

Морис Мерло-Понти  
ОКОИДУХ

Москва  
«Искусство»  
1992

Maurice Merleau-Ponty

L'GEIL ET L'ESPRIT

Перевод с французского,  
предисловие и комментарии  
*А.В.Густыря*

Издание подготовлено при поддержке  
Министерства иностранных дел Франции  
и культурного отдела посольства  
Франции в России

ISBN 5-210-02206-4

© Editions Gallimard, 1964. © Перевод с  
французского, предисловие, комментарии

А.В. Густыря, 1993.

Морис Мерло-Понти (1908—1961) — крупнейший французский феноменолог, создатель оригинальной версии экзистенциализма, долгие годы бывший близким другом и одновременно оппонентом Ж.-П. Сартра. Как и Сартр, принадлежит к поколению французских филоохов, чьи первые заметные теоретические и литературные работы появились в 30-е годы. Большинство представителей этого поколения, и Мерло-Понти в том числе, пройдя школу так называемого «университетского спиритуализма» — французской разновидности неокантианства, господствовавшей в первой трети двадцатого века во французских лицеях и университетах, испытал влияние бергсоновской «философии жизни», в философию пришли все-таки со своим, особенным и самостоятельно выработанным взглядом на вещи, восприятием исторического времени, самосознанием, сформировавшимися не столько в результате академических философских штудий, сколько в ходе переживания и осмысления личных и социальных ситуаций, собственного опыта человеческих отношений и мировой истории. Новыми авторитетами для этой философской генерации, уже не навязанными школой и традицией, а критически отобранными и воспринятыми на основе своего определившегося в принципиальных позициях интеллектуального вкуса и стиля, стали Гегель, Гуссерль и Хайдеггер, к которым, в разной мере у разных представителей «новой волны», добавлялись Фрейд и Маркс. И время 30—60-х годов во французской философии стало временем неогегельянства, феноменологии, экзистенциализма, нео- или постфрейдизма, марксизма и течений и концепций, находящихся на их стыке или пересечении, притом что границы между многими доминирующими направлениями были достаточно условными.

М. Мерло-Понти был одной из наиболее заметных фигур этого времени. Он, особенно в первое послевоенное десятилетие, когда был профессором Сорбонны и Коллеж де Франс и в то же время политическим директором журнала «Temps modernes», находился в самой гуще академической и политической жизни Франции. Его собственная философия, именно в эти годы получившая зрелое выражение, определялась то в диалоге, то в полемике с феномено-

логией Гуссерля, экзистенциализмом Сартра, марксизмом, неотомизмом, неогегельянством Ж.Ипполита, ранним структурализмом К.Леви-Стросса, фрейдизмом, но в особенности — в противостоянии неокантианству, или рефлексивной философии, и позитивизму, бывшему постоянным противником и вместе с тем зеркальным отражением неокантианства.

Основные темы философии Мерло-Понти — взаимоотношения человека и мира (человека как живого, «феноменального», то есть воспринимаемого и воспринимающего, тела и мира как воспринимаемого и обживаемого универсума), природа языка, смысла и проблема «альтер эго», история как место и порождение человеческого праксиса. Темы эти, разумеется, взаимосвязаны, накладываются и проникают друг в друга, разделение их ни в коем случае не может быть строгим, и нельзя рассматривать их изолированно. Однако все-таки можно сказать, что первой теме, по преимуществу онтологической, посвящены две первые крупные работы Мерло-Понти: «Структура поведения» (1942) и «Феноменология восприятия» (1945); второй, прежде всего семантической, — работы начала 50-х годов: «Язык несказанного и голоса молчания» (1952) и «Проза мира» (опубл. в 1969); третьей, философско-исторической и политической, — «Гуманизм и террор» (1947), «Приключения диалектики» (1955) и значительная часть статей и очерков разных лет, опубликованных в сборниках «Смысл и бессмыслица» (1948) и «Знаки» (1960).

Уже в «Структуре поведения» Мерло-Понти определил в основных чертах и начал разрабатывать программу исследований, которой, конечно с неизбежными преобразованиями и уточнениями, следовал на протяжении всех последующих двадцати без малого лет жизни и научных занятий. Речь шла о создании новой трансцендентальной философии: трансцендентальной, поскольку свою задачу она видела в выявлении и описании всеобщих и необходимых форм сознания (и тем самым мира для сознания); новой, поскольку субъективность изначально трактовалась в ней, в отличие от кантианства или неокантианства, не как разум, синтезирующий согласно априорным правилам разобщенное многообразие ощущений, или чувственных качеств, но как живое психосоматическое «я», тело, воспринимающее мир — и самим фактом восприятия образующее его и осмысливающее — в подлежащих феноменологическому прояснению универсальных формах, или образах. Это прояснение всеобщих форм восприятия и, одновременно, «логоса эстетического мира» посредством феноменологических процедур составляет основное

содержание «феноменологии восприятия», одного из признанных классических феноменологических и экзистенциалистских трудов.

Язык, второй предмет особого теоретического интереса Мерло-Понти, трактуется им не как система знаков с заданными значениями и правилами синтаксиса — нечто вроде громадного Толкового Словаря с приложением Грамматики. Различая «язык сказанный», то есть определившийся и закрепившийся в обретенных формах выражения<sup>1</sup>, и «язык говорящий», то есть живой, подвижный, творческий, преодолевающий дистанцию между тем, что имеется в виду, подразумевается, и тем, что уже получило ясное обозначение, Мерло-Понти подчеркивает первичность и подлинность живого языкового акта, речи, и рассматривает историю языка как историю всегда незавершенного стремления к обретению и расширению смысла, историю создания и смены все новых и новых языковых форм, каждая из которых оказывается одновременно и ступенькой и препятствием к следующей, упраздняющей выхолащенные, омертвевшие составляющие предыдущих стадий.

Язык и его история служат, согласно Мерло-Понти, прообразом и одним из примеров социокультурной истории в целом. И там и здесь, обживая и осмысливая природный и социальный мир, индивиды, включенные в ткань многообразного речевого (в широком смысле «означающего») действия и взаимодействия, праксиса, создают все новые и новые социокультурные институты, формы выражения, или как бы формы выражения того, к чему эти индивиды стремятся и что «хотят сказать». Конечный итог, смысл этого движения никем и ничем не предопределен и не ясен. Каждый новый шаг, хотя и учитывает предыдущие, всегда должен быть изобретен, выдуман, рожден напряженным творческим актом выражения, и никто, ни на земле, ни на небе, не может каждый раз сказать, получится при этом что-нибудь или нет и что из этого выйдет в дальнейшем. Логика истории, если она и обнаруживается, всегда оказывается логикой *post factum* и всегда — логикой, появляющейся сквозь, через и посредством случайностей.

Таким образом, во всех налагающихся и включенных друг в друга сферах — мира, языка, истории — Мерло-Понти обнаруживает диалектику понятий субъективного и объективного, смысла и бессмыслицы, логики и случайности. Благодаря этому его философия приобретает форму «философии двусмысленности», как назвал ее А. де Валене, первый его биограф и критик, или, точнее, «философии обращающихся понятий», диалектической феноменологии духа.

Эссе «Око и дух», впервые публикуемое на русском языке, — последняя изданная при жизни работа Мерло-Понти, написанная им в июле—августе 1960 года, во время летнего отпуска. Сочиненное по заказу, специально для готовившегося в то время первого номера нового журнала «Art de France» и на заранее оговоренную тему, эссе тем не менее, дает достаточно полное представление о философии Мерло-Понти, особенно о содержании и стиле ее позднего периода, когда, выйдя из редколлегии журнала «Les Temps Modernes» и почти совершенно оставив политическую публицистику, автор «Гуманизма и террора» и «Приключений диалектики» возвращается к углубленной разработке диалектической онтологии видящего и видимого.

«Око и дух» вновь обращается к главной теме «Феноменологии восприятия» — воспринимаемому «миру в состоянии зарождения». Предметом размышления философа становятся пространственность и временность, устойчивость и подвижность, универсальность и конкретность видимого, само образование этих и других категорий в динамическом слиянии видящего и видимого, субъективного и объективного. Вновь обнаруживается телесность духа, погруженного в чувственную плоть мира и воплощенного, влитого в живое человеческое тело, и одухотворенность этой плоти, исполненной смысла и формы, и этого тела, уникального соединения воспринимаемого и воспринимающего. Вновь ставится та же парадоксальная задача — увидеть видение, осмыслить смыслообразование, представить само представление...

Однако, как бы в подтверждение собственных тезисов об истории человеческих установлений и обретений, Мерло-Понти перечитывает и переписывает старые темы и тексты заново, воспроизводит, не повторяя, продолжает, не отсылая к ранее установленному, развивает, «снимая» сказанное прежде. Не случайно поселившись для работы над «Оком и духом» в живописном местечке Талоне, близ Экса, где окрестные пейзажи еще хранили воспоминание о взгляде Сезанна, арендовав дом у местного художника Ла Бертрана, он сосредоточенно изучает ранее находившуюся на периферии его теоретического интереса технику живописи, немую «науку» живописцев и скульпторов — Сезанна и Клеа, Матисса и Жерико, Рембрандта и Родена, будто бы впервые обучаясь именно у них феноменологии видимого и осваивая изысканную и на первый взгляд нарочитую сложность языка, соответствующую в действительности изысканной сложности предмета, — чтобы, «может быть, лучше ощутить все то, что несет в себе это короткое слово: «видеть»...

*А.Густыря*

# I

*«То, что я пытаюсь вам объяснить,  
более таинственно, вплетено в самые корни  
бытия, в неосозаемый исток чувственных  
ощущений».*

Ж.Каске, *Сезанн*

Наука манипулирует вещами и отказывается вжиться в них. Она создает для себя их внутренние модели и, осуществляя над этими своими условными обозначениями, или переменными, те преобразования, которые с ними разрешено совершать по исходному определению, лишь изредка, от случая к случаю соотносится с действительным миром. Она всегда была и остается мышлением, вызывающим восхищение своей активностью, изобретательностью и раскрепощенностью, изначально принятой установкой трактовать всякое сущее в смысле «объекта как такового», то есть сразу и как ни в чем от нас не зависимое, и вместе с тем предназначенное для нашей обработки.

Но классическая наука сохраняла чувство непрозрачности мира, именно мир она намеревалась постичь с помощью своих конструкций, и именно поэтому считала себя обязанной отыскивать для своих операций трансцендентное или трансцендентальное основание. Сегодня же

— не в науке, а в широко распространившейся философии науки — совершенно новым стало то, что эта практика конструирования берется и представляется как нечто автономное, а научное мышление произвольно сводится к изобретаемой им совокупности технических приемов и процедур фиксации и улавливания. Мыслить

— означает пробовать, примеривать, осуществлять операции, преобразовывать при единственном условии экспериментального контроля, в котором участвуют уже

только в высокой степени «обработанные» феномены, скорее создаваемые, чем регистрируемые нашими приборами. Отсюда всякого рода метания и не имеющие видимой цели попытки. Сегодня, как никогда, наука чувствительна к , интеллектуальным модам. Когда какая-либо модель оказывается успешной в отношении одного из разрядов проблем, ее оробуют повсюду. Наша эмбриология, наша биология переполнены теперь *градиентами*, которые на самом деле, по-видимому, ничем не отличаются от того, что классики называли порядком, или тотальностью, но вопрос об этом сходстве или тождестве не ставился и не подлежит постановке. Градиент — это сеть, которую забрасывают в море, не зная, что она принесет. Или же тонкая прожилка, вокруг которой предстоит совершиться непредсказуемым кристаллизаци-ям. Эта свобода операций, конечно, способна преодолеть многие пустые дилеммы, если только время от времени останавливаться и спрашивать себя, почему данное изобретение, или приспособление, работает здесь и не приносит успеха в другом месте, — то есть, короче говоря, если эта подвижная и текучая наука сможет понять саму себя, увидеть в себе построение, в основе которого лежит необработанный, или существующий, мир, и не требовать признания за слепыми операциями того конститутивного значения, которым в идеалистической философии могли обладать «понятия о природе». Сказать, что мир по номинальному определению *есть* объект X наших операций, означает возвести в абсолют познавательную ситуацию ученого, как будто все, что было и есть, всегда существовало только для того, чтобы попасть в лабораторию. «Операционное» мышление становится разновидностью абсолютного техницизма (*artificialisme*<sup>1</sup>), как это видно на примере кибернетической идеологии, где человеческие творения выводятся из некоего естественного процесса информации, однако сам этот процесс понимается по образцу работы человечески машин. Если подо-

бного рода мышление берется трактовать человека и историю и, полагая возможным не считаться с тем, что мы знаем о них благодаря непосредственному контакту и расположению, начинает их конструировать, исходя из каких-то абстрактных параметров (как это было сделано в Соединенных Штатах вырождающимися формами психоанализа и культурализма ), то, поскольку человек в самом деле становится тем *manipulandum*<sup>3</sup>, которым думал быть, мы входим в режим культуры, где нет уже, в том, что касается человека и истории, ни ложного, ни истинного, и попадаем в сон, или кошмар, от которого ничто не сможет пробудить.

Необходимо, чтобы научное мышление — мышление обзора сверху (*de survol*), мышление объекта как такового— переместилось в изначальное «есть», местоположение, спустилось на почву чувственно воспринятого и обработанного мира, каким он существует в нашей жизни, для нашего тела, — и не для того возможного тела, которое вольно представлять себе как информационную машину, но для действительного тела, которое я называю своим, того часового, который молчаливо стоит у основания моих слов и моих действий. Необходимо, чтобы вместе с моим телом пробудились и ассоциированные тела — «другие», не бывающие для меня просто особями одного со мной рода, как утверждает зоология, но захватывающие меня и захватываемые мной, «другие», вместе с которыми я осваиваю единое и единственное, действительное и наличное Бытие, — так, как никогда ни одно животное не воспринимало и не осваивало других индивидов своего биологического вида, своей территории или своей среды обитания. В этой изначальной историчности парящее и импровизирующее мышление науки учится обременяться самими вещами и самим собой, вновь становясь философией...

Однако искусство и особенно живопись непрестанно черпают из того обширного слоя первоначального, нетро-

нутаго смысла, о котором активизм ничего не хочет знать. Они даже одни только и могут делать это совершенно безгрешно. От писателя, от философа требуется совет или мнение, не допускается, чтобы они держали мир в подвешенном состоянии, — от них хотят, чтобы они заняли определенную позицию, и они не могут избежать ответственности говорящего человека. Музыка же, напротив, слишком по сю сторону мира и всего обозначаемого, чтобы обрисовывать нечто помимо чертежей Бытия, его прилива и отлива, его роста и его взрывов, его круговертей. Живопись одна наделена правом, смотреть на все вещи без какой бы то ни было обязанности их оценивать. Говорят, что требования познания и действия теряют по отношению к ней свою силу. Режимы, выступающие против «выродившейся» живописи, редко уничтожают картины: они прячут их, и в этом есть некое «почем знать», обращающееся почти признанием. Редко адресуется художнику и упрек в бегстве, отшельничестве. Не приходит в голову, скажем, упрекать Сезанна в том, что он скрытно жил в Эстаке во время войны 1870 года, все с уважением цитируют его: «жизнь — это ужасно», в то время как после Ницше любой студент немедленно отбросил бы философию, если бы было сказано, что она не учит нас полноте жизни. Как будто в деле живописца есть неотложность, которая превосходит всякую другую неотложность. Он здесь, перед нами, сильный или слабый в жизни, но безоговорочный суверен в своем постижении мира, оснащенный только той «техникой», которую приобретают его глаза и руки, когда он смотрит вокруг и работает кистью, одержимый стремлением извлечь из этого мира, где разражаются скандалы и триумфы истории, *полотна*, которые ничего не добавляют ни к страстям, ни к надеждам человеческим и ни у кого не вызовут ропота. В чем же состоит эта тайная наука, которой он обладает или ищет? Что это за измерение, следуя кото-

рому Ван Гог хотел «идти все дальше»? Что это за *фундаментальное*, заложенное в живописи и, может быть, во всей культуре?

## II

Живописец «привносит свое тело», говорит Валери. И в самом деле, не ясно, каким образом смог бы писать картины Дух. Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело. Чтобы понять эти транссубстантивации, нужно восстановить действующее и действительное тело — не кусок пространства, не пучок функций, а переплетение видения и движения.

Достаточно мне увидеть какую-то вещь, и я уже в принципе знаю, какие должен совершить движения, чтобы ее достичь, даже если мне неизвестно, как это все происходит в нервных механизмах. Мое тело, способное к передвижению, ведет учет видимого мира, причастно ему, именно поэтому я и могу управлять им в среде видимого. С другой стороны, верно также, что видение, зрение зависимо от движения. Можно видеть только то, на что смотришь. Чем было бы зрение, если бы глаза были совершенно неподвижны, но и как могло бы их движение не приводить вещи в беспорядок, не переворачивать их и не перемешивать, если бы оно само по себе было рефлекторным, или слепым, не обладало своими антеннами, своей способностью различения, если бы в нем уже не содержалось зрения? Все мои перемещения изначально обрисовываются в каком-то углу моего пейзажа, нанесены на карту видимого. Все, что я вижу, принципиально мною достижимо, по крайней мере достижимо для моего взгляда, отмечено на карте «я могу». Каждая из этих двух карт заполнена и самодостаточна. Видимый мир и мир моторных проектов представляют собой целостные части одного и того же Бытия.

Это совершенно особого рода взаимоналожение, над которым пока еще достаточно не задумывались, не дает права рассматривать зрение как одну из операций мышления, предлагающую на суд разума картину или представление мира, то есть мир имманентный, или идеальный. Появившийся в среде видимого благодаря своему телу, которое само принадлежит этому видимому, видящий не присваивает себе то, что он видит: он только приближает его к себе взглядом, он выходит в мир. И этот мир, которому причастен видящий, — со своей стороны, никакое не «в себе» и не материя. Мое движение — это не род разумного решения, не какое-то абсолютное предписание, которое декретировало бы из глубины субъективности то или другое перемещение, чудесным образом совершаемое в протяженности. Оно представляет собой естественное продолжение и вызревание видения. Я говорю о вещи, что она находится в движении, мое же собственное тело *движется*, мое движение *самосовершается*. Оно не пребывает в неведении в отношении самого себя и не слепо для самого себя: оно происходит из *себя*...

Загадочность моего тела основана на том, что оно сразу и видящее и видимое. Способное видеть все вещи, оно может видеть также и само себя и признавать при этом в том, что оно видит, «оборотную сторону» своей способности видения. Оно видит себя видящим, осязает осязающим, оно видимо, ощутимо для самого себя. Это своего рода самосознание (soi), однако не в силу прозрачности для себя, подобной прозрачности для себя мышления, которое может мыслить что бы то ни было, только ассимилируя, конституируя, преобразуя в мыслимое. Это самосознание посредством смешения, взаимоперехода, нарциссизма, присутствия того, кто видит, тому, что он видит, того, кто осязает, тому, что он осязает, чувствующего чувствующему — самосознание, которое оказывается, таким образом, погруженным в вещи, обладающим лицевой и оборотной стороной, прошлым и будущим...

Этот первый парадокс непрестанно порождает из себя другие. Поскольку мое тело видимо и находится в движении, оно принадлежит к числу вещей, оказывается одной из них, обладает такой же внутренней связностью и, как и другие вещи, вплетено в мировую ткань. Однако поскольку оно само видит и само движется, оно образует из других вещей сферу вокруг себя, так что они становятся его дополнением или продолжением. Вещи теперь уже инкрустированы в плоть моего тела, составляют часть его полного определения, и весь мир скроен из той же ткани, что и оно. Эти оборотничества и антиномии представляют собой различные способы выражения того, что видение укоренено и совершается среди вещей — там, где одно из видимых, обретая зрение, становится видимым для самого себя, а тем самым — видением всех вещей, там, где пребывает и сохраняется, как маточный раствор в кристалле, нераздельность чувствующего и чувствуемого.

Род внутреннего, или самосознания, о котором идет речь, не предшествует и не является предпосылкой материального устройства человеческого тела, но это тем более и не его результат. Если бы наши глаза были так расположены, что мы не видели бы ни одной части своего тела, или какое-нибудь хитроумное устройство рук, позволяя нам прикасаться к вещам, мешало дотронуться до самих себя (или просто если бы мы, подобно некоторым животным, имели глаза, расположенные по бокам, без пересечения полей зрения), это тело без саморефлексии, не осязающее себя, почти алмазное, в котором не осталось бы ничего от живой плоти, не было бы уже и человеческим телом, лишилось бы и качества «человечности». Но «человечность» не может быть получена как продукт определенного устройства наших членов и расположения наших глаз (как тем более не может быть результатом существования зеркал, которые, однако же, одни только делают видимыми для нас наши тела цели-



ком). Без этих случайных сочетаний и расположений, как и других, им подобных, ни один человек не был бы человеком, но ни один человек не может возникнуть из их простого сложения. Одушевление тела не сводится к сочленению, одна за другой, его частей, как, впрочем, не может быть и результатом нисхождения в готовый автомат некоего пришедшего извне духа: это опять предполагало бы, что тело само по себе лишено *внутреннего* и не обладает «самосознанием» («soi»). Можно говорить о появлении человеческого тела, когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым, одним и другим глазом образуется своего рода скрещивание и пересечение, когда пробегает искра между осязающим и осязаемым и занимается огонь, который будет гореть до тех пор, пока та или иная телесная случайность не разрушит то, что ни одна случайность не в состоянии была бы произвести...

Но стоит появиться этой странной системе взаимобмена, и все проблемы живописи уже налицо. Они иллюстрируют загадку тела и выверяются ею. Поскольку вещи и мое тело сплетены в единую ткань, необходимо, чтобы видение тела каким-то образом осуществлялось в вещах или же чтобы их внешняя, явная видимость дублировалась внутри него своего рода тайной видимостью: «Природа пребывает внутри нас», — говорит Сезанн. Качество, освещение, цвет, глубина — все это существует там, перед нами, только потому, что пробуждает отклик в нашем теле, воспринимается им. Но почему этот внутренний эквивалент, эта чувственная формула живой плоти, через которую вещи выражают во мне свое наличное бытие, не могут в свою очередь выразиться в каком-то чертеже или наброске, опять-таки видимом, в котором всякий иной взгляд отыщет мотивы, способные поддержать его в его инспекции мира? И тогда появляется видимое второго порядка, производной силы — чувственно-телесная сущность, или икона первого. Это не ослабленное

повторение, не обман зрения и не другая *вещь*. Животных, изображенных на стене Ласко<sup>4</sup>, на самой стене нет в том смысле, в каком там есть трещины или отслоения известняка. Они тем более не существуют *где-то еще*. Чуть впереди, чуть сзади, удерживаемые своей массой, которой легко и непринужденно владеют, они лучатся близ поверхности стены, никогда не обрывая свой невидимый швартов. У меня вызвал бы значительные затруднения вопрос о том, где находится та картина, на которую я смотрю. Потому что я не рассматриваю ее, как рассматривают вещь, я не фиксирую ее в том месте, где она расположена, мой взгляд блуждает и теряется в ней, как в нирвах Бытия, и я вижу, скорее, не ее, но сообразно ей, или с ее участием.

Слово «образ» приобрело дурную славу из-за того, что бесосновательно считалось, будто бы рисунок — это калька, копия, дубликат вещи, а ментальный образ — это такого же рода рисунок, хранящийся в нашем «частном собрании». Но если в действительности образ — это нечто совершенно иное, рисунок и картина, так же как и он, освобождаются от принадлежности к «в себе». Они оказываются внутренним внешним и внешним внутренним, что делает возможным удвоение чувственного восприятия и без чего никогда не удалось бы понять то квазиналичное бытие и ту непосредственно наличную видимость, которые составляют всю проблему воображаемого. Картина, мимика комедианта — это не какие-то вспомогательные средства, заимствуемые мной у действительного мира, чтобы через них не терять из виду и намечать прозаические вещи, отсутствующие в данный момент. Воображаемое гораздо ближе и гораздо дальше от действительного: гораздо ближе, потому что это диаграмма жизни действительного в моем теле, его мякоть, пульпа, или же его чувственно-телесная оборотная сторона, впервые представленная взгляду, и в этом смысле это энергично выразил Джакометти: «Меня интересует во

всей этой живописи сходство — сходство, как его я понимаю, то есть то, что хоть немного заставляет меня обнажить, внешний мир»\*. Гораздо дальше, поскольку картина — это аналог лишь опосредованный, сообразный телу, потому что она не предоставляет разуму возможности переосмыслить конститутивные отношения вещей, но представляет на обзор глазу штрихи видения изнутри и предлагает зрению его внутренний переплет, воображаемую текстуру реального.

Следует ли нам сказать в таком случае, что существует некий взгляд изнутри, какой-то третий взгляд, который видит эти картины и даже ментальные образы, как говорилось о третьем ухе, которое воспринимает внешние сообщения через особого рода гул, вызываемый ими внутри нас? Отнюдь, поскольку достаточно понять, что уже наши собственные, «плотские» глаза представляют собой нечто гораздо большее, чем рецепторы для лучей света, цветов и линий: это своего рода компьютеры мира, которые обладают предрасположенностью к видимому, подобно тому, как о человеке говорят, что он наделен способностью к языкам. Разумеется, дар этот должен быть отточен упражнением и живописец достигает владения зрением не в несколько месяцев и не в одиночку. Вопрос не в этом: рано или поздно развившееся, стихийное или сформировавшееся в музее, его зрение в любом случае может совершенствоваться только видя и приобретает умение только из самого себя. Глаз видит мир и то, чего недостает миру, чтобы быть картиной, и то, чего не хватает картине, чтобы быть самой собой, и краску на палитре, которой ждет полотно, и он видит однажды написанную картину, которая восполняет все эти недостатки и отвечает на все эти потребности, и картины других художников — другие ответы на другие ожидания. Провести

\*G.Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, p. 172.

законченную инвентаризацию видимого — такая же осуществимая задача, как провести инвентаризацию возможных употреблений языка или одного только его словаря и оборотов. Инструмент, который сам себя приводит в движение, средство, изобретающее свои цели, — глаз и есть *тот, кто*, выйдя из состояния покоя под определенным воздействием мира, возвращает это полученное им впечатление видимому с помощью чертящей линии кисти руки. В какой бы цивилизации она ни была рождена, какими бы верованиями, мотивами, мыслями, церемониями ни сопровождалась, даже тогда, когда она казалась предназначенной для другого, — со времен Ласко и до наших дней, чистая или прикладная, образная или абстрактная, живопись никогда не культивировала иной тайны, кроме загадки зримости.

Сказанное приводит к трюизму: мир живописца — это видимый мир, в нем нет ничего, кроме видимого, это почти мир помешанного, поскольку он полностью закончен и целен, будучи при этом лишь частичным. Доведенная до крайней своей степени и силы, живопись пробуждает своего рода безумие, или исступление, заключенное в самой природе видения, совпадающее с ним, поскольку «видеть» означает *обладать на расстоянии*, а живопись распространяет это странное обладание на все аспекты Бытия, которые должны так или иначе сделаться видимыми, чтобы попасть на полотно. Когда молодой Беренсон<sup>6</sup> говорил, имея в виду итальянскую живопись, о том, что она вызывает чувство осязаемых вещей, он как нельзя более ошибался: живопись ничего не вызывает, особенно же не вызывает ничего осязаемого. Ее действие состоит в другом, почти обратном: она дает видимое бытие тому, что обычное, заурядное зрение полагает невидимым, она делает так, что нам уже не нужно «мышечного чувства», чтобы обладать объемностью мира. Это всепоглощающее зрение, по ту сторону «визуальных данных», открыто на ткань Бытия, в которой свидетельства чувств расставляют

лишь пунктирные линии или цезуры и которую глаз обживает, как человек свой дом.

Останемся в видимом, взятом в узком и прозаическом смысле слова: живописец, каким бы он ни был, когда он занимается живописью, практически осуществляет магическую теорию видения. Ему приходится вполне определенно допустить, что вещи проникают в него, — или же, согласно саркастической дилемме Мальбранша<sup>7</sup>, что дух выходит через глаза, чтобы отправиться на прогулку в вещах, — поскольку художник непрерывно сверяет с ними то, что ему видится. (Ничего не изменилось бы, если бы он по той или другой причине оставил работу над картиной: в любом случае он продолжает заниматься живописью, потому что он уже видел, потому что мир, по крайней мере однажды, уже выгравировал в нем шифры видимого.) Ему приходится признать также, что, как сказал один философ, зрение — это зеркало или сосредоточение вселенной или, как говорит другой, что посредством зрения *idios cosmos*<sup>8</sup> открывается в *coipnos cosmos*<sup>9</sup>, наконец, что одна и та же вещь находится там, перед ним, посреди мира, и здесь, в фокусе зрения, — одна и та же, или, если угодно, подобная, но тогда это действительное подобие: родство, генезис, метаморфоза сущей вещи в ее видение. Это сама гора, оставаясь в мире, делается оттуда видимой художнику, и это ее саму он вопрошает взглядом.

Что от него на самом деле требуется? Раскрыть, посредством чего, с помощью каких принадлежащих только видимому средств эта гора в наших глазах делается горой. Освещение, тени, отблески, цвет — все эти объекты его исследования не могут быть безоговорочно отнесены к реальному существу: подобно призракам, они обладают только видимым существованием. Более того, они существуют только на пороге обычного видения, поскольку видны не всем. Взгляд художника спрашивает их, каким образом им удастся соединиться, чтобы перед

нами оказалось нечто сущее и эта вот вещь, чтобы сложился таинственный талисман мира и чтобы мы увидели видимое. Рука, направленная прямо на зрителя в *Ночном дозоре*<sup>10</sup>, действительно нацелена на нас, тогда как тень этой руки на теле капитана одновременно представляет ее нам в профиль. На пересечении двух несовместимых точек зрения, которые, однако же, сосуществуют здесь вместе, в ансамбле, основывается пространственность капитана. Каждый человек, обладающий зрением, хоть однажды был свидетелем такой игры светотени или чего-либо подобного. Это она позволяет нам увидеть вещи и пространство. Но она разыгрывается в вещах и пространстве без их участия и скрадывается, чтобы их показать. Чтобы увидеть вещь, не следует вглядываться в эту игру. Видимое, взятое в обыденном смысле, забывает свои предпосылки: в действительности оно покоится на полной и цельной зримости, которая подлежит воссозданию и которая высвобождает содержащиеся в ней призраки. Модернисты, как известно, освободили множество не тех призраков и добавили изрядное число глухих нот к официальной гамме наших визуальных средств. Однако в любом случае вопрошание художника направлено на все тот же тайный и неуловимо скоротечный генезис вещей в нашем теле.

Это, таким образом, не вопрос того, кто знает, тому, кто не знает, не опрос ученика школьным мэтром. Это вопрос того, кто не знает, к видению, которое знает все и которое не произведено нами, но производится в нас. Макс Эрнст<sup>11</sup> (и сюрреализм) имеет основания говорить, что «так же, как роль поэта, со времен знаменитого письма зрячего, состоит в том, чтобы писать под диктовку того, что в нем мыслится, артикулируется, — роль художника состоит в том, чтобы прочерчивать и проецировать вовне то, что в нем видится»\*. Художник живет в этом

\*G.Charbonnier, *ibid.*, p. 34.

переплетении. Наиболее свойственные ему действия — движения руки, проведенные им линии, на которые способен только он один и которые для других будут откровением, поскольку в их мире иные, чем у него, недостатки и ожидания, — кажутся ему исходящими из самих вещей, подобно рисунку созвездий. Вот почему многие живописцы говорили, что вещи их разглядывают, в том числе, вслед за Клее<sup>12</sup>, Андре Маршан<sup>13</sup>: «В лесу у меня часто возникало чувство, что это не я смотрю на лес, на деревья. Я ощущал в определенных дни, что это деревья меня разглядывают и говорят, обращаясь ко мне. Я же был там, слушая... Я думаю, что художник должен быть пронизан, проникнут универсумом и не желать обратного. Я жду состояния внутреннего затопления, погружения. Я, может быть, пишу картины для того, чтобы возникнуть»\*. То, что называется вдохновением, следовало бы понимать буквально: действительно существуют вдохи и выдохи Бытия, дыхание в Бытии, действие и претерпевание — настолько мало различимые, что уже неизвестно, кто видит, а кого видят, кто изображает, а кто изображаем. Говорят, что человек рождается в тот момент, когда то, что в материнском лоне было видимым только виртуально, становится видимым сразу и для нас, и для себя. Можно сказать, что видение художника — это своего рода непрерывное рождение.

Можно было бы поискать в самих живописных полотнах выраженную в образах философию видения и как бы ее иконографию. Не случайно, например, в голландской живописи (и во многих других) так часто безлюдный интерьер «напитывается» и оживляется «круглым глазом зеркала»\*\*. Этот дочеловеческий взгляд символизирует

\*G.Charbonnier, *ibid.*, p. 143—145.

\*\*Claude, *Introduction a la peinture hollandaise*, Paris, 1935, reed. 1946.

взгляд художника. Более полно, чем свет, тени, блики, образ зеркала позволяет обозначить в вещах работу зрения. Как и все другие технические предметы и приспособления, как инструменты, знаки, зеркало появилось в открытом кругообращении видящих тел в тела видимые. Оно прорисовывает и расширяет метафизическую структуру нашей плоти. Зеркало может появиться, потому что я суть видящее-видимое, потому что существует своего рода рефлексивность чувственного и зеркало ее выражает и воспроизводит. Благодаря ему мое внешнее дополняется, все самое потаенное, что у меня было, оказывается в этом *облике*, этом плоском и закрытом в своих пределах сущем, которое уже предугадывалось в моем отражении в воде. Шильдер<sup>14</sup> отмечает\*, что, куря трубку перед зеркалом, я ощущаю гладкую и нагретую поверхность дерева не только там, где располагаются мои пальцы, но и в тех выставленных напоказ, только видимых пальцах, которые пребывают в глубине зеркала. Призрак зеркала выволакивает наружу мою плоть, и тем самым то невидимое, что было и есть в моем теле, сразу же обретает возможность наделять собой другие видимые мной тела. С этого момента мое тело может содержать сегменты, заимствованные у тел других людей, так же как моя субстанция может переходить в них: человек для человека оказывается зеркалом. Само же зеркало оборачивается инструментом универсальной магии, который превращает вещи в зримые представления, зримые представления — в вещи, меня — в другого и другого — в меня. Художники часто предавались раздумьям над зеркалами и зеркальными отражениями, потому что под этим «механическим трюком», как и в основе «фокуса» перспективы\*\*, они распоз-

\*P.Schilder, *The Imagrand appearance of the human body*. New York, 1935 reed. 1950.

\*\*Robert Delaunay, *Du cubisms a l'art abstrait*, cahiers publiés par Pierre Francastel, Paris, 1957.

навали ту метаморфозу видящего и видимого, которая представляет собой определение нашей живой плоти и природу их призвания. По той же причине они часто были склонны (и до сих пор любят, как видно из рисунков Матисса) изображать самих себя за рисованием, добавляя к видимому ими тогда то, что видели в них вещи, как будто чтобы засвидетельствовать существование некоего тотального\* и абсолютного видения, вне которого не остается уже ничего и которое замкнуто на художниках. Как поименовать, где разместить в рассудочном мире эти оккультные действия и те приворотные зелья и магические приспособления, с помощью которых они подготавливаются? Слишком мало было бы сказать об упоминаемой в *Тошноте*<sup>15</sup> улыбке давно умершего монарха, которая воспроизводится и продолжает существовать на поверхности полотна, что она пребывает там в виде образа или сущности: она здесь, передо мной, сама, как таковая, со всем тем, что в ней было наиболее живого, стоит только мне взглянуть на картину. То «мгновение мира», которое Сезанн хотел запечатлеть и которое давно уже принадлежит прошлому, его картины продолжают из нас извлекать, и его гора Сент-Виктуар<sup>16</sup> вновь и вновь обретает существование по всему миру — иное, но не менее полное, чем среди суровых скал близ Экса. Сущность и существование, воображаемое и реальное, видимое и невидимое, — живопись смешивает все наши категории, раскрывая свой призрачный универсум чувственно-телесных сущностей, подобий, обладающих действительностью, и немых значений.

### III

Как бы все прояснилось в нашей философии, если бы можно было изгнать эти призраки, представить их как иллюзии, или восприятия без объекта, за пределами мира, свободного от экивоков! Попыткой такого рода была *Дион-*

*трика* Декарта. Это бревиарий<sup>17</sup> мышления, которое больше не хочет позволять увлекать себя видимому и решает реконструировать его согласно созданной модели. Стоит труда напомнить, в чем состояла эта попытка и что из нее вышло.

Итак, никакой заботы о том, чтобы держаться вплотную к видимому. Речь идет о том, чтобы узнать, «как оно делается», но только в той мере, в какой это необходимо для изобретения в случае надобности «искусственных органов»\*, которые приводят его в соответствие с нормой. Предметом размышления становится не столько тот свет, который мы видим, сколько тот, который извне проникает в наши глаза и приводит в действие зрение, и дело изучения видимого ограничивается «двумя-тремя сравнениями, которые помогают его понять», то есть объяснить его известные свойства и вывести из них другие, пока неизвестные\*\*. При таком подходе к вещам лучше всего мыслить свет как действие, осуществляемое посредством контакта, подобное действию предметов на палку слепого. Слепые, говорит Декарт, «видят руками»\*\*\*. Картезианской моделью видения было ощупывание.

Мы сразу же отгораживаемся от действия на расстоянии и от той вездесущности, которая составляет всю трудность зрения для понимания (и вместе с тем все его достоинство). Чего ради размышлять теперь об отражениях, о зеркалах? Эти ирреальные повторения представляют собой одну из вариаций вещей, реально существующие эффекты наподобие отскока мяча. Если отражение похоже на саму вещь, это происходит потому, что оно действует на глаза примерно так же, как действовала бы вещь. Оно обманывает глаз, порождая восприятие без объекта,

\* Descartes, *Dioptrique, Discours VII*, edition Adam et Tannery, VI, p. 165.

\*\*Descartes, *Discours I*, ed. cit., p. 83.

\*\*\*Ibid., p. 84.

что, впрочем, не затрагивает нашу идею мира. В мире существует вещь сама по себе и, вне ее, другая вещь — отраженный луч, — находящаяся с первой в регулярной взаимосвязи, то есть два индивида, связанные извне отношением каузальности. Для вещи и ее зеркального отображения их подобие — это не более чем внешний признак, существующий в мышлении. В вещах же существует не опосредованное и сомнительное отношение подобия, а ясное отношение проекции. Картезианец не видит в зеркале самого себя: он видит манекен, некую «внешность», в отношении которой у него есть все основания думать, что другие видят ее примерно так же, как и он, но которая как для других, так и для него самого не выступает в качестве живой плоти. Его «образ» в зеркале

— это просто эффект механики вещей, и если он узнает себя в нем, если он находит его «похожим», то только благодаря мышлению, которое устанавливает эту связь,

— образ же *по существу* ничего *от него* не заимствует.

Больше уже не существует никакой особой силы изображений. Как бы живо ни были «представлены нам» на офорте леса, города, люди, битвы, бури — сам он на них не похож: это всего лишь небольшое количество чернил или туши, там и сям нанесенное на бумагу. Офорт с трудом удерживает фигуру вещей, распластанную в одной плоскости, деформированную, которая и *должна быть* деформирована (квадрат в ромб, круг в овал), *для того чтобы* создать представление предмета. Он может быть «образом» предмета только при условии, что «он ему не подобен»\*. Но если через подобие, то как же он действует? Офорт «побуждает наше мышление» к «пониманию», как это делают знаки и речь, «которые никоим образом не похожи на те вещи, которые обозначают»\*\*.

\*Descartes, *Discours*, op. cit., IV, p. 112—114

\*\*Ibid., p. 112—114.

Гравюра дает нам обозначения, недвусмысленные «средства», достаточные для того, чтобы образовать идею вещи, и эта идея исходит не от изображения, но рождается в нас по его «поводу». Магия «интенциональных видов», старая идея действительного подобия, на которую наводили зеркала и картины, лишаются последних аргументов в свое подтверждение, если вся сила картины — это сила текста, предложенного нам для чтения, без какой бы то ни было интимной игры между видящим и видимым. Мы не даем себе труда понять, каким же образом изображение вещей, запечатленное в нашем теле, оказывается способным *заставить* душу их почувствовать, — между тем это стало бы непосильной задачей, поскольку подобие этого изображения и вещей само в свою очередь должно быть увидено, и нам понадобились бы «еще одни глаза, в нашем мозге, с помощью которых мы могли бы его воспринять»\*, и поскольку проблема видения допущением призрачных образов, помещаемых между нами и вещами, совершенно не затрагивается. Ничуть не больше, чем офорты, те изображения, которые рисует в наших глазах, а затем в нашем мозге свет, не похожи на видимый мир. Между вещами и глазами и между глазами и зрением нет ничего сверх того, что происходит между вещами и руками слепого и между его руками и мышлением. Зрение — это не метаморфоза самих вещей в их видимые образы, не установление двойной принадлежности вещей к большому миру и к миру малому, приватному. Это род мышления, которое строго и однозначно дешифрует знаки, запечатленные в теле. Подобие — результат восприятия, а не его секрет и движущая сила. Что же касается ментального образа, представления, которое делает для нас наличным отсутствующее, то это тем более никакой не просвет, приоткрывающий сущность

\*Descartes, op. cit., IV, p. 130.

Бытия: это опять-таки род мышления, опирающегося на телесные знаки, на этот раз недостаточные, которые оно заставляет говорить больше, чем они обозначают. Полностью исчезает призрачный мир аналогии...

Для нас в этих знаменитых рассуждениях интересно то, что они позволяют почувствовать метафизический характер всякой теории живописи. Декарт говорит собственно о Живописи совсем немного, и можно было бы посчитать слишком далеко идущими заключения, сделанные на основе того, что на двух страницах сказано им об офортах. Однако то, что он обращается к живописи только походя, между прочим, уже само по себе показательно: живопись для него — это отнюдь не какая-то первостепенная по важности операция, способствующая определению нашего подхода к бытию; это модус, или разновидность мышления, канонически определяемого через интеллектуальное обладание и очевидность. Скромное место, которое он ей отводит, выражает как раз эту его оценку, или предпочтение: более внимательное изучение живописи намечало бы проект какой-то иной философии. Показательно также, что, ведя разговор о «картинах», он берет в качестве примера офорт. Мы увидим далее, что вся живопись целиком присутствует в каждом из своих средств выражения: бывают рисунки, линии, которые содержат в себе весь ее дух и дерзания. Однако Декарта привлекает в офортах то, что они сохраняют форму предметов или по крайней мере содержат достаточные для ее определения знаки. Они дают представление о предмете через его внешность, или оболочку. Если бы он подверг изучению другое и более глубокое открытие вещей, которое достигается нами через вторичные качества, особенно благодаря цвету, — обнаружил бы, что не существует регулярного, или проективного, отношения между ними и подлинными свойствами вещей и что тем не менее их свидетельство нам понятно, — он оказался бы перед проблемой особого рода универсальности и

открытости вещам без участия понятия и был бы вынужден исследовать, как удастся неразличимому шепоту цветов делать наличными для нас вещи, леса, бури — в конечном итоге весь мир, и, может быть, включил перспективу как частный случай в какую-то более обширную онтологическую способность, или силу.. Но для Декарта само собой разумеется, что цвет — это украшение, раскраска, что все действие живописи основывается на действии рисунка, а действие рисунка — на том закономерном соотношении, существующем между ним и пространством в себе, которое изучает перспективная проекция. Знаменитое высказывание Паскаля о фривольности живописи, привлекающей нас к образам, оригинал которых оставил бы нас равнодушными, — это высказывание картезианца. Для Декарта очевидно, что изображать можно только существующие вещи, что их существование состоит в том, чтобы быть протяженным, и что живопись основывается на рисунке, поскольку рисунок делает возможным представление протяженности. При таком понимании живопись — это только особого рода техника, представляющая нашим глазам проекцию, подобную той, которую запечатлели бы в них и запечатлевают при обычном восприятии вещи, показывающая нам в отсутствие действительного предмета, как выглядит этот действительный предмет в жизни, а главное, заставляющая нас видеть нечто пространственное там, где пространства нет\*. Картина — это плоская вещь, которая искусственно представляет нам то, что мы увидели бы при наличии

\*Система средств, с помощью которых она этого достигает, составляет объект науки. Почему бы, в самом деле, нам методически не производить совершенные образы мира, своего рода универсальную живопись, избавленную от прихотей и случайностей индивидуального искусства, подобно тому, как универсальный язык избавил бы нас от всех тех неясностей, которые мешают существующим языкам?

расположенных на различной глубине «вещей», поскольку дает посредством высоты и ширины достаточные диактрические знаки недостающего ей третьего измерения. Глубина — это *третье измерение*, производное от двух других.

Остановимся на глубине более подробно, она этого стоит. Прежде всего, в ней есть нечто парадоксальное: я вижу предметы, которые скрывают друг друга и которых я, следовательно, не вижу, поскольку они расположены один позади другого. Я вижу глубину, и она невидима, поскольку ее отсчет идет от нашего тела к вещам и мы непосредственно в нее входим... Тайна глубины обманчива: на самом деле я ее не вижу, а если и вижу, то она сводится к различию в ширине. На той линии, которая соединяет мои глаза с горизонтом, передний план всегда перекрывает все прочие, и если мне кажется, что я вижу, в боковой перспективе, эшелонированные предметы, это означает, что они не скрыты полностью: я их вижу, таким образом, один вне другого, за счет разницы в ширине, мы всегда оказываемся по эту или по ту сторону глубины. Вещи никогда *не бывают* одна позади другой. Наложение друг на друга и латентность вещей не входят в их определение и выражают лишь мою непостижимую солидарность с одной из них, моим телом, если же в них и есть что-то позитивное, то это мысли, которые я формирую, а не атрибуты вещей: я знаю, что в этот самый момент другой человек, иначе расположенный, — а еще лучше: Бог, который пребывает повсюду, — мог бы проникнуть в их укрытия и тайники и увидел бы их развернутыми. То, что я называю глубиной, или не означает ничего, или означает мою причастность Бытию без ограничений, и прежде всего — пространству вне какой бы то ни было точки зрения. Вещи накладываются друг на друга, *потому что они находятся одна вне другой*. Доказательством этому служит то, что я могу видеть глубину, глядя на картину, которая — против чего

никто не будет возражать — глубины не имеет и которая создает у меня иллюзию иллюзии... Живописное полотно, сушее, обладающее двумя измерениями и заставляющее меня увидеть третье, представляет собой, как говорили в эпоху Возрождения, сквозную сущность, окно... Но это окно в конечном счете выходит только на *partes extra partes*<sup>18</sup>, на высоту и Ширину, кроме которых ничего не видно, стоит изменить угол зрения на абсолютную позитивность Бытия.

Анализ офортов держится именно на этом пространстве без укромных мест, которое во всех своих точках есть то, что оно есть, не больше и не меньше, и на этом тождестве Бытия. Картезианское пространство существует «в себе» или, скорее, это прежде всего, по преимуществу «в себе», быть «в себе» — это его определение. Каждая точка этого пространства есть и мыслится там, где она есть: одна здесь, другая там — оно представляет собой очевидность «где». Ориентация, полярность, горизонт оказываются в нем производными феноменами, связанными с моим присутствием. Оно безусловно покоится в себе, повсюду равно самому себе, и его измерения по определению взаимозаменяемы.

Подобно всем классическим онтологиям, эта онтология возводит в структуру Бытия определенные свойства его частных модусов, и в этом она права и не права, истинна и ложна: перефразируя Лейбница, можно сказать, что она истинна в том, что она отрицает, и ложна в том, что утверждает. Пространство Декарта истинно в противопоставлении с мышлением, подчиненным эмпирическому и не решающимся создавать идеальные конструкции. Необходимо было сначала идеализировать пространство, представить его себе как совершенное в своем роде бытие — ясное, удобное для измерения и построения, однородное, легко обозримое мышление, которое может целиком соотносить его с тремя перпендикулярными осями, — чтобы мы смогли однажды обнаружить



пределы этой конструкции, понять, что пространство не обладает тремя измерениями — не больше и не меньше, — как животное, имеющее две или четыре лапы, что эти и другие измерения выделяются различными метриками в единой *мерности*, полиморфном Бытии, которое дает основания для любых метрик, не выражаясь полностью ни в одной из них. Декарт был прав, высвобождая и выделяя пространство. Его ошибка состояла в том, что он возвел его в позитивное бытие, вне всякой точки зрения, свободное от всякой потаенности, лишенное какой бы то ни было глубины и настоящей плотности.

Был оправдан и его выбор в качестве образца техники перспективного изображения, разработанной Ренессансом: эта техника вдохновила живопись на свободное экспериментирование с глубиной и в целом со способами представления Бытия. Она становится ошибочной и ведет к заблуждению, только если начинает претендовать на то, чтобы положить конец поискам и истории живописи, обосновать единственно правильный и неопровержимый вид живописного изображения. Панофски\*<sup>19</sup> показал это в отношении теоретиков живописи эпохи Ренессанса, чей энтузиазм не был вполне добросовестным. Эти теоретики старались предать забвению сферическое поле зрения древних, их угловую перспективу, которая связывает видимую величину не с дистанцией, а с углом, под которым мы видим предмет. Они пренебрежительно называли ее *perspectiva naturalis*, или *communis*, отдавая предпочтение *perspectiva artificialis*<sup>20</sup>, в принципе способной стать основанием точного построения, и, чтобы добиться веры в этот миф, доходили до того, что делали купюры в Эвклиде, опуская в переводах теорему VIII, которая их стесняла. Сами же художники знали по опыту, что ни одна из

\*E.Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, dans *Vorträge der Bibliothek Warburg*, IV (1924 — 1925).

техник изображения перспективы не может быть однозначным решением, что нет такой проекции существующего мира, которая учитывала бы все его аспекты и могла бы заслуженно стать фундаментальным законом живописи, линейная же перспектива тем более не может быть конечной инстанцией, что она, наоборот, открывает перед живописью множество различных путей: путь репрезентации предмета, принятый итальянцами, но и способы *Hochraum*, *Nahraum*, *Schragraum*<sup>21</sup> художников Севера... Таким образом, плоскостная проекция не всегда побуждает наше мышление восстанавливать истинную форму вещей, как полагал Декарт: дойдя до определенного уровня деформации, она, напротив, отсылает к нашей точке зрения; что же касается вещей, они оказываются в отдалении, которое никакое мышление не в состоянии преодолеть. В пространстве есть нечто такое, что ускользает от наших попыток поверхностного обзора. Истина состоит в том, что никакое приобретенное нами средство выражения не может разрешить проблем живописи, не превращает ее в совокупность технических приемов, поскольку ни одна символическая форма никогда не действует подобно стимулу: там, где она действует, это действие осуществляется вкуче со всем контекстом произведения, а не посредством обмана зрения. *Stilmoment* никогда не свободен от *Wermoment*<sup>22</sup>. Язык живописи не «установлен Природой»: он подлежит деланию и переделке. Перспектива Ренессанса — не какой-то верный на все времена «трюк»: это всего лишь частный случай, дата, момент в поэтическом образовании мира, которое с изобретением этой перспективы не прекращается.

Декарт, однако, не был бы Декартом, если бы думал устранить загадку живописи. Не существует зрения без

\*E.Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, dans *Vorträge der Bibliothek Warburg*, IV (1924 — 1925).

мышления. Но, чтобы видеть, *недостаточно* мыслить: видение — это мышление при определенных условиях, которое рождается «по поводу» того, что происходит в теле, «побуждается» телом к мысли. Оно не может выбирать, быть ему или не быть, мыслить то или другое. Оно должно содержать в себе эту отягощенность, эту зависимость, которые не могут быть привнесены в него извне. Определенные события, согласно «установлению природы», должны произойти в нашем теле, чтобы позволить нам то или это увидеть. Мышление зрения действует сообразно программе и закону, которые оно само для себя не выбирает, но не владеет собственными предпосылками, не всегда налично, не всегда актуально, и в самой его сердцевине заключена тайная пассивность. Ситуация в итоге оказывается следующей: действительно, как только мы что-либо выскажем или подумаем о видении, оно превращается в мышление. Когда, например, мы хотим понять, каким образом мы видим взаиморасположение предметов, не существует иной возможности объяснения этого, кроме предположения души, которая способна, зная, где находятся части ее тела, «перенести свое внимание» с этих частей тела на все образующие их продолжение точки пространства\*. Однако это пока только «модель» факта видения. Остается непонятным, каким образом душа может узнать протяженность своего тела, которое она распространяет на вещи, то первое *здесь*, откуда будут выведены все *там*? Это не какой-то безразличный модус или образчик протяженности, подобный другим вещам, — это место тела, которое она называет «своим», место ее обитания. Одушевляемое ею тело для нее — не предмет среди предметов, и она не выводит из него все остальное пространство как имплицитно содержащуюся в нем предпосылку. Она мыслит сообразно ему,

\*Descartes, op. cit., VI, p. 135.

а не сообразно себе, и в том естественном пакте, который объединяет ее с ним, предусмотрены также пространство и внешняя дистанция. Если при определенном уровне аккомодации и конвергенции глаза душа воспринимает определенную дистанцию, мышление, которое выводит второе отношение из первого, оказывается чем-то вроде заключенного в нашей внутренней фабрике древнего разумного принципа, идеи: «И это происходит с нами повседневно, без участия в этом нашей рефлексии: так же точно, когда мы сжимаем что-нибудь в руке, мы сообразуем кисть с величиной и фигурой сжимаемого нами тела и посредством этого его ощущаем, без необходимости мыслить свои движения»\*. Тело образует для души ее природное пространство и матрицу любого другого существующего пространства. Таким образом, видение удваивается. Существует видение — предмет моей рефлексии, и я не могу мыслить его иначе как модус мышления, инспекцию разума, суждение, чтение законов. И существует видение, обладающее местом, только считающееся мышлением, мышление по названию. Это видение слито с видящим телом, его идею можно получить, лишь осуществляя его на деле, и оно вводит между пространством и мышлением автономный порядок, образованный нерасчленимой смесью души и тела. Загадка видения не устранена: она оказалась перенесенной от «мышления зрения» к акту видения.

Это фактическое видение и то «есть» («il y a»<sup>23</sup>), которое в нем заключено, не производят, однако же, переворота в философии Декарта. Поскольку оно мыслимо только в единстве с телом, его по определению нельзя мыслить настоящему. Его можно практиковать, акту-ализовать и, так сказать, «пробовать», но из него не удастся извлечь ничего такого, что заслуживает названия истины. Если же, подобно принцессе Елизавете<sup>24</sup>, мы «изо

\*Descartes, op. cit., VI p. 137.

всех сил» хотели бы иметь об этом какое-то суждение, нам ничего не остается, как вернуться к Аристотелю и схоластике и истолковать мышление в качестве чего-то телесного, что не понятно, но представляет собой единственный способ сформулировать для уразумения единство души и тела. На самом деле абсурдно предлагать на суд чистому разуму (*l'entendement pur*) смесь разума и тела. Так называемые «мысли» по этому поводу — это не более чем эмблемы «употребления» жизни, словесные обозначения духовно-телесного единства, которые могут быть узаконены только при условии, что не будут приниматься за мысли. Это индексы порядка существования — существующего человека, существующего мира, — который мы не обязаны мыслить. Он не обозначает на нашей карте Бытия никакой *terra incognita*, не сужает границы применимости нашего мышления, поскольку ничуть не меньше, чем наши идеи, укоренен в Истине, которая служит основанием как его темноты, так и наших озарений.. Только добравшись до этого уровня, мы можем найти у Декарта нечто подобное метафизике глубины: мы не присутствуем при рождении этой Истины, существо Бога для нас бездонно... Однако отступление оказывается мимолетным: для Декарта так же тщетно зондировать эту бездну, как бессмысленно пытаться рассуждать о пространстве души и глубине видимого. В отношении всех этих сюжетов мы несостоятельны по определению. Секрет картезианской непоколебимости в этом и заключается: это метафизика, которая дает нам решающие доводы против дальнейшего занятия метафизикой, узаконивает наши очевидности, ограничивая их, вскрывает наше мышление, не анатомируя его до конца.

Секрет утерянный, и, похоже, навсегда: если мы снова ищем равновесия между наукой и философией, между нашими моделями и темнотой «есть», нужно будет отыскать новое равновесие. Наша наука одинаково успешно отбросила как обоснования, так и ограничения,

которые предлагались ей Декартом. Она уже не претендует на то, чтобы вывести изобретаемые ею модели из атрибутов Бога. Глубина существующего мира и неизмеримого божественного бытия уже не дублирует одномерности «технизированного» мышления. Наука избавляется от того отклонения в метафизику, которое Декарт все-таки совершил раз в жизни: она исходит из того, что для него было конечным пунктом. Операциональный интеллект требует в свое распоряжение под именем психологии ту область контакта с самим собой и существующим миром, которую Декарт оставлял за особым рода слепым, но несводимым к другому и неустрашимым опытом. Научный стиль мышления враждебен по своим основаниям философии как мышлению контакта, и если и обнаруживает в ней опять определенный смысл, то это происходит в силу самой чрезмерности его произвола, когда, наложив запрет на всякого рода понятия, принадлежащие, согласно Декарту, смутному мышлению, — качества, скалярной структуры, солидарности наблюдателя и наблюдаемого, — наука внезапно замечает, что обо всех этих сущностях нельзя в конечном итоге говорить как о *constructa*. В ожидании этого открытия философия держится в оппозиции к ней, погружаясь в то измерение слитности души и тела, существующего мира, бездонного Бытия, которое было приоткрыто и сразу же вновь замкнуто Декартом. Наша наука и наша философия — это два верных и неверных продолжения картезианства, два монстра, родившихся из его расчленения.

Нашей философии остается только предпринимать предварительные изыскания действительного мира. Мы *есть* слияние души и тела, необходимо, следовательно, чтобы у нас была какая-то идея этого: именно этому знанию нашей расположенности, или ситуативности, Декарт обязан тем, что ему удастся сказать о связи души и тела, или о наличии тела «вопреки душе», или о присутствии внешнего мира «на кончиках» наших пальцев. Тело

здесь оказывается уже не средством видения и осязания, но их обладателем и носителем. А наши органы — уже отнюдь не инструменты: эти инструменты, напротив, представляют собой дополнительные, вынесенные вовне органы. Пространство перестает быть тем пространством, о котором говорится в Диоптрике: сетью отношений между предметами, каким его увидел бы посторонний свидетель поля моего зрения или геометр, который его реконструирует и мысленно обозревает. Это уже пространство, отсчет которого ведется от меня как нулевой точки или уровня пространственности. Я не осматриваю его извне, с точки зрения внешнего охвата; оно видится мне изнутри и целиком меня в себя включает. Мир в конечном счете находится вокруг нас, а не перед нами. Свет вновь оказывается действием на расстоянии и уже не сводится к действию посредством контакта, другими словами, уже не понимается так, как мог бы быть понят теми, для кого он невидим. Зрение снова обретает свою фундаментальную власть выявлять, показывать больше, чем есть в нем самом. И поскольку нам говорится, что небольшого количества туши достаточно, чтобы показать леса и бури, нужно признать, что оно обладает своим воображаемым. Его трансценденция уже не препоручается некоему считающему разуму, который расшифровывает воздействия света-вещи на мозг и который делал бы это с таким же успехом, если бы никогда не обитал в теле. Дело состоит уже не в том, чтобы говорить о пространстве и свете, но в том, чтобы заставить говорить пространство и свет, пребывающие там, у себя, в мире. Вопрос, не находящий окончательного ответа, поскольку видение, которому он адресуется, само по себе представляет вопрос. Все поиски и исследования, которые полагали закрытыми, вновь открываются. Что такое глубина, что такое свет, *ti to on*<sup>25</sup> — что они суть: не для духа, отсеченного от тела, но для духа, о котором Декарт говорил, что он распространен в теле, а в конечном итоге — что они суть для самих себя, поскольку они нас пронизывают и охватывают?

Именно эта философия, которую еще предстоит создать, именно она вдохновляет художника — не тогда, когда он высказывает какие-то мнения о мире, но в тот момент, когда его зрение делается движением руки, когда, как говорил Сезанн, он «мыслит живописью»\*.

#### IV

Вся современная история живописи, ее усилия выйти за пределы иллюзионизма и обрести свои собственные измерения обладают метафизическим значением. Не может быть речи о том, чтобы продемонстрировать это значение. Не по причинам, основанным на пределах объективности в истории и неизбежной множественности интерпретаций, что не позволило бы строго связать философию и факт: метафизика, которую мы имеем в виду, это не корпус разрозненных идей, для которого отсыкивалось бы индуктивное подтверждение в эмпирии. Кроме того, в плоти случайного есть своего рода структура, нечто вроде сценария, и эта структура, или сценарий, не препятствует многообразию интерпретаций и даже составляет их глубинное основание. Они превращают событие в продолжительную тему исторической жизни и обладают правом на философский статус. В некотором смысле все то, что можно было сказать и еще будет сказано о Французской революции, всегда в ней было и присутствует теперь — в той волне, которая вырисовывается на фоне раздробленных фактов, со своей пеной прошлого и гребнем будущего, — и новые представления о революции всегда предполагали и будут предполагать более пристальное рассмотрение того, как она случилась. Во всяком случае, в отношении истории произведений

\*B. Dorival, *Paul Cezanne*, ed. P. Tisne, Paris, 1948: *Cezanne par ses lettres et ses témoins*, p. 103 et s.

можно сказать, что если они выдающиеся, то смысл, придаваемый им постфактум, исходит из них самих. Само произведение открыло то поле, или пространство, значения, откуда оно появилось в новом обличье, в каком-то другое время, это оно совершает метаморфозу и становится своим продолжением, так что из его бесконечных перетолкований правомерны те, которые изменяют его в нем самом; и если историк раскрывает под его видимым содержанием превосходящую это содержание меру и толщу смысла, тканевую основу, подготавливающую произведению долгое будущее, то этот активный способ бытия, эта внутренняя сила, которую он обнаруживает, эта монограмма, находимая им в произведении, могут стать основой философской медитации. Но эта работа предполагает длительное и тесное общение с историей, для чего нам всегда недостает ни способности понимания, ни места. Просто потому, что присущая произведениям внутренняя сила, или способность порождать смыслы, превосходит всякое позитивное отношение причинности или филиации; нельзя считать правомерным, когда какой-нибудь профан, пускаясь в воспоминание о картинах или книгах, говорит о своем осмыслении живописи и о чувстве глубокого разногласия, мутации в отношениях между человеком и Бытием, целиком противопоставляя универсум современной живописи классического мышления и исканий. Это разновидность истории посредством контакта, которая, возможно, не выходит за пределы точки зрения отдельной личности и которая, однако же, всем обязана каждодневному общению с другими...

«Я лично думаю, что Сезанн искал глубину всю свою жизнь», — говорит Джакометти\*, а Робер Делоне<sup>26</sup> полагает, что «глубина — это современное увлечение»\*\*.

\*G.Charbonnier, op. cit., p. 176.

\*\*R.Delaunay, ed. cit., p. 109.

Спустя четыре столетия после Ренессанса и три после Декарта глубина по-прежнему сохраняет новизну и требует поиска, причем не «раз в жизни», но всю жизнь. Дело не может сводиться к интервалу между ближними и дальними, деревьями, лишенному всякой таинственности, каким я его увидел бы с самолета. Как не может быть сведено и к частичному скрадыванию одних вещей другими, которое наглядно представляет мне перспективный рисунок: и первое и второе видится вполне явно и не ставит никакого вопроса. Загадку же составляет их связь, то, что существует между ними: загадка в том, что я вижу вещи, каждую на своем месте, именно потому, что они скрываются одна за другой, в том, что они соперничают и теснят друг друга перед моим взглядом именно потому, что находятся каждая на своем месте. В их внеположенности, данной благодаря взаимоналожению, в их взаимозависимости, известной благодаря автономии. О глубине, понимаемой таким образом, уже нельзя сказать, что это «третье измерение». Пржеде всего, будь она одним из измерений, ее следовало бы полагать первым, а не третьим: формы и определенные планы могут существовать, только если берется в расчет, на каком расстоянии от меня находятся различные их части. Но первичное измерение, содержащее в себе остальные, — это уже не измерение, по крайней мере в обычном смысле, определенного отношения, согласно которому производятся измерительные действия. При таком понимании глубина — это, скорее, опыт обратимости измерений, некой глобальной «размещенности», в которой разом даны все измерения и по отношению к которой высота, ширина и расстояние оказываются абстракциями. Опыт объемности, который мы выражаем одним словом, говоря, что вещь находится там. Когда Сезанн ищет глубину, речь идет о поиске именно этой вспышки, или взрыва. Бытия, и такая глубина присуща всем модусам пространства, в том числе и форме. Сезанн уже знает то, что будет повторено

кубизмом: внешняя форма, оболочка вторична, производна, вещь обретает форму не благодаря ей, и нужно разбить эту пространственную скорлупу, этот пустой сосуд — и изобразить вместо него... что? Кубы, сферы, конусы; как им однажды было сказано? Чистые формы, которые обладают устойчивостью построения, определяемого внутренним законом, и, взятые в совокупности, очерчивают или выкраивают вещь, давая ей появиться среди них, подобно лицу в зарослях тростника? Это означало бы поместить устойчивость Бытия с одной стороны, а его переменчивость — с другой. Сезанн уже проделал опыт подобного рода в средний период своего творчества. Он отдавал должное устойчивости и пространству и констатировал, что в этом пространстве, слишком широком коробе или вместилище, вещи начинают будоражить и волновать цвета и модулироваться в неустойчивом\*. Таким образом, пространство и его содержимое надлежит исследовать в совокупности. Проблема глубины приобретает более общий вид: это уже не только вопрос дистанции, линии, формы, это в такой же мере проблема цвета.

Цвет — это «место, где сходятся наш мозг и универсум», говорит он на том восхитительном языке искусства Бытия, который любил цитировать Клее\*\*. Именно отдавая предпочтение цвету, следует расколоть форму-скорлупу, форму-спектакль. Речь идет уже не о цветах, «подобных цветам природы»\*\*\*, — речь идет о цветовом измерении, которое творит из самого себя и для самого себя тождества и различия, текстуру, материальность, нечто сущее... Впрочем, разумеется, не существует какого-то единого рецепта изображения видимого, и цвет, взятый изолированно, может быть таким рецептом ни-

\*F.Novotny, *Cezann und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienne, 1938.

\*\*W.Grohmann, *Paul Klee*, trad. fr. Paris, 1954, p. 141

\*\*\*R. Delaunay, ed. cit., p. 118.

сколько не больше, чем пространство. Значение обращения к цвету в том, что это подводило чуть ближе к «сердцу вещей»\*, но сама сердцевина вещей лежит по ту сторону цвета-оболочки в такой же мере, как и по ту сторону пространства-оболочки. Портрет Валье сохраняет между цветами пробелы, предназначенные для того, чтобы обрисовать, выкроить сущее более общего вида, чем сущее-желтое, или сущее-зеленое, или сущее-синее. Точно так же в акварелях последних лет пространство, считавшееся самой очевидностью, в отношении которого по меньшей мере вопрос «где» не ставится, излучает вокруг планов, не имеющих никакого точно обозначаемого места, «наложение прозрачных поверхностей», «зыбкое движение цветовых плоскостей, перекрывающих друг друга, выдвигающихся и отступающих назад»\*\*.

Как мы видим, речь не идет уже о том, чтобы добавить еще одно измерение к двум измерениям полотна, создать иллюзию, или восприятие без объекта, совершенство которого состояло бы в насколько возможно полном сходстве с эмпирическим видением. Глубина живописного изображения (так же, как и изображенные высота и ширина) происходит неизвестно откуда, располагаясь, прорастая на полотне.

Видение художника — это больше не взгляд вовне, не простая «физико-оптическая»\*\*\* связь с миром. Мир уже не находится перед ним, данный в представлении: скорее, это сам художник рождается в вещах, как бы посредством концентрации, и возвращается к себе из видимого. Картина же в конечном счете может быть соотнесена с чем бы то ни было среди эмпирических вещей, только будучи уже до этого «самоизображающей», она может стать представле-

\*P. Klee, voir son *Journal*, trad. fr. P.Klossowski, Paris, 1959.

\*\*Georg Schmidt, *Les aquarelles de Cezanne*, p. 21.

\*\*\*P. Klee, op. cit.

нием, или изображением чего-либо, только будучи «представлением ничего»\*, создавая «шкуру вещей»\*\*, чтобы показать, как вещи делаются вещами, а мир — миром. Аполлинер говорил, что в поэме бывают фразы, которые, кажется, не были сочинены, а сформировались сами. А Анри Мишо<sup>27</sup> — что цвета Клее иногда кажутся медленно рождающимися на полотне, истекающими из некоего первичного фона, «расползающегося окрест»\*\*\* подобно патине или плесени. Искусство живописи — это не конструкция, не технология, не индустриальное соотношение с внешним пространством и миром. Это тот самый «нечленораздельный крик», упоминаемый Гермесом Трисмегистом<sup>28</sup>, «который казался голосом света». И, однажды обретя наличное бытие, живопись пробуждает в обыденном видении дремлющие силы, тайну предсуществования. Когда я вижу через толщу воды квадраты плитки на дне бассейна, я вижу их не помимо этой воды и отражений в ней, но именно через них, благодаря им. Если бы не было этих искажений, этих солнечных бликов и светотени, если бы я увидел геометрию клетчатого пола без этой плоти, именно тогда бы я перестал его видеть таким, какой он есть, и там, где он есть, то есть дальше, чем любое удаленное от меня на то же расстояние место. О самой воде, этой зыбкой стихии, этом зеркальном, напоминающем сироп элементе, я не могу сказать, что она пребывает в определенном пространстве: она не где-то еще, в другом месте, но она и не в бассейне. Она в нем обитает, материализуется, но не содержится, и если я подниму глаза и взгляну на кипарисовое ограждение, где играют и переплетаются отражения, я не смогу не признать, что вода пребывает и там или по крайней мере посылает туда свою деятельную и живую

\*Ch.P.Bm, *Esthétique de l'abstraction*, Paris, 1959, p. 99, et 86.

\*\* H. Michaux, *Aventures de lignes*.

\*\*\*Ibid.

сущность. Эту внутреннюю одушевленность, это излучение видимого и ищет художник под именами глубины, пространства, цвета.

Когда думаешь об этом, кажется удивительным тот факт, что хороший живописец часто бывает также хорошим рисовальщиком или хорошим скульптором. Поскольку ни выразительные средства, ни движения здесь несопоставимы, это доказывает, что существует система эквивалентов, своего рода Логос линий, светотеней, цветов, масс, представление универсального Бытия без обращения к понятию. Усилия современной живописи и состояли не столько в том, чтобы выбрать между линией и цветом или даже между изображением вещей и созданием знаков, сколько в умножении этих систем эквивалентов, в их освобождении от внешней оболочки вещей, — что может потребовать издания новых материалов или новых выразительных средств, но иногда достигается посредством нового изучения и переосмысления тех материалов и средств, которые уже существовали. Существовала, например, прозаическая концепция линии как позитивного атрибута, свойства предмета «в себе». Это, скажем, контур яблока или граница вспаханного поля и луга, считающиеся наличными в мире и как бы намеченными пунктиром, так что нужно только пройти по ним карандашом или кистью. Эта прозаическая линия была оспорена всей современной живописью, а возможно, и всей живописью в целом, поскольку Винчи в *Трактате о живописи* говорил о том, чтобы «открыть в каждом предмете... ту своеобразную манеру, которая прослеживается на всем его протяжении... своего рода изгиб, волнистую линию, служащую как бы его порождающей осью». Равессон<sup>29</sup> и Бергсон почувствовали в этом оракульском высказывании нечто значительное, не рискуя, однако, расшифровать его до

\* Ravaisson, cité par H. Bergson, *La vie et l'œuvre de Ravaisson*.

конца. Бергсон искал «индивидуальный изгиб» только у живых существ и достаточно робко продвигался вперед, допуская, что искомая волнистая линия «может не быть ни одной из видимых линий фигуры», что она находится «в одинаковой мере как здесь, так и там» и, однако же, «дает ключ ко всему»\*. Он стоит на пороге уже хорошо знакомого художникам увлекательного открытия того, что не существует видимых линий «самих по себе», что ни контур яблока, ни граница поля и луга не пребывают здесь или там, но располагаются всегда по сю и по ту сторону той точки, где устанавливаются на первый взгляд, посреди или позади нами зафиксированного, что они обозначаются, предполагаются и даже повелительно требуются этими вещами, но не как вещами самими по себе. Предполагалось, что они очерчивают яблоко или луг, но яблоко и луг «образуются» сами собой и нисходят в видимое, подобно выходцам из некоего допространственного «замирья»... Однако поставить под вопрос прозаическую линию отнюдь не значит исключить из живописи всякую линию, как, возможно, полагали импрессионисты. Речь идет лишь о ее освобождении, о пробуждении ее конститутивной силы — и нет никакого противоречия в том, что мы видим новое появление и триумф линии у таких художников, как Клее или как Матисс, больше, чем кто бы то ни было, веривших в цвет. Потому как отныне, по словам Клее, линия более не имитирует видимое, она «делает видимым», будучи наброском, очерком генезиса вещей. Может быть, никогда до Клее никто не «пускался грезить линию»\*\*. Начало прочерченной черты устанавливает определенный уровень или модус линейности, определенный способ быть или делаться линией, «линиться»\*\*\*. По отношению к этому началу и к

\*H.Bergson, op. cit., p. 264—265.

\*\*H.Michaux, op. cit

\*\*\*Ibid.

этому модусу линейности всякий последующий изгиб будет обладать диактрическим значением, окажется отношением линии к самой себе, будет формировать приключение, историю, смысл линии, согласно чему она изогнется больше или меньше, более или менее круто, более или менее плавно. Прокладывая путь в пространстве, она при этом подтачивает прозаическое пространство и *partes extra partes* и развивает некий способ активной протяженности, который подразумевает как пространственность вещи вообще, так и пространственность яблоки или человека. Только чтобы получить порождающую ось человека, говорит Клее, «художник будет нуждаться в хитросплетении линий, до такой степени запутанных, что больше и речи не будет о каком-то действительно элементарном представлении»\*. Решит ли он тогда, подобно Клее, строго придерживаться принципа генезиса видимого, фундаментальной, не прямой, или, как говорил сам Клее, абсолютной живописи, — *буквально* ставя задачу обозначения прозаически конституированного бытия его прозаическим именем, чтобы живопись в более строгом смысле была живописью; или, напротив, подобно Матиссу в его рисунках, сочтет возможным передавать одной уникальной линией и прозаические приметы определенного сущего, и подспудное действо, замешивающее в этом сущем мягкость, инертность и силу и делающее его *ню*, *лицом* или *цветком*, — это не создает между ними большого различия. Два листа остролиста, которые были нарисованы Клее в наиболее наглядной изобразительной манере, сначала, строго говоря, совершенно не расшифровываются и до самого конца остаются противостественными, невероятными, призрачными — *именно в силу точности изображения*. И женщины Матисса (вспомним о сарказме его современников) не были непосредственно женщинами - они *становятся* ими:

\*W.Grohmann, *Klee*, op. cit., p. 192.



именно Матисс научил нас видеть их контуры — не «физико-оптическим» способом, но как нервюры, как оси некой системы плотской активности и пассивности. Какой бы она ни была, фигуративная или не фигуративная, линия — это, во всяком случае, уже больше не имитация вещи и не вещь. Это своеобразное нарушение равновесия, внесенное в безразличие белой бумаги, что-то вроде скважины, образующейся внутри бытия в себе, некая конститутивная пустота, в отношении которой статуи Мура<sup>30</sup> совершенно определенно показывают, что это она несет на себе так называемую позитивность вещи. Линия — это уже не то, чем она была в классической геометрии: не появление некоего сущего в пустоте фона. Как и в современных неклассических геометриях, она стала сжатием, расслоением, модуляцией изначальной пространственности.

Подобно тому как живопись открыла для себя латентную линию, она освоила изображение движения без перемещения — через вибрацию или излучение. Это ей, безусловно, необходимо, поскольку живопись называют искусством плоскостей: она имеет дело с полотном или бумагой и у нее нет возможности изготовить нечто подвижное. Но неподвижное полотно могло бы внушать представление о перемене места, подобно тому как след от света падающей звезды на моей сетчатке внушает мне представление о переходе, движении, которых в себе не содержит. Картина предоставляла бы моему зрению примерно то же, что предоставляют ему реальные движения: ряд последовательно расположенных и соответствующим образом накладывающихся друг на друга моментальных видов, аспектов, ракурсов, с неустойчивыми взаиморасположениями частей тела (если речь идет о живом существе), как бы подвешенного между «до» и «после», — короче говоря, те внешние признаки изменения места, которые наблюдатель может прочесть в следе этого изменения. Именно здесь, однако, приобретает значение знаменитое замечание Родена: моментальные образы, не-

устойчивые положения тела приводят к оцепенению движущегося, — как это показывает множество спортивных фотографий с навсегда застывшим атлетом. Его не удастся вывести, из оцепенения, умножая число образов. Фотографии Марая<sup>31</sup>, кубистские аналитические изображения, *Новобрачная* Дюшана<sup>32</sup> лишены внутреннего движения: они передают зеноновские иллюзии в отношении движения. Мы видим ригидное тело, напоминающее какие-то доспехи, играющие своими сочленениями, которое магическим образом находится и здесь и там, но *не переходит* отсюда туда. Кинематограф достигает изображения движения, но *как?* Получается ли это, как полагают, благодаря более точному копированию изменения места? Можно предположить, что нет, поскольку замедленное воспроизведение приводит к тому, что тело, запечатленное на пленке, начинает плавать между предметами подобно водоросли, но не движется. Как говорит Роден\*, движение передается образом живого тела, где руки, ноги, туловище, голова взяты в различные моменты времени, то есть изображением тела в таком положении, в котором оно не бывает ни в один из моментов, устанавливающих между его частями фиктивное согласование, как будто только это сочетание несочетаемого способно заставить переход и длительность осуществляться в бронзе и на полотне. Только те моментальные образы, которые приближаются к этому парадоксальному расположению, достигают передачи движения, например, изображение идущего человека, взятого в тот момент, когда обе его ноги касаются почвы: при этом возникает нечто вроде временной вездесущности тела, и человек *проскакивает* пространство. Картина создает впечатление движения благодаря содержащейся в ней внутренней рассогласованности; позиция каждого члена изображенного на ней тела именно в силу

\*Rodin, *L'art*, entretiens reunis par Paul Gsell, Paris, 1911.

того, что она несовместима с положением других членов, имеет свою, отличную от иных позиций датировку, а так как все они изображены в видимом единстве тела, это и позволяет ему приобрести длительность. Его движение как бы замышляется в сочетании ног, туловища, рук, головы, в некоем виртуальном очаге, и лишь потом внезапно проявляется в изменении места. Почему лошадь, сфотографированная в момент, когда она не касается земли, то есть в полном движении, с подогнутыми почти к самому корпусу ногами, кажется прыгающей на месте? И почему, напротив, лошади Жерико<sup>33</sup> несутся по полотну, занимая при этом положения, которые ни одна скачущая галопом лошадь никогда не занимает? Дело в том, что лошади *Дерби в Эпсоме* позволяют мне увидеть обретение телом почвы под ногами, а по логике тела и мира, которая мне хорошо известна, обретение пространства есть вместе с тем обретение длительности. Роден в связи с этим глубоко заметил, что «именно художник правдив, а фотография обманчива, так как в реальности время непрерывно»\*. Фотография оставляет открытыми мгновения, которые сразу же перекрываются напором времени, она разрушает прохождение, наложение, «метаморфозу» времени, живопись же, в противоположность этому, делает их видимыми, поскольку изображение лошадей на полотне, имеющих по одной ноге в каждом моменте времени, содержит искомый «переход от *здесь* к *туда*»\*\*. Живописец ищет не внешние проявления движения, но его тайные шифры. Эти тайные шифры еще более subtilны, чем те, на которые обращает внимание Роден, говоря, что всякая плоть, даже плоть мира, испускает вокруг себя излучение. Однако к чему бы в зависимости от эпох и школ ни обращалась живопись в первую очередь

\*Rodin, *L'art*, enfretiens reunis par Paul Gsell, Paris, 1911.

\*\*Henri Michaux.

— к изображению движения или неподвижности, она никогда не может полностью устранить от проблемы времени, так как всегда пребывает в чувственно-телесном.

Может быть, теперь в более полной мере удалось сочувствовать, что несет в себе это короткое слово: видеть. Видение — это не один из модусов мышления или наличного бытия «для себя»: это данная мне способность быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия, и мое «я» завершается и замыкается на себе только посредством этого выхода вовне.

Художники всегда знали это. Винчи\* упоминает «живописную науку», которая говорит не языком слов (и тем более не языком чисел), но выражается в произведениях, которые существуют в видимом мире, так же как естественные вещи, и, однако же, сообщаются «со всеми генерациями универсума». Эта молчаливая наука, которая, как говорил Рильке, имея в виду Родена, переводит в произведение искусства «нераспечатанные»\*\* формы вещей, берет начало в глазах и адресуется глазам. Глаз должен быть понят как «окно души». «Глаз..., посредством которого красота вселенной открывается нашему созерцанию, — это нечто столь превосходное, что вряд ли кто-нибудь сможет смириться с утратой, если лишится зрелища всех созданий природы, чей вид позволяет душе пребывать довольной, оставаясь в темнице тела, благодаря глазам, которые предоставляют ей бесконечное многообразие творения: тот, кто лишается этого, подвергает душу в темное узилище, где обрывается всякая надежда вновь увидеть солнце, свет универсума». Глаз совершает чудо, открывая душе то, что существует вне самой души, — блаженный край вещей и их божество, Солнце. Картезианец может считать, что истинно сущий мир отличается от видимого мира, что свет

\*Cite par Robert Delaunay, op. cit, p. 175.

\*\*Rilke. *Auguste Rodin*, Paris, 1928, p. 150.

исходит только из духа, что любое видение совершается в Боге. Художник же не сможет согласиться с тем, что открытость мира нашему зрению иллюзорна или опосредована, что то, что мы видим, якобы не есть сам мир, что дух, разум может иметь дело только со своими мыслями или с другим духом. Он приемлет миф об окнах души со всеми его противоречиями: душа, не имеющая места, должна быть прикреплена к телу и вдобавок обрести причастность, при его посредстве, ко всем прочим телам и к природе. То, чему нас учит зрение, должно быть понято буквально: мы касаемся им солнца, звезд, благодаря ему мы находимся сразу повсюду — так же близко от отдаленных вещей, как и от находящихся рядом, и даже наша способность воображать себя в другом месте («Я в Петербурге, в своей постели, в Париже мои глаза видят солнце»\*) и свободно представлять себе реально сущие вещи, где бы они ни находились, заимствована опять-таки у зрения, использует средства, которыми обязана ему. И только зрение открывает нам, что различные, «внешние», посторонние друг другу сущности пребывают тем не менее безусловно *Совокупно, в ансамбле*, обнаруживая «одновременность» — таинственный феномен, с которым психологи обращаются как дети со взрывчаткой. Идею совокупного существования «внешних» сущностей лаконично выражает Робер Делоне: «Железная дорога — образ последовательного, появляющегося из параллельного: паритет рельсов». Рельсы, которые сходятся и не сходятся, которые сходятся *для того, чтобы* там, в точке схождения, остаться равноудаленными, мир, существующий сообразно моей перспективе *для того, чтобы* быть независимым от меня, существующий для меня, чтобы быть без меня, быть миром... Зримое, «визуальное quale»<sup>34</sup>, дает мне и одно только может мне дать наличное бытие того, что не есть «я», того, что просто и в полном смысле этого слова

\*Robert Delaunay, op. cit., p. 115 el 110.

есть. Это возможно потому, что зримое представляет собой как бы уплотнение, сгущение универсальной зримости, единого и единственного Пространства, которое и разделяет, и объединяет, образуя основу всякой связи (даже связи прошлого и будущего, поскольку ее не было бы, не будь они частями одного и того же Пространства). Каждая отдельная видимая вещь, при всей ее индивидуальности, служит вместе с тем еще и общим мерилем видимого, поскольку определяется как результат разделения, раскола тотального Бытия. Это означает в конечном итоге, что видимое имеет невидимую, в строгом смысле слова, подоплеку, которую делает наличной, показывает, как показывается отсутствующее. «В свое время импрессионисты, наши вчерашние антиподы, были совершенно правы, выстраивая свое жилище среди отбросов и нагромождений повседневно видения. Что же касается нас, наше сердце влечет нас к глубинам... Эти странные, почти потусторонние вещи обратятся... реальностями. Поскольку вместо того, чтобы ограничиться более или менее интенсивным конституировани-ем видимого, они добавляют к нему невидимую составляющую, воспринимаемую неким оккультным способом»\*. Что-то в видимом буквально бросается в глаза: его лицевые, фронтальные свойства; что-то достигает их снизу: глубокая латентность телесных состояний, откуда тело пробуждается к видению, и есть то, что достигает зрения поверх непосредственно видимого: все феномены полета, плавания, движения, где зрение причастно уже не к весомости образующих оснований, а к мимолетности осуществлений\*\*. Таким образом, художник, обладая зрением, касается обоих экстремумов. Что-то приходит в движение в извечных глубинах видимого, воспламеняется и захватывает тело художника,

\* Klee, Conference d'Iena, 1924, d'après M. Grohmann, op. cit., p. 365.

\*\* Klee, *Wege des Naturstudiums*, 1923, d'après G. di San Lazzaro, Klee.

так что все, что он пишет, становится ответом на это побуждение, а его рука — «лишь инструментом какого-то отдаленного воления». Видение же оказывается встречей, как бы на перекрестке, всех аспектов Бытия. «Особого рода огонь стремится к жизни, он пробуждается, направляется вдоль руки-проводника, достигает полотна и охватывает его, чтобы затем замкнуть скачущей искрой тот круг, который должен был прочертить: возврат к глазу и по ту сторону зрения»\*. В этом нигде не прерывающемся обращении невозможно отметить, где кончается природа и начинается человек или художественное выражение, и можно сказать, таким образом, что само безмолвное Бытие обнаружило присущий ему смысл. Вот почему дилемма фигуративного и нефигуративного неправильно сформулирована: в действительности одновременно, без всякого противоречия, истинно, что ни одна виноградная лоза не бывает в реальности такой, какой ее изображает самая фигуративная живопись, и что никакая живопись, даже абстрактная, не может избежать Бытия, и виноград Караваджо — это виноград сам по себе\*\*. Эта процессия того, что есть, по отношению к тому, что видится и показывает, и того, что видится и показывает по отношению к тому, что есть, составляет саму природу видения. Если же мы будем искать онтологическую формулу живописи, трудно сказать сильнее, чем было сказано Клее, который в тридцать семь лет написал фразу, выгравированную теперь на его могиле: «Я неуловимо пребываю в имманентном...» \*\*\*

\* Klee, cite par W.Grohmann, op. cil., p. 99.

\*\* A. Berne-Joffroy *Le dossier Caravage*, Paris, 1959, et Michel Butor, *La Corbeille de l'Ambrosienne*, NRF, 1960.

\*\*\* Klee, *Journal*, op. cit.

Поскольку глубина, цвет, форма, линия, движение, контур, физиономия образуют как бы крону Бытия и все они вплетены в его ткань, в живописи не существует ни обособленных «проблем», ни по-настоящему противоположных подходов, ни частных «решений», ни прогресса посредством накопления и нет бесповоротных выборов. Никогда не исключено возвращение художника к отклоненному им символу, разумеется, после обнаружения какой-то иной его выразительности: так, контуры Руо<sup>35</sup> отличаются от контуров Энгра. Свет («старый султан, — по словам Жоржа Лембура<sup>36</sup>, — чье обаяние поблекло в начале этого столетия»), изгоняемый сначала художниками, вновь появляется у Дюбюффе<sup>37</sup> как своего рода тканевая подоснова, текстура материи. Никогда нельзя уберечься от этих поворотов, как и от самых неожиданных совпадений и сближений: у Родена встречаются фрагменты, совпадающие с фрагментами статуй Жермена Рише<sup>38</sup>, поскольку оба они были скульпторами, то есть оба были связаны с одной и той же тканью Бытия. Так же точно ничто нельзя считать окончательно обретенным и установленным. «Разрабатывая» одну из излюбленных проблем живописи, каким было, например, изображение бархата или шерсти, настоящий художник произвольно переиначивает по-своему решение всех прочих живописцев. Даже когда его поиски выглядят частными, они всегда имеют тотальный характер. В тот момент, когда он овладевает каким-то умением или приемом, открывается новое поле возможностей, где все, что он смог выразить ранее, должно быть прочитано заново и переосмыслено. Таким образом, художник никогда не

\* G. L i m b o u r , *Tableau bon levain ù vous de cuire la pate; tart brut de Jean Dubuffet*, Paris, 1953.

обладает найденным в полной мере, поскольку это найденное еще подлежит исследованию и побуждает к новым поискам. Идея универсальной, тотальной, полностью реализованной живописи лишена смысла. Мир для художников, существуй он еще хоть миллионы лет, и через миллионы лет еще будет требовать живописного изображения, и даже если он погибнет, то все равно останется незавершенным. Панофски показывает, что «проблемы» живописи, поляризующие ее историю, часто получают разрешение окольным путем — не в русле тех поисков, где первоначально были поставлены, но, напротив, когда художники, зайдя в полный тупик, кажется, о них забывают, отвлекаются на другие вещи — и вдруг, занимаясь совершенно другим, вновь обнаруживают и находят их решение. Эта смутно различимая историчность живописи, продвигающейся вперед извилистым путем, через повороты, переходы, заимствования, неожиданные рывки, не означает, что художник не знает, чего он хочет: просто то, к чему он стремится, лежит по сю сторону целей и средств и из этого своего измерения направляет всю нашу полезную деятельность.

Мы настолько захвачены классической идеей интеллектуальной адекватности, что немое «мышление» живописи оставляет у нас иногда впечатление пустой игры значений, некоей косноязычной или невнятной речи. Если же заметить, что любое мышление не может полностью освободиться от подпорок, что единственная привилегия языкового мышления состоит в том, что создаваемое им удобно в употреблении, если показать, что литературные и философские формы так же, как и формы живописные, не могут считаться окончательно обретенными и не накапливаются в виде какого-то постоянно возрастающего вклада, что даже наука учится признавать зону «фундаментального», населенную непроницаемыми, открытыми, дробными сущностями, такими, как «эстетическая информация» кибернетиков или математико-физические

«операционные группы», которые и речи быть не может истолковать исчерпывающим образом, если, наконец, признать, что мы нигде не в состоянии ни подвести объективный итог, ни помыслить объективный прогресс и что вся человеческая история в определенном смысле стоит на месте, — что же, скажет рассудок, подобно Ламьели<sup>39</sup>, и *только-то*? Все одинаково тщетно? Может быть, высшее, на что способен разум, состоит всего лишь в констатации этой зыбкости почвы у нас под ногами, в высокопарном именовании «вопросанием» состояния непрерывного изумления, «исследованием» хождения по кругу, «Бытием» того, что никогда не завершено?

Однако это разочарование вызвано ложным ожиданием. Это сожаление о том, что нельзя быть всем. Сожаление, которое к тому же не вполне обосновано, потому что, если ни в живописи, ни даже в истории науки мы не можем ни установить иерархию цивилизаций, ни говорить о прогрессе, дело не в том, что какой-то рок тянет нас вспять. Скорее, уже первый живописец в определенном смысле достигал самой глубины будущего. Если ни одна форма живописи не может исчерпать и завершить живопись в целом, если, более того, ни одну картину нельзя считать абсолютно законченной, это означает только, что каждое произведение изменяет, преобразует, проясняет, углубляет, подтверждает, предвосхищает, воссоздает или предсоздает все прочие творения. И если художественные произведения не становятся неким вечным обретением, то не потому только, что, как и все на свете, они преходящи, но и потому, что почти вся их жизнь еще им предстоит.

*Толоне, июль—август 1960.  
Морис Мерло-Понти*

## КОММЕНТАРИИ

Эссе «Око и дух» впервые было опубликовано в январе 1961 года в первом номере журнала «Art de France», после чего многократно переиздавалось в журналах, сборниках и отдельной книжкой. На русском языке публикуется впервые.

<sup>1</sup> Artificialisme (от латин. artificialis — искусный, умелый) — то же, что и техницизм, то есть явная или неявная установка на замену естественного искусственным, основанная на уверенности в широких возможностях техники.

<sup>2</sup> Культурализм — совокупность идей американской антропологической школы «Культура и личность», полагавшей, что каждая отдельная культура моделирует индивидуальную личность, ее психологическую структуру, поведение, идеи, особый менталитет. Наиболее известные представители школы: Р. Бенедикт, М. Мид, Р. Линтон.

<sup>3</sup> Manipulandum — манипулируемое, легко подчиняющееся ручному управлению.

<sup>4</sup> Ласко (Lascaux) — пещера во Франции около г. Монтиньяк с гравированными и живописными настенными изображениями (бизонов, оленей, диких быков, лошадей) позднепалеолитического времени.

<sup>5</sup> Джакометти, Альберто — швейцарский художник (1901 — 1966). Живописная манера развивалась под влиянием примитивизма и кубизма в направлении поиска упрощенных форм.

<sup>6</sup> Беренсон, Бернард — американский историк искусства, эксперт и эстетик, литовец по происхождению (1865—1959). Посвятил себя изучению итальянской живописи XIII — конца XVI в., заново описав и исследовав ее характерные свойства. Наиболее известная работа: «Итальянские художники эпохи Возрождения» (1932).

<sup>7</sup> Мальбранш, Никола — французский философ-идеалист (1638—1715). Главный представитель окказионализма; стремился сочетать картезианство с августиновской традицией христиан-

ской философии. Основное сочинение — «Разыскание истины» (1674—1675).

<sup>8</sup> idios cosmos — индивидуальный, частный космос (*др.-греч.*).

<sup>9</sup> coinos cosmos — общий, принадлежащий всем космос (*др.-греч.*).

<sup>10</sup> *Ночной дозор* — традиционное название одного из наиболее известных шедевров Рембрандта (1642, Амстердам, Гос. музей). По своему жанру представляет собой групповой портрет, выполненный по заказу Гильдии аркебузьеров Амстердама и изображающий «Выход капитана Франца Баннинга Кокка и его лейтенанта Виллема Ван Рюйтенбуха». На переднем плане картины изображен лейтенант, протягивающий руку в направлении зрителя.

<sup>11</sup> Эрнст, Макс — немецкий художник, большую часть времени работавший во Франции (1891 — 1978). Один из основных представителей дадаизма и сюрреализма. В картинах 20-х годов впервые применил ставшие хрестоматийными для сюрреализма художественные приемы (*Слон Целебес, Старик, Женщина и ее ток, Памятник птицам*).

<sup>12</sup> Клее, Пауль — швейцарский художник (1879—1940). Для изобразительной манеры Клее, сформировавшейся под влиянием Сезанна и В.Кандинского, характерно свободное экспериментирование с цветом, формой, исследование техники живописи. Стремление к пластической экономии приводит его к лаконичным графическим изображениям, доходящим почти до идиограммы. Живопись и графика Клее отличаются лиризмом, насыщены поэтическими и метафизическими аллюзиями. Кроме художественных работ оставил также *Дневник* и др. сочинения.

<sup>13</sup> Маршан, Андре — французский художник (1907—1983). Первые работы посвящены реалистическому изображению провинциальной жизни, позже эволюционировал к живописи и графике, напоминающей японские эстампы и рисунки на некоторых древнегреческих вазах. Автор множества пейзажей Прованса, Бургони, Италии.

<sup>14</sup> Шильдер, Пауль Фердинанд — австрийский медик и психоаналитик (1886—1940). Особенно интересовался построением образа тела, пытаясь интегрировать нейрологические и психоаналитические данные.

<sup>15</sup> *Тошнота* — роман Ж.-П.Сартра, опубликованный в 1938 г.

<sup>16</sup> Гора Сент-Виктуар — имеется в виду изображение горы Сент-Виктуар на картине Сезанна (*Гора Сент-Виктуар, 1886*).

<sup>17</sup> Бревиарий (от латин. *breviarium* — краткий, сжатый) — в католической церкви — краткий сборник молитв, псалмов, гимнов, выдержек из Библии и сочинений «отцов церкви», используемый при богослужении.

<sup>18</sup> *Partes extra partes* — букв. «части вне частей» (*латин.*), внеположенность частей.

<sup>19</sup> Панофски, Эрвин — американский историк искусства, немецкого происхождения (1892—1968). Разработал так называемый «иконологический» метод, предполагающий «чтение» произведения искусства в его цивилизованном контексте и согласно различным «уровням значения».

<sup>20</sup> *perspectiva naturalis (communis)* — естественная (общая) перспектива (*латин.*); *perspectiva artificialis* — искусственная перспектива (*латин.*).

<sup>21</sup> *Hochraum, Nahraum, Schragraum* — высокое пространство, близлежащее пространство, наклонное пространство (*нем.*).

<sup>22</sup> *Stilmoment; Vermoment* — момент стиля; момент личности.

<sup>23</sup> «*ii u a*» — безличный оборот, буквально переводимый с французского как «имеется». Согласно Мерло-Понти, видение всегда содержит в себе полагание бытия, «нечто есть», или «нечто имеется», задача же феноменологии — прояснить это полагание, показать, «почему есть нечто, а не ничто».

<sup>24</sup> Принцесса Елизавета — просвещенная пфальцская принцесса, жившая в голландском изгнании, из писем к которой сложился трактат Р. Декарта *Страсти души* (1649).

<sup>25</sup> *ti to on* — что это есть (*др.-греч.*).

<sup>26</sup> Делоне, Робер — французский художник (1885—1941). Сначала работал театральным декоратором, затем, после знакомства с А.Руссо и первыми кубистами, занялся живописью и графикой. Пришел к выводу, что для сохранения непрерывности форм картина должна иметь ритмическую организацию, основанную на подборе окрашенных планов. Автор живописных полотен, многоцветных барельефов, литографий.

<sup>27</sup> Мишо, Анри — французский поэт и художник, бельгийского происхождения (1899—1954).

<sup>28</sup> Гермес Трисмегист (Триждывеличайший) — один из эпитетов древнегреческого бога Гермеса, легендарного основателя оккультизма, от имени которого в III в. до н.э. — III в. н.э. было написано большое число сочинений по астрологии, алхимии, магии и трактаты религиозно-философского содержания, составляющие литературу герметизма.

<sup>29</sup> Равессон-Мольен (наст. имя — Жан Гаспар Феликс Лаше) — французский философ-спиритуалист, ученик Шеллинга, археолог и художник (1813—1900). Главное сочинение «Обзор французской философии XIX в.» (1868). В эстетике Равессона высшим авторитетом является Леонардо да Винчи.

<sup>30</sup> Мур, Генри — английский скульптор (1898—1986). Скульптурам *М у р а (Мать и дитя, Лежащая фигура, Семейная группа)* присущи мощная пластика и монументальность форм, постоянный поиск объема, пространства, равновесия пустоты и наполненности, сложный ритм линий и силуэтов.

<sup>31</sup> Марей, Этьен Жюль — французский медик и физиолог (1830—1904). Исследовал движения животных и человека, изобрел и разработал способ их изображения (хронографию), считающийся непосредственным предшественником кинематографии. Автор многочисленных работ, посвященных изображению движения (напр. *Etude de la Locomotion animal par la chronophotografie, 1887*).

<sup>32</sup> Дюшан, Марсель — французский живописец (1887—1968). Примыкал к дадаизму, затем к сюрреализму. Один из основоположников так называемого «антиискусства». Применял технику разложения формы (*Обнаженная, спускающаяся по лестнице, 1912*).

*Новобрачная...* (1915—1923, Филадельфия, Музей искусства) — выполненная на стекле с использованием свинцовых листов и проволоки абстрактная композиция, отличающаяся крайней сложностью символического ряда и пластической структуры. Другое название: «Большой Бокал».

<sup>33</sup> Жерико, Теодор — знаменитый французский живописец и график (1791—1824). Известен, в частности, изображениями анатомии и движений лошадей (напр., *Дерби в Энсоме, 1821*, Лувр).

<sup>34</sup> *quale* — качество, состояние (*латин.*).

<sup>35</sup> Руо, Жорж — французский живописец и график (1871 —

1958). Один из основателей фовизма, был близок к экспрессиониз-

му. Использовал резкий контурный рисунок, контрасты сияющих и сумрачных цветовых пятен. Работал как офортист.

<sup>36</sup> Лембур, Жорж — французский писатель (1900—1970). Автор, наряду с романами, поэмами, пьесами, рассказами, серии эссе, посвященных живописи и динамике художественного творчества.

<sup>37</sup> Дюбюффе, Жан — французский художник-абстракционист (1901—1985), тяготевший к фактурной выразительности

живописной массы. В ряде работ примыкал к так называемому «грубому искусству» («art brut»).

<sup>38</sup> Ришье, Жермен — французский скульптор (1904—1959).

<sup>39</sup> Ламьель — героиня последнего, незавершенного романа Стендаля.

## СОДЕРЖАНИЕ

### Коротко об авторе

3

### Око и дух

9

### Комментарии

58



Мерло-Понти М. М 52 Око и дух/Пер. с фр., предисл.  
и коммент. А.В. Густыря. — М.:Искусство, 1992. —  
63с. ISBN 5-210-02206-4

Морис Мерло-Понти — крупнейший французский феноменолог, оказавший огромное влияние на современную французскую философию и психологию. Око и дух», последнее законченное и прижизненно опубликованное философское эссе ученого, знакомит читателя с интереснейшим опытом феноменологического истолкования творчества Сезанна. Прекрасный литературный стиль, глубокие размышления над таинствами живописи, тонкие психологические наблюдения — все это делает предлагаемую небольшую по величине работу подлинным эстетическим шедевром.

**ББК 87.8**

Мерло-Понти Морис  
**ОКО И ДУХ**

Редактор *В.С. Григорян*  
Художник *С.А. Серебрякова*  
Художественный редактор *И.В. Балашов*  
Технический редактор *Н.Б. Маслова*  
Корректор *М.Л. Лебедева*

ИБ № 4685. Слано в набор 01.09.92-. Подписано в печать 16.11.92.  
Формат 70x100/32. Бумага книжно-журнальная. Гарнитура Тайме.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 2,58. Усл. кр.-от. 2,74. Уч.-издл. 2,54.  
Тираж 10 000 (1-й завод).

Изд. № 17718. Заказ № Издательство «Искусство»,  
103009 Москва, Собиновский пер., 3. Отпечатано с компьютерного  
набора издательства «Искусство» ЦНИЭИуголь. Типография. Москва  
1 0 3 0 1 2 , пр. Сапунова, д. 13/15