

**Н. Р. Шаропова**

## **НА ГРАНИЦЕ: РАЗЛИЧИЕ ГЛУБИНЫ И ПОВЕРХНОСТИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ИЗОБРАЖЕНИЙ**

**Шаропова Нигина Рустамовна** – аспирантка школы философии. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Российская Федерация, 101000, г. Москва, ул. Мясницкая, д. 20; e-mail: nrsharopova@gmail.com

В статье рассматривается такой аспект видимого и изображений, как глубина. Обращение к этой проблематике связано с критикой некоторых подходов к визуальным и эстетическим феноменам как к физически материально данным, с чем связывается их специфический способ присутствия. В противоположность этим стратегиям, с точки зрения которых о существовании изображений можно говорить, только в связи с их пикториальной поверхностью, цвет и фактуру, предлагается разработать другую категорию, а именно глубину. Феномен последней в статье рассматривается главным образом с точки зрения того, как он является, далее, как он проектируется и конструируется. Первому соответствует обращение в статье к феноменологическому методу, а именно к разработкам М. Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия», где он отделяет третье измерение – глубину – от двух других на том основании, что глубина выражает отношения к одной вещи – моему телу. Поэтому глубина задается позицией взгляда. Схожие рассуждения приводит Ж. Лакан в своем исследовании явления анаморфоза. Второму аспекту исследования соответствует часть статьи, посвященная проективной геометрии. С опорой на эти две области автору удастся извлечь ключевые характеристики появления глубины в визуальном образе.

**Ключевые слова:** эстетика, образ, феноменология, проективная геометрия

**Для цитирования:** Шаропова Н. Р. На границе: различие глубины и поверхности в исследованиях изображений // Философский журнал / Philosophy Journal. 2019. Т. 12. № 3. С. 76–94.

\* \* \*

В статье рассматривается один из аспектов визуального, феномен глубины. В начале будет представлен краткий обзор подхода, который кажется применимым к исследованию изображений и особенно ярко проявляется в области эстетики. Это позволит, с одной стороны, указать, почему такой путь не кажется релевантным в интерпретации образа, с другой, откроет возможность сформулировать проблему, в перспективе которой исследование

глубины в визуальном и образном прокладывает путь для ее разрешения. Если указанная тенденция состоит в определении предмета эстетического опыта как непосредственной физической данности объекта и фактически сводит изображение до пикториальной поверхности, фактуры, красок, то именно в оппозиции к такому определению, в рамках которого изобразительное содержание, образ не может быть адекватно выраженным, в статье предлагается разрабатывать категорию глубины.

Мы предлагаем начать исследование этого феномена в двух типах источников. Первый – это рассмотрение вопроса о том, как глубина нам *является*. Источник здесь прежде всего феноменология. Наши рассуждения опираются на исследования феномена глубины М. Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия»<sup>1</sup>. Кроме того, в этой части и далее во второй мы будем обращаться к некоторым рассуждениям Ж. Лакана. Оба автора, во-первых, подчеркивали связь наблюдателя и измерения глубины. Во-вторых, сам Лакан нередко ссылаясь на Мерло-Понти, особенно в вопросах, которые посвящены визуальному. И, наконец, именно Лакан обсуждает специфику визуального и изобразительного применительно к геометрии и топологии. Второй вопрос, от которого в этом исследовании можно отталкиваться, – это вопрос о том, как глубина *конструируется*. И здесь мы обратимся к основным положениям проективной геометрии. Эти два источника, которые проливают свет на проблематику глубины, позволяют определить отношения глубины со взглядом и наблюдателем, схватить специфический характер ее явления и конструирования как некоторого предела, противоположного края взгляда, а также ее противопоставление содержанию видимого. Эти выделенные аспекты, которые преподносятся нам исследованием феномена глубины, выражают тот специфический характер данности образа, который из представления о нем как о материальной вещи выражен быть не может.

## Плоскость и материальные свойства изображения

Х. У. Гумбрехт в известной работе «Производство присутствия: чего не может передать значение» демонстрирует, как при рассмотрении области эстетического акцентируются именно физические свойства объектов, а в случае с изображениями их пикториальная поверхность. Обращение к материальным аспектам объектов является эксплицитно выраженным основанием ключевой категории его проекта – присутствия.

Главным различием, которым пользуется Гумбрехт, является различие между присутствием и значением. Категория присутствия вводится им в качестве оппозиции к «культуре значения» – широкому кругу теоретических практик, которые опираются на категории, связанные со значением и смыслом. Автор обобщает ряд стратегий, которые обычно связывают с «лингвистическим поворотом», семиотикой и герменевтикой, конструктивизмом – словом, весь круг теорий, которые ориентированы на язык, означаемое, герменевтику и лингвистику, подпадает в его описаниях под так называемую «культуру значения». Ей противопоставляется «культура присутствия».

---

<sup>1</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 312–384.

Показателен генезис категории «присутствия» в работе Гумбрехта. Оно вводится не автономно, но именно через оппозицию к значению: «эти культуры [значения и присутствия]... фактически имеют дело с двумя разными центральными понятиями: для культуры значения это “знак”, а для культуры присутствия это “вещь”. ...В культуре значения чисто “материальное означающее” перестает быть предметом внимания, как только опознан “лежащий за ним смысл”»<sup>2</sup>. Основное затруднение в рассматриваемой дихотомии присутствие – значение, на наш взгляд, состоит в том, что это различие содержит асимметрию. Эти категории не существуют автономно и на равных, поскольку сама оппозиция – материальные свойства и смысл – является эффектом семиотического разделения на материальное означающее и лежащий за ним нематериальный смысл, означаемое. То есть одно понятие получает определение из другого: содержание понятия «присутствие» определено различием, которое само, в свою очередь, является производным от «значения». В этом видится некоторое противоречие: понятие, которое призвано представить оппозицию некоторому дискурсу, само получает из него определение.

Обратимся здесь еще к одному автору, чей подход к эстетическому представляется близким к направлению, которое разрабатывает Гумбрехт, – к М. Зеелю. Гумбрехт также упоминает его в числе близких ему авторов. Зеель определяет эстетическое как особый модус данности объекта (и в этом смысле предметом эстетического опыта может быть любая вещь). В эстетическом модусе мы имеем дело с чистым явлением, с собственно вещью. Важно заметить, отчищенной от чего она нам является: от функции и смысла. То есть, согласно Зеелю, в эстетическом модусе мы обращаемся к вещи не в связи с ее функцией, но к ней как таковой<sup>3</sup>. Увидеть, что и в этом случае сохраняется эффект семиотического различия, можно из одного из примеров, которым пользуется Зеель. Речь идет об отрывке из романа Ф. Рота «Мой муж коммунист»<sup>4</sup>, где в диалоге героев вдруг делается значимым не содержание речи, но само звучание слов, их фонетика: если слова перестают значить и начинают звучать, предметом восприятия оказывается не содержание слов, но их акустический образ, задействуется эстетический модус. Тут мы снова имеем дело с различием означающего и означаемого. На этом примере отчетливо видно, что определение предмета эстетического опыта как чистой физической данности, игры явлений (*play of appearances*), также опосредованно семиотической оптикой, в которой свойства того или иного объекта снимаются в акте интерпретации. Однако представление, согласно которому собственное содержание предмета включает в себя только физические свойства, не является очевидным. То, чему противопоставлен так понятый эстетический опыт, – это стратегии интерпретации, сведение опыта того или иного объекта к тому, что он символизирует и обозначает. То есть феномен эстетического опыта в данном случае также получает определение из стратегии, которой стремится себя противопоставить.

<sup>2</sup> Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М., 2006. С. 88.

<sup>3</sup> «Something appears as “itself”; it is not grasped in the role of something or as a sign for something else» (*Seel M. The Aesthetics of Appearing // Radical Philosophy. 2003. No. 118. P. 19*).

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 22–23.

Можно заметить, что такой тип аргументации не редок, особенно в области эстетики. Сначала предлагается критика стратегий интерпретации на том основании, что такая парадигма сводит тот или иной объект к знаку, а, значит, его собственное содержание снимается при переходе от него к значению. Далее интерпретативным подходам противопоставляются «собственные свойства» объекта интерпретации, под которыми подразумевается только его непосредственное материальное содержание. Так, например, схожее рассуждение можно найти у Г. Бёме: уже при введении понятия «атмосфера» в качестве нового эстетического проекта почти на первых страницах статьи можно встретить критику семиотического подхода, в котором объект (произведение) только символизирует собой некий смысл или идею и тогда сам он мыслится исключительно функционально. Другими словами, будучи воспринят как знак, тот или иной предмет отсылает к чему-то вне себя, тем самым уводит восприятие зрителя от своих собственных свойств к лежащему за его пределами значению. При этом, критикуя, например, субъектно-объектную парадигму, то, к чему нас отсылает автор в качестве новой перспективы субъекта, – это именно тело, физическая протяженность<sup>5</sup>. То есть указанное выше расщепление сохраняется и здесь. Отказ от интерпретации сопровождается выдвиганием в качестве нового основания объекта или вида опыта, который является результатом расщепления, вводимого интерпретацией. Другой пример – книга «The Transformative Power of Performance»<sup>6</sup>. Автор, обсуждая, например, перформанс, М. Абрамович, также рассуждает об утрате вещественности знака или переживания события в интерпретации. И также противопоставляет семиотическому материальное<sup>7</sup>.

Этот же ход можно обнаружить и в художественных «манифестах». Так, например, некоторые минималисты критиковали абстрактный экспрессионизм. Джадд, например, указывает, что никакая живопись на плоскости не может избежать иллюзионизма. Поскольку, как только появляется линия, мазок или пятно на плоскости, сразу возникает иллюзия, что одно находится позади другого. Минимальный же объект – это такой, который не представляет ничего другого кроме самого себя<sup>8</sup>. Тогда само представление абстрактного экспрессионизма как движения к плоскостности уже подводит нас к абстрактному минимализму, поскольку окончательное устранение глубины и иллюзионизма в конечном счете приводит к скульптурной форме холста. Другими словами, живопись становится объектом. И даже из самих терминов, в которых это обсуждается, уже очевидно, что эта тенденция ведет нас к физическим свойствам, к плоскости, в которой упраздняется всякое содержание и глубина.

Обобщая, можно сказать, что критика в этих подходах направлена на представление, согласно которому тот или иной объект отсылает или символизирует нечто, чего в действительности в себе не содержит, другими словами, указывает на некоторое содержание, внеположное ему самому, которое уводит интенцию от того, что представлено, к чему-то, расположенному

<sup>5</sup> Böhme G. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics // Thesis Eleven. 1993. No. 36. P. 120–122.

<sup>6</sup> Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance. N. Y., 2008.

<sup>7</sup> Ibid. P. 17–18.

<sup>8</sup> Judd D. Specific Objects // Judd D. Complete Writings (1959–1975). N. Y., 1987. P. 181–190.

за его границами, и в этом смысле отсутствующему. Таким образом, то, что позволяет обобщить подобный ход рассуждений, состоит в их критике интерпретации и семиотики, т. е. этого переключения от означающего к означаемому. И именно ему противопоставлена стратегия материальные качества данного объекта интенсифицировать. В отношении изображений, как в примере с минималистами, можно говорить о критике смещения с непосредственной физической данности – пикториальной *плоскости* – на его изобразительную *глубину*, которую в действительности он как объект не содержит.

Однако есть основания полагать, что редукция до непосредственной данности объекта, его определение как некоей тавтологии (этот объект есть то, что он есть), становится содержанием предмета эстетического опыта через оппозицию, которая возникает в рамках интерпретации. Нам же кажется существенным не свести содержание образа к тому или другому элементу этой оппозиции, но, напротив, эту оппозицию, напряжение между пикториальной плоскостью и ее глубиной, сохранить. Именно через это напряжение особый опыт встречи с образом, как нам кажется, и может быть описан. В этой связи то, что мы в отличие от авторов, апеллирующих к *плоскости*, будем здесь изучать, это *глубина*. И постараемся показать, что глубина – не что-то внешнее образному, но, напротив, то, чем опыт видимого конституирован. Речь не идет о простой иллюзии и ошибке, как на это указывал Мерло-Понти: движение в глубину не отделимо от изображения:

«Рисунок, изображающий перспективу, не воспринимается так, как будто он сначала исполнен в определенной плоскости и только потом обретает глубину. Линии, которые убегают к горизонту, не даны сначала как наклонные и лишь потом мыслятся как горизонтальные. Рисунок в его целостности стремится к равновесию, углубляясь в третье измерение. Тополь на дороге, изображенный меньшим по размеру, чем человек, может стать настоящим деревом, только отступая к горизонту. *Именно сам рисунок стремится к глубине* [курсив мой. – Н. Ш.]»<sup>9</sup>

## Глубина и взгляд

Первое различие, которое представляется важным здесь ввести, – это различие между пространством евклидовым и пространством феноменальным. Первое включает в себя точки, где каждая точка задана через отношение к остальным. Все точки определены взаимной соотношенностью, и из каждой могут выполняться одинаковые построения. У этих точек нет никакого иного содержания, кроме функционального. И в этом смысле евклидово пространство гомогенно, поскольку все точки взаимно заданы, т. е. одинаково, и в этом смысле в нем нет «привилегированной» точки. Напротив, феноменальное пространство, во всяком случае, как его определяет М. Мерло-Понти, свойством гомогенности не обладает.

Различие между евклидовым и феноменологическим пространствами заключается прежде всего в статусе третьего измерения, глубины. Мерло-Понти

<sup>9</sup> Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 337.

настаивает, что глубина не сводима к ее геометрической интерпретации как ширины, видимой в профиль<sup>10</sup>. В то время как два других измерения – высота и ширина, – скорее, выражают отношения между вещами и их свойствами, глубина отражает не их. Порядок видимых поверхностей не является объективным расположением самих объектов, их действительные размеры не совпадают с тем, как они явлены в перспективе, исходя из их расстояния от точки наблюдателя. То, что один из них, например, находится позади другого, не выражает отношения между вещами, но, скорее, выражает солидарность с одной из них – моим телом. Таким образом, если в геометрическом пространстве отношения между точками взаимно обусловлены и тем самым образуют гомогенное пространство, то феноменологическое пространство гетерогенно не только в своем содержании, но и по отношению к инстанции, которая его задает, – взгляду и феноменальному телу. То есть если в первом случае точки равнозначны, то в опыте пространства одна точка оказывается привилегированной – точка, которую занимает наблюдающий. И весь пространственный план выстраивается через отношение к этой исключительной точке. Исключительная точка коррелирует с «исключительным», если так можно выразиться, измерением. Если другие два – высота и ширина – отражают размерности поверхностей самих по себе, независимые от привилегированной точки, то глубина – их расположение к точке, которую занимает мое тело.

Статус третьего измерения может быть выражен в терминах, которые разрабатывал Лакан, а именно оппозицией содержания и акта. Явление глубины занимает Лакана в связи с ее репрезентацией в изображениях. Речь идет о хорошо известном пассаже из одиннадцатого семинара об анаморфозе<sup>11</sup>. Здесь хотелось бы выделить один конкретный аспект его интерпретации: известное расщепление на акт и содержание, которое становится видимым в анаморфозе. На картине Гольбейна «Послы», о которой рассуждает Лакан, расположено неясное пятно, и остается оно совершенно загадочным, пока зритель не решит выйти из зала и бросить последний взгляд на картину. Тогда перед ним пятно превращается в распознаваемый образ черепа. Как в этом изображении маркируется акт?

Есть известный тезис Лакана: «чтобы ни было сказано – оно забывается за тем, что слышится, в том, что сказано»<sup>12</sup>. Это высказывание само, в свою очередь, звучит как универсальное метавысказывание, другими словами, его содержание имеет своим предметом акт, в то время как акт самого этого высказывания стерся. Оно возникает как некоторое знание, как никем не высказанное: осуществленное в нем высказывание о других высказываниях, а именно о том, что в содержании речи всегда забывается акт, само вводится как некоторое знание, высказывание второго порядка, соответственно, его

---

<sup>10</sup> «Третье измерение – среди всех измерений, – так сказать, наиболее экзистенциальное, потому что оно не указано на самом объекте, оно со всей очевидностью принадлежит перспективе, а не вещам; ...оно указывает на некоторую нерушимую связь между вещами и мною... тогда как ширина может на первый взгляд сойти за разновидность отношения между самими вещами, которое не предполагает наличия воспринимающего субъекта» (Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 329).

<sup>11</sup> Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа. М., 2004. С. 75–132.

<sup>12</sup> Этот тезис Лакан обсуждает главным образом в «L'etourdit», однако он встречается и в других работах, например, Лакан к нему обращается в 20-м семинаре (Лакан Ж. Еще. М., 2011).

собственный акт, то, что оно было кем-то высказано, стерся. Представая как метавысказывание, оно оказалось включенным в собственное содержание.

Аналогия с «Послами», таким образом, состоит в том, что, когда пятно неожиданно возникает как образ, т. е. когда глубина восстановилась, маркируется не только содержание – череп (со всеми включенными в него коннотациями), но и сама позиция, точнее, необходимость ее занять, чтобы нечто прочлось, распозналось. Другими словами, всякое – по крайней мере, перспективное – изображение является в некотором смысле анаморфозом. Поскольку нет принципиального различия в том, с какой позиции восстанавливается перспектива и проступает образ – с фронтальной или боковой, с более близкой или далекой от изображения. Разница состоит лишь в том, что во втором случае наличие определенной позиции перед картиной и необходимость ее занять маркируется невозможностью видеть и не заниматься при этом какого-либо места. Или, иначе, смена позиций перед «Послами» указывает на то обстоятельство, что всяким изображением задана позиция смотрящего, в этом смысле всякое изображение устроено как анаморфоз. И эта уже всегда включенная и заданная позиция «забывается» за содержанием плана видимого, и именно это восстанавливается в анаморфозе. Поэтому ее предметом является не содержание видимого и его коннотации, но взгляд как акт.

Рассуждение Лакана об анаморфозе позволяет интенсифицировать идею связи глубины и позиции наблюдателя. Мерло-Понти эксплицитно вводит различие между глубиной и двумя другими измерениями, где глубина – измерение, обращенное на воспринимающего по преимуществу, в то время как другие два на первый взгляд очерчивают свойства и отношения объектов безотносительно к нему<sup>13</sup>. В явлениях же анаморфоза, с точки зрения Лакана, перспектива, т. е. глубина, проецированная на плоскость, – это позиция, или взгляд, который уже включен в это видимое. И если в других перспективных изображениях этот акт, т. е. уже осуществленный взгляд, «забывается» за содержанием видимого, то в анаморфозе он становится предметом изображения. В этом смысле анаморфоз – это переход во второй порядок, где *предметом оказывается не содержание видимого, но условия видимости как таковые*. И характерно, что обращение к взгляду, т. е. художественный прием, посредством которого оно производится, осуществляется через дополнительные перспективные построения. Другими словами, именно особое обхождение с глубиной в анаморфозе позволяет маркировать включенность взгляда в картину.

Эта связь и ее характер также могут быть эксплицированными через другие перспективные приемы, о которых было бы уместно здесь упомянуть. Например, те, при которых в одно изображение оказываются включенными несколько перспектив. Исходя из сказанного, можно заключить, что множественные перспективы, т. е. множественные точки ее схождения, предполагают множественность позиций перед изображением. Это, в свою очередь, предполагает постоянную смену позиции зрителя перед изображением.

<sup>13</sup> «...глубина не может быть понята как идея какого-то внесосмического субъекта, это лишь возможность вовлеченного в мир субъекта... они [длина и ширина], как представляется на первый взгляд, касаются отношений между вещами, тогда как третье измерение немедленно обнаруживает связь между субъектом и пространством» (Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 343).

В этом смысле множественные перспективы задают динамическую позицию зрителя. Постоянная смена позиции позволяет схватывать изображенный предмет в его пространственной целостности, которая пропадает при использовании линейной перспективы с одной точкой схода.

Это замечание позволяет более точно схватить черту различия между пространствами евклидовым и проективным. Евклидово пространство характеризуется абсолютной видимостью, в нем нет ничего скрытого. В примерах со множественными перспективами, которым соответствует динамическая позиция зрителя, такая техника построения изобразительного пространства призвана восстановить целостность изображаемого предмета, которая утрачивается при использовании линейной перспективы с одной точкой схода<sup>14</sup>. Таким образом, корреляция взгляда и глубины связана также с особой работой невидимого. Если в пространстве геометрического построения все «на виду», то введение в него привилегированной точки, т. е. переход к пространству проективному, разворачивает видимое в порядок, заданный не только видимым и его позиции к этой точке, но и невидимым. Эту диалектику разрабатывал Марьон, связывая работу взгляда не столько с видимым, сколько с невидимым. Рассматривая работу Антая<sup>15</sup>, которая представляет собой холст, на котором изображены равные синие прямоугольники, расчерченные белыми границами, Марьон указывает, что здесь ничего не осталось для взгляда, здесь ничего не осталось для моего переживания. С утратой невидимого утрачивается и сам взгляд.

## Глубина и поверхность

Так, можно утверждать, что видимое, заданное в рамках проективного пространства, само, в свою очередь, организовано планом невидимого. Однако здесь мы скажем иначе – горизонтом. Причем тут важно указать на другой существенный аспект того, как является нам глубина, который Мерло-Понти также упоминает. Взгляд очерчивает в разворачивающемся перед ним плане видимого область досягаемости. Все, что является передо мной в видимом, принципиально достижимо для моего тела. С каждой явленной мне поверхностью я могу осуществить контакт. Однако это видимое, данное как принципиально доступное, задано тем, что само в свою очередь ни одной из этих поверхностей не является. Другими словами, этот доступ задан через нечто, что всякой доступности противопоставлено, а именно горизонтом или глубиной, которая простирается до предела, который для меня совершенно недостижим. В то время как открывающиеся поверхности открыты моему постигающему жесту, касанию, глубина для моего тела остается недоступной. Можно продвигаться в глубину, но в нее едва ли получится заступить. Приближаются только поверхности, но не сама глубина. Сменяется «содержание» горизонта, но не его положение. Он всегда остается тем пределом, *противоположным взгляду краем*, в которое вбирается все видимое, в котором, однако, ничто из него не может быть размещено.

Также и мое тело, которое, будучи видящем, само является видимым, и в этом смысле одной поверхностью среди других. Встреча с другим телом –

<sup>14</sup> Подробный анализ различных видов множественных перспектив (точек схода) можно посмотреть здесь: Жегин Л. Язык живописного произведения. М., 1970.

<sup>15</sup> Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. М., 2010. С. 40–52.

это встреча с оборотной стороной моей способности видеть. Ведь, хотя, как рассуждает Мерло-Понти, мы введены в видимое нашим телом, оно всегда с нами, но никогда не *перед* нами. Этому расщеплению на способность видеть и тело как видимую поверхность соответствует видимое как постоянно отдаляющийся от меня горизонт, его невозможность стать местом для моего тела, недоступность для меня как поверхности, оборотной по отношению к моему видению. В этом смысле можно разделять пространство как место и как несокращающуюся дистанцию, абсолютную даль, которая не может быть воспринята телом, с которой оно не может вступить в контакт, разместиться в ней. Будучи извлечен из порядка тел, горизонт сохраняется как открытая взгляду непреодолимая даль. Другими словами, в отношении с горизонтом вступает только взгляд, но не мое тело.

### Глубина и прямая на бесконечности

Если до этого фокус изложения скорее был направлен на то, как глубина нам является, то теперь хотелось бы обратиться к другой предметной области, в ведении которой скорее располагается вопрос о том, как она строится, т. е. конструируется. Выше уже была обозначена оппозиция между пространством евклидовым и пространством проективным. Стоит добавить, что Мерло-Понти критикует геометрическое пространство, которое объективирует глубину, (в частности) переводя ее к интерпретации как ширины, видимой в профиль. Именно включение взгляда переводит глубину от интерпретации ее как объективированного измерения к ее специфической данности. Однако наше обращение именно к проективной геометрии как раз связано с геометрической интерпретацией введения позиции наблюдателя и горизонта. При этом мы покажем, каким специфическим способом с этим напряжением между взглядом и горизонтом как его пределом окончательной редукции действительно не происходит.

Ключевое изменение при переходе от евклидовой геометрии к проективной – это добавление бесконечно удаленной прямой (точки) – горизонта. Проектирование предполагает проекцию каждой точки проектируемого объекта (фигуры, прямой и пр.) на проективную плоскость. Другими словами, проекция не должна содержать в себе ни одной точки, которой не было бы в проецируемой фигуре. Однако проектирование сталкивается с нарушением этого принципа. Например, когда мы видим уходящие в даль рельсы, где-то на линии горизонта мы увидим точку их пересечения. Однако в действительности рельсы параллельны. Это означает, что точка пересечения не является проекцией какой бы то ни было точки на настоящих рельсах. Следовательно, проекция рельс будет содержать в себе «лишнюю» точку, которой никакая точка действительного объекта не соответствует. Решением этого затруднения стало введение Дезаргом<sup>16</sup> бесконечно удаленной точки/прямой. Поясним на примере.

На рис. 1 представлена окружность, точки которой являются проекциями точек, лежащих на прямой *b*. Лучи, соединяющие точки окружности и точки прямой, бесконечно отдаляются по прямой *b*, а ее точки будут проецироваться на точки окружности, которые будут бесконечно приближаться

<sup>16</sup> Жерар Дезарг (1591–1661) – архитектор, математик, один из основоположников проективной геометрии.

к точке  $O$ . Таким образом, все точки окружности будут изображением точек прямой. Кроме одной – точки  $O$ . Прямая  $b$  не содержит ни одной точки, проекцией которой могла бы быть точка  $O$ . Эту точку Дезарг вводит как «бесконечно удаленную точку». Чтобы показать, что здесь имеется в виду, необходимо снова вернуться к точке  $O$ . Почему, собственно, она не является проекцией точки на прямую  $b$ ? Поскольку прямая, которая ей инцидентна (т. е. на которой лежит эта точка), – это прямая, параллельная прямой  $b$  –  $b'$  (рис. 2). Другими словами, проекция прямой  $b$  будет стремиться к точке  $O$ , но даже в пределе не будет такой точки на прямой  $b$ , которую можно было бы поставить в соответствие точке  $O$ . Поскольку движение луча, связывающего две точки – окружности и прямой, – окажется инцидентным точке  $O$  только тогда, когда окажется параллельным прямой  $b$ , то есть уже не будет ее пересекать и поэтому точка  $O$  не будет являться проекцией точки прямой  $b$ .

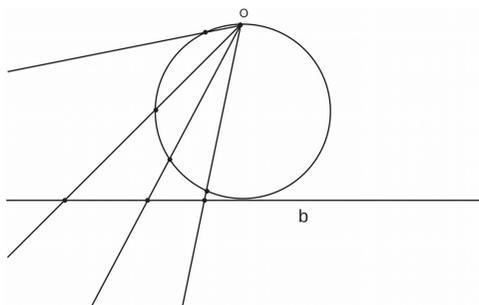


Рис. 1

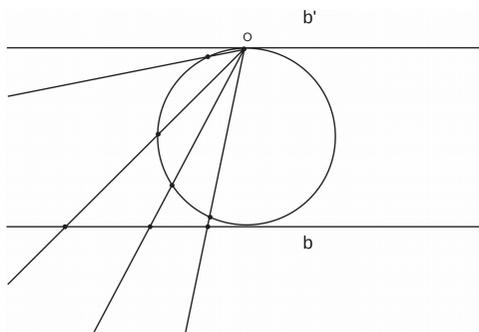


Рис. 2

Таким образом, для того чтобы спроецировать прямую в окружность, не хватает одной точки. Эта точка – бесконечно удаленная, поскольку проекционные лучи бесконечно приближаются к ней. Введение точки на бесконечности завершает прямую. Таким образом, завершенная прямая – это окружность. Верно и то, что окружность с бесконечным радиусом является прямой. Другими словами, в бесконечности нет различия между прямой и окружностью.

Таким образом, введение бесконечно удаленной точки или прямой (горизонта) делает, как в нашем примере, точку  $O$  проекцией бесконечно удаленной точки прямой  $b$ . Тогда можно сказать, что переход от евклидова пространства к проективному – это переход от незавершенной прямой

к завершенной. Таким образом, проективная прямая – это прямая с точкой на бесконечности. Тогда проективная плоскость – это плоскость с линией на бесконечности. В свою очередь, это ведет нас к принципиальному положению проективной геометрии о том, что все прямые на проективной плоскости пересекаются. Возвращаясь к примеру с рельсами, можно сказать, что в проективной плоскости параллельные прямые – это прямые, которые пересекаются на линии горизонта (рис. 3). Тогда эта точка пересечения является проекцией точки, лежащей на бесконечно удаленной прямой. Таким образом, у нас больше нет таких точек в проекции, которые бы не были проекцией какой-то точки плоскости, с которой мы проецируем.

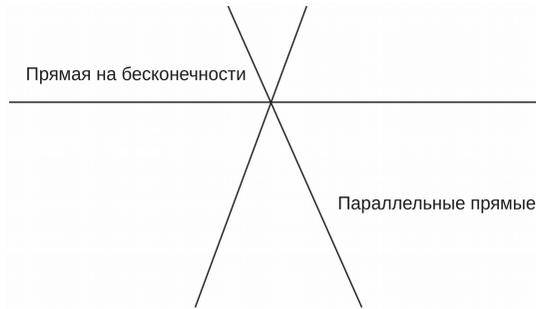


Рис. 3

Теперь обратимся к рис. 4.1 и рис. 4.2 (далее под рис. 4 имеются в виду оба – рис. 4.1 и рис. 4.2). Следующее рассуждение приводит Лакан в 13-м семинаре<sup>17</sup>. На рисунке представлено пересечение двух плоскостей. Одна – плоскость-объект, т. е. плоскость, с которой мы проецируем; вторая, перпендикулярная первой, – плоскость-экран. Точка *O* – это позиция наблюдателя. Также имеет место линия горизонта на плоскости экрана – это линия горизонта, или иначе – прямая на бесконечности. Точки из плоскости объекта, расположенные *перед* «глазом» (точка *O*), проецируются на экран посредством пересечения экрана прямой, заданной двумя точками – точкой на плоскости-объекте и точкой «глаза». При этом, как видно на рис. 4, чем дальше от «глаза» располагается точка на плоскости-объекта, тем ближе к горизонту точка ее проекции. Таким образом, можно утверждать, что, находясь на бесконечной плоскости, ее точки будут бесконечно приближаться к горизонту. При этом ни одна из точек не будет точкой горизонта, они будут только бесконечно стремиться к ней.

Далее важно указать на другой аспект. Как это видно на рисунке, вся, даже бесконечная, плоскость-объект, простирающаяся перед «глазом», будет проецироваться только на одну половину экрана – ту, которая ниже горизонта. Проекцией чего тогда является часть экрана, расположенная над горизонтом? Здесь важно указать, что совмещение, которое осуществляется на линии горизонта, конечно, не является сочленением чего-то вроде неба и земли. Не это «сшивает» горизонт. Если мы начнем проецировать на экран точки не только *перед*, но и *позади* точки *O*, мы будем точно так же строить

<sup>17</sup> Lacan J. The Seminar. Book XIII: The Object of Psychoanalysis (1965–1966). Ch. XVI. URL: <https://esource.dbs.ie/handle/10788/162> (дата обращения: 30.03.2019). Выражаю признательность за помощь и разъяснения в этом вопросе А. Бронникову.

линии проекции через точку  $O$ , т. е. строить прямые, заданные двумя точками – точкой-объектом и точкой  $O$ . Тогда мы увидим, что точка, в которой такая прямая пересечет экран, будет точкой над горизонтом – см. рис. 5.1 и рис 5.2 (далее оба обозначаются как рис. 5). И опять же, все точки плоскости-объекта, расположенные позади точки  $O$ , также проецируются только на половину экрана, половину *над* горизонтом. Имеет место то же бесконечное приближение к линии горизонта: чем дальше точка от глаза, тем ближе она к линии горизонта. Если плоскость бесконечна, ее точки в бесконечном удалении от глаза будут бесконечно стремиться к горизонту.

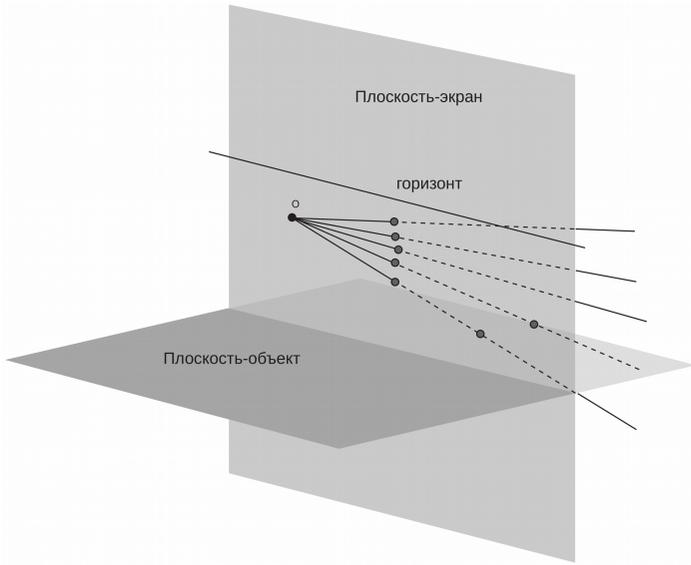


Рис. 4.1

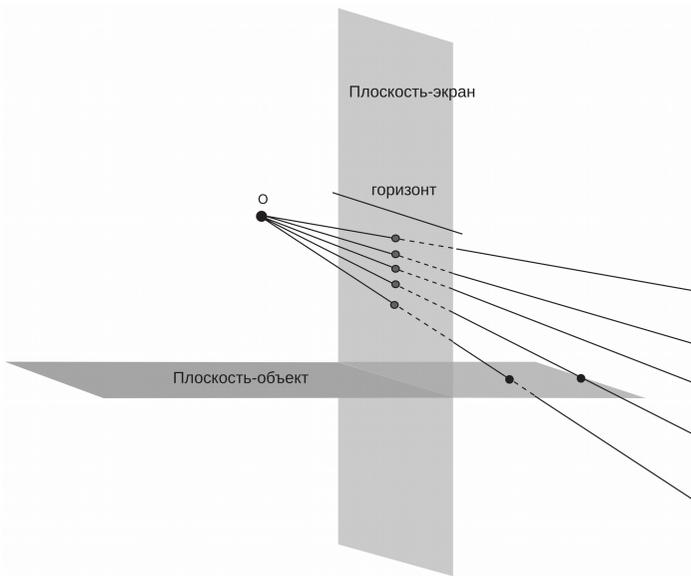


Рис. 4.2

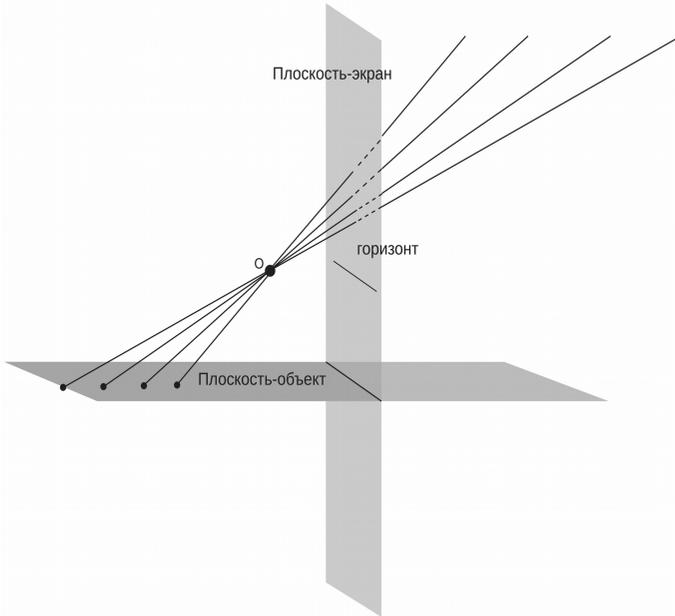


Рис. 5.1

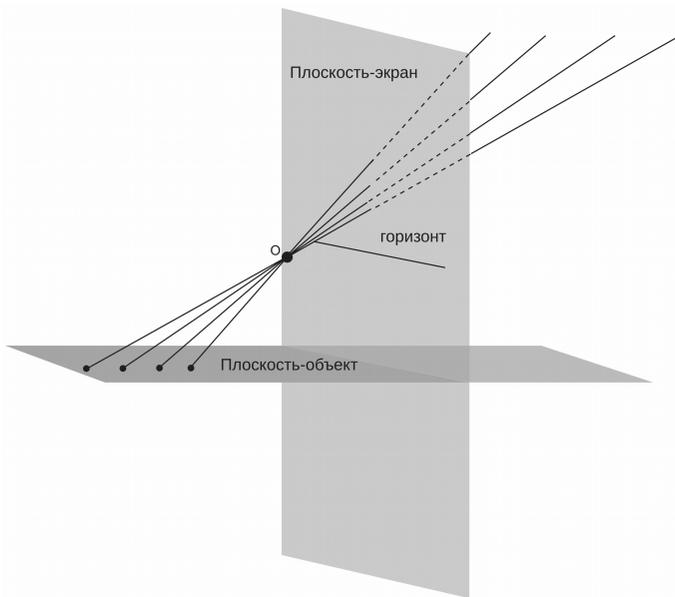


Рис. 5.2

Таким образом можно утверждать, что то, что совмещается линией горизонта, – это *проекция двух бесконечностей* – бесконечности, уходящей *перед* «глазом», и бесконечности, уходящей *за* ним. Что здесь кажется существенным? Прежде всего, может возникнуть вопрос: почему, если точка условно была названа «глазом», мы проецируем то, что *за* ним, в то время

как эти точки не попадают в область видимого глазом, а следовательно, не совсем ясно, почему мы их вообще проецируем. Это недоразумение можно, конечно, устранить простым пояснением того, что речь все-таки идет именно о точке, а не о глазе. То есть в рамках геометрического рассмотрения отношений проективных плоскостей нет такого объекта, как глаз, который ориентирован на плоскости. Речь идет именно о точке, поэтому все проекции будут строиться через отношения между точками плоскости-объекта (которую мы проецируем) и этой заданной точкой  $O$ . Это хорошо видно на следующем рисунке (рис. 6). Здесь представлена плоскость экрана как полусфера. То есть вся бесконечная плоскость-объект проецируется на экран, и проекция выстраивается через отношение всех точек проецируемой плоскости к точке «глаза» (в центре полусферы). Различие этих двух проекций в том, что на рис. 4–5 имеет место один экран, на который проецируются все точки плоскости-объекта. В этой связи на уровне точки «глаза» возникает проекция бесконечно удаленной прямой – горизонта, к которому бесконечно стремятся точки-проекции плоскости объекта. Во втором изображении (рис. 6) мы имеем экран полусферу, т. е. на него проецируются точки со всех сторон плоскости-объекта, расположенные «перед» точкой  $O$ . Экран во всех случаях располагается между «глазом» и объектом. Горизонтом здесь оказывается весь край полусферы. В предыдущем примере экран располагался только с одной стороны (перед точкой  $O$ ), поэтому точки, расположенные за точкой  $O$ , проецируются на ту же плоскость экрана, поэтому по отношению к ним экран располагается не между точками-объекта и точкой «глаза», но за точкой  $O$ . Именно поэтому эти две бесконечности – перед и за точкой  $O$  – совмещаются на одном экране через линию горизонта, в то время как в полусфере над горизонтом ничего уже нет. Другими словами, экран в первом примере представляет собой совмещение экрана одной части экрана-полусферы и такого же противоположного ее фрагмента. И эти две части «сшиваются» линией горизонта.

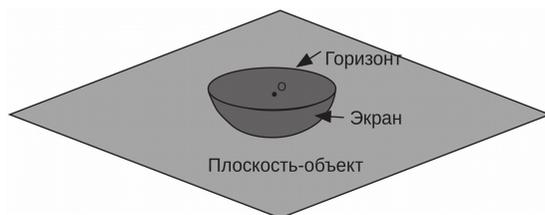


Рис. 6

Из сказанного можно извлечь несколько важных положений. Во-первых, связь точки взгляда<sup>18</sup> и горизонта. Введение в плоскость точки взгляда делает возможным проецирование, поскольку оно осуществляется через отношение к этой точке. Посредством нее же осуществляется надрез, т. е. плоскость «расщеляется» на две позиции (рис. 4–5), на два отношения

<sup>18</sup> Здесь под «глазом» мы подразумевали именно *позицию* наблюдающего, о взгляде же говорится в контексте включенности этой позиции в образ или построение. Также то, с чем соотносится горизонт, – это не только позиция, но и видимое, которое разворачивается не только перед позицией, но и перед взглядом.

к точке взгляда – на то, что *за* ней, и то, что *перед* ней. Эта плоскость проецируется на экран, который также расчленен, «разрезан» на то, что над линией горизонта, и то, что под ней. То есть здесь горизонт – это проекция *разреза* (взгляда), сочленение двух бесконечностей. Таким образом, тем же актом, которым осуществляется «разрез», эти части «сшиваются» на проективной плоскости. То есть точка взгляда непосредственно коррелирует с горизонтом. Горизонт, линия на бесконечности – это противоположный край взгляда. Хотя прямую на бесконечности нельзя считать проекцией точки взгляда, тем не менее очевидно, что именно этим двум точкам – точке взгляда и бесконечно удаленной точке/прямой – обязан переход к проективному пространству. И более того, именно по отношению к нему, к тому разрезу, который вводит взгляд в плоскость-объект, проецируются уходящие в бесконечность точки плоскости-объекта. Следовательно, если введение точки раскалывает поверхность, вносит в нее ориентированность (спереди, сзади), то в проекции именно посредством коррелята этой точки – линии на бесконечности – осуществляется их совмещение в бесконечном сближении друг к другу через линию горизонта. Таким образом, «разрез» – это одновременно и «шов».

Выше мы указывали на специфическую связь наблюдателя и глубины. То, с чем коррелирует отступающий от меня горизонт, порядок явленных мне поверхностей (как тех, которые находятся одна за другой, ближе и дальше ко мне), перспективные искажения – это мой взгляд. Даже если не придерживаться такой презентации, которая представлена на рис. 4–5, во всякой проективной прямой или плоскости есть точка, ось, по отношению к которой можно говорить о бесконечно удаленном объекте. Добавление, которое осуществляет перевод из евклидовой геометрии к проективной, это не только введение бесконечно удаленного объекта, но также и точки, через которую проекция строится.

Введение глубины, которая соотносится с моим взглядом, заставляет острые и тупые углы «выпрямляться», например, в куб, пересекающиеся в горизонте линии видеть как параллельные. Также и в явлении анаморфоза образ восстанавливается, когда восстанавливается его глубина, т. е. когда я занимаю точку, в отношении к которой эта глубина выстраивается. Таким образом, различие между евклидовым пространством и пространством феноменальным, проективным может быть выражено через введение дополнительной аксиомы, следствием которой оказывается включение моего взгляда в построение. Как мы писали выше, в евклидовом пространстве все точки заданы функционально, через их соотношение друг с другом. Проективная плоскость задается через введение привилегированной точки, точки, через которую строится проекция. И в этой перспективе *глубина уже рассматривается не как «ширина в профиль», но как заданная по отношению к моему взгляду линия на бесконечности*.

Кроме того, характерно и то, как прямая/точка на бесконечности вводится. Она есть проекция бесконечно удаленной точки/прямой. То есть линия горизонта – это в некотором смысле линия без точек, поскольку ни одна из точек проекции не является точкой горизонта. Бесконечно удаляясь от точки *O* по плоскости объекта, ни одна точка из точек, в которых прямая пересечет экран, не будет точкой инцидентной линии горизонта. И хотя горизонт задан как проекция бесконечно удаленной прямой (точки), придвигаясь все дальше по плоскости-объекту, никогда не удастся продвинуться

достаточно далеко, чтобы в проекции совпасть с линией горизонта. Поскольку сама эта точка/прямая, проекцией которой является горизонт, не является координатой, позицией, которую мы могли бы занять.

Горизонт как противоположный край взгляда доступен только в видимом, но исключен из отношений объектов. Стремясь к прямой на бесконечности, точки бесконечно стремятся к ней, но никогда не достигают ее. Как наше продвижение в глубину, в которой поверхности приближаются к моему телу, горизонт остается неподвижным. Глубина, уходящая к горизонту, доступна моему взгляду. Но для обратной стороны моего взгляда – видящего тела – она остается недостижимой. Другими словами, *с ней нельзя обойтись как с объектом*, глубина содержит поверхности, но сама ею не является.

## На границе

В завершении статьи попробуем резюмировать сказанное. При этом мы позволим себе последнюю отсылку, отсылку к эссе Ж.-Л. Нанси «The Image – the Distinct», в которой Нанси как раз рассуждает о дистанции в отношении к образу.

Нанси определяет образ как сакральное. Сакральное как нечто далекое, трансцендентное, которое не может стать имманентным. Сакральное – это то, что (за)предельно удалено, то, что противоположено всякой близости. Образ описывается в этой перспективе как такой дистантный объект. При этом, являя себя нам, дистанция не сокращается, поскольку все, что в этом приближении (явлении) преподносится, так это невозможность какого бы то ни было приближения, даль, которую мы предлагаем представлять как глубину.

Хотя образ подносится как, например, поверхность, объект, с ним нельзя соответствующим образом обойтись. Можно сломать раскрашенную доску, но не образ. Стареет и осыпается краска, но не изображенное посредством нее лицо. В этом смысле образное дистинктно, всякое физическое воздействие лишь возвращает нас к этой простой вещи – доске, стене, книге, – но не к тому, что она в себе, в некотором смысле, содержит.

В этой связи об образе может быть сказано, что, с одной стороны, образ вводится в видимое как вещь наряду с другими вещами, как физический объект, поверхность. С другой – к этой вещественности он принципиально несводим. Более того, ничто не составляет его части, не входит в сам образ. То есть будучи введенным в видимое вещью, сам образ с ней не совпадает. Этому расщеплению соответствует и парадоксальный характер его данности, как, с одной стороны, данный, введенный в область доступного и досягаемого как вещь. С другой – ничто из представленного таким образом в строгом смысле им не является. Эта специфика отношений образа и вещества делает его исключенным не только из отношений тел, но и из самого вещественного основания.

Отступающая глубина, недостижимый горизонт являет себя именно взгляду. Этими двумя точками заданы отношения поверхностей. Содержание видимого структурируется, с одной стороны, глубиной как обращенной к моему взгляду, акту, как гетерономной, а по отношению к проекции и во все трансцендентной точки. С другой – обратным ее краем как бесконечно удаленной прямой, в которой очерчен мой предел. Напряжение между этими двумя точками задает отношение видимого (и невидимого). В образе

эта даль подносится в поверхности или объекте, однако фиксация глубины на поверхности ее не приближает, поскольку даже от этой поверхности она остается отвлеченной. В этот же объект вписан и мой взгляд, как это делается видимым в анаморфозе. В этой пульсации между глубиной и поверхностью, в этой парадоксальной данности предельно удаленного в простом, не таящем в себе никакой тайны объекте и видится нам тот специфический характер данности, с которым мы имеем дело в образе.

Артикуляция этого напряжения может быть различной. Как в опытах Аниша Капура, целый ряд работ которого может быть объединен под его собственным заглавием «Пространство как объект». Или «The Black Box» Тони Смита, где в простой форме куба должна выразиться вся интенсивность ночи, которую Мерло-Понти определял как чистую глубину, в том смысле, что ночь – это глубина без поверхности<sup>19</sup>. И даже в столь строгих терминах, которые дает нам в распоряжение проективная геометрия, предметом которой во многом является именно глубина и то, как она разворачивается перед взглядом (на это указывает и история ее создания, которая не в меньшей степени, чем с геометрией, была связана с визуальными искусствами), глубина очерчивается пределом, который не сводим к какой бы то ни было единице, точке или прямой. И способ обхождения с этим пределом, которому проективная геометрия и обязана своим возникновением, сам по себе показателен. Необходимым оказалось ввести этот предел как воображаемую единицу – бесконечно удаленную точку, которую невозможно занять. Эта условность позволяет увидеть, что горизонт, уходящая глубина гетерономны пространству построения. Задавая его, они его элементом не является.

Топологической моделью проективной плоскости служит кросс-кап, или лента Мёбиуса. Это можно увидеть на рис. 6, где при соблюдении аксиомы о пересечении всех прямых границы полусферы в линии горизонта начнут «сшиваться» и создавать тем самым область самопересечения. Лента Мёбиуса – пример того, как увидеть проективную плоскость в нашем евклидовом пространстве. Что может быть сказано в связи с рассуждениями, которые редуцирует содержание до его физической данности, образ до его поверхности, приведенные в начале статьи? В этой перспективе стерлась глубина, лента тривиализовалась в простое кольцо. Образ вернулся к пятну.

## Список литературы

- Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
- Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, и то, что смотрит на нас / Пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2001. 264 с.
- Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М.: Искусство, 1970. 232 с.
- Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2004. 304 с.
- Лакан Ж. Еще (Семинары: Книга XX) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2011. 176 с.

<sup>19</sup> Подробнее эту работу обсуждает Ж. Диди-Юберман в книге «То, что мы видим, и то, что смотрит на нас» (СПб., 2001. С. 58–98).

- Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого / Пер. с фр. Н. Сосна. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 176 с.
- Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. Вдовиной и С. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.
- Böhme G. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics // *Thesis Eleven*. 1993. No. 36. P. 113–126.
- Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance / Trans. by S. I. Jain. N. Y.: Routledge, 2008. 240 p.
- Jadd D. Specific Objects // *Jadd D. Complete Writings (1959–1975)*. N. Y.: New York Universe Press, 1987. P. 181–190.
- Lacan J. The Seminar. Book XIII: The Object of Psychoanalysis (1965–1966), trans. by C. Gallagher. URL: <https://esource.dbs.ie/handle/10788/162> (дата обращения: 30.03.2019).
- Nancy J.-L. The Image – the Distinct // *Nancy J.-L. The Ground of Image* / Trans. by J. Fort. N. Y.: Fordham University Press, 2005. P. 1–15.
- Seel M. The Aesthetics of Appearing // *Radical Philosophy*. 2003. No. 118. P. 18–24.

## On the border: the difference between depth and surface in the study of images

*Nigina R. Sharopova*

National Research University “Higher School of Economics”. 20 Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russian Federation; e-mail: nrsharopova@gmail.com

This paper explores depth as an aspect of the visual and of images. There is a range of theories that approach visual and aesthetic phenomena as material objects. The author of the paper criticizes these approaches as reductionist and argues that they represent only a small part of what those phenomena actually are. In order to construct an alternative perspective on the nature of images, the author explores the concept of depth in its opposition to the concept of a pictorial surface that images are reduced to by the mentioned approaches. The phenomenon of depth is discussed in this paper in two ways. The first one refers to the phenomenology of depth and is based on Maurice Merleau-Ponty’s writings. According to Merleau-Ponty, depth is not just width in profile. Width and length represent properties of objects as they are, whereas depth represents the properties that objects display according to me and my look (i.e. according to the first person perspective). To that extent, depth is defined by the perspective of a look. Similar reasoning is given by J. Lacan in his study of anamorphosis. The second modus of the phenomenon of depth is discussed in the part of the paper that deals with projective geometry. Based on these two areas – phenomenology and projective geometry – the author manages to extract the key aspect of depth and its appearances in visual experience and visual images.

**Keywords:** aesthetics, image, phenomenology, projective geometry

**For citation:** Sharopova, N. R. “Na granitse: razlichie glubiny i poverkhnosti v issledovaniyakh izobrazhenii” [On the border: the difference between depth and surface in the study of images], *Filosofskii zhurnal / Philosophy Journal*, 2019, Vol. 12, No. 3, pp. 76–94. (In Russian)

## References

- Böhme, G. “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”, *Thesis Eleven*, 1993, No. 36, pp. 113–126.
- Didi-Huberman, G. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas* [What We See Looks back at Us], trans. by A. Shestokov. St. Petersburg: Nauka Publ., 2001. 264 pp. (In Russian)

- Fischer-Lichte, E. *The Transformative Power of Performance*, trans. by S. I. Jain. New York: Routledge, 2008. 240 pp.
- Gumbrecht, H. U. *Proizvodstvo prisutstviya: chego ne mozhets peredat' znachenie* [Production of Presence: What Meaning Cannot Convey], trans. by S. Zenkin. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 184 pp. (In Russian)
- Jadd, D. "Specific Objects", in: D. Jadd, *Complete Writings (1959–1975)*. New York: New York Universe Press, 1987, pp. 181–190.
- Lacan, J. *Chetyre osnovnye ponyatiya psihoanaliza (Seminary: Kniga XI)* [The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Seminar XI)], trans. by A. Chernoglazov. Moscow: Gnozis Publ.; Logos Publ., 2004. 304 pp. (In Russian)
- Lacan, J. *Eshche (Seminary: Kniga XX)* [Encore (Seminar XX)], trans. by A. Chernoglazov. Moscow: Gnozis Publ.; Logos Publ., 2011. 176 pp. (In Russian)
- Lacan, J. *The Seminar*, Book XIII: The Object of Psychoanalysis (1965–1966), trans. by C. Gallagher [<https://esource.dbs.ie/handle/10788/162>, accessed on 30.03.2019].
- Marion, J.-L. *Perekrest'ya vidimogo* [The Crossing of the Visible], trans. by N. Sosna. Moscow: Progress-Tradiciya Publ., 2010. 176 pp. (In Russian)
- Merleau-Ponty, M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception], trans. by I. Vdovina and S. Fokin. St. Petersburg: Yuventa Publ.; Nauka Publ., 1999. 608 pp. (In Russian)
- Nancy, J.-L. "The Image – the Distinct", in: J.-L. Nancy, *The Ground of Image*, trans. by J. Fort. New York: Fordham University Press, 2005, pp. 1–15.
- Seel, M. "The Aesthetics of Appearing", *Radical Philosophy*, 2003, No. 118, pp. 18–24.
- Zhegin, L. F. *Yazyk zhivopisnogo proizvedeniya* [The Language of Painting]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970. 232 pp. (In Russian)