

ДЖОНАТАН КРЭРИ
ТЕХНИКИ
НАБЛЮДАТЕЛЯ



v ——— a - c

Джонатан Крэри

Техники наблюдателя.
Видение и современность
в XIX веке

Перевод с английского Дмитрия Потемкина
Редактор Карен Саркисов

Издательство благодарит Агентство
Александра Корженевского за помощь
в получении прав на публикацию
перевода этой книги.

К 85 Крэри Д. Техники наблюдателя. М.: V-A-C press, 2014. –
256 с. – 12+

УДК 7.06
К 85

ББК 85.1
ISBN 978-5-9904389-3-4

© 1992, MIT Press
© 2014, V-A-C press
Все права защищены

Среди тех, кто сделал издание этой книги возможным, особое место занимают три моих друга и коллеги из *Zone* Сэнфорд Куинтер, Хэл Фостер и Майкл Фезр. Невозможно описать, насколько сильно меня обогатила и вдохновила близость к их работам и идеям. Кроме того, я хотел бы поблагодарить Ричарда Бриллианта и Дэвида Розенда за их постоянную поддержку, особенно в те периоды, когда я в ней больше всего нуждался. Они оказали мне неоценимую помощь в ходе подготовки этого проекта. Также я благодарен Розалинде Краусс за ее принципиальные критические замечания и помощь. Ив-Ален Буа и Кристофер Филипс читали ранние варианты рукописи и сделали очень полезные замечания. Существенную часть этого исследования я провел, получая стипендию Рудольфа Витковера от факультета истории искусства Колумбийского университета. Книга была завершена на стипендию Меллона от Общества стипендиатов по гуманитарным наукам Колумбийского университета, и здесь я хотел бы поблагодарить моих друзей в Центре Хеймана. Подготавливая визуальный материал, я полагался на содействие Мейган Гейл, Энн Мэншер и Грега Шмитца. Тед Байфилд и моя ассистентка Линн Спрингс помогли с редактированием книги. Наконец, я хочу поблагодарить Сюзанну Джексон, чье бесстрашие и преданность писательскому делу постоянно вдохновляли меня в собственной работе.

Для историка-материалиста каждая исследуемая им эпоха — лишь предыстория того, что его по-настоящему волнует. И именно поэтому в истории для него не существует видимости повторения — ведь те моменты в ходе истории, что представляют для него наибольшую важность, становятся моментами настоящего благодаря выполняемой ими роли указателя «предыстории» и тем самым меняют свой характер согласно катастрофическому или победоносному предназначению этого настоящего.

—Вальтер Беньямин

Содержание

1 Современность и проблема наблюдателя	11
2 Камера-обскура и ее субъект	45
3 Субъективное видение и разделение чувств	91
4 Техники наблюдателя	127
5 Визионерская абстракция	175
Примечания	191
Библиография	241

Глава 1

Современность и проблема наблюдателя

Область видения всегда казалась мне сравнимой
с территорией археологических раскопок.

—Поль Вирильо

Эта книга посвящена проблеме видения и его исторического конструирования. И хотя бóльшая часть рассматриваемых в ней событий и изменений относятся к периоду до 1850 года, она была написана в самый разгар трансформации природы визуальности — трансформации, пожалуй, более фундаментальной, чем разрыв, отделяющий образный язык средневековья от ренессансной перспективы. Произошедшее чуть более чем за десятилетие стремительное развитие широкого набора техник компьютерной графики — часть широкой реконфигурации отношений между наблюдающим субъектом и способами репрезентации, фактически упраздняющей бóльшую часть культурно установленных смыслов самих понятий «наблюдатель» и «репрезентация». Формализация и распространение компьютерной образности возвещают о повсеместном внедрении искусственных визуальных «пространств», радикально несовпадающих с миметическими возможностями кино,

фотографии и телевидения. Эти последние, по крайней мере до середины 1970-х, представляли собой основные формы аналоговых медиа, продолжавших соответствовать оптическим длинам волн спектра и определенной точке зрения (статичной или подвижной), локализованной в реальном пространстве. Компьютеризированный дизайн, синтетическая голография, авиасимуляторы, компьютерная анимация, роботизированное распознавание изображений, лучевое зондирование, текстурирование, устройства управления движением, шлемы виртуальной реальности, компьютерная томография, многоспектральные датчики — все это лишь небольшая часть техник, переносящих видение на новую плоскость, отрезанную от живого наблюдателя. Разумеется, другие, более старые и привычные способы «видения», будут упорствовать в своем шатком существовании рядом с этими новыми формами. Но постепенно новые развивающиеся технологии производства образов становятся доминирующими моделями визуализации, определяющими функционирование базовых социальных процессов и институтов. И, разумеется, они пересекаются с нуждами глобальных информационных индустрий и расширяющимися потребностями медицинских, военных и полицейских структур. Большинство исторически значимых функций человеческого глаза вытесняются практиками, в которых визуальные образы уже не отсылают к положению наблюдателя в «реальном», оптически воспринимаемом мире. Если эти образы к чему-то и отсылают, то лишь к миллионам битов электронных математических данных. Визуальность постепенно перемещается на кибернетическую электромагнитную территорию, где абстрактные визуальные и языковые элементы совпадают и потребляются, циркулируют и обмениваются в глобальном масштабе.

Чтобы осмыслить эту неумолимую абстракцию визуального и избежать ее мистификации через обращение к технологическим объяснениям, придется поднять множество вопросов и попытаться на них ответить. Некоторые из наиболее важных вопросов имеют исторический характер. Если сегодня мы и вправду наблюдаем непрерывную мутацию природы визуальности, то какие из ее форм и модальностей остаются в прошлом? О какого рода разрыве идет речь? И какие элементы преемственности связывают современную образность с более старыми типами организации визуального? В какой мере (если это вообще имеет место) компьютерная графика и экранный контент представляют собой более развитый и усовершенствованный вариант того, что Ги Дебор некогда назвал «обществом спектакля»?¹ Каковы отношения между дематериализованной цифровой образностью настоящего и так называемой эпохой технической воспроизводимости? Однако самые насущные вопросы звучат еще масштабнее: каким образом тело, в том числе тело наблюдающее, становится составной частью новых машин, экономик и аппаратов — социальных, либидинальных или технологических? Как субъективность превращается в хрупкое условие взаимодействия между рационализированными системами обмена и информационными сетями?

Несмотря на то, что эта книга не отвечает напрямую на данные вопросы, в ней содержится попытка переосмыслить и реконструировать часть их исторического фона при помощи изучения более ранней реорганизации видения в первой половине XIX века и схематичного изображения некоторых сил и событий (особенно тех, что имели место в 1820-е и 1830-е годы), создавших новый тип наблюдателя и ставших ключевой предпосылкой сохраняющейся по сей день абстракции видения, о которой мы говорили выше. И хотя непосредственные

результаты этой реорганизации были не столь яркими, они отличались фундаментальным характером. Тогда (как, впрочем, и сегодня) проблемы видения в основном касались вопросов тела и функционирования общественной власти. Большая часть этой книги посвящена тому, как, начиная с первых десятилетий XIX века, новая система отношений между телом и различными формами институциональной и дискурсивной власти по-новому определила статус наблюдающего субъекта.

Обрисовывая некоторые «узловые точки» современного гетерогенного режима видения, я также попробую ответить на вопрос, когда и благодаря каким событиям произошел разрыв с ренессансными, или *классическими*, моделями видения и наблюдателя. От того, как и где мы поместим этот разрыв, будет во многом зависеть познаваемость визуальности в рамках современности XIX и XX веков. Большинство существующих ответов на этот вопрос страдают от озабоченности исключительно проблемами визуальной *репрезентации*. Разрыв с классическими моделями видения в начале XIX века представлял собой нечто гораздо большее, чем простое изменение внешнего вида изображений и произведений искусства или смену систем репрезентационных конвенций. Напротив, он был неотделим от масштабной реорганизации знания и социальных практик, во многом изменившей способности человеческих субъектов относительно производства, познания и желания.

В этом исследовании я представляю сравнительно непривычную конфигурацию объектов и событий XIX века — имен собственных, сводов знаний и технологических изобретений, редко появляющихся на страницах книг по истории искусства и модернизма. Одна из причин выбора подобной стратегии заключается в желании избежать ограничений, накладываемых большинством господствующих историй визуальности

этого периода, обойти стороной те анализы модернизма и современности, которые опираются на более или менее схожую оценку истоков модернистского изобразительного искусства и модернистской визуальной культуры 1870-х и 1880-х годов. Даже сегодня, после многочисленных пересмотров и переписываний истории искусства (включая некоторые из наиболее убедительных неомарксистских, феминистских и постструктуралистских работ), стержневой нарратив по сути остается неизменным. Его можно изложить следующим образом: вместе с Мане, импрессионизмом и/или постимпрессионизмом появилась новая модель визуальной репрезентации и восприятия, образовавшая разрыв с другой, господствовавшей предыдущие несколько столетий, моделью видения, расплывчато определяемой как ренессансная, перспективная или нормативная. Большинство теорий современной визуальной культуры до сих пор привязаны к тому или иному варианту описания этого «разрыва».

Нарратив о конце перспективного пространства, миметических кодов и референциальности, как правило, некритически соседствует с иной, совершенно отличной периодизацией истории европейской визуальной культуры, от которой также следует отказаться. Эта вторая модель описывает изобретение и распространение в XIX веке фотографии и других связанных с ней форм «реализма». В основном эти изменения представляются как часть непрерывного развития ренессансного способа видения, в рамках которого фотография (и со временем кино) воспринимаются лишь как более поздние примеры развертывания перспективного пространства и восприятия. Таким образом, в большинстве случаев мы имеем довольно путанную, раздвоенную модель видения XIX века: на одном уровне есть относительно небольшое число прогрессивных художников,

создававших радикально новые типы видения и означивания, в то время как на более повседневном уровне видение остается встроенным во все те же общие «реалистические» структуры, которые организовывали его еще с XV века. С одной стороны, классическое пространство вроде бы ниспровергнуто, а с другой — все еще продолжает существовать. Такое концептуальное разделение ведет к ошибочной идее, будто нечто, именуемое реализмом, господствовало в области массовых практик репрезентации, в то время как эксперименты и инновации происходили лишь в пределах особого (хотя зачастую и проницаемого) поля модернистского художественного творчества.

Однако при более внимательном изучении культурное и социальное влияние знаменитого модернистского «разрыва» оказывается значительно более ограниченным, чем принято считать. Предполагаемая революция восприятия, спровоцированная прогрессивным искусством последних десятилетий XIX века, была, если верить сторонникам этой идеи, событием, последствия которого реализовались за пределами господствующих и наиболее распространенных способов видения. Таким образом, следуя логике этого утверждения, в действительности разрыв произошел на границе широкой гегемонистской организации визуального, обретавшей все большую власть на протяжении XX века с распространением фотографии, кинематографа и телевидения. Тем не менее, можно сказать, что миф о модернистском разрыве фундаментально зависит от бинарной модели противостояния реализма и экспериментаторства. Иными словами, сущностная преемственность миметических кодов есть необходимое условие утверждения авангардного прорыва. Идея модернистской визуальной революции зависит от наличия субъекта, имеющего отстраненную точку зрения, в рамках которой модернизм —

неважно, выступает ли он в роли стиля, культурного сопротивления или же идеологической практики — может быть выделен из общего фона нормативного видения. Таким образом, модернизм оказывается представлен как эпизод явления «нового» наблюдателю, который остается неизменно тождественным и исторический статус которого никогда не подвергается детальному анализу.

Недостаточно попытаться описать диалектические отношения между инновациями авангардных художников и писателей последних десятилетий XIX века и сопутствующим им «реализмом» и позитивизмом научной и народной культуры. Гораздо важнее взглянуть на оба эти феномена как на частично пересекающиеся компоненты единой социальной поверхности, в пределах которой модернизация видения началась десятилетиями ранее. Мое предположение состоит в том, что гораздо более масштабная и куда более важная трансформация структуры видения произошла в первые десятилетия XIX века. Модернистская живопись 1870-х и 1880-х, а также развитие фотографии после 1839 года могут восприниматься как более поздние симптомы или последствия решающего системного сдвига, который был в самом разгаре уже к началу 1820-х.

Здесь можно было бы задаться вопросом: не совпадает ли по сути история искусства с историей восприятия? Не являются ли изменяющиеся со временем формы произведений искусства наиболее убедительным свидетельством того, как исторически мутировало само видение? В этом исследовании я буду утверждать, что, вопреки распространенному мнению, история видения (если она вообще возможна) зависит далеко не только от изменений в практиках репрезентации. Предметом этой книги будут не эмпирические данные о произведениях искусства и не (по сути идеалистическое) понятие изолируемого «восприя-

тия». Речь пойдет о не менее проблематичном феномене наблюдателя. Проблема наблюдателя представляет поле, на котором видение материализуется в истории, само становясь видимым. Видение и его воздействие всегда неотделимы от наблюдающего субъекта, который одновременно является историческим продуктом и местом зарождения определенных практик, техник, институтов и процедур субъективации.

Большинство словарей не проводят существенных семантических различий между английскими словами *observer* и *spectator*, а общепринятое употребление, как правило, представляет их в сущности синонимичными. Я остановил свой выбор на первом понятии главным образом из-за его этимологического резонанса. В отличие от *spectare*, латинского корня слова *spectator*, корень глагола *observe* не имеет буквального значения «смотреть на». Слово *spectator* также имеет специфические коннотации (особенно в контексте культуры XIX века), которых я хотел бы избежать, например, значение пассивного свидетеля зрелища, как в художественной галерее или в театре. В смысле, более уместном для моего исследования, глагол *observe* означает «согласовывать действие, подчиняться» как в словосочетании «соблюдать правила (законы, ограничения)». Разумеется, наблюдатель — это тот, кто видит, но вместе с этим (и это более важно) также и тот, кто видит в рамках заданной системы возможностей, тот, кто включен в определенную систему конвенций и ограничений. И под «конвенциями» я разумею далеко не одни практики репрезентации. Если можно утверждать, что существует особый тип наблюдателя, характерный для XIX века (или любого другого исторического периода), то наличие такой фигуры может быть лишь следствием функционирования непреодолимо гетерогенной системы дискурсивных, социальных, технологических и ин-

ституциональных отношений. Не существует наблюдающего субъекта, предшествующего этому постоянно изменяющемуся полю.²

Если я и обмолвился об идее истории видения, то лишь как о гипотетической возможности. Меняются восприятие и видение или нет, особого значения не имеет, ведь они не имеют автономной истории. Изменению подвержены лишь множественные силы и правила, образующие поле, внутри которого и происходит восприятие. В любой данный исторический момент видение определяет не какая-то глубинная структура, экономический базис или мировоззрение, а функционирование общей совокупности разрозненных частей на единой социальной поверхности. Возможно, возникнет даже необходимость взглянуть на наблюдателя как на распределение событий, локализованных во множестве различных мест.³ Никогда не существовало и не будет существовать присутствующего-для-самого-себя наблюдателя, для которого мир был бы полностью прозрачным и очевидным. Есть лишь более или менее мощные композиции сил, благодаря которым становится возможным формирование способностей наблюдателя.

Мое утверждение, что в течение первых десятилетий XIX века в Европе оформился новый тип наблюдателя, радикально отличный от господствовавшего в XVII и XVIII веках, несомненно, влечет за собой вопрос о том, как вообще возможно делать подобного рода масштабные обобщения, утверждать такие неопределенные категории, как «наблюдатель XIX века». Не рискуем ли мы представить нечто абстрагированное и оторванное от уникальных особенностей и колоссального многообразия, характеризовавших визуальный опыт этого века? Очевидно, что не существовало какого-то одного конкретного наблюдателя XIX века, некоего единично-

го примера, который можно было обнаружить эмпирическим путем. Однако я бы хотел начать разговор о некоторых условиях и силах, которые определили и сделали возможным формирование господствующей модели наблюдателя XIX века. В связи с этим понадобится схематично обрисовать определенную систему связанных друг с другом событий, приведших к появлению ключевых способов анализа, контроля и воплощения видения в культурных и научных практиках. Одновременно с этим я надеюсь показать, как выходили из употребления основные понятия и элементы предшествующей организации наблюдателя. Однако за рамками нашего исследования останутся маргинальные и локальные формы сопротивления господствующим практикам видения, а также формы их переориентации и частичного упразднения. Историю этого сопротивления еще предстоит написать, однако она будет понятной лишь на фоне более гегемонистской системы дискурсов и практик, в рамках которой и формировалось видение. Используемые мной типологии и условные единицы — часть объяснительной стратегии, направленной на демонстрацию общего разрыва, произошедшего в начале XIX века. Разумеется, в самой истории никаких преемственностей и разрывов нет — они есть лишь в исторических объяснениях. Проводя временные разграничения, я не пытаюсь восстановить «подлинную историю» и понять, «как все было на самом деле». Речь идет совсем о другом: как проводится периодизация, где обнаруживаются разрывы или, напротив, где наличие этих разрывов отрицается — все это определяет то, как мы выстраиваем наше настоящее. Исключаем ли мы из рассмотрения или, наоборот, акцентируем определенные события и процессы в ущерб другим, влияет на меру познаваемости современного функционирования власти, в которое вовлечены и мы сами. Такие

решения определяют, будет ли образ настоящего казаться «естественным» или же его исторически сконструированная и плотно отложившаяся структура станет всем очевидной.

В первые десятилетия XIX века радикально изменился способ представления фигуры наблюдателя в широком спектре социальных практик и областей знания. Я буду представлять эти изменения, исследуя историческую роль определенных *оптических* устройств. Однако эти устройства интересуют меня не как источники предполагаемых ими моделей репрезентации, а как места знания и власти, воздействующих непосредственно на тела индивидов. В частности, я пишу о парадигмальном характере камеры-обскуры для господствующего статуса наблюдателя в XVII и XVIII веках. В то же время, говоря о XIX веке, я анализирую некоторые оптические устройства, например стереоскоп, как средства, помогающие детализировать изменившийся статус наблюдателя. Рассматриваемые мной оптические устройства в основном представляют собой своего рода узловые точки, в которых философский, научный и эстетический дискурсы пересекаются с механическими техниками, институциональными запросами и социально-экономическими силами. Каждое из этих устройств может рассматриваться не только как исследуемый материальный объект или часть истории технологии, но также исходя из того, как оно было вписано в более широкую «сборку» событий и сил. Очевидно, такой подход расходится со множеством авторитетных работ по истории фотографии и кино, для которых характерен скрытый или явный технологический детерминизм, предполагающий, что независимая динамика технического изобретения, модификации и совершенствования навязывает себя социальному полю, трансформируя его извне. На деле же технология всегда оказывается лишь спутником или подчи-

ненным элементом других сил. Согласно Жилью Делезу, «общество определяется собственными слияниями, а не орудиями труда... орудия труда существуют только по отношению к смесям, которые они делают возможными или которые делают возможными их». Иными словами, история наблюдателя несводима к изменяющимся техническим и механическим практикам ровно в той же мере, что и к изменяющимся формам произведений искусства и визуальной репрезентации. Кроме того, надо подчеркнуть, что хотя я и называю камеру-обскуру ключевым объектом XVII и XVIII веков, она не изоморфна оптическим техникам, которые я анализирую в контексте XIX века. XVIII и XIX века не представляют собой аналогичные сети координат, на которых различные культурные объекты могут иметь одинаковое взаимное расположение. Скорее, положение и функция той или иной техники исторически вариативны. Как я попытаюсь показать в следующей главе, камера-обскура была частью определенного поля знания и практик, не имеющей структурного соответствия с местом оптических устройств, исследуемых в последующих главах. Выражаясь словами Делеза, «с одной стороны, каждая страта, каждая историческая формация подразумевает перераспределение зримого и высказываемого, которое совершается по отношению к ней самой; с другой стороны, существуют различные варианты перераспределения, потому что от одной страты к другой сама видимость меняет форму, а сами высказывания меняют строй».⁵

Я считаю, что некоторые из наиболее распространенных средств производства «реалистического» эффекта в массовой визуальной культуре, например стереоскоп, на самом деле основывались на радикальной абстракции и реконструкции оптического опыта, а значит, нам следует пересмотреть значение

понятия «реализм» в XIX веке. Также я надеюсь продемонстрировать, как в первые десятилетия XIX века наиболее влиятельные представления о наблюдателе зависели от приоритета моделей субъективного видения — в противоположность повсеместному подавлению субъективного элемента видения, характерному для мысли XVII и XVIII веков. Определенное понятие о «субъективном видении» давно стало частью дискуссий о культуре XIX века, главным образом в контексте романтизма, например, в описании изменения «роли, которую сознание играло в восприятии», от концепций имитации до концепций выражения, от метафоры зеркала до метафоры лампы.⁶ Но центральную роль в подобных объяснениях снова играла идея видения (или восприятия), почему-то присущего исключительно художникам и поэтам и отличного от видения, сформированного эмпирицистскими и позитивистскими идеями и практиками.

Меня интересует, каким образом идеи субъективного видения и производительности наблюдателя получили распространение не только в искусстве и литературе, но и в философском, научном и технологическом дискурсах. Вместо того чтобы акцентировать разделение искусства и науки в XIX веке, следует понять, каким образом они оказались частью единого взаимосвязанного поля знания и практики. Знание, делавшее возможным усиление рационализации и контроля человеческих субъектов в рамках новых институциональных и экономических требований, также было условием появления новых экспериментов в области визуальной репрезентации. Исходя из всего этого, я хотел бы в общих чертах изобразить наблюдающего субъекта, который одновременно был и следствием, и конститутивным условием современности в XIX веке. Выражаясь обобщенно, можно сказать, что в XIX веке наблюдатель

прошел через процесс модернизации: его сделали адекватным особой констелляции новых событий, сил и институций, вместе образующих явление, которое мы в широком смысле и, возможно, тавтологично определяем как «современность».

Понятие модернизации становится полезным, когда его изымают из телеологических и преимущественно экономических детерминаций и включают в него не только структурные изменения политических и экономических формаций, но и колоссальную реорганизацию знания, языков, сетей пространств и коммуникаций, а также самой субъективности. Исходя из работ Вебера, Лукача, Зиммеля и других, а также из всей теоретической рефлексии, порожденной понятиями «рационализации» и «овеществления», можно представить логику модернизации, радикально оторванную от идеи прогресса и развития и предполагающую нелинейные трансформации. По мысли Джанни Ваттимо, современность обладает именно этими «постисторическими» характеристиками, в рамках которых именно постоянное производство нового и позволяет вещам оставаться теми же самыми.⁷ Однако эта логика «того же самого» находится в обратной зависимости от стабильности традиционных форм. Модернизация — процесс, при помощи которого капитализм выкорчевывает и делает мобильным все укорененное, расчищает или уничтожает все, что препятствует циркуляции, и делает взаимозаменяемым все единичное.⁸ Это относится как к телам, знакам, образам, языкам, отношениям родства, религиозным практикам и национальностям, так и к товарам, богатству и рабочей силе. Модернизация становится непрерывным и самоподдерживающимся созданием новых потребностей, нового потребления и нового производства.⁹ Наблюдатель как человеческий субъект не только не занимает внешней позиции по отношению к этому процессу — он ему полностью имма-

нентен. На протяжении XIX века наблюдателю приходилось все больше и больше функционировать внутри разобщенных и непривычных городских пространств, в условиях перцептивных и темпоральных смещений, характерных для железнодорожных поездов, телеграфа, промышленного производства и потоков печатной и визуальной информации. Одновременно с этим дискурсивная идентичность наблюдателя как объекта философской рефлексии и эмпирических исследований подверглась не менее решительному обновлению.

В ранних работах Жана Бодрийяра подробно описаны характеристики новой территории, на которую был помещен наблюдатель XIX века. Для Бодрийяра одним из главных последствий буржуазных политических революций конца XVIII века было появление идеологической силы, оживившей мифы о правах человека, о праве на равенство и счастье. В XIX веке впервые появилась необходимость в видимых доказательствах, демонстрирующих, что счастье и равенство действительно были достигнуты. Счастье должно было стать «измеримым в вещах и знаках», чем-то доступным зрению в соответствии с «видимыми критериями».¹⁰ За несколько десятилетий до этого Вальтер Беньямин также писал о роли товара в создании «фантазмагории равенства». Таким образом, современность неотделима, с одной стороны, от преобразования наблюдателя, а с другой — от распространения циркулирующих знаков и объектов, воздействие которых совпадает с их визуальностью или тем, что Адорно называл *Anschaulichkeit*, наглядностью.¹¹

Бодрийяровский анализ современности описывает начавшиеся в эпоху Возрождения и усиливающиеся процессы дестабилизации и повышения мобильности знаков и кодов, знаков, которые прежде были привязаны к относительно

безопасным позициям внутри твердо закрепленных социальных иерархий.

В кастовом или чиновном обществе не бывает моды, так как человек всецело закреплен за своим местом и межклассовые переходы отсутствуют. Знаки защищены запретом, обеспечивающим им полную ясность: каждый знак недвусмысленно отсылает к определенному социальному статусу... В жестоких кастовых обществах — феодальных или архаических — число знаков невелико, их распространение ограничено, каждый из них в полной мере весом как запрет, как межкастовое, межклановое или межличностное взаимное обязательство; такие знаки не бывают произвольными. Произвольность знака появляется тогда, когда, вместо того чтобы связывать двух лиц узлами неразрывной взаимности, он начинает в качестве означающего отсылать к расколдованному миру означаемого, общему знаменателю реального мира, которому никто ничем не обязан.¹²

Таким образом, для Бодрийера современность тесно связана с возможностями недавно освобожденных социальных классов и групп преодолевать «ограниченность числа знаков» и инициировать «массовое распространение знаков согласно спросу». Имитации, копии, подделки и техники их производства (итальянский театр, линейная перспектива и камера-обскура) — все это было вызовом аристократической монополии и контролю над знаками. Здесь проблема мимесиса связана не с эстетикой, а с социальной властью, основанной на возможности производить эквивалентности.

Бодрийер, как и многие другие, считает, что новый тип знаков начал появляться именно в XIX веке — вместе с развитием новых индустриальных техник и новых форм политической

власти. Эти новые знаки, «потенциально идентичные единицы (объекты/знаки) в рамках бесконечных серий», предвещают наступление времени, когда проблема мимесиса отпадет.

Отношение между ними [идентичными объектами] — это уже не отношение оригинала и подделки, не аналогия или отражение, а эквивалентность, неотличимость. При серийном производстве вещи без конца становятся симулякрами друг друга... Как нам известно, сегодня именно в плане воспроизводства — моды, массмедиа, рекламы, информационно-коммуникативных сетей, — в сфере того, что Маркс пренебрежительно именовал непроизводительными издержками капитала... то есть в сфере симулякров и кода, обретают свое единство общие процессы капитала.¹³

В этом новом поле серийно производимых объектов наибольшей значимостью в плане социального и культурного влияния обладала фотография и целый ряд связанных с ней техник, направленных на индустриализацию создания образов.¹⁴ Фотография становится центральным элементом не только в новой экономике товаров, но и в перепланировке всей территории, на которой циркулируют и размножаются знаки и образы, отделенные от своих референтов. Фотографии имели некоторые очевидные сходства с более ранними типами изображений, такими как перспективная живопись или рисунок, сделанный при помощи камеры-обскуры; однако огромный системный разрыв, частью которого была фотография, делает все эти сходства незначительными. Фотография — элемент нового гомогенного поля потребления и циркуляции, в которое оказался помещен наблюдатель. Чтобы понять «эффект фотографии» в XIX веке, нужно взглянуть

на нее как на ключевой компонент новой культурной экономики стоимости и обмена, а не как на часть длительной истории визуальной репрезентации.

В XIX веке фотография и деньги стали гомологичными формами социальной власти.¹⁵ Они представляли собой одинаково тотализирующие системы привязки и унификации всех субъектов внутри единой глобальной сети оценки и желания. По поводу фотографии можно сказать то же, что Маркс говорил о деньгах: фотография — великий уравниватель и демократизатор, «простой знак», «произвольный продукт человеческого разума».¹⁶ Как и деньги, фотография представляет собой магическую форму, устанавливающую новую систему абстрактных отношений между индивидами и вещами и навязывающую эти отношения как реальные. Именно при помощи этих разных, но взаимопроникающих экономик денег и фотографии весь социальный мир оказался репрезентирован и конституирован исключительно в качестве набора знаков.

Но это исследование посвящено отнюдь не фотографии. Несмотря на ее ключевую роль в судьбе визуальности XIX века и последующих эпох, изобретение фотографии вторично по отношению к событиям, которые я намереваюсь здесь подробно обсудить. С моей точки зрения, реорганизация наблюдателя в XIX веке произошла еще до появления фотографии. События, имевшие место между 1810 и 1840 годами, изъяли видение из стабильных и прочных отношений, воплощенных в камере-обскуре. Если как идея камера-обскура существовала в качестве объективного основания визуальной истины, то в первые десятилетия XIX века разнообразные дискурсы и практики — в философии, науке и процедурах социальной нормализации — пытались уничтожить фундамент этого основания. В некотором смысле эти процессы можно назвать переоцен-

кой визуального опыта: отныне он получает беспрецедентную мобильность и взаимозаменяемость, абстрагированные от любого референта или места зарождения.

В главе 3 я описываю некоторые аспекты этой переоценки в сочинениях Гете и Шопенгауэра, а также в работах психологов и физиологов начала XIX века, считавших, что сама природа ощущения и восприятия перенимает многие из свойств эквивалентности и нейтральности, которые позднее будут характеризовать фотографию и другие сети товаров и знаков. Именно этот визуальный «нигилизм» представлял собой передний край эмпирических исследований субъективного видения, которое окружало автономное восприятие, отделенное от какого-либо внешнего референта. Однако при этом стоит подчеркнуть, что новая автономия и абстракция видения были предварительными условиями не только для появления модернистской живописи в последние десятилетия XIX века, но и для становления многих форм визуальной массовой культуры, появившихся намного раньше. В главе 4 я покажу, как изобретение оптических устройств, позднее ставших формами массового развлечения, таких как стереоскоп и фенакистископ, изначально было следствием появления новых эмпирических знаний о физиологическом статусе наблюдателя и видения. Так, некоторые формы визуального опыта, как правило, некритически характеризуются как «реализм», на деле были неразрывно связаны с *недостоверными* теориями видения, которые, по сути, уничтожили реальный мир. Визуальный опыт XIX века, несмотря на все попытки удостоверить его подлинность и его натурализовать, перестал иметь что-либо общее с неопровержимыми претензиями камеры-обскуры на установление истины. На первый взгляд фикции реализма остаются нетронутыми, однако в XIX веке процессы модернизации от подобных иллюзий

и не зависели. Новые типы циркуляции, коммуникации, производства, потребления и рационализации требовали (и формировали) новый тип наблюдателя-потребителя.

То, что я называю наблюдателем, по сути лишь одно из следствий конструирования нового типа субъекта (или индивида) в XIX веке. В этом плане ключевое значение для моего исследования имеют работы Мишеля Фуко, поскольку в них описание процессов и институций, производивших рационализацию и модернизацию субъекта, дано в контексте социальных и экономических трансформаций.¹⁷ Не пытаясь установить причинные связи, Фуко демонстрирует, что промышленная революция совпала с появлением «новых методов управления» большими популяциями рабочих, горожан, студентов, заключенных, пациентов больниц и другими группами населения. По мере того как индивиды отрывались от старых режимов власти, аграрного и ремесленного производства, а также от больших семейных групп, изобретались новые децентрализованные отношения, призванные контролировать и регулировать массы относительно свободно перемещающихся субъектов. Для Фуко современность XIX века неотделима от того, каким образом расщепленные механизмы власти пересекались с новыми типами субъективности. В связи с этим он детально описывает целый ряд общих и локальных техник контроля, поддержки и использования новых множеств индивидов. Процесс модернизации заключается в создании управляемых субъектов при помощи того, что он называет «определенной политикой тела, определенным методом, позволяющим сделать массу людей послушной и полезной. Эта политика требовала включения определенных отношений знания в отношения власти; она нуждалась в технике частичного взаимоналожения подчинения и объективации; она принесла с собой новые процедуры индивидуализации».¹⁸

И хотя Фуко намеренно анализирует «дисциплинарные» институты вроде тюрем, школ и армии, он также описывает роль новых гуманитарных наук в регуляции и преобразовании поведения индивидов. Управление субъектами в конечном счете зависит от собирания знаний об этих субъектах, будь то знания в области медицины, образования, психологии, физиологии, рационализации труда или ухода за детьми. Из этого знания родилось то, что Фуко называет «совершенно реальной технологией, технологией производства индивидов», которая, как он настаивает, «идет в русле широкого исторического процесса — развития примерно в то же время многих других технологий: агрономических, промышленных и экономических».¹⁹

Ключевую роль в развитии этих новых дисциплинарных техник субъекта играла фиксация количественных и статистических норм поведения.²⁰ Оценка «нормальности» в медицине, психологии и других областях в XIX веке стала важнейшей частью формирования индивида в соответствии с требованиями институциональной власти, и именно благодаря этим научным дисциплинам субъект в определенном смысле стал *видимым*. Меня интересует то, как в первые десятилетия XIX века индивид в качестве наблюдателя стал объектом исследования и центром, вокруг которого формировалось знание, а также то, как трансформировался статус наблюдающего субъекта. Как я уже указывал, в то время ключевым объектом исследования эмпирических наук стало субъективное видение, которое было извлечено из нематериальных отношений камеры-обскуры и перемещено в человеческое тело. Об этом изменении возвестил переход от геометрической оптики XVII и XVIII веков к физиологической оптике, господствовавшей в XIX веке как в научных, так и в философских дискуссиях о видении. Так были получены знания об основополагающей роли тела

в восприятии видимого мира, и вскоре стало очевидным, что во многих областях человеческой деятельности эффективность и рационализация зависели от наличия информации о возможностях человеческого глаза. Одним из достижений новой физиологической оптики было раскрытие идиосинкразий «нормального» глаза. Сетчаточные послеобразы, периферийное зрение, бинокулярное зрение, пороги внимания — все это было изучено с целью установления норм и параметров, поддающихся количественному выражению. Широко распространенная озабоченность дефектами человеческого зрения привела к еще более точному определению границы нормального и породила новые технологии навязывания наблюдателю нормативного видения.

В ходе этих исследований были изобретены многие оптические устройства, которые позднее стали частью массовой визуальной культуры XIX века. Фенакистископ, одна из многих машин, предназначенных для создания иллюзорной симуляции движения, был изобретен в ходе эмпирических исследований сетчаточных послеобразов; стереоскоп, являвшийся господствующей формой потребления фотографической образности на протяжении более чем полувека, был впервые разработан при попытке квантификации и формализации физиологического функционирования бинокулярного зрения. Важно здесь то, что эти центральные компоненты «реализма» и массовой визуальной культуры XIX века *предшествовали* изобретению фотографии и *никоим образом не нуждались* в фотографических процедурах или даже в развитии техник массового производства. Скорее, они находились в непосредственной зависимости от новой системы знания о теле и основополагающей связи этого знания с социальной властью. Появление этих аппаратов — результат сложного процесса

преобразования индивида как наблюдателя в нечто калькулируемое и регулируемое, а человеческого видения — в нечто выражаемое количественно и благодаря этому подлежащее обмену.²¹ В связи с этим стандартизацию визуальной образности в XIX веке не следует рассматривать просто как часть новых форм механизированного воспроизводства, а нужно воспринимать ее в связи с более масштабным процессом нормализации и подчинения наблюдателя. Если в XIX веке и имело место революционное преобразование природы и функции знака, то произошло оно отнюдь не отдельно от преобразования субъекта.²²

Читатели «Надзирать и наказывать» часто обращали внимание на категоричное заявление Фуко о том, что «наше общество — общество надзора, а не спектакля... Мы находимся не на скамьях амфитеатра и не на сцене, а в паноптической машине».²³ И хотя это замечание было сделано в контексте сравнения властных порядков античности и современности, использование понятия «спектакль» очевидно привязано к дискуссиям, которые велись во Франции после событий 1968 года. Когда Фуко в начале 1970-х писал эту книгу, слово «спектакль» было очевидной аллюзией на анализ современного капитализма, сделанный Ги Дебором и его единомышленниками.²⁴ Несложно представить, какое презрение вызывало у Фуко, автора одного из величайших размышлений о современности и власти, поверхностное использование идеи «спектакля» в качестве объяснения того, как при помощи медийных образов власти «контролируют» и «дурачат» массы.²⁵

Однако предложенная Фуко оппозиция надзора и спектакля, кажется, не учитывает, что эффекты двух этих режимов власти могут пересекаться. Используя бентамовский паноптикон как базовый теоретический объект, Фуко постоянно акцентирует

способы, при помощи которых человеческие субъекты превращаются в объекты наблюдения в форме институционального контроля или научного и поведенческого исследования; однако он игнорирует новые формы, при помощи которых само видение стало своего рода дисциплиной или видом работы.

Анализируемые мной оптические устройства XIX века не в меньшей мере, чем паноптикон, были связаны с расположением тел в пространстве, регуляцией деятельности и размещением индивидуальных тел, кодифицировавших и нормализовавших наблюдателя в пределах строго определенных систем визуального потребления. Это были техники управления вниманием, навязывания гомогенности — антиномадические процедуры, фиксировавшие и изолировавшие наблюдателя при помощи «разгораживания и проведения вертикалей... посредством которых тело с наименьшими затратами сокращается как „политическая“ сила». Организация массовой культуры не распространялась на некоторые другие незначительные или надстроечные области социальной практики; она была полностью встроена в те же самые трансформации, которые описывает Фуко.

При этом я не утверждаю, что «общество спектакля» появилось внезапно и помимо описываемых мной изменений. «Спектакль» в том смысле, в котором о нем говорит Дебор, скорее всего оформился лишь в конце первых десятилетий XX века.²⁶ В этой книге я предлагаю несколько заметок о его предыстории, описывая ранние предпосылки спектакля. В известном пассаже Дебор определяет одну из его основных характеристик:

Спектакль, как тенденция предъявлять мир, который уже не схватывается непосредственно, через различные специализированные опосредования, полагает зрение привилегированным человеческим чувством, каковым в прежние эпохи было осязание.

Это самое абстрактное, наиболее подверженное мистификации чувство соответствует общей абстрактности современного общества.²⁷

В своем описании модернизации и переоценки видения я покажу, как осязание представлялось неотъемлемой составляющей классических теорий видения в XVII и XVIII веках. Последующее отделение осязания от зрения в XIX веке происходило в рамках всеобщего «разделения чувств» и индустриального перераспределения тела. Потеря осязания как понятийного компонента видения означала освобождение взгляда от сети референциальности, воплощенной в тактильности и ее субъективном отношении к воспринимаемому пространству. Автономизация зрения, происходившая во многих различных областях, оказалась историческим условием создания наблюдателя, пригодного для задач «спектакулярного» потребления. Эмпирическая изоляция видения не только сделала возможным его квантификацию и гомогенизацию, но также позволила новым объектам видения (будь то товары, фотографии или сам акт восприятия) принимать мистифицированную или абстрактную идентичность, отделенную от какой-либо связи с положением наблюдателя в рамках унифицированного в когнитивном отношении поля. Стереоскоп был одним из главных культурных узлов, где этот разрыв между осязаемостью и визуальностью проявился с уникальной наглядностью.

Если Фуко описывал некоторые из эпистемологических и институциональных условий формирования наблюдателя XIX века, то другие исследователи описывали форму и плот-

ность поля, в котором происходила трансформация восприятия. Пожалуй, лучше всех гетерогенный характер событий и объектов, из которых был составлен наблюдатель XIX века, описал Вальтер Беньямин. Во многих фрагментах его сочинений мы находим фигуру прогуливающегося наблюдателя, сформированного конвергенцией новых городских пространств, технологий, а также новых экономических и символических функций образов и товаров — различных форм искусственного освещения, нового использования зеркал, стеклянной и стальной архитектуры, железных дорог, музеев, садов, фотографии, моды и толп. Беньямин представляет восприятие предельно темпоральным и кинетическим; он наглядно демонстрирует, как современность подрывает даже саму возможность появления созерцающего наблюдателя. Прямой доступ к единичному объекту отсутствует; видение всегда множественно, оно всегда смежно с другими объектами, желаниями, векторами и постоянно с ними пересекается. Даже застывшее пространство музея не может преодолеть границы мира, где все находится в постоянной циркуляции.

Следует также заметить, что есть одна тема, которую Беньямин практически не исследовал: живопись XIX века. На его взгляд, живопись просто не представляла значимую часть поля, которое он каталогизировал. Среди прочего наличие этого пробела определенно указывает на то, что для Беньямина живопись не была *основным* элементом изменения восприятия в XIX веке.²⁸ Наблюдатель живописных полотен XIX века всегда был наблюдателем, одновременно с этим потреблявшим постоянно растущее множество разновидностей оптических и чувственных впечатлений. Иными словами, картины создавались и наделялись смыслом не в условиях некой невозможной эстетической изоляции и не в рамках преемственной традиции жи-

вописных кодов — напротив, к ним относились как к одному из многих годных к потреблению и скоротечных элементов расширяющегося хаоса образов, товаров и стимулов.

Один из немногих художников, чье творчество анализирует Беньямин, — это Шарль Мерион, хотя и он предстает опосредованным чувственностью Бодлера.²⁹ Мерион важен не из-за формального или иконографического содержания его работ, но как симптом повреждения органов чувств, вызванного ранними потрясениями модернизации. Созданные им тревожные образы неорганической инертности средневекового Парижа становятся ценны как «послеобразы» пространств, уничтоженных на заре городской модернизации времен Второй империи. Нервные заштрихованные прорези его гравюр свидетельствуют об атрофии традиционного ремесла перед лицом серийного индустриального воспроизводства. Пример Мериона подтверждает, что в XIX веке видение было неразрывно связано с мимолетностью — то есть с новыми темпоральностями, скоростями, опытом постоянного движения и устаревания, новой плотностью и седиментацией структуры визуальной памяти. По мнению Беньямина, в контексте современности восприятие никогда не раскрывало мир как присутствие. Одним из типов наблюдателя был *фланер*, мобильный потребитель непрерывной цепи иллюзорных товароподобных образов.³⁰ Однако деструктивный динамизм модернизации также был условием формирования видения, сопротивлявшегося ее последствиям, — видения, реанимирующего восприятие настоящего, схваченного в его собственных исторических послеобразах. По иронии судьбы «стандартизованное и денатуризованное» восприятие масс, радикальные альтернативы которому пытался найти Беньямин, во многом обязано своим влиянием проводившимся в XIX веке эмпирическим исследованиям и по-

пыткам количественного выражения сетчаточных послеобразов и их конкретной темпоральности (подробнее об этом будет рассказано в главах 3 и 4).

За десять-двадцать лет до Беньямина (и по совершенно другим причинам) живопись XIX века обошли вниманием и основатели современной истории искусства. Многие забывают, что в роли академической дисциплины история искусства уходит корнями в тот же самый контекст XIX века. Можно назвать три важных фактора, неразрывно связанных с институционализацией практики истории искусства в XIX веке: 1) появление историцистского и эволюционного способов мышления, позволявших выстраивать и классифицировать различные формы как разворачивающиеся во времени; 2) общественно-политические трансформации, включающие в себя создание досуга и культурное освобождение все большей части городского населения, одним из следствий которого стало появление публичных художественных музеев; 3) появление новых серийных методов воспроизведения образов, сделавших возможными глобальную циркуляцию и сопоставление весьма достоверных копий различных произведений искусства. И хотя современность XIX века отчасти служила матрицей истории искусства, созданные в то время произведения были исключены из господствовавших объяснительных и классификационных схем истории искусства вплоть до начала XX века.

Рассмотрим две ключевые традиции истории искусства: одну, идущую от Морелли, и вторую, идущую от школы Варбурга. Обе они совершенно не могли (или не желали) включить искусство XIX века в рамки своих исследований. И это несмотря на диалектическую связь практик истории искусства с историческим моментом их возникновения: озабоченность проблемами авторства и подлинности, свойственная

знаточеству Морелли, совпала с периодом, когда новые технологии и формы обмена поставили под вопрос понятия «руки», авторства и подлинности; предпринятые школой Варбурга поиски символических форм, выражающих духовные основания единой культуры, совпали с коллективным отчаянием по поводу отсутствия или невозможности возникновения подобных форм в настоящем. Так, эти пересекающиеся типы истории искусства выбрали своим основным объектом фигуративное искусство античности и Возрождения.

Любопытно, что первые историки искусства оказались достаточно проникательны, чтобы понять (подсознательно или нет): искусство XIX века обозначило фундаментальный разрыв с искусством предыдущих столетий. Очевидно, что разрыв, который они почувствовали, — это не знаменитый разрыв, связанный с творчеством Мане и импрессионизмом; скорее, это был вопрос о том, почему работы столь разных художников, как Энгр, Овербек, Курбе, Деларош, Месонье, фон Кобель, Милле, Глейр, Фридрих, Кабанель, Жером и Делакруа (а также многих других), вместе воплощают поверхность миметической и фигуративной репрезентации, очевидно похожую на все, что ей предшествовало, и в то же время подозрительно иную. Молчание, безразличие и даже пренебрежение историков искусства к эклектизму и «выродившимся» художественным формам предполагало, что этот период создал радикально отличный визуальный язык, который не поддавался старым методам анализа, который нельзя было заставить «говорить» теми же методами, что и раньше, и который нельзя было даже прочесть.³¹

Однако работы следующего поколения историков искусства вскоре затмили это первоначальное интуитивное ощущение разрыва и различия. Постепенно XIX век был ассимилирован,

став мейнстримом истории искусства благодаря откровенно беспристрастному и объективному изучению, которому ранее подвергалось искусство поздней античности. А для приручения странности, отвращавшей от него раннее поколение исследователей, историки искусства объяснили искусство XIX века в соответствии с моделями, заимствованными из исследований более старого искусства.³² Изначально к творчеству художников XIX века применялись в основном формальные категории ренессансной живописи, но в 1940-е годы понятия вроде классового содержания или народной образности превратились в суррогаты традиционной иконографии. Тем не менее, при включении живописи XIX века в непрерывную историю искусства и единый дискурсивный объяснительный аппарат часть ее сущностного отличия была утеряна. Чтобы восстановить это отличие, нужно понять, как создание, потребление и действенность этого искусства зависели от наблюдателя — а также от организации видимого, распространявшейся далеко за пределы той области, что традиционно исследовалась историей искусства. После 1830 года изоляция живописи как жизнеспособной и самодостаточной категории для изучения становится, мягко говоря, проблематичной. К середине века циркуляция и восприятие *всей* визуальной образности стали настолько тесно взаимосвязаны, что никакой отдельный медиум или форма визуальной репрезентации не могли обладать значимой автономной идентичностью. Смыслы и эффекты любого отдельного образа всегда смежны с этой перегруженной и множественной чувственной атмосферой и населяющим ее наблюдателем. Беньямин, например, считал художественный музей середины XIX века лишь одним из многих пространств грезы, которое наблюдатель переживает и пересекает так же, как он это делает с пассажами, ботаническими садами, музея-

ми восковых фигур, казино, железнодорожными станциями и универсальными магазинами.³³

Ницше описывает позицию индивида внутри этой среды в категориях кризиса ассимиляции:

Чувствительность несказанно обострена... количество разрозненных впечатлений больше чем когда-либо: космополитизм языков, литератур, газет, форм, вкусов, даже пейзажа. Темп этого потока — *prestissimo*; впечатления смыывают одно другое; инстинктивно остерегаешься воспринимать что-либо, воспринимать глубоко, «переваривать» — отсюда как результат ослабление пищеварительной силы. Происходит известного рода приспособление к этому перегружению впечатлениями — человек отучается от активности, — все сводится к реагированию на внешние раздражения.³⁴

Подобно Бенъямину, Ницше подрывает любую возможность появления созерцающего наблюдателя и утверждает антиэстетическую отвлеченность как центральную характеристику современности, которую затем будут детально анализировать Георг Зиммель и другие. Когда Ницше использует квазинаучные понятия «поток», «приспособление», «реагирование» и «обостренность», речь идет о мире, который уже перестроен согласно новым компонентам восприятия. В этом случае становление современности совпадает с крушением классических моделей видения и стабильного пространства их репрезентаций. Вместо этого наблюдение постепенно становится вопросом эквивалентных ощущений и стимулов, не отсылающих к какому-либо пространственному местоположению. В 1820-е и 1830-е годы начинается происходить репозиционирование наблюдателя — от фиксированных отношений внут-

ренного/внешнего, предполагаемых камерой-обскурой, к неразмеченному пространству, где различия между внутренним ощущением и внешними знаками окончательно размыты. Если в XIX веке и имело место некое «освобождение» видения, то именно в этот период. В отсутствие юридической модели камеры-обскуры произошло высвобождение видения и отпадение ригидных структур, ранее формировавших видение и создававших его объекты.

Однако почти одновременно с этим окончательным исчезновением трансцендентных оснований видения начинает появляться множество средств для перекодировки деятельности глаза, его упорядочения, увеличения его продуктивности и усиления его концентрации. Таким образом, уничтожая поле классического видения, императивы капиталистической модернизации создавали техники навязывания визуальной внимательности, рационализации ощущения и управления восприятием. Это были дисциплинарные техники, требовавшие создания идеи визуального опыта как чего-то инструментального, модифицируемого и по существу абстрактного, и никогда не дававшие миру возможность обрести цельность или неизменность. Как только видение было локализовано в эмпирической непосредственности тела наблюдателя, оно стало принадлежать времени, потоку, смерти. Гарантии власти, идентичности и универсальности, даваемые камерой-обскурой, ушли вместе с породившей их эпохой.

Глава 2

Камера-обскура и ее субъект

Кроме того, чувственная достоверность имеет видимость самой подлинной достоверности; ибо она еще ничего не упустила из предмета, а имеет его перед собой во всей его полноте. Но на деле эта достоверность сама выдает себя за истину самую абстрактную и самую бедную.

—Г.В.Ф. Гегель

Преобладающей тенденцией в методологических дискуссиях стал подход к проблемам знания как бы *sub specie aeternitatis*. Утверждения сравнивают друг с другом безотносительно их истории и игнорируя тот факт, что они могут принадлежать к различными слоям истории.

—Пол Фейерабенд

Большинство попыток теоретического осмысления видения и визуальности тесно связаны с моделями, делающими акцент на непрерывной и всеобъемлющей западной визуальной традиции. Очевидно, что зачастую стратегически необходимо очертить основные контуры господствующей западной спекулятивной скопической традиции видения, идущей, к примеру,

от Платона до наших дней или от Кватроченто до последних десятилетий XIX века. Я бы хотел не столько выступить против этих моделей, каждая из которых имеет свою практическую пользу, сколько подчеркнуть наличие некоторых важных разрывов, скрываемых подобными монолитными конструкциями. Одно из интересующих меня конкретных представлений, распространившееся практически повсеместно и продолжающее развиваться в различных вариантах, заключается в том, что возникновение фотографии и кино на Западе в XIX веке поставило точку в длительном технологическом и/или идеологическом развитии, в ходе которого камера-обскура эволюционировала в фотокамеру. Подобная схема предполагает, что на каждом шагу этой эволюции действуют одни и те же основные допущения об отношении наблюдателя к миру. Не составит труда назвать массу книг по истории кино и фотографии, где в первой главе обязательно будет дана гравюра XVII века с изображением камеры-обскуры как своего рода изначальной или зачаточной формы, как одной из ступеней длинной эволюционной лестницы.

Эти модели преемственности использовались разными историками, стоявшими на различных и даже противоположных политических позициях. Консерваторы, как правило, говорят о постоянном движении репрезентации по пути большего правдоподобия, в рамках которого ренессансная перспектива и фотография видятся различными этапами поиска полностью объективного эквивалента «естественного видения». В этих версиях истории науки и культуры камера-обскура описывается в связи с развитием наук о наблюдении в Европе XVII и XVIII веков. Накопление знаний о свете, линзах и человеческом глазе становится частью поступательной последовательности открытий и достижений,

приводящих ко все более точному исследованию и представлению физического мира. Ключевыми событиями такой последовательности среди прочих считаются изобретение линейной перспективы в XV веке, открытия Галилея, индуктивные работы Ньютона и возникновение британского эмпиризма.

Однако радикально настроенные историки, как правило, рассматривают камеру-обскуру и кинематограф как взаимосвязанные элементы единого устойчивого диспозитива политической и социальной власти, разработанного в течение нескольких столетий и продолжавшего дисциплинировать наблюдателя и регулировать его статус. Таким образом, некоторые воспринимают камеру-обскуру как образцовый показатель идеологической природы репрезентации, воплощающий эпистемологические предпосылки «буржуазного гуманизма». Часто утверждается, что кинематографический аппарат, возникший в конце XIX — начале XX века, способствует сохранению (пусть и во все более дифференцированных формах) старой идеологии репрезентации и старого трансцендентального субъекта.

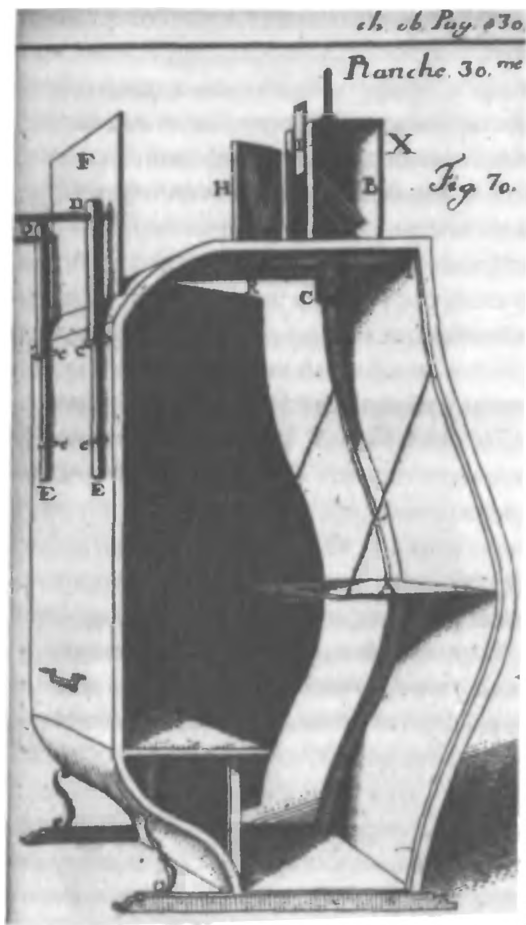
Я же в этой главе попытаюсь вкратце описать модель видения камеры-обскуры в ее исторической специфике, чтобы вслед за этим показать, как эта модель потерпела крах в 1820-е и 1830-е годы, когда ей на смену пришли радикально иные представления о том, что такое наблюдатель и из чего складывается видение. И если позднее в XIX веке кино и фотографию действительно по формальным признакам сравнивали с камерой-обскурой, то происходило это изнутри социального, культурного и научного контекста, в котором уже произошел фундаментальный разрыв с условиями видения, связанными с этим устройством.

Уже как минимум две тысячи лет мы знаем, что когда свет проходит сквозь небольшое отверстие в темное, закрытое пространство, на стене, находящейся напротив этого отверстия, появляется инвертированное изображение. Столь далекие друг от друга мыслители, как Евклид, Аристотель, Ибн ал-Хайсам, Роджер Бэкон, Леонардо и Кеплер обращали внимание на этот феномен и рассуждали о его возможной аналогии с устройством человеческого зрения. Длинная история подобных наблюдений все еще ожидает своего написания, однако объем и задачи этой главы не предусматривают создания такого труда.

Тем не менее, важно провести различие между тем устойчивым эмпирическим фактом, что подобным образом действительно можно создать изображение, и камерой-обскурой как исторически сконструированным артефактом. Последняя представляла собой нечто большее, нежели просто инертный и нейтральный аппарат или набор технических принципов, который с годами может быть доработан или улучшен. Она была частью более масштабной и сложной организации знания и наблюдающего субъекта. Применительно к истории мы должны понять, как на протяжении почти двух столетий, начиная с последних десятилетий XVI и до конца XVIII века, структурные и оптические принципы камеры-обскуры объединились в господствующую парадигму, при помощи которой описывались статус и возможности наблюдателя. Я специально подчеркиваю, что эта парадигма была господствующей, хотя, разумеется, и не всецело. На протяжении XVII и XVIII веков камера-обскура, бесспорно, была самой распространенной моделью для объяснения человеческого зрения, а также для того, чтобы

представить отношение воспринимающего к внешнему миру и обозначить позицию познающего субъекта. Этот крайне проблематичный объект представлял собой нечто гораздо большее, нежели простое оптическое устройство. Более двухсот лет камера-обскура служила философской метафорой, моделью для физической оптики, а также техническим аппаратом, используемым в широком спектре культурной деятельности.¹ Более двух веков она выступала моделью (как для рационалистов, так и для эмпириков) того, как наблюдение приводит к истинным заключениям в отношении внешнего мира. Одновременно с этим физическое воплощение этой модели было и широко используемым средством наблюдения за видимым миром, и инструментом массовых развлечений, и устройством для научного исследования и художественной практики. Формальное значение камеры-обскуры как абстрактной схемы осталось неизменным, однако его функции как устройства и метафоры в рамках социального и дискурсивного полей существенно колебались. Судьба парадигмы камеры-обскуры в XIX веке — как раз такой случай.² В текстах Маркса, Бергсона, Фрейда и других тот самый аппарат, который столетием ранее был местом истины, становится моделью для процедур и сил, скрывающих, мистифицирующих и переворачивающих истину с ног на голову.³

Так что же позволяет мне говорить о наличии общей соотнесенности между статусом камеры-обскуры в XVII и ее статусом в XVIII веке и полагать, будто эта временная протяженность обладает неким внутренним единством? Очевидно, что физическая и функциональная структура камеры-обскуры подвергалась постоянным модификациям на протяжении всего этого периода.⁴ Первые портативные устройства вошли в употребление уже в 1650 году, и к концу XVIII века модели станови-



Предоставлено Hathitrust

Портативная камера-обскура,
середина XVIII века.

лись все меньше и меньше. Очевидно, что на протяжении двух веков широкий круг социальных и репрезентационных практик, связанных с этим инструментом, подвергся существенной трансформации. При этом, несмотря на многообразие локальных форм, удивляет постоянство, с которым некоторые основные характеристики камеры-обскуры воспроизводились на протяжении всего этого периода. Можно проследить *регулярность* и единообразие, с которыми формальные отношения, создаваемые камерой-обскурой, *выражаются снова и снова*, вне зависимости от того, насколько разнородны и изолированы места этих высказываний.

Тем не менее, я не утверждаю, что камера-обскура обладала одной лишь дискурсивной идентичностью. Если бы мы могли определить ее в категориях высказываний, то каждое из этих высказываний было бы обязательно связано с субъектами, практиками и институтами. Возможно, одно из главных препятствий, лежащих на пути понимания камеры-обскуры (или любого другого оптического аппарата), заключается в идее, будто оптическое устройство и наблюдатель суть две различные сущности, а идентичность наблюдателя существует вне зависимости от оптического устройства, представляющего собой физическую единицу технического оборудования. Сущность камеры-обскуры определяется как раз ее множественной идентичностью, ее «смешанным» статусом: это и эпистемологическая фигура внутри некоторого дискурсивного порядка, и объект в рамках определенной системы культурных практик.⁵ Камера-обскура — образец того, что Жиль Делез называл *сборкой*. Сборка — «это, одновременно и неразделимо, с одной стороны машинная сборка, а с другой стороны сборка высказывания», объект, о котором нечто говорится, и в то же время объект, который используется.⁶ Это место, в котором

дискурсивная формация пересекается с материальными практиками. Таким образом, камера-обскура не может быть сведена к роли технологического или дискурсивного объекта: она представляла собой сложную социальную амальгаму, в которой ее существование в качестве фигуры текста было неотделимо от ее машинного использования.

Это подразумевает, что камера-обскура должна быть освобождена из пут эволюционной логики технологического детерминизма, играющей ключевую роль в авторитетных исторических обзорах, позиционирующих ее как предшественницу фотографии или первую веху на пути к ее рождению.⁷ Как говорил Делез, «машины бывают социальными прежде, чем стать техническими».⁸ Разумеется, фотография опиралась на существенные технические и материальные основания, а структурные принципы двух устройств явно взаимосвязаны. Однако я утверждаю, что в качестве сборок, практик и социальных объектов камера-обскура и фотокамера относятся к двум совершенно различным типам организации репрезентации и наблюдателя, равно как и к различным типам отношений наблюдателя к видимому. К началу XIX века камера-обскура перестала ассоциироваться с производством истины и наблюдателем, расположенным таким образом, чтобы видеть истинно. Регулярности подобных заявлений неожиданно приходит конец; разрушается сборка, созданная камерой-обскурой, а фотокамера становится по существу иным объектом, попавшим в совершенно другую сеть высказываний и практик.

Как известно, историки искусства в основном интересуются предметами искусства, и поэтому большинство из них рассматривало камеру-обскуру в контексте ее возможного воздействия на формальную структуру картин или гравюр. Во многих описаниях, а особенно в тех, что относятся к XVIII веку, каме-



Предоставлено ARTFL Encyclopédie Project,
Чикагский университет

Камеры-обскуры, середина XVIII века.

ра-обскура фигурирует лишь как вспомогательное средство, используемое художниками для копирования и создания картин. Принято полагать, что камера-обскура служила неадекватной заменой устройства, которое художники действительно ждали и которое должно было появиться, а именно фотокамеры.⁹ Подобный акцент подчиняет устройство, первичная функция которого состояла отнюдь не в создании образов, целому ряду принципов, характерных для XX века (например, продуктивистской логике). Копирование при помощи камеры-обскуры, то есть калькирование и запечатление созданных ею образов, было лишь одним из многих способов ее использования, а к середине XVIII века эта функция в ряде значимых текстов вообще отошла на второй план. Например, автор статьи о камере-обскуре в «Энциклопедии» перечисляет способы ее использования в следующем порядке: «Проливает свет на природу зрения;

создает крайне занимательное зрелище, показывая образы, идеально схожие со своими объектами; передает цвета и движения предметов лучше, чем любой другой род изображения». И лишь позже автор статьи замечает, что «посредством этого инструмента тот, кто не умеет рисовать, сможет делать это с предельной точностью».¹⁰ Можно найти множество неинструментальных описаний камеры-обскуры, в которых акцентируется ее самодостаточность в демонстрации собственной работы и по аналогии — работы человеческого зрения. Тем, кто понимал ее оптические основания, камера-обскура предлагала зрелище репрезентации, действующей абсолютно прозрачно, а тем, кто не знал принципов ее работы, она предоставляла удовольствие иллюзии. Однако подобно тому, как перспектива заключала в себе разрушительные возможности анаморфоза, достоверности камеры-обскуры угрожала ее близость к техникам магии и иллюзии. Волшебный фонарь, получивший развитие параллельно камере-обскуре, мог присвоить устройство последней и извратить ее функцию, обогащая ее внутреннее пространство отраженными и проецируемыми при помощи искусственного света образами.¹¹ Тем не менее, такая контрэксплуатация камеры-обскуры никогда не занимала влиятельного дискурсивного или социального положения, которое позволило бы бросить вызов господствующей модели, описанной мною выше.

В то же время не стоит объединять смыслы и эффекты камеры-обскуры с техниками линейной перспективы. Разумеется, связь между ними существует, но следует подчеркнуть, что камера-обскура определяет положение интернализированного наблюдателя по отношению к внешнему миру, а не просто к двумерной репрезентации, как в случае с перспективой. Таким образом, камера-обскура связана с гораздо более мас-

штабным субъектным эффектом — с вещами гораздо более существенными, чем отношение наблюдателя к определенному процессу создания картины. В качестве наиболее впечатляющего свойства камеры-обскуры многие авторы того времени отмечают ее способность репрезентировать движение. Наблюдатели часто с изумлением признавали, что мерцающие внутри камеры изображения движущихся пешеходов или колышима ветром ветвей более правдоподобны, нежели оригинальные объекты.¹² Таким образом, феноменологические различия между опытом перспективного построения и проекцией камеры-обскуры оказываются совершенно несопоставимыми. Суть камеры-обскуры — в создаваемом ею отношении наблюдателя к незамеченному, недифференцированному пространству внешнего мира и в том, как ее аппарат аккуратно разрезает или ограничивает это пространство, позволяя ему быть видимым и при этом не жертвуя витальностью его бытия. Однако движение и темпоральность, столь наглядные в камере-обскуре, всегда предшествовали репрезентации; движение и время могли быть увидены и пережиты, но ни в коем случае не репрезентированы.¹³

Другое важное заблуждение относительно камеры-обскуры состоит в том, что по своей природе она якобы представляет «северную» модель визуальности.¹⁴ В частности, эту идею развивала Светлана Альперс. Она утверждала, что важнейшие характеристики голландской живописи XVII века неотделимы от опыта использования камеры-обскуры на севере.¹⁵ Однако в своем исследовании она упускает из виду, что на протяжении XVII века метафора камеры-обскуры служила общеевропейским символом человеческого зрения. Она называет свой «северный описательный метод» «кеплеровским методом», поскольку он основывается на важных утверждениях Кеплера

о камере-обскуре и сетчаточном образе. Однако Кеплер (проводивший свои оптические исследования в атмосфере эклектичной и отнюдь не северной визуальной культуры при пражском дворе Рудольфа II) был лишь одним из многих крупных мыслителей XVII века (наряду с Лейбницем, Декартом, Ньютоном и Локком), в работах которых камера-обскура занимала центральное место.¹⁶ Выходя за рамки вопроса о смысле голландского искусства, важно отметить *транснациональный* характер интеллектуальной и научной жизни в Европе этого периода, точнее, фундаментальные сходства в описаниях камеры-обскуры у авторов (как рационалистов, так и эмпириков) из различных европейских регионов.¹⁷

И хотя Альперс работает с традиционной для истории искусства проблемой (противостояние северного и итальянского стилей живописи), в своем исследовании она делает некоторые широкие обобщения, касающиеся исторической роли камеры-обскуры. Пусть у нас нет возможности подробно изложить ее аргументацию, стоит отметить, что Альперс характеризует «описательный» и эмпирический способ видения, соответствующий опыту камеры-обскуры, в качестве постоянной «художественной альтернативы» в западном искусстве. «Это альтернатива (или живописный метод), к которой обращались в разные времена по различным причинам, и пока неясно, до какой степени уместно полагать, что она образует, в себе и для себя, историческую тенденцию».¹⁸ Альперс утверждает, что «изначальные корни фотографии лежат не в изобретении перспективы в XV веке, а в альтернативном методе севера. В этом смысле можно говорить о том, что фотографический образ, голландское искусство описания и... импрессионистская живопись представляют собой примеры этой постоянной художественной альтернативы, присутствующей в искусстве

Запада».¹⁹ Я же, напротив, полагаю, что факторы, отделяющие фотографию как от перспективы, так и от камеры-обскуры, гораздо более значимы, чем то, что их объединяет.

И если мой анализ камеры-обскуры основывается на понятиях *разрыва* и *различия*, то Альперс, подобно многим другим исследователям, использует понятия *преемственности* — в своей родословной фотографии — и *тождественности* — в идее об априорном наблюдателе, имеющем постоянный доступ к этим неустойчивым и трансистоическим альтернативам видения.²⁰ Если эти альтернативы «постоянны», значит наблюдатель оказывается удален от конкретных материальных и исторических условий видения. Таким образом, подобная аргументация с ее перелицовкой хорошо известных стилистических полярностей рискует превратиться в своего рода неовельфлинианство.

В наиболее распространенных описаниях камеры-обскуры постоянно упоминается имя неаполитанского ученого Джамбаттисты делла Порта, которого зачастую называют одним из ее изобретателей.²¹ Мы никогда не сможем узнать, так ли это на самом деле, однако у нас есть принадлежащее перу делла Порта описание камеры-обскуры из широко известной книги 1558 года «Натуральная магия», в которой он пишет об использовании вогнутого рефлектора для предотвращения инверсии проецируемого изображения. Во втором издании 1589 года делла Порта описывает, как расположить вогнутую линзу в отверстии камеры-обскуры, чтобы создать более четкие изображения. Однако значимость его фигуры связана с тем, что он пересек интеллектуальные границы своего времени, а его камера-обскура знаменует появление новой организации знания и видения, которая вскоре подорвет основания ренессансной науки, образцом которой было большинство работ самого делла Порта.²²

Натуральная магия представляла собой не только концепцию мира в его фундаментальном единстве, но и средство наблюдения этого единства: «Мы убеждены, что познание тайн зависит от умения созерцать и смотреть на весь мир, а именно на движение, манеру и способ этого движения».²³ В другом месте дела Порта настаивает, что «следует смотреть на явления взором рыси, чтобы, когда наблюдение окончено, можно было начать ими управлять».²⁴ По сути наблюдатель здесь стремится к пониманию универсального языка символов и аналогий, который можно использовать для управления и укрощения сил природы. Однако, согласно Мишелю Фуко, дела Порта рисовал в своем воображении мир, где все вещи примыкали друг к другу и образовывали единую цепь:

Во всеохватывающем синтаксисе мира различные существа взаимодействуют друг с другом: растение обращается с животным, земля — с морем, человек — со всем, что его окружает... Благодаря этому отношению соперничества вещи, находящиеся в разных концах Вселенной, могут уподобиться друг другу... Посредством своего удвоения в зеркале мир преодолевает присущий ему феномен расстояния; тем самым он торжествует над местом, предписанным каждой вещи. Какие же из отражений, наполняющих пространство, являются исходными? Где реальность и где отраженный образ?²⁵

Это сплетение природы и ее репрезентации, отсутствие различия между реальностью и ее проекцией будет упразднено камерой-обскурой. Вместо этого она учредит новый оптический режим, который будет априори отделять и отличать образ от объекта.²⁶ По сути, описание камеры-обскуры, приведенное дела Порта, было ключевым элементом кеплеровского тео-

ретического определения сетчаточного образа.²⁷ Эрнст Кассирер располагает работы дела Порта в рамках ренессансной традиции магии, для которой созерцать вещь означает

...слиться с ней воедино; но это единство возможно только тогда, когда субъект и объект, познающее и познанное обладают сходной природой, когда они являются элементами и частями общей для них целокупности жизни. Тогда каждое чувственное восприятие будет представлять собой подобный процесс слияния и воссоединения.²⁸

Для натуральной магии дела Порта использование камеры-обскуры было лишь одним из множества методов, позволявших наблюдателю лучше сконцентрироваться на конкретном объекте. При этом камера-обскура не имела исключительного приоритета в качестве места или способа наблюдения. Однако несколько десятилетий спустя читатели дела Порта уже воспринимали ее как главное и непревзойденное средство наблюдения, приобретенное ценой разрушения характерной для эпохи Ренессанса смежности знающего и известного.

С конца XVI века образ камеры-обскуры начинает играть важную роль в разграничении и определении отношений между наблюдателем и миром. За несколько десятилетий камера-обскура перестала быть одним из многих инструментов (или визуальных альтернатив) и превратилась в необходимое место осмысления и репрезентации видения. Кроме всего прочего, это указывает на появление новой модели субъективности, на гегемонию нового субъектного эффекта. В первую очередь камера-обскура выполняет операцию индивидуации, то есть в своем темном пространстве автоматически определяет наблюдателя как изолированного,



Представлено Центром Гарри Рэнсома при
Техасском университете (коллекция Гершейна)

Камера-обскура, 1646.

отграниченного и автономного. Она предполагает своего рода аскезу, уход от мира с целью управления и очищения отношения наблюдателя к многообразным содержаниям теперь уже «внешнего» мира. Таким образом, камера-обскура неотделима от определенной метафизической интериорности: она является символом как субъекта, номинально являющегося свободным суверенным индивидом, так и приватизированного субъекта, ограниченного квазидомашним пространством и оторванного от публичного внешнего мира.²⁹ (Жак Лакан как-то заметил, что епископ Беркли писал о зрительных представлениях, как если бы последние были частной собственностью.³⁰) Другая схожая и не менее важная функция камеры-обскуры заключалась в том, чтобы отделить акт видения от физического тела наблюдателя и тем самым это видение дематериализовать. Номадическая точка зрения индивида удостоверялась и

легитимировалась камерой-обскурой, однако физический и чувственный опыт наблюдателя был вытеснен отношениями между механическим аппаратом и предзаданным миром объективной истины. Ницше выразил схожую мысль следующим образом: «Чувства обманывают, разум исправляет ошибки; следовательно — заключают — разум есть путь к пребывающему; наименее чувственные идеи должны быть ближе всего к „истинному миру“. Большинство несчастий происходит от чувств — они обманщики, соблазнитель, уничтожители».³¹

Среди широко известных текстов, в которых можно встретить образ камеры-обскуры, а также ее интернализированного и дематериализованного субъекта, можно упомянуть «Оптику» (1704) Ньютона и «Опыт о человеческом разумении» (1690) Локка. Вместе они демонстрируют, что камера-обскура была моделью одновременно для наблюдения эмпирических явлений и для рефлексивной интроспекции и самонаблюдения. На протяжении всего текста «Оптики» пространством ньютоновских индуктивных процедур выступает камера-обскура; именно она является основанием возможности познания. Ньютон описывает следующий опыт:

Я поместил в очень темной комнате у круглого отверстия, около трети дюйма шириною, в ставне около окна стеклянную призму, благодаря чему пучок солнечного света, входившего в это отверстие, мог преломляться вверх к противоположной стене комнаты и образовывал там цветное изображение солнца.³²

Физическая активность, которую Ньютон описывает от первого лица, отсылает не к действию его собственного зрения, а к использованию прозрачного, рефракционного средства репрезентации. Ньютон здесь не столько наблюдатель, сколь-

ко организатор, тот, кто устанавливает аппарат, от реального функционирования которого он физически отделен. И хотя рассматриваемый аппарат слегка отличается от традиционной камеры-обскуры (где призма заменяется плоской линзой или крошечным отверстием), по сути их структуры идентичны: репрезентация внешнего явления происходит внутри линейных границ затемненного ящика, или, выражаясь словами Локка, «пустого ящика».³³ Двухмерная плоскость, на которой представлено изображение внешнего пространства, существует лишь в рамках особого отношения расстояния с отверстием на противоположной стене. Однако между этими двумя локациями (точкой и плоскостью) находится неопределенное протяженное пространство, в котором неким неясным образом расположен наблюдатель. В отличие от перспективного построения, которое также должно было представлять объективно организованную репрезентацию, камера-обскура не навязывала ограниченное место или область, из которой изображение могло бы демонстрировать свою полную связность и последовательность.³⁴ С одной стороны, наблюдатель отъединен от чистого действия устройства и находится в роли дематериализованного свидетеля механической и трансцендентальной репрезентации объективности мира. Однако, с другой стороны, его наличие в камере предполагает пространственную и темпоральную одновременность человеческой субъективности и объективного аппарата. Таким образом, наблюдатель оказывается свободным обитателем темноты, маргинальным дополнительным присутствием, независимым от механизма репрезентации. Как показал Фуко в своем анализе «Менин» Веласкеса, речь здесь идет о субъекте, неспособном к саморепрезентации одновременно в качестве субъекта и объекта.³⁵ Камера-обскура априори не позволяет наблюдателю видеть свою позицию как часть репрезентации.

Так, тело становится проблемой, которую камера-обскура не может решить иначе, кроме как путем его низведения до уровня фантома ради установления пространства разума.³⁶ В определенном смысле камера-обскура представляет ненадежное метафорическое решение проблемы, которую Эдмунд Гуссерль считал ключевой для философии XVII века: как «философствование.. ищущее свои последние основания в субъективном... может притязать на объективно „истинную“, метафизически трансцендентную значимость?»³⁷

Пожалуй, самый известный образ камеры-обскуры можно найти у Локка в «Опыте о человеческом разумении» (1690):

...внешнее и внутреннее ощущения являются единственными путями знания к разуму, которые я могу обнаружить. Насколько я могу открыть, это единственные окна, через которые свет проникает в эту *темную комнату*, ибо, на мой взгляд, разум очень похож на камеру, совершенно закрытую для света, с одним только небольшим отверстием, оставленным для того, чтобы впускать видимые подобия, или идеи, внешних вещей. И если бы только проникающие в такую темную комнату образы могли оставаться там и лежать в таком порядке, чтобы в случае необходимости их можно было найти, то это было бы очень похоже на человеческий разум в его отношении ко всем зримым объектам и их идеям.³⁸

Важная особенность локковского текста состоит в том, что метафора темной комнаты фактически удаляет нас от описываемого им аппарата. В рамках общего проекта интроспекции Локк предлагает средство пространственной визуализации работы интеллекта. Он открыто выражает то, что Ньютон лишь подразумевал, описывая свою деятельность в темной комна-

те: взгляд наблюдателя полностью отделен от аппарата, который делает возможным появление и формирование «образов» и «видимых подобий». Юм также настаивал на схожем отношении расстояния: «...операции нашего духа... следует скватывать мгновенно с помощью *высшего дара* проникновения, полученного от природы и усовершенствованного благодаря привычке и размышлению».³⁹

В другом месте локковского текста идея комнаты получает иной смысл: речь идет о том, что в Англии XVII века в буквальном смысле значило быть *in camera*, то есть в кабинете судьи или титулованной особы. Локк пишет, что ощущения доставляются «извне на аудиенцию в мозг, в приемную ума (если можно так выразиться)».⁴⁰ В дополнение к структурированию акта наблюдения как процесса, при помощи которого нечто наблюдается субъектом, Локк дает наблюдателю новую юридическую роль в рамках камеры-обскуры. Так, он преобразует рецептивную и нейтральную функцию аппарата, наделяя его более автономной и властной функцией: камера-обскура позволяет субъекту обеспечивать и контролировать соответствие между внешним миром и внутренней репрезентацией, а также исключать все беспорядочное и неуправляемое. Рефлексивная интроспекция пересекается с режимом самодисциплины.

Именно в этом контексте Ричард Рорти говорит о том, что Локк и Декарт описывают наблюдателя совершенно иначе, нежели греческие или средневековые мыслители. Для Рорти достижение двух этих философов заключалось в создании «концепции человеческого ума как внутреннего пространства, в котором боль и ясные и отчетливые идеи предстают перед единым Внутренним Глазом... Новизна понятия единого внутреннего пространства, в котором телесные и чувственные ощущения... были объектами квази-наблюдения».⁴¹

В этом смысле Локка можно связать с Декартом. В «Размышлениях о первой философии» Декарт утверждает, что «восприятие... не является... зрением... но лишь чистым умозрением».⁴² Он подвергает сомнению идею о том, что люди познают мир с помощью зрения: «...может также оказаться, что у меня нет глаз, с помощью которых я могу что-либо видеть».⁴³ Согласно Декарту, мир можно познать «исключительно благодаря способности суждения», и надежное размещение себя в пустом внутреннем пространстве является предварительным условием знания о внешнем мире. Пространство камеры-обскуры, ее отгороженность, затемненность и отделенность от внешнего пространства воплощают декартовское «а теперь я закрою глаза, заткну уши, отвлекусь от всех своих чувств».⁴⁴ Упорядоченное и калькулируемое проникновение лучей света через отверстие камеры-обскуры соответствует наполнению разума светом, а не потенциально опасному ослеплению чувств солнечными лучами.

У Яна Вермеера есть две картины, на которых в ясной форме представлен образец картезианской камеры-обскуры: «Географ» и «Астроном» (обе были написаны около 1668 года).⁴⁵ На каждой из работ изображена одиночная фигура мужчины, поглощенного учеными занятиями и заточенного в прямоугольных границах затемненного интерьера, которые пробивает лишь одно окно. Астроном изучает небесный глобус, на котором отмечены различные созвездия; географ склонился над навигационной картой. Взгляд каждого из них отведен от отверстия, открывающегося вовне. Внешний мир познается не через непосредственное чувственное изучение, а через ментальный обзор его «ясной и отчетливой» репрезентации внутри комнаты. Мрачная изоляция этих задумчивых ученых внутри их отгороженных интерьеров никоим образом не препятствует постижению внешнего мира, поскольку разделение между интернализо-



Предоставлено художественным музеем Большого дворца, Париж. Фото Рене-Габриэля Ожеда

Ян Вермеер «Астроном», 1668.



Предоставлено ARTOTHEK (из собрания Штеделевского художественного музея)

Ян Вермеер «Географ», ок. 1668–1669.

ванным субъектом и внешним миром — изначальное условие знания о последнем. Таким образом, эти картины превосходно демонстрируют примиряющую функцию камеры-обскуры: ее внутреннее пространство оказывается зоной взаимодействия между декартовскими противоположностями *res cogitans* и *res extensa*, между наблюдателем и миром.⁴⁶ Камера (или комната) — это место, внутри которого упорядоченная проекция мира, протяженной субстанции, становится доступной чистому умозрению. Продукт камеры — это всегда проекция на двумерную поверхность, в данном случае — карты, глобусы, списки и изображения. Каждый из мыслителей в сосредоточенном спокойствии размышляет о ключевой характеристике мира, его протяженности, столь загадочно непохожей на непротяженную непосредственность их собственных мыслей, но при этом познаваемой разумом благодаря ясности этих репрезентаций и содержащихся в них отношений масштаба. Географ и астроном не противостоят объектам своего исследования, земле и небесам, — они вовлечены в общее дело наблюдения различных сторон единого и неделимого внешнего пространства.⁴⁷ Каждый из них (хотя вполне возможно, что на обеих картинах изображен один и тот же человек) является образом первичной и суверенной самодостаточности, символом автономного индивидуального эго, освоившего способность постигать умом безграничное существование тел в пространстве.

Декартовское описание камеры-обскуры в «Диоптрике» (1637) содержит некоторые необычные характеристики. Вначале он проводит традиционную аналогию между человеческим глазом и камерой-обскурой:

...рассматриваемые нами предметы отпечатывают достаточно совершенные изображения на дне глаза, что было некоторыми

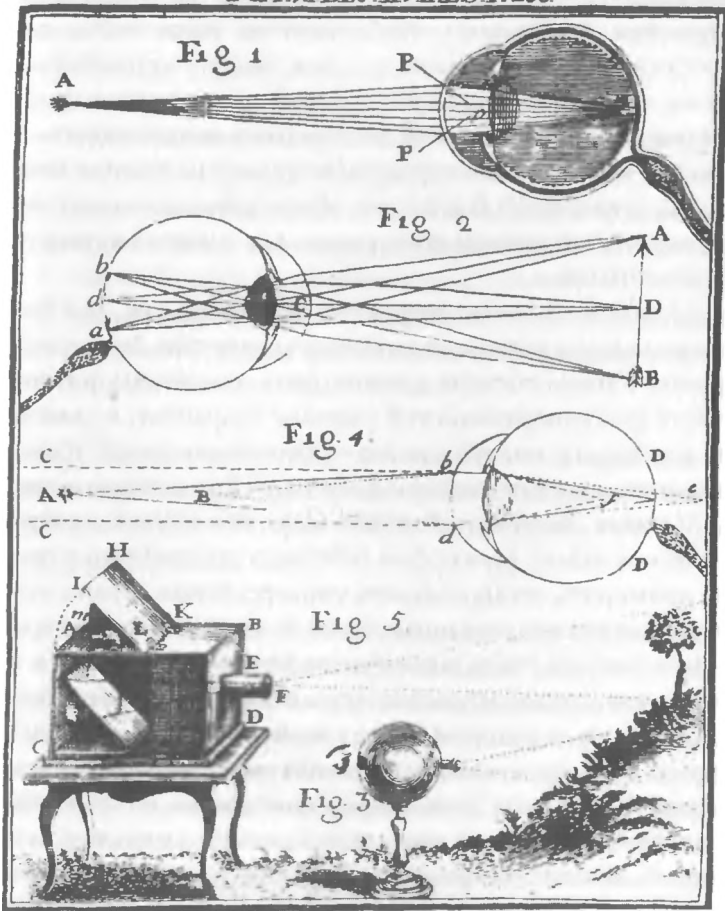
весьма остроумно объяснено сравнением с изображениями, появляющимися в камере, когда последняя закрыта, за исключением одного отверстия, впереди которого помещают стекло в виде линзы, причем на некотором расстоянии за ней ставится белое полотно, где свет, исходящий от внешних предметов, создает изображение; они говорят, что камера обозначает глаз, отверстие — зрачок, стекло — хрусталик.⁴⁸

Прежде чем продолжить рассуждение, Декарт советует своему читателю провести эксперимент, «взяв глаз только что умершего человека или, в крайнем случае, быка или другого крупного животного» и использовать его в качестве линзы для отверстия в камере-обскуре. Таким образом, для Декарта изображения, наблюдаемые внутри камеры-обскуры, создаются при помощи отделенного от тела циклопического глаза, оторванного от наблюдателя и, возможно, даже не принадлежащего человеку. Кроме того, Декарт указывает, что следует

...аккуратно отрезать около дна глаза три оболочки, его обволакивающие, так, чтобы большая часть среды... находящейся там осталась бы открытой и целой; затем, прикрыв ее каким-нибудь белым телом, настолько тонким, чтобы через него насквозь проходил свет, как, например, куском бумаги или скорлупой яйца... вы поставите глаз в отверстие окна, нарочно сделанное для него... таким образом, чтобы передняя часть... была повернута к нескольким предметам... освещенным солнцем, а задняя часть с белым телом... направлена внутрь комнаты... где вы находитесь и куда не должен проникать никакой свет, кроме попадающего в глаз, о котором вы знаете, что все его части... прозрачны. Когда спустя некоторое время

вы посмотрите на белое тело... то увидите, может быть не без удивления и удовольствия, картину, которая непосредственно представит в перспективе все наружные предметы...⁴⁹

При помощи этого радикального отделения глаза от наблюдателя и его помещения в формальный аппарат объективной репрезентации мертвый и, возможно, даже бычий глаз достигает своего рода апофеоза и возвышается до бестелесного состояния.⁵⁰ И если ключевая установка декартовского метода заключалась в необходимости избегать неопределенности человеческого зрения и заблуждений чувств, то камера-обскура была подходящим инструментом обоснования человеческого знания через объективный взгляд на мир. Отверстие камеры-обскуры соответствует единой, поддающейся математическому определению точке, из которой при помощи постепенного накопления и сочетания знаков можно логически дедуцировать мир. Камера-обскура — это устройство, воплощающее положение человека между Богом и миром. Основанная на законах природы (оптики), но экстраполированная на плоскость, находящуюся вне природы, камера-обскура обеспечивает выгодную точку зрения на мир, аналогичную глазу Бога.⁵¹ Она скорее напоминает непогрешимый метафизический глаз, нежели «механический» глаз.⁵² Чувственная очевидность была отвергнута в пользу репрезентаций монокулярного аппарата, достоверность которых не подвергалась сомнению.⁵³ Бинокулярная диспаратность тесно связана с физиологическим функционированием человеческого зрения, в то время как монокулярное устройство предотвращает необходимость теоретического примирения несходных и потому промежуточных изображений, представленных каждому отдельному глазу. Декарт предполагал, что шишковидная



Глаз и камера-обскура, начало XVIII века.

Камера-обскура и ее субъект

железа является ключевым источником монокулярной власти: «...безусловно, необходимо, чтобы имелось такое место, где два изображения, получающиеся в двух глазах... могли бы соединиться, прежде чем они достигнут души, так как в противном случае они представляли бы ей два предмета вместо одного».⁵⁴ При этом декартовские инструкции по удалению глазных мембран представляют собой действие, обеспечивающее изначальную прозрачность камеры-обскуры, уход от скрытой мутности человеческого глаза.

Но, возможно, было бы неправильным утверждать, что точка зрения камеры-обскуры полностью аналогична божественному оку. Камера-обскура должна быть осмыслена внутри контекста посткоперниканской системы координат, в рамках мира, где больше нет абсолютно привилегированной точки, а «видимость стала случайным фактом».⁵⁵ Для Лейбница, как и для Паскаля, потеря этой точки была важнейшей проблемой. Главная задача философии Лейбница заключалась в том, чтобы примирить справедливость универсальных истин с тем неизбежным фактом, что мир состоит из множества точек зрения. Идея монады стала выражением фрагментированного и децентрализованного мира, отсутствия всеведущей точки зрения, того факта (в котором Декарт даже не видел проблемы), что любая позиция предполагает основополагающую относительность. Однако при этом Лейбниц настаивал, что со своей конечной точки зрения каждая монада способна отражать всю вселенную. Концептуальная структура камеры-обскуры также примиряла ограниченную (или монадическую) точку зрения с необходимой истиной.

В 1703 году, работая над «Новыми опытами о человеческом разумении», Лейбниц, по-видимому, в общем принимал локковскую модель камеры-обскуры, но с тем ключевым отличием,

что для него она не была пассивным, воспринимающим устройством. Он считал, что камера-обскура наделена неотъемлемой способностью структурировать получаемые ею идеи:

Чтобы сходство [между наблюдателем и темной комнатой] было еще больше, следовало бы предположить, что в темной комнате имеется полотно, для того чтобы принимать изображения, притом не гладкое, а со складками, представляющими врожденные знания. Кроме того, это полотно или эта мембрана, будучи натянута, должна обладать чем-то вроде упругости или силы действия и даже активностью или реактивностью, приспособленной как к прошлым, так и к новым складкам.⁵⁶

Для Лейбница камера-обскура как оптическая система определялась через ее функциональное отношение к конусу видения, вершина которого определяет монадическую точку зрения. Как пишет Мишель Серр:

Учение о конических секциях показывает, что существует единая точка, из которой очевидный беспорядок может быть приведен в гармонию... Для данного множества, для данного хаоса есть одна точка, вокруг которой все может быть расположено согласно порядку; такая точка существует и она уникальна. Из любых других точек беспорядок и неопределенность сохраняются. Отныне познать множество вещей значит найти точку, из которой их беспорядок может превратиться, *uno intuito*, в уникальный закон порядка.⁵⁷

Именно близость к лучевому конусу отличает монадическое восприятие от божественной точки зрения, которую было бы правильнее представить в виде лучевого цилиндра. Для Лейбница «различие между явлением тела для нас и для Бога — это

различие между сценографией и ихнографией» (то есть между перспективой и взглядом с высоты птичьего полета).⁵⁸ Один из самых ярких примеров этой сценографической перспективы можно найти в «Монадологии»:

И как один и тот же город, если смотреть на него с разных сторон, кажется совершенно иным и как бы *перспективно* умноженным, таким же точно образом вследствие бесконечного множества простых субстанций существует как бы столько же различных универсумов, которые, однако, суть только перспективы одного и того же соответственно различным *точкам зрения* каждой монады.⁵⁹

Можно рассмотреть два совершенно разных подхода к репрезентации города для иллюстрации лейбницевского различия сценографии и ихнографии. С одной стороны, можно взять вид Венеции, созданный Якопо де Барбари в 1500 году и воплощающий докоперниканское, обзорное и тотализирующее понимание города как единой сущности.⁶⁰ Этот вид абсолютно внеположен эпистемологическим и технологическим условиям камеры-обскуры. С другой стороны, виды Венеции, созданные в середине XVIII века (например, Каналетто), раскрывают занятое монадическим наблюдателем внутреннее городское пространство, которое можно познать лишь как собрание большого числа различных точек зрения.⁶¹ Карьера Каналетто была неразрывно связана с дисциплиной сценографического; он обучался на театрального художника, был захвачен театральностью города и пользовался камерой-обскурой.⁶² Неважно, будь то вопрос сценографии, градостроительства или визуальной образности, познаваемость каждого конкретного места зависит от точно установленного отно-



Представлено Fondazione Musei Civici di Venezia

Якопо де Барбари, вид Венеции (фрагмент), 1500.



Предоставлено Лондонской национальной галереей (коллекция Джорджа Солтинга)

Антонио Каналетто «Площадь Сан-Марко, вид на восток», ок. 1755.

шения между определенной точкой зрения и изображением.⁶³ Камера-обскура с ее монокулярным отверстием стала более удачным завершением конуса видения, более совершенным воплощением единой точки, нежели неуклюжее бинокулярное тело человеческого субъекта. В некотором смысле камера-обскура была метафорой наиболее рациональных возможностей воспринимающего субъекта в условиях динамического хаоса мира.

И хотя в своих работах о зрении епископ Беркли не упоминал о камере-обскуре, описываемая им модель восприятия совпадает с той, что предполагается камерой. В «Теории зрения» (1732) он демонстрирует знакомство с современными трактатами о перспективе:

Представим прозрачную плоскость, установленную рядом с глазом перпендикулярно горизонту и разделенную на небольшие равные квадратные участки. Перед нами появится прямая линия, идущая от глаза к наиболее отдаленной границе горизонта, проходящая через прозрачную плоскость и спроецированная или представленная на перпендикулярной плоскости. Глаз увидит все части и объекты на горизонтальной плоскости через определенные соответствующие квадратные участки перпендикулярной прозрачной плоскости... Эта светлая плоскость и изображения, которые на нее проецируются, имеют материальную природу. Но есть и картинки, родственные этим изображениям, и они имеют между собой собственный порядок.⁶⁴

И пусть здесь отсутствует архитектурное ограждение камеры-обскуры, наблюдатель все равно остается тем, кто наблюдает проекцию во внешнее по отношению к нему поле, и Беркли недвусмысленно описывает упорядоченную поверхность этого

поля как координатную сетку, на которой может проявиться универсальная грамматика, «язык творца природы». Неважно, будь то берклианские божественные знаки, упорядоченные на прозрачной плоскости, локковские ощущения, «отпечатавшиеся» на белой бумаге, или же лейбницевское эластичное полотно, наблюдатель XVIII века сталкивается с единообразным упорядоченным пространством, которое не затронуто его собственным сенсорным и физиологическим аппаратом и в котором содержания мира можно изучать, сравнивать и познавать на основе их множественных связей. Выражаясь словами Рорти, «как будто *tabula rasa* была под непрерывным присмотром немигающего Умственного Взора... становится, однако, ясно, что отпечатывание менее интересно, чем наблюдение за процессом отпечатывания, — все познание осуществляется, так сказать, Глазом, который наблюдает отпечатанную табличку, а не самой табличкой».⁶⁵

Для Хайдеггера работы Декарта отмечают начало «времени картины мира», однако картина, о которой говорит Хайдеггер, не предполагает нового приоритета для зрения. Скорее, «к сути картины относится составность, система... развертывающееся из проекта опредмечивания сущего структурное единство представленного как такового».⁶⁶ Это то же самое структурное единство камеры-обскуры, поле проекции, соответствующее пространству декартовской *mathesis universalis*, всеобщей математики, в рамках которой все объекты мысли, независимо «ни от какого частного предмета», могут быть упорядочены и уподоблены друг другу: «...мы не рассматриваем их природы как обособленные, но сравниваем их друг с другом, чтобы познать одни на основании других».⁶⁷

Единство этих оснований, на котором все что угодно может быть расположено совместно, находит свое наиболее полное

выражение на страницах «Энциклопедии». Согласно Мишелю Фуко, великий проект этой мысли заключался во всестороннем упорядочении мира, характеризующегося «открытием простых элементов и их возрастающего усложнения; в своей стихии они представляют собой таблицу, раскладку познаний в соответствующей своему времени системе. Таблица является центральным элементом в знании XVII–XVIII веков».⁶⁸ Кассиреровская интерпретация Просвещения, пускай она сегодня и непопулярна, сильно напоминает некоторые элементы фукольдиданской конструкции «классической эпистемы». И хотя многие англо-американские исследователи интеллектуальной истории склонны относить атомизацию познания именно к этому периоду, Кассирер пишет о лейбнизианских основаниях мысли XVIII века:

С наступлением XVIII столетия этот *абсолютизм* единомыслия мысли, похоже, теряет свою силу и вынужден перейти к многочисленным ограничениям и уступкам. Но эти изменения и уступки не затрагивают самого ядра мышления. Ибо *функция* объединения, унификации как таковая по-прежнему признается основной функцией разума. Рациональный порядок и рациональный контроль над данными опыта невозможны без строгого объединения. «Познать» многообразный опыт означает поставить его составные части в такое отношение друг к другу, чтобы, начав из некоторой определенной исходной точки, мы могли охватить все эти составные части одним неизменным и всеобщим правилом... неизвестное и известное участвуют в «общей природе».⁶⁹

Кассирер также мог бы согласиться с Фуко, что в XVII и XVIII веках наблюдение было в первую очередь «чувственным познанием».⁷⁰ Однако это познание едва ли было организовано

исключительно вокруг визуальности. И хотя господство парадигмы камеры-обскуры действительно подразумевает привилегированное положение видения, это видение априори находится на службе у нечувственного рассудка, и только эта способность обеспечивает истинное понимание мира. Было бы совершенно неверно представлять период господства камеры-обскуры как начальную стадию автономизации и специализации видения, развивавшихся на протяжении XIX и XX веков. Видение могло находиться в привилегированном положении в разные, не следующие друг за другом исторические периоды. Попытка расположить субъективность в рамках монолитной западной традиции скопической и зрительной власти стирает и обобщает уникальные и несопоставимые процедуры и режимы, при помощи которых формировался наблюдатель.⁷¹

К примеру, теория восприятия Беркли основана на представлении о сущностном несходстве зрения и осязания, однако такое утверждение гетерогенности чувств далеко от идей XIX века об автономии видения и разделении чувств.⁷² Беркли был не единственным мыслителем XVIII века, пытавшимся достичь основополагающей гармонизации чувств, где ключевой моделью для визуального восприятия служило осязание. Проблема Молине, так сильно занимавшая мыслителей XVIII века, говорит о воспринимающем субъекте, который не знает одного из языков чувств, а именно зрения. Наиболее известная формулировка этой проблемы принадлежит Локку:

Представим себе слепорожденного, уже взрослого и научившегося посредством осязания отличать куб от шара одного и того же металла и почти одной и той же величины, так что, ощупав тот и другой, он может сказать, который куб и который шар. Предположим теперь, что куб и шар находятся на столе, а сле-

пой прозрел. Спрашивается, может ли он теперь одним зрением, без прикосновения к ним, различить их и сказать, который шар и который куб?⁷³

Однако вне зависимости от того, каким был конечный ответ на этот вопрос, нативистским или эмпирицистским, важно то, что в XVIII веке общую поверхность порядка формировали именно показания чувств.⁷⁴ Проблема по сути заключалась в том, как происходил переход от одного порядка чувственного восприятия к другому.⁷⁵ Для Кондильяка с его знаменитой статуей, у которой одно за другим появляются различные чувства, проблема заключалась в том, каким образом чувства могут собраться воедино в наблюдателе.⁷⁶

Но те, кто так или иначе ответил на вопрос Молине отрицательно (например, Локк, Беркли, Дидро, Кондильяк) — внезапно прозревший слепой не сможет тотчас же распознать находящиеся перед ним предметы, — имели мало общего с физиологами и психологами XIX века, которые также отвечали на этот вопрос отрицательно и при этом имели для этого еще более веские научные основания. Настаивая на том, что знание, и в особенности знание пространства и глубины, строится на основе методичного накопления и перекрестного взаимодействия восприятий на независимой от зрителя плоскости, мыслители XVIII века не были знакомы с идеями чистой видимости, которые появятся лишь в XIX веке. Теория стереоскопа не имеет практически ничего общего с идеями Беркли о восприятии расстояния. Этот типичный инструмент XIX века, при помощи которого осязаемость (или объемность) конструируется исключительно через организацию *оптических* сигналов (и амальгамацию субъекта в компонент аппарата), уничтожает само поле, на котором располагалось знание XVIII века.



Иллюстрация из «Диоптрики» Декарта
1724 года издания.

От Декарта до Беркли и Дидро видение мыслилось по аналогии с осязанием.⁷⁷ Мы неправильно поймем работы Дидро, если изначально не будем исходить из того, насколько сложным было его отношение к зрению и как сильно он сопротивлялся искушению рассматривать все явления через призму одного единственного чувства.⁷⁸ В «Письме о слепых» (1749), где он рассказывает о слепом математике Николасе Саундерсоне, говорится о возможности тактильной геометрии, а также о том, что осязание, равно как и зрение, несет с собой способность познания универсально значимых истин. Этот текст не столько преуменьшает значение зрения, сколько отрицает его исключительность. Дидро подробно описывает инструмент, используемый Саундерсоном для расчетов и демонстраций, прямоугольную деревянную доску, размеченную сеткой квадратов со специальными отверстиями для булавок. Соединяя булавки шелковыми нитями, пальцы Саундерсона могли проследить и прочесть бесконечное количество чисел и их отношений, каждое из которых можно было вычислить согласно их положению на доске. Здесь картезианская система координат предстает в иной форме, однако ее статус от этого не меняется. Определенность знания зависела не от одного лишь глаза, но от более общего отношения единой системы человеческих органов чувств к ограниченному упорядоченному пространству, в котором положения могут быть познаваемы и сопоставимы.⁷⁹ Чувства зрячего несходны, но при помощи того, что Дидро называет «взаимными услугами», они предоставляют нам знание о мире.

Но, несмотря на весь этот дискурс о чувствах и ощущении, мы все еще находимся в рамках эпистемологического поля камеры-обскуры с ее отвержением непосредственной субъективной очевидности тела. Даже так называемый материалист Дидро считал чувства скорее приложением к рациональному

разуму, нежели физиологическими органами. Каждое из чувств действует согласно неизменной семантической логике, превосходящей чисто физическую модальность его функционирования. Отсюда и смысл образа, обсуждаемого в «Письме о слепых»: человек с завязанными глазами делает шаг вперед в открытом пространстве, держа в каждой руке по палке, при помощи которых он ощущает предметы и пространство вокруг себя. Однако, как ни удивительно, это не образ слепого в прямом смысле слова; скорее это абстрактная схема полностью зрячего наблюдателя, в которой зрение функционирует как осязание. И как мы в конечном счете видим не глазами, так и телесные органы осязания лишены контакта с внешним миром. Об этом слепом человеке с протезом, иллюстрирующем декартову «Диоптрику», Дидро заметил: «Декарт и его преемники не сумели дать нам более ясного представления о зрении».⁸⁰ Эта антиоптическая идея зрения была широко распространена в работах мыслителей XVII и XVIII веков: Беркли не признавал визуального восприятия глубины, а статуя Кондильяка, по сути, осваивала пространство при помощи движения и осязания. Идея видения как осязания была адекватна области знания, содержание которого организуют устойчивые позиции внутри обширной территории. Однако в XIX веке подобная идея оказалась несовместимой с новой областью знания, организованной вокруг феноменов изменения и потока, где знание, неразрывно связанное с осязанием, было невозможно примирить с центральным положением подвижных знаков и товаров, идентичность которых была исключительно оптической. Как я покажу позднее, именно стереоскоп стал важнейшим знаком перераспределения и поглощения тактильного оптическим.

Картины Жана Батиста Симеона Шардена были частью тех самых проблем знания и восприятия. Его натюрморты — послед-

няя великая демонстрация классического объекта во всей его полноте до того, как его раскололи на взаимозаменяемые и не имеющие под собой основы означающие или превратили в живописные следы автономного видения. Медленно пылающий жар поздних работ Шардена, сияние, неотделимое от потребительной стоимости, — это свет, который вскоре, с наступлением XIX века, затмит синтетическая аура товара или свечение произведения искусства, само выживание которого требовало отказа от его чистой объективности. В натюрмортах Шардена с их узкими, напоминающими сцену поверхностями, заселенными разнообразными формами, знать что-либо не значит созерцать оптическую единичность объекта — нужно понимать его более полную феноменологическую идентичность и положение внутри упорядоченного поля. Эстетический императив, согласно которому Шарден систематизирует простые формы повседневного пользования и чувственный опыт, близок к требованию Дидро представлять природу в ее изменчивости и постоянном движении, но одновременно с этим выводить из этого непостоянного знания универсально значимые идеи.⁸¹

Возьмем, к примеру, шарденовскую «Корзину земляники», написанную около 1761 года. Эта потрясающая конусовидная кучка земляники — знак того, как рациональное знание геометрической формы может совпадать с чувственной интуицией множественности и тленности жизни. Для Шардена чувственное и рациональное знание неотделимы. Его работы — продукт как эмпирического знания о случайной особенности форм, их положении в мире социальных смыслов, так и идеальной структуры, основанной на дедуктивной рациональной ясности. Однако непосредственность чувственного опыта перемещена здесь в сценическое пространство, где отношение одного объекта к другому связано не столько с чисто



Предоставлено Бриджменской библиотекой искусств

Жан Батист Шарден «Корзина земляники», 1761.

оптическими видимостями, сколько со знанием изоморфизмов и положений внутри единообразного пространства. Исчислительная ясность Шардена, его умение группировать объекты во множества и подмножества следует понимать именно в контексте картезианской таблицы. Эти формальные аналогии относятся не к оформлению поверхности, а к непрерывному пространству, на всем протяжении которого распределяются «неколичественные различия, которые разъединяли и объединяли вещи».⁸²

Кроме того, живопись Шардена выражала характерную для XVIII века озабоченность обеспечением прозрачности и преодолением мутности. Ньютонианская и картезианская физики, невзирая на существенные различия между собой, обе

пытались подтвердить единство объединенного гомогенного поля, несмотря на разнообразие связанных с их использованием технических средств и возможностей преломления. Для XVIII века диоптрика (наука о преломлении) представляла гораздо больший интерес, нежели катоптрика (наука об отражении), и это пристрастие наиболее очевидно в ньютоновской «Оптике».⁸³ Было крайне важным, чтобы искажающая власть медиума, будь то линза, воздух или жидкость, была нейтрализована, а это можно было сделать, если свойства этого медиума подвергались интеллектуальному постижению и тем самым делались действительно прозрачными при помощи использования разума. На картине Шардена «Мыльные пузыри», написанной около 1739 года, изображен стакан, наполненный мутной мыльной жидкостью и стоящий на одном краю узкой поверхности, в то время как юноша с соломинкой преобразует эту бесформенную жидкую муть в прозрачную сферу мыльного пузыря, расположенного симметрично под прямолинейной поверхностью, на которую он опирается. Запечатленный акт непринужденного мастерства, в котором видение и осязание работают сообща (что происходит на многих картинах этого автора), является парадигматическим для Шардена как художника. Свойственное ему понимание тождества идеи и материи и их положений внутри единообразного поля обнаруживает такой тип мысли, для которой тактильное и оптическое не являются автономными понятиями, а вместе образуют особый неделимый вид знания.

Так, мерцающая тяжесть обстановки в зрелых работах Шардена представляет собой медиум, в котором видение работает по принципу осязания, проходя сквозь пространство, ни одна частичка которого не является пустой.⁸⁴ Не будучи воплощением безвоздушного ньютоновского пространства, мир работ Шардена



Предоставлено Национальной галереей искусств, Вашингтон

Жан Батист Шарден «Мыльные пузыри», 1739.

близок картезианскому учению о корпускулярной, наполненной материей реальности, в которой не существует пустоты и воздействия на расстоянии. И если попытаться извлечь смысл из апокрифических рассказов о том, будто Шарден писал пальцами, то не стоит связывать это с вневременными «живописными» ценностями. Напротив, в этом случае следовало бы подчеркнуть первичность видения, принадлежащего к конкретному историческому моменту и полностью объединенного с тактильностью.⁸⁵

Шарден крайне далек от художников вроде Сезанна. Его творчество следует понимать в контексте проблемы Молине и координации языков чувств, в то время как живопись Сезанна предполагает не просто возможность достигнуть состояния слепого, которому вдруг вернулось зрение, но, что более важно, возможность сохранить эту «невинность» навечно. В XVII и XVIII веках такой тип «первоначального» видения просто нельзя было помыслить — даже как гипотетическую возможность. Во всех спекуляциях, окружавших случай мальчика Чеселдена 1728 года, никто даже не предполагал, что внезапно прозревший слепой в первую очередь увидит яркое и в некотором смысле самодостаточное откровение цветных пятен.⁸⁶ Напротив, этот исходный момент видения представлялся пустотой, о которой нельзя было ничего сказать и которую нельзя было представить, поскольку он был лишен дискурса, а значит и смысла. Для только что прозревшего человека видение обрело форму, когда слова, функции и местоположения могли быть приписаны к объектам. Если Сезанн, Рескин и Моне (или какой-либо другой художник того столетия) и были способны вообразить «невинность взгляда», то лишь благодаря масштабной реконфигурации наблюдателя, произошедшей в первые десятилетия XIX века.

Глава 3

Субъективное видение и разделение чувств

Признать неправду за условие, от которого зависит жизнь, — это, конечно, рискованный способ сопротивляться привычному чувству ценности.

—Фридрих Ницше

Тело есть множественный феномен, составленный из множества несводимых друг к другу сил; его единство есть единство множественного феномена, «единство господства».

—Жиль Делез

Один из параграфов гетевского «Учения о цвете» (1810) начинается со следующего описания:

Пусть в как можно более затемненной комнате, в ставне будет круглое отверстие, приблизительно дюйма три в диаметре, которое можно по желанию открывать и закрывать; пустите через это отверстие солнечный свет на лист белой бумаги и пристально смотрите, несколько удалившись, на освещенный кружок...¹

Гете, следуя давно устоявшейся практике, делает камеру-обскуру местом своих оптических исследований. Снова, почти так же, как это было в ньютоновской «Оптике», темная комната устанавливает категориальные отношения между внутренним и внешним, между источником света и отверстием, равно как и между наблюдателем и объектом. Однако по мере того как Гете продолжает свое повествование, он внезапно делает потрясающий шаг, отказываясь от стандартного порядка использования камеры-обскуры:

...закройте затем отверстие и смотрите в самое темное место комнаты — вы увидите парящий перед вами кружок. Середину его вы увидите светлой, бесцветной, несколько желтоватой, край же его сразу покажется пурпурным.

Пройдет некоторое время, пока это пурпурный цвет не распространится от периферии к центру, покрывая весь кружок, и не вытеснит целиком светлую середину. Но как только весь кружок окажется пурпурным, край его начнет синеть, и синий цвет мало-помалу вытеснит, распространяясь к центру, пурпур. Когда кружок станет совершенно синим, край его начнет темнеть и обесцвечиваться.²

Указание закрыть отверстие, *man schlieÙe darauf die Öffnung*, знаменует разупорядочение и отрицание камеры-обскуры и как оптической системы, и как эпистемологической фигуры. Закрытие отверстия растворяет различие между внутренним и внешним, от которого зависело само функционирование камеры-обскуры (как аппарата и парадигмы). Но теперь это уже не просто вопрос наблюдателя, перемещенного в герметичное внутреннее пространство, чтобы наблюдать его конкретные содержания; описываемый Гете оптический опыт представля-

ет такое понятие видения, которое классическая модель была не в состоянии охватить.

Парящие перед глазами, движущиеся и проходящие ряд хроматических трансформаций цветные кружки не имеют коррелята ни внутри, ни вне темной комнаты. Как подробно объясняет Гете, это «физиологические» цвета, целиком принадлежащие телу наблюдателя и представляющие собой «необходимейшее условие зрения»:

...смотрите пристально на маленькую окрашенную поверхность и через некоторое время, не переводя взора, уберите ее; вы увидите на белой доске пятно, но другого цвета... оно возникает от образа, находящего теперь в глазу.³

Телесная субъективность наблюдателя, априори исключенная из понятия камеры-обскуры, внезапно становится местом, в котором возможен наблюдатель. Человеческое тело во всей его случайности и особенности создает «пятно другого цвета» и тем самым становится активным производителем оптического опыта.

Последствия появления гетевской теории цвета многочисленны и не имеют особого отношения к эмпирической «истине» его утверждений или «научному» характеру его экспериментов.⁴ В несистематизированном собрании утверждений и выводов, составляющем «Теорию цвета», содержится важнейший анализ субъективного видения, особая посткантианская концепция, одновременно являющаяся и продуктом, и составным элементом современности. Но еще важнее то, что в гетевском анализе субъективного видения две модели, которые обычно представляются как различные и несовместимые, оказываются друг от друга неотделимы: модель физиологичес-

кого наблюдателя, который впоследствии будет детально описан эмпирическими науками XIX века, и модель наблюдателя как активного, автономного производителя собственного визуального опыта, предложенная различными «романтизмами» и ранними модернизмами.

Очевидно, что кантовская «коперниканская революция» (*Drehung*) наблюдателя, представленная в предисловии ко второму изданию «Критики чистого разума» (1797), была решающим знаком новой организации и позиционирования субъекта. Для Канта это было «изменение в способе мышления», из-за которого уже «не представления о вещах, как они нам даны, сообразуются с этими вещами как вещами самими по себе, а скорее эти предметы как явления сообразуются с тем, как мы их представляем».⁵ Уильям Блейк выразил эту мысль более просто: «Каков глаз, таков и предмет».⁶ Мишель Фуко подчеркивает, что видение классической эпохи представляло собой нечто совершенно противоположное кантовской субъектоцентричной эпистемологии — особую форму непосредственного знания, «чувственное познание». Например, он пишет следующее:

Естественная история [XVIII века] — это не что иное, как именование видимого. Отсюда ее кажущаяся простота и та манера, которая издалека представляется наивной, настолько она проста и обусловлена очевидностью вещей.⁷

Результатом кантовской работы стало необратимое затуманивание прозрачности субъекта-как-наблюдателя. Видение перестает быть привилегированной формой знания, само становясь объектом знания, наблюдения. С начала XIX века наука о видении будет постепенно превращаться в исследование физиологического строения человеческого субъекта, перестав

быть механикой света и оптической прозрачности. Отныне видимое покидает вневременной порядок камеры-обскуры, перемещаясь в другой аппарат — внутрь нестабильной физиологии и темпоральности человеческого тела.

В ходе своих экспериментов Гете неоднократно приходилось затемнять комнату, то закрывать глаз, что еще более показательно. И связано это не просто с тем, что опыт отрезанности от внешнего мира казался ему особенно важным. С одной стороны, тем самым он указывает на свое убеждение, что цвет появляется в результате смешения света и тени: «Цвет сам есть нечто тeneвое, поэтому Кирхнер вполне прав, назвав его *lumen opacatum*».⁸ С другой стороны, он также описывает условия, при которых неизбежные физиологические составные видения могут быть искусственно изолированы и тем самым стать наблюдаемыми. Для Гете, а вслед за ним и для Шопенгауэра, видение всегда будет представлять собой нередуцируемую совокупность элементов, принадлежащих телу наблюдателя, и данных внешнего мира. Таким образом, разделение между внутренней репрезентацией и внешней реальностью, происходящее в камере-обскуре, у Гете превращается в единую поверхность аффекта, на которой внутреннее и внешнее лишаются прежних смыслов и положений. Цвет, как первичный объект видения, отныне атопичен, отрезан от какого-либо пространственного референта.

Гете постоянно ссылается на опыты, в которых субъективные содержания видения отделены от объективного мира, а само тело производит явления, не имеющие внешнего коррелята. И хотя в «Теории цвета» можно найти такие понятия, как «соответствие» и «отражение», на которых базировались классические оптики и теории знания, здесь они перестают быть центральными и необходимыми. Пожалуй, наиболее

важно, что в качестве ключевого и продуктивного компонента видения Гете называет мутность. Если в XVII и XVIII веках дискурс о визуальности подавлял и скрывал все, что угрожало прозрачности оптической системы, то исследование Гете отмечает начало обратной тенденции — в нем мутность наблюдателя, напротив, представлена как необходимое условие явления феномена.⁹ Восприятие происходит в области, которую Гете называет *das Trübe*, мутное. Чистый свет и чистая прозрачность отныне находятся за пределами видимости, доступной человеку.¹⁰

Гетевское обращение к субъективному наблюдению было частью перехода, составлявшего то, что Фуко называл «порогом современной эпохи». Когда камера-обскура была господствующей моделью наблюдения, она служила «формой представления, которая делала возможным познание вообще». Однако в начале XIX века

...местом анализа является уже не представление, но человек и его конечное бытие... при этом обнаруживалось, что познание имеет свои анатомо-физиологические условия, что оно постепенно складывается в волокнах тела, в этом, быть может, наиболее удобном для него месте, что формы познания никак нельзя отделить от особенностей функционирования тела, короче — что существует некая *природа* человеческого познания, определяющая его формы и выявляющаяся в собственных эмпирических содержаниях.¹¹

В рамках системы Фуко гетевское утверждение субъективного и психологического измерений восприятия находит параллель в работах Мен де Бирана. В течение первого десятилетия XIX века последний в общих чертах обозначил науку о *sens intime*, внутреннем чувстве, пытаясь более точно понять при-

роду душевного опыта. В своих уникальных работах, бросивших вызов идеям сенсуализма и английского эмпиризма, Мен де Биран утверждал автономию и первичность внутреннего опыта (что намного позднее повторят Бергсон и Уайтхед) и постулировал фундаментальное различие между внутренними и внешними впечатлениями. Ключевым элементом работ Мен де Бирана начала XIX века было зарождение неугомонного, активного тела, чья беспокойная *motilité* (то есть волевое усилие, направленное против осязаемого сопротивления) была изначальной предпосылкой субъективности.

Пытаясь постичь насыщенность и непосредственность внутреннего чувства, Мен де Биран стирает и зачастую растворяет идентичность той самой внутренней жизни, которую он пытался утвердить. Он использовал понятие *coenesthèse*, чтобы описать «непосредственное сознание присутствия тела в восприятии» и «одновременность совокупности впечатлений, принадлежащих к различным частям организма». ¹² Зрительное восприятие, к примеру, неотделимо от мускульных движений глаза и физического усилия, необходимого, чтобы сфокусировать взгляд на объекте или же просто держать веки приподнятыми. Для Мен де Бирана глаз, как и все тело в целом, становится упрямым физическим фактом, постоянно требующим активных действий и применения силы. В противоположность классической модели аппарата как нейтрального устройства, служащего для чистой передачи, отныне органы восприятия зрителя и их деятельность неразделимо слиты с любым объектом, на который они направлены. За семь лет до публикации «Учения о цвете» Мен де Биран уже анализировал, как наше восприятие цвета обусловлено склонностью тела к утомлению (из-за происходящего с течением времени физиологического спада), утверждая, что сам процесс уставания по сути и есть восприятие.

Если на некоторое время сосредоточить взгляд на одном единственном цвете, то по мере того, как со временем он начнет мутнеть, появится смешанная форма этого цвета и нескольких других, а со временем первоначальный цвет и вовсе исчезнет из этой новой смеси.¹³

Как для Гете, так и для Мен де Бирана абсолютные ценности, которыми наделила цвет ньютонианская теория, были заменены утверждением о мимолетном развертывании цвета внутри человеческого субъекта.

Мен де Биран был одним из первых философов XIX века, предложившим решение проблемы структуры восприятия, поставленной Кондильяком и другими. Идея Кондильяка об ощущениях как простой единице, своего рода строительном блоке, из которых собираются ясные восприятия, уже не соответствовала новому многослойному и рассеянному во времени восприятию, которое описывает Мен де Биран, делая невозможным существование «души, сведенной к чистой способности восприятия». Для Гете и Мен де Бирана субъективное наблюдение не есть исследование внутреннего пространства или некоего театра представлений. Напротив, наблюдение постепенно экстериоризируется, смотрящее тело и его объекты начинают формировать единое поле, в котором внутреннее и внешнее смешаны. Но наиболее важно, пожалуй, то, что и наблюдатель и наблюдаемое стали объектом одних и тех же способов эмпирических исследований. Для Жоржа Кангилема произошедшая в начале XIX века реорганизация знания знаменовала конец идеи качественно иного человеческого порядка. В связи с этим он упоминает важное открытие Мен де Бирана, заявившего, что «душе необходимо быть воплощенной, поэтому не существует психологии без биологии».¹⁴

Именно потенциальные возможности этого тела на протяжении XIX века будут постепенно подвергаться различным формам исследования, регуляции и дисциплины.

Неразрывная связь психологии и биологии занимала еще одного исследователя видения, жившего в XIX веке. В 1815 году молодой Артур Шопенгауэр послал Гете копию рукописи своей работы «О зрении и цвете».¹⁵ Отчасти текст представлял собой оммаж гетевской критике Ньютона, однако Шопенгауэр пошел гораздо дальше Гете, настаивая на абсолютно субъективной природе зрения. Он отверг гетевское разделение цветов на физиологические, физические и химические, отбросив последние две категории и заявив, что цвет можно понять лишь при помощи исключительно физиологической теории. Шопенгауэр связывал цвет с реакциями и деятельностью сетчатки. Он считал, что Гете ошибался, пытаясь сформулировать объективную истину о цвете независимо от человеческого тела.

Однако различия между Гете и Шопенгауэром не стоит преувеличивать. Их общая заинтересованность проблемой цвета, а также характерное для них подчеркивание роли физиологических феноменов в объяснении этой проблемы указывают на масштабный пересмотр влиятельных в XVIII веке взглядов на этот вопрос, включая сюда кантовское обесценивание цвета в «Критике способности суждения».¹⁶ Их работы были частью более широкой волны немецкой реакции начала XIX века против ньютоновской оптики.¹⁷ И если раньше локковские первичные качества главенствовали над вторичными, то сейчас ситуация сменилась на противоположную. Локк считал, что вторичные качества создаются разнообразными ощущениями, и настаивал, что они не имеют сходства с какими-либо реальными объектами. Однако Шопенгауэр и Гете периода «Учения о цвете» считали, что именно эти вторичные качества форми-

руют наш первичный образ внешней реальности. Знание о феноменальном мире начинается с возбужденного состояния сетчатки и развивается сообразно строению этого органа. Поступление внешних объектов, равно как и понятий о форме, протяженности и плотности, происходит лишь после этого основополагающего опыта. По мнению Локка и других его современников, первичные качества всегда сохраняли отношение соответствия, если не подобия, с внешними объектами и сообразовывались с классическими моделями наблюдателя, в частности, с камерой-обскурой. У Шопенгауэра эта идея соответствия между субъектом и объектом исчезает. Он изучает цвет лишь в связи с ощущениями, принадлежащими телу наблюдателя. Он прямым текстом пишет о бессмысленности различий между внутренним и внешним:

И уж тем более не может сознаваться вообще несуществующее различие между предметом и представлением... непосредственным может быть только *ощущение*, а оно ограничено областью под нашей кожей. Это объясняется тем, что *вне нас* — исключительно *пространственное* определение, а само пространство — ...функция нашего мозга.¹⁸

В отличие от Локка и Кондильяка, Шопенгауэр отвергает любую модель наблюдателя как пассивного получателя ощущений, представляя субъекта одновременно как место и производителя ощущения. Для Шопенгауэра, следующего мысли Гете, ключевую роль играет тот факт, что цвет проявляет себя, даже когда глаза наблюдателя закрыты. Он неоднократно демонстрирует, как «то, что происходит внутри мозга», внутри субъекта, ошибочно принимается за то, что происходит в мире за пределами мозга. Шопенгауэровское опрокидывание модели камеры-об-

скуры получает дополнительное подтверждение в исследованиях начала XIX века, позволивших точно локализовать слепое пятно как точку проникновения зрительного нерва в сетчатку. В противоположность освещающему отверстию камеры-обскуры, точка, отделяющая глаз и мозг шопенгауэровского наблюдателя, была неизменно темной и мутной.¹⁹

Важность работы Шопенгауэра заключается в современности и одновременно с этим неоднозначности описываемого им наблюдателя. В своей артикуляции автономного художественного восприятия Шопенгауэр предвосхищает модернистскую эстетику и теорию искусства. Это более знакомое измерение его работ создает почву для появления отделенного наблюдателя с «визионерскими» способностями и субъективизмом некантианского типа. Тем не менее, крайне важно подтвердить непосредственную близость Шопенгауэра к научному дискурсу о субъекте, против которого предположительно и восстали позднейшие сторонники автономии художественного видения. В 1885 году отъявленный антиметафизик Эрнст Мах назвал Гете и Шопенгауэра основателями современной физиологии органов чувств.²⁰ На последующих страницах я попытаюсь продемонстрировать, что характерное для работ Шопенгауэра сложное переплетение научного и эстетического дискурсов имеет ключевое значение для понимания современности и наблюдателя, а также опровергает любые упрощенческие противопоставления искусства и науки XIX века как отдельных и обособленных друг от друга областей.

И хотя Шопенгауэр называл собственную философию «идеалистической» и его принято относить к «субъективным идеалистам», подобные ярлыки представляют собой неверную интерпретацию гетерогенного характера его мысли. Никогда еще идеалист так глубоко не погружался в подробности,

связанные с телесностью, и в своих работах не касался столь широкого круга текстов по физиологии, систематически соотнося свои наиболее важные идеи с анатомией человеческого мозга, нервной системы и спинного мозга.²¹ Шопенгауэровскую эстетику так часто отрывали от общего контекста его мысли и представляли в отдельности, что ее фундаментальная связь с дополнениями к «Миру как воле и представлению» оказалась забыта. Однако эстетический субъект Шопенгауэра, наблюдатель, освобожденный от требований воли, от тела, склонный к «чистому созерцанию» и способный стать «вечным оком мира», связан с его интересом к физиологии.²² Чем больше Шопенгауэр втягивался в новое коллективное знание о фрагментированном теле, составленном из отдельных органических систем, подверженных влиянию мутности органов чувств и контролируемых произвольной рефлекторной активностью, тем с большим усердием он пытался установить визуальность, ускользающую от требований тела.

И хотя Шопенгауэр формировался под влиянием кантовской эстетики и эпистемологии, он предпринял попытку, как он сам это назвал, «исправить» Канта: он перевернул кантовскую иерархию абстрактного мышления и чувственного восприятия и утверждал, что физиологическое строение субъекта представляет собой место формирования представлений.²³ Ответ Шопенгауэра на кантовскую проблему представления, *Vorstellung*, полностью уводит нас от классических понятий камеры-обскуры: «Что такое *представление*? Очень сложный физиологический процесс в мозгу животного, результат которого есть сознание находящегося там образа».²⁴ То, что Кант называл синтетическим единством апперцепции, Шопенгауэр без колебания идентифицирует как большой мозг. Мысль Шопенгауэра представляет собой один из случаев

философского явления первой половины XIX века, получившего название «физиологической интерпретации кантианской критики чистого разума». ²⁵ «Философия, которая, подобно философии Канта, полностью игнорирует эту [физиологическую] точку зрения на интеллект, окажется односторонней и поэтому недостаточно полной. Она оставляет между нашим философским и нашим физиологическим знанием необозримую пропасть, которая никогда не позволит нам обрести удовлетворение». ²⁶

По мнению Теодора Адорно, Шопенгауэр дистанцировался от Канта отчасти именно потому, что признал трансцендентальный субъект чистой иллюзией, «фантомом», а потому в конечном счете не имел возможности наделить субъекта никаким иным единством, кроме биологического. ²⁷ Однако замечания Адорно предполагают, что как только феноменальное Я сведено к статусу простого эмпирического объекта, автономия и подлинность его представлений также оказываются под вопросом. Шопенгауэровскому постулированию ноуменальной сферы «чисто объективного созерцания» препятствует его же собственное описание наблюдателя как физиологического аппарата, пригодного для потребления уже существующего мира «образов». Если в центре философии Шопенгауэра лежит отвращение к инстинктивной жизни тела, к непрекращающемуся и монотонному повторению его пульсов и желаний, значит его утопия эстетического восприятия также была бегством от мучений модернизированного мира, превращавшего тело в аппарат предсказуемой рефлекторной активности, описанный учеными, работы которых приводили его в восхищение. Критикуя эстетику Шопенгауэра, Ницше настаивал на том, что шопенгауэровское «чистое созерцание» по сути своей было бегством от сексуальности тела. ²⁸

В действительности Шопенгауэр пришел к окончательно соединению субъективного и физиологического в период, отделявший выход первого и второго изданий «Мира как воли и представления», между 1819 и 1844 годами, когда в Европе идеи оптического аппарата и человеческого тела пережили фундаментальную трансформацию. Расширение текста «Мира как воли и представления» совпало с периодом бурного развития физиологических исследований, и второе издание отражает ту стремительность, с которой Шопенгауэр освоил огромное количество нового научного материала. Например, очень важную роль в развитии философии Шопенгауэра играли работы Ксавье Биша.²⁹ Его «Физиологические исследования о жизни и смерти» (1800) представляли образец «мыслей, принадлежащих к самому глубокому во всей французской литературе» и, добавляет Шопенгауэр, «его наблюдения и мои подтверждают друг друга, так как его наблюдения служат физиологическим комментарием к моим, а мои — философским комментарием к его, и лучше всего нас можно понять, если читать вместе».³⁰ И хотя к 1840-м годам работы Биша, будучи частью постепенно дискредитировавшего себя витализма, стали считаться научно устаревшими, именно в них Шопенгауэр обнаружил необходимую физическую модель человеческого субъекта. Физиологические заключения Биша в основном выросли из его исследований смерти, в которых он определил последнюю как фрагментированный процесс, заключающийся в угасании различных органов и процессов: смерть движения, дыхания, чувственных восприятий, мозга. А раз смерть оказывалась множественным, дисперсным событием, значит таковой же была и органическая жизнь. Согласно Жоржу Кангилему, «гений Биша заключался в том, что он децентрализовал понятие жизни, сделав ее воплощением различные части

организмов».³¹ Именно с Биша начинаются членение и разделение тела на отдельные и специфические системы и функции, которые затем будут встречаться на протяжении всей первой половины XIX века. И одной из этих функций, разумеется, было зрение.

Предпринятое Гете и Шопенгауэром утверждение субъективного видения, обеспечивающего наблюдателя новой автономией восприятия, также сопровождалось превращением наблюдателя в субъекта нового знания и новых техник власти. Почвой, на которой в XIX веке выросли два эти взаимосвязанные типа наблюдателя, была физиология. С 1820-х по 1840-е годы физиология была совсем не той специализированной наукой, какой стала позже; в то время у нее не было институциональной идентичности — по сути, она представляла собой собрание трудов не связанных друг с другом людей, работающих в различных областях знания.³² Их объединяло лишь восхищение телом, представшим перед ними, словно неизученный континент, который нужно картографировать и покорить, со всеми его глубинами и неведомыми механизмами, которые еще только предстоит открыть. Однако реальная важность физиологии обусловлена не столько эмпирическими открытиями, сколько тем, что она стала своего рода ареной для новых типов эпистемологической рефлексии, связанной со знанием об устройстве глаза и о процессах видения. Именно физиология указала на то, что тело начало становиться местом власти и истины. В этот период XIX века физиология была одной из тех наук, что обозначали разрыв, который Фуко локализовал между XVIII и XIX веками. В этом разрыве человек появляется как существо, в котором трансцендентальное накладывается на эмпирическое.³³ Оказалось, что знание обусловлено физическим и анатомическим функционированием

тела и, самое главное, глаз человека. Кроме того, будучи наукой о жизни, физиология также символизировала появление новых методов власти. «Когда диаграмма власти уходит от модели автократии, чтобы предложить дисциплинарную модель, когда она становится „биовластью“ и „биополитикой“ населения, становится заботой о жизни и управлением жизнью, то новым объектом власти вдруг становится жизнь».³⁴

Коллективное достижение европейской физиологии первой половины XIX века заключалось в исчерпывающем исследовании прежде почти неизвестной территории, в исчерпывающей инвентаризации тела. Это было знание, ставшее фундаментом для формирования индивида, отвечающего производственным требованиям экономической современности и зарождающихся технологий контроля и подчинения. К 1840-м годам произошел и (1) постепенный перевод холистических исследований субъективного опыта и психической жизни в эмпирическую и количественную плоскость, и (2) разделение и фрагментация физического субъекта на все более специальные органические и механические системы. Биша внес свой вклад в эту децентрализацию, локализовав функции вроде памяти и интеллекта в мозгу, а эмоции — в различных внутренних органах. Франц Йозеф Галль (чьи лекции Шопенгауэр усердно посещал студентом) и Иоганн Каспар Шпурцгейм полагали, что сознание и эмоции локализованы исключительно в мозгу. Шпурцгейм, к примеру, идентифицировал месторасположение тридцати пяти функций мозга. Новая ментальная картография отличалась от более ранних аналогов тем, что локализация проводилась посредством объективной внешней индукции и эксперимента, а не при помощи субъективной интроспекции.³⁵ К началу 1820-х в работах Чарльза Белла и Франсуа Мажанди было сформулировано морфологическое

и функциональное различие между сенсорными и двигательными нервами.³⁶ В 1826 году Иоганн Петер Мюллер дополнил исследования Белла и Мажанди. Он определил, что сенсорные нервы бывают пяти различных типов, тем самым углубив специализацию воспринимающего субъекта.³⁷ Также в середине 1820-х Мари-Жан-Пьер Флуранс объявил об открытии функции других частей человеческого мозга, в частности, о различии между мозжечком, двигательным центром и большим мозгом — центром восприятия.³⁸ Все эти исследования сформировали определенного рода «истину» о теле, ставшую основанием для шопенгауэровского дискурса о субъекте.³⁹

Именно открытая Флурансом локализация двигательной активности и активности восприятия, то есть отделение зрения и слуха от мускульного движения, дала Шопенгауэру модель для изоляции эстетического восприятия от систем, ответственных лишь за жизнеобеспечение тела. У «обыкновенного человека, этого ремесленного товара природы, тысячами производимого ею ежедневно», видение почти не отличалось от этих «низших» функций. Но у художника и «человека гениального» зрение считалось высшим чувством в силу его «безразличия по отношению к воле», или, иными словами, его анатомической отделенности от систем, регулирующих чисто инстинктивную жизнь. Флуранс предложил физиологическую диаграмму, благодаря которой стало возможным придать этой иерархии функций пространственную форму. Несложно увидеть связь философии Шопенгауэра с позднейшими дуалистическими теориями восприятия, например, Конрада Фидлера (свободное художественное и несвободное нехудожественное восприятие), Алоиса Ригля (тактильное и оптическое восприятие) и Теодора Липпса (позитивная и негативная эмпатия) — все они были отделены от непосредственности тела

и позиционировались как дуалистические системы трансцендентальных способов восприятия.⁴⁰

Шопенгауэр получил дополнительное подтверждение своих воззрений в исследованиях рефлекторных действий, особенно в работах британского врача Маршалла Холла, который в начале 1830-х продемонстрировал, что спинной мозг отвечает за множество видов телесной деятельности независимо от головного мозга. Холл провел категорическое различие между произвольной «церебральной» деятельностью нервной системы и непроизвольной двигательной активностью, тем самым подкрепив шопенгауэровское различие между чистым раздражителем, или возбудимостью, и понятием чувственности (восходящим к Канту).⁴¹ Однако обе эти высшие и низшие способности представляли собой участки одного и того же биологического организма. В следующем пассаже Шопенгауэр с поразительной отчетливостью демонстрирует укорененность эстетического восприятия в эмпирическом здании тела:

В той мере, в какой в восходящем ряду животных нервная и мышечная системы все отчетливее *обособляются* друг от друга, пока первая у позвоночных животных и наиболее совершенно у человека не разделится на органическую и церебральную нервные системы, а последняя в свою очередь не сформируется как чрезвычайно сложный аппарат большого мозга и мозжечка, продолговатого и спинного мозга, церебральных и спинномозговых нервов, пучков чувствительных и двигательных нервов, из которых только большой мозг вместе с примыкающими к нему чувствительными нервами и пучками спинномозговых нервов предназначен для восприятия мотивов из внешнего мира, все же остальные части — только для *передачи* их мышцам, где прямо проявляется воля, — в такой же мере в *сознании* все отчет-



Предоставлено Межуниверситетской библиотекой по медицине, Париж

Рисунок Николая-Анри Жакоба в «Полном трактате о человеческой анатомии» Жана Батиста Марка Буржери, 1839.

ливее обособляется мотив от акта воли, который он вызывает, следовательно, *представление от воли*; благодаря этому объективность сознания все увеличивается и представления выступают в нем все отчетливее и чище... В этом пункте данное, исходящее из физиологических принципов исследование примыкает к предмету нашей третьей книги, следовательно, к метафизике прекрасного.⁴²

В рамках одного абзаца мы переносимся от пучков чувствительных нервов к прекрасному, или, шире, от чисто рефлекторного функционирования тела к лишенному воли созерцанию «ясного взора гения». Понятие искусства могло иметь для Шопенгауэра абсолютный характер, но возможность эстетического восприятия у него все равно укоренена в конкретных особенностях человеческой телесности, описанной современной эмпирической наукой. Возможность «чистого созерцания», таким образом, происходит из того же самого накопления физиологических знаний, которое одновременно с этим формировало новый тип производительного и контролируемого субъекта. Не будучи трансцендентальной формой знания, это созерцание представляло собой биологическую способность, присущую разным людям в разной мере:

...лицезрение прекрасных предметов, например, прекрасного пейзажа, тоже *феномен мозга*. Поэтому его чистота и совершенство зависят не только от *объекта*, но и от структуры мозга, а именно от его формы и величины, от тонкости его ткани и от оживления его деятельности пульсирующей энергией сосудов мозга.⁴³

Не только созерцание красоты детерминировано физиологически — Шопенгауэр идет еще дальше, утверждая, что существуют физические методы, которые позволяют создавать или изменять определенные виды восприятия:

Состояние, которое требуется для чистой объективности созерцания, связано отчасти с постоянными условиями в виде совершенства мозга и благоприятных для его деятельности физиологических свойств вообще, отчасти с условиями переходящими, поскольку этому состоянию благоприятствует все, что повышает напряженность и восприимчивость церебральной нервной системы... все, что, успокаивая кровообращение и страстность, дает мозговой деятельности не вынужденный перевес.⁴⁴

Здесь Шопенгауэр предлагает конкретные способы умирения воли, необходимые, чтобы вызвать состояние «полной объективности», когда человек начинает «теряться в чистом созерцании». Как только становится понятно, что созерцание зависит от физической структуры и функционирования эмпирически сформированного человеческого организма, а также что существуют техники тела, или практические процедуры, внешнего изменения восприятия, претензия шопенгауэровского наблюдателя на автономию становится беспочвенной. Шопенгауэровское применение знания о теле для усиления внимательности с целью поддержания «чистой объективности созерцания» — это проект, условия возможности которого по сути тождественны условиям возможности зарождения физиологической психологии в XIX веке. Важной частью этой новой дисциплины было количественное исследование глаза на предмет внимательности, времени реакции, порога раздра-

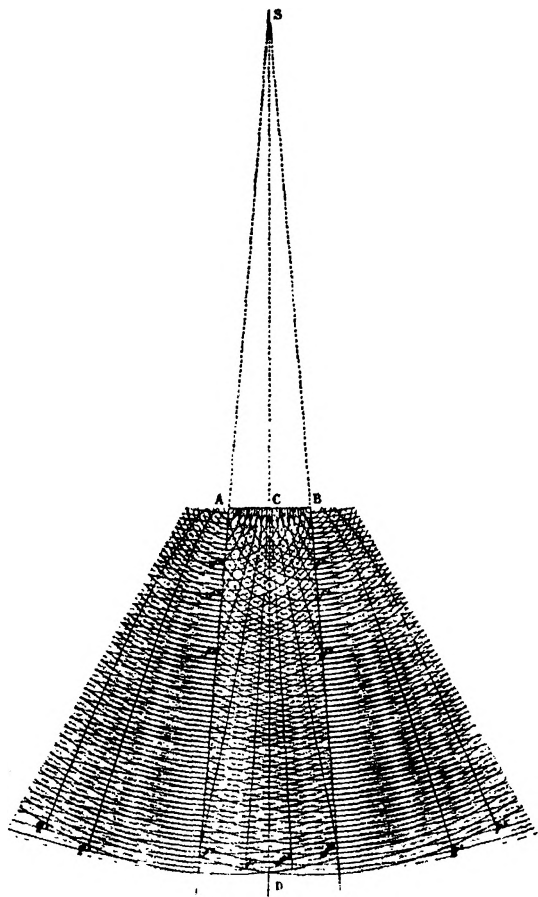
жения и утомления. Эти исследования были связаны со спросом на знание об адаптации субъекта к производственным задачам, в которых нахождение оптимального режима внимания было необходимой частью рационализации и повышения эффективности труда. Экономическая потребность в быстрой координации глаз и рук при выполнении повторяющихся действий требовала точного знания об оптических и сенсорных способностях человека. В контексте новых индустриальных моделей производства проблема «невнимательности» работников была крайне серьезной и имела дисциплинарные и экономические последствия.⁴⁵ Более того, следует подчеркнуть, что эстетика Шопенгауэра и сегодняшние количественные психологические исследования (вне зависимости от того, насколько они расходятся в понимании «внимания») сформированы одним и тем же дискурсом о субъекте, в котором физиологическое полностью имманентно субъективному.⁴⁶ Это было знание, предоставлявшее техники для внешнего контроля и доминирования над субъектом и одновременно с этим служившее освободительным основанием для идей о субъективном видении в модернистской теории искусства и художественных экспериментах того времени. Любой серьезный анализ современной культуры должен показать, каким образом модернизм, в действительности не будучи негативной реакцией или преодолением процессов научной и экономической рационализации, был с ними неразрывно связан.

—

Физиологическую оптику, описанную Гете и Шопенгауэром при помощи моделей субъективного видения (которые в 1860-е довел до совершенства Гельмгольц), следует рассма-

тривать в контексте фундаментальных изменений теорий о природе света. Переход от эмиссионных и корпускулярных теорий к волновым имел огромное значение для культуры XIX века в целом.⁴⁷ Волновая теория света лишила смысла идею о его прямолинейном распространении, на которой базировалась классическая оптика и отчасти учение о перспективе. Все виды репрезентации, идущие от Возрождения и более поздних моделей перспективы, оказались лишены легитимации со стороны оптики. Связь правдоподобия с перспективой, разумеется, сохранялась на протяжении всего XIX века, однако теперь она утратила научное обоснование и больше не могла сохранять тот же смысл, который имела во времена господства аристотелевской или ньютоновской оптики. Все господствующие теории видения, будь то теории Альберти, Кеплера или Ньютона (за очевидным исключением Гюйгенса), по-разному описывали то, как пучок отдельных солнечных лучей проходит через оптическую систему, где каждый луч выбирает кратчайший путь для достижения конечной цели.⁴⁸ Камера-обскура неразрывно связана с этой эпистемологической системой движения из одной точки в другую. При этом следует подчеркнуть, что идея, будто свет состоит из лучей и имеет эманационный характер, в сущности, глубоко теологична.

Появление работ Огюстена Жана Френеля обозначило окончательный парадигмальный сдвиг.⁴⁹ К 1821 году Френель пришел к выводу о *поперечности* вибраций, из которых состоит свет, что привело его и последующих исследователей к построению механических моделей эфира, передававшего поперечные волны, а не продольные лучи или волны. Френель внес вклад в разрушение классической механики, тем самым расчистив место для последующего господства современной физики. То, что было отдельной областью оптики



Огюстен Жан Френель, столкновение
световых волн.

в XVII и XVIII веках, теперь слилось с исследованиями других физических явлений, таких как электричество и магнетизм. Кроме того, именно в 1820-е годы свет лишился своей онтологической привилегии, и на протяжении XIX века, от Фарадея до Максвелла, независимая сущность света была поставлена под вопрос. Теория цвета Гете с его идеей о количественном различии между светом и цветом уже предвещала подобное развитие событий. Однако здесь особенно важен тот факт, что как только свет стали воспринимать как электромагнитное явление, он начал постепенно терять связь с областью видимого и описанием человеческого зрения. И именно в этот период, в начале XIX века, физическая оптика (исследование света и форм его распространения) сливается с физикой, в то время как в исследованиях видения начинает доминировать физиологическая оптика (исследование устройства глаза и его сенсорных возможностей).

Важной вехой в развитии физиологической оптики и формировании нового типа наблюдателя стала публикация в 1833 году первого издания «Учебника по физиологии человека» Иоганна Петера Мюллера.⁵⁰ Представляя собой объемное резюме физиологического дискурса своего времени, работа Мюллера определяла понятие наблюдателя совершенно иным образом, нежели это делалось в XVIII веке. Шопенгауэр был хорошо знаком с этим трудом, оказавшим определяющее влияние на молодого коллегу Мюллера Германа Гельмгольца. На страницах своей увесистой книги Мюллер раскрывал образ тела как сложного, напоминающего фабрику предприятия, включающего в себя многоплановые процессы и роды деятельности, приводимые в движение определенным количеством энергии и труда. По иронии судьбы, это был один из последних влиятельных текстов в защиту витализма, однако при этом он содержал в себе

ту самую эмпирическую информацию, которая окончательно уничтожила витализм как теоретически приемлемую идею. В своем исчерпывающем анализе тела как массива физических и механических систем Мюллер свел феномен жизни к набору биохимических процессов, поддающихся наблюдению и управлению в рамках лаборатории. Идея организма становится равноценной объединению смежных аппаратов. Различие между органическим и неорганическим, которое пытался поддерживать Биша, обрушилось под весом мюллеровского реестра механических способностей тела. Книга Мюллера стала основой для главных работ середины XIX века по психологии и физиологии. Особенно важной она была для ученика Мюллера Гельмгольца, описавшего функционирование человеческого организма как проявление определенного количества силы, требуемого для выполнения работы.⁵¹

Наибольшее влияние на современников оказала та часть работы Мюллера, в которой он описывал физиологию чувств, а большую часть этого раздела занимал анализ зрения.⁵² И хотя первыми в этой области были Белл и Мажанди, именно Мюллеру принадлежит наиболее широко известное утверждение о подразделении и специализации человеческого сенсорного аппарата. Он прославился именно благодаря теоретическому осмыслению этой специализации: закону специфической энергии органов чувств (*spezifische Sinnesenergien*). Это теория была столь же важной для XIX века, как проблема Молине — для XVIII века. Именно она стала фундаментом «Оптики» Гельмгольца, идеи которого господствовали на протяжении всей второй половины XIX века. В науке, философии и психологии ее широко обсуждали, оспаривали и разоблачали даже в начале XX века.⁵³ В общем, это был один из наиболее авторитетных способов представления наблюдате-

ля в XIX веке, способ репрезентации определенной «истины» о зрении и познании.

Теория Мюллера основывалась на открытии того факта, что нервы различных органов чувств имеют физиологические отличия, то есть способны лишь к одному определенному типу чувствования и ни к каким иным, характерным для других органов чувств.⁵⁴ Мюллер всего-навсего утверждал — но именно в этом и заключался весь эпистемологический скандал, — что единая причина (например, электричество) порождает совершенно различные ощущения в разных типах нервов. Взаимодействуя с оптическим нервом, электричество создает ощущение света, взаимодействуя с кожей — ощущение осязания. И наоборот, Мюллер продемонстрировал, что множество различных причин вызывают *одинаковое* ощущение в одном сенсорном нерве. Иными словами, он описал фундаментально произвольное отношение между раздражителем и ощущением. Это был анализ тела с врожденной, можно даже сказать трансцендентальной способностью *ложного* восприятия, анализ глаза, представляющего различия эквивалентными.

Наиболее исчерпывающим образом Мюллер продемонстрировал это на примере зрения. В итоге он пришел к удивительному заключению, что испытываемое наблюдателем ощущение цвета не имеет необходимой связи с каким-либо реальным светом.⁵⁵ Посвященная видению глава «Физиологии» имеет подзаголовок «Физические условия, необходимые для создания световых образов» — фраза, совершенно непредставимая до XIX века. В ней он перечисляет силы, способные создать ощущение света:

1. Волны или излучения, которые из-за своего действия на глаз называются светом, хотя они могут воздействовать и иначе;

например, они вызывают химические изменения и поддерживают жизненные процессы в растениях.

2. Механические воздействия, например, толчок или удар.
3. Электричество.
4. Химические вещества вроде снотворного, наперстянки и т.д., которые, всасываясь в кровь, без каких-либо внешних причин создают перед глазами различные видения вроде светящихся искр и т.д.
5. Воздействие крови в состоянии застоя.

Ниже Мюллер повторяет эти условия: «Ощущение света и цвета создается, когда целые части сетчатки возбуждаются внутренним раздражителем, например кровью, или внешним: механическим давлением, электричеством и т.д.». Дописка «и т.д.», похоже, была добавлена неохотно, поскольку Мюллер считает, что излучаемый свет также может вызывать «световые образы».

И снова модель камеры-обскуры оказывается неприменимой. Ощущение света отрывается от какой-либо неизменной точки референции и от любого источника, вокруг которого мир мог бы быть сформирован и познан. Зрение оказывается специализированным и отделенным, однако теперь оно не напоминает ни одну из классических моделей. Теория специфической энергии органов чувств представляет основные очертания визуальной современности, в которой «референциальная иллюзия» оказывается беспощадно разоблачена. Само отсутствие референциальности создает почву, на которой новые инструментальные техники построит для наблюдателя новый «реальный» мир. В 1830-е это было связано с проблемой воспринимающего субъекта, сама эмпирическая природа которого делала идентичности нестабильными и

подвижными и для которого ощущения были взаимозаменяемыми. По сути, видение переопределили как способность претерпевать воздействие ощущений, не имеющих необходимой связи с референтом, и тем самым поставили под угрозу любую связную систему смыслов. Потенциально теория Мюллера была абсолютно нигилистической, поэтому неудивительно, что Гельмгольц, Герман Лотце и другие ученые, принимавшие ее эмпирические предпосылки, были вынуждены изобрести альтернативные теории познания и означивания, скрывавшие бескомпромиссные культурные импликации теории Мюллера. Гельмгольц предложил известную гипотезу «бессознательных умозаключений», а Лотце создал теорию «локальных знаков». Оба пытались создать эпистемологию, основанную на субъективном видении, но при этом гарантирующую надежное знание без угрозы произвольности.⁵⁶ Речь шла не просто о новой форме эпистемологического скептицизма по поводу достоверности чувств, а о позитивной реорганизации восприятия и его объектов. Проблема заключалась не в том, как узнать, что реально, а в том, что новые формы реального были созданы искусственно, а новая истина о способностях человеческого субъекта выражалась именно через эти формы.

Теория Мюллера уничтожила различие между внутренним и внешним ощущением, имплицитно еще сохранявшееся в работах Гете и Шопенгауэра в виде понятий «внутренний свет» и «внутреннее зрение». Однако теперь интериорность полностью лишена того смысла, который она имела для классического наблюдателя, то есть для модели камеры-обскуры, а все чувственные переживания разворачиваются в единой имманентной плоскости. Субъект, обрисованный в «Физиологии», гомологичен современному феномену фотографии: сущностное свойство обоих заключается в воздействии физических

сил или химических веществ на чувствительную поверхность. Однако в своем вроде бы эмпирическом описании сенсорного аппарата Мюллер представляет человека не как единого цельного субъекта, а как составную структуру, в которой широкий спектр техник и сил может производить или симулировать разнообразные, но одинаково «реальные» восприятия. Таким образом, здесь идея субъективного видения гораздо меньше связана с посткантианским субъектом, «организующим спектакль, в котором сам же и выступает», чем с процессом субъективации, в котором субъект предстает и как объект знания, и как объект процедур контроля и нормализации.

Когда Мюллер говорит об отличиях между человеческим глазом и фасеточными глазами ракообразных и насекомых, он ссылается на наше оптическое оснащение как на своего рода кантианскую способность, организующую сенсорный опыт единственно необходимым и неизменным образом. Однако на деле его работа, вопреки содержащимся в ней восхвалениям Канта, предполагает нечто совершенно иное. Не будучи аподиктическим или универсальным по природе (подобно «очкам» времени и пространства), наш физиологический аппарат снова и снова демонстрирует свою неполноценность, противоречивость, подверженность иллюзиям и, самое главное, восприимчивость к внешним процедурам манипуляции и раздражения с присущей им способностью *производить опыт для субъекта*. По иронии судьбы, понятия рефлекторной дуги и рефлекторного действия, которые в XVII веке отсылали к видению и оптике отражения, начали становиться центральным элементом зарождающейся технологии субъекта, достигшей апогея в работах Павлова.

В анализе отношения между раздражителем и ощущением Мюллер писал не об упорядочивающей и законодательной роли чувств, а об их восприимчивости к рассчитанному

управлению и дезориентированию. Задолго до того, как Рембо воспел сенсорные расстройства, Эмиль Генрих Дюбуа-Реймон, коллега Гельмгольца, всерьез исследовал возможность перекрестного соединения нервов при помощи электричества, чтобы позволить глазу видеть звуки, а уху — слышать цвета. Следует подчеркнуть, что исследования Мюллера и его последователей — психофизиологов XIX века — были неотделимы от технических и концептуальных ресурсов, которые были открыты в современных им работах по химии и электричеству. Некоторые из представленных Мюллером эмпирических доказательств были открыты еще в античности или считались общеизвестными.⁵⁷ Новым же было необычайно привилегированное положение целого комплекса электрофизических техник. Список факторов, формирующих «ощущение», был значительно расширен и переработан, и все это имело мало общего с дискуссиями XVIII века о природе ощущений. На близость мюллеровской теории специфических нервных энергий к технологиям XIX века ясно указал Гельмгольц:

Неоднократно и уместно сравнивали нервы с телеграфными проволоками. Подобная проволока проводит постоянно только тот же род электрического тока, который может быть направлен то сильнее, то слабее, или также в противоположную сторону, но кроме этого не обнаруживает качественных различий. Тем не менее, смотря по тому, как концы проволоки соединяются с различными аппаратами, можно посылать телеграфические депеши, заставлять звонить колокола, взрывать мины, разлагать воду, приводить в движение магниты, намагничивать железо, возбуждать свет и т.п. *Подобное же происходит и с нервами.* Состояние раздражения, которое может быть в них вызвано и от них будет передано, есть... всегда одно и то же.⁵⁸

Не приближаясь к теме специализации чувств, Гельмгольц, тем не менее, открыто говорит о безразличии тела к источникам восприятия и о его способности к множественным связям с другими силами и машинами. Воспринимающий субъект здесь становится нейтральным проводником, одним из передатчиков, создающих оптимальные условия циркуляции и обмена товаров, энергии, капитала, образов и информации.

Таким образом, очевидная гомология между мюллеровским разделением чувств и разделением труда в XIX веке оказывается не совсем удовлетворительной. Даже для Маркса историческое разделение и возрастающая спецификация чувств, напротив, служили условием формирования современности, в которой человеческие производительные силы могли быть реализованы полностью.⁵⁹ Он видел проблему капитализма не в разделении чувств, а скорее в их отчуждении отношениями собственности; видение, к примеру, было сведено к голому «чувству обладания». Во фрагменте, который можно считать новым выражением мюллеровской теории специфической энергии органов чувств, Маркс в 1844 году предвидел освобожденный социальный мир, где дифференциация и автономия чувств будут только усилены: «*Глазом предмет воспринимается иначе, чем ухом, и предмет глаза — иной, чем предмет уха. Своеобразие каждой сущностной силы — это как раз ее своеобразная сущность, следовательно и своеобразный способ ее опредмечивания*».⁶⁰ Здесь Маркс выражается как модернист, постулируя утопию незаинтересованного восприятия, мир без меновой стоимости, в котором видение может наслаждаться чистотой собственной деятельности. Именно в 1840-е годы Джон Рескин начал формулировать собственный вариант специализированного видения, и, подобно Марксу, он предполагал, что разделение и специализация чувств — не то же самое, что фрагментация человеческого труда. В знаменитом пас-

саже, относящемся к 1850-м годам, Рескин уже был в состоянии определить возможности нового типа наблюдателя:

Техническая власть живописи целиком зависит от нашей способности вернуть то, что можно назвать *невинностью взгляда*; иначе говоря, вернуть своего рода детское восприятие этих плоских цветowych пятен как таковых без сознания того, что они обозначают — как если бы их увидел слепой, к которому внезапно вернулось зрение.⁶¹

Очевидно, Рескин здесь утверждает своего рода первичную оптичность, которая не была в числе даже возможных ответов на проблему Молине в XVIII веке. Но важнее понимать, что Рескин и Мюллер одинаковым образом модернизировали зрение, что идея «невинности» видения была характерна для них обоих. Отправная точка Рескина в описании специфического характера зрения по сути очень напоминает исходные положения Гельмгольца. Достаточно сравнить фразу из «Начал рисования» Рескина: «Все, что вы можете увидеть в окружающем вас мире, предстает вашему взору лишь в виде набора по-разному затененных цветowych пятен», — со схожим утверждением Гельмгольца: «Наш глаз видит все, представляющееся ему в поле зрения, в форме агрегата цветных поверхностей. Такова форма его созерцания».⁶² Задолго до схожих высказываний Мориса Дени, Алоиса Ригля и других Гельмголец использовал эту посылку для создания нормализованной и количественно исчислимой модели человеческого видения. При этом Рескин также мог использовать эту модель, утверждая возможность очищенного субъективного видения, непосредственного и неограниченного доступа к показаниям этого привилегированного чувства. Но если видение Рескина, Сезанна и Моне и можно

как-то объединить, то точно не на основании некой «невинности». Напротив, речь идет о видении, полученном великой ценой, которая утвердила за взглядом выигрышное положение, созданное авторитетом исторических кодов и конвенций видения, положение, в котором видение может функционировать без необходимости составлять из своих содержаний опредмеченный «реальный» мир.⁶³ Речь идет о взгляде, стремившемся избежать повторяемости формульного и конвенционального, о попытке видеть иначе и по-новому, предполагавшей собственный образец повторения и конвенций. Таким образом, «чистое созерцание», голая оптическая внимательность модернизма постепенно оказалась вынуждена исключить или затмить все, что препятствовало ее функционированию: язык, историческую память и сексуальность.

Однако Мюллер и другие исследователи уже продемонстрировали определенную форму «чистого» восприятия, сводя глаз к его первичным способностям, испытывая границы его восприимчивости и освобождая ощущение от означивания. Если Рескин и прочие влиятельные фигуры позднего визуального модернизма стремились к «младенческой» ясности означивания, то ученые-эмпирики 1830-х и 1840-х годов начали описывать сходную нейтральность наблюдателя, выступавшую необходимым условием для внешнего управления и присвоения возможностей тела, для совершенствования технологий внимания, в которых последовательности раздражителей или образов могли постоянно производить один и тот же эффект словно впервые. Достижение такого рода оптической нейтральности — сведение наблюдателя к почти что рудиментарному состоянию — было как целью художественных экспериментов второй половины XIX века, так и условием формирования нового типа наблюдателя, который был бы

достаточно компетентен для потребления огромного объема новой визуальной образности и информации, начинавшей циркулировать все быстрее и быстрее. Визуальное поле было преобразовано не в *tabula rasa*, на которой могли быть выстроены упорядоченные репрезентации, а в поверхность записи, на которой мог быть произведен разнородный ряд эффектов. Таким образом, визуальная культура современности совпадает с современными техниками наблюдателя.

Глава 4

Техники наблюдателя

Нашему глазу при случае легче воспроизводить уже много раз воспроизведенную картину, нежели удерживать в себе отличительные, новые черты какого-нибудь впечатления.

—Фридрих Ницше

Сетчаточный послеобраз — пожалуй, наиболее важный оптический феномен, анализируемый Гете в главе о физиологических цветах из «Учения о цвете». И хотя в последние десятилетия XVIII века эта тема уже обсуждалась, анализ Гете был, вне сомнения, наиболее основательным для своего времени.¹ Субъективные визуальные феномены наподобие послеобразов были замечены еще в античности, но тогда их относили не к области оптики, а к категории «призрачного», или чистой кажимости. Однако в начале XIX века, особенно у Гете, такие переживания обрели статус оптической «истины». Их перестали воспринимать как иллюзии, затмевающие «подлинное» восприятие, и теперь они составляли неотъемлемую часть человеческого видения. Для Гете и его последователей среди физиологов такой вещи, как оптическая иллюзия, просто не существовало: любые переживания здорового глаза считались оптической истиной.

Это приписывание «объективности» субъективным феноменам имело несколько последствий. Во-первых, как уже говорилось в прошлой главе, приоритет, отдаваемый послеобразам, позволял мыслить чувственное восприятие в отрыве от какой-либо необходимой связи с внешним референтом. Послеобраз — наличие ощущения в отсутствие раздражителя — и его последующие вариации служили теоретической и эмпирической демонстрацией автономного видения, оптического опыта, созданного субъектом и внутри субъекта. Во-вторых, что не менее важно, отныне темпоральность была введена в качестве неотъемлемой составляющей наблюдения. Большинство явлений, описанных Гете в «Учении о цвете», предполагали временную продолжительность: «...край его начнет синеть, и синий цвет мало-помалу вытеснит, распространяясь к центру, пурпур... После этого образ понемногу убывает, становясь одновременно бледнее и меньше».² Фактическая мгновенность оптической передачи (неважно, внутри или вовне) была непререкаемой основой классической оптики и теорий восприятия от Аристотеля до Локка. Одновременность образов камеры-обскуры и их внешних объектов никогда не ставилась под вопрос.³ Но по мере того как в начале XIX века наблюдение стало все сильнее привязываться к телу, темпоральность и видение стали неотрывны друг от друга. Процессы переключения, переживаемые субъективностью во времени, стали неотделимы от акта видения, что поколебало картезианский идеал наблюдателя, полностью сосредоточенного на объекте.

Однако проблемы послеобраза и темпоральности субъективного видения были лишь частью более широких эпистемологических дискуссий XIX века. С одной стороны, внимание, которое уделяли послеобразу Гете и другие исследователи, соответствовало современным философским дискуссиям, характеризующим восприятие и познание как сущностно темпоральные процес-

сы, зависящие от динамичного слияния прошлого и настоящего. Шеллинг, к примеру, описывает видение, основанное именно на таком временном взаимоналожении:

Мы не живем в видении; наше знание — лоскутное одеяло, а значит оно должно создаваться частями, фрагментарно, отдельно и постепенно... Во внешнем мире каждый видит более-менее одно и то же, однако не каждый может это выразить. Чтобы достичь завершенности, каждая вещь проходит через определенные стадии — серии следующих друг за другом процессов, где каждый последующий всегда заключает в себе предыдущий, доводит каждую вещь до зрелости.⁴

Ранее, в предисловии к «Феноменологии духа» (1807), Гегель решительно отвергает локковскую теорию восприятия, помещая его в рамки темпорального и исторического развития. Критикуя очевидную достоверность чувственного восприятия, Гегель тем самым отрицает модель камеры-обскуры: «...следует указать, что истина не есть отчеканенная монета, которая может быть дана в готовом виде и в таком же виде спрятана в карман».⁵ Несмотря на отсылку к локковскому представлению об идеях, «отпечатывающихся» в пассивном сознании, замечание Гегеля применимо и к появившейся позднее фотографии, которая, подобно чеканке монет, предлагала другую техническую и массово производимую форму обмениваемой «истины». Гегелевский динамичный, диалектический анализ восприятия, в котором видимость отрицает самое себя, чтобы стать чем-то иным, перекликается с описанием послеобразов у Гете:

Глаз не может и не хочет ни на один миг сохранять без изменения особое, специфицированное объектом состояние. Он вскоре

вынуждается к своего рода оппозиции, которая, противопоставляя крайнее крайнему, среднему среднее, сейчас же соединяет противоположное и как в последовательности, так и в одновременности стремится в одном и том же месте к цельности.⁶

Гете и Гегель, каждый по-своему, представляли наблюдение как игру и взаимодействие сил и отношений, а не как упорядоченную смежность дискретных постоянных ощущений, о которых писали Локк и Кондильяк.⁷

Другие авторы того времени также представляли восприятие как непрерывный процесс, своего рода поток рассеянных во времени содержаний. Физик Андре-Мари Ампер в своих эпистемологических сочинениях использовал понятие *concrétion* для описания того, как любое текущее восприятие непременно смешивается с предшествующим или отложившимся в памяти. Слова *mélange* и *fusion* постоянно встречаются в его критике классических идей о «чистых» изолированных ощущениях. Восприятие, писал Ампер Мен де Бирану, по сути представляет собой *une suite de différences successives*.⁸ О динамике послеобраза можно было прочесть и в работах Иоганна Фридриха Гербарта, который одним из первых попытался количественно выразить движение мыслительного опыта. И хотя заявленная цель его работ заключалась в том, чтобы проиллюстрировать и сохранить кантовскую идею о единстве сознания, гербартовская формулировка математических законов, управлявших ментальным опытом, по факту сделала его «духовным отцом бихевиоризма».⁹ И если Кант предложил позитивный анализ способности сознания синтезировать и упорядочивать опыт, то Герbart (преемник Канта в Кенигсбергском университете) детально описал, каким образом субъект противостоит внутренней непоследовательности и дезорганизации. Для

Гербарта сознание зарождается в виде потока потенциально хаотичных внешних данных. Наши идеи о вещах и событиях никогда не были копиями внешней реальности — они представляли собой результат взаимодействующих процессов внутри субъекта, в ходе которых идеи (*Vorstellungen*) сплавляются, затемняются, задерживаются и сливаются (*Verschmelzungen*) с другими, предшествующими или одновременными им, идеями или «представлениями». Сознание не отражает истину, а извлекает ее из непрерывного процесса, связанного со столкновением и объединением идей.

Если в восприятии дается ряд a, b, c, d , то a , уже с первого момента восприятия и в продолжение его, подвергается задержке другими находящимися в сознании представлениями. Между тем как a , погрузившись отчасти уже в сознание, все более и более задерживается, приходит b . Это, будучи в начале не задержанным, сливается с погружающимся a . Следует c , и, будучи само не задержанным, связывается с затемняющимся b и с еще более затемняющимся a . Подобно этому, следует d , связываясь в различной степени с a, b, c . Отсюда для каждого из этих представлений получает свое начало закон... Очень важно определить при помощи вычисления, насколько сильным должно быть представление, чтобы, при двух или нескольких еще более сильных представлениях, стоять прямо на пороге сознания.¹⁰

Все процессы слияния и противопоставления, которые Гете описал феноменально на примере послеобразов, для Гербарта могли быть сформулированы в виде дифференциальных уравнений и теорем. В одном из мест он отдельно обсуждает восприятие цвета, чтобы описать ментальные механизмы противоположности и задержки.¹¹ Как только операции по-

знания можно будет измерять в категориях длительности и интенсивности, они сразу же станут предсказуемыми и контролируруемыми. И хотя Герbart находился в философской оппозиции к эмпирическому экспериментаторству и любым физиологическим исследованиям, его сложные попытки математизировать восприятие оказались важны для позднейших количественных исследований чувств в работах Мюллера, Густава Фехнера, Эрнста Вебера и Вильгельма Вундта.¹² Он одним первых осознал потенциальный кризис смысла и репрезентации, вытекающий из идеи автономной субъективности, и предложил общий план по регламентации этой субъективности. Герbart явно пытался квантифицировать процесс *познания*, однако тем самым он подготовил почву для измерения величины ощущений, а подобные измерения требовали сенсорного опыта, который бы имел временную длительность. Послеобраз должен был стать ключевым средством квантификации наблюдения, а также измерения интенсивности и длительности возбуждения сетчатки.

Важно помнить, что работы Гербарта были не просто абстрактными эпистемологическими спекуляциями — они были привязаны к его педагогическим теориям, которые в середине XIX века были влиятельными как в Германии, так и в остальной Европе.¹³ Герbart считал, что его опыты количественного выражения психологических процессов создавали возможность контролировать и определять последовательное попадание идей в наше сознание, в частности, прививать нам дисциплинарные и моральные идеи. Главной целью педагогики Гербарта было развитие исполнительности и внимательности. И если новые формы промышленного производства требовали более точного знания о том, насколько долго может концентрировать внимание рабочий, то точно такая же информация в отношении детей требовалась для управления

школьным классом — другим дисциплинарным институтом.¹⁴ В обоих случаях изучаемый субъект должен быть подвергнут измерению и временному регулированию.

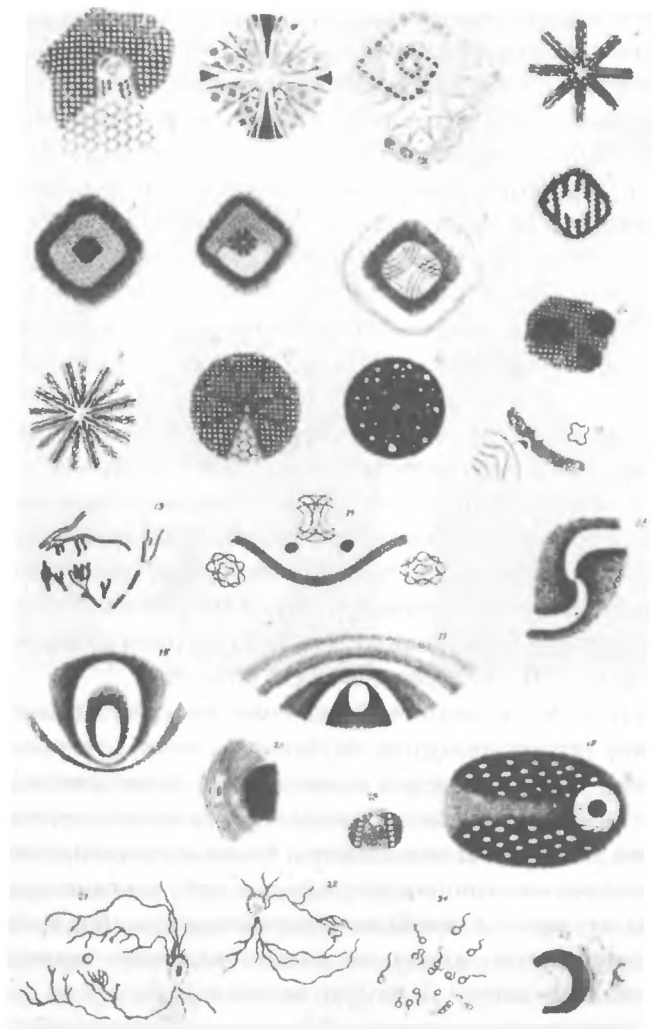
К 1820-м годам количественное изучение послеобразов велось в рамках широкого спектра научных исследований по всей Европе. Работая в Германии, чех Ян Пуркине продолжил исследования Гете о персистенции и модуляции послеобразов: как долго они длятся, через какие изменения они проходят и при каких обстоятельствах.¹⁵ Эмпирические исследования Пуркине и математические методы Гербарта будут объединены в работах следующего поколения психологов и психофизиков, когда граница между психологическим и ментальным станет одним из главных объектов научной практики. Вместо того чтобы описывать послеобразы в категориях жизненного времени тела, как это делал Гете, Пуркине был первым, кто исследовал их через исчерпывающую квантификацию раздражимости глаза.¹⁶ Он представил первую формальную классификацию различных типов послеобразов, а его рисунки на эту тему — поразительный пример парадоксальной объективности феномена субъективного видения. Имей мы возможность увидеть оригинальные рисунки в цвете, мы смогли бы составить более живое впечатление о характерном для них наложении иллюзорного и эмпирического, «реального» и абстрактного.

И хотя Пуркине использовал довольно неточные инструменты, он сумел засечь, через какое время глаз начинает утомляться, сколько времени занимает расширение и сужение зрачка, а также измерил силу движений глаза. Для Пуркине полем статистической информации стала сама физическая поверхность глаза: он разграничил поверхность сетчатки относительно того, как цвет меняет оттенок в зависимости от места, через которое он попадает в глаз, описал протяжен-

ность поля зрения, количественно выразил различие между прямым и периферическим зрением, а также составил очень точное описание слепого пятна.¹⁷ Дискурс диоптрики XVII и XVIII веков, описавший прозрачность преломляющих систем, проложил дорогу для разметки глаза как производительной территории с различными зонами эффективности и предрасположенности.

Начиная с середины 1820-х экспериментальное исследование послеобразов привело к изобретению целого ряда соответствующих оптических устройств и техник. Изначально они были предназначены для задач научного наблюдения, но затем быстро превратились в новые формы популярных развлечений. Все их объединяло представление о том, что восприятие — процесс длительный, а также идея отделения взгляда от объекта. В исследованиях послеобразов говорилось, что, когда ощущения воспринимаются в быстрой последовательности, имеет место определенная форма слияния или соединения, а значит связанная с процессом видения длительность позволяла его контролировать и модифицировать.

Одним из первых оптических устройств такого типа был тауматроп (в буквальном переводе с греческого — «вращающееся чудо»), представленный широкой публике Лондона в 1825 году доктором Джоном Пари. Тауматроп — это маленький круглый диск с рисунками на обеих сторонах и ниткой, примотанной к диску таким образом, чтобы его можно было быстро вращать. И если с одной стороны нарисовать, например, птицу, а с другой — клетку, то вращение диска создаст видимость изображения птицы в клетке. Или же с одной стороны можно нарисовать лысого мужчину, а на другой — волосы, эту лысину прикрывающие. Пари описал связь между сетчаточным послеобразом и действием этого устройства:

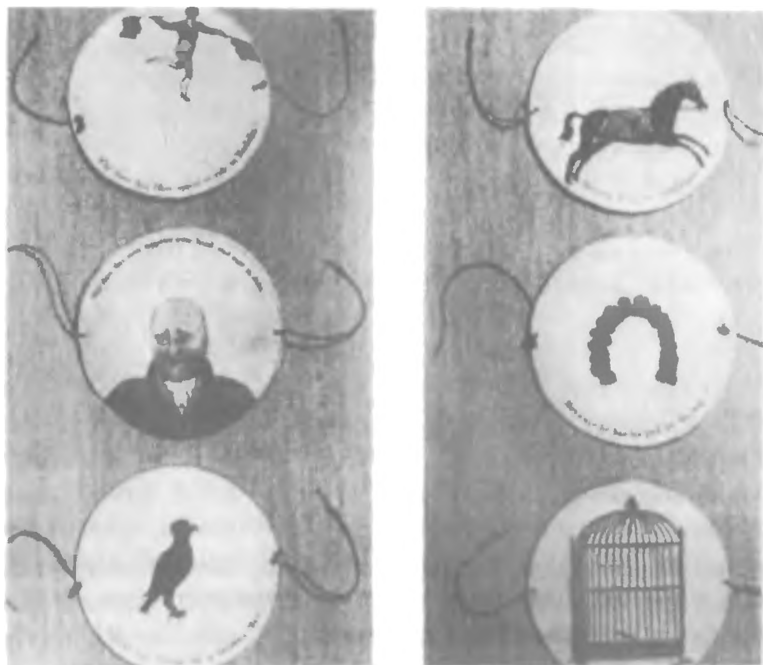


Ян Пуркине, послеобразы, 1823.

Предмет воспринимается глазом вследствие того, что его изображение накладывается на сетчатку или зрительный нерв, расположенный на задней части глаза; при помощи эксперимента мы установили, что воспринимаемое сознанием впечатление длится еще около восьмой доли секунды после того, как изображение устраняется... тауматроп основывается на том же самом оптическом принципе; впечатление, которое оставляет на сетчатке изображение, нанесенное на одной стороне диска, не успевает стереться прежде, чем глазу представится изображение на обратной стороне; в результате получается, что вы видите обе стороны диска одновременно.¹⁸

Люди наблюдали подобное явление еще давно, когда, вращая монету, получалось одновременно видеть обе ее стороны, — но только теперь оно получило научное объяснение и, кроме того, было создано специальное устройство, которое затем стало продаваться под видом популярного развлечения. Простота этой «философской игрушки» сделала абсолютно очевидной искусственную и галлюцинаторную природу ее образов, а также разрыв между восприятием и его объектом.

Кроме того в 1825 году Питер Марк Роже, английский математик и автор первого тезауруса, опубликовал текст, в котором анализировал свои наблюдения за движением колес железнодорожного состава, увиденных сквозь вертикальные полосы забора. Роже указал на возникающие в таких обстоятельствах зрительные иллюзии: спицы колес кажутся либо неподвижными, либо выгнутыми. «Обманчивость внешнего вида спиц должна происходить из того, что в один момент мы можем увидеть лишь их отдельные части... несколько частей одной и той же линии, увиденные через промежутки, образуемые забором, формируют на сетчатке изображения совершенно различных спиц».¹⁹



Тауматропы, ок. 1825.

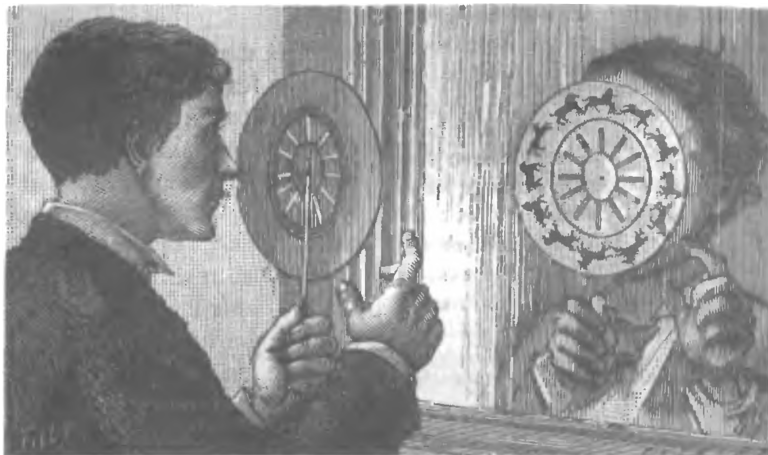
Наблюдения Роже подсказали ему, как положение наблюдателя по отношению к вмешивающейся в процесс видения перегородке могло использовать длительность сетчаточных послеобразов для создания разнообразных эффектов движения. Физик Майкл Фарадей исследовал схожие явления, в частности, восприятие быстро крутящихся колес, которые на вид двигались медленно. В 1831 году, когда он открыл электромагнитную индукцию, Фарадей также создал собственное устройство (позднее названное диском Фарадея), которое состояло из двух установленных

на одной оси дисков со спицами или прорезями. Изменяя взаимное положение спиц двух дисков относительно глаза наблюдателя, можно регулировать видимое движение дальнего диска. Таким образом, само переживание темпоральности стало поддаваться целому ряду внешних технических манипуляций.

В конце 1820-х годов бельгийский ученый Жозеф Плато также провел множество экспериментов с послеобразами, которые стоили ему зрения, пропавшего из-за того, что он подолгу смотрел на солнце. К 1828 году он уже успел поработать с цветовым кругом Ньютона и продемонстрировать, что длительность и качество сетчаточных послеобразов варьировались в зависимости от силы, цвета, времени и направления раздражителя. Он также вычислил среднее время длительности этих ощущений: около трети секунды. Его исследования подтверждали мысли Гете и других исследователей о том, что сетчаточные послеобразы не рассеиваются равномерно, а, прежде чем исчезнуть, проходят сквозь целый ряд позитивных и негативных состояний. Он придумал одну из наиболее влиятельных формулировок теории «персистенции»:

Если несколько предметов, постоянно меняющих форму и положение, будут последовательно возникать перед глазами через очень короткие промежутки времени и на маленьком расстоянии друг от друга, то изображения, которые они вызывают на сетчатке, сольются, не смешиваясь, и человеку покажется, что он видел предмет, постоянно меняющий форму и положение.²⁰

В начале 1830-х Плато соорудил фенакистископ (буквально — «обманчивый вид»), объединив результаты собственных исследований с исследованиями Роже, Фарадея и других ученых того времени. В наиболее простом виде фенакистископ состо-

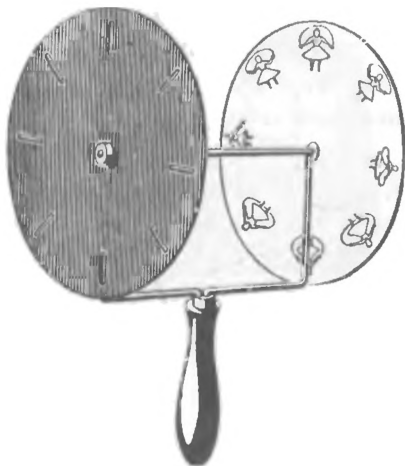


Использование фенакистископа перед зеркалом.

ял из одного диска, разделенного на восемь или шестнадцать равных сегментов, каждый из которых имел маленькое отверстие и изображение, представляющее какую-то одну позицию в последовательности движения. Сторону с изображениями поворачивали к зеркалу, и пока диск вращался, зритель оставался неподвижным. Когда отверстие проходило перед глазами зрителя, он мог мельком увидеть изображение на диске. Похожий эффект происходил и с каждой прорезью. Благодаря персистенции глаз воспринимал серию из нескольких изображений как непрерывное движение. К 1833 году в Лондоне уже начали продавать коммерческие образцы фенакистископа. В 1834 году появилось еще два похожих устройства: стробоскоп, изобретенный немецким математиком Штампфером, и зоотроп, или «колесо жизни», Уильяма Джорджа Горнера. Последний представлял собой вращающийся цилиндр, по кругу



Фенакстископы, 1830-е.



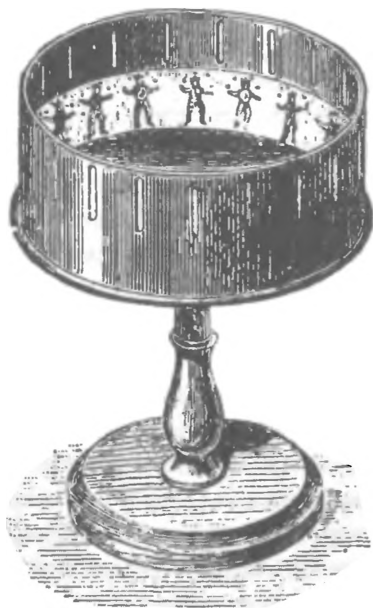
Фенакистископ.

которого можно было наблюдать симулированное действие, как правило — серию картинок с танцорами, жонглерами, боксерами или акробатами.

Подробный рассказ об этих инструментах, история их создания и создателей уже описывались, но почти исключительно в рамках истории кино.²¹ Исследования кино позиционируют их как первичные формы эволюционного развития техники, которое к концу века привело к появлению одной господствующей формы. Их фундаментальная характеристика заключается в том, что это еще-не-кино — нарождающиеся, неполноценные формы. Очевидно, что связь между кино и этими машинами 1830-х существует, однако зачастую это было диалектическое отношение инверсии и противоположности, в котором свойства этих более ранних устройств отрицались или маскировались. Одновременно с этим многие пытаются счи-

тать все оптические устройства XIX века одинаково важными в рамках общего коллективного стремления ко все более высоким стандартам правдоподобия. Такой подход зачастую упускает концептуальную и историческую уникальность каждого отдельного устройства.

Эмпирическая истинность идеи «персистенции» как объяснения иллюзии движения в данном случае нерелевантна.²² Значение имеют в первую очередь состояния и обстоятельства, позволявшие персистенции функционировать в качестве объяснения, а также особый тип исторического субъекта/наблюдателя, который она предполагала. Идея персистенции видения связана с двумя разными типами исследований. Первый — самонаблюдение. К нему прибегали Гете, Пуркине, Плато, Фехнер и другие. Здесь объектом исследования были (или, по крайней мере, считалось, что были) изменяющиеся состояния собственной сетчатки наблюдателя. Другим источником данных зачастую становилось случайное наблюдение новых форм движения, в частности, движения механизированных колес на высоких скоростях. Пуркине и Роже выводили некоторые из своих идей, наблюдая за движением колес или смотря из быстро движущегося поезда на фигуры, расположенные друг от друга на одинаковом расстоянии.²³ Фарадей говорил, что его эксперименты были вдохновлены посещением фабрики: «На великолепных свинцовых заводах Малтби я видел, как два зубчатых колеса вращались с такой скоростью, что если бы взгляд... был направлен так, чтобы одно колесо находилось впереди другого, то непременно появилось бы явственное, хотя и смутное ощущение, что оба колеса медленно вращаются в одном направлении».²⁴ Как и исследования послеобразов, новые переживания скорости и машинного движения сделали явным растущее расхождение между видимостью и ее внешней причиной.



Зоотроп, середина 1830-х.

Фенакистископ иллюстрирует утверждение Вальтера Беньямина о том, что в XIX веке «техника подвергла органы чувств человека тренировке сложного рода». Тем не менее, было бы ошибкой приписывать новым индустриальным техникам первенство в формировании или определении нового типа наблюдателя.²⁵ И хотя фенакистископ, очевидно, был видом популярного развлечения, товаром для досуга, который приобретал расширяющийся городской средний класс, он также соответствовал формату научных приборов, использовавшихся Пуркине, Плато и другими для эмпирических исследований

субъективного видения. То есть форма, через которую публика потребляла образы иллюзорной «реальности», была изоморфна аппаратам, использовавшимся для накопления знаний о наблюдателе. По сути, само физическое положение, принять которое требовал от наблюдателя фенакистископ, знаменовало смешение трех моделей: индивидуальное тело одновременно становилось зрителем, субъектом эмпирического исследования и наблюдения и элементом машинного производства. Здесь фукольдиданское противопоставление спектакля и надзора оказывается несостоятельным, поскольку в данной ситуации обе эти модели обрушиваются одна на другую. В XIX веке производство наблюдателя совпадает с новыми процедурами дисциплины и регуляции. В каждой из трех перечисленных моделей речь идет о теле, управляющем сборкой вращающихся и регулярно движущихся колесных деталей и являющемся ее частью. Императивы, создавшие рациональную организацию времени и движения в производстве, одновременно с этим распространились и на многочисленные сферы социальной активности. Многие из них определялись потребностью в знаниях о возможностях глаза и регламентации его деятельности.

Другим явлением, подтверждающим изменение в положении наблюдателя, была диорама, окончательную форму которой спроектировал в начале 1820-х Луи Дагер. В отличие от статичной панорамной живописи, впервые появившейся в 1790-х годах, диорама основывалась на включении неподвижного наблюдателя в механический аппарат и подчинение его взгляда предусмотренному временному развертыванию оптического опыта.²⁶ Круговая или полукруговая панорамная живопись очевидно порывала с четко локализованной точкой зрения перспективной живописи или камеры-обскуры, позволяя зрителю передвигаться и быть вездесущим. Чтобы увидеть работу целиком, он был

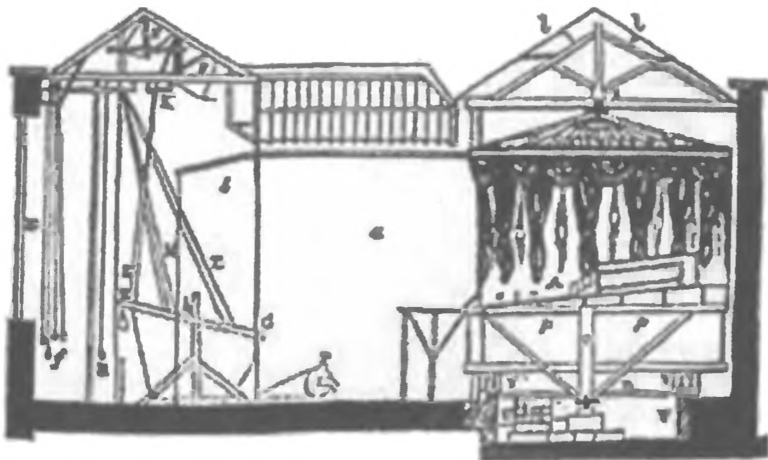
вынужден, по меньшей мере, повернуть голову (и глаза). Мультимедийная диорама лишила наблюдателя этой автономии: зачастую зрителей помещали на медленно движущуюся круглую платформу, что давало возможность показывать различные сцены и менять световые эффекты. Подобно фенакистископу или зоотропу, диорама была движущейся машиной на колесах, одной из деталей которой был наблюдатель. Маркс считал важнейшей технической инновацией XIX века приспособление тела к «немногим великим основным формам движения». ²⁷ Но если модернизация наблюдателя предполагала приспособление глаза к рационализированным формам движения, значит такое изменение совпадало с усиливающейся абстракцией оптического опыта от любого устойчивого референта и было возможно именно благодаря ей. Таким образом, одно из свойств модернизации XIX века заключалось в «выкорчевывании» видения из менее гибкой системы репрезентации камеры-обскуры.

Рассмотрим также калейдоскоп, изобретенный в 1815 году сэром Дэвидом Брюстером. Со всеми его блестящими возможностями, предложенными Бодлером и позднее Прустом, калейдоскоп представляется радикально отличным от жесткой и дисциплинарной структуры фенакистископа с его последовательным повторением упорядоченных репрезентаций. Для Бодлера калейдоскоп совпадает с самой современностью: стать «наделенным сознанием калейдоскопом» — цель «того, кто движим любовью к жизни мира». В его тексте калейдоскоп изображен как устройство для дезинтеграции единого субъекта и распыления желания в новых подвижных и изменчивых конфигурациях, достигаемых через фрагментацию любой иконической точки и разрушение равновесия.

Однако в 1840-е годы Маркс и Энгельс видели функцию калейдоскопа совершенно иначе. Для них множественность,

так соблазняявшая Бодлера, была лишь фикцией, трюком с зеркалами. Не производя ничего нового, калейдоскоп просто на разный лад повторял одно-единственное изображение. В «Немецкой идеологии», критикуя Сен-Симона, они пишут, что его статья «калейдоскопически отражается в самой себе».²⁸ Согласно Марксу и Энгельсу, Сен-Симон делает вид, будто ведет своего читателя от одной идеи к другой, когда в действительности на протяжении всего текста читатель остается в одной и той же точке. Нам неизвестно, насколько Маркс и Энгельс были осведомлены о техническом устройстве калейдоскопа, однако в своем разборе текста Сен-Симона они указывают ключевое свойство этого устройства. Калейдоскоп дарит своему зрителю симметричное повторение, и прием, которым пользуются Маркс и Энгельс, разбивая страницу на две колонки цитат, отчетливо демонстрирует сен-симоновское «самоотражение». Конструктивные основания калейдоскопа биполярны, и характерный эффект переливающегося распада производится простой бинарной отражающей конструкцией (она состоит из двух плоских зеркал, визуально увеличивающих длину трубки и вставленных в нее под углом 60°). Вращение этого инвариантного симметричного формата создает видимость разложения и размножения.

Брюстер оправдывал создание калейдоскопа производительностью и эффективностью. Он рассматривал его как механическое средство для реформирования искусства в соответствии с индустриальной парадигмой. Поскольку симметрия составляет основу красоты в природе и изобразительном искусстве, Брюстер полагал, что калейдоскоп как нельзя лучше подходит для создания искусства при помощи «инверсии и умножения простых форм».

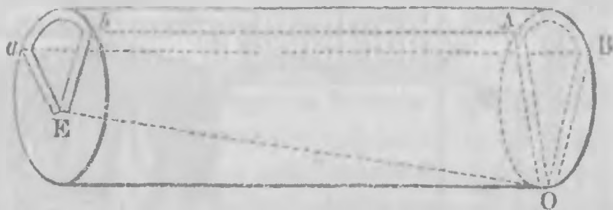


Лондонская диорама, 1823.

Если мы задумаемся о природе созданных таким способом изображений, а также о методах, которые следует применять при их создании, калейдоскоп покажется нам наилучшим механизмом, совершенствующим и сокращающим умственное напряжение людей. Это поистине одно из немногих устройств, превосходящих мастерство человека. За час оно создает столько, что тысяче художников не под силу выдумать и за год; и кроме того, что он работает с такой невероятной скоростью, он еще и делает это, основываясь на принципах красоты и точности.²⁹

Идея Брюстера о бесконечном серийном производстве выглядит крайне далекой от бодлеровского образа денди как «наделенного сознанием калейдоскопа». Однако абстракция, необходимая для реализации индустриальных фантазий Брюс-

Fig. 21.



Положение зеркал внутри калейдоскопа.

тера, становится возможной благодаря тем же силам модернизации, что позволили Бодлеру использовать калейдоскоп в качестве модели для кинетического переживания «многообразия жизни и изменчивой красоты всех ее элементов».³⁰

—

Не считая фотографии, наиболее значимой формой визуальной образности XIX века был стереоскоп.³¹ Часто забывают, насколько распространенным был опыт использования стереоскопа и что на протяжении десятилетий именно он определял основной тип восприятия фотографических образов. Стереоскоп — еще одна форма, историю которой до сих пор смешивают с историей другого феномена — фотографии. И все же, как я уже говорил в предисловии, концептуальная структура стереоскопа и исторические обстоятельства его изобретения совершенно независимы от фотографии. И хотя он существенно отличается от оптических устройств, репрезентирующих иллюзию движения, стереоскоп был элементом той же реорга-



Калейдоскопы, середина XIX века.

низации наблюдателя и тех же отношений знания и власти, которые предполагали эти устройства.

В первую очередь нас интересует период, когда были разработаны технические и теоретические принципы работы стереоскопа, и уже только потом — последствия, вызванные его распространением в культурном поле. Широкое коммерческое распространение стереоскопа в Северной Америке и Европе началось лишь после 1850 года.³² Происхождение этого устройства переплетается с исследованиями субъективного видения в 1820-е и 1830-е и, шире, с общим полем физиологии XIX века, которое мы уже анализировали. Две фигуры, наиболее тесно ассоциирующиеся с изобретением стереоскопа, — Чарльз Уитстон и Дэвид Брюстер, — много и подробно писали об оптических иллюзиях, теории цвета, послеобразах и других визуальных явлениях. Уитстон даже сделал перевод диссертации Пуркине 1823 года о послеобразах и субъективном видении, вышедший в Англии в 1830 году. А несколько лет спустя Брюстер обобщил доступные на тот момент исследования об оптических устройствах и субъективном видении.

Изобретение стереоскопа также неотделимо от бесконечных споров начала XIX века о восприятии пространства, которые так ничем и не разрешились. Является ли пространство врожденной формой восприятия или же мы учимся признавать его лишь со временем — через внешние знаки? Проблема Молине переместилась в новый век, получив совершенно новые решения. Однако вопрос, занимавший исследователей XIX века, до этого никогда не считался центральным. Феномен бинокулярной диспаратности (тот самоочевидный факт, что левый и правый глаза видят немного отличные друг от друга картинки) был известен еще со времен античности. Но лишь в 1830-е годы он стал играть ключевую роль для уче-



Интерьер эпохи Второй империи с линзами, волшебным фонарем и стереоскопом.

ных, пытавшихся определить видящее тело как сущностно бинокулярное, чтобы количественно выразить угловой дифференциал оптической оси каждого глаза и установить психологическое основание диспаратности. Вопрос, которым задавались исследователи, звучал так: учитывая, что каждый глаз наблюдателя воспринимает разные образы, почему в итоге мы видим единую и цельную картину? В XVIII веке если подобный вопрос и возникал, то речь шла скорее о любопытстве, а не о постановке ключевой проблемы. В предшествующие века предлагалось два альтернативных объяснения диспаратности: одно гласило, что в каждый данный момент времени мы смотрим лишь одним глазом; другим объяснением была проекционная теория, впервые сформулированная Кеплером и утвердившаяся лишь в 1750-е годы. Согласно этой теории, каждый глаз проецирует объект на его реальное местоположение.³³ Однако в XIX веке говорить о единстве визуального поля стало намного сложнее.

К концу 1820-х физиологи стали искать анатомические объяснения бинокулярной диспаратности в структуре зрительной хиазмы — точки за глазами, где нервные волокна, ведущие от сетчатки к мозгу, пересекаются, перенося половину нервов с сетчатки каждого глаза на каждое полушарие мозга.³⁴ Однако в то время подобные объяснения казались неубедительными. Выводы, к которым Уитстон пришел в 1833 году, появились в результате успешного измерения бинокулярного параллакса, то есть градуса, на который отличаются углы оси обоих глаз, когда они сосредоточены на одной точке. Он утверждал, что в большинстве случаев человеческий организм в состоянии синтезировать сетчаточное несоответствие в единый и цельный образ. И хотя для нас это кажется очевидным, работы Уитстона обозначили серьезный прорыв в срав-

нении со старыми объяснениями бинокулярного тела (или с его игнорированием).

Форма стереоскопа связана с некоторыми из первых находок Уитстона: изначально он исследовал визуальное восприятие объектов, находящихся относительно близко к глазу.

Если на какой-то предмет смотрят со столь большого расстояния, что оптические оси обоих глаз, когда они направлены на этот предмет, приобретают заметную параллельность, то перспективные проекции этого предмета, наблюдаемые каждым глазом отдельно (а также то, как его видят оба глаза), оказываются такими же, как если смотреть на него лишь одним глазом.³⁵

Вместе с тем Уитстона занимали и объекты, находящиеся к наблюдателю достаточно близко, чтобы оптические оси имели разные углы.

Когда предмет находится настолько близко к глазу, что при взгляде на него оптические оси должны сойтись... то каждый глаз будет видеть различную перспективную проекцию этого предмета, и эти перспективы будут отличаться друг от друга тем сильнее, чем больше угол сходимости оптических осей.³⁶

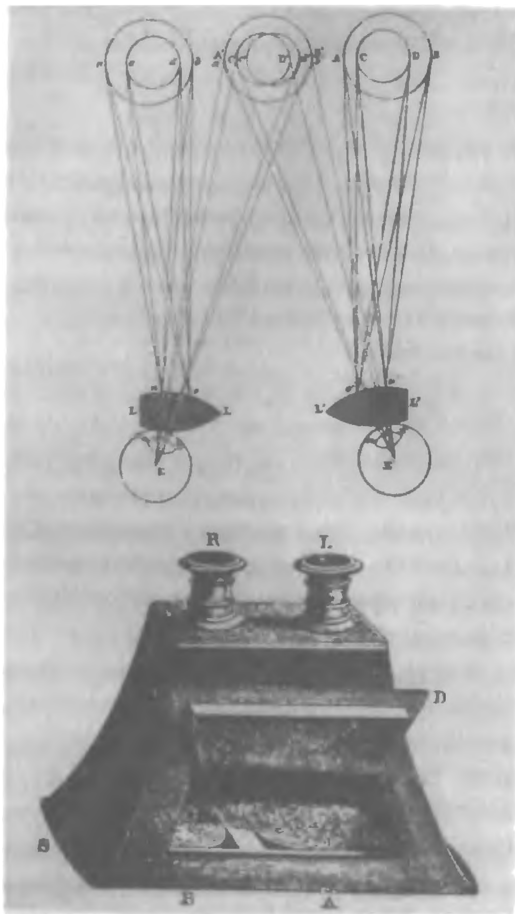
Таким образом, физическая близость представляет бинокулярное зрение как процесс согласования несоответствия, благодаря которому два различных вида предстают как один. Именно это связывает стереоскоп с другими устройствами 1830-х вроде фенакистископа. Его «реализм» предполагает, что чувственный опыт, по сути, сводится к восприятию различия. Отношение наблюдателя к объекту не является отношением тождества, на-

против, оно представляет собой восприятие разделенных или расходящихся образов. Повлиявшая на многих эпистемология Гельмгольца основывалась именно на такой «дифференциальной гипотезе». ³⁷ Уитстон и Брюстер оба указывали, что смещение картинок, наблюдаемое в стереоскопе, происходило лишь с течением времени и что их схождение в действительности не было ничем гарантировано. Согласно Брюстеру,

...простой комбинации или наложения несхожих картинок еще недостаточно для создания объемного изображения. Наложение совершается, когда каждый глаз поворачивается к предмету, однако объемность достигается за счет игры оптических осей при объединении (в быстром чередовании) сходных точек двух картинок... И хотя эти картинки, очевидно, соединяются, объемность достигается за счет игры оптических осей, последовательно изменяющихся (и объединяющихся) на основании сходных точек каждой картинки, соответствующих различным расстояниям от наблюдателя. ³⁸

Следовательно, Брюстер подтверждает, что в действительности никакого стереоскопического образа и не существует — это простой фокус, эффект восприятия наблюдателем различия между двумя образами.

Разрабатывая стереоскоп, Уитстон стремился симулировать реальное присутствие физического объекта (или сцены), а не открыть очередной способ демонстрации гравюр и рисунков. Он считал, что живопись — вполне адекватная форма репрезентации, но лишь для образов и объектов, находящихся на очень большом расстоянии. Когда зрителю показывают ландшафт, «если обстоятельства, мешающие иллюзии, исключены», то он вполне может спутать репрезентацию с реальностью.



Призменный стереоскоп Дэвида Брюстера, 1849.

Уитстон утверждает, что раньше художник был не в состоянии создать правдоподобную репрезентацию какого-либо твердого предмета *вблизи*.

Если смотреть на картину и на предмет двумя глазами, то в первом случае два похожих предмета проецируются на сетчатку, а во втором картинки окажутся непохожими; таким образом, имеет место сущностное различие между впечатлениями органов чувств и, следовательно, между восприятиями, сформированными в сознании; а значит, картину нельзя спутать с твердым предметом.³⁹

Получается, что он стремится к полной эквивалентности стереоскопического образа и объекта. Изобретение стереоскопа поможет преодолеть не только недостатки живописи, но и изъяны диорамы, также отмеченные Уитстоном. Он считал, что диорама слишком сильно привязана к техникам живописи, иллюзорные эффекты которых зависели от изображения отдаленных предметов. Стереоскоп же, напротив, предоставлял форму, в которой «живость» эффекта усиливалась по мере приближения объекта к зрителю, а ощущение трехмерной плотности — по мере расхождения их оптических осей. Таким образом, желаемый эффект стереоскопа заключался не просто в подобии, но в непосредственной, очевидной *осязаемости*. Однако именно эта осязаемость и была трансформирована в чисто визуальный опыт, причем в такой опыт, какой Дидро даже не мог себе представить. «Взаимные услуги» между зрением и осязанием, описанные Дидро в «Письме о слепых», здесь уже не действовали. Даже столь изощренный исследователь видения, как Гельмгольц, в 1850-е мог написать, что

...эти стереоскопические фотографии настолько близки к природе и столь правдоподобны в отображении материальных вещей, что, взглянув на такую картинку и узнав на ней некий предмет, например дом, у нас, когда мы действительно видим этот предмет, создается впечатление, будто мы уже видели его раньше и более или менее с ним знакомы. В подобных случаях реальный облик самой вещи не добавляет ничего нового и не делает более точным (по крайней мере в том, что касается чистых формальных соотношений) предыдущее восприятие, полученное от изображения.⁴⁰

В XIX веке никакая другая форма репрезентации до такой степени не соединяла реальное и оптическое. Мы никогда не узнаем, как зритель XIX века воспринимал стереоскоп, и не сможем восстановить позицию, из которой этот инструмент мог казаться равнозначным «естественному видению». Есть даже нечто «жуткое» в уверенности Гельмгольца, что изображение дома может быть настолько реальным, что мы почувствуем, «будто уже видели его раньше». Поскольку здесь, на печатной странице, невозможно воспроизвести стереоскопические эффекты, то необходимо детально проанализировать природу этой иллюзии, рассмотреть ее сквозь линзы самого прибора.

Во-первых, следует подчеркнуть, что производимый стереоскопом «эффект реальности» мог сильно отличаться от случая к случаю. Некоторые стереоскопические изображения создавали довольно слабый эффект трехмерности или не создавали его вовсе: например, вид отдаленного ландшафта с несколькими посторонними элементами или вид пустой площади перед фасадом здания. Или изображения, которые иной раз служат стандартными примерами перспективного удаления (например, дорога или железнодорожные пути, сходящиеся

в центральной точке), почти не создавали ощущения глубины. Выраженные стереоскопические эффекты зависят от присутствия объектов или выступающих фигур на переднем или среднем плане; иначе говоря, на картинке должно быть достаточно точек, требующих значительных изменений угла схождения оптических осей. Таким образом, наиболее интенсивное восприятие стереоскопического образа связано с пространством, плотно заполненным объектами, с материальным изобилием, свидетельствующем о характерном для буржуазии XIX века ужасе перед пустотой. Существует бесконечное количество стереокарточек с изображениями интерьеров, заставленных различными антикварными вещицами, переполненных скульптурных галерей и густонаселенных городов.

Однако глубина этих изображений не имеет ничего общего с живописью и фотографией. Мы испытываем навязчивое чувство нахождения «спереди» и «сзади», которое организует образ как последовательность удаляющихся планов. Однако основополагающая организация стереоскопического образа фактически является *плоскостной*.⁴¹ Мы воспринимаем отдельные элементы как плоские силуэты, расположенные либо ближе к нам, либо дальше от нас. Однако восприятие пространства между объектами (или планами) не сводится к постепенному или предсказуемому удалению; скорее, имеет место головокружительная неопределенность относительно расстояния, отделяющего эти формы. В сравнении со странной непрочностью предметов и фигур, расположенных на среднем плане, окружающее их безвоздушное пространство обладает волнующей осязаемостью. Есть некоторые поверхностные сходства между стереоскопом и классической сценографией, соединяющей плоскости и реальное протяженное пространство в единую иллюзорную сцену. Однако театральное пространство остается перспективным, поскольку



Предоставлено фотографами Roger - Violet и East News

Стереоскоп в действии, эпоха Второй империи.

движения актеров на сцене рационализируют отношения между различными точками пространства.

В стереоскопическом образе нарушается общепринятый порядок функционирования оптических сигналов. Некоторые плоскости и поверхности, состоящие из знаков света и тени, которые обычно обозначают объем, тем не менее воспринимаются как плоские; другие плоскости, которые обычно считаются как двухмерные (например, изгородь на переднем плане), начинают агрессивно захватывать пространство. Таким образом, стереоскопический рельеф (или глубина) лишен какой-либо унифицирующей логики или объединяющего порядка. И если перспектива предполагала однородное и потенциально метрическое пространство, то стереоскоп выявляет фундаментально разьединенное и составное поле отдельных элементов. Наши глаза никогда не проходят сквозь изображение, полностью осознавая трехмерность всего поля, но видят его лишь через призму локализованного восприятия отдельных областей. Когда мы смотрим на фотографию или картину напрямую, наши глаза находятся под единым углом схождения, тем самым придавая поверхности изображения оптическое единство. Однако чтение или просмотр стереоизображения — это аккумуляция различий в степени оптического схождения, создающая зрительный эффект лоскутного одеяла, составленного из разных интенсивностей рельефа в рамках единого изображения. Наши глаза погружаются в его глубину, следуя по извилистому пути: это сборка локальных зон трехмерности, зон, наполненных галлюцинаторной ясностью, зон, которые, взятые вместе, тем не менее никогда не объединяются в гомогенное поле. Это мир, который попросту не сообщается с тем миром, что создал барочную сценографию и виды городов Каналетто и Беллотто. Своим очарованием эти образы частично обязаны именно имманентному

беспорядку, трещинам, разрушающим его связность. По сути, стереоскоп создает то, что Жиль Делез называл «римановым пространством» — в честь немецкого математика Георга Римана (1826–1866): «Каждое соседство [в римановом пространстве] подобно небольшому кусочку евклидова пространства, но соединение одного соседства со следующим соседством не определено... Тогда пространство Римана — в самом обобщенном виде — представляется как аморфное собрание рядоположенных, но не соединенных друг с другом, кусочков».⁴²

Целый ряд картин XIX века также обнаруживает некоторые из свойств стереоскопической образности. «Деревенские барышни» (1851) Курбе с их часто отмечаемой дискретностью групп и планов напоминают составное пространство стереоскопа, как и схожие элементы картины «Встреча (Здравствуйте, господин Курбе!)» (1854). Такие работы Мане, как «Казнь императора Максимилиана» (1867) и «Вид Всемирной выставки» (1867), и полотно Сера «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» (1884–1886) также состоят из локальных и разединенных областей пространственной связности, из моделированной глубины и силуэтной плоскостности. Здесь можно привести и множество других примеров, начиная со сверхъярких пейзажей Вильгельма фон Кобеля, сбивающих с толку неожиданной смежностью переднего плана и отдаленного заднего плана. Разумеется, я не предполагаю между этими формами никаких причинных связей, и я был бы крайне расстроен, если бы побудил кого-либо из читателей попытаться выяснить, был ли у Курбе стереоскоп. Напротив, я полагаю, что и «реализм» стереоскопа, и «эксперименты» некоторых живописцев были в равной мере вовлечены в более широкий процесс трансформации наблюдателя, обеспечивший возможность появления этого нового оптически сконструированного пространства.

Стереоскоп и работы Сезанна связывает гораздо больше, чем можно предположить. Живопись (и, в частности, ранний модернизм) не играла никакой решающей роли в обновлении видения в XIX веке.

Стереоскоп как средство репрезентации был по самой своей природе *обсценным* — в самом буквально смысле слова. Он разрушал *сценическую* связь между зрителем и объектом, которая была неотъемлемой частью фундаментально сценической структуры камеры-обскуры. Само функционирование стереоскопа, как уже было указано, зависело от визуального главенства наиболее близкого к зрителю объекта и от отсутствия какого-либо посредничества между глазом и изображением.⁴³ Осуществилось то, что Вальтер Беньямин считал ключевым свойством визуальной культуры современности: «Изо дня в день все более неодолимо проявляется потребность владеть предметом в непосредственной близости в его изображении, скорее в репродукции».⁴⁴ Неудивительно, что ближе к концу XIX века стереоскоп постепенно стал отождествляться с эротической и порнографической образностью. Сам эффект осязаемости, к которому изначально стремился Уитстон, быстро превратился в массовую форму окулярного владения. Некоторые уже предполагали, что сам факт ассоциирования стереоскопа с порнографией отчасти определил его социальный провал в качестве способа визуального потребления. На рубеже нового столетия продажи стереоскопа сократились предположительно именно из-за того, что для людей он ассоциировался с «непотребным» содержанием. И хотя причины провала стереоскопа лежат в другой области, как я покажу далее, симуляция осязаемой трехмерности тревожно зависла на подступах к приемлемому правдоподобию.⁴⁵

Если фотография сохраняла неоднозначные (и внешние) отношения с кодами монокулярного пространства и геоме-

трической перспективы, то в случае стереоскопа речь шла уже об отношениях упразднения, а не компромисса. В 1838 году Чарльз Уитстон задался вопросом: «Каков будет зрительный эффект, если каждому глазу одновременно показать не сам предмет, а его проекцию на плоскую поверхность в том виде, в каком он предстает этому глазу?» Зритель стереоскопа не видит ни тождественности копии, ни связности, гарантируемой рамкой окна. Напротив, его глазам предстает техническая реконструкция уже воспроизведенного мира, расколотого на две нетождественные модели, предшествующие любому опыту их последующего восприятия как единых или осязаемых. Так происходит радикальная переориентация отношения наблюдателя к визуальной репрезентации. Институционализация этого децентрированного наблюдателя, а также рассредоточенного и умноженного знака стереоскопа, отделенного от внешней точки отсчета, свидетельствует о еще большем разрыве с классической моделью наблюдателя, чем тот, что произойдет в последние десятилетия этого века в области живописи. Стереоскоп указывает на устранение «точки зрения», вокруг которой в течение нескольких столетий смыслы взаимно присваивались наблюдателю и его видению. В рамках подобной техники наблюдения перспектива становится невозможной. Отношение наблюдателя к изображению перестало быть отношением к объекту, квантифицированному относительно положения в пространстве, и стало отношением к двум несходным изображениям, положение которых симулирует анатомическую структуру тела наблюдателя.

Чтобы полностью осознать разрыв, озаглавленный изобретением стереоскопа, важно рассмотреть первоначальный вариант этого устройства, так называемый стереоскоп Уитстона. Чтобы смотреть на изображения при помощи этого устрой-

ства, наблюдатель принимал положение, при котором его глаза были направлены прямо на два плоских зеркала, приставленных друг к другу под углом в 90° . Изображения помещались в прорези слева и справа от наблюдателя и пространственно были полностью отделены друг от друга. В отличие от стереоскопа Брюстера, изобретенного в конце 1840-х, или стереоскопа Холмса, созданного в 1861 году, модель Уитстона делала очевидной атопическую природу воспринимаемого стереоскопического изображения, отделяя переживание от его причины. Более поздние модели позволяли зрителю поверить, что он смотрит на нечто «внешнее». Однако модель Уитстона не скрывала галлюцинаторную и искусственную природу этого опыта: она не поддерживала то, что Ролан Барт называл «референциальной иллюзией».⁴⁶ Ничего «внешнего» просто-напросто не существовало. Иллюзия рельефа и глубины была субъективным явлением, а наблюдатель, соединенный с аппаратом, являлся агентом синтеза и соединения.

Подобно фенакистископу и другим непроекционным оптическим устройствам, стереоскоп также требовал телесной близости и неподвижности наблюдателя. Все они были частью происходившей в XIX веке модуляции отношений между человеческим глазом и оптическим аппаратом. На протяжении XVII и XVIII веков эти отношения были по сути своей метафорическими: глаз и камера-обскура, глаз и телескоп, глаз и микроскоп — все эти пары были связаны концептуальным сходством, в котором власть идеального глаза оставалась бесспорной.⁴⁷ Начиная с XIX века отношения между глазом и оптическим аппаратом становятся отношениями метонимии: оба становятся смежными инструментами на одной и той же плоскости действия, обладающими различными возможностями и свойствами.⁴⁸ Ограничения или недостатки одного будут ком-

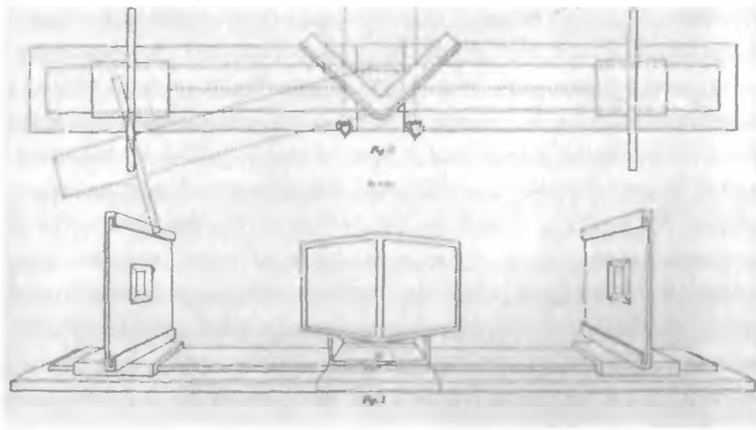


Схема работы стереоскопа Уитстона.

пенсированы возможностями другого, и наоборот. Оптический аппарат подвергся изменению, которое можно сравнить с изменением орудия, как его описывал Маркс: «После того как собственно орудие перешло от человека к механизму, машина заступает место простого орудия».⁴⁹ В этом смысле другие оптические инструменты XVII и XVIII веков вроде райка или зеркала Клода имели статус орудий. В ремесленном труде, как выражается Маркс, рабочий «заставляет орудие служить себе», то есть орудие имеет метафорическую связь с врожденными силами субъекта.⁵⁰ На фабрике же, заявляет Маркс, машина заставляет человека служить себе, подчиняя его отношению смежности (то есть отношению одной части к другим частям) и взаимозаменяемости. Он предельно конкретно говорит о новой метонимии статуса человеческого субъекта: «С того времени, как человек, вместо того чтобы действовать орудием на

предмет труда, начинает действовать просто как двигательная сила на рабочую машину, тот факт, что носителями двигательной силы являются человеческие мускулы, становится уже случайным, и человек может быть заменен ветром, водой, паром и т.д.»⁵¹ Жорж Кангилем проводил важное различие между утилитаризмом XVIII века, который вывел идею полезности из определения человека как создателя орудий, и инструментализмом гуманитарных наук XIX века, базировавшихся на «общем имплицитном постулате: природа человека заключается в том, что он есть орудие, его назначение — быть установленным на свое место, выдрессированным для выполнения своей задачи».⁵² И хотя в дискуссии об оптических устройствах словосочетание «установить на свое место» может звучать неуместно, пассивный наблюдатель стереоскопа и фенакистископа благодаря особым физиологическим способностям действительно был превращен в производителя различных форм правдоподобия. Наблюдатель непрерывно осуществлял пассивное преобразование скучных параллельных изображений на плоских стереокарточках в манящее видение глубины. Содержание этих изображений представляет гораздо меньший интерес, нежели нескончаемое движение от одной карточки к другой и повторяющееся, механическое производство одного и того же эффекта. И всякий раз банальные тиражированные карточки пресуществляются в навязчивое и заманчивое видение «реального».

Ключевое свойство оптических устройств 1830-х и 1840-х годов — нескрываемая природа их функциональной структуры и создаваемой ими формы подчинения. И хотя они действительно предоставляли доступ к «реальному», никто не говорил, что это реальное представляет собой что-либо иное, кроме механического производства. Создаваемые ими оптические переживания



Предоставлено фотоагентствами Roger-Viollet и East News

Изготовление стереографов, Париж, конец 1850-х.

очевидно отъединены от тех изображений, что используются в устройстве. Они отсылают к функциональному взаимодействию тела и машины не в большей степени, чем к внешним объектам, независимо от того, насколько «жизненным» будет качество иллюзии. Исчезновение фенакистископа и стереоскопа произошло отнюдь не в результате постепенных новаций и улучшений — оно было связано с тем, что эти устройства перестали отвечать насущным требованиям и целям.

Одна из причин их устаревания заключалась в том, что они были недостаточно «фантаσμαгоричны» — слово, которое Адорно и Бенъямин использовали для описания новых форм репрезентации, появившихся после 1850 года. Фантаσμαгория — название особого типа представления с волшебным фонарем в 1790-е и 1800-е, в котором, чтобы удерживать аудиторию в неведении относительно фонарей, использовали проекцию. Адорно использует это слово, чтобы указать на

...сокрытие производства посредством внешнего вида товара... этот внешний вид может претендовать на статус бытия. Его совершенство одновременно является совершенством иллюзии, будто произведение искусства есть реальность *sui generis*, учреждающая себя в области абсолюта, но при этом не отказывающаяся от претензий на отображение мира.⁵³

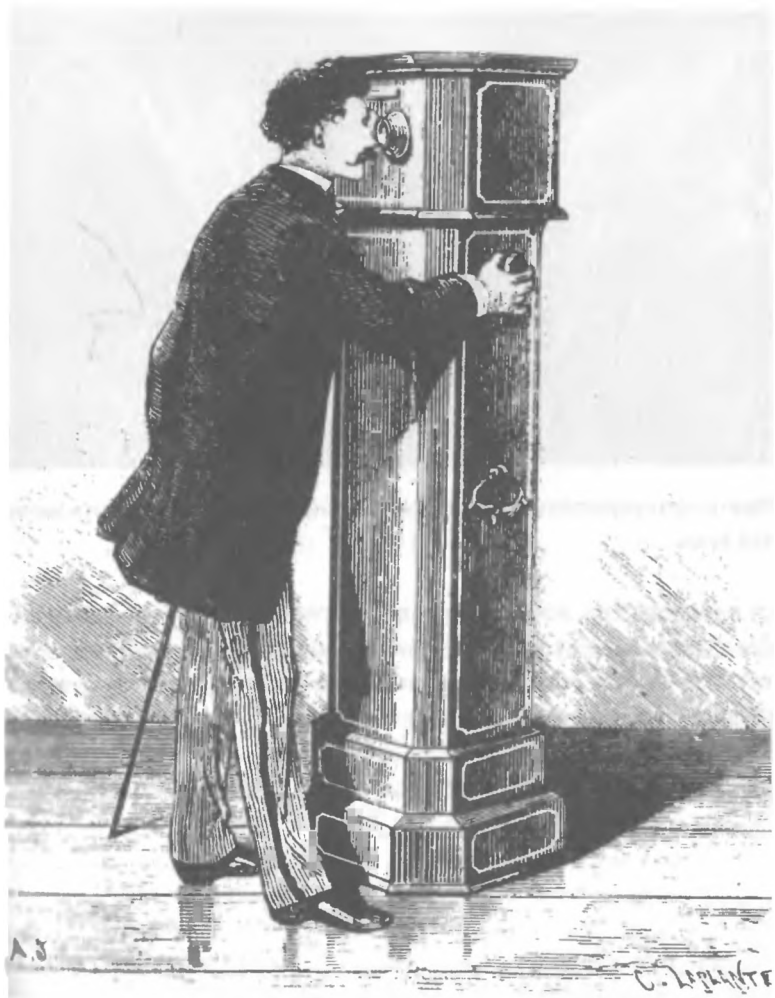
Однако затушевывание работы аппарата, окружение его ауры таинственности было именно тем, что Дэвид Брюкстер рассчитывал преодолеть при помощи калейдоскопа и стереоскопа. Он с оптимизмом наблюдал за распространением научных идей, подрывавших возможность создания фантаσμαгорических эффектов, и связывал историю цивилизации с развитием технологий иллюзии и видений.⁵⁴ Для шотландского кальви-

ниста Брюстера варварство, тирания и нищета всегда связаны с тщательной охраной знаний об оптике и акустике, с секретами, на которых держалась власть жреческих и высших каст. Однако предполагаемая им программа демократизации и массового распространения техник иллюзии просто обрушила на человеческого субъекта эту старую модель власти, сделав каждого наблюдателя одновременно и фокусником, и обманутым зрителем.

Даже в более поздней модели стереоскопа Холмса «сокрытие производства» не было осуществлено полностью.⁵⁵ Очевидно, что стереоскоп зависел от физической связи с аппаратом, который становился все менее приемлемым, а значит составную, синтетическую природу стереоскопического изображения невозможно полностью искоренить. Аппарат, открыто основывающийся на принципе диспаратности, на «бинокулярном» теле и на иллюзии, терпеливо извлеченной из бинарного референта стереоскопической карточки парных изображений, проложил дорогу для новой технической формы, которая полностью сохраняла референциальную иллюзию. Фотография одержала победу над стереоскопом и как над видом визуального потребления, поскольку она воссоздала и сохранила иллюзию жизнеспособности «свободного» субъекта камеры-обскуры. Фотография казалась продолжением более ранних «натуралистических» живописных кодов, но лишь потому, что ее господствующие конвенции были ограничены узким набором технических возможностей (выдержка затвора и диафрагма объектива, которые делали истекшее время невидимым и фиксировали находящиеся в фокусе объекты).⁵⁶ Однако фотография уже упразднила неразделимость наблюдателя и камеры-обскуры, связанных вместе единой точкой зрения, и сделала новую камеру фундаментально независимой



Стереоскоп Холмса, 1870-е.



Колонный стереоскоп, 1870-е.



Фантазмагорические эффекты: театральное представление середины XIX века.

от наблюдателя, но при этом притворяющейся прозрачным посредником между наблюдателем и миром. Предыстория спектакля и «чистое созерцание» модернизма принадлежат недавно открытой территории полностью воплощенного зрителя, однако окончательный триумф обоих связан с отказом от тела (с его пульсациями и фантазмами) как фундамента наблюдения.⁵⁷

Глава 5

Визионерская абстракция

...XIX век, до сих пор пока самый темный из всех веков Нового времени.

—Мартин Хайдеггер

Речь о чуде искусства — всего лишь фраза, ибо искусство проявляет аллергическую реакцию на возвращение к магии. Искусство является одним из моментов процесса, который Макс Вебер назвал расколдовыванием мира, сплетающегося с процессом рационализации; все его средства и производственные процессы — родом оттуда.

—Теодор Адорно

Упадок камеры-обскуры в качестве модели наблюдателя был частью процесса модернизации, несмотря на то что камера-обскура сама была элементом более ранней версии современности и в XVII веке способствовала определению «свободного», частного и индивидуализированного субъекта. Однако к началу XIX века ригидность камеры-обскуры, ее линейная оптическая система, фиксированные позиции и отождествление восприятия и объекта оказались недостаточно гибкими и подвижными

для быстро меняющейся системы культурных и политических требований. Конечно, художники XVII и XVIII веков непрестанно пытались выйти за пределы ограничений камеры-обскуры и других техник рационализации видения, но все эти попытки совершались на крайне ограниченной территории экспериментирования. И лишь в первые десятилетия XIX века юридическая модель камеры-обскуры лишается исключительной власти. Видение более не подчиняется внешнему образу истины или права, а взгляд не утверждает «реальный мир».

Работы Гете, Шопенгауэра, Рескина, Тернера и многих других указывали на то, что к началу 1840-х годов сам процесс восприятия стал основным объектом видения. Раньше этот процесс был скрыт функционированием камеры-обскуры. Наиболее явно крушение модели восприятия камеры-обскуры предстает в поздних работах Тернера. Как бы ни с того ни с сего его живопись конца 1830-х и 1840-х годов возвещает о невозвратной утрате фиксированного источника света, исчезновении конуса световых лучей и разрушении дистанции, отделявшей наблюдателя от места оптического опыта. В противоположность непосредственному и цельному пониманию образа, наше восприятие живописи Тернера увязает в неизбежной временности. Отсюда утверждение Лоуренса Гоунга об интересе Тернера к «безграничному прохождению и рассеиванию света через бесконечную серию отражений от бесчисленного множества поверхностей и материалов, каждый из которых отдает свой собственный цвет, который затем смешивается с другими, проникая в каждый уголок и отражаясь повсюду».¹ Леонардовское сфумато, за три предыдущих столетия породившее контрпрактику, противостоявшую господству геометрической оптики, внезапно полностью восторжествовало в работах Тернера. Однако субстанциальность, которой он

наделяет пустое пространство между объектами, и вызов, который он бросает цельности и тождественности форм, теперь перекликаются с новой физикой — наукой о полях и термодинамике.²

Новый статус наблюдателя, о котором свидетельствуют работы Тернера, пожалуй, уместнее всего обсуждать на примере его широко известного отношения к солнцу.³ Точно так же как солнце классической механики было замещено новыми понятиями теплоты, времени, смерти и энтропии, так и солнце камеры-обскуры (то есть солнце, которое может быть ре-презентировано человеческому взгляду лишь косвенно) было трансформировано позицией нового художника-наблюдателя.⁴ У Тернера все опосредования, прежде отдалявшие и защищавшие наблюдателя от опасной яркости солнца, оказываются отброшены. Кеплер и Ньютон, пытаясь приобрести знание о солнце и распространяемых им лучах, использовали камеру-обскуру как раз для того, чтобы избежать прямого взгляда на объект своего изучения. В «Диоптрике» Декарта камера-обскура также служит защитой от безумия и безрассудства ослепления.⁵

Однако у Тернера прямое столкновение с солнцем упраздняет саму возможность репрезентации, которую должна была гарантировать камера-обскура. Его солярные увлечения были «визионерскими», поскольку ключевым пунктом своей работы он сделал сетчаточный процесс видения; он был занят телесным воплощением зрения, которое камера-обскура отрицала и подавляла. На одном из великих поздних полотен Тернера под названием «Свет и цвет. Утро после всемирного потопа (Теория Гете)» (1843) мы наблюдаем окончательное крушение старой модели репрезентации: образ солнца, доминирующий на стольких предыдущих картинах Тернера, теперь похож на

слияние глаза и солнца.⁶ С одной стороны, солнце здесь предстает как невозможный образ светоносности, который может лишь ослеплять и который, следовательно, невозможно увидеть, однако при этом оно также напоминает послеобраз этого всепоглощающего озарения. Круговая структура этой картины и других работ того периода не только подражает форме солнца, но также соответствует форме зрачка и сетчаточному полю, на котором разворачивается временное переживание послеобраза. Через свой послеобраз солнце становится частью человеческого тела, и тело принимает его в себя, будучи источником его эффектов. Пожалуй, именно в этом смысле можно говорить о тернеровских изображениях солнца как об автопортретах.⁷

Однако в своем визионерском отношении к солнцу Тернер был не одинок. Трое ученых, уже упоминавшихся в этом исследовании, а именно сэр Дэвид Брюстер, Жозеф Плато и Густав Фехнер, серьезно испортили зрение, пристально разглядывая солнце в ходе своих исследований сетчаточных послеобразов.⁸ Плато, изобретатель фенакистископа, в итоге ослеп окончательно. И хотя непосредственные задачи этих ученых, очевидно, отличались от задач Тернера, на более фундаментальном уровне всех их объединяло открытие «визионерских» возможностей тела, и мы не сможем полностью оценить значимость этих исследований, если не признаем их необычную силу и экзальтацию. Зачастую они были связаны с опытом прямого пристального разглядывания солнца и с ощущением того, как солнечный свет обжигает тело, нарушая его нормальное функционирование и приводя к разрастанию на глазу яркого светового пятна. Очевидно, что эти ученые пришли к пронзительному осознанию материальности цвета. Они не только выявили, что тело есть главное место и производитель хроматических явле-



Предоставлено музеем Тейт

Уильям Тернер «Свет и цвет. Утро после всемирного потопа (Теория Гете)», 1843.

ний — их открытия также позволили представить абстрактный оптический опыт, то есть опыт видения, не репрезентирующего какие-либо объекты внешнего мира и к ним не отсылающего. Работы всех трех ученых, будь то технологические изобретения или эмпирические научные исследования, были направлены на механизацию и формализацию видения.

И хотя, в отличие от Брюстера и Плато, Густав Фехнер не участвовал в изобретении каких-либо оптических устройств, его карьеру было бы, пожалуй, интереснее всего сопоставить с творческим путем Тернера.⁹ Фехнер разрушил многие общепринятые дихотомии, на которых основывалась интеллектуальная история XIX века. В его случае обычно говорят о своего рода раздвоении личности. С одной стороны, он выглядел романтическим мистиком, погруженным в натурфилософию Окена и Шеллинга и спинозистский пантеизм.¹⁰ С другой, он создал строго эмпирическую количественную психологию, оказавшую решающее влияние на поздние работы Вильгельма Вундта и Эрнста Маха, обеспечив их теоретическими основаниями для перевода чувственных и психических переживаний в измеряемые единицы. Однако обе стороны личности Фехнера всегда были тесно переплетены.¹¹ Его экзальтированные и под конец мучительные опыты с солнцем на исходе 1830-х годов играли для него не менее определяющую роль, чем для Тернера.¹² Уже в 1825 году солярные интересы побудили Фехнера написание литературных размышлений о видении:

Таким образом, мы можем смотреть на собственный глаз как на ставленника солнца на земле, как на создание, обитающее в лучах солнца и этими лучами вскормленного, а значит, по своей структуре схожего со своими братьями на солнце... А создания солнца, высшие существа, которых я называю ангелами, суть

глаза, обретшие самостоятельность, глаза высшего внутреннего развития, которое при этом сохраняет структуру идеального глаза. Их стихия — свет, так же как наша — воздух.¹³

Эти ранние заявления об эманативном, автономном видении и светящемся глазе были частью более широкой тенденции XIX века по возвращению платиновской модели наблюдателя, с которой можно связать и Тернера.¹⁴ В 1846 году Тернер создал картину «Ангел, стоящий на солнце» — квадратный холст размером точь-в-точь как «Свет и цвет» 1843 года, формальная структура которого также была навязчиво круговой. В обеих работах уже знакомая тернеровская воронка преобразована в чисто сферический водоворот золотого света: перед нами лучевое слияние глаза и солнца, Я и божества, субъекта и объекта.

В центре этой поздней работы находится фигура крылатого ангела с мечом в руке. Однако тот факт, что Тернер использует подобный символ, указывает не столько на его связь с романтической и мильтоновской образной традицией, сколько на его удаленность от парадигмы камеры-обскуры. Как и в случае Фехнера, обращение к фигуре ангела, объекта, не имеющего референта в этом мире, указывало на недостаточность привычных средств для передачи галлюцинаторной абстрактности его интенсивных зрительных переживаний. Для Тернера ангел становится символическим признанием собственной перцептивной автономии, экзальтированным заявлением о бессосновности видения. И именно в этом смысле можно назвать работу Тернера возвышенной: она связана с переживанием, которое превосходит свои возможные репрезентации, с непригодностью любого объекта для выражения идеи.¹⁵

Но если творчество Тернера предполагает расширение экспериментирования и инновации в области артикуляции

новых языков, эффектов и форм, появление которых сделала возможной относительная абстрактность и автономность физиологического восприятия, то фехнеровская масштабная формализация чувственного опыта стала результатом связанного с этим кризиса репрезентации. Подобно искусству Тернера, работы Фехнера укоренены в экзальтации и безумии, ставших возможными благодаря схлопыванию двойственности, внутренне присущей камере-обскуре с ее расколом между воспринимающим субъектом и миром. Фехнер был уверен в наличии взаимосвязи между сознанием и материей: для него это были просто различные способы создания одной и той же реальности. Он пытался найти (и потратил на это многие годы) метод, который позволял бы установить точную связь между внутренним чувственным опытом и явлениями внешнего мира, расположив обе эти области на едином поле действий. Вне зависимости от его намерений, конечным результатом стало перенесение восприятия и наблюдателя в поле досягаемости эмпирической точности и технологического вмешательства.

Тем не менее, ощущение как множество осязаемых физических аффектов само по себе не подлежало рационализации — оно не было напрямую доступно изучению, контролю, дублированию и измерению в качестве эмпирически изолируемой сущности. Но если ощущение не поддавалось научному контролю и управлению, то физические стимулы — вполне. Поэтому Фехнер приступил к рационализации ощущения через измерение внешнего раздражения. Там, где Герbart, пытаясь измерить сознание, потерпел неудачу, Фехнер добился успеха, количественно выразив ощущение через создававшие его стимулы. Его главным достижением стало открытие так называемого закона Фехнера (также известного как за-

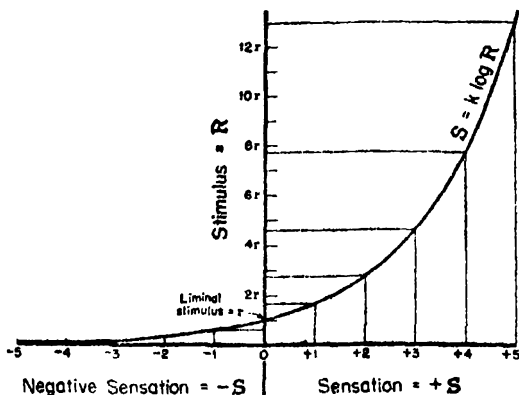


Предоставлено музеем Тейт

Уильям Тернер «Ангел, стоящий на солнце», 1846.

кон Вебера) — математического уравнения, выразившего функциональное отношение между ощущением и стимулом.¹⁶ С появлением такого уравнения внешнее/внутреннее камеры-обскуры растворяется, создавая возможность нового типа присоединения наблюдателя. Отныне субъективность становится количественно определяемой. Таково «галилеево» достижение Фехнера — он сделал измеримым нечто, ранее таковым не являвшееся.¹⁷

Исследование Фехнера способствовало пониманию произвольной связи ощущения с его внешней причиной, ранее раскрытой Мюллером в работе об энергиях органов чувств.¹⁸ В частности, Фехнер выяснил, что интенсивность ощущения света не возрастает так же быстро, как интенсивность физического стимула. Исходя из этого он заключил, что существует диспропорциональная, хотя и предсказуемая, связь между усилением ощущения и усилением раздражения. Центральное место в работе Фехнера занимало установление измеряемых единиц ощущения, количественно выражаемых приращений, позволяющих сделать человеческое восприятие исчисляемым и производительным. Эти единицы выводились из порогов ощущения, из величины стимула, необходимого для создания наименее заметного ощущения, не считая самого стимула, незаметного для органов чувств человека. Этими единицами были широко обсуждавшиеся «едва заметные различия». Таким образом, человеческое восприятие превратилось в ряд величин различной интенсивности. Как показали Фехнеру его эксперименты с послеобразами, восприятие было сущностно темпоральным; ощущения наблюдателя всегда зависели от предшествующей последовательности стимулов. Однако это была сегментированная темпоральность, совершенно отличная от той, что подразумевал Тернер, или от того типа



Закон Фехнера: $S = k \log R$.

опыта, к которому позднее стремились Бергсон и другие, отстаивая научный проект, начало которому положил Фехнер. Стоит также заметить, что в 1840-е годы, когда Фехнер проводил свои эксперименты, Джордж Буль совмещал логические и алгебраические операции, пытаясь провести аналогичную рационализацию «законов мышления». Однако, как настаивал Фуко, математизация и квантификация хотя и играли важную роль, но не были ключевыми проблемами гуманитарных наук XIX века.¹⁹ Скорее, проблема заключалась в том, как сделать человеческий субъект совместимым с новыми отношениями власти, используя знания о теле и способах его функционирования: о теле как работнике, ученике, солдате, потребителе, пациенте, преступнике. Теперь можно было измерить и видение. Но, пожалуй, наиболее важной в уравнениях Фехнера оказалась их гомогенизирующая функция: они служили средствами, при помощи которых субъект восприятия делался управляе-

мым, предсказуемым, производительным и, что самое главное, совместимым с другими областями рационализации.²⁰

Фехнеровская формализация восприятия делает конкретные содержания видения нерелевантными. Зрение, как и другие чувства, теперь описывается в категориях абстрактных и взаимозаменяемых величин. Если раньше видение понималось как восприятие *качеств* (как в оптике Гете), то теперь речь идет о количественных различиях, о более или менее интенсивном чувственном опыте. Эта новая оценка восприятия — новое уничтожение качественного ощущения через его арифметическую гомогенизацию — была ключевым элементом модернизации.

В центре фехнеровской психофизики находится закон сохранения энергии, утверждавший, что организмами и неорганической природой руководят одни и те же силы. Фехнер описывал человеческий субъект следующим образом: «В некотором смысле эти отношения подобны отношениям парового двигателя к сложному механизму... Единственное различие заключается в том, что в нашей органической машине машинист сидит не снаружи, а внутри».²¹ И он был не единственным, кто думал подобным образом. Все работы Гельмгольца о человеческом зрении, включая исследования бинокулярной диспаратности, происходили из его изначального интереса к животному теплу и дыханию и стремления описать функционирование живого существа в точных биохимических категориях. Термодинамика стояла за созданными им и Фехнером описаниями существа, которое работает, производит и *видит* при помощи мускульного усилия, горения и отдачи тепла в соответствии с эмпирически проверяемыми законами.²² И даже если главным вкладом Фехнера можно считать гегемонию бихевиоризма и открытие множества процессов регулирования и контроля, важно понять, что его психофизика

изначально стремилась к безумному слиянию внутренней жизни воспринимающего субъекта с однозарядным и унифицированным полем, каждая часть которого колеблется с одинаковыми силами отталкивания и притяжения, к бесконечной природе, подобной тернеровской, где жизнь и смерть — не более чем различные состояния первичной энергии. Но современные формы власти появились благодаря исчезновению границ, сдерживающих субъекта в качестве внутренней сферы, качественно отделенной от мира. Модернизация требовала рационализации этого последнего убежища, и, как показывает Фуко, все науки XIX века, имеющие в названии корень «психо», были частью этого стратегического присвоения субъективности.²³

Однако фехнеровская рационализация ощущения не только вела к развитию специфических технологий поведения и внимательности — она также была символом изменения всего социального поля и положения человеческих органов чувств внутри него. В конце XIX века Георгу Зиммелю формулировки Фехнера показали точным средством для выражения того, как чувственный опыт стал соседствовать и даже совпадать с экономическим и культурным полем, в котором господствовала меновая стоимость. Зиммель позаимствовал у Фехнера неформальный тип вычисления, чтобы продемонстрировать эквивалентность меновой стоимости количеству физической стимуляции. «Деньги, — писал Зиммель, — действуют как стимул всех возможных чувств, поскольку их неопределенный характер, лишенный каких-либо качеств, располагает их на столь далеком расстоянии от любого чувства, что отношение денег ко всем этим чувствам оказывается одинаковым».²⁴ В зиммелевском анализе современности наблюдатель познаваем лишь как часть этого потока и неумолимой подвижности ценностей: «В рамках историко-психологической сферы день-

ги по самой своей природе становятся самым совершенным представителем познавательной тенденции современной науки в целом — тенденции сведения качественных определений к количественным».²⁵

—

«Реальный мир», устойчивость которого на протяжении двух веков обеспечивала камера-обскура, перестал быть, перифразируя Ницше, самым полезным и ценным миром. Современность, окутывавшая Тернера, Фехнера и их последователей, не нуждалась в собственной истине и неизменных идентичностях. Как для дискурса, так и для практики требовался более гибкий, автономный и производительный наблюдатель — чтобы приспособливаться к новым функциям тела и широкому распространению безразличных и конвертируемых знаков и образов. Модернизация осуществила детерриториализацию и переоценку видения.

В этой книге я пытался показать, насколько радикальную реконфигурацию пережило видение к началу 1840-х годов. Занимаясь проблемами видения и современности, в первую очередь следует обратить внимание именно на первые десятилетия XIX века, а не на модернистскую живопись 1870-х и 1880-х годов. Ведь именно тогда был сформирован новый тип наблюдателя — иной, чем тот, которого мы можем увидеть на картинах или гравюрах. Нас приучили считать, что наблюдатель всегда оставляет заметные следы, что его можно определить через отношение к образам. Но здесь речь идет о наблюдателе, который формировался и в других, более нейтральных практиках и дискурсах, наблюдателе, которому наследуют все индустрии образа и спектакля XX века. Тело,

ранее бывшее нейтральным и невидимым элементом видения, отныне обрело плотность, из которой добывалось знание о наблюдателе. Эта осязаемая мутность и телесная плотность видения проявилась столь внезапно, что все ее последствия и эффекты невозможно было осознать сразу. Но как только видение переместилось в субъективность наблюдателя, открылись два пересекающихся пути. Один из них вел к многообразным утверждениям суверенности и автономии видения, полученного от этого только что облеченного властью тела, — в модернизм и дальше. Другой путь вел к усилению стандартизации и регуляции наблюдателя, вытекавших из познания визионерского тела, — к новым формам власти, опирающимся на абстрагирование и формализацию видения. И крайне важно понять, как эти пути постоянно пересекаются и накладываются друг на друга в рамках единого социального поля, посреди бесчисленных зон, в которых осуществляется разнообразие конкретных актов видения.

Примечания

Глава 1

- 1 См. мою статью: *Crary J. Eclipse of the Spectacle // Wallis B (ed.) Art After Modernism. Rethinking Representation. Boston: David R. Godine, 1984.*
- 2 В некотором смысле цели моего исследования, следуя Мишелю Фуко, можно назвать «генеалогическими»:

Я не верю, что проблема решается путем историзации субъекта, на которого полагались феноменологи, а следовательно, путем обращения к сознанию, изменяющемуся в ходе истории. Нужно, избавляясь от конституирующего субъекта, избавиться и от самого субъекта, то есть прийти к анализу, который мог бы дать отчет об образовании субъекта в перипетиях истории. И именно это я бы назвал генеалогией, то есть формой истории, которая дает отчет об образовании знаний, дискурсов, предметных областей и т.д., но при этом не прибегает к субъекту, будь он трансцендентным к полю событий или пробегающим историю на всем ее протяжении в своей пустой тождественности (*Foucault M. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977. New York: Pantheon Books, 1980. P. 117*).

- 3 О научных и интеллектуальных традициях, в которых объекты «собраны из относительно независимых частей», см.: *Feyerabend P. Problems of Empiricism. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. P. 5*

- 4 Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, М.: У-Фактория, Астрель, 2010. С. 150.
- 5 Делез Ж. Фуко. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. С. 73.
- 6 Abrams M.H. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. London: Oxford University Press, 1953. P. 57–65.
- 7 Vattimo G. The End of Modernity. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988. P. 7–8.
- 8 Релевантным здесь будет исторический набросок, сделанный Жилем Делезом и Феликсом Гваттари, см.: Делез Ж., Гваттари Ф. Указ. соч. С. 316–413. Для них современность представляет собой длительный процесс «детерриториализации», создания абстрактных и взаимозаменяемых тел, объектов и отношений. При этом они настаивают, что новая обменяемость форм при капитализме является условием для их «ретерриториализации» в виде новых иерархий и институций. Анализ индустриализации XIX века в категориях детерриториализации, выкорчевывания (*déracinement*) и производства потоков см.: Guillaume M. Eloge du désordre. Paris: Gallimard, 1978. P. 34–42.
- 9 См.: Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов. Ч. 1 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Издательство политической литературы, 1968. Т. 46. Ч. 1. С. 386:

Стало быть, [предполагается] исследование всей природы с тем, чтобы открыть новые полезные свойства вещей; универсальный обмен продуктами всех чужих друг для друга климатов и стран; новые виды обработки (искусственной) природных предметов, посредством которой им придается

новая потребительная стоимость... всестороннее исследование земных недр, имеющее целью как открытие новых полезных ископаемых, так и выявление новых полезных свойств старых ископаемых, например их свойств как источников сырья и т.д.; отсюда развитие, создание и удовлетворение новых потребностей, порождаемых самим обществом. Культивирование всех свойств общественного человека и производство его как человека с возможно более богатыми свойствами и связями, а потому и потребностями, — производство человека как возможно более целостного и универсального продукта общества.

- 10 *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика, Культурная революция, 2006. С. 73. Некоторые из этих изменений Адорно описал как «приспособление наблюдателя к порядку буржуазной рациональности и, в конечном счете, к эпохе развитой промышленности, произошедшее благодаря тому, что наш глаз приучился воспринимать реальность как реальность объектов и, следовательно, в сущности как реальность товаров» (*Adorno T.W. In Search of Wagner. London: New Left Books, 1981. P. 99*).
- 11 *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 141:

Правило наглядности, отрицающее скрытым образом категориальные стороны произведения, опредмечивает саму наглядность таким образом, что она превращается в нечто темное, непроницаемое, делает ее в чисто формальном отношении копией очерстневшего, ожесточенного мира, прежде всего там, где искусство выступает в роли часового, издаю-

щего возглас: 'Qui vive?', посредством которого произведение могло бы нарушить фабрикуемую им лживую гармонию.

- 12 Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 114.
- 13 Там же. С. 122–123.
- 14 Наиболее важными образцами серийного индустриального производства в XIX веке были боеприпасы и военные запчасти. О том, что потребность в абсолютной идентичности и взаимозаменяемости исходила из военных нужд, а не из развития экономического сектора, см.: *De Landa M. War in the Age of Intelligent Machines*. New York: Zone Books, 1991.
- 15 Схожие утверждения см.: *Tagg J. The Currency of the Photograph // Burgin V. (ed.) Thinking Photography*. London: Palgrave Macmillan, 1982; *Sekula A. The Traffic in Photographs // Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973–1983*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.
- 16 Маркс К. Капитал. Т. 1 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: ГИПЛ, 1960. Т. 23. С. 101.
- 17 Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999.
- 18 Там же. С. 450.
- 19 Там же. С. 329–330.
- 20 По мнению Жоржа Кангилема, в XIX веке процессы нормализации совпадают с модернизацией: «И педагогическая реформа, и реформа больниц выражают требование рационализации, которое появляется как в политике, так и в экономике под воздействием нарождающейся промышленной механизации и находит свое завершение в том, что с тех пор принято называть нормализацией» (*Canguilhem G. The*

Normal and the Pathological. New York: Zone Books, 1989. P. 237–238). Также Кангилем утверждает, что первое использование глагола «нормализовать» датируется 1834 годом.

- 21 Измерение начинает занимать важнейшую роль в широком спектре наук в период между 1800 и 1850 годами, причем ключевой датой, согласно Томасу Куно, был 1840 год (см.: *Kuhn T. The Function of Measurement in Modern Physical Science // The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change. Chicago: University of Chicago Press, 1977. P. 219–220*). Точку зрения Куно поддерживает Ян Хакинг: «После 1800 года стало появляться огромное количество чисел, особенно это было заметно в общественных науках... Возможно, что поворотной точкой послужил 1832 год, когда Чарльз Бэббэдж, изобретатель цифрового вычислителя, написал короткую брошюру, в которой призывал опубликовать таблицы со всеми константами, известными в науках и ремеслах» (*Хакинг Я. Представление и вмешательство. Начальные вопросы философии естественных наук. М.: Логос, 1998. С. 242*).
- 22 Бодрийярская идея перехода от фиксированных знаков феодального и аристократического обществ к характерному для современности символическому режиму взаимозаменяемости обнаруживает соответствующую трансформацию, выраженную Фуко в категориях индивида:

Момент перехода от историко-ритуальных механизмов формирования индивидуальности к научно-дисциплинарным механизмам, когда нормальное взяло верх над наследственным, а измерение — над статусом (заменяв тем самым индивидуальность человека, которого помнят, индивидуальностью че-

ловека исчисляемого), момент, когда стали возможны науки о человеке, есть момент, когда были осуществлены новая технология власти и новая политическая анатомия тела (Фуко М. Указ. соч. С. 283).

- 23 Фуко М. Указ. соч. С. 318 (перевод исправлен).
- 24 Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000. Во Франции книга была впервые опубликована в 1967 году.
- 25 О месте, занимаемом проблемой видения в мысли Фуко, см.: Делез Ж. Указ. соч. С. 72–95; Rajchman J. Foucault's Art of Seeing // October, № 44, Spring 1988.
- 26 Следуя за одной ремаркой Дебора, я предложил датировать зарождение «общества спектакля» концом 1920-х (параллельно с технологическим и институциональным укоренением телевидения, появлением синхронизированного звукового ряда в кино, использованием массмедийных техник нацистской партией в Германии, подъемом урбанизма и политическим провалом сюрреализма во Франции) в статье: Crary J. Spectacle, Attention, Counter-Memory // October, № 50, Fall 1989.
- 27 Дебор Г. Указ. соч. С. 26–27.
- 28 См., например: Беньямин В. Париж, столица XIX столетия // Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 157 («С развитием средств коммуникации информационное значение живописи убывает»).
- 29 Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 151–156.
- 30 См.: Bock-Morss S. The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering // New German Critique, № 39, Fall 1986.

- 31 О враждебном отношении Буркхардта, Гильдебранда, Вельфлина, Ригля и Фидлера к большей части современного искусства см.: *Podro M. The Critical Historians of Art. New Haven: Yale University Press, 1982. P. 66–70.*
- 32 Одной из первых авторитетных попыток навязать методологию и вокабулярий более раннего искусства материалу XX века была работа: *Friedlaender W. David to Delacroix. Cambridge: Harvard University Press, 1952.* Первое немецкое издание книги вышло в 1930 году. Фридлендер описывает развитие французской живописи в категориях смены классической и барочной фаз.
- 33 См.: *Benjamin W. Das Passagen-Werk. Bd. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1982. S. 510–523.*
- 34 *Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция. 2005. С. 65.*

Глава 2

- 1 Общий обзор литературы, посвященной камере-обскуре, см.: *Scharf A. Art and Photography. Harmondsworth: Penguin, 1974; Gowing L. Vermeer. New York: Harper & Row, 1970.* Также см. общие исследования, не упоминающиеся в этих работах: *Rohr M. von. Zur Entwicklung der dunklen Kammer. Berlin: Verlag der Central-Zeitung für Optik und Mechanik, 1925; Hammond J.H. The Camera Obscura: A Chronicle. Bristol: Taylor & Francis, 1981.* Ценную информацию об использовании камеры-обскуры в XVIII веке см.: *Fritzsche H. Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Magdeburg: August Hopfer Verlag, 1936. S. 158–194; Gioseffi D. Canaletto: Il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera*

- ottica. Trieste: Università degli studi di Trieste, Facoltà di lettere e filosofia, 1959. Среди работ о художественном использовании камеры-обскуры в XVII веке см.: *Seymour C.* Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura // *Art Bulletin* 46, № 3, December 1964; *Fink D.A.* Vermeer's Use of the Camera Obscura: A Comparative Study // *Art Bulletin* 53, № 4, December 1971; *Mayor A.H.* The Photographic Eye // *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 5, № 1, Summer 1946; *Schwarz H.* Vermeer and the Camera Obscura // *Pantheon*, № 24, May–June, 1966; *Whelock A.K.* Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650. New York: Garland Publishing, 1977; *Snyder J.* Picturing Vision // *Critical Inquiry*, vol. 6, № 4, Spring 1980.
- 2 *Ср.: Turbayne C.M.* The Myth of Metaphor. New Haven: Yale University Press, 1962. P. 154–158, 203–208. Автор рассматривает камеру-обскуру как неисторическое понятие, привязанное к репрезентационным или подражательным теориям восприятия от античности до наших дней. Столь же неисторический анализ структуры современной фотографии и картезианской камеры-обскуры см.: *Danto A.* The Representational Character of Ideas and the Problem of the External World // *Hooker M. (ed.)* Descartes: Critical and Interpretive Essays. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- 3 *Маркс К., Энгельс Ф.* Немецкая идеология // Сочинения. М.: ГИПЛ, 1955. Т. 3. С. 25; *Бергсон А.* Материя и память // Собрание сочинений в 4-х т. М.: Московский клуб. Т. 1. С. 179–181; *Фрейд З.* Толкование сновидений // Собрание сочинений в 10-ти т. М.: ООО «Фирма СТД», 2008. Т. 2. С. 574–575. Гегелевское понятие «мира наизнанку» (*verkehrte Welt*) сыграло важную роль в последующем

- отказе от модели камеры-обскуры, см.: *Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа*. М.: Наука, 2000. С. 85–88. Также см.: *Kofman S. Camera obscura, de l'idéologie*. Paris: Galilée, 1973; *Penley C., Bergstrom J. et al. Critical Approaches // Camera Obscura*, vol. 1, Fall 1976; *Mitchell W.J.T. Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. P. 160–208.
- 4 Подробности о различных моделях этого периода см.: *Gioseffi D. Op. cit.* P. 13–22.
- 5 «Различия, с которых начинается материалистический метод, исходно проводящий различия, суть различия внутри крайне смешанного объекта, и он не может предъявить этот объект смешанным или достаточно не критическим» (*Benjamin W. Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: New Left Books, 1973. P. 103).
- 6 *Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург, М.: У-Фактория, Астрель, 2010. С. 856.
- 7 В подавляющем большинстве случаев все книги по истории фотографии начинаются с рассказа о камере-обскуре, которую объявляют зародышем фотокамеры. Таким образом, рождение фотографии представляется как удачное столкновение этого оптического устройства с новыми открытиями в области фотохимии. См., например: *Gernsheim H. A Concise History of Photography*. New York, Grosset & Dunlap, 1965. P. 9–15; *Newhall B. The History of Photography*. New York: Museum Of Modern Art, 1964. P. 11–13; *Eder J.M. History of Photography*. New York: Columbia University Press, 1945. P. 36–52; *Schwarz H. Art and Photography: Forerunners and Influences*. Chicago: University of Chicago Press, 1985. P. 97–117.

- 8 Делез Ж. Фуко. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. С. 66.
- 9 Артур К. Уилок утверждает, что «правдоподобие» камеры-обскуры удовлетворяло натуралистские запросы голландских живописцев XVII века, считавших перспективу слишком механической и абстрактной. «Для голландских художников, поглощенных исследованием окружавшего их мира, камера-обскура была уникальным средством, позволявшим судить, как должна выглядеть подлинно естественная живопись» (см.: *Wheelock A.K. Constantijn Huygens and Early Attitudes Towards the Camera Obscura // History of Photography, vol. 1, № 2. April 1977*). Вводя крайне сомнительное понятие «подлинно естественной живописи», Уилок еще и предполагает, что камера-обскура давала возможность нейтрального, непроблематического представления визуальной «реальности». Он описывает процесс стилистических изменений (очевидно, следуя здесь за Гомбрихом), в котором использование камеры-обскуры взаимодействовало с традиционными практиками и схемами для создания более правдоподобных изображений. См.: *Wheelock A.K. Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650. P. 165–184*. Светлана Альперс также утверждает, что использование камеры-обскуры вело к созданию более правдивых образов (см.: *Alpers S. The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1983. P. 32–33*).
- 10 *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. T. 3. Paris, 1753. P. 62–64*. Джон Харрис, писавший в то же время, вообще не упоминает, что камера-обскура пригодна для использования художниками и способна запечатлевать проецируемые изобра-

жения. Напротив, он подчеркивает, что она играла роль дидактической иллюстрации принципов работы зрения, а также служила популярным средством развлечения. См.: *Harris J. Lexicon Technicum: or a Universal English Dictionary of Arts and Sciences*. London, 1704. P. 264–273. Уильям Молине также не упоминал о возможности художественного использования камеры-обскуры, однако сравнивал ее с волшебной лампой и райками, см.: *Molyneux W. Dioptrica nova: A Treatise of Dioptricks in Two Parts*. London, 1692. P. 36–41. Типичное руководство по использованию камеры-обскуры для художников см.: *Jombert C.-A. Méthode pour apprendre le dessein*. Paris, 1755. P. 137–156.

- 11 Работы иезуитского священника Афанасия Кирхера (1602–1680) и изобретенная им легендарная технология волшебного фонаря были ключевым примером обратного использования классических оптических систем. См.: *Kircher A. Athanasius. Ars magna lucis et umbrae*. Rome, 1646. P. 173–184. Вместо свободного доступа наблюдателя к внешнему пространству Кирхер разработал техники для наполнения внутреннего пространства камеры-обскуры фантастическим блеском, используя вместо линзы различные искусственные источники света, зеркала, проецируемые изображения, а иногда и прозрачные драгоценные камни, чтобы имитировать божественное озарение. Несмотря на контрреформистские истоки практик Кирхера, не составит труда связать камеру-обкуру с самоутлубленностью модернизированной протестантской субъективности.
- 12 См., например: *Smith R. A Compleat System of Opticks*. Cambridge, 1738. P. 384; *Harris J. Op cit.* P. 40.

- 13 В XVII и XVIII веках классическая наука извлекала «отдельные реалии из сложного континуума, который их взращивал и формировал, затем делала их управляемыми и даже познаваемыми, при этом всегда существенно их трансформируя. Наука о природе исключила время и проявила неспособность помыслить перемены или нечто новое в себе и для себя — она была отрезана от тех случайных аспектов явлений, которые можно назвать лишь их „становлением“, то есть их алеаторным и преобразовательным изменением во времени, включая сюда зачастую крайне острую чувствительность этих явлений к вторичным, третичным, стохастическим и просто невидимым процессам, а также отрезана от реальной способности явлений в свою очередь определять действия в самом центре этих процессов» (*Kwinter S. Immanence and Event in Early Modernist Culture* [неопубл.]).
- 14 Большинство гипотез говорит о средиземноморском происхождении камеры-обскуры: ее «открытие» произошло случайно, когда яркие лучи солнечного света прошли сквозь маленькое отверстие в закрытых ставнями окнах.
- 15 *Alpers S. Op. cit. P. 27–33.*
- 16 Примечательно, что Альперс не упоминает о декартовском описании камеры-обскуры в «Диоптрике» (1637), несмотря на то что он прожил в Голландии более двадцати лет, с 1628 по 1649 год, а его оптическая теория была очень близка к кеплеровской. Сходство кеплеровского и картезианского наблюдателей подрывает идею о двух различных региональных эпистемах. О Декарте и Голландии см., например: *Thijssen C.L. Le cartésianisme aux Pays-Bas // Dijksterhuis E.J. (éd.) Descartes et le cartésianisme hollandais. Études et documents. Paris: PUF, 1950. Жерар*

- Симон утверждает, что в «Диоптрике» Декарт «лишь подтвердил и уточнил» ключевые характеристики кеплеровской оптики, включая теорию сетчаточного образа, см.: *Simon G. A propos de la théorie de la perception visuelle chez Kepler et Descartes // Труды XIII международного конгресса по истории науки. Секция VI. М.: Наука, 1974.*
- 17 Изучая схожую проблему, Эрвин Панофский отметил факт различного использования перспективы на севере и юге, однако его выводы не оставляют сомнений в том, что факторы, объединявшие эти способы использования как единую систему и технику, были гораздо важнее региональных особенностей. См.: *Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». М.: Азбука-классика, 2004.*
 - 18 *Alpers S. Op. cit. P. 244, n. 37.*
 - 19 *Ibid.*
 - 20 Важный анализ роли тождества и различия в историческом объяснении см.: *Jameson F. Marxism and Historicism // The Ideologies of Theory: Essays 1971–1986. Vol. 2. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.*
 - 21 См.: *Gliozzi M. L'invenzione della camera oscura // Archivio di Storia Della Scienza XIV, Aprile–Giugno 1932.*
 - 22 Работы делла Порта охарактеризованы как «досовременные» в: *Lenoble R. Histoire de l'idée de nature. Paris: Editions Albin Michel, 1969. P. 27.*
 - 23 *Porta G.B. della. Natural Magick. London: Young and Speed, 1658. P. 15.*
 - 24 Цит. по: *Garin E. Italian Humanism: Philosophy and Civic Life in the Renaissance. New York: Harper & Row, 1965. P. 190.*
 - 25 *Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-cad, 1994. С. 55.*

- 26 Следует отметить безразличие дела Порты к тому, реально или иллюзорно то, что делает видимым камера-обскура: «Ничто так не улаживает взор достойных людей, ученых мужей и неординарных личностей; в темной комнате, завешенной белыми простынями, можно увидеть так же ясно и явно, как если бы они предстали прямо перед нашими глазами, сцены охоты и пиров, вражеские армии, спектакли и все, чего вы ни пожелаете. На противоположной стороне этой комнаты, там, где вы хотите увидеть изображения, должна находиться обширная поверхность, позади которой сможет свободно сиять солнце: там вы должны расставить деревья, леса, родники, реки и животных — реальных или же созданных искусственно из дерева или какого-либо другого материала... Люди, находящиеся в комнате, увидят деревья, животных, охотников, разные лица и все остальное, и увидят это так ясно, что не смогут сказать, правда это или иллюзия: нарисованные мечи будут сверкать сквозь отверстие» (*Porta G.D. della*. Op. cit. P. 364–365).
- 27 О влиянии дела Порты на Кеплера см.: *Lindberg D.C. Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: University of Chicago Press, 1976. P. 182–206.
- 28 *Кассирер Э.* Избранное: Индивид и космос. М., СПб.: Университетская книга, 2000. С. 164. Подробнее о работах дела Порты см.: *Rienstra M.H. Giovanni Battista della Porta and Renaissance Science* (Ph.D. diss., University of Michigan, 1963).
- 29 Описание этого типа искусственно изолированного индивида см.: *Лукач Г.* История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике. М.: «Логос-Альтера», 2003. С. 225–226. Также см. блестящий анализ проблем че-

- ловеческой души и сексуальной приватизации в XVII веке: *Barker F. The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. London: Methuen, 1984. P. 9–69.
- 30 *Лакан Ж.* Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI). М.: Гнозис, Логос, 2004. С. 90.
- 31 *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005. С. 331.
- 32 *Ньютон И.* Оптика, или Трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. М.: Государственное издательство технико-теоретической литературы, 1954. С. 27.
- 33 *Локк Д.* Опыт о человеческом разумении // Сочинения в 3-х т. М.: Мысль, 1985. Т. 1. С. 30. О некоторых эпистемологических импликациях работы Ньютона см.: *Toulmin S. The Inwardness of Mental Life // Critical Inquiry*, vol. 6, № 1, Autumn 1979.
- 34 Юбер Дамиш подчеркивал, что перспективное построение позднего Кватроченто создавало для смотрящего ограниченное поле для движения, и именно изнутри него (а не из неподвижности единой фиксированной точки) поддерживалось внутреннее единство картины. См.: *Damisch H. L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1987. Также см.: *Aumont J. Le point de vue // Communications*, vol. 38, 1983.
- 35 *Фуко М.* Указ. соч. С. 41–54. Также см.: *Dreyfus H., Rabinow P. Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 25.
- 36 О Галилее, Декарте и «сокрытии произносящего субъекта в дискурсивной активности» см.: *Reiss T. J. The Discourse of Modernism*. Ithaca: Cornell University Press, 1982. P. 38–43.
- 37 *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию. М.: Владимир Даль, 2004. С. 117.

- 38 Локк Д. Указ. соч. С. 211–212.
- 39 Юм Д. Исследование о человеческом познании // Сочинения в 2-х т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 11–12 (курсив мой). Морис Мерло-Понти отметил схожую установку у Декарта, в чьей «Диоптрике» пространство предстает «сетью отношений между предметами, каким его увидел бы посторонний свидетель поля моего зрения или геометр, который его реконструирует и мысленно обзревает» (Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. С. 39). Жак Лакан анализирует мысль Декарта в контексте формулы «я вижу, что себя вижу» (Лакан Ж. Указ. соч. С. 89–90).
- 38 Локк Д. Указ. соч. С. 171.
- 41 Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 1997. С. 38. Противоположный взгляд см.: Yolton J.W. Perceptual Acquaintance: From Descartes to Reid. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 222–223.
- 42 Декарт Р. Рассуждения о первой философии // Сочинения в 2-х т. М.: Мысль, 1994. Т. 2. С. 26.
- 43 Там же. С. 28.
- 44 Там же. С. 29.
- 45 Мой анализ работ Вермеера, очевидно, не опирается ни на одну из множества гипотез историков искусства о том, что он, судя по всему, пользовался камерой-обскурой в процессе работы над своими картинами (см. ссылки в прим. 1). Действительно ли он ее использовал и если да, то как это повлияло на структуру его картин? Несмотря на то что эти вопросы представляют интерес для специалистов, меня они особо не занимают. Подобные исследования зачастую сводят проблему камеры-обскуры лишь к одному

единственному оптическому эффекту и, в конечном счете, к живописному стилю. Я же настаиваю на том, что камеру-обскуру следует понимать в контексте того, как она определяла положение и возможности наблюдающего субъекта; речь идет не просто о живописной или стилистической альтернативе, не просто об абстрактном выборе нейтрального внеисторического субъекта. Даже если Вермеер никогда не прикасался к механическому аппарату камеры-обскуры, а наличие в его работах световых ореолов и акцентированной перспективы объясняется другими факторами, его картины все равно остаются фундаментальным образом встроенными в более широкую эпистемологическую модель камеры-обскуры.

- 46 О взаимосвязи Вермеера и картезианства см.: *Serres M. Hermès III: La traduction. Paris: Minuit, 1974. P. 189–196.*
- 47 В «Первоначалах философии», впервые опубликованных в 1644 году, Декарт отверг схоластическое различие между подлунным, или земным, миром и качественно иной небесной сферой: «Земля и небеса созданы из одной и той же материи; нескольких миров быть не может» (*Декарт Р. Первоначала философии // Сочинения в 2-х т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 359*). Ср.: *Wheelock A.K. Vermeer. New York: Harry N. Abrams, 1988. P. 108.*
- 48 *Декарт Р. Диоптрика // Рассуждение о методе. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953. С. 96–97.*
- 49 Там же. С. 97.
- 50 См.: *Kofman S. Op. cit. P. 71–76.*
- 51 Классическая наука принимает описание как объективное «в той мере, в какой из него исключен наблюдатель, а само описание произведено из точки, лежащей *de jure* вне мира, то есть с божественной точки зрения, с самого

начала доступной человеческой душе, сотворенной по образу бога. Таким образом, классическая наука по-прежнему претендует на открытие единственной истины о мире, одного языка, который даст нам ключ ко всей природе» (Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. С. 98).

- 52 О страхе Декарта перед разрушительной властью перспективы см.: *Harries K. Descartes, Perspective, and the Angelic Eye // Yale French Studies, № 49, 1973.* Также см.: *Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике.* М.: Канон-пресс-Ц, 2002. С. 298–335. Для Рикера картезианство «соответствовало видению мира, где вся предметность предстает как зрелище под его суверенным взглядом» (Там же. С. 299).
- 53 Теологическое измерение монокулярности предложил Даниель Дефо: «Появилось новое поколение людей, которые в качестве решения проблем сверхъестественных систем воображают нечто огромное и могучее, не имеющее формы, но являющееся им в виде Великого Глаза. Это беспредельное Око они принимают за Порождающую Природу... таким образом, по мнению этих натуралистов, человеческая душа есть одна огромная Зрительная Сила... Отныне они сводят все сущее к Глазам» (*Defoe D. The Consolidator or, Memoirs of Sundry Transactions From the World in the Moon. London, 1705. P. 57*).
- 54 *Декарт Р. Страсти души // Сочинения в 2-х т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 496.* Для Жан-Франсуа Лиотара монокулярность представляет собой один из многих западных кодов и процедур, при помощи которых реальность конституируется в соответствии с организованными константами. Он описывает визуальный мир, подверженный постоянной

- «коррекции», «уплощению», мир, в котором происходит устранение нерегулярностей, необходимое для формирования единообразного пространства. См.: *Lyotard J.-F. Discours, Figure. Paris: Klincksieck, 1971. P. 155–160.*
- 55 *Blumenberg H. The Legitimacy of the Modern Age. Cambridge: MIT Press, 1985. P. 371.* «Коперниканская революция основывается на идее союза между Богом и человеком, ключевой идее ренессансного неоплатонизма... Тот факт, что человек был изгнан из центра Вселенной, никоим образом не препятствует вере в этот союз. В трактате „О вращениях небесных сфер“ об этом никогда не говорится как об унижении, и позднее Коперник никогда не переставал восславлять децентрализацию Земли: для него ее орбита была лучшей из возможных точек для наблюдения за Вселенной» (*Hallyn F. The Poetic Structure of the World: Copernicus and Kepler. New York: Zone Books, 1990. P. 282.*)
- 56 *Лейбниц Г.В. Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии // Сочинения в 4-х т. М.: Мысль, 1983. Т. 2. С. 144.* Жиль Делез анализирует камеру-обскуру в контексте барочной архитектуры: «Монада есть автономия интерьера, интерьер без экстерьера» (*Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1998. С. 51.*)
- 57 *Serres M. Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques. T. 1. Paris: PUF, 1986. P. 244.*
- 58 Цит. по: *Serres M. Op. cit. P. 153.* Луи Марен анализирует отношение между ихнографической репрезентацией и королевской властью: *Marin L. Portrait of the King. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. P. 169–179.*
- 59 *Лейбниц Г.В. Монадология // Сочинения в 4-х т. М.: Мысль, 1982. Т. 1. С. 422–423.*

- 60 Важный анализ этого образа см.: *Schulz J. Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500 // Art Bulletin* 60, № 3, 1978.
- 61 «Барочный город, напротив, представляет собой открытую текстуру без отсылки к привилегированному означающему, придающему ей ориентацию и смысл» (*Sarduy S. Barroco. Paris: Gallimard, 1975. P. 63–64.*)
- 62 Об использовании Каналетто камеры-обскуры см.: *Pignatti T. Il quaderno di disegni del Canaletto alle Gallerie di Venezia. Milan: Daria Guarnati, 1958. P. 20–22; Corboz A. Canaletto: una Venezia immaginaria. Milan: Electa, 1985. P. 143–154; Constable W.G., Links J. G. Canaletto. Vol.1. Oxford: Clarendon, 1976. P. 161–163.*
- 63 Элен Леклер утверждает, что к середине XVII века, начиная с Бернини, общая идея сценографии пронизывает театр, городской дизайн, архитектуру и визуальный образный язык (*Leclerc H. La Scène d'illusion et l'hégémonie du théâtre à l'italienne // Dumur G. (éd.) Histoire des spectacles. Paris: Gallimard, 1965.*)
- 64 *Berkeley G. The Theory of Vision Vindicated // The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne. Vol. 1. London, 1948. P. 270–271.*
- 65 *Рорти Р. Указ. соч. С. 106.*
- 66 *Хайдеггер М. Время картины мира // Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 55.*
- 67 *Декарт Р. Правила для руководства ума // Сочинения в 2-х т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 90, 92.*
- 68 *Фуко М. Указ. соч. С. 109. О Лейбнице и таблицах см.: Делез Ж. Указ. соч. С. 39.*
- 69 *Кассирер Э. Философия Просвещения. М.: РОССПЭН, 2004. С. 38. Альтернативная континентальная интер-*

претация этой линии мысли XVIII века была дана Теодором Адорно и Максом Хоркхаймером в «Диалектике просвещения». Для них качественное «единство» мысли Просвещения было предпосылкой технократического господства XX века и находилось с ним в отношениях преемственности. «В качестве бытия и события Просвещением заранее признается только то, что удастся постигнуть через единство; его идеалом является система, из которой вытекает все и вся. Не в этом отличаются друг от друга его рационалистическая и эмпиристская версии. Сколь бы различно ни интерпретировались отдельными школами исходные аксиомы, структура единой науки всегда оставалась той же самой... Множественность форм сводится к их местоположению и распорядку, история — к факту, вещи — к материи» (Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика просвещения. М., СПб.: Медиум, Ювента, 1997. С. 20).

- 70 Фуко М. Указ. соч. С. 162. О проблеме восприятия в работах Кондильяка и Дидро см.: *Gearhart S. Open Boundary of Fiction and History: A Critical Approach to the French Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press, 1984. P. 161–199.
- 71 См.: *Jay M. Scopic Regimes of Modernity // Foster H. (ed.) Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- 72 Англо-американская критика зачастую рассматривает эмпиризм и ассоцианизм XIX века в качестве прямого развития идей XVIII века. Типичный анализ такого рода см.: *Mandelbaum M. History, Man and Reason: A Study in Nineteenth Century Thought*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1971. Esp. p. 147–162. Говоря о преемственности между мыслью Локка, Кондильяка, Гартли

и ассоцианизмом XIX века, Мандельбаум допускает, что «изначально ассоцианизм не был тем, во что Джеймс Милль и Александр Бэн превратили его позднее, — он не был полноценной психологической системой, служащей для классификации и установления связей между всеми аспектами психической жизни; скорее, он представлял собой принцип, используемый для объединения общих эпистемологических позиций с более конкретными интеллектуальными и практическими проблемами. Среди этих проблем особо важное место занимали вопросы, касавшиеся оснований морали и отношения морали к религии» (Ibid. P. 156). Однако то, что Мандельбаум называет «общими эпистемологическими позициями», и есть относительное единство идей Просвещения, которым он навязывает различия и категории мысли своего времени. Религия, мораль и эпистемология в то время не существовали в виде отдельных областей знания.

73 Локк Д. Указ. соч. С. 195.

74 Например, см.: Reid T. *Essays on the Powers of the Human Mind*. Vol. 2. Edinburgh: Bell & Bradfute, 1819. P. 115–116: «Если бы по столь очевидному предмету надо было сказать что-то еще, мы бы заметили, что, если способность видеть находилась в глазу, слышать — в ухе, и так же для остальных чувств, необходимым следствием из этого было бы то, что существует не один принцип мышления, а много. Но это противоречит неоспоримому убеждению любого человека. Когда я говорю „я вижу“, „я слышу“, „я чувствую“, „я помню“, это предполагает, что все эти действия выполняет одно и то же Я».

75 См.: Кассирер Э. Указ. соч. С. 106–107. Современный анализ этой проблемы см.: Morgan M.J. *Molyneux's Question:*

- Vision, Touch and the Philosophy of Perception. Cambridge: Cambridge University Press, 1977; *Markovits F. Mérian, Diderot et l'aveugle // Mérian J.-B. Sur le problème de Molyneux.* Paris: Flammarion, 1984.
- 76 См.: *Кондишьяк Э.Б. де. Трактат об ощущениях // Сочинения в 3-х т. М.: Мысль, 1982. Т. 2.*
- 77 См.: *Serres M. Hermès I: La communication.* Paris: Minuit, 1986. P. 124–125; *Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 9–24.*
- 78 О взглядах Дидро на вопрос о чувствах см.: *Fontenay E. de. Diderot: Reason and Resonance.* New York: George Braziller, 1982. P. 157–169.
- 79 О роли картезианства в мысли Просвещения см.: *Vartanian A. Diderot and Descartes: A Study of Scientific Naturalism in the Enlightenment.* Princeton: Princeton University Press, 1953.
- 80 *Дидро Д. Письмо о слепых // Сочинения в 2-х т. М.: Мысль, 1986. Т. 1. С. 278.* Дидро утверждает, что лучше всего теоретически осмыслить проблему чувств и видения получилось бы у «философа, который хорошо обдумал бы во мраке этот вопрос, или, выражаясь языком поэтов, выколол бы себе глаза, чтобы лучше узнать, как происходит зрительное восприятие» (*Дидро Д. Указ. соч. С. 306*).
- 81 См.: *Дидро Д. Сон Д'Аламбера // Сочинения в 2-х т. М.: Мысль, 1986. Т. 1.*
- 82 *Фуко М. Указ. соч. С. 244.*
- 83 О связи диоптрики с современностью см.: *Molyneux W. Op. cit. P. 251–252: «Никто не отрицает наличия у древних знаний о катоптрике... однако оптические стекла — изобретение, безусловно, современное».*
- 84 См.: *Дидро Д. Салон 1763 года // Салоны в 2-х т. М.: Искусство, 1989. Т. 1. С. 77.* Также см.: *Addison J. Pleasures of*

Imagination // *The Spectator*, № 411, June 21, 1712: «Наше зрение... можно представить как более утонченный и всеохватный вариант осязания, распространяющийся на бесконечное множество тел».

- 85 Обсуждение техники Шардена см.: *Bryson N. Word and Image. French Painting of the Ancien Regime. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. P. 118–119.* О связи между рембрандтовским осязанием и картезианской оптикой см.: *Alpers S. Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market. Chicago: Chicago University Press, 1988. P. 22–24.* Мою интерпретацию взаимоотношений видения и осязания у Шардена как модели сенсорной внимательности можно связать с понятием поглощенности у Майкла Фрида, см.: *Fried M. Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley: University of California Press, 1980.*
- 86 В 1728 году хирург Чеселден провел успешную операцию по снятию катаракты у четырнадцатилетнего мальчика, бывшего слепым от рождения. См.: *Дидро Д. Письмо о слепых. С. 311; Berkeley G. Op. cit. Sec. 71.* Также см.: *Mehlman J. Cataract: A Study in Diderot. Middletown: Wesleyan, 1979.*

Глава 3

- 1 *Гете И.В. Учение о цвете // Месяц С. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете (Часть первая). М.: Кругъ, 2012. С. 47.*
- 2 Там же. С. 47–49.
- 3 Там же. С. 53. См.: *Cassirer E. Rousseau, Kant, and Goethe. Princeton: Princeton University Press, 1945. P. 81–82:* в свою

теорию цвета Гете пытался «включить лишь мир взгляда, в котором не было ничего, кроме формы и цвета».

- 4 Об оптике Гете в первую очередь см.: *Sepper D.L. Goethe contra Newton: Polemics and the Project For a New Science of Color. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Также см.: Forbes E.G. Goethe's Vision of Science // Pollock M. (ed.) Common Denominators in Art and Science. Aberdeen: Aberdeen University Press, 1983; Magnus R. Goethe as a Scientist. New York: Henry Schuman, 1949. P. 125–199; Ribe N.M. Goethe's Critique of Newton: A Reconsideration // Studies In the History and Philosophy of Science, vol. 16, № 4, December 1985; Wells G.A. Goethe's Qualitative Optics // Journal of the History of Ideas, vol. 32, № 4, October–December 1971.*
- 5 *Кант И. Критика чистого разума // Собрание сочинений в 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 3. С. 23.*
- 6 *Blake W. Annotations to Sir Joshua Reynolds' 'Discourses' // Complete Writings. Oxford: Oxford University Press, 1972. P. 456.*
- 7 *Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. С. 162.*
- 8 *Гете И.В. Указ. соч. С. 63.*
- 9 Тематика подавления занимает центральное место в лиотаровском анализе ренессансной репрезентации, см.: *Lyotard J.-F. Discours, Figure. Paris: Klincksieck, 1971. P. 163–189.*
- 10 Об этом см.: *Escoubas E. L'œil (du) teinturier // Critique, vol. 37, № 418, Mars 1982.*
- 11 *Фуко М. Указ. соч. С. 340.*
- 12 *Maine de Biran. Considérations sur les principes d'une division des faits psychologiques et physiologiques // Œuvres de Maine de Biran, accompagnées de notes et d'appendices. Vol. 13. Paris: Felix Alcan, 1949. P. 180. Важное*

- исследование наследия Мен де Бирана см.: *Henry M. Philosophie et phénoménologie du corps: essai sur l'ontologie biranienne*. Paris: PUF, 1965. Также см. размышления Олдоса Хаксли о работах Мен де Бирана: *Huxley O. Themes and Variations*. London: Chatto & Windus, 1950. P. 1–152.
- 13 *Maine de Biran*. Influence de l'habitude sur la faculté de penser. Paris: PUF, 1953. P. 56–60.
- 14 Кангилем Ж. Что такое психология? // Эпистемология и философия науки, Т. XXXI, №1, 2012. С. 220
- 15 Шопенгауэр А. О зрении и цвете // Собрание сочинений в 6-ти т. М.: Терра — Книжный клуб, Республика, 2001. Т. 3. Интересный анализ этого текста см.: *Lauxtermann P.F.H. Five Decisive Years: Schopenhauer's Epistemology as Reflected in his Theory of Color // Studies in History and Philosophy of Science*, vol. 18, № 3, December 1987. Также см.: *Ostwald W. Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre*. Leipzig: Verlag Unesma, 1931.
- 16 Фуко описывает видение XVIII века как «зрительное восприятие, освобожденное от всех иных привнесений органов чувств и, кроме того, выдержанное в серых тонах» (Фуко М. Указ. соч. С. 162).
- 17 О Шопенгауэре и реакции против ньютоновой оптики см.: *Kile M. Introduction // Schopenhauer A. Textes sur la vue et sur les couleurs*. Paris: Vrin, 1986.
- 18 Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2 // Сочинения в 2-х т. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 126.
- 19 Там же. С. 500.
- 20 Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому. М.: Территория будущего, 2005. С. 49.
- 21 Об этом измерении мысли Шопенгауэра было написано довольно мало, например, см.: *Mandelbaum M. The*

- Physiological Orientation of Schopenhauer's Epistemology // *Fox M. (ed.) Schopenhauer: His Philosophical Achievement. Sussex: Harvester, 1980; Gerlach J. Über neurologische Erkenntniskritik // Schopenhauer-Jahrbuch, Bd. 53, 1972.*
- 22 *Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 401–405.*
- 23 Там же. С. 326.
- 24 Там же. С. 260.
- 25 *Schnädelbach H. Philosophy in Germany, 1831–1933. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. P. 105. Также см.: Leary D.E. The Philosophical Development of Psychology in Germany, 1780–1859 // Journal of the History of the Behavioral Sciences, vol. 14, № 2, April 1978.*
- 26 *Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 326.*
- 27 *Adorno T.W. Minima Moralia. London: Verso, 1974. P. 153–154.*
- 28 *Ницше Ф. К генеалогии морали // Полное собрание сочинений в 13-ти т. М.: Культурная революция, 2005. Т. 5. С. 321–324.*
- 29 О Биша см.: *Haigh E. Xavier Bichat and the Medical Theory of the Eighteenth Century. London: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1984. Esp. p. 87–117; Фуко М. Рождение клиники. М.: Смысл, 1998. С. 190–224. Также см.: Janet P. Schopenhauer et la physiologie française: Cabanis et Bichat // Revue des Deux Mondes, T. 39, Mai–Juin 1880.*
- 30 *Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 321, 318.*
- 31 *Canguilhem G. Bichat et Bernard // Op. cit. P. 161. См. характеристику эмпиризма XIX века, данную Жаном-Полем Сартром: Sartre J.-P. The Family Idiot: Gustave Flaubert 1821–1857. Vol. 1. Chicago: University of Chicago Press, 1981. P. 472–475: «Принципы эмпирицистской идеологии скрывают аналитический разум... активный метод, созданный для сведения целого к его частям».*

- 32 О том, как в XIX веке новые понятия из физиологии метафорически переводились в гуманитарные науки, см.: *Rabinow P. French Modern: Norms and Forms of the Social Environment. Cambridge: MIT Press, 1989. P. 25–26.*
- 33 Фуко М. Слова и вещи. С. 339–343.
- 34 Делез Ж. Фуко. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. С. 122.
- 35 См.: *Changeux J.-P. Neuronal Man: The Biology of Mind. New York: Pantheon Books, 1985. P. 14.* Для дальнейшего изучения контекста см.: *Young R.M. Mind, Brain, and Adaptation in the Nineteenth Century. Oxford: Clarendon Press, 1970. P. 54–101.*
- 36 См.: *Temkin O. The Philosophical Background of Magendie's Physiology // Bulletin of the History of Medicine, vol. 20, 1946.*
- 37 *Müller J. Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinns des Menschen und der Thiere. Leipzig: Cnobloch, 1826. S. 6–9.*
- 38 *Flourens P. Recherches expérimentales sur les propriétés et les fonctions du système nerveux dans les animaux vertébrés. Paris: Chez Crevot, 1824. P. 48–92.*
- 39 Следует помнить, что споры начала XIX века между «локализационистами» и «антилокализационистами» имели и политическое значение. Сторонники мозговой локализации были защитниками «цареубийства, враждебными статус-кво, выступавшими против смертной казни, за снижение имущественного избирательного ценза, отрицавшими бессмертие души... антиклерикалами, атеистами и даже республиканцами; церебральные унитарии же были легитимистами» (*Hécaen H., Lantéri-Laura G. Évolution des connaissances et des doctrines sur les localisations cérébrales. Paris: Desclée de Brouwer, 1977. P. 45.*)
- 40 Вильгельм Воррингер, к примеру, цитирует Шопенгауэра, говоря о дуалистической эстетике Теодора Липпса, см.:

- Worringer W. Abstraction and Empathy. New York: International Universities Press, 1948. P. 137. О схожей связи между философией Шопенгауэра и идеей «художественной воли» Алоиса Ригля см.: Pacht O. Art Historians and Art Critics: Alois Riegl // Burlington Magazine, vol. 105, № 2, May 1963.*
- 41 *Для Холла «церебральная система — это воление, восприятие», в то время как эмоции и страсти он локализует в месте, которое называет «подлинным спинным мозгом (или системой)». См.: Hall M. Memoirs of the Nervous System. London: Sherwood, Gilbert, and Piper, 1837. P. 70–71. Также см.: Clarke E., Jacyna L.S. Nineteenth Century Origins of Neuroscientific Concepts. Berkeley: University of California Press, 1987. P. 127–129.*
- 42 *Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 342–343.*
- 43 *Там же. С. 128.*
- 44 *Там же. С. 402.*
- 45 *См.: Guery F., Deleule D. Le corps productif. Paris: Maison Mame, 1972. P. 85–86.*
- 46 *Проблема «внимания» начала занимать центральное место в научной психологии второй половины XIX века, например, в работах Вильгельма Вундта. См.: Ribot T. La psychologie d'attention. Paris: L'Harmattan, 1889; Бергсон А. Материя и память // Собрание сочинений в 4-х т. М.: Московский клуб. Т. 1. С. 221–223. Бергсон утверждает, что «в конце концов придется определить внимание как общее приспособление скорее тела, чем духа», и подобно Шопенгауэру настаивает, что «существенным результатом внимания является бóльшая интенсивность восприятия» (Там же. С. 221). О влиянии этих более поздних концепций памяти см.: Crary J. Spectacle, Attention, and Counter-memory // October, № 50, Fall 1989.*

- 47 См.: *Buchwald J.Z.* The Rise of the Wave Theory of Light. Optical Theory and Experiment in the Early Nineteenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1989. Также см.: *Harman P.M.* Energy, Force, and Matter: The Conceptual Development of Nineteenth Century Physics. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 19–26; *Кун Т.* Структура научных революций. М.: АСТ, 2003. С. 108–109.
- 48 Важную историческую и библиографическую информацию см.: *Lindberg D.C.* Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler. Chicago: University of Chicago Press, 1976; *Simon G.* Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité. Paris: Seuil, 1988.
- 49 См.: *Frankel E.* Corpuscular Optics and the Wave Theory of Light: The Science and Politics of a Revolution in Physics // *Social Studies of Science*, vol. 6, № 2, May 1976; *Cantor G.N.* Optics After Newton: Theories of Light in Britain and Ireland, 1704–1840. Manchester: Manchester University Press, 1983. Esp. p. 150–159; *Silliman R.H.* Fresnel and the Emergence of Physics as a Discipline // *Historical Studies in the Physical Sciences*, vol. 4, 1974.
- 50 Историю перевода и публикации работы Мюллера см.: *Boring E.G.* A History of Experimental Psychology. New York: Appleton–Century–Crofts, 1957. P. 46. О Мюллере см.: *Koller G.* Das Leben des Biologen Johannes Müller: 1801–1858. Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1958. Мюллер назван «самым выдающимся, разносторонним и уважаемым ученым-медиком первой половины XIX века» в: *Clarke E., Jacyna L.S.* Op. cit. P. 25.
- 51 Следует отметить следующую педагогическую родословную: Мюллер был учителем Гельмгольца, который был

- учителем Ивана Сеченова, который, в свою очередь, был учителем Ивана Павлова.
- 52 Мюллер был автором двух значимых книг о видении. Кроме упомянутой также см.: *Muller J. Über die phantastischen Gesichterscheinungen.* Coblenz: Holscher, 1826.
- 53 Важную критику этой теории см.: *Бергсон А.* Указ. соч. С. 188–190. Другие оценки этой теории см.: *Meyerson E. Identity and Reality.* New York: Dover Publications, 1962. P. 292–293; *Schlick M. Notes and Commentary // Boston Studies in the Philosophy of Science,* vol. 37, 1974. P. 165. Также см.: *Woodward W.R. Hermann Lotze's Critique of Johannes Müller // Medical History,* vol. 19, № 2, April 1975.
- 54 См. некоторые из изначальных посылок Мюллера: *Müller J. Elements of Physiology.* Vol. 2. London: Taylor & Walton, 1848. P. 1061–1064:
- II Одна и та же внешняя причина вызывает в различных чувствах различные ощущения и в каждом из чувств такие ощущения, которые характерны именно для него...
 - III Одна и та же внутренняя причина также порождает различные ощущения в различных чувствах в соответствии с назначением конкретного нерва...
 - IV Характерные ощущения каждого нерва могут быть вызваны несколькими различными причинами, внутренними и внешними.
- 55 Чарльз Истлейк в примечаниях к своему переводу гетевской «Теории цвета» упоминает Мюллера, говоря, что тот продемонстрировал «неотъемлемую способность органа зрения порождать свет и цвета» (*Goethe J.W. Theory of Colours.* London: John Murray, 1840. P. 373).

- 56 Гельмгольц пытался установить закономерные, но при этом немиметические отношения между ощущениями и внешними объектами и событиями (см.: *Helmholtz H. Treatise on Physiological Optics. Vol. 2. New York: Dover Publications, 1962. P. 10–35*). Однако позднее «психологизм» Гельмгольца подвергся критике со стороны неокантианцев, стремившихся найти новые основания для априорного знания.
- 57 В рамках совершенно иного интеллектуального контекста Томас Гоббс представил те же самые базовые факты: «И подобно тому как давление, трение или ушиб глаза вызывают в нас призрак света, а давление на ухо производит шум, точно так же и тела, которые мы видим или слышим, производят то же самое своим сильным, хотя и не замечаемым нами, действием» (Гоббс Т. *Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Сочинения в 2-х т. М.: Мысль, 1991. Т. 2. С. 10*).
- 58 Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. С. 209–210 (курсив мой). О других аналогиях XIX века между нервами и телеграфом см.: *Sternberger D. Panorama of the Nineteenth Century. New York: Urizen Books, 1977. P. 34–37*.
- 59 См.: *Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Издательство политической литературы, 1974. Т. 42. С. 122: «Образование пяти внешних чувств — это работа всей предшествующей всемирной истории». Связанный с этим анализ см.: *Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell University Press, 1981. P. 62–64*.*

- 60 *Маркс К.* Указ. соч. С. 121.
- 61 *Ruskin J.* The Works of John Ruskin. Vol. 15. London: George Allen, 1904. P. 27. Важный анализ «невинного взгляда» Рескина см.: *Junod P.* *Transparence et opacité: Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne.* Lausanne: L'Age d'Homme, 1975. P. 159–170. Также см.: *Ман П. де.* Литературная история и литературная современность // Слепота и прозрение. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2002. С. 197–209: «Современность существует в форме желания смыть все, что было раньше, в надежде прийти, наконец, в ту точку, которую бы можно было назвать подлинным настоящим, в точку начала, означающую новый исход. Здесь намеренное забвение сходится с действием, которое также есть начало, вобравшее всю энергию идеи современности... Фигуры человеческого, призванные обозначать современность, — это детство или выздоровление, свежесть восприятия, являющаяся продуктом совершенной очищенности, отсутствия прошлого, у которого больше нет времени на затмение непосредственности восприятия (хотя то, что открывается такому свежему взгляду, предвещает конец самой этой свежести)».
- 62 *Ruskin J.* Op. cit. P. 27; *Гельмгольц Г.* Факты в восприятии // О зрении человека. Новейшие успехи теории зрения. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. С. 153.
- 63 См.: *Clark T.J.* The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers. Princeton: Princeton University Press, 1984. P. 17: «Можно сказать, что в работах Сезанна живопись довела идеологию визуального — идею видения как отдельной деятельности, обладающей собственной истиной, собственным особым доступом к вещи-в-себе — до самого предела».

- 1 Гете называет имена нескольких своих предшественников, включая отца Чарльза Дарвина Роберта Уоринга Дарвина (1766–1848) и французского натуралиста Бюффона (1707–1788). См.: *Гете И.В. Учение о цвете // Месяц С. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете (Часть первая)*. М.: Кругъ, 2012. С. 33. Также см.: *Boring E.G. A History of Experimental Psychology*. New York: Appleton–Century–Crofts, 1957. P. 102–104.
- 2 *Гете И.В. Указ. соч.* С. 49. Наука XIX века утверждала «идею реальности, длящейся внутренне, реальности, которая является самой длительностью» (*Бергсон А. Творческая эволюция*. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, КАНОН-пресс-Ц, 2001. С. 341).
- 3 О мгновенности восприятия см., например: *Lindberg D.C. Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: University of Chicago Press, 1976. P. 93–94.
- 4 *Schelling F.W.J. The Ages of the World*. New York: Columbia University Press, 1942. P. 88–89 (курсив мой).
- 5 *Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа*. М.: Наука, 2000. С. 25.
- 6 *Гете И.В. Указ. соч.* С. 45.
- 7 Следует, однако, заметить, что в письме 1807 года Шеллингу Гегель критиковал гетевскую теорию цвета за то, что ее автор «целиком придерживается эмпирического» (цит по: *Левит К. От Гегеля к Ницше. Революционный перелом в мышлении XIX века*. СПб.: Владимир Даль, 2002. С. 107).
- 8 *Ampère A.M. Lettre à Maine de Biran // Barthélemy-Saint-Hilaire J. (éd.) Philosophie des Deux Ampères*. Paris: Didier, 1866. P. 236.

- 9 *Wolman B.B.* The Historical Role of Johann Friedrich Herbart // *Wolman B.B. (ed.) Historical Roots of Contemporary Psychology.* New York: Joanna Cotler Books, 1968. P. 33. Также см.: *Leary D.E.* The Historical Foundations of Herbart's Mathematization of Psychology // *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol. 16, № 2, 1980. О влиянии Гербарта на позднейшую теорию искусства и эстетику см.: *Podro M.* The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand. Oxford: Oxford University Press, 1972; *Quintavalle A.* The Philosophical Context of Riegl's 'Stilfragen' // *Porphyrios D. (ed.) On the Methodology of Architectural History.* London: St. Martin's Press, 1981. P. 17–20.
- 10 *Гербарт И.Ф.* Психология. М.: Территория будущего, 2007. С. 140, 132.
- 11 См.: Там же. С. 100–103.
- 12 О влиянии Гербарта на Мюллера см.: *Müller J.* Elements of Physiology. Vol. 2. London: Taylor & Walton, 1848. P. 1380–1385.
- 13 О педагогических теориях Гербарта см.: *Dunkel H.B.* Herbart and Herbartism. An Educational Ghost Story. Chicago: University of Chicago Press, 1970. Esp. p. 63–96.
- 14 См.: *Rose N.* The Psychological Complex: Mental Measurement and Social Administration // *Ideology and Consciousness*, № 5, Spring 1979; *Guery F., Deleule D.* Le corps productif. Paris: Maison Mame, 1972. P. 72–89.
- 15 Пуркине писал на латыни, и только затем его переводили на чешский. Английские переводы по теме главы см.: *Purkinje J.* Visual Phenomena // *Sahakian W.S. (ed.) History of Psychology: A Source Book in Systematic Psychology.* Itasca: F.E. Peacock Publishers, 1968; *Purkinje J.* Contributions to

- a Physiology of Vision // *Wade N. (ed.) Brewster and Wheatstone on Vision*. London: Academic Press, 1983.
- 16 Гете приводит впечатляющее описание субъективности послеобраза, в котором физиология внимательного мужского глаза и его функционирование неотделимы от памяти и желания: «Когда я однажды под вечер зашел в гостиницу, и в комнату ко мне вошла рослая девушка с ослепительно белым лицом, черными волосами и в ярко-красном корсаже, я пристально посмотрел на нее, стоявшую в полумраке на некотором расстоянии от меня. После того, как она отсюда ушла, я увидел на противоположной от меня светлой стене черное лицо, окруженное светлым сиянием, одежда же вполне ясной фигуры казалась мне прекрасного цвета морской волны» (*Гете И.В. Указ. соч. С. 55*).
- 17 Следует отметить, что в 1823 году Пуркине первым сформулировал систему классификации отпечатков пальцев — еще одну технику производства и регулирования человеческих субъектов. См.: *Krutz V. Purkinje, Jan Evangelista // Dictionary of Scientific Biography. Vol. 11. New York: Scribner, 1975*.
- 18 См.: *Paris J.A. Philosophy in Sport Made Science in Earnest: Being an Attempt to Illustrate the First Principles of Natural Philosophy by the Aid of Popular Toys and Sports*. London: Thornburn, 1827. Vol. 3. P. 13–15.
- 19 *Roget P.M. Explanation of an Optical Deception in the Appearance of the Spokes of a Wheel Seen Through Vertical Apertures // Philosophical Transactions of the Royal Society, vol. 115, 1825. P. 135*.
- 20 Цит. по: *Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1. Изобретение кино, 1832–1897. Пионеры кино (от Мельеса до Патэ), 1897–1909. М.: Искусство, 1958. С. 43*.

- 21 См., например, настолько различные работы, как: *Ceram C.W. Archaeology of the Cinema*. New York: Harcourt, Brace and World, 1965; *Chanan M. The Dream that Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980. Esp. p. 54–65; *Comolli J.-L. Technique et idéologie // Cahiers du cinéma*, № 229, Mai–Juin 1971; *Mitry J. Histoire du cinéma*. Vol. 1. Paris: Editions Universitaires, 1967. P. 21–27; *Садуль Ж. Указ. соч.* С. 31–49; *Sauvage L. L'affaire Lumière: Enquête sur les origines du cinéma*. Paris: L'Herminier, 1985. P. 29–48. Альтернативную генеалогическую модель см.: *Делез Ж. Кино*. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. С. 18.
- 22 В некоторых современных исследованиях уже обсуждался «миф» о персистенции. Как не сложно догадаться, недавние открытия в нейрофизиологии показывают, что идеи ученых XIX века о соединении и слиянии образов неверно объясняют восприятие иллюзорного движения. См.: *Anderson J., Anderson B. Motion Perception in Motion Pictures // Lauretis T. de., Heath S. (eds.) The Cinematic Apparatus*. London: Palgrave Macmillan, 1980; *Nichols B., Lederman S.J. Flicker and Motion in Film // Ibid.*
- 23 См.: *Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Полное собрание сочинений в 13-ти т.* М.: Культурная революция, 2011. Т. 2. С. 210: «При нынешнем чудовищном ускорении жизни ум и глаза привыкают смотреть и судить только наполовину или неверно, и каждый становится похожим на пассажиров железной дороги, которые знакомятся со страной и народом, не выходя из вагона». О культурной роли железнодорожных путешествий и связанном с ними «шоке восприятия» см.: *Schivelbusch W.*

The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century. New York: Urizen Books, 1979. Esp. p. 145–160.

- 24 Цит. по: *Chanani M.* Op. cit. P. 61.
- 25 *Беньямин В.* О некоторых мотивах у Бодлера // Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 190.
- 26 См. важное исследование отношений между панорамой и диорамой: *Kuypers E. de., Poppe E.* Voir et regarder // *Communications*, vol. 34, 1981. Также см.: *Oettermann S.* Das Panorama. Munich: Syndikat, 1980; *Buddemeier H.* Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Munich: Wilhelm Fink, 1970; *Gernsheim H., Gernsheim A. L.J.M.* Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype. New York: Dover, 1968; *Sternberger D.* Panorama of the 19th Century. New York: Urizen Books, 1977. P. 7–16, 184–189; *Barnes J.* Precursors of the Cinema: Peepshows, Panoramas and Dioramas. St. Ives, Cornwall: Barnes Museum of Cinematography, 1967; *Neite W.* The Cologne Diorama // *History of Photography*, vol. 3, № 2, April 1979.
- 27 *Маркс К.* Капитал. Т. 1 // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. М.: ГИПЛ, 1960. Т. 23. С. 497.
- 28 *Маркс К., Энгельс Ф.* Немецкая идеология // Сочинения. М.: ГИПЛ, 1955. Т. 3. С. 481.
- 29 *Brewster D.* The Kaleidoscope: Its History, Theory, and Construction. London: John Murray, 1858. P. 134–136.
- 30 *Бодлер Ш.* Поэт современной жизни // Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 290. О стереоскопе и фенакистископе Бодлер писал в эссе 1853 года «Мораль игрушки», см.: *Бодлер Ш.* Мораль игрушки // Мое обнаженное сердце: Статьи, эссе. СПб.: Лимбус Пресс, 2013.
- 31 Существует несколько серьезных культурных и исторических исследований о стереоскопе. Среди бесполез-

- ных работ можно назвать: *Earle E.W. (ed.) Points of View: The Stereograph in America: A Cultural History*. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1979; *Gill A.T. Early Stereoscopes // The Photographic Journal*, vol. 109, 1969. P. 545–599, 606–614, 641–651; *Krauss R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View // Art Journal*, vol. 42, № 4, Winter 1982.
- 32 К 1856 году, спустя два года после своего основания, одна лишь Лондонская компания по производству стереоскопов продала больше полумиллиона аппаратов. См.: *Gernsheim H., Gernsheim A. The History of Photography*. London: Thames & Hudson, 1969. P. 191.
- 33 См., например: *Porterfield W. A Treatise on the Eye, the Manner and Phenomena of Vision*. Edinburgh: Hamilton & Balfour, 1759. P. 285.
- 34 См.: *Gregory R.L. Eye and Brain: The Psychology of Seeing*. New York: McGraw-Hill, 1979. P. 45.
- 35 *Wheatstone C. Contributions to the Physiology of Vision. Part the First. On Some Remarkable, and Hitherto Unobserved, Phenomena of Binocular Vision // Wade N. (ed.) Op. cit.* P. 65.
- 36 Ibid.
- 37 *Гельмгольц Г. Факты в восприятии // О зрении человека. Новейшие успехи теории зрения*. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. С. 162: «...мы можем приобрести знание того, что находится в поле зрения, посредством наблюдения образов при движении нашего глаза, для чего нужно только, чтобы существовала хотя бы какая-нибудь заметная разница между ощущениями сетчатой оболочки, во всем прочем качественно равными, — которая соответствовала бы такой же разнице различных мест на сетчатке».

- 38 *Brewster D.* The Stereoscope: Its History, Theory and Construction with Its Application to the Fine and Useful Arts and to Education. London: John Murray, 1856. P. 53.
- 39 *Wheatstone C.* Op. cit. P. 66.
- 40 *Helmholtz H.* Handbook of Physiological Optics. Vol. 3. New York: Dover, 1962. P. 303.
- 41 См.: *Krauss S.* Op. cit. P. 313.
- 42 *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, М.: У-Фактория, Астрель, 2010. С. 825.
- 43 См.: *Mèredieu F. de.* De l'obscénité photographique // *Traverses*, № 29, Octobre 1983.
- 44 *Беньямин В.* Краткая история фотографии // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Культурный центр имени Гете, Медиа-ум, 1996. С. 82.
- 45 Неоднозначность, с которой зрители XX века приняли 3D-кино и голографию, говорит о проблематичной природе этих техник. Кристиан Метц обсуждает идею оптимальной точки, по обе стороны от которой ощущение реальности, как правило, уменьшается, см.: *Metz C.* *Film Language.* New York: Oxford University Press, 1974. P. 3–15.
- 46 См.: *Барт Р.* Эффект реальности // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994.
- 47 О телескопе как метафоре в текстах Галилея, Кеплера и других см.: *Riess T.J.* *The Discourse of Modernism.* Ithaca: Cornell University Press, 1980. P. 25–29.
- 48 «В Метонимии феномены имплицитно понимаются как состоящие друг с другом в модальности отношений „часть — часть“, на основе чего можно произвести редукцию одной из частей к стороне или функции другой» (*Уайт Х.* *Мета-*

история: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. С. 53).

- 49 *Маркс К.* Капитал. Т. 1. С. 385.
- 50 Там же. С. 433. Джон Бернал отмечал, что инструментальные возможности телескопа и микроскопа не были до конца развиты в ходе XVII и XVIII веков. До XIX века то, что наблюдалось в микроскоп, «продолжало оставаться скорее занимательным и поучительным, в философском смысле слова, чем научно или практически ценным» (Бернал Д. Наука в истории общества. М.: Издательство иностранной литературы, 1956. С. 258).
- 51 *Маркс К.* Указ. соч. С. 386.
- 52 *Кангилем Ж.* Что такое психология? // Эпистемология и философия науки, Т. XXXI, № 1. 2012. С. 223. Также см.: *Делез Ж., Гваттари Д.* Указ. соч. С. 832–833:

В результате именно в XIX веке была предпринята попытка двунаправленного создания физико-научного концепта Работы (вес–высота, сила–перемещение) и создания социально-экономического концепта рабочей силы или абстрактного труда (однородное абстрактное количество, применимое к любому труду, способное к увеличению и делению). Тут имеется глубинная связь между физикой и социологией: общество поставляло экономическую меру работы, а физика, в свою очередь, — «механические деньги» труда... Налагать модель Работы на любую деятельность, переводить всякое действие в возможную или виртуальную работу, дисциплинировать свободное действие, или же (что, по сути, сводится к тому же самому) отклонять его в сторону «досуга», существующего лишь по отношению к работе.

- 53 Adorno T.W. In Search of Wagner. London: New Left Books, 1981. P. 85. Об Адорно и фантасмагории см.: Huysen A. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington: University of Indiana Press, 1986. P. 34–42. Также см.: Tiedemann R. Dialectics at a Standstill: Approaches to the Passagen-Werk // Smith G. (ed.) On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections. Cambridge: MIT Press, 1988. P. 276–279. Техническую и культурную историю фантасмагории см.: Castle T. Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie // Critical Inquiry, vol. 15, № 1, Autumn 1988; Barnouw E. The Magician and the Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1981; Quigley M. Magic Shadows: The Story of the Origin of Motion Pictures. Washington: Georgetown University Press, 1948.
- 54 Brewster D. Letters on Natural Magic. New York: J.J. Harper, 1832. P. 15–21.
- 55 Это устройство было описано самим его изобретателем Оливером Уэнделлом Холмсом, см.: Holmes O.W. The Stereoscope and the Stereograph // Atlantic Monthly, vol. 3, № 20, June 1859.

Глава 5

- 1 Gowing L. Turner: Imagination and Reality. New York: Museum of Modern Art, 1966. P. 21.
- 2 Разрыв Тернера с ньютонианской и евклидовой моделями пространства и формы анализируется в: Kroeber K. Romantic Historicism: The Temporal Sublime // Kroeber K., Walling W. (eds.) Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities. New Haven: Yale University Press, 1978. P. 163–165;

- Serres M. Turner traduit Carnot // Hermès III: La traduction. Paris: Minuit, 1974. P. 233–242.*
- 3 Отношение Тернера к солнцу анализируется в: *Paulson R. Turner's Graffiti: The Sun and Its Glosses // Kroeber K., Walling W. (eds.) Op. cit.; Lindsay J. Turner: His Life and Work. New York: Harper & Row, 1966. P. 210–213; Paley M.D. The Apocalyptic Sublime. New Haven: Yale University Press, 1985. P. 143–170.*
- 4 О культурных последствиях появления этих новых понятий см.: *Potian K. L'ordre du temps. Paris: Gallimard, 1984. P. 300–305.*
- 5 См.: *Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 251: «Помрачение — это ночь при свете дня, это тьма, царящая в самом центре чрезмерно яркой вспышки. Помраченный разум обращает свои глаза к солнцу — и не видит ничего, то есть не видит вообще».*
- 6 Неизвестно, в какой именно мере на Тернера повлияли сочинения Гете по физиологической оптике. Но то, что Тернер точно знал о физиологической силе дополнительных цветов, утверждается в: *Finley G.E. Turner: An Early Experiment with Colour Theory // Journal of the Warburg and Courtauld Institute, vol. 30, 1967. Также см.: Gage J. Turner's Annotated Books: Goethe's 'Theory of Colours' // Turner Studies, vol. 4, № 2, Winter 1982.*
- 7 Предположение, что солнца Тернера — это его автопортреты, см.: *Paulson R. Op. cit. P. 182; Lindsay J. Op. cit. P. 213.*
- 8 Личный контакт Тернера с Брюстером обсуждается в: *Fineberg J.A. The Life of J.M.W. Turner. Oxford: Oxford University Press, 1966. P. 277; Lindsay J. Op. cit. P. 206; Finley G.E. Turner's Colour and Optics: A New Route in 1822 // Jour-*

nal of the Warburg and the Courtauld Institute, vol. 36, 1973. P. 388.

- 9 О важном месте Фехнера в истории научной психологии см.: *Boring E.G. A History of Experimental Psychology*. New York: Appleton–Century–Crofts, 1957. P. 275–296. Общую формулировку его принципов измерения ощущений см.: *Fechner G.T. Elements of Psychophysics*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1966. P. 38–58; *Fechner G.T. Elemente der Psychophysik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860. Bd. 1. S. 48–75.
- 10 По поводу «мистических» сочинений Фехнера см. редакторское введение к книге: *Fechner G.T. Religion of a Scientist: Selections from Gustav Theodor Fechner*. New York: Pantheon, 1946. Также см.: *Фехнер Г.Т. Жизнь после смерти*. Петроград: Новый человек, 1915. О влиянии Спинозы на работы Мюллера и Фехнера см.: *Bernard W. Spinoza's Influence on the Rise of Scientific Psychology // Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol. 8, № 2, April 1972.
- 11 См., например: *Woodward W.R. Fechner's Panpsychism: A Scientific Solution to the Mind–Body Problem // Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol. 8, № 4, October 1972.
- 12 Так называемый кризис Фехнера 1840–1843 годов (физические и психические проблемы, следовавшие за его экспериментами с послеобразами) описан его племянником, см.: *Kuntze J.E. Gustav Theodor Fechner: Ein deutsches Gelehrtenleben*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1892. S. 105–138. Кроме того, Фехнер страдал от сильной астенопии, приобретенной в ходе исследований бинокулярного зрения.
- 13 *Fechner G.T. On the Comparative Anatomy of Angels // Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol. 5, № 1, 1969. P. 39–58.

- 14 В предисловии к своей оптике Гете отвел Плотину особое место:

При этом мы вспоминаем... слова одного древнего мистика, которые мы передаем в немецких рифмах следующим образом:

Будь несолнечен наш глаз —
Кто бы солнцем любовался?
Не живи дух Божий в нас —
Кто б Божественным пленялся?

Это непосредственное родство света и глаза никто не будет отрицать... Однако будет понятнее, если считать, что в глазу пребывает покоящийся свет, который возбуждается при малейшем поводе изнутри или снаружи (*Гете И.В. Учение о цвете // Месяц С. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете (Часть первая)*). М.: Кругъ, 2012. С. 21).

Хайдеггер обсуждает этот пассаж из Гете в: *Heidegger M. Schelling's Treatise on the Essence of Human Freedom*. Athens: Ohio University Press, 1985. P. 54–56. О Плотине и его связи с теорией искусства см.: *Alliez E., Feher M. Reflections of a Soul // Zone, № 4, 1989*.

- 15 Используя это понятие, я отсылаю к работам Жан-Франсуа Лиотара. См.: *Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Петровская Е., Озобкина Е. (ред.) Ad Marginem' 93: Ежегодник Лаборатории постклассических исследований ИФ РАН*. М.: Ad Marginem, 1994. С. 316: «Современность, какой бы эпохой она ни датировалась, всегда идет рука об руку с потрясением основ веры

и открытием присущего реальности недостатка реальности, открытием, связанным с изобретением других реальностей... В частности, мне представляется, что именно в эстетике возвышенного современное искусство (включая литературу) находит свою движущую силу, а ломка авангардов — свои аксиомы... Возвышенное чувство... развивается как некий конфликт между различными способностями субъекта: способностью помышлять нечто и способностью нечто „представлять“. Также см.: *Лиотар Ж.-Ф.* Возвышенное и авангард // *Искусствознание*, № 2, 2001.

- 16 Закон был назван в честь учителя Фехнера Эрнста Вебера, чьи работы 1838–1846 годов об осязании служили основой для гипотез Фехнера. Фуко упоминает работы Вебера 1840-х годов, говоря о том, что их появление совпало с зарождением технологий поведения и «контроля за нормальностью» в различных областях человеческой жизни. См.: *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы М.: Ad Marginem, 1999. С. 435–436.
- 17 См.: *Hoffding H.* History of Modern Philosophy. Vol. 2. New York: Dover, 1955. P. 529: «Единственное различие между Фехнером и Спинозой здесь заключается в том, что первый стремился открыть функциональное математическое отношение между двумя сторонами существования».
- 18 «Даже если применить его тем же образом, один и тот же стимул может быть воспринят как более или менее сильный в зависимости от конкретного субъекта или органа или же может быть по-разному воспринят одним и тем же субъектом или органом в разные моменты времени. И наоборот, при определенных обстоятельствах стимулы различной величины могут восприниматься как одинаково сильные» (*Fechner G.T.* Elements of Psychophysics. P. 38).

- 19 Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-cad, 1994. С. 339–343.
- 20 «В каком-то смысле власть нормализации насаждает однородность; но она индивидуализирует, поскольку позволяет измерять отклонения, определять уровни, фиксировать особенности и делать полезными различия, приспособлявая их друг к другу. Вполне понятно, как власть нормы действует в рамках системы формального равенства, поскольку внутри однородности, являющейся правилом, норма вводит в качестве полезного императива и результата измерения весь диапазон индивидуальных различий» (Фуко М. Надзирать и наказывать. С. 269–270). Используемое Фуко понятие «однородность» заставляет вспомнить работы Жоржа Батая: «Однородность означает здесь соизмеримость элементов и осознанность этой соизмеримости (человеческие взаимоотношения могут поддерживаться путем сведения их к устойчивым правилам, основанным на осознании возможной отождествимости определенных лиц и определенных ситуаций...) ... Эта общая мера, лежащая в основе социальной однородности и деятельности однородного общества, — деньги, то есть некая исчислимая эквивалентность различных продуктов коллективной деятельности. Деньги служат для измерения всякого труда и превращают человека в функцию измеримых продуктов этого труда. С точки зрения однородного общества ценность человека определяется тем, что он производит, то есть человек перестает быть существованием для себя: теперь он не более чем функция коллективного производства (конституирующего существование не для себя, а для чего-то другого), которая имеет определенное место внутри неких измеримых гра-

ниц» (Батай Ж. Психологическая структура фашизма // Новое литературное обозрение, № 15, 1995. С. 80–81).

- 21 *Fechner G.T. Elements of Psychophysics. P. 35.*
- 22 *Ibid. P. 32–33: «Соответственно, кинетическая энергия системы может увеличиться независимо от потенциальной энергии и уменьшиться без соответствующего увеличения последней, если одновременно с этим кинетическая энергия уменьшится или увеличится в другой части системы... Невозможно затеряться во внешнем восприятии и при этом находиться в глубокой задумчивости. Чтобы серьезно о чем-то размышлять, мы должны абстрагироваться от всего остального... для нас эти факты слишком тесно связаны с предыдущими дискуссиями, чтобы мы могли не видеть в них распространение закона сохранения энергии на область чисто психофизических сил».*
- 23 *Фуко М. Указ. соч. С. 283. Хорошо известно, что Фрейд восхищался Фехнером за его «экономическую точку зрения», однако на более общем уровне психоанализ можно представить как очередную операцию по перенесению «внутренних» содержаний бессознательного на такое поле, где они могут быть формализованы в языковых категориях (пусть даже и неточно).*
- 24 *Simmel G. The Philosophy of Money. London: Routledge & Kegan Paul, 1978. P. 267. Расширенную реконструкцию закона Фехнера см.: Ibid. P. 262–271.*
- 25 *Ibid. P. 277.*

Библиография

До 1900 года

- Бергсон А.** Материя и память // *Собрание сочинений в 4-х т.* М.: Московский клуб. Т. 1.
- Беркли Д.** Сочинения. М.: Мысль, 1978.
- Бодлер Ш.** Мораль игрушки // *Мое обнаженное сердце: Статьи, эссе.* СПб.: Лимбус Пресс, 2013.
- Бодлер Ш.** Поэт современной жизни // *Об искусстве.* М.: Искусство, 1986.
- Гегель Г.В.Ф.** Феноменология духа. М.: Наука, 2000.
- Гельмгольц Г.** О зрении человека. Новейшие успехи теории зрения. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
- Гельмгольц Г.** Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
- Гербарт И.Ф.** Психология. М.: Территория будущего, 2007.
- Гете И.В.** Учение о цвете // *Месяц С. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете (Часть первая).* М.: Кругъ, 2012.
- Гоббс Т.** Левифан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // *Сочинения в 2-х т.* М.: Мысль, 1991. Т. 2.
- Декарт Р.** Диоптрика // *Рассуждение о методе.* М.: Издательство Академии наук СССР, 1953.
- Декарт Р.** Сочинения в 2-х т. М.: Мысль, 1989–1994.
- Дидро Д.** Салоны в 2-х т. М.: Искусство, 1989.
- Дидро Д.** Сочинения в 2-х т. М.: Мысль, 1986–1991.
- Кант И.** Критика способности суждения // *Собрание сочинений в 8-ми т.* М.: Чоро, 1994. Т. 5.
- Кант И.** Критика чистого разума // *Собрание сочинений в 8-ми т.* М.: Чоро, 1994. Т. 3.
- Кондильяк Э.Б. де.** Трактат об ощущениях // *Сочинения в 3-х т.* М.: Мысль, 1982. Т. 2.
- Лейбниц Г.В.** Монология // *Сочинения в 4-х т.* М.: Мысль, 1982. Т. 1.
- Лейбниц Г.В.** Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии // *Сочинения в 4-х т.* М.: Мысль, 1983. Т. 2.
- Локк Д.** Опыт о человеческом разумении // *Сочинения в 3-х т.* М.: Мысль, 1985. Т. 1.
- Маркс К.** Капитал. Т. 1 // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. М.: ГИПЛ, 1960. Т. 23.
- Маркс К.** Экономические рукописи 1857–1859 годов. Ч. 1 // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. М.: Издательство политической литературы, 1968. Т. 46. Ч. 1.
- Маркс К.** Экономическо-философские рукописи 1844 года // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. М.: Издательство политической литературы, 1974. Т. 42.
- Маркс К., Энгельс Ф.** Немецкая идеология // *Сочинения.* М.: ГИПЛ, 1955. Т. 3.
- Мах Э.** Анализ ощущений и отношение физического к психическому. М.: Территория будущего, 2005.
- Ницше Ф.** Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005.
- Ницше Ф.** К генеалогии морали // *Полное собрание сочинений в 13-ти т.* М.: Культурная революция, 2005. Т. 5.
- Ницше Ф.** Человеческое, слишком человеческое // *Полное собрание сочинений в 13-ти т.* М.: Культурная революция, 2011. Т. 2.
- Ньютон И.** Оптика, или Трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. М.: Государственное издательство технико-теоретической литературы, 1954.
- Фехнер Г.Т.** Жизнь после смерти. Петроград: Новый человек, 1915.
- Фрейд З.** Толкование сновидений // *Собрание сочинений в 10-ти т.* М.: ООО «Фирма СТД», 2008. Т. 2.

- Шопенгауэр А.** Parerga и Paralipomena. В 2-х т. // Собрание сочинений в 6-ти т. М.: Терра — Книжный клуб, Республика, 2001. Т. 4–5.
- Шопенгауэр А.** О зрении и цвете // Собрание сочинений в 6-ти т. М.: Терра — Книжный клуб, Республика, 2001. Т. 3.
- Шопенгауэр А.** Сочинения в 2-х т. М.: Наука, 1993.
- Юм Д.** Исследование о человеческом познании // Сочинения в 2-х т. М.: Мысль, 1996. Т. 2.
- Ampère A.M.** Lettre à Maine de Biran // *Barthélemy-Saint-Hilaire J. (éd.) Philosophie des Deux Ampères.* Paris: Didier, 1866.
- Bichat X.** Recherches physiologiques sur la vie et la mort. Paris: Brosson, Gabon, 1805.
- Blake W.** Complete Writings. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Bond D.F. (ed.)** The Spectator. 5 vols. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- Brewster D.** Letters on Natural Magic. New York: J.J. Harper, 1832.
- Brewster D.** The Kaleidoscope: Its History, Theory, and Construction. London: John Murray, 1858.
- Brewster D.** The Stereoscope: Its History, Theory and Construction with Its Application to the Fine and Useful Arts and to Education. London: John Murray, 1856.
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.** Paris, 1750–1770.
- Fechner G.T.** Elemente der Psychophysik. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860.
- Fechner G.T.** Elements of Psychophysics. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1966.
- Fechner G.T.** Religion of a Scientist: Selections from Gustav Theodor Fechner. New York: Pantheon, 1946.
- Flourens P.** Recherches expérimentales sur les propriétés et les fonctions du système nerveux dans les animaux vertébrés. Paris: Chez Crevot, 1824.
- Hall M.** Memoirs of the Nervous System. London: Sherwood, Gilbert, and Piper, 1837.
- Harris J.** A Treatise of Optics: Containing Elements of the Science. London: B. White, 1775.
- Harris J.** Lexicon Technicum: or a Universal English Dictionary of Arts and Sciences. London, 1704.
- Helmholtz H.** Treatise on Physiological Optics. 3 vols. New York: Dover Publications, 1962.
- Herbart J.F.** Psychologie als Wissenschaft. 2 Bd. Königsberg: August Unzer, 1825.
- Holmes O.W.** The Stereoscope and the Stereograph // *Atlantic Monthly*, vol. 3, № 20, June 1859.
- Hutton C.A.** Mathematical and Philosophical Dictionary. 2 vols. London: J. Davis, 1796.
- Janet P.** Schopenhauer et la physiologie française: Cabanis et Bichat // *Revue des Deux Mondes*, T. 39, Mai-Juin 1880.
- Jombert C.-A.** Méthode pour apprendre le dessein. Paris, 1755.
- Kircher A.** Athanasius. Ars magna lucis et umbræ. Rome, 1646.
- Kuntze J.E.** Gustav Theodor Fechner: Ein deutsches Gelehrtenleben. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1892.
- Maine de Biran.** Considérations sur les principes d'une division des faits psychologiques et physiologiques // *Œuvres de Maine de Biran, accompagnées de notes et d'appendices.* Vol. 13. Paris: Felix Alcan, 1949.
- Maine de Biran.** Influence de l'habitude sur la faculté de penser. Paris: PUF, 1953.
- Müller J.** Elements of Physiology. 2 vols. London: Taylor & Walton, 1848.
- Müller J.** Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinns des Menschen und der Thiere. Leipzig: Cnobloch, 1826.
- Paris J.A.** Philosophy in Sport Made Science in Earnest: Being an Attempt to Illustrate the First Principles of Natural Philosophy by the Aid of Popular Toys and Sports. Vol. 3. London: Thornburn, 1827.
- Porta G.B. della.** Natural Magick. London: Young & Speed, 1658.
- Porterfield W.** A Treatise on the Eye, the Manner and Phenomena of Vision. Edinburgh: Hamilton & Balfour, 1759.

- Purkinje J.** Visual Phenomena // *Sahakian W.S. (ed.) History of Psychology: A Source Book in Systematic Psychology.* Itasca: F.E. Peacock Publishers, 1968.
- Reid T.** *Essays on the Powers of the Human Mind.* 3 vols. Edinburgh: Bell & Bradfute, 1819.
- Ribot T.** *La psychologie d'attention.* Paris: L'Harmattan, 1889
- Roget P.M.** Explanation of an Optical Deception in the Appearance of The Spokes of a Wheel Seen Through Vertical Apertures // *Philosophical Transactions of the Royal Society*, vol. 115, 1825.
- Ruskin J.** *The Works of John Ruskin.* London: George Allen, 1903–1912.
- Schelling F.W.J.** *The Ages of the World.* New York: Columbia University Press, 1942.
- Wade N. (ed.)** *Brewster and Wheatstone on Vision.* London: Academic Press, 1983.
- Бергсон А.** *Творческая эволюция.* М.: ТЕРА-Книжный клуб, КАНОН-пресс-Ц, 2001.
- Бернал Д.** *Наука в истории общества.* М.: Издательство иностранной литературы, 1956.
- Бодрийяр Ж.** *К критике политической экономии знака.* М.: Библион — Русская книга, 2004.
- Бодрийяр Ж.** *Общество потребления. Его мифы и структуры.* М.: Республика, Культурная революция, 2006.
- Бодрийяр Ж.** *Символический обмен и смерть.* М.: Добросвет, 2000.
- Гуссерль Э.** *Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию.* М.: Владимир Даль, 2004.
- Дебор Г.** *Общество спектакля.* М.: Логос, 2000.
- Делез Ж.** *Кино.* М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012.
- Делез Ж.** *Складка. Лейбниц и барокко.* М.: Логос, 1998.
- Делез Ж.** *Фуко.* М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998.
- Делез Ж., Гваттари Ф.** *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения.* Екатеринбург: У-Фактория, 2008.
- Делез Ж., Гваттари Ф.** *Тысяча плато: Капитализм и шизофрения.* Екатеринбург, М.: У-Фактория, Астрель, 2010.
- Кангилем Ж.** *Что такое психология? // Эпистемология и философия науки,* Т. XXXI, № 1, 2012.
- Кассирер Э.** *Избранное: Индивид и космос.* М., СПб.: Университетская книга, 2000.
- Кассирер Э.** *Философия Просвещения.* М.: РОССПЭН, 2004.
- Кун Т.** *Структура научных революций.* М.: АСТ, 2003.
- Лакач Ж.** *Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI).* М.: Гнозис, Логос, 2004.
- Левит К.** *От Гегеля к Ницше. Революционный перелом в мышлении XIX века.* СПб.: Владимир Даль, 2002.

После 1900 года

- Адорно Т.В.** *Эстетическая теория.* М.: Республика, 2001.
- Барт Р.** *Camera lucida. Комментарий к фотографии.* М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.
- Барт Р.** *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* М.: Прогресс, 1994.
- Батай Ж.** *Психологическая структура фашизма // Новое литературное обозрение,* № 15, 1995.
- Беньямин В.** *Краткая история фотографии // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе.* М.: Культурный центр имени Гете, Медиум, 1996.
- Беньямин В.** *Озарения.* М.: Мартис, 2000
- Беньямин В.** *Улица с односторонним движением.* М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012.
- Беньямин В.** *Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Маски времени. Эссе о культуре и литературе.* СПб.: Симпозиум, 2004.

- Лиотар Ж.-Ф.** Возвышенное и авангард // Искусствознание, № 2, 2001.
- Лиотар Ж.-Ф.** Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Петровская Е., Ознобкина Е. (ред.) Ad Marginem' 93: Ежегодник Лаборатории постклассических исследований ИФ РАН. М.: Ad Marginem, 1994.
- Лиотар Ж.-Ф.** Состояние постмодерна. М., СПб.: Институт экспериментальной социологии, Алетейя, 1998.
- Лукач Г.** История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике. М.: «Логос-Альтера», 2003.
- Ман П. де.** Слепота и прозрение. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2002.
- Мерло-Понти М.** Око и дух. М.: Искусство, 1992.
- Панюфский Э.** Перспектива как «символическая форма». М.: Азбука-классика, 2004.
- Пригожин И., Стенгерс И.** Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986.
- Рикер П.** Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Канон-пресс-Ц, 2002.
- Рорти Р.** Философия и зеркало природы. Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 1997. С. 38.
- Садуль Ж.** Всеобщая история кино в 6-ти т. М.: Искусство, 1958–1963.
- Уайт Х.** Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002.
- Фейерабенд П.** Против метода. М.: АСТ, 2007.
- Фуко М.** История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997.
- Фуко М.** Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы М.: Ad Marginem, 1999.
- Фуко М.** Рождение клиники. М.: Смысл, 1998.
- Фуко М.** Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сад, 1994.
- Хайдеггер М.** Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
- Хакинг Я.** Представление и вмешательство. Начальные вопросы философии естественных наук. М.: Логос, 1998.
- Хоркхаймер М., Адорно Т.В.** Диалектика просвещения. М., СПб.: Медиум, Ювента, 1997.
- Abrams M.H.** The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. London: Oxford University Press, 1953.
- Adorno T.W.** In Search of Wagner. London: New Left Books, 1981.
- Adorno T.W.** Minima Moralia. London: Verso, 1974.
- Alliez E., Feher M.** Reflections of a Soul // Zone, № 4, 1989.
- Alpers S.** Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market. Chicago: Chicago University Press, 1988.
- Alpers S.** The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Anderson J., Anderson B.** Motion Perception in Motion Pictures // Lauretis T. de., Heath S. (eds.) The Cinematic Apparatus. London: Palgrave Macmillan, 1980.
- Aumont J.** Le point de vue // Communications, № 38, 1983.
- Barker F.** The Tremulous Private Body: Essays on Subjection. London: Methuen, 1984.
- Barnes J.** Precursors of the Cinema: Peepshows, Panoramas and Dioramas. St. Ives, Cornwall: Barnes Museum of Cinematography, 1967.
- Barnouw E.** The Magician and the Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Baudrillard J.** Simulations. New York: Semiotext(e), 1983.
- Baudry J.** Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Hak Kyung Cha T. (ed.) Apparatus. New York: Tanam, 1980.
- Benjamin W.** Das Passagen-Werk. 2 Bd. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- Bernard W.** Spinoza's Influence on the Rise of Scientific Psychology // Journal of the History of the Behavioral Sciences, vol. 8, № 2, April 1972.

- Blumenberg H.** *The Legitimacy of the Modern Age.* Cambridge: MIT Press, 1985.
- Boring E.G.** *A History of Experimental Psychology.* New York: Appleton-Century-Crofts, 1957.
- Bryson N.** *Word and Image. French Painting of the Ancien Regime.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Buchwald J.Z.** *The Rise of the Wave Theory of Light. Optical Theory and Experiment in the Early Nineteenth Century.* Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Buck-Morss S.** *The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering // New German Critique, N° 39, Fall 1986.*
- Buddemeier H.** *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert.* Munich: Wilhelm Fink, 1970.
- Burch N.** *Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein // Afterimage, N° 8-9, Spring 1981.*
- Canguilhem G.** *The Normal and the Pathological.* New York: Zone Books, 1989.
- Cantor G.N.** *Optics After Newton: Theories of Light in Britain and Ireland, 1704-1840.* Manchester: Manchester University Press, 1983.
- Cassirer E.** *Rousseau, Kant, and Goethe.* Princeton: Princeton University Press, 1945.
- Castle T.** *Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie // Critical Inquiry, vol. 15, N° 1, Autumn 1988.*
- Ceram C.W.** *Archaeology of the Cinema.* New York: Harcourt, Brace and World, 1965.
- Chanam M.** *The Dream that Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain.* London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Changeux J.-P.** *Neuronal Man: The Biology of Mind.* New York: Pantheon Books, 1985.
- Clark T.J.** *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers.* Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Clarke E., Jacyna L.S.** *Nineteenth Century Origins of Neuroscientific Concepts.* Berkeley: University of California Press, 1987.
- Comolli J.-L.** *Machines of the Visible // Lauretis T. de., Heath S. (eds.) The Cinematic Apparatus.* London: Palgrave Macmillan, 1980.
- Constable W.G., Links J. G.** *Canaletto. 2 vols.* Oxford: Clarendon 1976.
- Comolli J.-L.** *Technique et idéologie // Cahiers du cinéma, N° 229, Mai-Juin 1971.*
- Corboz A.** *Canaletto: una Venezia immaginaria.* Milan: Electa, 1985.
- Crary J.** *Eclipse of the Spectacle // Wallis B. (ed.) Art After Modernism. Rethinking Representation.* Boston: David R. Godine, 1984.
- Crary J.** *Spectacle, Attention, Counter-Memory // October, N° 50, Fall 1989.*
- Damisch H.** *L'origine de la perspective.* Paris: Flammarion, 1987.
- Danto A.** *The Representational Character of Ideas and the Problem of the External World // Hooker M. (ed.) Descartes: Critical and Interpretive Essays.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- De Landa M.** *War in the Age of Intelligent Machines.* New York: Zone Books, 1991.
- Dijksterhuis E.J. (éd.)** *Descartes et le cartésianisme hollandais. Études et documents.* Paris: PUF, 1950.
- Dreyfus H., Rabinow P.** *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics.* Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Dunkel H.B.** *Herbart and Herbartism. An Educational Ghost Story.* Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- Earle E.W. (ed.)** *Points of View: The Stereograph in America: A Cultural History.* Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1979.
- Eder J.M.** *History of Photography.* New York: Columbia University Press, 1945.
- Escoubas E.** *L'œil (du) teinturier // Critique, vol. 37, N° 418, March 1982.*
- Feyerabend P.** *Problems of Empiricism. 2 vols.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

- Fineberg J.A.** *The Life of J.M.W. Turner*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- Finely G.E.** *Turner's Colour and Optics: A New Route in 1822* // *Journal of the Warburg and the Courtauld Institute*, vol. 36, 1973.
- Fink D.A.** *Vermeer's Use of the Camera Obscura: A Comparative Study* // *Art Bulletin* 53, N° 4, December 1971.
- Finley G.E.** *Turner: An Early Experiment with Colour Theory* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 30, 1967.
- Fontenay E. de.** *Diderot: Reason and Resonance*. New York: George Braziller, 1982.
- Forbes E.G.** *Goethe's Vision of Science* // *Pollock M. (ed.) Common Denominators in Art and Science*. Aberdeen: Aberdeen University Press, 1983.
- Foucault M.** *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980.
- Frankel E.** *Corpuscular Optics and the Wave Theory of Light: The Science and Politics of a Revolution in Physics* // *Social Studies of Science*, vol. 6, N° 2, May 1976.
- Fried M.** *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Fritzsche H.** *Bernardo Bellotto genannt Canaletto*. Magdeburg: August Hopfer Verlag, 1936.
- Gage J.** *Turner's Annotated Books: Goethe's 'Theory of Colours'* // *Turner Studies*, vol. 4, N° 2, Winter 1982.
- Garin E.** *Italian Humanism: Philosophy and Civic Life in the Renaissance*. New York: Harper & Row, 1965.
- Gearhart S.** *Open Boundary of Fiction and History: A Critical Approach to the French Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Gerlach J.** *Über neurologische Erkenntniskritik* // *Schopenhauer-Jahrbuch*, Bd. 53, 1972.
- Gernsheim H., Gernsheim A.** *L.J.M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*. New York: Dover, 1968.
- Gernsheim H., Gernsheim A.** *The History of Photography*. London: Thames & Hudson, 1969.
- Gill A.T.** *Early Stereoscopes* // *The Photographic Journal*, vol. 109, 1969.
- Gioseffi D.** *Canaletto: Il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica*. Trieste: Università degli studi di Trieste, Facoltà di lettere e filosofia, 1959.
- Gliozzi M.** *L'invenzione della camera oscura* // *Archivio di Storia Della Scienza XIV*, Aprile-Giugno 1932.
- Gowing L.** *Turner: Imagination and Reality*. New York: Museum of Modern Art, 1966.
- Gowing L.** *Vermeer*. New York: Harper & Row, 1970.
- Gregory R.L.** *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*. New York: McGraw-Hill, 1979.
- Guery F., Deleule D.** *Le corps productif*. Paris: Maison Mame, 1972.
- Guillaume M.** *Eloge du désordre*. Paris: Galimard, 1978.
- Haigh E.** *Xavier Bichat and the Medical Theory of the Eighteenth Century*. London: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1984.
- Hallyn F.** *The Poetic Structure of the World: Copernicus and Kepler*. New York: Zone Books, 1990.
- Harman P.M.** *Energy, Force, and Matter: The Conceptual Development of Nineteenth Century Physics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Harries K.** *Descartes, Perspective, and the Angelic Eye* // *Yale French Studies*, N° 49, 1973.
- Hécaen H., Lanteri-Laura G.** *Évolution des connaissances et des doctrines sur les localisations cérébrales*. Paris: Desclée de Brouwer, 1977.
- Heidegger M.** *Schelling's Treatise on the Essence of Human Freedom*. Athens: Ohio University Press, 1985.
- Henry M.** *Philosophie et phénoménologie du corps: essai sur l'ontologie biranienne*. Paris: PUF, 1965.

- Hess G. Panorama und Denkmal: Erinnerung als Denkform Zwischen Vormärz und Gründerzeit // Hantzschel G., Jäger G. (Hg.) Literatur in der sozialen Bewegung. Tübingen: Max Niemeyer, 1977.
- Hoffding H. History of Modern Philosophy. 2 vols. New York: Dover, 1955.
- Huxley O. Themes and Variations. London: Chatto & Windus, 1950.
- Huyssen A. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington: University of Indiana Press, 1986.
- Irigaray L. Speculum of the Other Woman. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Jameson F. The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986. 2 vols. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Jay M. Scopic Regimes of Modernity // Foster H. (ed.) Vision and Visuality. Seattle: Bay Press, 1988.
- Junod P. Transparence et opacité: Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Lausanne: L'Age d'Homme, 1975.
- Kofman S. Camera obscura, de l'idéologie. Paris: Galilée, 1973.
- Koller G. Das Leben des Biologen Johannes Müller: 1801-1858. Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1958.
- Krauss R. Antivision // October, № 36, Spring 1986.
- Krauss R. Photographys Discursive Spaces: Landscape/View // Art Journal, vol. 42, № 4, Winter 1982.
- Krauss R. The Blink of an Eye // Carroll D. (ed.) The States of Theory: History, Art, and Critical Discourse. New York: Columbia University Press, 1990.
- Kroeber K. Romantic Historicism: The Temporal Sublime // Kroeber K., Walling W. (eds.) Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities. New Haven: Yale University Press, 1978.
- Kuhn T. The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- Kuyper E. de., Poppe E. Voir et regarder // Communications, vol. 34, 1981.
- Lauxtermann P.F.H. Five Decisive Years: Schopenhauer's Epistemology as Reflected in his Theory of Color // Studies in History and Philosophy of Science, vol. 18, № 3, December 1987.
- Leary D.E. The Historical Foundations of Herbert's Mathematization of Psychology // Journal of the History of the Behavioral Sciences, vol. 16, № 2, April 1980.
- Leary D.E. The Philosophical Development of Psychology in Germany, 1780-1859 // Journal of the History of the Behavioral Sciences, vol. 14, № 2, April 1978.
- Leclerc H. La Scène d'illusion et l'hégémonie du théâtre à l'italienne // Dumur G. (éd.) Histoire des Spectacles. Paris: Gallimard, 1965.
- Lenoble R. Histoire de l'idée de nature. Paris: Editions Albin Michel, 1969.
- Lindberg D.C. Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- Lindsay J. Turner: His Life and Work. New York: Harper & Row, 1966.
- Liotard J.-F. Discours, Figure. Paris: Klincksieck, 1971.
- Magnus R. Goethe as a Scientist. New York: Henry Schuman, 1949.
- Mandelbaum M. History, Man and Reason: A Study in Nineteenth Century Thought. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1971.
- Mandelbaum M. The Physiological Orientation of Schopenhauer's Epistemology // Fox M. (ed.) Schopenhauer: His Philosophical Achievement. Sussex: Harvester, 1980.
- Marin L. Portrait of the King. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Markovits F. Mérian, Diderot et l'aveugle // Mérian J.-B. Sur le problème de Molyneux. Paris: Flammarion, 1984.

- Mayor A.H.** *The Photographic Eye* // Metropolitan Museum of Art Bulletin 5, N° 1, Summer 1946.
- Mehlman J.** *Cataract: A Study in Diderot*. Middletown: Wesleyan, 1979.
- Mèredieu F. de.** *De l'obscénité photographique* // Traverses, N° 29, Octobre 1983.
- Metz C.** *Film Language*. New York: Oxford University Press, 1974.
- Meyerson E.** *Identity and Reality*. New York: Dover Publications, 1962.
- Mitchell W.J.T.** *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Mitry J.** *Histoire du cinéma*. 2 vols. Paris: Editions Universitaires, 1967.
- Morgan M.J.** *Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Neale S.** *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Neite W.** *The Cologne Diorama* // History of Photography, vol. 3, N° 2, April 1979.
- Nichols B., Lederman S.J.** *Flicker and Motion in Film* // Lauretis T. de., Heath S. (eds.) *The Cinematic Apparatus*. London: Palgrave Macmillan, 1980.
- Nisbet H.B.** *Goethe and the Scientific Tradition*. London: University of London Press, 1972.
- Oetermann S.** *Das Panorama*. Munich: Syndikat, 1980.
- Ostwald W.** *Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre*. Leipzig: Verlag Unesma, 1931.
- Paulson R.** *Turner's Graffiti: The Sun and Its Glosses* // Kroeber K., Walling W. (eds.) *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- Petrysak N.G.** *Tabula Rasa: Its Origins and Implications* // Journal of the History of the Behavioral Sciences, vol. 17, January 1981.
- Podro M.** *The Critical Historians of Art*. New Haven: Yale University Press, 1982.
- Podro M.** *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Pomian K.** *L'ordre du temps*. Paris: Gallimard, 1984.
- Quigley M.** *Magic Shadows: The Story of the Origin of Motion Pictures*. Washington: Georgetown University Press, 1988.
- Quintavalle A.** *The Philosophical Context of Rieg's 'Stilfragen'* // Porphyrios D. (ed.) *On the Methodology of Architectural History*. London: St. Martin's Press, 1981.
- Rabinow P.** *French Modern: Norms and Forms of the Social Environment*. Cambridge: MIT Press, 1989.
- Rajchman J.** *Foucault's Art of Seeing* // October, N° 44, Spring 1988.
- Reiss T.J.** *The Discourse of Modernism*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Rienstra M.H.** *Giovanni Battista della Porta and Renaissance Science* (Ph.D. diss., University of Michigan, 1963).
- Rose N.** *The Psychological Complex: Mental Measurement and Social Administration* // Ideology and Consciousness, N° 5, Spring 1979.
- Sarduy S.** *Barroco*. Paris: Gallimard, 1975.
- Sartre J.-P.** *The Family Idiot: Gustave Flaubert 1821-1857*. Vol. 1. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Sauvage L.** *L'affaire Lumière: Enquête sur les origines du cinéma*. Paris: L'Herminier, 1985.
- Shivelbusch W.** *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century*. New York: Urizen Books, 1979.
- Schulz J.** *Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500* // Art Bulletin 60, N° 3, 1978.
- Schwarz H.** *Art and Photography: Forerunners and Influences*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Sekula A.** *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.

- Sepper D.L.* Goethe contra Newton: Polemics and the Project For a New Science of Color. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Serres M.* Hermès I: La communication. Paris: Minuit, 1986.
- Serres M.* Hermès III: La traduction. Paris: Minuit, 1974.
- Serres M.* Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques. T. 1. Paris: PUF, 1986.
- Seymour C.* Dark Chamber and Light-Filled Room; Vermeer and the Camera Obscura // *Art Bulletin* 46, № 3, December 1964.
- Silliman R.H.* Fresnel and the Emergence of Physics as a Discipline // *Historical Studies in the Physical Sciences*, vol. 4, 1974.
- Simmel G.* The Philosophy of Money. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Simon G.* A propos de la théorie de la perception visuelle chez Kepler et Descartes // *Труды XIII международного конгресса по истории науки. Секция VI. М.: Наука*, 1974.
- Simon G.* Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité. Paris: Seuil, 1988.
- Snyder J.* Picturing Vision // *Critical Inquiry*, vol. 6, № 4, Spring 1980.
- Sternberger D.* Panorama of the Nineteenth Century. New York: Urizen Books, 1977.
- Tagg J.* The Currency of the Photograph // *Burgin V. (ed.) Thinking Photography*. London: Palgrave Macmillan, 1982.
- Temkin O.* The Philosophical Background of Magendie's Physiology // *Bulletin of the History of Medicine*, vol. 20, 1946.
- Tiedemann R.* Dialectics at a Standstill: Approaches to the Passagen-Werk // *Smith G. (ed.) On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*. Cambridge: MIT Press, 1988.
- Toulmin S.* The Inwardness of Mental Life // *Critical Inquiry*, vol. 6, № 1, Autumn 1979.
- Turbayne C.M.* The Myth of Metaphor. New Haven: Yale University Press, 1962.
- Vartanian A.* Diderot and Descartes: A Study of Scientific Naturalism in the Enlightenment. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Vattimo G.* The End of Modernity. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- Virilio P.* L'horizon négatif. Paris: Galilée, 1984.
- Wells G.A.* Goethe's Qualitative Optics // *Journal of the History of Ideas*, vol. 32, № 4, October–December 1971.
- Wheelock A.K.* Constantijn Huygens and Early Attitudes Towards the Camera Obscura // *History of Photography*, vol. 1, № 2, April 1977.
- Wheelock A.K.* Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650. New York: Garland Publishing, 1977.
- Wheelock A.K.* Vermeer. New York: Harry N. Abrams, 1988.
- Wolman B.B.* The Historical Role of Johann Friedrich Herbart // *Wolman B.B. (ed.) Historical Roots of Contemporary Psychology*. New York: Joanna Cotler Books, 1968.
- Woodward W.R.* Fechner's Panpsychism: A Scientific Solution to the Mind–Body Problem // *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol 8, № 4, October 1972.
- Woodward W.R.* Hermann Lotze's Critique of Johannes Müller // *Medical History*, vol. 19, № 2, April 1975.
- Worringer W.* Abstraction and Empathy. New York: International Universities Press, 1948.
- Yolton J.W.* Perceptual Acquaintance: From Descartes to Reid. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Young R.M.* Mind, Brain, and Adaptation in the Nineteenth Century. Oxford: Clarendon Press, 1970.

Джонатан Крэри. Техники наблюдателя

V-A-C press – издательская программа фонда V-A-C

Издатель, учредитель фонда Леонид Михельсон

Директор фонда Тереза Мавика

Директор программы Мария Мкртычева

Ассистент Эльза Абдулхакова

Главный редактор Дмитрий Потемкин

Дизайнер Илья Чичин

Корректор Константин Жвакин

19.06.2014

Формат 60x84/16

Тираж 1500 экз.

Напечатано в Таллинской
книжной типографии

Фонд V-A-C

119021, Москва, Олсуфьевский
переулок, д. 8, с. 2

Тел. (495) 643-19-76

v-a-c.ru

Джонатан Крэри — профессор истории и теории современного искусства в Колумбийском университете Нью-Йорка, сооснователь и редактор Zone Books, независимого издательского дома, выпускающего книги по истории, теории искусства, политической науке, антропологии и философии.

В «Техниках наблюдателя» Крэри осмысляет историю визуальной культуры и социальные проблемы Нового времени. По его мысли, на смену классической модели зрения, символом которой в XVII–XVIII веках была камера-обскура, в начале XIX века приходят модели «субъективного видения», отделяющие образ от его внешнего референта и помещающие зрительный опыт в тело автономного наблюдателя. Анализируя оптические устройства прошлого и их фантазмагорические эффекты, Крэри показывает, какие последствия повлекла за собой эта трансформация природы визуальности.

ISBN 978-5-9904389-3-4



9 785990 438934



v — a — c