

Жан-Люк Марион

ПЕРЕКРЕСТЬЯ ВИДИМОГО

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ПЕРЕКРЕСТЬЯ ВИДИМОГО И НЕВИДИМОГО	5
ТО, ЧТО ЭТО ДАЁТ	31
СЛЕПЕЦ В СИЛОАМЕ	54
ОБРАЗ И ПРОТОТИП	76
ПРИМЕЧАНИЯ	100

Предисловие

Вопрос о живописи обращен не только к художникам, к специалистам по эстетике – в еще меньшей степени. Он относится к самой видимости, значит, ко всем – к *sensation commune*.

По правде говоря, «все» ограничиваются теми, для которых «видеть» не является само собой разумеющимся. И это несомненно потому, что, когда речь заходит о живописи, именно философия чувствует себя как дома. Ведь она приняла сегодня форму феноменологии, а феноменология не претендует на то, чтобы приблизиться к самим вещам, потому что начинает с того, что видит то, что дается. Поэтому особая видимость картины становится привилегированным случаем феномена, значит, очевидным образом, дорогой к феноменальности вообще.

Но достаточно ли феноменологии для того, чтобы задать критерии видимости и все возможные картины? Допускает ли сама картина только один статус, или она располагает другими возможностями? Переходя от идола к иконе, мы, безусловно, исследуем внешне видимое, но главным образом мы следуем необходимости самой вещи: картина, то есть видимое по преимуществу, предоставляется дилемме двух способов явления, противоположных, враждебных, но тем не менее связанных. И в этой ситуации теология становится для всякой теории картины тем ресурсом, без которого невозможно обойтись. Иногда отрицая ее, иногда вовсе о ней забывая, эстетическое мышление запуталось в противоречиях. Возможно, пришло время освободить ее и посмотреть видимому в лицо как дару явления.

Эссе, собранные здесь, были написаны сообща. И это придает им в моих глазах особую ценность: без веры моих настойчивых друзей я не смог бы изложить то, что пытался им объяснить. И сегодня я лишь возвращаю то, что

было дано мне ранее. Но среди тех, кто подталкивал меня к тому, чтобы мыслить и говорить там, где мне не хотелось, я более всего обязан Мишелю и Ани Анри и дружбе с Аланом Бонфаном. Я ему действительно очень благодарен. Что до недостаточности моего изложения, то оно относимо к традиционной самонадеянности философа, который всегда говорит больше, чем знает, но часто меньше, чем догадывается.

Перекрестья видимого и невидимого

I

В перспективе самой по себе осуществляется парадокс. Тем более что перспектива и парадокс определяются сходными признаками: и то и другое указывают на видимое, удаляясь от него, незаметно, но решительно. Парадокс удостоверяет видимое, но через противопоставление, или даже переворачивание; он буквально образует антивидимое, антивзгляд, противовнешность, которые предлагают зрелище, противоположное тому, что ожидалось увидеть на первый взгляд. Более чем некое удивительное мнение, парадокс часто обозначает чудо – он делает видимым то, что не следовало иметь возможность видеть, и то, что нельзя увидеть, не остолбенев. Так, согласно Септуагинте действия Бога по спасению сынов Израиля из Египта производят парадоксы, то есть чудеса: «Но самое чудное : то, что огонь сильнее оказывал действие в воде, все погашающей» (Книга Премудрости Соломона 16, 17). В этом смысле или скорее в другом смысле, который скоро станет прямо противоположным этому первому, лицо человека предлагает взору парадокс, по словам Р. Шара: «Как пчела покидает сад ради уже почерневшего фрукта, женщины выдержали и не предали парадокс этого лица, у которого не было залога»[1]. Парадокс лица, который совершается в этом «странном парадоксе во Христе (), Господе в виде раба, божественной славе () внутри человеческого»[2]. Парадокс говорит здесь о том, что трудно было ожидать встретить в области визуального: огонь в воде, божественное в человеческом; парадокс образуется при вторжении невидимого в видимое. Отсюда неизбежное действие парадокса – в области мысли, но также в области восприятия: он ослепляет, он заставляет дух колебаться, он шокирует взгляд – сама чрезмерность его видимого плана хотя и не наполняет, но задевает их. Как чудеса вызывают сопротивление, которое не может оспорить их эффективность, так теоретические парадоксы вызывают больше полемики, чем производят очевидности. Вот и перспектива по-своему

провоцирует появление парадокса. Или, точнее, она имитирует парадокс, разворачивая установленную ею связь между видимым и невидимым. И в том и в другом случае взгляд доходит до видения того, что не мог быть в состоянии увидеть, но по-разному парадокс предлагает антивидимое, тогда как перспектива наводит на мысль о прорыве взгляда. Парадокс утверждает видимое, которое оспаривает видимое, перспектива – взгляд, который проникает через видимое. *Perspicuus* в классической латыни означает также то, что кажется взгляду прозрачным, как, например, оболочка; фактически в перспективе, взгляд пронизывает то, что за неимением лучшего называется средой, средой, прозрачной настолько, что она не останавливает и не замедляет движение взгляда, в которую он проваливается, не встречая ни малейшего сопротивления, как в пустоту. В ситуации перспективы взгляд, который может ограничить только его собственная усталость, просверливает пустоту; он не просто проникает через эту пустоту – ведь он не нацелен ни на какой объект в пределах горизонта, – он бесконечно проникает сквозь пустоту, поскольку он проникает через нее ради ничто: в перспективе взгляд теряется в пустоте, именно он нацеливается на саму пустоту, окончательно преступая пределы любого объекта, он направляется на саму пустоту. Тем более он теряется только для того, чтобы беспрестанно себя находить.

Что это за пустота? Здесь не может идти речи о пустоте в физическом смысле, которая из-за полного отсутствия вещей, реальной недостачи вещей (*res*) не дает увидеть ничего и скорее вызывает головокружение. Физическая пустота: не на что смотреть, нет ни одного нового зрелища, напротив, только реальная пустота реальности, пустыня вещей, куда я могу войти, двигаться в ней, устроиться, возможно, упасть, и, когда она закончится, рассыпаться на кусочки у ее последней границы; эту пустыню вещей я могу видеть с трудом, через оппозицию к другим вещам, которые ее ограничивают или размечают, в определенном смысле делая ее пустотой видимой. Физическая пустота, определяясь как видимая пустота вещей, остается вещной, реальной, видимой. Напротив, пустота, которая открывается взгляду в перспективе, не

предстает как пространство, реально обозримое, обживаемое, ограничиваемое, ничего не добавляет к видимости вещей, в том числе никакой видимой пустоты. Пустота перспективы ничего не добавляет к реально видимому, поскольку она выводит его на сцену. В действительности мой взгляд в перспективе невидимо проникает через видимое, а это последнее, не претерпевая никакого реального добавления, делается более видимым: зал, который приютил нас сегодня, не кажется мне обитаемым, строго говоря, он и не будет таким, пока, проникая через определенную невидимую пустоту, мой взгляд не сделает его вместительным; потому что это именно мой взгляд, мастер перспективы, удаляет эти разноцветные поверхности, чтобы увидеть и чтобы сделать видимыми стены, это мой взгляд поднимает другую светлую поверхность, чтобы увидеть и сделать видимым перекрытие крыши, наконец, это мой взгляд устраняет эту более темную поверхность, чтобы увидеть там почву, на которую можно встать. Лучше сказать, что без разделяющей их невидимой пустоты мы не смогли бы распознать поверхности в этих цветовых пятнах, собиравшихся без какого-либо порядка или смысла, плотно нагроможденных друг на друга, так что мы должны были бы проверить, не функционирует ли наш глаз как объектив фотоаппарата. То есть, чтобы выразить это в более грубой форме, если бы моему взгляду не было присуще странное свойство, обычно обозначаемое как бинокулярное зрение, которому свойственно опустошать, в прямом смысле растягивать с помощью невидимой пустоты плотный и неясный материал видимого, зал, в котором мы находимся, не обнаружил бы себя нам – значит, не был бы вместительным: мы были бы подавлены теснотой разнородных плоскостей, точнее, мы даже воспринимали бы их не как плоскости, но лишь как цветовые пятна и тени; нами овладела бы тревога от надвигающегося на нас видимого, грозящего раздавить, как узника из «Колодца и маятника» По, который видел, как к нему неумолимо приближаются стены. Самсон наших дней, взгляд в перспективе отдаляет видимое при помощи равнодействующей силы невидимого, чтобы сделать его для нас просторным, пригодным для существования, организованным. Взгляд в перспективе

пересекает видимое, чтобы установить там невидимую дистанцию, которая сделала бы его различимым (visible) и просто видимым. Взгляд впускает невидимое в видимое, конечно, не для того, чтобы сделать его менее видимым, но, напротив, чтобы сделать его более видимым: вместо того чтобы испытывать впечатление хаотической бесформенности, мы видим саму визуальность вещей. Так что только невидимое делает видимое реальным. Поэтому перспективу не следует воспринимать ни прежде всего, ни в особенности как часть живописной теории, возникшей в определенный период истории (хотя этим она также является), но как фундаментальное служение взгляда, без которого мы бы никогда не увидели мир. Наш взгляд добирается до мира осуществляет свое бытие-в-мире, – потому что перспективе, в смысле невидимого, управляющего видимым, свойственно видеть через видимое, то есть в соответствии с невидимым.

Такое освобожденное невидимое – или невидимое, которое освобождает видимое от самого себя, – радикально отличается от всякой реальной пустоты, чистой нехватки и пустыни вещей. Вещи наполняют реальное пространство, которое никогда не является по-настоящему пустым в условиях наличного опыта. Реальное пространство, пустое или нет, все-таки не видится без взгляда. А взгляд отдаляет видимое силой невидимого. Эта операция, которая только и открывает пространство вещей как мир, совершаясь сообразно идеальности пространства: идеальное пространство более эффективно, чем реальное, так как делает его возможным. Идеальность пространства удостоверяется в опыте движения или смещения: то место, в котором я реально нахожусь, (как) вещь среди вещей, я организую – фактически, открываю – как пространство, в котором есть правое и левое. Кант четко установил, что полного сходства фигур, даже геометрических, недостаточно для их наложения друг на друга, если они симметрично противоположны. Глубина также не дает здесь надежды, так как и она свидетельствует о своей идеальности: моя собственная фигура никогда не сделалась бы для меня видимой в зеркале, если бы напряжение между левым

и правым постоянно не переворачивалось; глубина главным образом подтверждает то, что обозначается понятиями правого и левого: какими бы ни были мои перемещения, глубина всегда останется передо мной как то, через что я никогда не пройду, потому что, если я продвигаюсь в ней по направлению к ней, она продолжает углубляться, и я никогда не смогу реально преодолеть ее; открытие глубины всегда предшествует мне, так как всякое реальное выдвижение вперед воспроизводит идеальное, всегда неисполнимое. Точно так же различие между правым и левым нельзя отменить, как нельзя и поменять их местами, потому что для этого оно должно было бы уже устояться. Трехмерность не рассчитывается, но делает возможным измерение всех реальных пространств, и этим эти три измерения подтверждают свою идеальность. Пустота, которая оставляет им место, должна называться идеальной, значит, и феноменологической. Эти два термина обозначают одну и ту же власть – ту, которая делает видимое видимым и которая как раз по этой причине не может появиться. Перспектива становится априорным условием опыта и должна пониматься также в том смысле, который подразумевался Ницше, радикально высказавшимся о перспективизме: «Как был бы возможен мир, если бы был уничтожен перспективизм!»[3] Иначе говоря, как для Ницше перспективизм составляет пару с интерпретацией, понимаемой как создание феноменов, так перспектива, вне ее исторически-эстетического значения, работает на феноменальность феноменов: с ее помощью невидимое взгляда разреживает хаос видимого, организует и показывает его в виде гармоничных феноменов.

Мы можем еще лучше представить себе, как перспектива производит объемность (*relief*), невидимо подталкивает видимое к его рельефности. Что вообще значит рельефность? Очевидно, то, что выступает на гладкой поверхности, возвышается, поднимается. Но что означает подняться? Поднято то, что поднялось после того, как было подавлено, сплющено, испорчено; эта смена обозначает также, согласно Литтре, дворянский титул, после разорения приобретаемый другим родом: «В старину были *lettres de relief*, письма,

которые восстанавливали дворянский титул, в сущности письма, которые возвышали» (s.v., 9). Рельеф видимого происходит от невидимого, которое его возвышает, пересекая и перекрещивая, даже вырывая его из *humus*'а плоскостности, где встречается только одномерное восприятие. Невидимое пронизывает видимое, чтобы поднять его, реабилитировать скорее, чем заменить (как в военной смене караула) или облегчить его (англ. *relief*). Взгляд в перспективе облагораживает видимое невидимым и возвышает его. Невидимое жалует видимому как дают звание и вотчину чтобы облагородить. Отсюда первый парадокс перспективы, который следует принимать во внимание в отношении каждой картины: видимое растет прямо пропорционально невидимому. Чем больше невидимого, тем рельефнее и глубже видимое.

II

Как только перспектива соотносится с картиной, какой бы природы ни была эта картина, парадокс картины удваивается. Конечно, на первый взгляд картина ограничивается распространением, с непринужденностью как будто безграничной виртуозности, того принципа, что видимое растет прямо пропорционально невидимому. Картина доводит парадокс до максимума. Потому что первый взгляд, действительно воспринимаемая данность, бесспорно определяется гладкой плоскостью: деревянная поверхность, натянутый на раму холст, прилегающая часть стены – видимый объект сверкает, так сказать, своей двухмерной скудостью; бедная и гладкая поверхность, лишенная глубины (исключая разве что неровности и количество нанесенного пигмента), не таящая никакого секрета, не имеющая в запасе ни малейшего скрытого зрелища, углубляется, однако, соответственно глубине без дна. Возьмем сцены из истории Животворящего Креста Господня базилики в Ареццо, созданные Пьетро делла Франческа, который, между прочим, был автором *De prospectiva pingendi* (вероятно, в 1482), в начале исторического освоения перспективы: здесь различаются

планы: лошади, воины, пики и холмы, шатры мирного лагеря, подвергнутого внезапному нападению; различие между планами не преодолевает теснения силуэтов, переплетения фигур и поверхностей. Чего недостает этим видимым контурам для образования настоящего мира, чтобы действительно возник мир? Все видимое на месте, так как все, что должно было появиться, появилось: лошадь, воин, знамя, шатер и холм – и проявилось вполне. Если видимого достаточно, значит, недостает невидимого.

Обратная ситуация складывается, если рассмотреть «Обручение Девы Марии» Рафаэля, как оно того требует: группа персонажей на переднем плане собрана вокруг рук супругов, соединяемых священником; но прямо над ними (физически написанное в нескольких сантиметрах над их головами) вздымается здание, единственная функция которого – вести, через дверь и видный за нею проход к другой открытой двери с противоположной стороны, к небу – небу, обрамленному массивностью этого здания, отделенному от эмпирического реального неба, которое, однако, возвышается над показанной сценой. Такая дверь открывает небо, чуждое небу реальному, и оно имеет другую функцию; очевидно, пустота, которой наполнена дверь, завершает прорыв, уже начатый линиями плит площади, которые продолжают равномерное распределение центральной группы. Планы больше не накладываются друг на друга, они устремляются вперед, все дальше в глубину, к проему в центре, который буквально засасывает их. Вся картина целиком бежит к точке схода, к пустоте в центре, которая создает достаточно пространства для того, чтобы каждый план разворачивался, не тесня и не заслоняя другие. Видимое может уменьшиться, поскольку невидимое – пустое небо, врезанное в дверь, открытую к ничто, – это ему позволяет, делая его более разреженным. Способ выстраивания перспективы в этой картине имеет отношение не столько к монтажу, технически банальному, или к мозаике, простому переносу абстрактной геометрической фигуры в чувственно воспринимаемую форму, сколько к открытию невидимого в видимом через некое последнее окно, в строгом смысле нереальное. Такой способ может

быть осуществлен другими средствами – таково вогнутое зеркало, которое открывает знаменитый «Портрет четы Арнольфини»: конечно, этим зеркалом в картине не открывается пустота, но дело и не ограничивается показом той же самой сцены из другой точки. Здесь зеркало показывает спины двух персонажей, которых картина представляет фронтально, и так мы видим больше, чем могло нам позволить одно только реальное первое видимое. Но кроме того, зеркало выдает нам трех свидетелей за спинами персонажей переднего плана, которые смотрят на супругов, прямо не появляясь в основной картине, – так открывается другое, отличное от нее пространство, предшествующее, которое не мешает зеркалу отражаться в зеркале, задавая бесконечную последовательность, то есть помещая невидимое в перспективу[4]. Так невидимое конструирует видимое и отводит его.

То же соотношение видимого и глубины, задаваемой перспективой, то есть властью невидимого, обнаруживается в необозримом множестве картин. Остановимся на одной из них, на «Оплакивании Христа» Дюрера, написанной около 1500 года. Невидимое работает здесь не столько через пустоту, уловимую явно (только правый угол, изображающий небо, предлагает нечто вроде чувственно воспринимаемой пустоты), сколько через константу наклонной, поднимающейся справа налево, повторяясь от плана к плану, прорабатывая все видимое. На переднем плане – тело Христа, оно образует серую наклонную, которую продолжает держащий Его под руки ученик. Второй план: три коленопреклоненные женщины, размещенные вдоль диагонали, заданной первым планом; третий план: та же диагональ воспроизводится тремя стоящими персонажами, над которыми возвышается святой Иоанн, почти прямая голова которого образует верхушку пирамиды – собрание из девяти персонажей, размещенных по трем параллельным диагоналям, значит, упорядоченных в соответствии с невидимой глубиной, которая организует их, не позволяя смешиваться. Эта пирамида, и в особенности диагональ основания, заданная Христом, утверждается через повторение в нескольких естественных пирамидах в глубине картины – в

холме Голгофы (неизбежном) городе на пике горы, нескольких горных вершинах, до горизонта, обозначенного цепью крутых склонов. Здесь можно выделить по меньшей мере десять различных планов, значит, десять пластов видимого; чтобы они не смешивались, как предполагалось бы их реальным сочетанием (в реальности все цветовые пятна наносятся и распространяются по одной и той же реальной поверхности), нужно, чтобы их пересекали просветы невидимого в количестве, на единицу превосходящем величину планов (n+1). Только они могут располагать видимые планы по уровням, отделять их и соединять сообразно дополнительному измерению, совершенно идеальному и полностью феноменологическому. Эта феноменологическая власть невидимого над визуально размещенными персонажами утверждается от противного: на переднем плане, как на авансцене, показаны пять силуэтов меценатов, заказавших картину; речь идет о поднимающихся лестницей фигурах, которым не соответствуют пропорции первой фигуры, которой, однако, они предшествуют; их слабая прорисовка противоречит организации перспективы, так как она преодолевается величиной первого тела (тела Христа). Ван Эйк, впрочем, включил меценатов в перспективу картины на одном уровне с центральной группой религиозных персонажей (например, в «Мадонне канцлера Ролена»). Дюрер, представляя их в миниатюре, исключает их тем самым из перспективы; картина частично управляется перспективой, которая должна признать неустранимость поля – авансцены. Значит, перспектива является элементом, отличным от видимого, которого в соответствии с четкой границей видимое требует или исключает, откуда следует заключить, что сама перспектива невидима.

Прорабатывайте видимого невидимым, если оно удостоверяется прежде всего перспективой, понятой буквально, этим, однако, не ограничивается. Потому что делает возможным не только ранжирование видимых планов в глубине (как в сценах фламандцев, где пейзаж появляется из глубины), но и саму глубину, прямо, в ее абстракции, нереальной, почти идеальной. Почти идеальной, например, в акварели Тернера «Мост дьявола»

Сен-Готар» 1804 года, где все мелкие детали исчезли, словно поглощенные пустотой пропасти, обозначенной крутым узким обрывом, в нематериальном небе, захватывающей глубине, которая вовлекает взгляд, в которой он теряется[5]. Идеальной, например, в полотнах Люка Пейра (Luc Peire) *Environnement III*, где пучок прямых линий движется к точке, расположенной в центре картины, уходя в глубину до бесконечности, заставляя видимое рассеиваться до атомарной неразличимости, где невидимое в буквальном смысле поглощает все видимое вокруг – и взгляд вместе с ним. Или в «Рубиконе» (1969), где поверхность, покрытая красным, раскалывается по двум вертикалям, где одна указывает на другую, центральную, мрачность которой, подчеркнутая сиреневым обрамлением, молчаливо поглощает, в невыразимом, но решительном зиянии, хроматическое видимое – чистая глубина черного негатива. Наконец, невидимое может прорабатывать видимое, чтобы вписать в него парадоксальным образом то, что картина, неподвижная, замершая, никогда реально не способна показать взгляду – движение. Средства оп-арта (оптического искусства) доводят взгляд до смятения, когда он не в состоянии за неподвижной рамкой кадра рассмотреть тотальность видимого; это видимое дестабилизируется хитростью невидимого, которое конструирует его в сознательном противоречии с психологическими законами восприятия, фигурации и воображения, так что зритель должен, вновь и вновь разглядывая, через многие взгляды прийти к тому, чтобы увидеть то, что кажется простым видимым, полностью данным, инертным и плоским. Действительно, на полотнах, например, Вазарели или «*Physichromie*» Крус-Диеса (1981) невидимое расшатывает видимое, чтобы вынудить взгляд прийти в движение, чтобы, в условиях неподвижности картины, увидеть его. Эта хитрость невидимого подтверждает абсолютную идеальность визуально структурированного зрелища.

Однако главный парадокс перспективы, понимаемый в широком смысле господства невидимого над видимым, остается здесь еще скрытым. До сих пор мы лишь переносили на картину парадокс, который открывается уже

естественному зрению: и в том и в другом случае видимое пропорционально пересечено невидимым, пустота делает возможным реальное. Но пустота в этих двух случаях имеет разный статус. Физическим зрением я вполне могу ощутить перспективу пустота которой только и позволяет мне увидеть множество видимых объектов; и в перспективе, начинающейся от триумфальной арки на площади Карусель, позволяющей увидеть обелиск на площади Согласия и идущей дальше, к триумфальной арке на площади Звезды, оптическая пустота соответствует реальному пространству через сад Тюильри я могу подняться к Елисейским Полям, спуститься по авеню Великой армии до того места, где пустота обрамлена аркой Дефанса, – потому что пустота физической перспективы означает здесь пустоту и феноменологическую, и реальную одновременно: определяющий элемент зрения и пространство, которое может быть занято вещью. Без сомнения, горизонт (ограничитель перспективы) удаляется настолько, насколько я физически приближаюсь к нему, и тем самым он уклоняется от реального; но само уклонение мне не запрещено, напротив, мне разрешено перемещаться реально – как вещи среди вещей – в таком образом открывающейся пустоте. Можно продвигаться в направлении Невского, потому что эта перспектива состоит прежде всего в идеальном подчинении видимого невидимому. Перспектива же, которая открывается в картине, напротив, никогда не позволяет преодолеть себя физически, потому что она остается только идеальной: плоскость картины физически допускает только длину и ширину, не глубину; понемногу (шаг за шагом, если речь идет о монументальном полотне) я реально могу обследовать контуры, но никогда не смогу войти в плотность третьего измерения, которое феноменологически я все-таки воспринимаю. К первому парадоксу перспективы (видимое прямо пропорционально невидимому) прибавляется второй: пустота, которая выводит на сцену видимое, более не является реальной, реально видимое как бы прямо пропорционально пустоте пустоты. В картине перспектива не открывает никакого нового измерения, но снимает одно реальное измерение (глубину, в которую направляются мои шаги), чтобы – парадокс! – одним

движением усилить и ограждение поверхности, и бесконечное расположение планов по уровням. Иногда в картине может открываться физическая перспектива, как в «Кларе-Кларе» Ричарда Серра, две сходящиеся стальные пластины которой выставлялись в саду Тюильри, открытые перспективе триумфальной арки; но разумеется, реальная перспектива зависела от перспективы нереальной, а не наоборот: можно тем лучше проникнуть в перспективу физическую, чем вернее следуешь перспективе нереальной. В картине с перспективой в распоряжении взгляда находится больше видимого, того, что не содержится в картине, чем если оно проявляется как чистый объект в пространстве: видимое может быть собрано и организовано без смешивания тогда, когда невидимое подчиняет картину идеальному, и прежде всего подчиняет картину идеальному как таковому. Значит, принципиально важно, чтобы невидимое подчеркивало идеальное, которое заставляет его работать, чтобы оно проявляло пустоту в нереальном и феноменологическом режиме пустоты – пустоты, которая сама нереальна. Относительно завершённой наконец перспективы речь не идет об иллюзии, потому что картина принимает больше реального в режиме нереального (интенционального), чего она не могла бы допустить как ровная физическая поверхность: перспектива заставляет взгляд выйти из картины, точнее, заставляет картину изменить ее физический статус *tabula rasa*, замкнутой на плоскость. Речь не идет об оптической иллюзии – смещении перспективы физической и перспективы ирреальной, – так как глаз перестает заблуждаться, отказываясь поддаваться внешнему виду картины как простой *tabula rasa*, одному пространственному объекту из многих, чтобы увидеть в ней благодаря пронизывающему ее невидимому ни больше ни меньше как целый мир, один мир внутри другого, мир иногда более видимый и различимый, чем мир реальный. Пустота пустоты, которая проявляет при помещении в перспективу власть невидимого над видимым, означает открытие в картине-объекте мира: невидимое в перспективе открывает в реально видимом мире, видимые ирреально и, однако, более очевидные. «Вот это и должна давать нам прежде всего картина, гармоничное тепло, бездну, в

которую погружается глаз, смутное возникновение».[6]

III

Перспектива заставляет смотреть сквозь – и только так и можно увидеть картину. Без работы невидимого все, что мы воспринимали бы реально, было бы лишь смутным и бессвязным зрелищем цветowych пятен. Действительно, «картина – прежде чем быть боевым конем, обнаженной женщиной или некоторой историей – является по сути ровной поверхностью, покрытой красками в определенном порядке»; следовательно, чтобы трансформировать ровную поверхность, покрытую красками, объект исключительно физический и воспринимаемый именно в этой своей данности, в «боевого коня» или во что-то еще, то есть попросту, чтобы увидеть то, на что там есть посмотреть, видимое должно оформиться, принять форму милостью невидимого. Фактически всякая картина предлагает анаморфозу: реально данное и реально воспринимаемое не имеет никакой формы, если только взгляд не обнаружит условий и той точки зрения, из которых это данное не примет форму в первый раз. Анаморфоза, эта усложненная перспектива, перспектива, эта упрощенная анаморфоза, подтверждает то, что лишь невидимое делает видимое возможным, придавая ему форму: проникая через поверхность реальной картины, но никогда не выходя из нее, к зрелищу, намечаемому невидимым взглядом.

Подобное отклонение можно описать при помощи понятий феноменологии Гуссерля: а) картина как объект реальный, представляющий себя, равносильный содержаниям сознания, подобно тому как они в большей степени определяют сознание, чем возможный объект этого сознания, видимое картины предлагает взгляду только поверхность носителя, произвол уродливых форм, бессвязность цветowych пятен; короче говоря, картина, как и данные сознания, не имеет сходства ни с чем; б) перспектива, работа взгляда, который пустотой пустоты углубляет реально данное *tabula rasa*, невидным порывом «в который погружается взгляд», уравниваясь с

интенциональностью сознания; наконец, перспективистский взгляд – это всегда взгляд чего-то другого, чем того, кто испытывает его реально, как сознание есть всегда «сознание чего-то», значит, чего-то отличного от него самого; с) конечное зрелище, в смысле последнего видимого, к которому взгляд приходит при достижении формы, а именно к полностью развернутому объекту (глубина, планы, выстраивание в пространстве etc.), но отмеченному поэтому безусловной ирреальностью, эквивалентной интенциональному объекту, который никогда не воспринимается как таковой ввиду своей ирреальности (интенциональное несуществование), достигнутое в соответствии с направленностью, различающей содержания перед лицом объекта и интерпретирующее их в качестве этого объекта; интенциональный объект является результатом прорабатывания интенциональным содержанием, в том смысле, в каком зрелище в перспективе является результатом прорабатывания видимого невидимым.

Согласно феноменологическим эквивалентностям даже самая реалистичная живопись должна сделать видимым то, что нельзя видеть, и никогда не может – даже если бы и хотела, не могла бы – сделать видимым простое видимое. Чтобы увидеть зрелище, требуется, чтобы визуально воспринятые данные подверглись феноменологической интерпретации (или перспективной) в качестве интенционального объекта. Не-фигурация не исключается из этой интерпретации ввиду интенционального объекта, только здесь цель (объект, на который нацелено зрение) не принадлежит ни области эмпирического, ни ее элементарным градациям, но полю возможных для ума представлений: интенциональные объекты никогда не имеют в виду, но они неопровержимы. Живопись, значит, разыгрывается в крайних пределах интенциональности: между воспринятым, пережитым, испытанным, реальным, с одной стороны, и имеющимся ввиду интенциональным невидимым идеальным объектом, с другой. Взгляд выполняет феноменологическую функцию направленности (интенциональности) – видеть через переживания последний объект, интерпретировать чувственно

данное визуальное как объект ирреальный, совершенный. Интенциональность видит свой объект через переживания, перспектива пронизывает видимое невидимым, чтобы увидеть там больше, – в обоих случаях взгляд видит в глубине.

IV

При помощи такой понятийной системы можно вывести или по крайней мере представить себе предельные (но, возможно, неизбежные) типы деятельности в живописи. Напряжение между двумя крайними точками перспективы, понимаемыми как феноменологическая дистанция между содержанием сознания и объектом, предлагает модель напряжения между двумя замыканиями перспективы и, значит, картины, которую она организует. Потому что в перспективе картина исчезает, когда исчезает один из двух факторов напряжения – переживание или цель.

Цель исчезает, когда переживание непосредственно становится финалом картины и единственным видимым. Когда Моне выделяет башню Лондонского парламента, она не исчезает в туманной дымке, хотя он и затемняет ее – он заставляет ее уйти в саму картину, чтобы закрыть ее для всякой невидимой глубины ради содержания сознания и «впечатлений» («impressions»); башня погружается ни в какой другой туман, как в туман восприятия ее взглядом, башня удаляется за башню воспринятую; видимое зрелище оставляет закрытой глубину картины, чтобы свестись к *tabula rasa*, ровному столу, плоскому хранилищу действительно воспринятого. Портал Руанского собора появлялся не при меняющемся освещении солнечного дня, а, напротив, не переставал исчезать даже в яркий полдень, и не из-за ослепления, но потому что постоянно был откладываем; говорить об ослеплении – значит предполагать, что всегда есть направленность на некий объект, и сожалеть, что избыток света препятствует ясному видению; но здесь речь не идет о том, чтобы сквозь переизбыток света увидеть интенциональный объект собора; речь идет о том, чтобы принять собственно

свет, насколько он воспринимаем, вместо и на месте любого освещенного объекта. Позволим художнику прокомментировать феноменологическую ситуацию этого художника, Моне: «Приближаясь к «Руанскому собору» Моне, они (зрители) прищуривают глаза, стремясь обнаружить контур собора, но размытые пятна не предлагают четких его форм. (...) Поступило оригинальное предложение повесить рядом фотографию, ведь цвета отдаются на откуп художнику, а фотография может дать общий рисунок, тогда иллюзия будет полной. Но никто не видел саму картину, не видел, как приходят в движение цветовые пятна, не видел, как они сталкиваются снова и снова, и Моне, который нарисовал этот собор, приложил все усилия, чтобы показать свет и тень, которые были на стенах собора. Но это ошибка. В действительности все средства Моне свелись к тому, чтобы привести в движение картину, которая двигалась по стенам собора. Были важны не тень и свет, а картина, которая находилась в тени и на свету»[7]. Задержимся на мгновение на двух последних фразах и сосредоточимся на том, что «ошибка» (для супрематиста Малевича), но вне всякого сомнения по крайней мере отчасти, правда для Моне: показать свет, показать тень, значит, сделать видимым то, что согласно простому видению (а также перспективе) остается фоновой областью, не целью; воздвигнуть область невидимого в видимой цели – эта парадоксальная задача импрессионизма требует, чтобы в свою очередь всеми видимая цель из видимого исчезла; и она не может утонуть в невидимом, если только это невидимое само не сделается видимым: (интенциональный объект) делается невидимым, так как невидимое (среда, переживания, непосредственно испытанные) его сместило из видимого. В этом шассе-круазе[8] картина приостанавливает то, что Гуссерль назвал принципом феноменологической корреляции: каждое данное сознания интенционально возвращается к объекту, который благодаря одной этой интенциональности сосредоточивает в себе видимое, потому как раз, что играет роль невидимого. Моне не следует интерпретировать только через уникальность живописной техники, нововведения в психологии восприятия или открытие нового поля видения (хотя все это суть его свершения); его следует интерпретировать через одно

из двух принципиальных разрушений феноменологической объективности, действующее в соответствии с исключительной привилегией, приданной одному из ее понятий – интенционально воспринятому.

То, что исключительно данные сознания составляют тотальность видимого (по крайней мере гипотетически) и что, следовательно, всякая интенциональная дистанция между сознанием и чем-то, что претендует быть его объектом, исчезает, дает некоторым повод так и поступить. «Нимфы» наводняют глаз до уровня насыщения всякого восприятия, взгляд не перестает вращаться вокруг своей оси, чтобы не ослабеть в противостоянии синеватой атаке воспринимаемого; взгляд бьется сам с собой, силясь воспринять сколько возможно; видимое устанавливается, бросая вызов зрению, которое не видит ничего, кроме повторяющихся выходов за пределы воспринимаемого. Полотна Моне несомненно предвосхищают «all over» Поллока: художник насыщает цветами и линиями громадное полотно, расстеленное на полу, да речь и не идет об одном полотне, так как художник движется вокруг полотна, обходит его и продемонстрирует, лишь вырезав тот или иной фрагмент и закрепив его на раме, тем самым представив его полотном в академическом смысле слова. Поэтому живопись происходит до того, как нагруженный пигментами холст делается объектом картин (tableau), потому что объект живописной картины более не только не имеет интенционального объекта, но и не нуждается в нем, равно как и не имеет права на картину, объективирующую данные сознания как интенциональное объекта. Картина не распоряжается ничем, кроме себя самой, а именно сознанием визуального, сознанием, которое испытывает (и) переживает видимое до объективации (картины), потому что вне какой-либо цели (интенционального объекта) сознание видит и переживает видимое в том акте, который и делает видимое пережитым видимым; action painting (живопись действия) не противоречит редукции живописи к совокупности данных сознания, но завершает ее: живописному сознанию не требуется никакой объект, а только лишь действие рисования. Поллок, идущий по

своему полотну (которое не является одним цельным полотном), совершает путешествие не только по своей комнате, но и по центральной части своего сознания. Живописное сознание становится миром без пустоты и невидимого, без интенциональности и объекта. Всякому «art corporel» принадлежит та же привилегия данных сознания: перформанс, а fortiori перформанс, не подлежащий повторению (нанесение себе увечий и т. д.), дисквалифицирует не только «средства» картины (то есть признаки создания перспективы), но особенно трансцендентность интенционального объекта. В действующем теле (теле, совершающем акт), видимое редуцируется к непосредственному опыту видимого сознанием и им завершается, или, точнее, наоборот, речь не идет о полученных сознанием переживаниях видимого, которые воплощены, но о том, чтобы видеть и делать видимым, воплощая данные сознания, и в этих случаях действие воплощения идентифицирует данные и видимое, без интенциональности, суппорта или объекта.

V

И наоборот, хотя этот способ труднее помыслить, картина с использованием перспективы может исчезнуть, когда исчезает уже не интенциональный объект, но данные сознания. Как это происходит, например, на полотнах Антая, которые он не без основания называет *Tabula*, скажем, на полотне 1974 года, выставленном в Музее современного искусства в Париже. Серийная последовательность из 496 синих квадратов, почти не отличающихся друг от друга, расположенных в прямоугольнике, разделенном 17 белыми строками и 32 столбцами, является результатом механического производства: полотно складывается в соответствии с разделяющими линиями, покрывается синим, раскладывается, чтобы появился конечный продукт. Этот элементарный механизм, однако, ничего не объясняет: всякое живописное полотно предполагает механичность. Как прочесть это? Механическое производство могло бы сфабриковать полотно гораздо большего размера, чем это (итак, уже 300x574), на законных основаниях;

следует ли эту избыточность интерпретировать в смысле попыток Моне и Поллока? Возможно, если иметь в виду, что речь идет о попытке сделать обратное: здесь полотно не открывается как мир сознания, как фиксация космической вспышки сознания, поскольку размер достигается благодаря чистой повторяемости, до случайного сопряжения с поперечными полосами белого на специфически схожих квадратах; увеличение *tabula* не обнаружило бы и не позволило бы понять большего: по определению, все остается *tabula rasa*[9]. Видимое открывается как себе, так и навстречу сознанию, которое его воспринимает, так как взгляд на самом деле очень быстро схватывает перед полотном, что «смотреть там не на что», или, точнее (так как эта формула в большей степени подходит изменению направления, где отсутствует интенциональный объект), понимает, что видимому вовсе не требуется сознание, которое переживало бы его, чтобы быть видимым; глазу нечего или почти нечего испытывать, конструировать или помещать в перспективу, всякое видимое само, благодаря как раз своей бедности, уже вывело себя на сцену минимальное невидимое уже управляет видимым, поскольку речь идет о минимуме видимого; белые линии отбивают такт синих квадратов автоматически, без вмешательства моего взгляда, лишь подчеркивая его запаздывание. Сдержанность и незначительность видимого укрепляют его автономию по отношению к любым данным сознания, сознания, вынужденного констатировать то, что оно больше не конституирует. Лозунг искусства минимализма показывает как раз условие такой автономии: видимое само исполняет невидимое, выводимое на сцену каждой картины; удаление перспективистского сознания требует только того, чтобы удерживаемый интенциональный объект приводил в движение лишь минимум невидимой мизансцены; минимум, потому что за видимым уже недостаточно будет произвести соответствующее невидимое; минимум, потому что эта бедность дезориентирует и тревожит сознание, в конце концов лишая его способности управляться с невидимым. Автономия интенционального объекта по отношению к (даже интенциональным) содержаниям сознания делает возможными квадраты Антая, но также

восходит, через «Посвящение квадрату» Джозефа Альберса, к оригиналу, «Белому квадрату на белом фоне» Малевича. Доктрина определенно делается частью живописного движения – если еще можно говорить о живописи в отношении супрематизма; квадрат, вначале черный на белом фоне (1915), затем синий, наконец, белый на белом фоне (1918), не открывает области визуального никакого ранее существовавшего объекта мира, никакой аналитической деконструкции, которой занимался кубизм (кубизм, продолжающий оставаться реализмом, то есть самым аутентичным из гиперреализмов); нет ни одного зазора, в котором невидимое могло бы разыграть хотя бы малейшую перспективу или минимальный конструктивизм (поэтому возможности сближения Малевича с Лежером ограничены). В этом смысле исчезает внешний вид объекта, и неизбежно приходится говорить о живописи без объекта: «Делается картина, но не передается предмет (...) Вещи исчезли, как дым для новой культуры искусства»[10]. Следует ли, и насколько, умерить супрематизм в пользу импрессионизма, и перенести центр тяжести видения от интенционального объекта к данным сознания? Верно противоположное. Потому что объект, заклеенный без-объектностью, конечно, не совпадает с интенциональным объектом, конституирование которого он игнорирует, а значит, и автономию при встрече с сознанием, автономию, на которую работает интенциональность, которая насквозь пронизывает одно и другое. Автономия интенциональной цели в феноменологическом языке определяет, наоборот, то, что конструирует картину в супрематизме: чистая вещь, вышедшая из ничего иного, как из своей собственной невидимости, буквально вышедшая из ничего[11], в полной независимости в отношении состояний сознания, как зрителя, так и художника: «Следует сконструировать во времени и пространстве систему, которая не зависит ни от какой красоты, ни от какой эмоции, ни от какого эстетического состояния и которая была бы при этом философской системой цвета, где было бы реализовано новое движение наших репрезентаций, как познания»[12]. Квадрат не воспроизводит ничего, не удовлетворяет никакой эстетической потребности,

не сохраняет данных сознания: «Квадрат – живой, царственный младенец»[13]. Подобный «необъективный феномен» утверждает «новый живописный реализм вещей»[14], освобождая вещь от каких бы то ни было субъективных нагромождений, оставляя ей невидимое владение полностью, где и пребывает ее видимое, не отчуждаемое в акте зрения. Белому квадрату на белом фоне не нужен никакой взгляд, никакая проницаемость перспективой, чтобы явиться с его собственным невидимым. Видимое освобождается от видения тогда, когда вновь присваивает свое невидимое. Невидимое с этого момента не показывается больше между направленным взглядом и видимым, но скорее, встречаясь со смотрящим, в самом видимом – и смешивается с ним, как белый квадрат смешивается со своим белым фоном.

Как белый квадрат, потому что он не смешивается. Не поэтому ли, начиная с критики первого квадрата (возмущенным Александром Бенуа), мы говорим о нем вдруг как об иконе?

VI

Избежать объектности – значит также избавиться от перспективы, так как и то и другое придают взгляду видимое, устраивая его в соответствии с глубиной невидимого. Отмена и того и другого предполагает возможность новой встречи между видимым и невидимым, где одно не выводит на сцену другое, но когда они постоянно встречаются. Рискнем говорить о невидимом в видимом. Тогда остается выяснить, не происходит ли подобное включение невидимого в видимое только в случае супрематистского квадрата, или в живописи уже практиковалось включение невидимого в видимое. Ведь очевидно, что размышление об иконе позволяет говорить о трех важных чертах.

Во-первых, икона открывается взгляду, не задействуя перспективу. Несомненно, она не исключает фон в принципе, и иногда он достаточно сложен и проработан в деталях, иногда там выведены несколько силуэтов.

Однако экономия иконы не зависит от наполнения пространства невидимым; невидимое играет здесь роль более фундаментальную, чем организация пространства, чем простое дирижирование видимым. Невидимое разыгрывается иначе. – Откуда второй определяющий признак иконы: она всегда показывает взгляд на лицо человека. Этому взгляду, хотя и обозначенному как невидимый объект, свойственно смотреть; он смотрит в тем большей степени, что не смотрят на него, не только потому, что в большинстве случаев его выписывают фронтально, но особенно потому, что, написанный в центре иконы и приписываемый, как и она, святому, Богоматери или Иисусу, этот взгляд смотрит, вонне иконы и перед ней, на верующего, молящегося перед иконой святого, Богоматери или Иисуса. Взгляд смотрит на того, кто в молитве поднимает свой взгляд к иконе: писанный взгляд невидимо обращает взгляд молящегося к невидимому и преобразует присущую ему видимость, включая его в обмен между двумя невидимыми взглядами – взглядом молящегося человека перед писаной иконой и невидимым взглядом, благосклонно охватывающим сквозь и посредством визуально написанной иконы взгляд молящегося. Невидимое проходит сквозь видимое, как писаная икона несет на себе краски не столько деревом своей доски, сколько обменом взглядов братьев, которые там встречаются в литургии. Видимое, которое художник в молитве наносит на дерево, во всей полноте разворачивается из невидимого обменивающихся взглядов. Невидимое не трудится ради видимого и ничего ему не должно, как это было в случае с перспективой. Напротив, это видимое служит невидимому, так как реальное действие, вне всякой картины, наконец происходит свободно: обмен перекрещивающихся взглядов молящегося и Иисуса (или его заместителя) происходит через видимое, в соответствии с экономией Творения и Воплощения, но не сводится к нему. Так происходит потому, что в режиме тел взгляд наших глаз остается невидимым: я могу видеть обнаженное тело и лицо как два объекта, представленных как очевидные и зрелищные; если же я вижу радужную оболочку глаз человека и т. д., я не вижу его взгляд, потому что он выходит из отверстий его зрачков,

которые пусты; взгляд нереален: он зарождается в черной дыре, которую в диалоге я ищу или от которой убегая, которую хочу захватить или которой хочу избежать, именно потому что ее ирреальная пустота захватывает меня, как источник невидимого в самой сердцевине видимого. Икона живописно опирается на включение, в человеческом взгляде, невидимого в недра видимого, чтобы привести в действие духовный обмен молящегося человека и благого Бога. Обмен взглядами (один – направленный в виде молитвы, другой – направленный в виде благословения) через видимое возводит до высшей точки эротическую встречу: два невидимых взгляда перекрещиваются, и об этом видимо свидетельствуют их тела.

Икона – третий признак – совершает включение невидимого в видимое более радикальным образом, чем супрематистский квадрат. Ведь «безобъектный феномен», даже если он отдает дань невидимому как глубине видимого, предлагает видеть только ровное, гладкое видимое: мы научаемся видеть холст как присутствие без-объектного, которое, однако, разделяет тотальную видимость объектов; никакой феноменологический мотив не поддержит наше стремление интерпретировать Квадрат как невидимое. Напротив, икона предлагает феноменологический мотив ниспровержения видимого невидимым: игру взглядов, которые проникают через написанное видимое в соответствии с экономией молитвы и любви и которые производят ирреальность, из которой они сами же и происходят. Икона определенно изымает себя из объективности зрелища, зависящего от сознания, переворачивая отношение зрителя и зрелища: зритель невидимо видим взгляду, написанному в иконе, который является как видимое указание на того, кто в центре (по определению) неизобразимого и невидимого – взгляд святого, Богородицы или Иисуса. В этой ситуации мы можем выйти из перспективы потому, что мы в нее еще не вошли: в живописи невидимое выводит видимое на сцену, то есть выступает против объектной мизансцены (Малевич). Потому что видимому, и в живописи, и в реальности, ничего не остается, как отдаться зрелищу, пусть даже зрелищу, управляемому

невидимым. Открытие мира не совпадает с производством зрелищ, даже если и делает зрелища возможными. Обмен между видимым и невидимым не прекращается в перспективе, ведь она его не задает, а, напротив, является лишь его частным случаем и, несмотря на свое сверхбогатство, когда-то заканчивается. Возможно иное понимание обмена между видимым и невидимым, в символике другого обмена – и не обязательно так, как предлагал Кант.

Не будем определять то, к чему в любом случае не можем приблизиться. Достаточно лишь четко противопоставить два способа, которыми могут перекрещиваться видимое и невидимое. А именно невидимое проявляется между взглядом и видимым, которое его выводит на сцену и которое оно обслуживает: отсюда берет начало перспектива, классическая феноменологическая ситуация интенциональной объективности, и два противоположных направления ее оспаривания. Или так невидимое выявляется как сам взгляд, который невидимо смотрит на другой невидимый взгляд, при посредничестве видимого рисунка, который служит этим невидимым оправой, как радужная оболочка окружает зрачок; таким образом невидимое является свободно и освобождает видимое от статуса зрелища; в результате получается менее классическая феноменологическая ситуация, в которой интенциональность не завершается некой объектностью, то есть подвешивается собственно статус «я». С этой дилеммой сталкиваешься перед каждой картиной, нужно только выделить взгляд или взгляды и задать себе один вопрос: эти взгляды являются зрению как объекты (и в этом случае они окажутся захваченными перспективой, как любой другой объект) или они проявляются как обращенные к зрителю (в этом случае они проникают сквозь всякую сцену, независимо от того, помещена она в перспективу или нет)? Для большинства картин решение находится без труда. Однако есть один более сложный тип – портреты. Разумеется, в большинстве случаев взгляд модели интерпретируется как видимое, особенно когда знатность и богатство требуют сложной

мизансцены, то есть помещения в перспективу. Однако остается один особый подвид, где неопределенности могут встретиться, – автопортреты; об этих случаях нам известно, что художник писал невидимое с позиции одного взгляда, собственного; и что этот взгляд смотрел и был видим как смотрящий; перекрестье невидимых (взглядов) имело место, и видимое здесь было случаем, но не целью, и поэтому чаще всего перспектива исчезает. Всегда ли перед нами икона? Ответ, несомненно, отрицательный для небольшого количества автопортретов Пикассо (например, из Брема, датированного 1965-м годом), и художник признавался: «Я действительно никогда так часто не смотрел на свое лицо...»[15]; также и «Портрет Сезанна», выставленный в Лувре, предстает, как и другие, расчерченным наподобие пейзажа, глубина которого обретает (скульптурную) плотность калибровкой тонов, где взгляд растворяется в глазах, гомогенных другим затененным плоскостям. А вот в необыкновенном автопортрете Дюрера (1500, Старая пинакотека, Мюнхен) действительно есть взгляд, который смотрит на себя: лицом к зрителю, лицом к лицу с художником художника, на престоле подобно положению Христа. Идет ли все-таки речь об иконе? Не обязательно, и не только по причине кощунства, слабого, может быть, бессознательного, но очевидно использование христологической позиции и претензия самому сделаться центром иконы; более существенно то, что икона обменивает два невидимых взгляда – взгляд молящегося и взгляд дарующего благо, а здесь один взгляд претендует на то, чтобы сыграть обе роли; взгляд художника не обменивается ни с каким другим невидимым, но помещается в видимое, чтобы сделаться зрелищем. Через этот взгляд, пойманный в видимом лице, не приходит никакое невидимое – ни к нам, ни к Дюреру, который, в идеальный момент живописи в действии, видел себя только как объект, помещенный в перспективу: доказательством служит то, что он должен был симметрично развернуть свое собственное лицо, как того требует зеркальное отражение. Невидимое наполняет видимое согласно модели иконы, только если оно сначала и до конца остается другим по отношению к невидимому моего собственного взгляда. В живописи видимое воспринимается, но не

производится.

То, что это дает

I

Чтобы видеть, нам вовсе не нужны художники, особенно чтобы видеть то, что уже предложено взгляду, находится в распоряжении, отделано, подлежит рассматриванию. Когда вещь по природе принадлежит массиву видимого, которое мир продолжает и продолжает возлагать на нас, когда наш взгляд, полагаясь только на свои силы или поддерживаемый ресурсами машины, распоряжается запасами видимого – мы и сами как будто рисуем. Бросая взгляды вокруг себя, как будто осматривая собственность, с тупой беспристрастностью тихого обладания, которое не предполагает ни катастрофы, ни длительного формирования вещей. Зрелище видимого, уже наличное в поредевших зарослях обыденного, не может уклониться от едва ли бдительного присмотра, который направляет к нему мой утомленный и удовлетворенный глаз. Что видно, известно, как известно и то, что должно видеть; нужно только удостовериться, что то, что видно, совпадает с тем, что требуется видеть при неактивном, спокойном, предсказуемом владении.

Если же мы прибегаем, по крайней мере иногда, к непрямому усмотрению картины, коварному и необязательному, если мы припоручим наш глаз глазу художника, повторяя за ним движения шаг за шагом, мы увидим нечто другое, чем наша часть видимого. Глядя на то, что предлагает художник, мы увидим то видимое, которое оставалось недоступным нашему видению. Потому что, если художник рисует то, что видит, он не рисует то, что мы с первого взгляда (нашего взгляда) видим обычно. Художник видит и позволяет видеть то, что без него осталось бы навсегда изгнанным из видимого. Картина не управляет организацией видимого путем перекомбинирования того, что уже было увидено: к массе феноменов уже видимых или в известных случаях предвиденных она добавляет феномен абсолютно новый, еще невиданный. Говорят, что картина, прежде чем открыть взгляду в качестве интенционального объекта женщину, дерево или

фрукт, произвела реально и прежде всего поверхность носителя и массы приготовленных для нанесения красок. Но этого недостаточно. Картина – по крайней мере настоящая – прежде всего заставляет взгляд принять абсолютно новый феномен, она наращивает мощь множества видимых. Картина – настоящая – выставляет феномен абсолютно оригинальный, только что открытый, не имеющий предшественников и генеалогии, который появляется внезапно, силой заставляя взорваться рамки видимого, которые были установлены ранее. Художник каждой картиной добавляет еще один феномен к бескрайнему потоку видимого. Он пополняет мир, потому что не имитирует природу. В ночи непрявленного он перерезает вену, чтобы извлечь, мягко, но чаще всего силой, линиями и пятнами, массивы видимого.

II

Картиной художник, подобно алхимику, превращает в видимое то, что без него наверняка осталось бы невидимым. Мы назовем это *l'invisible* (невиданное). Невиданное не есть видимое, точно так же как неслышанное не есть услышанное, неведомое не есть известное, нетронутое не есть задетое и отвратительное не соответствует вкусу. Разумеется, невиданное отправляется от невидимого, но не смешивается с ним, так как может преступить его, становясь видимым, тогда как невидимое всегда остается таким же – непримиримо сопротивляющимся выведению на сцену, явлению, вхождению в видимое – невиданное, невидимое лишь временно, исполняет все требования видимости, чтобы однажды насильственно в ней появиться. Невиданное не успокаивается, пока вдруг не объявится в видимом. Оно стремится туда всеми силами, как будто мучимое избытком того, что оно может открыть прославляющему взгляду. В ожидании и в желании явиться невиданное остается как таковое невиданным – так долго, пока какое-нибудь помещение в форму не выведет его на сцену. Аристотель говорил о желании формы и понимал его по модели желания женским мужского; разница только в том, что женское навязывается очарованием своей формы и излучает

видимое великолепие, тогда как невиданное страдает именно от непоявления в какой бы то ни было форме и желает лишь получить доступ к какой-нибудь фигуре, в которой оно могло бы появиться. Кроме того, , согласно Аристотелю, остается как таковая неведомой за ее видимой формой, она изменяется только по аналогии с формой, которая не есть она и без которой ее безвестность ничем не может быть передана. Невиданное, материал бесформенный и еще невидимый, но служащий истоком всякой видимости, желает быть помещенным в форму.

Тот, кто стоит у входа невиданного в видимое, повелитель всякого выхода на сцену, хранитель границ явления, называется художником. Платон не ошибался, выступая против их могущества, земного и аполлонийского одновременно, которое уже выигрывает у философа в его высшем предназначении – в суждении о присутствии. Один только художник выдает *venia apparenti*, лицензию на появление, права на присутствие. Художник предоставляет невиданному видимость, освобождает невиданное от предшествующей невидимости, от бесформенности. Но почему только он один достигает этого? Каким образом он овладевает способностью делать видимым невиданное? Под действием какой благодати становятся художниками? Очевидно, недостаточно видеть, направлять взгляд, так сказать, не сводить глаз (*intueri, in-tueri, re-garder*) с видимого, которое уже имеется в распоряжении, открытое всем ветрам, – иначе все зрячие умели бы писать красками. Если художник управляет доступом невиданного к видимому, то это вовсе не из-за его видения видимого, но из-за его прозорливости в отношении невиданного. Художник видит больше, чем видимое, и в этом подобен слепому, художник как наиболее прозревающий. Художник позволяет своему взгляду бродить по эту сторону видимого, забрасывает его ниже уровня видимости, опускает его ниже ватерлинии видимого. К основанию, в мрачные трюмы видимого, которые еще подпитывают невиданное. Так в древних кораблях в самых глубинных отсеках, находившихся много ниже ватерлинии, стояла морская вода. Это туда

опускается слепой взгляд художника: он теряется, доходя до невиданного, чтобы нащупать то, что как раз дожидалось его, дабы быть поднятым на солнечный свет видимости. Художник работает во мраке хаоса, который предшествует разделению глубоких и верхних вод, различию между невиданным и видимым. Он уже работает – до появления первых лучей света. Он восходит к творению мира – этот мастер, полусвидетель, полуархангел. Есть риск, что для него все закончится потерей себя самого, потому что, прежде чем подняться до разделения вод, разделения света и тьмы, он поднимается до различения зла и блага. Ведь живопись, как никакое другое искусство, имеет дело с моральным выбором.

Художник спускается к неявной границе между видимым и невиданным, собственно, эту границу проводя. Шаг за шагом, продвигаясь на ощупь, он подводит невиданное архаической темноты к свету визуального. В рамке кадра он натягивает это невиданное и выставляет на просвет дня. Следует рассмотреть раму, где устанавливается картина, как дверь преисподней, откуда появляется еще невидящее, но чудесным образом вырвавшееся из царства теней новое видимое, до того бывшее невиданным. Каждая картина являет нам Эвридику, спасенную (а не потерянную), потому что она была увидена, хотя оставалась невиданной для всех, кроме привыкших к ночи глаз художника. Орфей не пел, он рисовал. Точнее, он увидел в невиданном то, что тень не распознала как их немое и слабое требование появиться. Своей доброжелательностью, обретшей в бодрствовании силу, он уловил паническое желание явиться. Глазами любят еще больше, чем ушами, потому что они провожают, под охраной взгляда, который еще ничего не видит, но который хранит веру, что видимость наступит, невиданное к спасению. Не случайно ранние христиане отстаивали имя Орфея для Христа, выводящего заключенных из преисподней. Всякая картина участвует в воскресении, всякий художник подражает Христу, выводя невиданное на свет. И если художник уходит так глубоко под линию видимости, чтобы найти там абсолютно новое видимое, для которого нет ни

примера, ни модели, ни прецедента, ни одно из наших зрелищ, безмятежно пребывающих в своей видимости, не смогут ни направить его, ни задать рамки для того, что – возможно, так как никто не может этого предвидеть – наконец появится. Художник должен пропасть, чтобы спасти (и спастись). Как Христос, он не принимает и не спасает иначе, как раздав себя прежде, никогда не зная заранее, пропадет он сам или спасется. Художник не обязательно проклят, но всегда – посвящен.

Невиданное, которого отправляется искать художник, остается, стало быть, до последнего момента внезапного появления непредвиденным – невиданное, значит, непредвиденное. Невиданное или непредвиденное по преимуществу. Как смерть, которая (в принципе) не здесь так долго, пока я здесь, и которая появляется, когда я уже не здесь, невиданное остается неявленным как таковое и исчезает, появляясь как видимое. Невиданное появляется, только исчезая как таковое. Поэтому никак невозможно предвидеть новое видимое через его невиданное, по определению невидимое. Только художник ощущает, хотя и не видит, этот переход и ничего не может сказать, так как, показав его, он его прячет. Создать картину никогда не означает сделать видимым предвиденное, ранее воспринятое и уже виденное, если не было этого выхода на свет. В этом смысле всякое производство низводится до уровня репродукции, где действительно видимое ограничивается имитацией видимого в потенции. Академичность в этом и заключается: заявить, что предвидишь картину, запретить ей выйти из невиданного и сразу приписать форму. Академизм встречается во все времена, в произведениях нашего времени не менее, чем прошлого. Возможно, концептуальное искусство – ярчайший пример академизма, и не только потому что видимое определяется тем, что понятие схватывает заранее, со стороны, но особенно потому, что само произведение не может и не должно появиться как таковое[16]. Ready-made, напротив, воздаст должное внезапному появлению непредвиденного произведения, потому, что он банальным использованием и массовым производством до отказа погружает

уже виденный объект в непредвиденное, точнее, в невиданное. Между магазином и музеем ящик для переноски бутылок омывается невиданным, и его совершенно новая видимость не имеет другого основания, кроме избегания оснований. Ready-made производит впечатление не своей агрессивной тривиальностью, но объемом невиданного, который предохраняет его, и значит, в особенности, потому что он появляется снова, как видимое среди видимого. Крещенная невиданным, но спасшаяся из вод невидимого, видимая картина проживает жизнь после спасения, новую, помилованную, незабываемую. Поэтому видимое не имитирует ничего, кроме себя самого. Картина живет, как живут люди: сингулярно, для-себя, не могут быть заменены. Настоящий художник участвует в простой мистерии уникального Творения, в том смысле, что он ничего не воспроизводит, но производит. Или, точнее, вводит в видимое из невидимого, иногда путем вторжения, скудную репродукцию видимого самим видимым, что обычно называют «творением». Даже у самых классических художников, в особенности у них, насилие овладевает ослабленным видимым, изнуренным репродуцированием, чтобы направить его в области совершенно непредвиденные, чтобы снова насыщать его невидимым, – таковы Караваджо, Вуэ и Эль Греко. Настоящая картина не восходит от одного видимого к другому, но заклинает уже виденное видимое умножиться и раскрыться новым сиянием. Невидимое доходит до видимого, оно поднимается к нему. Но и невидимое делает внушение видимому оно ему показывает и предписывает то, что видимое еще игнорировало, оно восстанавливает равновесие сил, ушедших на переселение варваров. Врата ада открываются беспрестанно, и через них художник выводит на свет нового владыку видимого, который поднимается, чтобы и нам послужить примером и так показать нам монстра. Monstrum, чудовище, более всего предназначенное для показа, необработанное непредвиденное, чудесное. Miraculum, более всего предназначенное для восхищения. Художник чудесного заставляет щуриться глаза, закрытые было слишком предвиденным и предсказуемым видимым.

III

То, что обнаруживает невидимое как абсолютно новое явление в видимом, предполагает, что оно само навязывает себя. Картина, если это настоящая картина, навязывает себя видимым образом, приметно. То есть она навязывает себя, не обращая внимания на возражения, силой, полагаясь единственно на очевидность видимого, точнее, невидимого, ставшего видимым. К тому же оно явно благоволяет переходу в визуальное; оно им дышит, оно на него соглашается с видимым удовольствием. Эта сговорчивость сделаться видимым не следует из склонности посетителей прийти посмотреть на него: картина не становится видимой из-за того, что мы идем, собираясь в группки, сплоченные или рассеянные, посетить его. Напротив, мы идем к нему потому, что присущая ему видимость повелевает нам собраться. Как следует навещать заключенных или больных, сохраняющих права членов общества, несмотря на постигшую их участь. Как следует обязательно уступить желанию снова увидеть того, кого любишь, просто потому, что он сидит где-то в ожидании оказания знаков внимания, которые ему причитаются, какие бы расстояния и обычаи этому ни противостояли. Проходя перед картиной, мы используем ее как добычу для глаз, хотим мы этого или нет, знаем мы об этом или нет, но мы не отдаем ей королевских почестей, которые принадлежат ей по праву. Впрочем, пока наличной видимости незаконно угрожают потери, хищения, искажения или просто возвращение в подвалы (что происходит в глубине, когда картину помещают в запасники, что за непонятное преступление совершается, попирающее ее неотъемлемое право быть видимой, ее, спасшуюся из невидимого?), наш взгляд стремится к ней, потому что по своей природе, по праву существование ее состоит в том, чтобы быть видимой – *videndum*, становиться видимой. Настоящая картина вдохновляет взгляд своих визитеров только потому, что дышит глубиной невидимого, откуда продолжает прорастать; она может дышать, так как вдыхает глубинное под покровом видимости. Невидимое в картине пышет визуальным, как пышат

здоровьем – но и как чудом освобожденный пленник вдыхает свободу. Ускользнув из невидимого, картина дышит воздухом дня, свободой появления. Невидимое более, чем всякое другое зрелище, рожденное в визуальности столь обычной, что его уже и не узнают, она вбирает воздух и пространство свободной визуальности, потому что приходит едва-едва, на мгновение. Картина наслаждается простой краткосрочной визой на проживание в свете дня, как эстетический беженец. Еще залитая бесформенной темнотой и цветовой неопределенностью, из которой оно едва появилось, словно из лона, невидимое входит, через рамку рамки, в царскую залу видимости, восходит на трон неожиданной очевидности – и сияет. Посредством взлома оно вторгается в отныне открытое поле видимого, где по контрасту оно блещет неудержимым сиянием чудом спасшегося, самого *miraculum*, феномен по преимуществу. Последнее невидимое, отныне трансформированное до видимости при ее посредничестве, возводит его до такого уровня интенсивности, который был до этого момента неизвестен – невидим. Вот почему логично, что каждая картина производит на своих зрителей двойное впечатление. Прежде всего, ослепление взгляда неоспоримым притяжением величины ее славы. Но также – страх перед мощью, которую она применила во мраке, откуда возникает. Картина переходит границу самую запретную: она прибывает к нам из невидимого посредством взлома, нелегально, героически, угрожающе; она видела то, что не может себя видеть – действительно невидимое; она еще несет на себе отметины запрета, поскольку она его отвергла. Настоящая картина бросает нам вызов, провоцирует нас, порой с нахальством негодяя, вырвавшегося в видимость, реже – со жреческой святостью мастера выходов в свет. Чтобы представить ее, следует очиститься, прежде чем оказаться в ее присутствии. Потому что слава угрожает, даже когда спасает.

IV

Отсюда следует, что настоящая картина является частью видимого

потому, что управляет им. Потому что лучше, чем всем прочим видимым, чудом спасшемуся из невидимого известно, что означает видимость и невидимость. Это знание ему дорого стоило. Поэтому никакой художник, заслуживающий этого звания, не будет управлять картиной как неким – как его – объектом. Руководить своим произведением, делая из него раба или прислужницу, – этого достаточно, чтобы опозорить художника. Настоящий художник не знает, что он написал, и все свое умение он посвящает тому, чтобы вымалывать изумительное открытие того, что он не осмеливался предвидеть. Все его мастерство сводится именно к тому, чтобы позволить невидимому показаться в видимом неожиданно, непредвиденно. Мгновение, когда невидимое, пронизывая поверхность видимости из глубины мрачной бездны, появляется, точно совпадает с полным освобождением от его опекуна, его тренера, его проводника – от художника. Если картина еще повинуется своему художнику – ненужному слуге, побежденному укротителю – после того, как появилась, она тотчас потеряет славу спасшейся из невидимого. Она отступит в ряд обычных объектов, приятно упорядоченных и удобных для визуального потребления. Здесь подразумеваются «серии» художников, «периоды» и «манеры письма», мастера (великие или не очень – не столь важно, ибо, если только они владеют чем-то, они теряют все), специалисты, изготавливающие приятное, функциональное, дизайнеры (продающие, продающиеся): всегда их взгляды управляют видимым, поэтому они могут производить и воспроизводить(ся); но, управляя видимым, они присваивают его, значит, сводят до своего уровня, а это равносильно его уничтожению. Желая видеть картину, видят ее, как видит ее человек, как вы или я. Художник же, напротив, запрещает себе видеть то, что он хочет, и позволяет видеть то, что он не видит, потому что пробует делать больше того, чего он мог бы еще хотеть или чем мог бы управлять. Он пробует позволить показаться большему, чем предвиденное, виденное, желанное. Точнее, он делает то, что хочет – позволяет явиться (значит, немедленно исчезнуть в этом качестве) невидимому в видимом, – только если отказывается делать то, что мог бы прекрасно исполнить – предвиденный объект. Только так он

позволяет явиться тому, что ни на что не похоже, что не имеет никакого смысла и ни малейшей полезности, в общем, новому видимому, вновь прибывшему в видимое, одолевшему невидимое, утерявшему свои корни. Настоящая картина выполняет ожидания художника и посетителя как раз в той степени, в какой она их подвешивает, вводит в заблуждение, переполняет. Она выполняет не ожидавшееся ожидание, но другое ожидание – неожиданное. Ее действительность не развивает уже определенную возможность, она открывает возможность до этого момента непредвидившуюся, немыслимую, невозможную. Не то чтобы картина уклоняется от нашего желания видеть – она прячет от нас самих наше желание, слишком бедное, слишком осторожное и посредственное, видеть то, что мы предвидели в нашей повседневности, чтобы открыть нас чистому желанию видеть по-другому и другое, что мы никогда и не предполагали увидеть, чего не ждали.

Настоящая картина отменяет наше желание, чтобы вызвать новое, в соответствии с тем, что так становится видимым. Потому что непредвиденное видимое должно само провоцировать направленность взгляда, которая сделает его достижимым и переносимым для глаз, прежде бывших полузакрытыми. Видимое предшествует направленности взгляда: это оно должно сделаться видимым через нас, ведь мы его не ожидаем. Являясь среди похожих на него и близких, оно удостоверяет, что близкие не предвидели его (не имели о нем представления), и делается различимым (*visible*). Картина должна воспитывать нас, чтобы мы могли ее видеть. Так определяется дистанция между иконой и идолом. Идол так или иначе еще остается в рамках ожиданий желания, прогноз которого он выполняет (иногда тем больше, чем меньше его ждали). Икона решительно преодолевает горизонты ожидания, расстраивает желание, аннулирует прогноз: никогда у нее не будет возможности предпринять что-то для преодоления этой дистанции; она переворачивает ее, подменяя свою интенцию – направленность от себя к нам – направленностью от нас к ней. Однако не следует заблуждаться: достичь

уровня идола – это уже большое достижение для картины. Потому что идол, самое предельное для взгляда видимое, останавливает взгляд, заполняет его. Так он парализует невидимое зеркало: взгляд измеряется идолом, от которого он узнает, подобно радару, устанавливающему положение в пространстве по отраженным сигналам, объем, который может его заполнить. Настоящая картина не являлась бы нашему видению в таком своем сиянии, если бы не превышала нашу меру.

V

Какая картина в этом смысле возможна сегодня? Если попытаться выделить четкий урок истории развития современной живописи, то, возможно, он в том, что автономная слава картины исчезла.

Разумеется, изобилие визуальных зрелищ никуда не делось, даже напротив. Но исчезло влияние произведения, из невидимого пришедшего в видимое. Произошло это по меньшей мере двумя способами. Картина ограничивается тем, что производит запись, то есть попросту регистрирует зрелища, близкие и наиболее присваиваемые желающим взглядом, как своего рода реализованные данные сознания, на поверхности, на носителе, которые, однако, по-рабски покорны сознанию, их записавшему. Так происходит эволюция от Моне к Поллоку через Матисса и Массона; итогом ее является тупик живописи действия (action painting) и перформанса. Здесь никакой невидимый исток, никакое образование видимого, никакое преобразование не обеспечивают картину причитающейся ей славой автаркической власти. Она не навязывает себя зрению, потому что, напротив, это взгляд заставляет ее появиться как простого представителя желания видеть или сделать видимым, в ней больше не сосредоточивается почитание взгляда, она даже больше не вызывает его, так как лишь записывает, со скрупулезной сдержанностью нанятого секретаря суда, синусоиды желания, которому зрелище больше не обещает никакого наслаждения. Разочарование[17]. Или, напротив, картина исчезла ввиду того факта, что еще продолжает

существовать после того, как у нее была отнята какая бы то ни было видимая слава. Как *tabula rasa*, как монохромные квадраты, как черные линии, перекрещивающиеся на поверхности, как все инсталляции концептуального искусства, картина предлагает видеть то, что в видимом – интенциональный объект, лишенный каких бы то ни было интенций сознания, – представляется не просто «не видимым», но доказательство того, что видеть больше нечего. Следует двигаться по кругу; взгляд, покидая истощенную вещь, представляя себе посредством понятий на ее месте многие другие объекты, столь же мало «видимые», как и первый пропущенный. Так видимое тонет в концепциях.[18]

Возможно, что актуальный кризис живописи восходит к кризису собственно визуального. Этот кризис видимого явился результатом давления, оказанного на внезапное появление невидимого в области видимого строго технической моделью производства видимого в соответствии с порядком предвидения (предусмотренным порядком). Технический проект распоряжается формами в соответствии с многообразными предположениями желания – предложение в ответ на потребности, анализируемые в перспективе, проектирование еще незанятых или сулящих прибыль ниш, инвестиции в сегменты рынка, для которых прогнозируется развитие, нарастание научных разработок и т. д. Как в этом контексте непредвиденное, отпечаток преобразования невидимого в видимое еще может сохранить свои возможности?

Мастерство художника само указывает на тупик самой живописи, начиная с определенной степени отказа от аскезы. И здесь, особенно здесь, следование принципу «все, что можно сделать, должно быть сделано» приводит к уничтожению того, что кажется несущественным. Без всякой скромности и стыда уступая этому принципу, живопись сегодня, как и прежде, как и в отношении других принципов (принципа достаточного основания, субъективного, между прочим), забегает вперед точных наук. Однако за свои передовые взгляды она заплатила непомерную цену – не-мастерства, или

переворачивания мастерства, переходя от невидимого к предусмотренному. Отсюда показательное для столетия засилье живописи Пикассо, самого необычного изготовителя предвиденного, самого ожесточенного губителя непредвиденного, значит, чудесного. Как же теперь распознать основной источник картины – как снова придать ей достоинство основного источника видимого? Как вернуться к ее берегам, где в терпеливой работе ждать появления, еще струящегося из невидимого, видимого в его сиянии?

VI

Картина появляется сама – вот самая большая нелепость. Картина, как всякое произведение (искусства или нет), происходит от производителя, от работника, от работы кого-то другого. Картина принадлежит своему автору, которого отражает.

Однако эта очевидность не соблюдается. Настоящая картина – и только этим она захватывает зрителя – ускользает и от того, кто ее подписывает, и от того, кто на нее смотрит. На многих из них не стоят подписи, многие прошли через века, не удостоившись взгляда, который воздал бы им по справедливости, который отдал бы им дань уважения. Истинные картины возникают, проходя и через глаза художника, и через глаза зрителя, предшествуют им и их определяют, но им не подчиняются. Почему? Потому что картина открывает среду, в которой появляются линии, формы и цвета, появления которых ничто не предвещало. На этой поверхности отмечены черты совершенно непредвиденные, довлеющие своей необходимостью. Художник как настоящий творец характеризуется не столько подвижной изобретательностью, предписывающей тот или иной выбор, сколько восприимчивой пассивностью, которая среди тысяч равно возможных черт умеет выбрать те, которые необходимо присущи. Старинный анекдот рассказывает о том, что скульптор ограничивается тем, что убирает из глыбы камня все то лишнее, что мешает появиться форме во всем присущем ей сиянии. В этом смысле художник колеблется, ограничиться ли упразднением

линий и цветов, которые по своему произволу скрывают или замутняют автономное появление невидимого, которое требует приступить к появлению. Как слепой ощупывает своей палкой неровности почвы, художник своей кистью прощупывает еще не видимое, чтобы среди геометрически возможных линий (ведь все они законны, все могут быть выведены, одинаково правильные и потому одинаково размечаемые) установить те, которые повинуются неоспоримой эстетической необходимости. Художник ничего не отслеживает. Как искатель подземных родников, он только делает зарубки, чтобы найти место, откуда может (и должен) брызнуть фонтан. Лучше, чем слепые, которых мы встречаем, он угадывает то, что прорывается к видимому в силу давления невидимого. Художник не прослеживает никакой линии, не устанавливает пределы никакой формы. Он позволяет формам и линиям накладываться на поверхность внутри рамы, в первую очередь тем, которые хранились вне видимого, уже предъявленного другими владельцами, в нейтральном *templum* картины, и которые намереваются добраться до видимого. Художник регистрирует, он не изобретает. Когда Эль Греко или Караваджо набрасывают силуэт или размечают контур лица, они явно не воспроизводят никакой силуэт, никакое лицо, прежде наличествовавшее в области видимого. Они ничего не придумывают по своему произволу. Они ограничиваются тем, что зарисовывают очерк, который навязывает невидимое с присущей ему силой. Линии, которые они нащупывают и которым инстинктивно позволяют прийти в видимое, не следуют никакой уже проторенной колее. Эти линии и эти формы оставляют отпечатки, которые еще никогда не были очерчены, следы того, что еще никогда не происходило, видимые следы того, что не было видимо прежде, следы невиданного как такового – следы невидимого. Картина несет стигматы невиданного: рубцы, наполовину закрытые переломами раны, нанесенные на нейтральный экран еще нетронутого видимого, не вослед внешней и уже существующей модели, но вследствие темной игры сил, работающих в невидимом. Как поверхность земли трескается и коробится под воздействием происходящих внутри невидимых процессов, из магмы невидимого

возникают складки, которые образуют фигуры в раме картины, поднимающиеся к ее поверхности как ископаемые, выносимые потоком лавы. Художник своей чувствительной рукой почти вулканолога с колеблющейся кистью – самой неустойчивой, можно сказать, настолько чувствительной, насколько это возможно, – следует за совершенно непредвиденной линией, которая оказывает на него влияние. Он видит, как появляется, подобно источнику, журчащему под ветвью, непредвиденно, неожиданно видимое, которому кощунственно было бы приписывать основание, причину или мотив: рисовать всегда значит рисовать против мотива, а не в соответствии с мотивом. Сейсмограф невидимого, кисть регистрирует – а вовсе не навязывает – образование поверхностных трещин невидимого, тех, что приводят в беспорядок уже виденное и, отталкивая его, занимают место как новое видимое. В картине, в соответствии с точной и стойкой способностью художника чувствовать, сами собой наносятся стигматы невидимого. Мы называем их эктипами[19]. Под эктипами мы не понимаем типы – зрителем или производителем извне накладываемые оттиски, но – запечатление изнутри, восходящее из глубины картины; поднимаясь из глубины картины, они действительно появляются извне – если иметь в виду позицию зрителя или производителя, – внешние отпечатки, посланники внешнего взгляду – типы в собственном смысле слова. Посредством этих эктипов картина появляется из себя самой, она прокладывает след, не продвигаясь по другим следам, но лишь соответствуя собственным геологическим процессам. Сама оставляя на себе стигматы, картина выставляет напоказ свои следы, следуя расположению складок. Все происходит так, как если бы картина сама оставляла след себя самой. Норма самоуправления в видимом.

VII

Картина оставляет след, показываясь до своих эктипов. Но эктипы не определяют ничего, кроме завершения проявления. Они могут вспыхнуть на поверхности видимого, лишь поднявшись из невидимого. Как отметить на

картине все-таки видимой ее невидимый исток? Как таковое, невидимое не может, по определению, позволить увидеть себя, но картина не остается совершенно незадетой тем, откуда сбегает. Между строго невидимым и ясно видимым эктипом, как шлюз между двумя несовместимыми состояниями, существует, в глубине картины, за ее эктипами (с точки зрения зрителя), но до них (согласно одиссее появления), сама глубина. Глубина не наступает для того, чтобы окружить или вдруг наполнить фигуры уже сами собой видимые, она очерчивает их, как пограничная линия, уже видимая издали тем, кто приближается к ее пересечению и освобождению от нее, из царства собственно невидимого; глубина – это невиданное, увиденное с точки зрения видения видимого, чей эктип только что показался, бездна, окруженная светом, который приходит к ней с другой стороны, невиданное побежденное визуальным, которое начинает незаметно заполнять его. Глубина не добавляется к эктипам, но эктипы как бы происходят из своего самого близкого невидимого, и отныне уже самого чужого. Глубина картины Эль Греко – например, «Лаокоона» или «Вида и плана Толедо» (очень похожих между собой) – не дает видеть ничего, кроме как квазиневиданное, истерзанное и уже замутненное приливами сияющей визуальности на это невидимое настолько, что эктипы идут покорять его, противопоставляя другую славу, которая унижает невиданное и побеждает его только своей щедростью. Здесь глубина ничего не показывает: она свидетельствует о том, что из глубины непоказываемого вышли эктипы, чудом избегнувшие невиданного. Глубина в «Виде и плане Толедо» не показывает ничего, тем более город Толедо. Она указывает только, откуда приметно появляется группа Успения Богородицы; она свидетельствует, наполовину и поневоле приметно о том, откуда вырывается успение, и подтверждает, что речь идет именно об успении: вхождение во славу, извлечение из мрака невидимого. Глубина ничего не показывает и ничего не репрезентирует, кроме, конечно, доведения невиданного до рабского состояния, соответствующего триумфу эктипов, свидетеля другого использования славы, которую она намеревалась отрицать. Успение Богородицы в самом деле довершает успение видимого,

потому что его эскипы с триумфом появляются из невиданного, высвобождаясь из глубины.

Глубину, значит, следует понимать как глубины (fundus, поместья, скрытые или подземные запасы). Из глубин невиданного (как из запасников музея вновь выставляется картина, временно запрещенная, чтобы пребывать в видимости, которая принадлежит ей по праву) появляются эскипы. Глубины напоминают об аристотелевском : резерв, который и уклоняется от визуального (согласно 93-му фрагменту из Гераклита), и возносит его до желаемой формы. Эскип появляется из невиданного в видимом, но невиданное в глубине картины становится ее резервом. Глубины – это не основание и не исток, поскольку невиданное их покидает и отрицает. Глубины земля и отчая, и губительная одновременно, полная меланхолии, но непризнанная, отвергнутая, пройденная, оставленная без сожаления ради свободного выбора в пользу видимого, ради связи, царской, избранной, которая отменяет естественное родство, обрекающее на невидимость. Эскип, этот спасшийся для видимого, возрождается из глубины глубин.

Идет ли при этом различении речь о перспективе? Конечно, по крайней мере в одном отношении, поскольку картина углубляется, в соответствии с чем организуются полутона видимого: растягиваясь, холст становится своим собственным противником, и в самом этом напряжении, фонтанирующими прорывами которого оно пересечено насквозь, стрела видимого пересекает невиданное, стрела небосвода видимого сопротивляется давлению невиданного. Но речь идет об обратной перспективе, о контрперспективе, которая не образуется благодаря взгляду зрителя извне, но которая расходится из глубин в направлении эскипа, как если бы картина поднималась из невиданного в направлении зрителя, предмета и цели перспективы, более не ее источника. Это само полотно упирается своими аркбутанами в свои глубины, для того чтобы появиться, которое отрицает себя, чтобы утвердиться, чтобы напрячься – сразу и стрела, и струна, и

деревянная подпорка арки – ради славы показать себя, до тех пор пока глубины под этим напряжением не взорвутся и не позволят эктипам перейти границу невиданного и войти в видимое. Речь больше не идет о том, чтобы сделать запись на нейтральной поверхности, безобидной и доступной, набора предусмотренных объектов, организованных в соответствии с субъективными законами интенционального или синтетического воображения. Речь идет о том, чтобы указать теневое отверстие, откуда невиданное изгоняет непредвиденное, вопреки себе, к большому ужасу взгляда, в беспорядочном бегстве как от невиданного, так и от предвиденного – неожиданное появление эктипов на подорванной и затопленной поверхности картины, которая, как и мы, ждала чего угодно, только не этого. Точка схода находится не в глубине – глубинах – картины, но на поверхности, точнее – в самом нашем взгляде. Действительно, лучше было бы сказать, что это наш взгляд бежит опасностей свободного потока эктипов, разнужданных, разбушевавшихся, ошалевших от радости появления. Полотно покоряется, как и глубины невиданного, из которых оно происходит, штурму эктипов. Картина открывает нашим испуганным глазам зрелище завесы невиданного, которая не выдерживает силы желания появиться. Поток видимого захлестывает его.

VIII

Так что за обмен, что за бой возделывает картину? Несомненно, следует отказаться от того, чтобы свести их к между и формой, поскольку не только форма противостоит глубинам, с которыми не общается, но и взгляд не столько командует визуальным, сколько сносит его непредвиденные поступки. Более того, картина не предлагает взгляду никаких форм. Формальный дух, измышление форм путем почти механического сличения, конечно, может означать крушение – само по себе грандиозное, неизбежное и вне всяких сомнений благотворное – современной живописи (я имею в виду период после Давида и Энгра). Тем не менее у живописи нет задачи

производства форм, какими бы прелестными или отвратительными они ни были. Ведь эта задача всегда зависит от объектности, значит, от существа технического, то есть, так сказать, от нигилизма. Живопись как таковая не должна производить форм. Она должна регистрировать, благодаря своей вторичной и тяжелой пассивности (пассивности искусства ничегонеделания), появление эктипов из их глубин, восхождение невиданного к (про)явлению. То, о чем почти безучастно свидетельствует картина, состоит – и тут же избавляется от всякой устойчивости – в дистанции между глубинами и эктипом. Расстоянии, преодолеваемом эктипом от невиданного в направлении видимого, и, наоборот, расстоянии, преодолеваемом взглядом в направлении от видимого к невиданному. Нет никакого безмятежного синтеза, который, управляя подвластными ему объектами, смягчает их, есть неустранимое несоответствие, в котором невиданное и видимое, глубины и эктип если и встречаются, то, сталкиваясь, чтобы отделиться.

Жизнь настоящей картины, жизнь, которая ее решительно выводит из служебного статуса объекта, держится на невозможности отождествления с одной простой областью видимого: она избегает этой редукции, сотрясаясь от непрерывного внутреннего конфликта между эктипами и глубинами; дистанция, которая проходит ее насквозь, заставляет ее дрожать, вызывает напряжение, стохастические преобразования. Дрожащей неясности картины, которая сводит взгляд с ума, и укрывается от него, и провоцирует его одновременно, не нужны ни немного простоватые техники *optic art*, ни анаморфозы и оптические иллюзии, чтобы проявить свое действие; точнее, они не могли бы в такой степени обнаруживать свои эффекты, если бы картина по своей сути не противоречила всегда ожиданиям взгляда или, по крайней мере, удовлетворяла бы их, лишь обманывая, из-за очевидной несводимости ее к развлекательности, к заурядной утилитарности. Картина живет расстоянием, где сходятся без ненависти и примирения эктипы и глубины. Она живет дистанцией между ними, потому что дышит ее воздухом; она может дышать в этом зазоре, потому что он ее разреживает, шумит в ней,

образует полости, в которых движется. В объектной пустоте, так проходимой и неустанно обновляемой, картина вдыхает и выдыхает. Милость и расположение поднимают и опускают ее попеременно. Вовсе не пребывая неподвижно под охраной взгляда, картина накладывает свой внутренний ритм на зрителя, который должен ему следовать, который должен к нему приспособиться – как танцовщик следует ритму музыки. Дистанция, которая разреживает картину и наполняет ее воздухом, молча призывает отдаться осцилляции эктипов и глубин. Поэтому взгляд должен пройти расстояние, которым и жива картина. Это картина оживляет взгляд, а не наоборот. Это картина позволяет взгляду обозреть подъем от невиданного к видимому, высвобождение эктипов и обессиленное смыкание глубин. В строгом смысле слова это не мы учимся видеть картину, а картина, раздавая себя, обучает нас видеть ее.

Здесь открывается главная задача живописи. Прежде всего, картина, может быть, до других событий, еще более непредвиденных, открывает нам видение того, что идет не от объектов. Если обычно мы видим неисчислимое множество видимого, не останавливаясь перед ним надолго, если этого не требуют соображения полезности или желание, то мы и видим лишь простое предвиденное видимое, иначе говоря, доступные объекты, которые произведены, которые можно потрогать. Картина же, наоборот, поскольку вдыхает воздух между невиданным и видимым еще до представления нового видимого (а иногда не представляя вообще никакого), похищает у взгляда объект целиком или избавляет взгляд от ограниченной объектной цели. Картина сталкивает нас с не-объектом, не подлежащим пользованию, не (воспроизводимым, неуправляемым. Безусловно, это не-объект, контробъект, а не просто антиобъект, где последовательное уничтожение измерений живописного объекта одного за другим фактически усиливает господство объективности, так как ее горизонт остается невредимым. Картина, проникнутая, но и поддерживаемая неуничтожимой дистанцией между глубинами и эктипами, отвергает любой объект и таким образом освобождает

нас от объективности. Тот факт, что рынок искусства не оставляет попыток вернуть картину в ситуацию объективности (производство, оценка, экономия и т. д.), вовсе не противоречит этому радикальному противостоянию: если бы рынок дошел до этого уровня, он имел бы дело с объектами, чья визуальность была бы незаконна с позиции невиданного; если бы, наоборот, натиск усилился, он бы споткнулся об эту визуальность, выходящую из невиданного. В ситуации нигилизма, более чем в какой бы то ни было другой, живопись предстает нам одним из редких, но мощных способов отказа от признания ценности мастерства. Учиться видеть в картине не-объект – значит не принадлежать к «эстетике» или ею не ограничиваться, – это относится к очищению взгляда как таковому. Более того, картина обучает взгляд не тем, что подводит его к последней возможности, а тем, что открывает ему, по ту сторону противных объектов то, что в феноменологии называется феноменом по преимуществу, то, что показывает себя через себя же. Картина живет не в далекой деревне феноменального универсума, сосланная туда за проступок подражания; она по праву принадлежит привилегированной и узкой области феноменов по преимуществу – тех, которые появляются из должной им дистанции, из противостояния в них невиданного и видимого. Картина не развлекает, не украшает, не приукрашивает, не показывает ничего – она показывается, из себя и для себя. И так, показываясь из себя и через себя, она показывает нам главным образом то, что значит показываться, являться совершенно независимо, в полную силу, как первое утро мира.

Иначе говоря, «дать образ того, что мы видим, забыв о том, что появилось перед нами».[20]

IX

Такова картина в своей обнаженности. Она не предлагает взгляду никакой объект, но существует в своем интервале между эктипами и глубинами. Так она накладывает на наш взгляд свое движение как незыблемое условие возможности взгляда следовать за подъемом в ней

невиданного к видимому. Собственно говоря, картина не предлагает ничего – ни объекта, ни вещи, на которые можно было бы смотреть, которые мог бы удержать остановленный взгляд.

Однако что же мы видим в том, на что нельзя смотреть? Невидимую дистанцию между видимым и невиданным, между глубинами и эктипами. Но это невидимое, даже если картина не перестает предлагать его, возвращается к нашему глазу, который должен в конце концов его воспринять. В этом парадокс картины (но не только ее одной), что, чем больше доверяя ее собственной очевидности, тем больше ее восприятие зависит от в известном смысле близорукого, прищуренного взгляда ее зрителя. Восприятие – испытание, посылаемое картиной зрителю, который в нем обнаруживает границы своей способности видеть. Но картина накладывает испытание и на саму себя, возвращаясь к сомнительному восприятию взглядом, который порой бестолков. Это двойное испытание происходит в уникальном действии видения как восприятию дара, предложенного глазам, которые этого не ожидали. Видеть (*voir*) – значит воспринимать (*recevoir*), потому что появляться – значит давать (себя) увидеть. И здесь до странности точно звучит обычное выражение «*voir ce que cela donne*».

Voir ce que cela donne, увидеть, что это дает – значит прежде всего отступить, чтобы лучше рассмотреть результат прикосновения, наброска, только что нанесенного на поверхность носителя. Но этим приглашением отодвинуться полностью признается, что только что физически наносивший цвета или линии очерка на поверхность в момент совершения этого действия не знал, что делал, потому что, прежде чем увидеть следствие, он должен отделить себя от своего произведения, дабы узнать вдруг, какое видимое появилось. Он принимает также, что, несмотря на весь его труд, это не он делает картину произведением, но что сама картина, смиренно добиваясь появления во время обработки, открывается видимому по своей инициативе. Чтобы видеть *ce que cela donne*, нужно сначала допустить, что это – картина –

дает себя, и живописный акт ограничивается тем, чтобы воспринять, записать на поверхности носителя и поместить в раму дар. Живописать означает ждать отдачи. Вследствие этого, чтобы увидеть, что это дает, то есть то, что дается, надлежит проявить себя в способности дарить. Быть способным на отдачу – значит подчиниться ей (передаче в дар) и понять, какого измерения требует она для своего восприятия. Всякий настоящий художник, много работая, пытается не произвести некое видимое, каким бы оно ни было, но составить протокол того, что было ему дано – вырвано из невиданного. И как дар превосходит размах приема, художник долгой работой и самоограничением (а не ограничением материалов визуального), должен выжидать того, что приходит к нему, зачастую несоизмеримо обычно ожидаемому.

Видимое дается видению. Речь не идет еще об откровении, но речь уже идет о том, кто некогда должен будет поддержать вес довлеющей славы откровения, всегда возможного (потому что всегда возможно худшее, и на взгляд откровения возлагает самое тяжкое испытание, такое, в котором он может и погибнуть, более того, должен). В отношении простой картины речь еще не идет о том, чтобы воспринять откровение; но уже вне всякого сомнения надлежит уступить самому сокровенному и неожиданному из непредвиденного – факту, что оно дает себя. Видимое всегда дается непредвиденно, как непредвиденное. Оно появляется как непредвиденное, потому что оно само дает себя, через себя, из своих глубин. Всякий дар требует, чтобы его приняли. Поэтому перед самой незначительной картиной следует опустить глаза, чтобы почтить то, что дается. Только после этого мы можем их поднять, в медленном поклоне дающему то, что дается. И наконец попытаться увидеть *ce que cela donne*.

Слепец в Силоаме

I

Освободить изображение – как мы просили этого, как к этому взывали! И изображение наконец освобождено. Чего мы хотели, то безвозвратно имеем. Изображение свободно от всякой цензуры, от любых технических ограничений. Свободное, оно обрушивается, осаждает, правит. Мы узнали заранее все его достоинства: в принципе оно информирует, оно обучает, оно развлекает, оно объединяет – в общем, служит свободе, равенству, братству. Пластические искусства могут наконец встретиться с «жизнью», поскольку и она, как и эти искусства, состоит из одних лишь изображений. Знание наконец открыто для всех, поскольку его изображение заверено публично. Священное более не скрывается, так как оно отчетливо проступает в тех «обеднях», которые, как известно, чаще состоят теперь из политических конгрессов или спортивных состязаний, чем из евхаристических служб. Желание наконец извлекло свои объекты из мрака безвестности, потому что теперь оно не более чем изображение и не может ничего сделать видимым, а значит, в некотором смысле, приемлемым или, по крайней мере, принятым в круговороте дистрибуции. Изображение сделалось для нас не просто формой, оно стало миром. Мир сделался образом. Мы попросту живем в аудиовизуальный период истории. И никто не колеблется предсказать ей долгую жизнь, тысячелетнее царство.

Эту тихую революцию можно праздновать с пылом, без малейшей настороженности. И все же мы не будем этого делать. Мы не говорим, что аудиовизуальная революция освобождает или возвышает. Потому что – если в ситуации вялого консенсуса, которая нас уже душит, все еще подходящий момент – следует задать простой вопрос: чей образ предлагает это изображение? Иначе говоря, от какого оригинала оно происходит? К какому оригиналу возвращается в конце? Здесь ответ как будто напрашивается сам собой. Любой журналист, ведущий программы или телезритель ответят

самодовольно, но и сочувственно:

изображение не имеет другого оригинала, кроме него самого, и только его. Вообще, потребовалось бы немало анахронической запущенности и скрытой метафизики, чтобы утверждать, что образ должен отсылать к какому-то оригиналу; именно благодаря современной технике образ может позволить себе освободиться как таковой, потому что наконец он свободен от требований оригинала, отличного от него, управляющего им. Изображения сегодня пробегают по поверхности земного шара – и по поверхности глазного яблока его обитателей, – так как производятся, размноживаются и разбухают без всякой меры или связи с чем-либо. При инфляции денежная масса может вырасти, не сдерживаемая никакими золотыми запасами или обменными ресурсами; здесь визуальная масса растет тем больше оттого, что никакой оригинал не требуется, не говоря уже о том, что показываемое задает условия показа. Однако изображение, в отличие от бумажных денег, умножает свою власть, отделяясь от какого бы то ни было оригинала; чем меньше золота, тем больше ценность изображения, и не доллар является изображением, но изображения удачно производят доллары. В общем, освобождение изображения состоит в том, что оно освободилось от какого бы то ни было оригинала; изображение имеет ценность само по себе и для себя самого, потому что имеет ценность благодаря себе. У изображения нет другого оригинала, кроме него самого, и оно производит себя, чтобы выдать за единственный оригинал.

II

Самонадеянность изображения обусловлена его телевизуальным развитием, где телевидение представляет ценность как вид универсальной сущности, которая выплескивает изображения, не произведенные непосредственно электронной аппаратурой. Телевидение не ограничивается тем, чтобы другими средствами добиваться того, что уже было реализовано кинематографом, а до него еще театром. Эти последние еще сохраняют, как

раз в момент производства вымысла, связь изображения и оригинала. Для театра это само собой разумеется, так как оригинал остается присутствовать как раз в тот момент, когда при моем активном приятии рождается иллюзия из образов другого мира: в рамках репрезентации образов я буду аплодировать во плоти личности, действующей здесь и сейчас. Кинематограф, разумеется, откладывает или запрещает этот возврат к идеалу актеры могут погибнуть, сбежать или спрятаться, исчезнуть в поле анонимности, но я вполне могу вновь обнаружить их на каком-нибудь фестивале или даже содействовать съемке (этого фильма или следующего), узнать о них из книг, которые переживут своих действующих лиц. Короче говоря, даже в самой произвольной фикции образ отсылает по меньшей мере к одной реальности – участников-актеров. А fortiori это ли происходит в «Actualite Pathe»[21] стародавнего времени: мне не нужно поддаваться пустым речам прислуживающего крикуна, чтобы знать, что это изображение, даже искаженное пропагандой, было «чем-то истинным». Это возвращение к оригиналу, каким бы он ни был, и разрушило телевизионное изображение.

Прежде чем передать нам изображение некоего оригинала, телевидение доставляет нам образы, лишённые какой бы то ни было интенциональности. Прежде всего потому, что на уровне телевизиального исчезает важнейшая цезура между изображением (как признанным вымыслом) и реальностью: время репрезентации. Для любого сеанса были установлены рамки, продолжительность исполнения ирреального. Это время и упразднило телевидение: электронная пушка непрерывно бомбардирует экран, днем и ночью воспроизводя изображения («Конвейер, который никогда не спит»). Продолжающееся течение времени – знак действительности реального мира в философии – здесь, напротив, становится отличительной чертой фикции воображения. Так ирреальное соперничает с темпоральностью реального: своими программами претендуя на то, чтобы покрывать двадцать четыре часа в сутки семь дней в неделю, телевидение признает свою важнейшую цель – присвоить действительность мира,

репродуцируя его или, лучше, прямо производя его. Изображения появляются из производства, из «общества производства». Неразличимостью мира и потока изображений отмечено не только телевизионное использование времени, но также телевизионное использование пространства. Возьмем пример, который на первый взгляд противоречит предыдущему тезису: телевизионные журналы, репортажи об актуальных событиях и т. д. Здесь, вне манипулирования и цензуры, изображение отсылает к тому или иному событию самого действительного реального мира; это так, но изображения делают доступными для взгляда события, не имеющие ничего общего, не связанные между собой и настолько разбросанные по своему географическому происхождению и иногда настолько разнородные, что мы не располагаем никаким воображаемым миром, знакомым нам, привычным, чтобы принять их и организовать, – в общем, понять. Я не могу притворяться, что самостоятельно достигаю пространства, в которое эти изображения меня повергают – не важно, насколько оно далеко или близко географически, – и не только из-за материальных средств, но и потому, что оно не располагается в мире, в котором я в действительности обитаю. Пространство, которое вдруг пересекает телевизионный поток изображений, не открывает никакого возможного мира, но замутняет его. Поэтому пространство и время конституируют не априорные формы опыта, но априорные условия невозможности всякого действительного опыта – невозможности взойти от изображений к их вероятным оригиналам. Парадоксальным образом тележурнал не показывает мне того, что я мог бы благодаря ему узнать, напротив, он перечисляет мне все то, что я не смогу узнать никогда, поскольку оригинал, появившись на мгновение, исчезает. У телеобраза нет времени, чтобы преодолеть пространство, которое отделяет его от его оригинала, поэтому в лучшем случае ему бы следовало признаться мне в утере права.

Образ, не связанный со своим оригиналом, не имеет, следовательно, другой реальности, кроме своей собственной. Эта реальность обретает всю

свою действительность на телеэкране. Изображение образуется на экране, потому что, делая экран своим оригиналом, оно возникает только в том случае, если становится идентичным своему суппорту, экрану. Удивительно, что экран называют местом изображения, тем самым подразумевая, что изображение может развернуться как таковое, лишь создав экран. Чему, как ни оригиналу? Изображение создает экран, потому что экран создает образ – вместо оригинала. Экран – и, следовательно, электронная пушка – производит образ, вместо того чтобы воспринимать его (подобно киноэкрану). Он производит его по правилам непрерываемого времени, покрывая неограниченное пространство, имитирующее пространство мира, этому миру, однако, не принадлежа. Экран, этот антимир в мире, производит образы, никогда не отсылая их к какому-либо оригиналу форма без материи, изображение это обладает лишь фантомной реальностью, полностью дематериализованной. Конечно, еще остается возможность того, что такой образ все-таки отсылает к какому-то оригиналу, но я как зритель никогда этого не узнаю; различие между фиктивным изображением и образом, связанным с оригиналом, ускользает от меня. Фикции и надувательство являются составной частью существования образа на телеэкране, отсылка же к оригиналу является исключением.

Какими же критериями регулируется такой образ? Так как ему недостает оригинала, регулирование его зависит от того, кто его видит. Как всякий объект, он зависит от пассивного или от активного субъекта, который конституирует его благодаря простой способности взгляда встречать и выдерживать его. Поэтому мера телевизионного образа – это охотник до зрелищ (voyeur). Прямо противоположно прозревающему (voyant) (тому, кто видит недоступное и невидимое) этот вуайерист насыщается самым доступным видимым. Охотник до зрелищ – так определяется тот, кто под нейтральными именами зрителя и потребителя подвергается воздействию образа, кто заведует им и задает ему рамки. Отговорки вроде доступа к информации, открытости миру и «подключению» к актуальности объясняют

– впрочем, плохо – ситуации самые тривиальные и к тому же самые неизбежные.

Охотник этот видит единственно ради удовольствия видеть: в конце концов, благодаря развитию техники, он может без всяких ограничений отдаваться притягательности *libido vivendi*, которое всегда отвергали Отцы Церкви – удовольствие видеть, видеть все, особенно то, что видеть у меня нет права или сил, удовольствие видеть и никогда не быть видимым, в общем, через зрение управлять тем, что не возвращается ко мне, не выставив меня взгляду другого. Следовательно, охотник до зрелищ вступает в перверсивную и бессильную связь с миром, который и бежит от него, и обладает им в образе.

Он нормализует образ без оригинала тем, что его желание требует видеть ради видения; всякое изображение тогда годится, предвиденное, удовлетворяющее это желание, частично или полностью наполняющее его, поэтому изображение должно соответствовать ожиданиям этого желания. Отсюда – попытки ведущих и создателей программ направить это желание, измерить его, прежде чем удовлетворить. Однако эти помпезные «стратегии коммуникации» сами основываются на железном принципе: каждое посланное изображение, чтобы быть видимым своему охотнику, должно удовлетворять именно его желанию видеть, с присущими ему требованиями и ограничениями; поэтому всякий образ должен воспроизводить в изображении меру желания, то есть всякий образ должен сделаться идолом того, кто жадно на него смотрит. В таком изображении охочий видит удовлетворение своего желания, то есть себя же. Всякое изображение есть идол – или оно невидимо.

В образе, «веселой вдове» своего оригинала, не происходит никакого освобождения, не открываются никакие новые перспективы: подтверждается лишь метафизически обусловленная ситуация нигилизма. Если принять, что в метафизике, платоновской в своих истоках, было закреплено противопоставление между самой вещью и образом в пользу вещи, а затем в

ницшеанский период эта оппозиция была развернута в пользу образа, сочтенного столь же реальным, как и сама вещь, можно сказать, что идол вуайериста точно соответствует требованиям нигилизма: нет ничего в себе, все существует в меру оценки, утверждающей его или нет. Телеидол появляется, только если охотники до зрелищ считают его ценным, – опрос с его смехотворной тиранией демонстрирует в режиме пародии оценку ценностей сверхчеловеком (то есть жалким телезрителем). Жадный до зрелищ, оценивающий своего идола, полностью соответствует метафизическому принципу: «быть – это воспринимать».

III

Потеря образом доступа к оригиналу означает, что он по необходимости сам делается оригиналом – в режиме псевдо-, контроригинала. Стать образом, «выйти в эфир» определяет по преимуществу уже способ присутствия, а не отдельные его производные. Ранее событие не доказывало свою реальность, потому что действительно имело место; так как оно имело место, оно всегда происходило в определенном времени и пространстве, с актерами и зрителями, число которых ограничено, то есть в мире вполне определенном, поскольку реальном. Но реальный мир исчез после того, как образ создал экран своего контрмира; отныне событие, чтобы действительно иметь место, должно также происходить в контрмире – оно должно опуститься (или подняться, не имеет значения) до уровня образа. Только этот контрмир преодолевает границы пространства и времени и бесконечно распространяет событие в блеклой реальности сна. Поэтому скорее стоит казаться, чем быть, ведь быть и есть казаться. Лучше ничтожное появление на крупном плане, чем грандиозное – в плане вырезанном; лучше «получивший огласку» пустяк, чем результат, который проигнорировали. Техническая возможность быть видимым массой охотников до зрелищ предоставляет сегодня деспотическую власть (и Сартром описанную), согласно которой я есть то, чем взгляд другого хочет (и видит), чтобы я был. Необходимость

показывать себя, позволять видеть себя, чтобы не пройти невоспринятым, которой уступают даже (и особенно) самые лучшие, основывается на метафизическом принципе: «быть – это быть воспринятым». Следуя прямому переворачиванию платонизма, мы допускаем, что образ есть настолько же, насколько и сама вещь, и даже больше: то, что я есть, не обретается за тем, чем я кажусь, наоборот, то, чем я кажусь (вид, look), наполняет меня понемногу, в конце концов достигая глубинных слоев личности. Утвердить свою идентичность – значит сразу и открыть, и передать образ себя, меня-как-образ – что удовлетворило бы и любопытных, и тех, которых они рассматривают. Желанием образа – желанием полностью сделаться образом – исчерпывается вся мудрость нашего времени: даже мудрец мудр благодаря своему образу, он мудр как образ. Вся мудрость в любой области состоит в том, чтобы сделаться таким же мудрым, как и твой образ. Политик, спортсмен, журналист, промышленный делец, писатель – никто не признает ничего более ценного, чем это – «мой образ»: я не что иное, как-я-как-образ.

Реклама. Термин употребляется здесь вне его текущего использования. Под рекламой мы подразумеваем прежде всего способ бытия всякой реальности, приведенной к статусу образа: я есть потому, что я видим и как я видим; что получается из меня, это прежде всего образ, которым я становлюсь, доступный для передачи, распространения и потребления охотниками до зрелищ. Но как раз потому, что образ, которым я являюсь, приходит к любопытным, на него начинает распространяться второе требование: чтобы я-как-образ мог до них дойти, нужно, чтобы они оценили его как подходящий им. Чтобы поклонники зрелищ выносили обо мне суждение в качестве избирателей, болельщиков, читателей или игроков, необходимо, чтобы они распознали во мне-как-образе объект, которого ждало их желание, или, точнее, как образ объекта; требуется, значит, чтобы я-как-образ установил пределы как раз по границе их желания; это желание ищет идола, то есть образ образа. Я должен конституироваться как образ, но исходя не из себя, а из идола, которого ждут поклонники зрелищ, – идола, образа

желания, значит, от взгляда вуаериста; чтобы быть, я должен дважды пройти процесс самоотчуждения – взгляду и желанию вуайериста. Мое желание быть видимым требует в конечном счете, чтобы меня видели как приблизительный образ идола, которого желают те, которые, чтобы быть, видят. Претензия на главенствующее положение в какой угодно области парадоксальным образом предполагает снижение до уровня идола – идола поклонников зрелищ. Отсюда – миф модерна о grand vu – того, кто, как образ, вызывает и удовлетворяет желание всех вуайеристов, будь то актер планетарного масштаба (массовые концерты которого не следуют никаким соображениям меры), или величайший мастер коммуникации (который управляет, появляясь на экране), или, наконец, проститутка («богиня», согласно рискованному определению Бодлера). Проституция, понимаемая в строгом смысле, – это лицо (на самом деле всякая вещь), добывающееся бытия в режиме телевизионного образа настолько, насколько оно соглашается не только низвести себя до себя-как-образа, но и следовать этому же образу согласно драконовским законам другого образа – идола (желания) вуайериста. Отсюда иллюзорное предположение о появлении среди новых образов абсолютной реальности, нового оригинала, наконец-таки адаптированного к телережиму видимого: образы не могут выдать никакого другого оригинала, кроме того, который им известен; самый прекрасный образ мира может предложить лишь то, что у него есть, – оригинал-в-образе, контрмир, в котором оригинал всегда находится в образе. Быть тогда всегда означает быть видимым. Быть видимым всегда значит проституировать себя, уподобляться идолу вуайериста. Величайшая проститутка – Вавилон – обозначает не что иное, как наш мир, и этот способ присутствия и есть телеобраз. Чтобы быть, нужно быть видимым, значит, выставлять себя как образ некоего идола – оригинал же становится недостижимым, поскольку он появляется как проявление себя же. Оригиналы исчезают, сделавшись образом: быть – это быть воспринятым.

Образ занимает место оригинала, поскольку ничто не есть, если его не

видно на экране или если оно не видит экран. Оригинал исчезает, остается ли он невидим или воображает себя (становясь простым и чистым образом). Распространение и производство изображений имеет целью не раскрытие мира, но закрытие его экраном; экран заменяет вещи мира идолом, без конца обновляемым поклонниками зрелищ, идолом, распространяющимся за пространственные и временные пределы, в конце концов достигающим космической полноты контрмира. Телевизионный образ, имеющий структуру идола, подчиняется только вуайеристам и не производит ничего, кроме протитуированных образов. Этот онанизм взгляда завершается метафизической формой монады: всякое предполагаемое восприятие внешнего мира сводится к тому, что выражает сама монада, разворачивающая только свою сущность в образах, заменяющих место мира. «Коммуникация» образов использует также стратегию потребления визуальных благ и следует потребностям рынка вуайеристов, она предполагает их аутичный монадизм, далекая от того, чтобы поколебать его. «Коммуникация» не только ничего не коммуницирует – разве что образы, идолы вуайеристов, лишенные оригинала, – она противоречит общению. Идолопоклоннический обмен требует помещения экрана перед каждым взглядом: я никогда не вижу ничего, кроме экрана, который держит меня вне мира. Экран закрывает от меня мир, цепи приковывают меня к экрану, решетка определяет каждое мое мгновение. Такой образ обнаруживает любой прототип в идоле, потому что он сам первым девальвировал до идола. С двух сторон отражая попытки возвращения к оригиналу, каким бы он ни был, образ превращается в тирана мира, вещей и душ. Сегодня нам известно не только насилие оружия (война) и насилие слов (идеология), но и террор образов-идолов; как и два предыдущих типа насилия, это последнее направлено к нашим душам, но, чтобы добраться туда, оно не шантажирует наши тела (как война) или наш ум (как идеология), оно овладевает самим нашим желанием: тирания образов-идолов побеждает нас нашим же поспешно-услужливым согласием. Мы не желаем ничего, кроме этого, – видеть или быть видимыми, в меру нашего желания. Отныне все может произойти – на экране увидеть можно все, со всем можно

коммуницировать, но ничего не дается и не воспринимается, поскольку ничего не остается вне экрана. Libido vivendi, утоляемое одиноким удовольствием от экрана, избавляет от любви, запрещая видеть другое лицо – невидимое и реальное.

IV

Libido vivendi, чистое желание видеть, устанавливающее строгую эквивалентность образа и вещи, характеризует мир, где каждая вещь редуцируется до образа и где каждый образ ценится как вещь. Эта эквивалентность есть абсолютная тирания: вход в мир образов не столько освобождает воображение для игры ликования, сколько замыкает наш дух и наше желание вне вещей, как в застенке образов – отправляя в образную ссылку. Цензура, которую устанавливает образ (установившийся в вещи) в нашем мире, не позволяет даже малейшего доступа к оригиналу, попросту редуцирует до статуса невоображаемого, невообразимого: то, что не видится, просто не существует. Оригинал должен исчезнуть, потому что, по определению, он никогда не появляется.

Этой простой очевидности стоит, однако, задать вопрос: означает ли невидимость в случае вероятного оригинала простое и чистое отрицание его реальности? Другими словами, достаточно ли того факта, что оригинал остается невидимым, чтобы дисквалифицировать всякий оригинал? Или может быть так, чтобы оригинал определялся бы как раз невидимостью – его несводимость к тому, что помещается в образ. Приведем три примера этой принципиальной невидимости. Сознание, конечно, всегда относится к образам, чувственным или умопостигаемым; и вообще знание о некоей вещи всегда предполагает ее реконституирование через серию образов (и понятий), принципиально незавершенную и неопределенную. Я никогда не вижу куб: я конституирую, с помощью образов трех его поверхностей, некую «вещь», шесть граней которой я никогда не увижу одним взглядом, но которую я награждаю шестью гранями, используя три первые виденные и

согласуясь с требованиями математического понятия куба. Во всяком восприятии референт или сама вещь остаются невидимыми для меня: я вижу только определенные их аспекты, некоторые параметры, и на этом основании делаю заключение о целом, которого в действительности у меня никогда не было перед глазами. Эту дистанцию между видом и невидимым оригиналом можно назвать, в соответствии с традициями философии, дистанцией между акциденциями (или атрибутами) и субстанцией, между феноменом и вещью в себе, между интуицией и интенцией, между знаком и референтом и т. д. Это не значит, что мы живем и двигаемся не в толще того, что видим, но в отношении, с помощью которого мы видим, с которым мы не видим. То, что мы не видим, обладает одним из двух статусов. Или то, что мы не видим вообще, но что могло бы благодаря силе взглядов сделаться тотально видимым (куб, эта страница, эта ручка, этот автомобиль, проезжающий по улице, и т. д.) – видимое в потенции, актуально невидимое. Или то, что мы видим, но что никогда не будет равно тому, на что мы нацеливались в реальности: если мы смотрим, чтобы испытать что-то возвышенное, радостное, красивое, дорогое для нас, то, на что мы нацелены в этом зрелище, не сведется ни к тому, что мы видим в действительности, ни к тому, что мы хотели бы испытать, речь идет о том, что самым радикальным образом превосходит то, что у нас внутри. Здесь невидимое всегда остается таковым в тем большей степени, в какой я мог бы его видеть как таковое: невидимое утверждает себя через прирост видимого.

Итак, перейдем ко второму способу, которым невидимое выражает свою несводимость. Если я вижу не просто некий неодушевленный объект, но человека – что же я вижу в действительности? Без сомнения, некий силуэт, манеру держаться, фигуру, черты лица и т. д. Но все это в конечном счете не столь важно: та или эта деталь, этот цвет, это движение могли бы видоизменяться, но лицо, к которому я направлен, на самом деле не меняется в моих глазах; известно, что лицо может привлечь меня (и с большой силой) чем-то незначительным (совершенно отличным от моего), и что, наоборот, я

могу никогда не обратить внимание на очевидные черты дорогого мне человека (цвет глаз и т. д.). Идет ли речь о невнимательности? Ни в коем случае, поскольку мой влюбленный взгляд со всей силой обращается к этому лицу, в котором он хотел бы видеть все, поскольку он готов предположить все. Но то, что он хочет видеть, не совпадает с тем, что это лицо позволяет увидеть любому другому взгляду; равнодушие без труда подметит цвет глаз или деталь походки, почему же я и мой страстный взгляд не видит того, что образ другого с такой легкостью предлагает взгляду? Потому несомненно, что я не хочу видеть того, что предложено видеть визуально. Что же хочет видеть мой взгляд, если он не хочет видеть видимое этого лица? С необходимостью он хочет видеть в нем невидимое. Но как видимое лицо можно видеть со стороны невидимого? Как чувственный взгляд вообще может видеть что-то невидимое? Парадоксальный ответ напрашивается сам собой: на лице другого мой страстный взгляд не может видеть ничего, кроме единственного участка, который ничего не открывает взгляду – зрачков двух глаз, двух дыр, темных и пустых. Почему выделяется то, в чем действительно не на что смотреть? Потому что это невидимое ничто не содержит никакого нового видимого или контрвидимого, но невидимый исток взгляда другого на меня. Я не вижу видимого лица другого, объекта, все еще сводимого к изображению (как того требуют социальная роль и макияж), но вижу невидимый взгляд, который исходит из темных зрачков другого лица; в общем, я вижу другое видимого лица. Встретить серьезно (значит, страстно) лицо другого – значит направиться к самому невидимому, то есть к его невидимому взгляду, направленному на меня[22]. Интенциональность любви исключается из власти образа, потому что мой взгляд, невидимый по определению, претендует на то, чтобы перекреститься с другим взглядом, невидимым по определению. Любовь вычитается из образа, и поэтому, пока образ стремится захватить любовь, видимо представляя ее, он тонет в порнографии, незначительности или смеси первого и второго.

Остается рассмотреть третий случай невидимого. Нами принято, что

взгляд, любящий или любимый, избегает образа и исходит из невидимого. Однако есть еще одна гипотеза, что этот взгляд свят в том смысле, что он может доставить, как некая прозрачность, икону Бога, невидимого по преимуществу. Эта гипотеза возникает в случае Иисуса Христа, которого святой Павел, не колеблясь, называет «образом Бога невидимого» (Колоссянам 1, 15). Что происходит здесь с невидимостью? Христос открывает взгляду икону манифестацией лица, то есть взгляда, который сам невидим. Так что впервые речь идет о перекрестии взглядов, как в любовной схеме: я вижу своим невидимым взглядом невидимый взгляд, который смотрит на меня; в иконе в действительности не столько я вижу некое зрелище, но другой взгляд, который поддерживает мой, встречает его и при случае преодолевает его[23]. Однако Иисус не просто предлагает моему взгляду видеть и быть видимым его взглядом, если он требует от меня любви, то это не любовь к нему, но к его Отцу если он настаивает, чтобы я поднял на него глаза, то это не для того, чтобы я увидел его, только его, но чтобы я также увидел, особенно чтобы я увидел Отца: «...и ты не знаешь Меня, Филипп? Видевший Меня видел Отца» (Иоанн 14, 9). Но если Отец остается невидимым, как могу я видеть Отца, видя Христа? Не образует ли Христос того, что видно от Отца на месте Отца, того, что визуально занимает место невидимости Отца? В этой интерпретации Христос не показывает Отца, но подменяет его собой, видимый заместитель невидимого, который скрывает самим фактом того, что претендует показать его[24]. Но Иисус пришел на землю, чтобы прославлять Отца, а не чтобы сделать видимой собственную славу «Отче! избавь Меня от часа сего! Но на сей час Я и пришел. Отче! прославь имя Твое» (Иоанн 12, 27—28). Значит, нам следует понять, как Иисус Христос открывает не просто видимый образ Отца, который остается невидимым, но лицо (видимое) самого невидимого (Отца), видимый образ невидимого, насколько оно невидимое. Если отклонять этот парадокс, придется интерпретировать его через логику образа: если Бог невидим, всякий образ может предложить лишь карикатурное присвоение, и Иисусу следует вынести приговор за богохульство, что и было сделано (Матфей 26, 66). Парадокс иконического

показа (монстрации) невидимого в видимом позволяет лишь принять Иисуса, не распиная его на кресте за богохульство. Но этот парадокс постигаем для ума, только если мы сможем оторвать икону от логики образа. То есть если мы сами оторвемся от тирании образа. Невидимое – вещи, взгляда и «невидимого Бога» – требует проложения нового пути.

V

К современной ситуации образов – которые узурпируют всякую реальность как раз потому, что делаются нормой любой возможной вещи, – кажется, возможно только одно отношение, и простое концептуально и святое в духовном смысле, – иконоборчество. Если образ претендует на то, чтобы быть своим собственным оригиналом, то есть довольствоваться собой, невидимое определенно должно взвалить на себя невидимость. Никакое лицо, и особенно лицо единственного Бога не может и не претендует на то, чтобы сделаться видимым. Видеть Бога, – это богохульство, этого не может быть. Множество духовных мыслителей склоняются к этому радикальному ответу, и не только в период VII—VIII вв., и не только в исламе или в иудаизме. Можно даже предположить, что в будущем их число возрастет, если усилится тирания образов под предлогом подавления сопротивления ей. Однако иконоборчество подразумевает объединение с этой тиранией, так как в действительности лишь переворачивает общее отношение к главенствующему определению образа как нормы вещи: вместо того, чтобы включить туда лицо Бога, иконоборчество утверждает радикальное разведение этого лица и всякого образа и этим полностью легализует современную тиранию образа, нормы всякой вещи. Серьезность дискуссии требует того, чтобы выяснить, вне этого разведения, исчерпала ли современная (телевизионная) модель образа сущность видимого или, возможно, ей может противостоять модель, радикально отличная от образа. И не может ли быть так, что как раз современное развитие изображения (в живописи после кубизма) уже намечает черты другого образа образа?

Исторически, по крайней мере, модель образа была противопоставлена иконоборчеству, и, по крайней мере внутри Церкви, она выиграла. Речь – об иконе. Икона – это не определенный живописный жанр, вроде деревянных «икон» (поскольку романские фрески и византийские мозаики или некоторые готические статуи являются не иконами, но «иконами», иногда курьезными). Икона обозначает здесь доктрину видимости образа, точнее, использования этой видимости. Эта доктрина характеризуется в сумме двумя радикальными новшествами.

Дуэт (или дуэль) зрительского взгляда и видимой цели подменяется *terna*: зрительский взгляд, видимая цель, но еще и прототип. Прототип не играет роли только оригинала или оригинала прежде всего, в конечном счете весьма банального (воспроизводимого миметически видимой целью) референта (иногда недостижимого) или фантома мира теней; он не выступает как второе видимое, скрывающееся за первым благодаря неконтролируемому подражанию, бесполезное, бесконечно повторимое; он выступает как второй взгляд, который, как бы проходя сквозь экран первого видимого (написанного, вылепленного и т. д.), встречает первое лицо, лицо смотрящего зрителя. Перед профанным изображением я остаюсь вуайеристом, который видит образ, сведенный до уровня объекта (эстетический объект остается объектом), который хотя бы отчасти конституирован моим взглядом. Перед иконой, если я не остаюсь вуайеристом, я испытываю то, что на меня смотрят (я должен испытывать, если речь действительно идет об иконе). Поэтому образ не является более экраном (или, как в случае идола, зеркалом), потому что через него и по его чертам другой взгляд – невидимый, как все взгляды, – выходит мне навстречу. Оригинал не принадлежит, следовательно, объективности (отмененной образом или нет), которую он удваивал бы. Оригинал выступает сквозь образную объективность как чистый взгляд, перекрещивающийся с другим взглядом.

Далее, главное в устройстве иконы относится не к восприятию

видимого или эстетике, но к перекрещивающимся путям двух взглядов; чтобы прозревающий позволил себя видеть и оторвался от вуайериста, ему следует взойти, сквозь видимую икону, к оригиналу другого взгляда, исповедуясь и допуская, что будет ему виден. Это было сформулировано на Втором Никейском соборе со всей требуемой точностью: «Насколько в них (Христос, Богородица, святых) часто смотрят сквозь их иконические черты (), настолько те, кто созерцает их, несомы к воспоминанию об их прототипах (), к желанию их и свидетельствованию им, целуя их, глубочайшего почитания (), но не истинного поклонения (), ибо оно соответствует лишь божественной природе»[25]. «Истинное почитание» не смешивается с поклонением: одно касается (реальной) природы, другое – взгляда (ирреального, интенционального); перед иконой не следует поклоняться, так как видимый и реальный носитель (изображение и использованные для него материалы) не заслуживает того, что требует только божественная природа (в евхаристии по преимуществу); но следует почитать, то есть сквозь видимый образ взглядом восходить и выставлять себя невидимому контр взгляду прототипа. Икона открывается не взгляду, но почитанию, поскольку предлагает также быть видимым ее прототипом. Икона пресечена почитанием моего взгляда в ответ на первый взгляд. Это точно описывает Второй Никейский собор, если воспользоваться удачной формулой св. Василия: «Честь, воздаваемая иконе, переносится (, transit) на прототип»[26]. Так доктрина иконы радикально подрывает статус образа, поскольку видимый объект (сегодня не связанный ни с какой вещью) она подменяет видимым переходом, где перекрещиваются и выставляются навстречу друг другу два прозревающих взгляда: один – рассматривающий, другой – направленный на него, по меньшей мере так.

Остается определить, какие образы могут считаться иконами. Поскольку икону определяет второй взгляд, встречающийся с первым, видимый образ более не является экраном, напротив, он позволяет проникать через него, и так перекрещиваются два взгляда. Поэтому видимая поверхность, как это ни парадоксально, должна стираться или, по крайней

мере, должна убрать в себе всякую непрозрачность, которая тормозит перекрещивание взглядов: икона ослабляет в себе образ, чтобы предотвратить любую форму самодовольства, автономии, самоутверждения. Икона переворачивает современную логику образа: вовсе не берет на себя эквивалентность вещи, объявляя свою славу, но снимает со своего лица грим видимого престижа, пока ее неоощуемая прозрачность не сделает ее действительно проникаемой для контрвзгляда. Икона не претендует на то, чтобы ее видели, но указывает или позволяет видеть сквозь нее. Потерпевший поражение образ, ослабленный, в общем, пройденный насквозь, икона позволяет пройти через нее другому взгляду, который она выводит к видимому. Она удаляется от невидимой очевидности, которую, однако, раскрывает. Теперь вопрос заключается в следующем: где встретить образ, который победил свою собственную видимость, чтобы позволить пронзить ее другому взгляду? Ответ очевиден: образ, по крайней мере, должен убрать в себе всякую непрозрачность, которая тормозит перекрещивание взглядов (проявляющегося лишь в этих действиях). Раб жертвует свое лицо – позволяет разрушить свой «образ»: «...как многие изумлялись, (смотря) на Тебя, – столько был обезображен паче всякого человека лик Его, и вид Его – паче сынов человеческих!» (Исайя 52, 14; ср. Псалтирь 22, 7). Уничтожив всю славу своего лица, вплоть до затемнения собственно человеческого в нем, раб не позволяет видеть в себе ничего, кроме этих действий, которые явились результатом послушания воле Бога, которые сделали ее явной. «Буду возвещать имя Твое братьям моим, посреди собрания восхвалять Тебя» (Псалтирь 21, 23). Отказ от образа – условие его мутации в икону – происходит при послушании того, кто теряет лицо, отрицает свою визуальность, чтобы исполнить волю Бога. Христос развивает логику этой парадоксальной славы: «Тогда плевали Ему в лице и заушали Его; другие же ударяли Его по ланитам и говорили: прореки нам, Христос, кто ударил Тебя?» (Матфей 26, 67—68). В действительности именно в момент утраты человеческой формы Христос становится фигурой божественной воли: это более не его человеческая форма формирует его; потеряв форму, он придает

форму святости, которая оставалась невидимой вне футляра (не экрана) его тела. Когда на лице разрушается сияние всякого образа, привычное тело, подчиняясь другой воле, показывает само это другое: «Жертвы и приношения Ты не восхотел; Ты открыл мне уши; всесожжения и жертвы за грех Ты не потребовал. Тогда я сказал: вот, иду; в свитке книжном написано о мне: я желаю исполнить волю Твою, Боже мой» (Псалтирь 39, 7-9). В жестах тела Христа, исполняющих не его волю, но волю Бога, обнаруживается не его лик, но след Бога. Его деформированная форма открывается как прозрачность, потому что в ней мы видим взгляд Бога. Разрушение образа, происходящее при дефигурации Христа, доставляет первую икону вуаль Вероники запечатлевает не некое видимое лицо, но кенозис всякой фигуры – кенозис образа, «уничжил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек» (Филиппийцам 2, 7) – и позволяет появиться следу невидимого, с которым мы встречаемся.

VI

Итак, икона возникает вследствие кенозиса образа. Первый кенозис (Глагола) разрешает первую «икону невидимого Бога». Христос свидетельствует о даре нам аутентичной иконы Отца (а не простого образа) благодаря кенозису своей воли, подчиненной Отцу. Самоутверждение образа, как и любое другое, не уступает ничему, кроме ухода: именно потому, что икона не дается сама по себе, но разрушает собственный престиж, она может требовать почитания – почитания, которое она не отменяет, и позволяет идти сквозь нее к невидимому прототипу. Остается еще понять, как теологическая парадигма кенозиса образа может быть переведена в принципы эстетики. Мы должны ограничиться здесь предложением нескольких доводов в пользу эстетической уместности такого кенозиса.

В современной живописи уже используется, по крайней мере в некоторых школах (искусстве минимализма, бедном искусстве, ready made и т. д.), систематическое обеднение зрелища, которое произведение предлагает

взгляду с одной стороны, речь может идти о выборе самых банальных материалов, чтобы не сказать вульгарных (картон, гипс, упаковочный материал, различные отходы), с другой стороны, речь может идти об отказе от создания пластических форм и использовании объектов или форм, которые уже произведены, удваивая их практически до бесконечности. Отсюда появление не-объектов-искусства, которые в музее разочаровывают зрителей в том смысле, что они должны, с удовольствием или без, пересмотреть свое отношение к удовольствию и обладанию видимым объектом. Стратегия этой эстетики направлена к освобождению взгляда от образа (разочарование перенаправляет его к зрителю), а также образа от взгляда (нулевой уровень видимости изымает его из желания вуайериста), в общем, к тому, чтобы разъединить многоуровневую привязанность взгляда к образу. Конечно, речь идет о совпадении тенденций, не о доктрине; несомненно также, что ослабление образа в современных школах не доходит до узнавания второго взгляда, встречающегося с первым через экран видимого; не остается ничего, кроме стратегии бедного образа, усиленно стремящегося вернуть взгляду его свободную инициативу и проблематичную свободу.

Можно задаться вопросом: не стремилось ли христианское искусство в те моменты, когда достижения его были эпохальны, сознательно или бессознательно практиковать кенозис образа. Хотя это и не было соблюдением кенозиса, который оно приписывало (или нет) Христу. Того, чтобы образ не выставлял свою самодостаточность, но отсылал к чему-то другому, чем он сам, можно было достигать разными способами. Можно пересечь видимый экран контрвзглядом, трактуемым как невидимый (это «иконы», романская и готическая скульптура). Можно изменить направление света, перевести его из функции освещения присутствующего к утверждению бесконечного, невидимого, неожиданного (это барочный купол, Рубенс и т. д.). Можно использовать свет и тень не для (у, под)тверждения видимых форм, а для смешения и растворения их ради смутного появления невидимого духа

(Караваджо, Рембрандт, братья Ленэн). Можно упомянуть и другие способы, но особенно важна присущая им общая черта: престиж образа или видимого объекта обедняется, ограничивается, чтобы почитание связывалось не с ним, с образом, а с прототипом, видимым через него.

Если эта бедность характеризует христианское искусство, можно вывести удивительное, но возможное следствие: безобразие искусства, иногда неоспоримое, скажем, искусство конгрегации св. Сульпиция, не должно тем не менее дисквалифицировать его как искусство. Как заметил однажды Андрэ Фроссар, рядом с Мадонной Рафаэля вскрикивают: «Это Рафаэль!», а в Богородице конгрегации св. Сульпиция узнают саму Богородицу. Поэтому искусство братьев св. Сульпиция занимается обеднением образа в большей степени, чем «великое искусство», и переводит его поклонение образу к оригиналу. Его невольное *arte propria* гарантирует ему, по крайней мере, что оно никогда не отменит почитание в пользу образа, а значит, защитит его оттирании образов. Этого парадокса искусства конгрегации, конечно, недостаточно, чтобы компенсировать несостоятельность религиозного искусства в XX веке; но он все же объясняет, почему вклад известных художников эту несостоятельность нисколько не поправил. В их часовнях можно узнать только «это сделано Матиссом!» или «это сделано Кокто!», то есть увидеть; но нечему молиться, то есть быть видимым; или забыть, что «это Матисс» или «это Кокто», забыть о видимом. В этих часовнях поздравляют авторов, а не адресата – а часовни эти есть функция простых идолов, не икон. Если некрасивое не отдает святости свой лучший ларец (но не освобождается ли святость от всех ларцов?), красота может сделать из него экран.

Где мог бы совершиться кенозис образа ради святости бога? В литургии. Литургия предлагает очевидно видимое зрелище, которое призывает и при случае смешивает зрение, но также и слух, обоняние, ощущение и даже вкус. В ней совершается вся возможная эстетика, и она

может показаться тотальным зрелищем, даже больше, чем опера, которая ей уподобляется и от которой, через oratio, она происходит. И, однако, этот апофеоз образа остается иллюзией и, в качестве иллюзии, потерей пути, искушением. В акте литургии священнослужитель действует in persona Christi – во имя Христа и выполняя его роль: Христос говорит в проповедях, позволяет видеть себя, касаться, вкушать и вдыхать в теле евхаристии. Всякая литургия являет Христа – так она происходит. Конечно, всегда возможно опасаться (и пропускать) службы как «великой мессы», не говоря уже об идеологическом и закрытом самообслуживании сообщества по интересам, культуре и властным полномочиям. Но здесь речь идет о смещении взгляда, уже полностью согласного на идолопоклонническое зрелище и решительно закрытого перекрещиванию с невидимым взглядом. Кто-то осуждает литургию евхаристии за зрелищность, не осуждая саму зрелищность, с сожалением или удовольствием – не имеет значения. Отношение моего взгляда к литургии определяет мое общее отношение к перекрещиванию видимого невидимым. Возможно, только литургия еще призывает нас к тому, чтобы таким образом определиться: она вызывает последнее суждение всякого взгляда, который должен, перед ней и только перед ней, или настаивать еще на желании видеть идола, или согласиться молиться. Молиться означает здесь позволить другому взгляду видеть меня. Только литургия настолько обедняет образ, чтобы изъять его из зрелищности какой бы то ни было, чтобы явилось сияние, на которое глаза не могли рассчитывать и которого они не могут выдержать, но которое человеколюбие, разлитое в наших сердцах, может вынести.

Чтобы не остаться слепым – измучиваясь упрямым потоком застывших образов, которые обращают наши глаза на себя, – чтобы освободиться от грязной тирании видимого, нужно молиться – идти омыться в купальне Силоама, в источнике посланника, который был послан только для этого – показать нам вид невидимого.

Образ и прототип

I

Если от образа требовалось, чтобы он сделал видимой святость Святыго, почему же не выиграло иконоборчество? Ведь святость Святыго более всего проявляет себя исключением любой детерминации, которая ослабила бы безусловность и ограничила бы бесконечность. Святой, который защищает свою невиданную отделенность, уклоняется от любого понимания, разумом ли, чувствами ли. «Ни от крови, ни от хотения плоти, ни от хотения мужа» (Иоанн 1, 13) не смогли бы принудить к видимости то, что «не видел того глаз, не слышало ухо, и не приходило то на сердце человеку» (Исайя 64, 3), как раз потому что это «приготовил Бог любящим Его» (1 Коринфянам 2, 9). Но как сам Бог может приготовить для видимого невидимую в любом зрелище свою славу? Иконоборческое искушение продолжает возникать и соблазнять в наше время, несомненно, сильнее, чем в другие, потому что упорно настаивает на неопровержимой очевидности, пусть и ограниченной: Святой никогда незаметен, потому что видно только видимое, в меру доступной нам зрелищности. Ведь всякое зрелище добывается своей видимости, лишь подчиняясь условиям возможности объектов визуального опыта, то есть интуиции, умственной или чувственной; и в том и в другом случае интуиция измеряется мышлением, которое воспринимает ее и, значит, определяется конечностью. Феноменология в этом соглашается с критической философией: ни один феномен не становится видимым зрелищем, если он не подчинился прежде условиям самой этой видимости – данности конечного мышления. Следовательно, даже элементарное благочестие будет зависеть от этой неизбежной дилеммы: или Святой сохраняется как таковой, но отказывается от какого бы то ни было видимого зрелища – и святость Бога остается без образа и лица, или образ, который предает Святыго видимому, покидает его как жертву тяжкого оскорбления палачей – и образ, лишенный какой-либо святости, совершает непристойное

кощунство. Или быть невидимым, или выдавать себя за другого. Перенесенная в наше время, эта схематически представленная иконоборческая альтернатива приобретает удивительную уместность. Мы существуем – это неоспоримый тривиальный факт – в мире образов, где самый поток образов лишает нас обиталища в мире и доступа к образу. Эта ситуация усиливает иконоборческое подозрение: среди всех этих образов, подверженных постоянному обновлению из-за своей тщетной пустоты, каждый из которых одинаково неуместен из-за своей банальности, какое чистое пространство остается еще открытым для возможной видимости святости? Не использует ли распространение образов всякую возможность, пока не исключит, ничем не сдерживаемое, даже самый минимальный резерв, откуда мог бы начать появляться, как загадочный абрис, Святой? Более того, если образы должны, как сегодня, не только подчиняться условиям возможности опыта, но еще и придерживаться условий помещения в зрелище, не усугубляется ли несовместимость святости и малейшего образа до смертельного противостояния? Образ, отныне определяющийся вне действия условий его восприятия (интуиции, конечности) условиями его производства (зрелище, послание, распространение), непосредственно и непоправимо превращается в идола – как того и требует термин. Идол намечает невидимое зеркало, устанавливая меру первого видимого, на которое наш взгляд мог быть направлен для своего насыщения, а значит, и последнее видимое, которое он мог бы выдержать, не лишившись сил, в общем, идол косвенно предлагает видеть смотрящему взгляду полноту своего же взгляда при помощи зеркала чрезмерного зрелища; он закрывается от всего другого, потому что ограничивает взгляд в его исходной точке. Никогда в мире образов, то есть идолов, иконоборческое насилие не сможет появиться как единственная защита от всеобщего кощунства зрелищ – и прежде всего тех, которые претендуют на то, чтобы выставить напоказ в доступной нам визуальности славу Святого, которого никто не может увидеть и не умереть.

II

Избыточность образа характеризует не столько эпоху Второго Никейского собора[27], сколько, несомненно, нашу. Однако этот собор предлагает нам теоретическое решение, гениальная смелость которого может нас просветить, тем более что мы не можем просветить себя сами, подобно историкам. Чтобы понять достигнутое на Втором Никейском соборе, нужно через герменевтическое толкование его текстов, но также вне его позволить себе интерпретировать себя с помощью его фундаментальных понятий. Все эти понятия подчинены решению одной задачи: поскольку образа опасаются из-за связанной с ним логики, которая приводит к иконоборческой дилемме, святость Святыго требует для того, чтобы мы восприняли откровение в визуальном, сконструировать теоретическую модель, абсолютно отличную от той, которая приводит к идолу, – модель иконы. Разрыв между идолом и иконой не выдерживает никакого компромисса. Остается выяснить, как феноменологически икона избегает иконоборческих импликаций идола, то есть нужно уточнить, в чем и в каких рамках 7-й канон Второго Никейского собора освобождает, и для нас также, доступ невидимого к видимому. Первое решение таково: «Мы определяем со всей точностью и строгостью, что способом, приближающимся к типу Креста () вещи почитаемой и полной энергии, следует воздвигать (, р г оропе ге) (во имя Бога) святых и почтенные иконы (сделанные) посредством красок, мозаик и других подходящих материалов...»[28] Итак, иконы противопоставляются идолам по двум причинам: прежде всего потому, что только они заслуживают и могут требовать почитания верующими; и далее, только они одни хранят и проявляют сияние святости Святыго. Второе очевидно определяет первое: икона может принять почитание, так как видимо несет на себе святость Святыго. Обсуждение, следовательно, должно касаться прежде всего качества верности иконы – которая остается эстетическим объектом, так как сделана с использованием упомянутых материалов, – славе Святыго. Как обосновывается эта верность?

Канон ссылается на «приближающийся способ», который не следует

(несмотря на акцентирование в латинском переводе *sicut(...)*ita(...)) понимать как сравнение, еще менее как сходство: означает сближение, факт приближения к... без смешивания или ассимиляции. В каких пределах происходит сближение? Между , ранами Креста, с одной стороны, и иконой – с другой. Более близкое чтение позволяет понять, что почитание икон должно быть восстановлено приблизительно до уровня важности почитания Креста. Но это прочтение (помимо того, что с некоторыми затруднениями можно перевести как «восстанавливать») не признает решающего факта, пусть и неявно прописанного в самом каноне: с одной стороны, Крест именуется , как дважды говорит собор[29]; с другой стороны, икона сама постоянно называется ; если канон не доверяется ей в явной форме, он предлагает, цитируя in finestавший нормативным принцип св. Василия:

«Честь, отдаваемая иконе, переходит к ее прототипу, »[30]; перед лицом икона почти не может появиться как . Но по крайней мере, после Иоанна Дамаскина икона понимается как : «Прототип – это тот, кто помещается в икону (), и отсюда происходят производные. (не) благодаря ли этому народ Моисея простерся вокруг скинии (ср. лат. *tabernaculum*– шатёр), где несли икону и тип () того, кто на небе?»[31] Очень часто Иоанн Дамаскин мыслит связь иконы с тем, кого она показывает, в соответствии с возможностями типического: «(...) иконы суть видимые (пределы) невидимого и нетипичного, (отныне) телесные типы () для допущения смутного знания»; в общем, иконы суть «типы того, что не имеет типа, »[32]. Икона приравнивается, точно так же, как и Крест, к типу. Канон предполагает эту равнозначность статуса в целях теологического обоснования значимости икон: они также должны восприниматься как типы, согласно способу, который сближается с типом по преимуществу – Крестом.

Приближение, которое сопоставляет икону – как – с Крестом, также – может дойти до интерпретации знака Креста – распятия – как иконы. Уже Иоанн Дамаскин рискует прямо уподобить два : «...и конечно, часто, когда мы

не постигаем страдания Господа, видя икону распятия () Христа, его страдания возвращаются в нашей памяти, и, падая на колени, мы почитаем того, кто помещен в икону (), не материю»; с Крестом как речь идет о том, чтобы почитать , становящуюся достижимой благодаря иконе. И утверждается иконический, а значит, типичный статус креста, с уточнением, что ему не требуется никакое воспроизведение оригинала: «И какая разница, несет ли крест Господа или не несет его?»[33] – Так заявление собора устанавливает первое основание для статуса иконы: она в ранге , но этот должен пониматься согласно приближению к первому , то есть Кресту, на котором умер Христос, который распятие и все иконы креста делают для нас достигаемым. Икона несет славу Святыго – «ибо изображение (икона) есть (своего рода) триумф и опубликование»[34], -но несет ее верно, только определяя тип, и только тип типа, *typus autem Crucis*. Первый тип раскрывается до иконы в Кресте. Крест в действительности первым и в полноте являет отличительную черту типа, например, образа: он не воспроизводит, в соответствии со степенями сходства, свой оригинал, но парадоксально возвращается к прототипу скорее указанному, чем показанному. Крест не предлагает никакого зрелища, никакого изображения Христа; он похож на него не больше, чем отличается от него, он попросту не вступает с ним ни в отношения сходства, ни в отношения различия. То, что он выставляет всем на обозрение, как бы видимо отличается от него самого; рожденный как «самый прекрасный из детей человеческих» (Псалтирь 45, 3), он умирает «(...) червь, а не человек» (Псалтирь 22, 7), так как «вид его нечеловеческий» (Исаия 52, 14). Христос на Кресте вступает в отношение типическое с собой, вне сходства или несходства. Никогда образ не отменяется так радикально, как в случае абсолютного Лица, и вовсе не дает своей славе заполнить все пространство видимого в постоянном и неограниченном преображении, а дает лишить себя не только своего божественного лица, но и вообще какого-либо человеческого лица (ибо ни один из нас как лицо не хотел бы того, что люди сделали с Иисусом). На виселице Креста ничто не выставлено так, как то, для чего нет имени ни в

одном языке (вот почему Пилат должен был воспользоваться не менее чем тремя выражениями, чтобы как-то обозначить это). Христос убивает образ в себе, потому что он разверзает в себе безмерную пропасть между своей видимостью и своей славой. Он решительно отменяет малейшее притязание образа производить или воспроизводить то, что говорило бы о славе истока, и так следует – в своем Воплощении, благодаря ему, а не вопреки ему – старозаветному запрету: «Не делай себе кумира () и никакого изображения (подобия,) того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исход 20, 4). Итак, заслуживает своих эпитетов, он утверждает свою честь (), отстраняя в себе поклонение идолам, он дает жизнь (), избавляя нас от них.

Но, будучи типом по преимуществу, не отменяет ли немедленно Крест любой другой тип? Причин может быть две: Крест не дает фигуры Христа иначе как парадоксально, освещая славой, что, следовательно, скрывает его от видимости; и далее, Крест, отрицая значимость какого бы то ни было сходства, не может, даже приближаясь, обеспечить сходством другие типы, значит, и другие иконы. Не должна ли интерпретация Креста как типа по преимуществу привести к иконоборческой отмене любого другого изображения Христа? Более того, так как всякий отсылает к , отрицать значимость не только иконы, но и собственно Крест? Это возражение кажется сильным только на первый взгляд, и быстро обнаруживается его слабость: оно полностью теряется в горизонте сходств, поскольку от не-сходства оно делает заключение к чистому не-сходству и от не-сходства – к незаконности любого образа. И весь вопрос, который открывает тип Креста (а следовательно, и другие возможные типы), сводится к тому, чтобы спросить: может ли образ оставаться связанным с прототипом регулярной связью, но не подчиняться миметическим законам и требованиям? Ведь согласно мимесису иконы подменяют сближение () по отношению к прототипу; чтобы понять это, следует увидеть, как тип по преимуществу – Крест – связывается приблизительно со своим возможным прототипом. Икона не позволяет

видеть Христа в его святости, кроме того способа, которым Крест дает видеть – делает видимым – божественную святость Христа. То есть вопрос состоит вот в чем: что, собственно, дает видеть Крест? Открывает ли он тип прототипа?

Это сооружение из двух кусков дерева, поставленных в виде виселицы, не дает увидеть никакой святости, ни самой малейшей божественности, ничего, кроме тела человека, которое можно было видеть и до начала казни. Как таковой Крест не производит никакого зрелища: ни умирающее тело, ни позорная перекладина не добавляют ничего к тому, что было видно и раньше. Для зевак и путников, поднявшихся в Иерусалим, агонизирующие на кресте представляли банальное, малопримечательное зрелище – такова была жестокость времени; римские солдаты должны были разгонять собравшихся криками: «расходитесь, здесь не на что смотреть!», более правдоподобными, чем намерение «привести пример». Однако там были зрители, одни – чтобы изрыгать брань, другие – чтобы жаловаться, но вели ли они себя как зрители? Нет, так как перед этим зловещим показом их поведение различалось, потому что, если они видели одно и то же видимое, они различали не одну и ту же очевидность. Или точнее, в одном и том же видимом по разным признакам они опознавали разные смыслы, одинаково невидимые, но оформлявшие и организовывавшие это видимое для них. Невидимый смысл заставлял и врагов, и недоверчивых признать провал ложного мессии, сочувствующих – смерть покинутого и Богом, и людьми, и особенно невидимый смысл заставил «сотника, стоявшего напротив Его, увидев, что Он, так возгласив, испустил дух», распознать в этой незрелищной видимости уходящей жизни, что «истинно Человек Сей был Сын Божий» (Марк 15, 39). Сотник видит () то, что видят все: то же зловещее зрелище, но только он один увидит в этом видимую отметину невидимого Бога, он интерпретирует это тело как знак Бога, больше того – как то, кто есть Бог – переход этот возникает не вследствие иллюзии, но благодаря герменевтике, которую всякое видение, даже самое приземленное и обычное, уже предполагает, только она достигает здесь

пароксизма, доходит до парадокса; никогда еще искра между невидимым смыслом и доступным видению зрелищем не вспыхивала настолько, чтобы зашла речь о переходе от изможденного неживого тела к сиянию славы живого Бога. Если сотник преодолевает эту пропасть, то он основывает свою интерпретацию на самом Кресте, точнее, его функции : он доносит до видимого тип и отметину невидимого; тело Иисуса несет стигматы живого Бога. Невидимое, конечно, не выдается в зрелище, видимом для всех, прямо, без посредничества герменевтики, но дарит узнавание себя в определенном видимом, которое оно наполняет в избытке и как знак, который проставляется. Чтобы созерцать Христа как такового – как Сына Отца, – никогда недостаточно – ни до, ни после, ни в течение крестных мук – видеть Иисуса из Назарета[35], всегда следует узнавать в этом видимом зрелище, в этом лице и в этой фигуре, в этих жестах и в этих словах, отличительную черту, которой нет равных, которой нет конца, которую невидимая святость оставляет на известной всем видимости, , в котором сконцентрировался Бог, чтобы дать увидеть себя и увидеть неправильно, позволить узнать и не узнать себя. Тип Креста – знак креста – отмечен тем, где невидимый Святой дает себя так, что он уходит от непосредственного блеска своей славы. Непоправимая метка невидимого в видимом принимает форму Креста.

Почему именно Крест? Потому что , где унижается невидимая святость, должен соединиться с тем, что видимое предлагает ему взамен: тип также получает отметину невидимого *ad modum recipientis*. Ведь в историю людей замешалась история убийства и ненависти, направленных к Богу и невинному, следовательно, видимое не может воспринять отметину невидимого в себе кроме как в режиме свойственной ему смертельной ненависти к невидимому – в режиме неприятия, вплоть до отправления на смерть. В этом сражении невидимое остается невинным: ведь это не оно силой оставляет отметину на видимом, словно раскаленным железом, напротив, это видимое одним убийственным ударом оставляет след на невидимом; и если оно все-таки получает отметину, она может быть только

второй степени – нестираемый след крови невинного, крови невидимого, первым отмеченного ненавистью, на которую его обрекло видимое. невидимого на видимом покажет прежде всего смертоносную отметину, которую видимое причиняет невидимому, любящему его, то есть раны Христа на кресте. Чтобы узнать святость и невинность невидимого Бога, человек располагает отныне видимыми метками – ранами, которые он нанес телу Бога. Так появился тип Креста: не священный образ, подражающий божественному и выставляющий себя в виде зрелища, но отпечаток, парадоксально воспринятый невидимым в открытой ране, которую видимое нанесло ему. После удара копья в видимого Христа проявился тип невидимого. Так, которым Второй Никейский собор обосновывал икону, если он может основываться только на случаях в Евангелиях, находит смерть на кресте: «Другие ученики ему говорили: (св. Фоме) «мы видели Господа. Но он сказал им: если не увижу на руках Его ран от гвоздей (), и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю» (Иоанн 20, 25). Отметины гвоздей не могли бы остаться на руках – эти почти дыры невидимого в сокровенной видимой плоти, – если бы святость Святого Духа уже не согласилась подвергнуться клеймению его отвержением ненавистью людей. Знак этой отверженности невозможно было бы помыслить, если бы невидимая святость уже не простила ее видимому. Итак, икона находит свою логику и свое единственное оправдание в повторении, на этот раз между лицом воскресшего Христа и различными материалами («(...) красками, мозаиками и другими материями (...))», и неумолимым сближением (), парадоксом узнавания без зрелищности, который рассматривает видимое орудие пытки как невидимую святость Живущего, который там умирает. Это повторение порывает с любым подражанием, поскольку оно идет от видимого к видимому через подобие, а здесь речь идет о движении от видимого к невидимому через узнавание.

Чтобы считать Крест типом, а не простым объектом зрелища, требуется увидеть (следовательно, узнать и признать) в отметинах на его теле стигматы

невидимого, свидетельствуемые грехами человеческими; виселица выставляет напоказ лишь неживое тело, которое в соответствии с миметическим ни на что не похоже, но Крест, как знак креста, предлагает узнать, в соответствии с типическим, Сына Бога. Так что Крест из зрелища становится иконой. По этой модели и повторяя герменевтический переход, мы можем через приближение определить икону – конечно, здесь видимому инструменту узнавания предоставлены различные материалы («(...) краски, мозаики и другие материи (...)»), а не дерево виселицы, но невидимое остается в двух случаях: в святости Святого Духа и славе Сына. Икона не подражает более Кресту, как и Крест не подражает невидимой святости; икона повторяет переход видимого в невидимое, которое сделало из Креста знак славы Святыго. Как в предельном типе, который представляют следы от гвоздей, Фома узнал своего Господа, так и в видимых типах, которые прочерчивают иконописцы, верующие могут узнать своего Господа. В этих двух случаях не следует рассматривать видимое как зрелище, обнаруживать след, который сохраняет движение невидимого. Так что икону можно созерцать с почтением, лишь взглядом, чтящим ее как стигмат невидимого. Только молящийся может взойти от видимого к невидимому (согласно типическому), тогда как зритель может лишь сравнивать видимое с видимым (согласно миметическому). Святым – святое: только молитва проникает сквозь икону, потому что ей одной известна функция типа.

III

Вне подражания происходящее узнавание в Того, кто отмечен там, не пытается, разумеется, сохранить его в этом отпечатке. , даже Креста, не привлекает невидимое ничем в себе, но, как в обратной перспективе[36], не перестает притягиваться им. Далее следует вторая характеристика, которую Второй Никейский собор связал с иконой, а именно узнавать и как бы признать святость того, чью отметину она несет. Ведь святость более не устанавливается в иконах, как не существует она и на Кресте в режиме

видимого зрелища, подобного другим зрелищам. Тип иконы обязан своей святостью, как и тип Креста, благодаря переходности, Христу; но сам Христос выводит свою невидимую святость из отношения, полностью, постоянно возвращаясь к невидимому Отцу, ведь это невидимому Отцу он видимо предал дух (, Иоанн 19, 30) как единственному святому. Через эту отсылку он определенно соответствует своему званию «Святой Божий» (Марк 1,24): Христос подтверждает свою святость, лишь подтверждая уникальную святость Отца, и никогда не берет на себя свою святость или свою славу, значит, полностью передает их Отцу, и так обнаруживает, что восславляем; Христос достигает святости, уступая ее Отцу, и с тех пор святость совершается в переходе к невидимому Святому. Крест не несет святости, но является примером этого перехода. Поэтому становится ясно, что икона может заслуживать некоего сияния славы Святого, только если всю славу она возвращает Тому, чьи отметины она приметно несет, «приблизительно», как Крест несет метку возвращения Христом всей святости его другому, Отцу. Икона повторяет, распространяя в наиболее возможной степени, возвращение святости Святому; и это возвращение и утверждает святость того, кто святости лишается. Итак, икона разворачивает в покорности истории и пространству уникальный акт возвращения, который, совершенный на Кресте, ойкономически раскрывает исконное возвращение Сына к Отцу в Духе, в соответствии с вечной теологией. Только логика этого возвращения утверждает святость иконы, будь это икона, сделанная человеческими руками, будь то Сын, «образ Бога невидимого» (Колоссянам 1, 15)[37]. Возвращая, точнее, возвращаясь к единственному Святому, икона выполняется в решительном отказе от попыток подражать Святому, на которого она полагается и которому уступает; если ей возвращается значимость, то посредством неизмеримой благодати и благодаря общему волею, и никогда – из-за достаточности внутреннего соответствия, так как подражание всегда стремится соперничать с моделью столько, сколько нужно для его совершенства, чтобы прославиться как только возможно; в иконе же нет ничего, кроме того, что она восприняла. В эстетической аскезе она

отказывается от миметического соперничества за славу, тогда как при подражании чем больше совершенствуется изображение, тем меньше оно зависит от славы своей модели, до того, что автаркия этой славы неизбежно приводит его к самореференции идола, а икона же, напротив, прославляется, лишь доставляя всю свою славу невидимому. Иконоборчество критикует идолопоклоннические производные, которые могло считать иконами, потому что оно упорно интерпретировало их в соответствии с логикой сходства и миметическим соперничеством, никогда не подозревая – или не принимая, – что безвозвратно порвал с подражанием оригиналу. Икона не репрезентирует, она презентует, не в смысле производства нового присутствия (как живопись), но в смысле выведения к присутствию всей святости Святыго. Икона устремляется к святости, никогда не принимая себя для себя самой. И так как святость обнаруживается в молитве, которая посылается невидимому, должно утверждать в соответствии со Вторым Никейским собором, что «в той степени, в какой на них (Христос, Богородица, святых) часто смотрят сквозь их иконические черты (), настолько те, кто созерцает их, несомы () (...) к свидетельствованию им, целуя их, глубочайшего почитания (), но не истинного поклонения (), которое соответствует лишь божественной природе»[38]. Икона допускает почитание и требует его, однако она исключает любое идолопоклонничество по двум причинам.

Во-первых, это почитание не смешивается с поклонением, так как поклонение приличествует лишь божественной сущности, и следует заключить, что икона не претендует ни на то, чтобы репрезентировать, ни тем более на то, чтобы конституировать божественную природу; это равнозначно утверждению, согласно различениям, проведенным в патристике, что она направлена на личность () и лицо Христа () [39]. Воплощение, которое предаёт личность Христа и его божественную природу, продлевает эту природу только в евхаристии, которую не сопровождает никакое лицо; оно делает законной икону, вечное лицо Христа в ожидании его второго пришествия, не сопровождаемое в таинстве божественной природой.

Этим нарушением соответствия в ойкономии отменяется опасность идола: никогда Церковь не может ни установить природу и гипостатическое лицо ее Христа в одной-единственной литургической службе, ни поддаться последнему соблазну вспоминать о нем как о демоне, над которым она возобладала бы. Поэтому важно не квалифицировать икону в терминах таинства. Икона строго держится своей парадоксальной законности – фигуры на расстоянии от невидимого, именно потому, что невидимое всюду маркирует ее.

Далее, икона, отказываясь принять поклонение взамен простого почитания, уже тем самым совершает передачу этого почитания невидимости уникального святого. Икона не перестает возвращать(ся) к крестообразному Христу, чтобы, передавая почитание Христу, предупредить, что она не только не общей с Христом природы и – особенно – что у нее нет другой функции, кроме помощи верующим в передаче почитания единственно Христу; икона сама провозглашает себя бесполезным служителем почитания, которое ее не касается, но перед которым она стирается до прозрачности. Икона не является идолом Христа именно потому, что она перенаправляет: обозначает только его . Чтобы уточнить значимость «памяти о прототипах ()», на Втором Никейском соборе цитировалась знаменитая формула св. Василия: «Честь, отдаваемая иконе, переходит () к ее прототипу»[40]. Какой прототип заслуживает того, чтобы икона отсылала себя? Канон 7 отвечает сразу «(...) и кто почитает икону, почитает в ней гипостасис Того, кто там запечатлелся». Икона, ничтожась как подражательный образ, получает доступ к другому как таковому; видимое не открывается другому видимому, но другому видимого – невидимому Святыму. Икона не сражается против какого-либо оригинала при помощи подражания, она получает доступ к невидимому, не переставая преодолевать себя в соответствии с парадоксом . В иконе взгляд выходит далеко за свои пределы навстречу невидимому взгляду и его славе.

IV

Икона вырывается из подражательной логики образа благодаря тому, что она обретает себя полностью в отсылании к прототипу – и к прототипу невидимому. Этому определению высказывают, однако, возражение: может ли невидимое прототипа утверждать видимое иконы? Отказываясь от отношения сходства, не предает ли прототип икону обычной и непритязательной видимости? Здесь появляется и второе возражение: если почитание должно пересечь видимую икону, чтобы отнестись к невидимому прототипу, не следовало бы ему избавиться от такого посредника (*intermediaire*), двусмысленного, несомненно, чтобы прямо идти к предельному? Гипотеза неиконического почитания сверхчувственного оригинала возвращается, значит, вновь обнаруживает соблазн (проведения) миметической связи между двумя гомогенными зрелищами: одно и другое противопоставляют иконе даже более мощную иконоборческую реакцию, чем та, которую осудил Второй Никейский собор, потому что она уподобляется всей истории метафизики, располагающейся между двумя крайними точками – Платоном и Ницше: все, что метафизика противопоставляет иконе, – это не что иное, как апория, возникающая перед невидимой тайной видимого.

Согласно установке, заложенной Платоном, то, что мы склонны понимать под иконой, не имеет никакой добавочной функции, кроме той, которая соответствует позднему удвоению того, что только и есть: это (Государство II, 382c) дополнение в виде запаздывающего действия рабочего (художника, актера, мастера и т. д.) к тому, что есть (вещь, существующая вне ее причин); или лучше, этот продукт удваивает первичное удвоение, которое существующая вещь накладывает на то, что должно уже присутствовать в уме рабочего – идеальная модель: (...) (Государство , 597a). Согласно примеру Платона есть три кровати: кровать реальная (), не данная в чувствах и, однако, неоспоримая; затем кровать конкретная, действительно видимая, которая уже подражает кровати, не данной в чувствах; и наконец, имитация

имитации, изображение, нарисованное художником. Здесь логика подражания заставляет расти визуальное прямо пропорционально доступности чувствам, значит, обратно пропорционально истине и реальности. Путь к первичному и сущностному состоянию требует отмены чувственных и видимых посредников как искажающих фильтров (буквально: тех, которые разрушают форму, «эйдо-маховых», так сказать), все более и более сложные краски которых лишь заслоняют внутренний свет, поэтому невидимая очевидность появляется вновь, лишь обесцвечивая своей белизной блеск вещей и изображений. Когда Гегель определяет произведение искусства как «знак идеи» («Zeichen der Idee», Энциклопедия, §556), он еще более заостряет платоновскую позицию, и искусство будет ограничено тогда презентацией в чувственном интуиции (значит, в абстрактном) того, что само в себе обнаруживается только в рациональности, завершенной идеей (единственной конкретностью); искусство обеспечивает опосредованный, временный доступ к невидимому чистой интеллигибельности через подражание. В двух доминирующих формах своего догматического овеществления метафизика признается в своем иконоборчестве: образ уподобляется оригиналу, который один есть; он остается чувственно воспринимаемым (значит, эстетическим) и противопоставляется оригиналу исключительно умопостигаемому, значит, неоощуаемому и невидимому (наука и абсолютное знание); вся тяжесть славы должна причитаться прямо оригиналу, покидая образы всего лишь как идолы. Оригинал аннулирует образ (по крайней мере на какой-то срок): невидимое, приравненное исключительно к умозрительному, стирает очевидность всякого чувственно воспринимаемого образа, как дневной свет засвечивает непроявленную фотографическую пленку. Иконоборческая метафизика осуждает образ, низводя его до идола.

Но мы не принадлежим больше к догматической эпохе метафизики; мы живем во времена нигилизма, когда и метафизика почти исчезает. Исчезает ли и иконоборчество, идущее от платонизма к Гегелю, в эпоху, которую Ницше определяет как переворачивание платонизма и переоценку всех

ценностей? Напротив, следует понять, что никогда идолопоклоннический статус образа не достигал таких крайних следствий. Приведем несколько аргументов.

Прежде всего, Ницше оспаривает тот факт, что оригинал, умопостигаемый и не воспринимаемый чувствами, предшествует чувственному и управляет им, редуцируя до уровня подражания, так как предполагаемый оригинал поддерживает свою чистоту ценой настолько мощного отрицания, что уже не может утвердить свою реальность: невидимый, недействующий, неналичествующий, он слабеет в тени реальности, от которой убегает, полагая, что предшествует ей; не этот ли «мир тьмы» имитируется тем, что называется его образом, или, напротив, не он ли ему подражает и вдруг открывает его как единственную действительную реальность? Незаконную связь между оригиналом и образом можно сохранить, лишь перевернув ее:

только образ и существует, только он заслуживает славы и единственный несет ответственность за несуществование оригинала. Отметим, что даже перевернутая, связь миметического соперничества и здесь остается значимой, и инверсия только подтверждает, что ею управляют все дискуссии о видимом и невидимом. Следует ли заключить, что образ, освобождаясь от ига оригинала, избегает того, чтобы сделаться идолом?

Далее, Ницше усиливает идолопоклонническую интерпретацию любого образа. Ведь если образ освобождается от предполагаемого оригинала и обесцененного дарителя, то он подчиняется человеку, который видит его и оценивает. Образ тем больше зависит от зрителя, чем более он разводится с оригиналом. В терминах Ницше это означает сказать, что видеть видимое предполагает определить (и произвести) зрелище; это определение в конечном счете оказывается оценкой; но всякая оценка, прежде чем указать на оцениваемое, указывает на оценщика, и всякая оценка зависит от воли к власти, которая удостоверяет и тем материализует свою степень активности

или пассивности в признании той или иной оценки: «Поэтому называет он себя «человеком», т. е. оценивающим. Оценивать значит создавать: слушайте, вы, созидатели! Оценивать – это драгоценность и сокровище всех оцененных вещей!»[41] Принимая положение оцениваемой волей к власти ценности, образ освобождается от своего умпостигаемого оригинала, подчиняясь оценивающему человеку, который отныне становится единственным источником, занимающим место всех оригиналов. В более феноменологических терминах это означает сказать, что видимое, которое взгляд удерживает, представляет (vorstellen) в меньшей степени невидимый оригинал, чем делается представителем (vertreten) в чувствительной способности самого этого взгляда; если взгляд останавливается на этом видимом, он обнаруживает там максимальный или оптимальный размах зрелища, который он может выдержать или которого может желать; этот взгляд не проникает сквозь видимое, поскольку именно в нем узнает себя. Поэтому образ подражает прежде всего своему вуайеристу и не открывается никакому оригиналу, кроме своего единственного зрителя; взглядом говорится в видимом, «что ему что-то говорит». Образ делается идолом человека – «(...) оригинал ее идола есть человек» (Фейербах)[42], – но человек делается еще более своим собственным идолом в видимом, так как сам себя выбирает зрелищем. Так, инверсия платонизма не устанавливает предел метафизическому иконоборчеству, но усиливает его. Речь более не идет об идолопоклонничестве, временном и поправимом, образов, уподобляющихся удаленному интеллигибельному, остающемуся нетронутым; речь – о самоидолопоклонничестве, когда человек, как оценивающий все ценности, может и должен обитать не в мире, а в образах преследующей его воли к власти. Мучимый ею, человек делается неспособным видеть ничего, кроме образов, по нему смоделированных; в силу того что он видит, не будучи видим, он не может видеть ничего, кроме образов в зеркале его взгляда. Из непристойно осаждающего мира идолов нет никакого выхода, поскольку взгляд всегда воспроизводит только идолов. И на авансцене, за которой нет ничего, в жертву приносится тот же, кто и будет прославлен, – человек,

невидимый оригинал навязчивых образов.

С самоидолопоклонничеством – где образ припадает к своему зрителю как к единственному оригиналу – мы не только последовательно достигаем крайних пределов метафизического иконоборчества, но и попадаем в наш мир с его состоянием свершившегося поклонения идолам. Потому что то, что называют часто без должного размышления «аудиовизуальной цивилизацией», значит, «миром образов», как раз предполагает поклонение себе как идолу. Ведь в действительности «мир образов» становится возможен, только если образы еще могут находить в своей предполагаемой противоположности, действительности оригинала, где обитать; как «мир образов» не превратился еще в простой бумажный мир бумаг? Потому несомненно, что образы отныне сами имеют ценность действительности. Как различие между образом и действительностью может упраздниться? Новая зона выступает между ними посредником: человек, который действительно кует видимые продукты (вообще воспринимаемые), где он, однако, не предлагает другой зрелищной постановки, кроме себя самого, в тысяче ролей и в тысяче и одной истории. Это приравнивание может идти от образа к действительной реальности: образ производится с растущим техническим совершенством («голограмма» выражает это хорошо), как бы с наибольшей эффективностью вызывая эффекты действительности в душах людей (пропаганда, реклама, порнография и т. д.), – то, что делает эти изображения эффективными, связано с их полномочиями удовлетворения воображаемых нужд «мишеней»; и, наконец, это их способность, как настоящих идов, следовать ожиданиям и способности понимания их зрителей. То же приравнивание может, и наоборот, идти от действительности к образу: возможно, воля к власти сама должна не только оценивать, но и оцениваться, значит, стоять; что приходит, чтобы сделаться видимым, перенося себя, насколько возможно полно, в образ; но «сделаться образом» подразумевает, что я сокращаюсь до идола в рамках взгляда, который я хочу покорить; «идолы публики» добиваются почитания, лишь исчерпываясь во взгляде и

желании публики, следовательно, в строгом смысле в идолопоклонении всеобщем. И в том и в другом порядке посредничество полностью основывается на идолопоклоннической функции. Но чтобы она работала, нужно, чтобы взгляд хотел бы видеть сам себя в желании, удовлетворении или страхе других взглядов; здесь не идет речь о проституции или жажде власти, или, точнее, обе они производны от самопоклонения.

Так что возражения, адресованные миметической логикой образа доктрине иконы, не означают завершения дискуссии. Несколько указаний достаточно, чтобы установить, что она возобновляется в самой современной ситуации с видимым – в бедствии образа. Значит, если икона может сопротивляться метафизическому иконоборчеству, следовало бы заключить, что она втайне отвечает нашей самой современной ситуации.

V

Согласно миметической логике образ удваивает в видимом то, что оригинал хранит в невидимом. Неразрешимые противоречия возникают из простоты противоположности: то, что есть, не видит себя, не чувствует себя и не дает себя; то, что видит себя, чувствует себя и дает себя, не есть. Если икона должна избегать таких противоречий, то она может сделать это, лишь минуя или, по крайней мере, смещая эту столь категоричную противоположность. Вопрос тогда в следующем: как видимое и невидимое распределяются между и ? Возьмем случай самый тривиальный – иконы как предмета культа, до растворения в «произведении искусства»: видимая деревянная плоскость предлагает взгляду увидеть лицо, глаза; эти написанные глаза позволяют, однако, интенционально (значит, в режиме ирреального) пробиваться к невидимому измерению взгляда; в общем, в этих двух точках живописной картины, приближающихся к черному, я не только различаю видимый образ невидимого взгляда (это верно для всех взглядов), но и принимаю этот личностный взгляд, который смотрит на меня. Посредством лишь написанной иконы я обнаруживаю, что видим взгляду,

который, хотя и присутствует в чувственном, остается для меня невидимым. Как тогда совпадают видимое и невидимое? Мы уже определили это: интенционально. Но как интенциональность может переходить здесь от видимого к невидимому и от другого ко мне, если в строгой феноменологии она переходит от направляющего видимого к направленному видимому в поле одной из интенциональностей через меня? Несомненно потому что здесь направленность переворачивается: она происходит не от моего взгляда, но от невидимого взгляда, который порождает визуальность своего лица и смотрит на меня как видимое. Этот парадокс требует более развернутого подтверждения; мы заимствуем некоторые положения из христологии, следуя гипотезе, что интенциональное объединение видимого с невидимым в иконе как объекте мира эстетически повторяет то, что гипостатический союз природ действительно совершает в Христе как парадигме универсума. Иными словами, видимое человеческое дает узнать в личности Христа невидимое божественное; это божественное не было бы, однако, прямо видимо в человеческом Христа, если бы его взгляд не предлагал зрелище непосредственно видимое на деревянной поверхности иконы; если Христос как (Колоссянам 1, 15) задает парадигму эстетической иконы, это не потому, что он распространяет двусмысленный обмен между видимым и невидимым, а, напротив, потому, что он совершает его в крайне опасной форме; в его личности вся человеческая природа становится типом, прототип которого состоит в божественной природе. Так обостряется еще ограниченное эстетическое отношение видимого зрелища (написанное лицо), типа невидимой контринтенциональности (взгляд личности) к прототипу. Сложность, связанная с тем, чтобы узнать на доступном зрению дереве иконы невидимый взгляд Христа, точно воспроизводит абсолютную сложность узнавания на дереве Креста божественной природы Сына, умирающего в соответствии со своим человеческим, агонию невидимой святости в ужасах грешного видимого. Но гипостатическое объединение утверждает интенциональное единство только в строгой божественной равнозначности, которая позволяет Христу сказать: «Видевший Меня видел Отца» (Иоанн 14,

9). Только тринитарная общность Отца, Сына и Святого Духа может оправдать как постоянный и предельный переход от вечного типа к вечному прототипу гипостатическую транзитивность природ во Христе (то есть вечной иконе) и интенциональную транзитивность видимого и невидимого в эстетической иконе (то есть иконе произведенной). Тринитарная основа выявляет окончательное и непревзойденное отдаление, которое может пересекать только Дух без движений и остановок. Вот почему он один делает возможным признание Христа и почитание иконы. Несомненно, эстетическая икона управляет примечательным обменом между видимым и невидимым; несомненно, в отличие от иконоборческой логики она не разводит эти два термина по разным сторонам, разделенным подражанием; однако видимое и невидимое не движутся по кругу в иконе от одной крайней точки к другой и обратно, если прежде они не циркулируют внутри гипостатического единства природ, которые в свою очередь не приводят в движение и не смиряют их иначе как начиная с перихорезиса[43] ипостасей Троицы: последняя икона раскрывается как «живой образ милосердия», согласно гениальной формуле Максима Исповедника[44]. Откуда выявляется следствие, точнее, принцип иконы: икона прерывает фиксированное распределение на видимое в чувственно воспринимаемом против невидимого в умопостигаемом, потому что подражание, которое их разделяет, она подменяет переходностью, которая не перестает их обменивать; эта переходность не управляет видимым и невидимым, но организует их ввиду выявления того, что ни одно ни другое не могут явить: милосердие как порыв самого перехода, движение Сына к Отцу до перехода типа к прототипу и видимого к невидимому; в соответствии с этим переходом милосердие обнаруживает, что Отец дает себя в Сыне и как Сын, что прототип открывается в видимом и как видимое. Но эти кенотические переходы всегда подтверждают лишь благодеяние; они могут явиться лишь тому, кто вступает с ними в отношение, согласно тому же кенотическому переходу, где милосердие предлагает парадокс. Идол достигает высшей точки в видимой славе, которую присваивает; икона завершается парадоксом невидимой святости, от которой отступается. Так

икона преодолевает метафизическое иконоборчество нашего времени.

VI

Решения, принятые Вторым Никейским собором, приобретают концептуальное значение для того, что обсуждается сегодня. Во имя иконы как «образа милосердия» они оспаривают логику идола в ее последнем проявлении, поклонении самому себе. Отметим последовательно эти позиции.

Прежде всего, икона отвергает всякое сведение визуального в ней до уровня простого зрения; она не исчерпывается объектом, переданным взгляду зрителя для того, чтобы он сам мог ее видеть. Потому что до того, как быть видимой и предназначенной для рассматривания, икона молча и настойчиво просит своего посетителя позволить и ему быть видимым ею, чтобы от видимого объекта невидимый взгляд посетителя изведаль, как внезапно появляется другой невидимый взгляд. Икона хочет встретиться со своим партнером лицом к лицу там, где идол удовлетворяется удовлетворением одержимого взгляда своего зрителя.

Затем икона освобождает образ от миметического соперничества между видимым и невидимым, которые разводятся как две противоположности: на место оригинала, когда невидимое истрачивает себя в умопостигаемом, она ставит прототип. Прототип наносит удар по образу и оставляет отметины и утверждает вне критериев сходства, пока в ответ так нанесенная рана не утвердится сама в движении возвращения к своему прототипу; сходство (и соперничество, которое оно провоцирует) заменяется верностью (и интенциональной общностью, которую она обещает). Метка, как всякий знак, не претендует на то, чтобы дать (себя) увидеть, но ожидает того, чтобы быть узнанной как прототип, который ее маркирует. Этот переход узнавания разыгрывается не столько в его видимом (обычный знак) или в невидимом (между Отцом и Сыном), сколько на их границе (в эстетической иконе или на лице Христа). Из объекта образ становится местом взаимного

перехода, следовательно, инструментом сообщества.

Далее, позволяя пересечь себя другому взгляду икона требует, чтобы взгляд – милость взгляда – смотрел на нее пристально, как смотрит и она. Чтобы такой взгляд снова не выводил на сцену чистое зрелище (идола), нужно, чтобы взгляд, прибывший к иконе, принял новый способ исполнения своих обязанностей – почитание. Ибо происходит от взгляда, который клонится долу, то есть не смотрит в лицо и не может объективировать то, чему кланяется; этот взгляд не смотрит первым, но выставляет себя, чтобы быть видимым, не видя, то есть узнает в писанном видимом предшествование и реальное различие другого от себя. Так икона заставляет нас оспаривать объективацию, производство и потребление, к которым иконоборчество сводит современный образ.

Наконец, икона получает и ожидает почитания, которое, однако, она никогда не присваивает; воспринятое прославление немедленно трансформируется в парадокс славы переданной и утраченной; в действительности икона заслуживает почитания только в той мере, в какой она показывает другое, чем она сама, и так становится чистым типом прототипа, к которому она не устает отсылать себя снова и снова абсолютно. Образ вырывается из идолопоклонения, без конца разрушая экран своей видимости, чтобы обеднить себя, как чистый знак того, что его маркирует; видимое разверзается, как бездны или как небеса, пересекая наваждение мира. Наш тюремный «мир образов» не принял бы никакого бегства в сторону малейшей свободы, если бы его не пересекло раз и навсегда копьё, разверзшее бок Христа.

Итак, икона противоречит современному определению образа, соответствующему безжалостному требованию метафизического иконоборчества. Вовсе не управляя новым зрелищем, она позволяет наметить другой взгляд. Вовсе не примеряя видимое к невидимому их миметическим соперничеством, она несет метку, которую ей нанес прототип, чтобы быть

узнанным. Вовсе не протитутуируя себя в зрелище самопоклонения, она побуждает к почитанию, которое она не перестает передавать своему прототипу. Поэтому она определяется как другой взгляд прототипа, который требует от моего собственного взгляда подняться к нему сквозь этот тип для почитания. Икона имеет лишь одну цель: перекрещивание взглядов, значит, строго говоря, любовь. В противоположность догматической метафизике икона спасает образ от статуса иллюзии, оторванной от оригинала невидимого и умопостигаемого. В противоположность метафизике на стадии нигилизма икона спасает образ от статуса самопоклонения, значит, от вытеснения «мира образов». Ни сирота невидимого и ни узник видимого, образ, который вновь делает значимым икона, вновь становится местом общности. Иконопочитательная доктрина Второго Никейского собора касается не только и вовсе не в первую очередь момента в истории идей, ни даже поворотного пункта в становлении христианской догмы: она формулирует альтернативу, может быть, единственную, современной катастрофе образа. В иконе видимое и невидимое загораются огнем, который более не разрушает, но высвечивает божественное в лицах людей.

Примечания

1

CharR. L'absent // Fureur et Myster, p. 39 ou Ouvres completes. Paris: La Pl'eide, 1983, p. 140.

2

Cyrille Alexandrie. Le Christ est un. P.G. t. 75, 753 c, ou Deux dialogues christologiques, 'ed. G.M. de Durand. Sources chr'etiennes, t. 97. Paris: 1964, p. 430—432.

3

Ницше Ф. Воля к власти. § 567.

4

См. прекрасный комментарий Д. Кутана (D. Coutagne) к этой картине: «Le miroir d'un mariage. Le r'ealisme religieux dans «Les 'epoux Arnolflni» de Jean Van Eyck», in *Communio* IV/5, sept. 1979.

5

Proust, A la recherche du temps perdu. «La Pl'eide» 1.1, p. 840.

6

Celzanne, Conversations avec C'ezanne, 'ed. P.M. Doran. Paris, Macula, 1978, p. 132.

7

Mal'evich C. De C'ezanne au suprematisme, in Premier tome des 'ecrits, tr. fr. S. – C et V. Marcad'e, Lausanne, 1974, p. 102.

8

Фигура в танце. – Примеч. пер.

9

Здесь, особенно при разведении Поллока и Антая, мы следуем результатам анализа И. Мишо (Y. Michaud, «M'etaphysique de Hantai», in catalogue Simon Hantai, Biennale de Venise 1982, Paris, 1980).

10

Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Составление, публикация, вступительная и заключительная статьи, подготовка текста, комментарии и примечания А.С. Шатских. М.: Гилея, 2000—2004. Том 1, с. 51. Ранее подчеркивалось, что «футуризм, запретив писать женские окорока, копировать портреты, – удалил и перспективу» // Малевич К. От кубизма к супрематизму. Том 1, с. 29.

11

См., например: Первый том, с. 47 и далее – этот момент, как и некоторые другие, подвергается жесткой интерпретации в изощренном, но важном исследовании Э. Мартино (E. Martineau, Mal'evitch et la philosophie, Lausanne, 1977).

12

Супрематизм, ф. перевод в Mal'evitch, Ecrits, par A / Robel-Chicurel, pr'esentation de A.V. Nakov, Paris, 1975, p. 213. Перевод дается по фр. изданию, т. к. в семи работах о супрематизме русского пятитомного издания этот фрагмент не идентифицирован.

13

От кубизма и футуризма к супрематизму. Первый том, с. 53· фр. перевод под ред. Накова предлагает такой вариант: «Квадрат есть величественное новорожденное» (с. 201).

14

Введение в теорию прибавочного элемента в живописи, в: Том 2, с. 95.

15

Цит. по: K. Gallwitz, Picasso Laureatus. Son oeuvre depuis 1945, tr. fr. E. servan-Schreiber, Lausanne/Paris, 1971, p. 95.

16

См. великолепный и мрачный каталог «Концептуальное искусство: перспектива» (L'art conceptuel, une perspective, exposition du Musee d'Art Modern de la Ville de Paris, 22.11.1989-18.02.1990. Paris, 1989).

17

См. с 31—35 в этом издании (раздел IV первой части).

18

См. с. 36—40 в этом издании (раздел V первой части).

19

Мы используем здесь понятие, которым обязаны произведениям Jean-Francois Lacalmontie, который воспользовался им для разъяснения тем, появившихся в нашем посвященном ему эссе под названием *Ce que cela donne* (La Difference, Paris, 1986). Углубляя здесь следствия этих первых подступов к невидимому, мы лишь предлагаем более широкое толкование того, что его живопись сделала абсолютно видимым. Здесь мы только еще раз отдаем дань уважения его работе.

20

Сезанн П. Разговор с Сезанном, ук. соч., с. 113.

21

Киножурналы об актуальных событиях, историю которых можно отсчитывать от 1894 г., когда был снят фильм о выходе рабочих с фабрики братьев Люмьер; первый еженедельный журнал появился на студии Патэ в 1908 г., который стал известен в нескольких странах; за ним последовали журналы студии Гомон, Эклер, Эклипс; именно с развитием этого жанра связывается появление цензуры, в 1909– -Примеч. пер.

22

Более подробный анализ приводится в *Prolegomenes a la charite*, p. 107, 41-43

23

Об иконе см.: *Dieu sans l'etre*. Paris: Fayard, 1982 (1-е издание), «Quadrige», PUF, 1991 (2-е издание), гл. 1. Об идоле см.: «Ce que nous montre l'idole» // *Rencontres de l'Ecole du Louvre, L'idole*. Paris, 1990, p. 23—34.

24

Знаменитая формула св. Ириния «*Invisibile etenim Filii, Pater – visible autem patris, Filius*» (Против ересей, IV, 6,6) не должна пониматься в соответствии с реальным разделением (Сын – это видимая часть Отца; невидимая часть – это Отец), но в соответствии с манифестацией ойкономии. Иными словами, «*Omnibus igitur revelavit se Pater, omnibus Verbum suum visibilem faciens* (Ibid., IV, 6, 5): Отец обнаруживает себя, делая видимым своего Сына, прежде невидимого. Или так: «*Filius revelat agnitionem Patris per suam manifestationem; agnitio enim Patris est Filii manifestatio*» (Ibid., IV, 6, 3, ed. A.

Rousseau, «Sources Chretiennes» t. 100, соответственно с. 450—451, 448-449 и 442—443). Знание о невидимом Отце сводится к принятию манифестации Сына. Не остается ничего для манифестации из невидимого Отца, раз Сын явился в видимом.

25

Nicee II, canon 7, d'apres Mainsi, XIII, 378s. (Denzinger, Enchiridion Symbolorum, n. 302). Textes grec et latin avec une nouvelle traduction (par M.F. Auzepy) in Nicee II, 787-1987. Douze siecles d'images religieuses, Actes du Colloque international Nicee, Paris 2-4 octobre 1986, edites par F. Boespflug et N. Lossky, Paris, Cerf, 1987, p. 32—35.

26

De l'Esprit Saint, XVIII, 45, PG 32, 149 с, et ed. B. Pruche, «Sources Chrtiennes», t. 17, Paris, 1968, p. 406—407.

27

Был проведен в 787 г., чтобы разрешить иконоборческий спор. Данная работа была подготовлена для коллоквиума в честь празднования 1200-летней его годовщины в 1987 г. в College de France.

28

Canon 7, d'apres Mansi XIII, 378 s. (или Denzinger, Enchiridion Symbolorum, n. 302); в основном мы следуем (иногда уточняемому) переводу в: Schonborn C. von. L'icone du Christ. Fribourg, 1976, p. 143.

29

Denzinger n. 302 et 304, что дополняется латинской версией (Анастасия) Четвертого Константинопольского собора (869), Canon 3: «(...) *typus pretiosae crucius (...)*» (Denzinger, . 337). См. уже у Юстина, «Первая апология», 60, 3

30

Denzinger, n. 392, цитируя св. Василия Sur le Saint Esprit XVIII, 45 ('ed. В. Pruche «sources ch'ertiennes», t. 17, Paris: 1968, p. 406). В этой формуле речь не идет о некой особой позиции в теологии, но о фундаментальной матричной структуре любой почитающей икону доктрины, как до, так и после Второго Никейского собора.

31

О православной вере, IV, 16, § 94,1169а. О том же формулируется так: «(...) тип и икона того, кто придет (...)» (Против тех, кто отрицает иконы», Or. III, 26 § 94, 1345b).

32

Ibid., Or. X, §94, 1241a, Or. III, 21, 1341a.

33

О православной вере, IV, 16, §94, 1172b. См. также: «В то время как ты почитаешь икону Креста, сделанную из материалов, ты не почитаешь икону Распятого и того, кто несет спасительный крест!» (Or. II, 19, § 94, 130b).

34

Or. II, 11, §94,1296 с (см. Or. III, 10, §94,1033a).

35

Фрагмент из Евангелия от Матфея (13, 53—58) обозначает не только разрыв между знанием Христа (во плоти) и его признанием (в духе), но и то, что невидимое непременно пересекает само видимое. В связи с этим ослепление учеников в Эммаусе (Лука 24, 17 и 25) описывает герменевтическую ситуацию всякого неверующего взгляда перед иконой.

Оставалось бы, очевидно, только уточнить различие между неузнаванием евхаристии (присутствие сущностное) и неузнаванием иконы (присутствие интенциональное).

36

«Верно замечают, как, например, действие обратного восприятия, в пещере, где происходит Преображение, кажется, являет нам встречу с Христом во Славе, между поклонением Моисея и Ильи» – Bouyer L. *V'erot'e des icons. La tradition iconographique chr'etienne et sa signification*. Limoges: Criterion, 1987 (1'ed.), Paris: 1990 (2'ed.), p. 34.

37

Определение Христа как иконы невидимого Бога прямо допускается в основание всякой доктрины иконопочитания, например, у Иоанна Дамаскина: «Первая икона невидимого Бога, по природе и без всякого смещения, это Сын Отца» (Or. III, 18, §94, 1340 a), на основании этой эквивалентности формы между Отцом и Сыном (см. св. Василий «О Святом Духе», XVIII, 45) разрешается выделять, в соответствии со смещением типическим крестным, другие виды икон: «ту, которой предан Бог» (именно «дерево креста» и «гвозди»), евангелия и предметы культа, иконы в обычном смысле, наконец, наши ближние и затем гражданские власти и частные авторитеты. Также в качестве «живой иконы невидимого Бога» (Иоанн Дамаскин Or. II, 15, §94, 1301), «живой иконы, точнее, жизни, пребывающей в себе ()» (св. Василий «Против Евномия», I, 18, § 29, 552, b) или «физической иконы» (Теодор Студит §99, 501a) Христос определяет правила любой иконы и условий ее действительности. Единственным подражанием, которое может взять на себя икона в общем смысле слова, было бы, в противоположность эстетическому подражанию, *imitatio Christi*, которое управляет жизнью всякого верующего.

38

Denzinger, *Enchiridion Symbolorum*, n. 302 (см. также с. 117).

39

См., например, у Теодора Студита: «Прототип не присутствует в иконе субстанциально (...), но в соответствии с подобием хюпостасиса» (*Antirrheticus*, III, 3, PG 99,420a). Или: «(...) эти две вещи, икона и прототип, и их различие не снимается в хюпостазисе, но производится в соответствии с определением субстанции» (Ер. 212, *ibid.*, 1640a). Следует подчеркнуть, что «образ – весь в отношении» и что его «(...) присутствие – интенциональное, энергийное» (С. von Scheonborn. *L'icone du Christ.*, *op.cit.*, p. 209, 224). Как хюпостасис находит конкретное выражение в лице () и само лицо связывает две природы объединением двух волей, икона как тип лица должна пониматься в соответствии с объединением волей: смотрящий объединяет свою волю с теми, кто объединяется с Христом, повторяя объединение, через Христа человеческой воли с волей божественной.

40

Св. Василий «О Святом Духе» XVIII, 45 (см. также сноску 27 настоящего издания), что находится в зависимости от *Lettre XXXVIII*, 8 (псевдо-Василий? Григорий Нисский?), PG 32, 340a-c, и также Атанасий «Против ариан», III, 5, PG 26, 332a-b. См. также сноску 27 и сноску 23 в настоящем издании.

41

Нищие Ф. Так говорил Заратустра. Пер. Ю.М. Антоновского. М.: Издательство МГУ, 1990. С. 53.

42

Feuerbach L. *Das Wesen des Christentums*. GW., Berlin. 1968, t.V, p. 11.

43

Взаимное проникновение (взаимное общение) свойств двух природ в Богочеловеке (греч.). -Примеч. пер.

44

«... » Lettre XLIV, PG 91, 644b. Если Воплощение приносит образ милосердия, следует заключить также, что Христос, совершая благодеяние для людей, дает себя как икона, только совершая благо. Только благодеяние и делает икону возможной.

Приложение



