

«ЧЕЛОВЕК РИСУЮЩИЙ» В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА

В. Л. Круткин

Удмуртский государственный университет, Ижевск, Россия
krutkin1@yandex.ru

Рисование и рассматривание изображений тесно связаны с воображением, фундаментальной характеристикой человеческого интеллекта. Прогресс цифровой техники сегодня делает возможным производство техногенных изображений, но обнаруживается, что здесь все равно нужен какой-то опыт обычного рисования, вдобавок необходимо обладать еще и философским пониманием обстоятельств, приводящих к фигуре «человека рисующего». Между ландшафтом и рисованием существует двойная связь: нарисованный ландшафт часто рассматривается как событие эстетическое, он становится предметом искусствознания; вместе с тем рисование разворачивается внутри ландшафта. Тогда рисунок выступает уже как артефакт, как событие онтологическое, относящееся к порядку бытия. Исследования «человека рисующего» (*Homo pictor*) – это не узкая область эстетического опыта и художественного воспитания, это проблема философской антропологии. При каких обстоятельствах и для решения каких задач складывалась такая способность рисующего воображения? Ответ на данный вопрос (и соподчиненные ему вопросы) получен с помощью методов феноменологии и на основе обсуждения отдельных работ в области нейробиологии. Актуализирована идея, что рисунок – это вынесенный вовне паттерн восприятия, способный играть роль медиа, служить базой эмоций и чувств. В статье исследование «человека рисующего» привело к формулировке (и / или уточнению) новых для философии проблем: связи когнитивного и аффективного в опыте телесности, связи презентативного и репрезентативного в опыте видения. Полученный ракурс побуждает ставить под вопрос основные дихотомии модерна в понимании человеческого творчества.

Ключевые слова: тело, зрение, движение, жест, изображение, медиа, репрезентация, эйдос и реальность, эмоции и чувства, Ганс Йонас

HOMO PICTOR IN THE SPACE OF THE CULTURAL LANDSCAPE

Victor L. Krutkin

Udmurt State University, Izhevsk, Russia
krutkin1@yandex.ru

Depicting and viewing images are closely related to imagination, a fundamental characteristic of human intelligence. Imagination relies on all the sensuality of a person, but the visual component plays a special role. The progress of dig-

ital technology today makes it possible to produce images, but it turns out that one still needs some experience of traditional drawing/painting and also a philosophical understanding of the circumstances leading to the figure of the *Homo pictor*. There is a double connection between landscape and drawing. A depicted landscape is often regarded as an aesthetic event; it becomes the subject of art studies. However, one can pay attention to the fact that drawing/painting unfolds inside the landscape, and the resulting image is already an artifact, an ontological event related to the level of being. Research of the *Homo pictor* is not a narrow field of aesthetic experience and artistic education, it is a problem of philosophical anthropology. The latter, relatively speaking, investigates the nature of human beings, their historical development in practice, cognition, communication. The common Latin expressions specify different projections of the species *Homo – sapiens, faber, ludence, symbolicus*, etc. *Homo pictor* in this series means a “person drawing/painting”. Under what circumstances and for what tasks did this ability develop? To clarify the general problem, consideration of a number of subordinate questions can help: What aspects of human bodily incarnation are the parameters of the landscape surrounding people associated with? How is *Homo pictor* (a drawing/painting person) and *Homo loquens* (a speaking person) related? What changes does drawing/painting make in the landscape space? Depicting continues the *Homo faber* line; however, the final product is not a material result, but new media, whose meaning is to be an intermediary between a person and his/her world. An image is not a goal, it is a medium. It is not enough to open one’s eyes to see an image, one needs to have a depicted image that will act as an eye-opening in a new way. The idea of intentionality is the most important for understanding imagination, hence the importance of the methods of phenomenology that reveal the dialectic of the connection between the experience of creating and viewing an image. The article discusses the ideas of the phenomenologist Hans Jonas, whose works are not well known in Russia. *Homo pictor* is driven by not only cognitive, but also affective motives, hence the importance of research on emotions and feelings. The work of the neuroscientist Antonio Damasio shows the role of maps, neural network schemes, patterns underlying bodily movements and gestures that act as the basis of emotions and feelings. Schemes or patterns outside of an image remain at the level of the nervous tissue. But patterns can be objectified in movements, gestures, traces of lines and spots on some surface. An image is an externally rendered pattern of perception that can serve as a medium, a basis of emotions and feelings. The problem of drawing/painting in philosophy confronts both ancient problems of the relation of eidos and reality, and new problems concerning the connection of the cognitive and the affective in the experience of physicality, the connection of the presentative and the representational in the experience of vision. *Homo pictor’s* research concerns a number of positions that prompt questioning of the main dichotomies of modernity; these studies open up new horizons in understanding human creativity.

Keywords: body, vision, movement, gesture, image, media, representation, eidos and reality, emotions and feelings, Hans Jonas

DOI 10.23951/2312-7899-2022-4-123-141

Человек как *Homo pictor*

Способность людей создавать и рассматривать изображения дает о себе знать в Европе со времени появления здесь нынешнего вида *Homo* (40–50 тысяч лет назад). Ни одно из эволюционно близких к нам существ так не создает и так не рассматривает изображения. Что именно в природе нового существа приводило к созиданию изображений? Как помыслить эту грань перехода? Как соблюсти баланс в понимании человека? Как не оторвать человека от природы, обрекая его на одиночество, как не допустить дуализма в его понимании?

Мари-Жозе Мондзен считает, что эта фигура *Homo pictus* берет начало со времен палеолита, когда обозначился вид, на котором лежала ответственность стать человеком. Преобразованию подлежало тело, которое станет не только более подвижным, но и самым хрупким и наименее интегрированным телом в своей естественной среде обитания. Жесты прежнего существа оказываются абсолютно непригодными «с того самого момента, как рука и рот начинают служить другому голоду, голоду символов и знаков» [Mondzain 2010, 308]. Человек вписывается в мир, считает она, не по законам природы, но посредством символических операций, посредством производства знаков. «Операции по созданию образов делают это вписывание возможным» [Mondzain 2010, 308]. Пещерные росписи превращали людей в зрителей с новой ролью говорящих и желающих субъектов. Мы видим мир, заключает М.-Ж. Мондзен, не потому, что у нас есть глаза. Наши глаза открываются благодаря нашей способности создавать образы, нашей способности воображать. Речь как раз и нужна, чтобы человек мог сказать, что он видит и чего не видит.

Роль изображений в культурной эволюции часто рассматривается в иконографической и иконологической перспективе, антропологическое изучение этой проблемы заметно отстает [Davidson 2013]. Какие значащие события могли бы происходить в истории? Можно допустить, что отдельные элементы первобытной графики (как пиксели) дали в свое время начало алфавитному письму, появилась возможность фиксировать звуки речи; это произошло примерно 5 тысяч лет назад. Фигура человека рисующего (*Homo pictor*) [Jonas 1962, Вульф 2008] вместе с фигурой человека говорящего (*Homo loquense*) [Хомский, Бервик 2019] намного древнее фигуры человека пишущего и читающего (*Homo scriptor*) [Эпштейн 2015]. Развитие цивилизации значительно ускорилось с изобретением

письма. Письмо обычно рассматривают как способ сохранения и передачи информации. Может быть, рисование было неразвитой формой письма?

Применимы ли к изображениям методы анализа сообщений, развитые применительно к языку? Сообщения обычно анализируют через ответы на вопросы о том, что передается, кому, с какой целью, каким каналом и с каким результатом [Мелик-Гайказян 1997, 139]¹. Очевидно, такие вопросы будут слишком узкими в применении к изображениям. Действительно, рисование может нести в себе функцию повествования, но не сводится к нему. Изображение, по замечанию М. Ямпольского, является посредником между человеком и его миром, это необычное образование, в котором линии и пятна, с одной стороны, способны имитировать формы мира, а с другой – могут превращаться в знаки [Ямпольский 2019, 6].

Изображения как композиции линий и пятен занимают очень широкое место в культурном ландшафте, и это не обязательно шедевры мировой живописи, они могут быть как рукотворными, так и техногенными: например, карты, схемы, графики, фотографии, фильмы. Это может быть просто нарисованный на песке круг с двумя точками, как дети рисуют лицо человека [Maunard 2005].

Способность порождать изображения связана с особенностями зрительного восприятия. Большое значение для развития этой темы имеют работы философа М. Мерло-Понти [Мерло-Понти 1999], историка искусства Э. Гомбриха, психолога Д. Гибсона [Гибсон 1988]. В данной статье рассматриваются идеи немецкого феноменолога Ганса Йонаса (1903–1993), раскрывающие природу существа, которого этот философ уже именуется как *Homo pictor* [Jonas 1954; Jonas 1962].

Г. Йонас считает, что отталкиваться нужно от особенностей зрения. Он отмечает, что уже в античности в многообразии чувственного опыта философы выделяли опыт зрения как наиболее благородный. Его особенность, в сравнении со слухом, состоит в том, что зримый образ характеризуется одновременностью в представлении многообразия во времени [Jonas 1954, 507].

¹ В указанной работе есть такие слова: «Сам Человек получал различные имена – *Homo loquens* (Ф. Фолсом), *Homo ludens* (Й. Хейзинга), *Homo soziologikus* (Р. Дарендорф), *Homo totus* (К. Юнг) и т. д., в зависимости от того, какой вид связи актуализировался...» [Мелик-Гайказян 1997, 139]. Под словами «вид связи» здесь выступают взаимозависимости с различными стадиями информационного процесса и, следовательно, с различными предметными областями конкретных направлений в теории информации.

Зрение имеет дело с непреходящим настоящим в контрасте с изменениями – между временем и вечностью, между становлением и бытием. На этой чувственной основе разум может постигать идею вечного, того, что никогда не меняется и всегда присутствует. Поэтому, видимо, философ И. Кант включал звездное небо в число объектов, вызывающих изумление.

«Визуальные формы могут меняться в зависимости от восприятия, форма объекта не меняется, что позволяет его распознавать. Похоже, что зрение уже выполняет репрезентативную функцию. Организуя данные в потоки переменных аспектов, видение может структурировать их содержание в различимые наборы опыта» [Jonas 1954, 507].

Способность удержания одновременности дает начало памяти, она входит в самую конституцию зрительской чувствительности, память является ровесницей зрения. Пространственный мир включает в себя сферу телесных контактов. Конечно, к небу не прикоснуться напрямую, но к скале или дереву – вполне возможно.

Возникает идея расстояния – как в пространственном, так и в ментальном смысле. Х. Тилли пишет: «...быть человеком означает одновременно создавать расстояние между собой и тем, что находится за данными пределами, и пытаться преодолеть это расстояние с помощью различных средств – через восприятие (зрение, слух, прикосновение), телесные действия и движения, а также интенциональность, эмоции и осознание, находящиеся в системах веры и принятия решений, через память и оценку» [Tilley 1994, 17]. Тело в пространстве – тело ощущающее и ощущаемое, отсюда опыт восприятия двойственный, не только рука касается вещи, но и вещь касается руки.

Г. Йонас считал, что следует различать действие самого чувства и действие представления изображения на основе этого чувственного восприятия. Понятно, что изображение нужно не просто задумать, но и осуществить. В осязании форма вещи есть уже и в руке, которая выступает органом реального ощущения формы. Рука как орган осязания может перенять некоторые из отличительных достижений глаза. Рука удерживает инструмент, например зонд для изучения пространства. Картина пространства концентрируется на конце зонда. Рука может быть инструментом проведения линии на пространственной поверхности. Следы из линий и пятен ведут к изображению, которое опирается на воображение, фантазию, на данные осязания, на способность видеть наощупь.

Способность зрения призвана отображать причинно-следственные связи мира, это задача гомеостаза для всего живого. В случае человека в зримом опыте, в превышении задач гомеостаза вдруг

оказывается возможным удаление всех следов причинно-следственных связей. Это происходит при переходе от природного к картинному зрению.

Образно такой переход к картинному зрению описал философ Х. Ортега-и-Гассет. Вообразим, что мы смотрим в сад через оконное стекло. Наши глаза должны приспособиться. То, что мы хотим видеть, – это сад, туда и направим фокус нашего внимания; наш взгляд проникает сквозь стекло, не останавливаясь. Видеть и сад, и стекло, вставленное в окно, – два несовместимых процесса: один исключает другой, и каждый требует различного приспособления зрения. В повседневной жизни приоритет и важность будут отданы реальности, как она есть за окном. Для перехода к картинному зрению (живописному, фотографическому, кинематографическому) нужно иметь в виду стекло, через которое мы смотрим [Ортега-и-Гассет 1991, 505–506]. Здесь образ становится свободен от причинных связей в мире. Такое освобождение является одной из главных функций зрения на пути создания изображения. Форма, или эйдос, обособляется от материи. Человек не перестает быть прежним организмом, но начинаются страницы его телесного бытия, складывается «тело без органов».

Близкие идеи о восприятии высказывались Д. Гибсоном. Распространенное мнение гласит, что чувственность дает лишь ощущения, тогда как осмысление происходит на уровне логических суждений. Д. Гибсон полагал, что мышление образами происходит уже на уровне восприятий. Образ складывается там, где световые потоки вокруг предметов обретают инвариантную форму. В этих потоках, по его мнению, а не в сетчатке глаз следует размещать образы [Гибсон 1988]. Изображение – избирательная реальность. В связи с этим установка требовать «правдивость» от изображения во многом наивна, правда состоит в том, что все изображения в силу своей избирательности должны получать противоположные характеристики [Ямпольский 2019].

Характерно, что идея формы в видении наощупь поначалу не обладает концептуальной природой. Это чисто ручная абстракция [Jonas 1954, 512]. Идея формы, эйдоса как образца, включающего в себя все возможные преобразования внешнего вида объекта, передается воображению, которое может иметь с ним дело в полном отрыве от фактического присутствия исходного объекта [Jonas 1954, 515]. Эта отделимость образа, то есть «формы», от его «материи», «сущности» от «существования» лежит в основании всякой свободной мысли.

Ландшафт, куда входят изображения, может пониматься двояко. Это инертное вместилище, как контейнер для артефактов, или ландшафт – это активное, действующее начало? Так формулировал проблему Т. Митчелл. Свою задачу он видел в том, чтобы прочесть слово «ландшафт» не как существительное, но как глагол. Он считает, что интересно не то, что такое ландшафт или что он значит, интересно другое – что он делает, как он работает в роли культурной практики? «Когда мы думаем о ландшафте, нужно иметь в виду не объект, который можно увидеть, не текст, который можно прочесть. Это процесс, благодаря которому формируется социальная и субъективная идентичность» [Mitchell 2002, 1–2]. Эти характеристики переходят и на изображения.

Изображение состоит из следов линий и пятен, пластических и графических элементов [Ingold 2015]. Но изображение можно рассматривать по-разному: как отражение какого-то объекта или как подобие какому-то объекту. В первом случае оно будет выступать в роли знака, во втором случае – это уже особый тип реальности. По словам Д. Элкинса, для того чтобы думать о живописи, необходимо держаться второго случая. Думать о живописи нужно вместе с такими видами деятельности, как чистописание, танец, мышление, молитва или колдовство [Элкинс 2010, 233]. Рассматривать изображения только как знаки – значит брать их неполном объеме, подчинять лингвистическому пониманию. Парадоксально, но в этом случае исследователя будет интересовать лишь замысел художника, идея, которую он должен был бы донести до зрителя, но сама материя изображения остается вне его интереса. Однако сегодня актуально философское изучение рисунка и живописи именно как материальной практики [Crowther 2017].

В противном случае живопись начинает пониматься как логическое решение познавательной задачи. Выпадают материалы, с которыми работает художник, – пигменты, масла, лаки, все то, что сближает художника с алхимиком, шаманом, колдуном [Wentworth 2004]. Если мы выбираем первый путь, нужно быть готовым к трудному вопросу: как установить границы визуального образа? Как установить границы нашего визуального впечатления, мы ведь наделены еще слухом, вкусом, обонянием, тактильной и кинестетической чувствительностью, которые действуют совместно со зрением?

Кроме риска лингвистической редукции существует соблазн сведения изображения к роли художественного сообщения, какие мы находим в искусстве. Привычно считается, что ранние изображения открывают страницы первобытного искусства. Но искусство

как социальный институт возникает много позже – лишь в эпоху Возрождения.

Конечно, способности Homo faber, Homo pictor и Homo loquens были востребованы во все эпохи. Ко времени появления искусства как социальной институции они были развиты, для этого понадобилось более глубокое разделение труда, когда появился спрос на людей с особыми способностями, начался процесс их отбора и подготовки. Появились учителя и ученики, заказчики и меценаты, теоретики и практики, критики и эксперты, появился рынок произведений искусства. Для своих современников любой гений эпохи Возрождения – прежде всего ремесленник, инженер, изобретатель, писатель, историк, политик, предприниматель, и только уже затем, с подачи Д. Вазари, это еще и художник.

Искусство не может быть объяснительным принципом для изображений. Объяснительный принцип сам должен быть объясненным. Как бы ни возражали эстетически настроенные эксперты, в сферу изображений следует включать и такие неудобные примеры, как каракули учеников на полях конспектов, буйство создателей граффити в подворотнях городов, отчаянные опыты любителей тату, орнаментирующих собственные тела чернилами.

Изображения пронизывают нашу повседневность. Отклонять эти и другие темы по причине, что «это не искусство», было бы неконструктивно, ибо подобные феномены вовсе не претендовали на какое-то место в истории искусства. И в момент возникновения, и сейчас – это нечто другое. Что же стоит за способностью людей создавать изображения и рассматривать их?

Одомашнивание пространства и времени

Общепринято подчеркивать особую роль орудий в становлении человека и культуры. Доводы, приводимые Анри Леруа-Гураном, позволяют уточнить эти утверждения.

Французский ученый отмечал, что «человеческая фактичность по преимуществу состоит не столько в создании инструментов, сколько в одомашнивании времени и пространства, то есть в создании человеческого времени и пространства» [Leroi-Gourhan 1963, 313]. Доместикация (одомашнивание) охватывает не только природные стихии (ветер и огонь, растения и животных), человек одомашнивает и самого себя. Разве не это происходит в социализации и инкультурации новых поколений?

Внимательный взгляд А. Леруа-Гурана не может пройти мимо того факта, что животные тоже используют орудия, они весьма виртуозно управляются рогами и копытами, крыльями и плавниками, клыками и когтями. Отличие заключается в том, что орудия, или инструменты, животных слиты с их телами.

Человек, выбравший вертикальное хождение, освободившее руки, способен отделять инструменты от своего тела. Именно на этом основывается практика жеста. В отделении инструментов от тела развиваются мотивирующие жесты, раскрываются их коммуникативные характеристики.

Цепочка операций с предметами является выражением знаний и переживаний, умений, эмоций и чувств, здесь связываются движения и восприятия. Техника – это одновременно инструменты и жесты, организованные в определенной последовательности; такой синтаксис придает сериям действий как стабильность, так и гибкость [Leroi-Gourhan 1963, 231-233].

М. Ж. Мондзен считает, что А. Леруа-Гуран ближе всех подошел к пониманию философии происходящего, когда речь идет об изображениях. Древнейшее изображение – отпечаток ладони человека на стене пещеры – это продукт знакового жеста, который представляет нового субъекта. Такая стена – это не отражающее зеркало, это первый молчаливый автопортрет человека, который стал субъектом, знающим о себе и о мире только через след, который оставила о нем его рука.

Инструмент, который в антропогенезе «освобождается» от тела, отнюдь не превращается во внешний протез, он по-прежнему связан с телом, инструмент – это «истечение», или «секреция», антропоидного тела и мозга [Leroi-Gourhan 1963, 90]. Поэтому граница между инструментом и телом не является фиксированной, здесь доминирует непрерывность: инструмент берет начало внутри нейронных сетей. Там складываются карты, схемы, паттерны связующие мозг и тело, складывается мир эмоций и чувств [Дамасио 2018].

Не только жест открывает для нас мир, но и мы через эмоции и чувства открываемся миру. Движения, а не сознание, должно быть стартовой точкой изучения восприятия [Ingold 2015, 40]. Эмоциональные переживания дорефлексивны. Активность такого рода предшествует логическим рассуждениям. Об этом свидетельствует Джон Бёрджер, который был не только писателем, историком искусства, но и художником. Рисовать – это не то же самое, что писать или рассуждать, замечает он, здесь «я участвую в некоем примитив-

ном телесном процессе вроде пищеварения или потоотделения, который не зависит от сознательной воли» [Бёрджер 2012, 104].

Цифровые технологии сокращают долю изображений, которые получены «ручным» путем, тем самым эти технологии выводят из оборота телесность человека, его жесты. Сокращая сферу движений, которые ведут к возникновению изображения, мы уменьшаем свои шансы на полноту рассматривания изображений. Жест создания изображения и жест его рассматривания связаны. По словам Ф. Роусона, «в основе каждого рисунка всегда лежит подразумеваемый образец тех движений, посредством которых он был создан» [Rawson 1979, 25].

Тезис о связи эмоций и чувств с движениями человека подтверждают работы современных нейробиологов. В основе исследования Антонио Дамасио [Damasio 2003] лежит его интерес к природе человеческих аффектов: почему мы чувствуем то, что чувствуем, почему наши намерения и чувства так часто противоречивы, как тело и ум сговариваются в зарождении эмоциональной реальности, как сам организм создает эмоции, насколько важны чувства в человеческой природе?

А. Дамасио развивает экологический подход к исследованию эмоций и чувств. Тело человека не противопоставляется ландшафту. Чувства и мышление не противопоставляются телу. Мозговые центры и тело в своих отношениях опосредствуются эмоциями и чувствами.

Карты и схемы нейронных сетей, лежащие в основе телесных движений, создают базу эмоций и чувств, образуют основу нашей души и духа. Задачи ориентирования по подобным картам важны не только для людей.

Через движения и жесты возникает и осваивается пространство; линии и пятна, пластические и графические элементы изображений вносят в пространство визуальную составляющую. В обыденном понимании часто противопоставляют чувства и интеллект. Однако, с точки зрения А. Дамасио, именно эмоции и чувства являются базой для интеллекта. Этот тезис может не сразу найти понимание в наших аудиториях, где много говорится об искусственном интеллекте, но мало – об интеллекте чувств и эмоций. Интеллект – обобщенное название для разума как способности постижения мира. Нейробиология А. Дамасио черпает вдохновение в философии, об этом говорят уже названия его книг: «Ошибка Декарта» [Damasio 1995], «В поисках Спинозы» [Damasio 2003].

Схемы или паттерны вне рисования остаются на уровне нервной ткани, в форме химических и электрических процессов. Но пат-

терны могут быть объективированы – в форме движений, в жестах, линиях и следах, если под рукой окажутся карандаш и бумага. Изображение – это не цель, но медиа, это посредник между человеком и его миром [Ямпольский 2019].

Пространственную границу не обнаружить и при движении от инструмента во внешнюю среду. Если карандаш – это инструмент проведения линии на какой-то поверхности, то и линия – это тоже инструмент, это медиа нового типа, средство видения, посредствующее звено между человеком и его миром. Нужно не просто открыть глаза перед изображением, нужно, чтобы изображение стало открыванием глаз по-новому. Как красноречиво писал об опыте созерцания живописи М. Мерло-Понти, вижу скорее не ее, но сообразно ей или с ее участием [Мерло-Понти 1992, 17].

Все чаще исследователи выделяют жест как особую телесную практику. Но остаются различия в понимании жеста – это разновидность языка или часть любого языка? Первого подхода обычно придерживаются в лингвистике, где традиционно рассматривают жест как вид языка, дополнительный к вербальной коммуникации. Здесь считают, что жест дает о себе знать в ситуациях, когда человеку *есть что сказать* [Kendon 1996], когда существуют конвенции, в соответствии с которыми некие движения опознаются как жесты, передающие мысли и чувства. Существует немалый корпус научных текстов (лингвистических, семиотических, психологических, этнологических), посвященных проблеме описания «языка жестов» [Крейдлин 2005].

Но тезис, что жест – это вид языка, противостоящий языку из слов, остается недостаточно обоснованным. По утверждению Ю. Кристевой, «жест есть не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его выработки (процесс, который он сам же и позволяет проследить); жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации» [Кристева 2004, 116]. Вербальный язык не противостоит жестам, ибо наша речь возникает с опорой на артикуляционные жесты.

Жесты выходят за рамки задачи адаптироваться к ситуации, жесты способны создавать свою ситуацию. По замечанию Ж.-Л. Нанси, когда человек говорит «привет» и при этом улыбается, то его улыбка (а это жест) меняет смысл слова «привет» [Nancy 2010, 91].

Жесты телесности и речь выступают как связанные, переплетенные деятельности. Это подтверждают замечания Н. Хомского о сходстве структурных свойств жестов и устной речи, о похожести их мозговой локализации [Хомский, Бервик 2019, 116].

Французский антрополог А. Леруа-Гуран считал, что самые ранние графические инициативы начинаются не с «отражения реальности» на основе создания миметических копий объектов, но с абстрактных точек и линий [Leroi-Gourhan 1963, 190]. Такие абстрактные линии и точки он связывал с колдовскими, магическими практиками, он считал, что именно абстрактные линии и точки являются первыми фигуративными представлениями культуры. Эти идеи перекликаются с философской антропологией Ганса Йонаса, где человек рассматривается как *Homo pictor*.

Вот основные черты его феноменологии изображений:

1. На первом месте мы находим подобие или сходство. «Изображение – это объект, который имеет явно узнаваемое или, по желанию, различимое сходство с другим объектом» [Jonas 1962, 203].

2. Изображения созданы с намерением. Внешнее намерение создателя продолжает жить как внутренняя «интенциональность» продукта – интенциональность представления, которая сообщается созерцателю.

3. Сходство или подобие не является полным. Дублирование всех свойств оригинала приведет к дублированию самого объекта. В изображении нужно представлять, а не имитировать объект [Jonas 1962, 205].

4. Эта неполнота означает пропуск, выбор наиболее репрезентативных признаков объекта, здесь включается аналитика. Выбор опирается на иерархичность объектов в видимом поле. Они призваны придать узнаваемость при отсутствии полноты. В случае избытка случайного изображению будет не хватать символической концентрации на существенном.

5. Изображение включает в себя репрезентативную функцию, основанную на символическом подобии. Неполнота – это не просто пропуск характеристик, но и изменение выбранных функций, повышающих символическое сходство; в изображении становится доступной эмансипация от «буквальности» [Jonas 1962, 206].

6. Целью этой функции является визуальная форма объекта. «Таким образом, в визуальных образах большое может быть представлено малым, малое – большим, сплошное – плоскостью, цветное – черно-белым, непрерывное – дискретным и наоборот, многообразное – простым» [Jonas 1962, 206].

7. «Изображение неактивно и находится в состоянии покоя, хотя оно может изображать движение и действие. Изображаемый предмет, изображение, физический носитель изображения (репрезентируемое, репрезентация и средство репрезентации) являются

разными слоями в онтологической структуре изображения» [Jonas 1962, 207].

8. В изображении происходит самоуничтожение изображаемого предмета, хотя остается различие между изображением и изображенным объектом. «Это самое простое и поразительное применение способности, которая определяет сущность человека, как уже было замечено: способность отделять форму от материи, эйдос от реальности» [Jonas 1962, 207].

«Создание образа предполагает способность видеть что-то как образ; а видеть что-то как образ, а не просто как объект, означает также способность его создавать» [Jonas 1962, 207].

Художник видит больше, чем не-художник, не потому, что у него лучшее зрение, а потому, что он выполняет работу художника, а именно переделывает то, что он видит, а то, что человек делает, он знает. Как создатель вещей «по их подобию», рисующий человек подчиняется стандарту истины. Изображение может быть более или менее верным объекту. Но создатель вещей потенциально также является создателем новых вещей, и эти способности равноправны, пишет Г. Йонас. «Свобода, которая решает изобразить подобие, может с таким же успехом отказаться от этого» [Jonas 1962, 217]. Создатель изображения отнюдь не является пленником мира вещей, мира идеологий, диктующих способы изображений.

Таким образом, внешнее осуществление изображения раскрывает физический аспект власти, которую человек имеет над своим телом. Эйдетический контроль подвижности руки с его свободой внешнего исполнения дополняет эйдетический контроль воображения с его свободой внутреннего состояния. Без последнего не было бы никакой рациональной способности, но без первого ее обладание было бы бесполезным. И то и другое вместе делают возможной свободу человека. Г. Йонас приходит к заключению о близости разных проекций человека: *Homo pictor* представляет позицию, в которой соединяются *Homo faber* и *Homo sapiens* [Jonas 1962, 218].

В опыте зрения феноменология отмечает характерное удвоение. «Существует взгляд, обращенный к миру, но существует взгляд, обращенный извне на меня. Возникает странное чувство, что когда я смотрю на мир, то и мир смотрит на меня» [Ямпольский 2019, 34].

Означает ли это, что когда художник на своем рисунке видит деревья, то деревья видят художника? Да, это так, но не потому, что у деревьев есть глаза, объясняет К. Тилли. Изображенное участвует в процессе изображения, «деревья влияют, движут художником,

становятся частью картины, которая была бы невозможна без их присутствия. В этом смысле деревья способны действовать, это не только пассивные объекты» [Tilley 2004, 18]. Здесь отмечается важная позиция, которая позволяет от вопроса «что такое изображение?» перейти к вопросу «как изображение работает?».

Нередко люди наделяют изображения чертами личности, отмечает У. Дж. Т. Митчелл. И действительно, они имеют как физическое, так и виртуальное тело; они говорят с нами – иногда буквально, иногда в переносном смысле. «Наша цель не в том, чтобы преодолеть такое отношение, а в том, чтобы его понять» [Митчелл 2015, 39]. «В опосредовании социальных отношений видение играет не менее важную роль, чем язык, и оно несводимо к языку, 'знаку' или дискурсу. Картинки не хотят, чтобы их превращали в язык, – они хотят равных с ним прав, картинки не хотят, чтобы их интерпретировали, расшифровывали, боготворили, уничтожали, разоблачали или демистифицировали, они не хотят поработать смотрящих» [Митчелл 2015, 39]. Порой, пишет Митчелл, складывается впечатление, что они хотели бы поменяться местами со зрителями. Работа картинок состоит в том, что они заставляют людей все время спрашивать: «Картинки, чего вы хотите?» [Митчелл 2015, 39]. И люди сами отвечают на этот вопрос, создавая все новые и новые изображения.

Многие люди, имеющие опыт рисования, отмечают запоминающееся впечатление – склоняясь в одиночестве над листом, человек готов признать, что в данный момент он не один: «Мне известно, что со мной кто-то далекий, безмолвный» [Бёрджер 2012, 105]. Отделение формы от материи, эйдоса от реальности опирается на социальный контекст. У нас всех общая Вселенная, в ней мы занимаемся близкими по характеру поисками. Ориентирование в пространстве производится в данный момент рядом с кем-то. Этот другой тоже наделен способностью видеть. Благодаря ему «Я видящий», обладающий взглядом, становлюсь еще и «Я видимым», подлежу взору других. Как телесное существо человек научается видеть и быть видимым. Осваивая пространства, он видит вместе с другими, как другие, жест – это двустороннее движение.

Социальный контекст зрения представлен речью. Как отмечает Г. Йонас, «понимание способности изображения может внести свой вклад в понимание более неуловимого феномена речи» [Jonas 1962, 217].

Обратимся к опыту первой речи, какую осваивает ребенок, – к особенностям детского лепета. Лепет – это слоговая речь детей

до их перехода на взрослую речь. Лепетной речи дети не учатся у взрослых или других детей, ибо такую речь осваивают и глухонемые дети. Лепет загадочно порождается самим ребенком. Школой лепета выступают многие практики, например телесные техники игры. Как замечает В. В. Бибихин, звуковая деятельность ребенка в этом случае отражает не только физиологию организма. Если, например, в крике младенца дают о себе знать одиночество и страх, то в лепете звуковая деятельность «отражает также и специфически человеческие процессы, чувства довольства, восторга, возмущения, осуждения, жалобы» [Бибихин 2001, 139]. Лепетная речь обычно остается непонятной для взрослых. Кто тогда является адресатом лепета? Как считает В. В. Бибихин «адресат подобных высказываний, не столько взрослый собеседник, сколько некая сущность, которую можно было бы условно назвать держателем языка или авторитетом языка» [Бибихин 2001, 148]. «Постоянная апелляция к невидимому и неизменному авторитету не только не мешает общению, но может быть впервые только и делает его возможным» [Бибихин 2001, 149]. Не это ли раскрывается в рисовании, где происходит отделение формы от материи, эйдоса от реальности?

Здесь как раз и образуется виртуальная инстанция мира. В стихии лепета человек никогда не остается один. Рисующий тоже апеллирует к держателю образов, «рисование образа аналогично акту называния по именам», поскольку оба процесса выражают «символическое создание мира заново» [Jonas 1962, 219]. Сразу припоминается история именованья предметов мира библейским Адамом.

Абстракцию *Ното ристор* не следует воспринимать как единственную правду о сущности человечества. В основе этой правды лежат связные способности образного мышления, речи, материальных технологий. В совокупности это все составляет способность к символическому поведению.

В основе импульса нарисовать что-то лежит стремление приблизиться, считает Джон Бёрджер. Этот процесс опирается на процессы объективации и субъективации, когда расстояние до цели намечается, а затем преодолевается. В шуточной манере Д. Бёрджер отмечает определенное сходство «между актом вождения мотоцикла и актом рисования. Здесь есть секрет – связь между перемещением и видением. Смотреть – означает сблизиться» [Бёрджер 2012, 113]. Мотоцикл следует за тем, на чем сосредоточены твои глаза, отклоняется вслед за ними. «Он гонится за твоим взглядом, а не мыслями. Ты управляешь мотоциклом с помощью глаз, запястий,

наклонов тела. Самые упрямые из трех – твои глаза» [Бёрджер 2012, 115]. Мотоциклист движим желанием подобраться ближе и ближе к цели, к дому. К чему же в реальности может приблизиться Номо pictor? Приблизиться к вещи физического пространства как таковой. Все начинающие обычно рисуют одну и ту же гипсовую модель. Приблизиться к традиции рисования и стилю всех тех предшественников, кто будет воспринят как близкий в истории рисования. Приблизиться к «Я» вещи, которая в ландшафте живет собственной активной жизнью. Приблизиться к своему собственному «Я», которое делается наблюдаемым в рисованных следах, тем более что собственная идентичность человека в переплетениях актуального и виртуального выступает как незавершенная, открытая. Эти искусственно разделенные виды «близости» сливаются в один опыт Номо pictor'a, направленный на доместикацию пространства культурного ландшафта.

Исследования Номо pictor'a поднимают ряд вопросов, которые на первый взгляд кажутся тривиальными, но они побуждают ставить под вопрос основные дихотомии модерна, противопоставляющие природу и культуру, чувства и разум, технологию и искусство, модальности слуха и зрения. Эти исследования могут открыть новые горизонты в понимании человеческого творчества.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бёрджер 2012 – *Бёрджер Д.* Блокнот Бенто: Как зарождается импульс что-нибудь нарисовать? М: Ад Маргинем Пресс, 2012.
- Бибихин 2001 – *Бибихин В. В.* Слово и событие. М.: Эдиториал УРСС, 2001.
- Вульф 2008 – *Вульф К.* Номо pictor или возникновение человека из воображения // Вестник Самарской гуманитарной академии. Сер. Философия. Филология. 2008. № 1 (3). С. 121–136.
- Гибсон 1988 – *Гибсон Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988.
- Дамасио 2018 – *Дамасио А. Я.* Мозг и возникновение сознания. М.: Карьера Пресс, 2018.
- Крейдлини 2005 – *Крейдлини Г.* Язык тела и кинесика как раздел невербальной семиотики // Тело в русской культуре: сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 19–37.
- Кристева 2004 – *Кристева Ю.* Жест: практика или коммуникация? // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 114–135.

- Мелик-Гайказян 1997 – Мелик-Гайказян И. В. Информационные процессы и реальность. М.: Физматлит, 1997.
- Мерло-Понти 1999 – Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента ; Наука, 1999.
- Мерло-Понти 1992 – Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992.
- Митчелл 2015 – Митчелл У. Дж. Т. Чего на самом деле хотят картины? // Художественный журнал. 2015. № 94. С. 30–40.
- Ортега-и-Гассет 1991 – Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы: сборник. М.: Радуга, 1991.
- Хомский, Бервик 2019 – Хомский Н., Бервик Р. Человек говорящий. Эволюция и язык. СПб.: Питер, 2019.
- Элкинс 2010 – Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. Вильнюс: ЕГУ, 2010.
- Эпштейн 2015 – Эпштейн М.Н. Скрипторика // Новое литературное обозрение. 2015. № 1 (131). С. 257–269.
- Ямпольский 2019 – Ямпольский М. Изображение: курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- Crowther 2017 – Crowther P. What Drawing and Painting Really Mean: A Phenomenology of the Image. New York: Routledge, 2017.
- Damasio 1995 – Damasio A. Descartes' error: emotion, reason, and the human brain. New York: Avon Books, 1995.
- Damasio 2003 – Damasio A. Looking for Spinoza Joy, Sorrow, and the Feeling Brain. London: William Heinemann, 2003.
- Davidson 2013 – Davidson I. Origins of Pictures: An Argument for Transformation of Signs // Origins of Pictures: Anthropological Discourses in Image Science. Cologne: Herbert von Halem Verlag, 2013. P. 16-46.
- Ingold 2015 – Ingold T. The life of lines. London ; New York: Routledge, 2015.
- Jonas 1954 – Jonas H. The Nobility of Sight // Philosophy and Phenomenological Research. 1954. Vol. 14 (4). P. 507–519.
- Jonas 1962 – Jonas H. Homo pictor and differentia of man // Social Research. 1962. Vol. 29 (2). P. 201–220.
- Kendon 1996 – Kendon A. An Agenda for Gesture Studies // Semiotic Review of Books. 1996. Vol. 7 (3). P. 8–12.
- Leroi-Gourhan 1963 – Leroi-Gourhan A. Gesture and Speech / tr. by A. Bostock Berger. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
- Maynard 2005 – Maynard P. Drawing Distinctions: The Varieties of Graphic Expression. New York: Cornell University Press, 2005.
- Mitchell 2002 – Mitchell W. J. T. Introduction // Landscape and Power. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2002. P. 1–4.
- Mondzain 2010 – Mondzain M.-J. What Does Seeing an Image Mean? // Journal of Visual Culture. 2010. Vol. 9 (3). P. 307–315.

- Nancy 2010 – *Nancy J.-L.* Art Today // Journal of Visual Culture. 2010. № 9. C. 91–99.
- Rawson 1979 – *Rawson P.* Seeing through Drawing. London: BBC Books, 1979.
- Tilley 1994 – *Tilley C.* A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments. Oxford ; Providence, RI: Berg, 1994.
- Tilley 2004 – *Tilley C.* The Materiality of Stone : Explorations in Landscape Phenomenology. London: Routledge, 2004.
- Wentworth 2004 – *Wentworth N.* The Phenomenology of Painting. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

REFERENCES

- Berger, J. (2012). Bento's Sketchbook : How does the impulse to draw something begin? (pp.113–116). Ad Marginem. (In Russian).
- Bibikhin, V. V. (2001). Detskiy lepet [Babble]. In *Slovo i sobytie* [Word and event]. Editorial URSS.
- Chomskiy, N., & Berwick, R. C. (2019). *Why Only Us. Language and Evolution*. Piter. (In Russian).
- Crowther, P. (2017). *What Drawing and Painting Really Mean A Phenomenology of the Image*. Routledge.
- Damasio, A. (1995). *Descartes' error: emotion, reason, and the human brain*. Pan Books.
- Damasio, A. (2003). *Looking for Spinoza Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. William Heinemann.
- Damasio, A. (2018). *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. Kar'era Press. (In Russian).
- Davidson, I. (2013). *Origins of Pictures: An Argument for Transformation of Signs* (pp. 16–46). <https://hdl.handle.net/1959.11/14269>
- Elkins, J. (2010). *Visual worlds*. YSU. (In Russian).
- Epshteyn, M. N. (2015). Skriptorika [Scriptorics]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1(131), 257–269.
- Gibson, J. (1988). *Ecological approach to visual perception*. Progress. (In Russian).
- Ingold, T. (2015). *The life of lines*. Routledge.
- Jonas, H. (1954). The Nobility of Sight. *Philosophy and Phenomenological Research*, 14(4), 507–519.
- Jonas, H. (1962). Homo pictor and differentia of man. *Social Research*, 29(2), 201–220.
- Kendon, A. (1996). An Agenda for Gesture Studies. *Semiotic Review of Books*, 7(3), 8–12. www.univie.ac.at/wissenschaftstheorie/srb/srb/gesture.html

- Kreydlin, G. (2005). Yazyk tela i kinesika kak razdel neverbal'noy semiotiki [Body language and kinesics as a section of nonverbal semiotics]. In *Telo v russkoy kul'ture* [The Body in Russian culture]. Novoe literaturnoe obozrenie.
- Kristeva, J. (2004). *Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki* [Selected works: The Destruction of poetics] (pp. 113–135). ROSSPEN.
- Leroi-Gourhan, A. (1963). *Gesture and Speech*. Translated by A. Bostock Berger. MIT Press.
- Maynard, P. (2005). *Drawing Distinctions: The Varieties of Graphic Expression*. Cornell University Press.
- Melik-Gaykazyan, I. V. (1997). *Informatsionnye protsessy i real'nost'* [Information processes and reality]. Fizmatlit.
- Merleau-Ponty, M. (1992). *The eye and the mind*. Iskusstvo. (In Russian).
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Phenomenology of perception*. Yuventa; Nauka. (In Russian).
- Mitchell, W. J. T. (2002). Introduction. In *Landscape and Power*. 2nd edition. The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2015). What do the pictures really want? *Khudozhestvennyy zhurnal*, 94. (In Russian).
- Mondzain, M.-J. (2010). What Does Seeing an Image Mean? *Journal of Visual Culture*, 9(3), 307–315.
- Nancy, J.-L. (2010). Art Today. *Journal of Visual Culture*, 9.
- Ortega y Gasset, J. (1991). *Dehumanization of Art and other works*. Collection (pp. 505–506). Raduga. (In Russian).
- Rawson, Ph. (1979). *Seeing through Drawing*. BBC Books.
- Tilley, C. (1994). *A Phenomenology of Landscape Places, Paths and Monuments*. Bloomsbury Publishing PLC.
- Tilley, C. (2004). *The materiality of stone: explorations in landscape phenomenology*. Berg.
- Wentworth, N. (2004). *The Phenomenology of Painting*. Cambridge University Press.
- Wolf K. Homo pictor or the emergence of man from imagination. *Vestnik Samarskoy Gumanitarnoy akademii. Seriya "Filosofiya. Filologiya"* – Bulletin of the Samara Humanitarian Academy. Series "Philosophy. Philology", 1(3), 121–136. (In Russian).
- Yampol'skiy, M. (2019). *Izobrazhenie: Kurs lektsiy* [Image: Lectures]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Материал поступил в редакцию 06.12.2021

Материал поступил в редакцию после рецензирования 02.11.2022