

Жан-Люк Марьон

ПЕРЕКРЕСТЬЯ
ВИДИМОГО



Жан-Люк Марьон

Перекрестья видимого

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2686295
Перекрестья видимого: Прогресс-Традиция; М.: 2010
ISBN 978-5-89826-353-9

Аннотация

В книге разворачиваются темы, связанные с проблемой образа в современной визуальной культуре. Отталкиваясь, с одной стороны, от анализа живописи, от Рафаэля и Дюрера до Серра и Круса-Диеса, разбирая, с другой стороны, основания доктрины почитания образов, известный феноменолог и теолог Ж.-Д. Марьон показывает, что видимому требуются особые условия, чтобы появиться, и эти условия невидимы. Видимое само по себе, видимое в качестве только зрелища может быть описано лишь в соответствии с логикой поклонения идола. Именно это характеризует ситуацию катастрофического положения визуальности в современную техническую эпоху.

Содержание

Предисловие	5
Перекрестья видимого и невидимого	7
I	7
II	10
III	14
IV	16
V	18
VI	20
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Жан-Люк Марьон

Перекрестья видимого

Издание осуществлено в рамках программы содействия издательскому делу «Пушкин» при поддержке Посольства Франции в России и агентства CulturesFrance Министерства Иностранных и европейских дел Франции

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme daide a la publication Pouchkine, a beneficie du soutien de l'Ambassade de France en Russie et de Culturesfrance/Ministere francais des Affaires etrangeres et europeennes

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 начинается 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 *параδόξοτατον*: 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 (*παράδοξον*), Господе в виде раба, божественной славе (*δόξα*) 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.

¹ CharR. L'absent // Fureur et Myster, p. 39 ou Ouvres completes. Paris: La Pléiade, 1983, p. 140.

² Cyrille Alexandrie. Le Christ est un. P.G. t. 75, 753 c, ou Deux dialogues christologiques, éd. G.M. de Durand. Sources chrétiennes, t. 97. Paris: 1964, p. 430—432.

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 вместилищем: 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 жалуется 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.

³ Ницше Ф. Воля к власти. § 567.

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, подвергшегося 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 перспективу⁴. 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 неустрашимость 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

⁴ См. прекрасный комментарий Д. Кутана (D. Coutagne) к этой картине: «Le miroir d'un mariage. Le réalisme religieux dans «Les époux Arnolfini» de Jean Van Eyck», in *Communio* IV/5, sept. 1979.

вовлекает взгляд, в которой он теряется⁵. 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

⁵ Proust, A la recherche du temps perdu. «La Pléiade» 1.1, p. 840.

(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 – смешении 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

⁶ *Celzanne, Conversations avec Cézanne*, éd. P.M. Doran. Paris, Macula, 1978, p. 132.

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 визуальное воспринятое 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 имеются в виду, но они неопровержимы. Живопись, значит, разыгрывается в крайних пределах интенциональности: между воспринятым, пережитым, испытанным, реальным, с одной стороны, и имеющимся ввиду интенциональным невидимо видимым идеальным объектом, с другой. Взгляд выполняет феноменологическую функцию направленности (интенциональ-

ности) – 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 содержаний 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-круазе⁸ 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

⁷ Malévich C. De Cézanne au suprématisme, in Premier tome des écrits, tr. fr. S. – C et V. Marcadé, Lausanne, 1974, p. 102.

⁸ Фигура в танце. – Примеч. пер.

димого. 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 сделается 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 интенционального 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

⁹ Здесь, особенно при разведении Поллока и Антая, мы следуем результатам анализа И. Мишо (Y. Michaud, «Métaphysique de Hantai», in catalogue Simon Hantai, Biennale de Venise 1982, Paris, 1980).

из гиперреализмов); нет ни одного зазора, в котором невидимое могло бы разыграть хотя бы малейшую перспективу или минимальный конструктивизм (поэтому возможности сближения Малевича с Лежемом 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, заклеимленный 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 ничего¹¹, 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?

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, Malévitch et la philosophie, Lausanne, 1977).

¹² Супрематизм, фр. перевод в Malévitch, Ecrits, par A / Robel-Chicurel, présentation de A.B. 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.

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, Богородице или Иисусу, этот взгляд смотрит, вовне иконы и перед ней, на верующего, молящегося перед иконой святого, Богородицы или Иисуса. Взгляд смотрит на того, кто в молитве поднимает свой взгляд к иконе: писанный взгляд невидимо обращает взгляд молящегося к невидимому и преобразует присутствующую ему видимость, включая его в обмен между двумя невидимыми взглядами – взглядом молящегося человека перед писаной иконой и невидимым взглядом, благосклонно охватывающим сквозь и посредством визуальной 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 убегаю, 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, Богоматери 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 отдалиться 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.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.