

линарных перспектив, что и интерпретационный подход, описанный выше, то есть внимателен к аутентичным контекстам и практикам. С другой – объектом интерпретации все же остается именно фотографическое изображение, точнее фотографический способ видения. Пожалуй, именно исследователи, представляющие этот подход, будут самыми благодарными посетителями выставок, подобных выставке Роджера Кингстона. Для них, однако, за фотографическим изображением стоит не столько основанное на ностальгии эстетическое удовольствие, сколько антропологический опыт, социальные практики, смысловые и ценностные конструкции⁹.

Возможно, исследователи, представляющие эти три условно выделенные нами подхода не сойдутся во мнении о том, что должна вмещать «история фотографии», но все они будут согласны с тем, что нужна «другая история фотографии». В последние годы осуществлено немало попыток написания подобных историй¹⁰. Однако заявка на «другую историю» фотографии столь же противоречива, как и понятие «другой» фотографии. Сложность заключается и в том, что фотография одновременно и имеет историю, и сопротивляется «прогрессивному» рассказу. С самого начала «истории фотографии» встречаются крайне странные фотографии, которые трудно вписать в последовательную историю. Фактор случайности настойчиво заявляет о себе: случайно сделанные снимки; люди и предметы, случайно попавшие в кадр; случайно сохранившиеся фотографии.

То, что постановка вопроса о «другой фотографии» чревата противоречиями, крайне важно. Сдвиг интереса в собирании и исследовании фотографии свидетельствует о характере современной познавательной ситуации. Со всей серьезностью следует относиться к тому, что подобная проблематизация фотографии основана, по сути, на языке «нехватки», «недостатка», «отсутствия», который сегодня становится базовым и наиболее плодотворным языком описания.

⁹ Например: *Ibson J.* Picturing Men: A Century of Male Relationships in Everyday American Photography. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 2002.

¹⁰ Назовем две: *A New History of Photography*. Ed. M. Frizot. N.Y.; Köln: Könemann, 1998 [published in French, 1994]; *Marien M.W.* Photography: A Cultural History. N.Y.: Harry N. Abrams, 2002.

Ирина Окунева

Юбер Дамиш: что скрывает живопись?

Юбер Дамиш. Теория /облака/: Набросок истории живописи. СПб: «Наука», 2003. – 360 с. Тираж 3000 экз.

Переводом книги «Теория /облака/» издательство «Наука» начинает знакомить нас с творчеством известного теоретика и историка искусства Юбера Дамиша. «Теория /облака/» явилась первой книгой автора. Из последующих работ Дамиша стоит упомянуть книгу «Истоки перспективного видения»¹ (1987), посвященную истории установления перспективы в западноевропейском искусстве XV-XVII веков, «Суд Париса. Аналитическая иконология I», где критик очерчивает подход к созданию истории западноевропейского искусства с точки зрения аналитической иконологии, а также сборник эссе о фотографии под названием «Разница уровней: к обоснованию фотографии»². Все эти, на первый взгляд довольно разные, работы объединяет общее направление исследований Юбера Дамиша.

Место /облака/

«Облако» Дамиш обозначает как граф: /облако/. Как граф /облако/ не имеет собственного значения. Его функционирование определяется через отношения следования, противопоставления и замещения, устанавливаемые с другими элементами живописной системы. Находящееся между землей и небом и являющееся физическим объектом с неопределенными пространственными параметрами, сильно изменяющимися со временем, облако – безусловно, привилегированный предмет для изучения живописных техник. «/Облако/» не обязательно пишется по образу «реального» или, вернее сказать, «естественного» облака. Его объем и плотность, его пресловутая твердость наводят на мысль о каких-то других, не описательных функциях: <...> оно представляет материал, если не орудие, конструкции и в то же время обеспечивает переход с земного регистра на небесный, а также способствует

¹ *Damisch Hubert.* L'Origine de la Perspective. P.: Flammarion, 1987.

² *Damisch H.* La Dénivelée. A l'épreuve de la photographie. Essai. P.: Seuil, 2001.

фигуративным и пластическим эффектом, о которых не даст отчета ссылая на порядок естественной реальности или сверхъестественного видения»³. По мнению автора, вследствие своих особых характеристик /облако/ всегда располагается на краю того, что может быть изображено. /Облако/ указывает на замкнутость системы живописных кодов.

Анализ функционирования графа /облако/ позволяет охарактеризовать смену парадигмы в искусстве Ренессанса. Дамиш обращается к творчеству Корреджо, в котором он находит нарушение общепринятого представления пространства. Облака Корреджо как бы прорывают замкнутое пространство купола. Подобный прорыв знаменует стремление отказаться от образа замкнутого универсума, построенного при помощи правил перспективы: «Купола Корреджо <...> – это одна из первых, причем необычайно ранняя и решительная манифестация искусства, в котором окажутся ниспровергнуты меры перспективного куба, прямоугольного и закрытого пространства Кватроченто»⁴. Творчество Корреджо обнажает противоречие, лежащее в основании перспективного кода. Ренессанс открывает бесконечное пространство. С другой стороны, располагая точку схода на горизонте, перспективное видение замыкает универсум.

/Облако/ не только отделяет земное от небесного. Оно разделяет здешнее и потустороннее, мир, подчиняющийся определенным законам, и универсум, неподвластный познанию наукой. /Облако/ обладает некоторой двойственностью: «Облако <...> показывает скрывающую: как ни посмотри, оно оказывается одним из знаков-фаворитов представления, в то же время выявляя пределы последнего и ту бесконечную регрессию, на которой оно основывается»⁵.

Для эпохи Кватроченто характерна тесная связь между живописью и спектаклем. Росписи и живописные полотна выполняют ритуальные функции. Если такое их использование в расчет не принимать, то построение изображения иногда кажется необъяснимым. В религиозных спектаклях Кватроченто облака позволяют скрыть место расположения театральных машин: то, откуда нисходят ангелы, либо то, куда возносятся другие персонажи повествования. Таким образом, /облако/ живописует театральное облако. «Знак» становится «представлением представления». В ту эпоху,

³ Дамиш Ю. Теория /облака/, с. 107.

⁴ Там же, с. 17.

⁵ Там же, с. 102.

когда все живописное пространство выстраивается по законам перспективы, /облако/ остается, на первый взгляд, архаичным приемом и обозначает сопротивление главенствующей перспективной схеме. При построении перспективного изображения /облако/ не удастся зафиксировать. Таким образом, оно рискует быть исключенным из законов действия перспективы.

Если зеркальное удвоение свидетельствует о преобладании зрелищного аспекта представления, то возникающее сопротивление, напротив, указывает на стремление живописи к миметическому замещению, к театру. По мнению автора, исторически сложилось так, что в эпоху Кватроченто живопись действительно унаследовала часть функций от спектакля. Сопротивление удвоению, возникающее внутри живописных техник, позволяет Дамишу предположить возможный ответ на вопрос о взаимодействии прочитываемого и визуального аспектов языка форм: «Возможно, мы близки к уяснению связи, существующей в изобразительном плане между дискурсивным и зрелищным модусами представления. Логическое пространство представления построено так, что позиции означаемого и означающего строго обратимы»⁶.

Место Кватроченто

По мнению автора, Кватроченто занимает особенное место в истории западноевропейской живописи. Особенности этого периода еще требуют определения: «Но тогда проблема состоит в том, как поместить искусство Кватроченто в его собственный эпистемологический контекст: не могло ли случиться так, что в эпоху, всецело погруженную в зеркальные игры подобия, искусство, далекое от копирования пространства <...> уже работало вразрез с фигурами знания и стремилось определить объективные условия представления в зрелищном и дискурсивном смыслах термина <...>»⁷. Для Дамиша период XV–XVI веков интересен возможностью проследить особенности «коперниканского» переворота в живописи, подобно тому как до этого Александром Койре была написана история переворота в естественных науках того же времени.

Одна из книг Юбера Дамиша целиком посвящена установлению перспективного видения⁸. Именно в этой книге автор вплот-

⁶ Там же, с. 126.

⁷ Там же, с. 101.

⁸ Damisch H. L'Origine de la Perspective. P.: Flammarion, 1987.

ную занимается вопросом о роли удвоения в представлении реальности. Брунеллески (1377–1446), архитектор и художник, первым применил систему зеркал для построения перспективы, а также дал определение «точке схода», расположенной на горизонте. Единжды отраженный образ подвергается отражению еще один раз с тем, чтобы получить перспективное отражение видимого изображения. Однако перспективное отражение несет в себе внутреннее противоречие: оно указывает на автономную реальность, отсылающую не к чему-либо внешнему, но исключительно к себе самой в бесконечном круге спекулятивного размышления. Пространство автономной репрезентации есть не что иное, как реальность текста – пространство искусственного построения. Переход от отражения к вымыслу происходит путем построения подобного автономного пространства, подчиняющегося не внешним законам, но стремящегося выстроить собственную систему правил. При создании перспективного *изображения* речь идет о построении иной реальности, которая «якобы является видимой реальностью», но только расположенной в пространстве картины. Произведение искусства строится по правилам перспективы, рассчитанным и проверенным геометрией.

Большинством историков искусства открытие правил перспективного построения расценивается как несомненно позитивный факт. Тем самым устанавливается перспективная точка зрения на историю живописи. Период Средневековья – это период, когда цивилизация еще не знала перспективы. Более того, школы живописи, обходящиеся без перспективных построений (в частности китайская), трактуются как «традиционные» или даже «архаичные». Перспективное видение играет роль определенной культурной нормы. И Юбер Дамиш отказывается от опоры на такого рода норму. Из лингвистики Дамиш заимствует представление о «норме», которое дает ему возможность обратить внимание на моменты отклонения от общепринятых в культуре значений. По мнению критика, восприятие творчества Корреджо его современниками может служить примером того, как проявляет себя норма в языке форм. Хотя новшества в росписи купола, введенные Корреджо, и были по достоинству оценены, они стали использоваться другими художниками лишь спустя столетие. Задержка в освоении новшеств как раз и свидетельствует, по мнению Дамиша, о сопротивлении со стороны нормы.

Функционирование графа /облако/ позволяет Дамишу проследить установление перспективной пространственной схемы в живописи XV–XVI веков и сделать набросок общей схемы анализа не

только западной, но и восточной живописных техник. Задача, поставленная в книге, состоит в том, чтобы некоторым образом написать «альтернативную» историю, основанную не на норме, но на реальных изменениях в живописной технике.

Отказ от принятия правил перспективного построения в качестве живописной нормы подразумевает и нечто более важное. А именно: признание относительности принятой перспективной схемы. Перспективная схема – лишь частный способ представления пространства, когда «представление материальной основы изображения замещается представлением прозрачной плоскости»⁹. Дамиш присоединяется к выводу Панофски, согласно которому перспектива оказывается «одной из символических форм, посредством которых духовное содержание связывается с конкретным осязаемым знаком и в конечном счете отождествляется с ним»¹⁰.

Из общей совокупности вопросов, затронутых в работе, можно выделить несколько основных проблем, решением которых занят автор.

Динамическая модель истории

Представления Юбера Дамиша относительно истории живописи могут быть охарактеризованы с помощью нескольких основополагающих моментов. Первый из них – динамическая модель истории. История понимается критиком как непрерывное возвращение к истоку. Так, история перспективы – это история постоянного обращения к истокам перспективного видения, история попыток утвердить либо опровергнуть его.

Для Дамиша история динамична. Моделью для подобной истории выступает музыка. Музыка как *dύναμις*, как пульсация и ритмическое чередование звуков и интервалов есть точное подобие истории, понятой как совокупность динамических разрывов. Как отмечают критики, у Юбера Дамиша всю историю живописи и скульптуры можно реактивировать с помощью окаменевших остатков, сохраняемых в пространстве музыки, которое является своеобразным пространством запоминания и увековечивания. История, таким образом, уподобляется непрерывному перемещению в некотором заданном пространстве.

⁹ Панофски Э. Цит. по: Дамиш Ю. Там же, с. 165.

¹⁰ Там же, с. 166–167.

Понятие «разрыва»

Вторым моментом выступает представление о разрыве, лежащем в основании подобного движения. Установление перспективного видения в западной культуре XV–XVII веков и является таким смыслообразующим разрывом. Понятие «разрыва» не только позволяет Дамишу оценить особенности исторического развития, но и служит одним из аспектов его методологии. В основе исторического разрыва лежит более фундаментальный разрыв между визуальным и прочитываемым уровнями знака.

В первой части книги автор знакомит нас с методологическими основами анализа языка форм. С точки зрения автора, к живописному языку вполне может быть применена сосюрровская схема языка как совокупности бесчисленных вариаций ограниченного количества элементов. Для истолкования языка произведения искусства в его отличии от общекультурного набора значений Дамиш прибегает к представлению о поэтическом языке, развиваемому, в частности, Юлией Кристевой¹¹, на которую автор и ссылается. Произведение искусства может быть понято как отклонение от нормального языка форм по аналогии с тем, как поэтическая речь отличается от разговорной.

Юбер Дамиш предполагает, что в живописи «знак» должен рассматриваться не на семиотическом уровне (уровне перцептивных общностей, форм или фигур), а на семантическом. Знак, которым оперирует иконология, объединяет «означающее» как визуальный аспект образа и «означаемое» в качестве его сонорного аспекта. Таким образом, знак уже содержит в себе разделение, которое можно охарактеризовать с помощью понятия «уровня», вводимого Панофским. Теория уровней Панофского делает акцент на разрыве между уровнем видимого и уровнем прочитываемого (обозначенном в свое время еще Чезаре Рипа), а также ведет к противопоставлению универсума объектов и событий, выраженных с помощью цветов и линий, и универсума образов и мотивов, несущих вторичное, конвенциональное значение, отличное от «натурального», «естественного». Таким образом, становится возможным историческое и аллегорическое прочтения, равно как и анализ возникающего удвоения.

¹¹ Kristeva J. Révolution du langage poétique. P.: Seuil, 1974.

Мышление «по поводу»...

Поскольку знак входит в живописную систему на нескольких уровнях, его функционирование должно рассматриваться в нескольких плоскостях и в моменты перехода с уровня на уровень. Прочтение живописных кодов предполагает случайное соскальзывание с одного уровня на другой. В итоге в систему вводится возможность случайной игры интерпретаций. Таким образом, один и тот же элемент начинает выполнять различные функции.

Создание универсального языка символов, где определенное дискурсивное значение было бы слито с соответствующим ему образом, оказывается невозможным. Язык символов может существовать только как «Иконология» Чезаре Рипа, где образ говорит о чем-то ином, нежели то, что видимо. Пластическое выражение обладает ни к чему не сводимой ценностью. Осмысление произведения искусства возможно только как анализ конкретных фактов отхода художественной практики от общепринятых культурных норм. Рефлексия над произведением искусства представляется еще одним местом обмена между разными уровнями функционирования одного и того же знака.

Отражение и фотография

Вопросы взаимодействия дискурсивного и зрелищного элементов представления, а также повествования при помощи изобразительных средств представляются точками основного интереса теоретика. Последующие работы Юбера Дамиша посвящены не только и не столько истории живописи, сколько философским аспектам фотоизображения. Надо отметить, что проблематика фотоизображения привлекает внимание автора достаточно рано. Уже в 1963 году Дамиш пишет работу «Пять замечаний к феноменологии фотографического образа»¹². В 2001 году у Юбера Дамиша выходит сборник эссе «Разница уровней: к обоснованию фотографии»¹³. В основе фотографического изображения автор находит тот же отраженный образ, который используется, в частности, для построения перспективного изображения. Понятие «отражения», являющееся со времен Ренессанса одной из общих составляющих искусств dis-

¹² Damisch H. «Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique», in: L'Arc, n° 21, printemps 1963.

¹³ Damisch H. La Dénivelée. A l'épreuve de la photographie. Essai. P.: Seuil, 2001.

egno: архитектуры, скульптуры и живописи, с изобретением новых техник приобретает новый смысл – оно перестает рассматриваться как способ геометрического (двумерного) представления и получает динамическое и временное измерение. Фотография ставит под вопрос существующие визуальные практики и служит моделью для новых художественных форм. Именно таким пониманием фотографии и объясняется название книги. Речь идет о поддающемся изменению динамическом разрыве, постоянном и разнонаправленном движении, дифференциале, порождающем некоторое энергетическое воздействие, которое в конце концов начинает влиять на весь комплекс форм представления, смешивая различные художественные категории.

Итак, уже первая крупная работа Юбера Дамиша «Теория /облака/» позволяет ознакомиться с кругом тех проблем, решению которых будут впоследствии посвящены его многочисленные труды по теории и истории искусства.

Об авторах

Эдвард САИД (1935-2003) – профессор Колумбийского университета, член американской Академии наук и искусств. В числе его прославленных книг «Ориентализм» (1978), «Завершение мирного процесса: Осло и после» (2000), «Власть, политика, культура: интервью с Эдвардом Саидом» (2001) и воспоминания «Без места» («Out of Place», 1999). Как политический активист Саид последовательно и бесстрашно выступал в защиту прав палестинского народа.

Олег АРОНСОН (р. 1964) – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета. Автор книг «Богема: опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности)» (2002), «Метакино» (2003). Редактор книг Ж. Делёза «Кино» (2004) и «Ницше и философия» (2003).

Владимир МАЛАХОВ (р. 1958) – доктор политических наук, ведущий научный сотрудник Института философии РАН, профессор Высшей школы социальных и экономических наук. Интересы в области истории философии XX века, социальной антропологии и политической социологии. Редактор-составитель (совместно с В. Филатовым) словаря «Современная западная философия» (1991; 1998). Автор книг «Скромное обаяние расиз-

ма» (2001), «Национализм как политическая идеология» (*в печати*).

Хоми БАБА (р. 1949) – профессор Гарвардского университета, ведущий теоретик постколониальных исследований в США. Автор книги «Месторасположение культуры» (1994), редактор-составитель и один из авторов сборника статей «Нация и наррация» (1990). Автор целого ряда работ по современному искусству. Готовит к выходу в свет монографию «Глобальная мера».

Жан-Люк НАНСИ (р. 1940) – философ, в недавнем прошлом профессор Университета гуманитарных наук г. Страсбурга (Франция). Автор более тридцати книг, где исследуются проблемы сообщества, взаимоотношений философии и литературы, философии и искусства, психоанализ и политика. Книга «Непроизводящее сообщество» («La communauté desoeuvrée», 1986), переведенная на целый ряд языков, остается одним из ключевых сочинений философа.

Филипп ЛАКУ-ЛАБАРТ (р. 1940) – философ, до недавнего времени профессор Университета гуманитарных наук г. Страсбурга (Франция). Автор оригинальной версии философской деконструкции (см., в частности, «Типографии» I и II (1975; 1986)). Перес-