

Феномен "удивительного портрета": взгляд Другого как взгляд на самого себя (Ж.-П. Сартр и Ж.-Л. Нанси)

Научный руководитель – Чернавин Георгий Игоревич

Хан Екатерина Иннокентьевна

Аспирант

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Факультет гуманитарных наук, Москва, Россия

E-mail: kate.erofe@gmail.com

Сартр как феноменолог исследует множество различных тем, но все они так или иначе вращаются вокруг проблемы «Я» как всегда несамодостаточного: с одной стороны, в силу пребывания в бергсонском времени-потоке, постоянном качественном движении фактичности, а с другой стороны – вследствие непреходящей ловушки диалектики взгляда. В этом контексте я предлагаю обратиться к формам запечатления этого самого эмоционального образа «я» в виде портрета и автопортрета, чтобы иметь возможность сосредоточиться на устойчивом изображении кого-то или «меня» во взгляде «Другого». Последнее гарантирует также и возможность к этому вернуться, не вступая в сложные игры с взаимовлиянием в ситуации живого контакта с другим, с движением отражения в зеркале или со склонной к реатроактивности памяти. Философы обращаются к феноменам портрета и автопортрета, поскольку интересно в данном случае не понять конкретную индивидуальную изобразительную манеру художника, и не вписать этот портрет в культурный контекст эпохи, но понять что вообще являет (авто)портрет как таковой.

В данном случае не следовало бы трактовать портрет в банально-реалистической манере, как если бы он выполнял лишь функцию реликвии, «плода» на генеалогической «ветви», раскинувшейся в холле фамильной славы – и оттого имеющего нечто общее с гравюрой на надгробном камне. Мы понимаем, что портрет отсылает к некоторой единичной личности, к некому запечатленному «я»; вопрос об идентификации лица на портрете вполне может быть поставлен, но едва ли в качестве центрального. Тот вопрос, который здесь является основным, можно сформулировать так: выступают ли произведения объективациями феноменального «я», или же раскрывают нечто другое? В качестве гипотез, или «кандидатов», направляющих истолкование, можно рассмотреть идентификацию; образ мира, попытку передать настроение эпохи; саму дистанцию; эмоциональное впечатление; пустоту и недоопределенность; удивление. В попытке ответить на этот вопрос, я постараюсь показать, как он исследовался во французской феноменологической традиции, и буду опираться на работы Ж.-П. Сартра и Ж.-Л. Нанси, имея также в виду и перспективность обращения к другим авторам.

Когда Сартр пишет в «Бытии и ничто»: «я признаю, что я являюсь таким, каким другой меня видит» («je reconnais que je suis comme autrui me voit»), тем самым он утверждает существование «я» как феномена для другого. [8] К тому, чтобы «увидеть» себя, имеется целый ряд препятствий: 1) ограниченность доступа к восприятию собственной внешности (т.е. тела) вследствие специфики нашего бинокулярного зрения (без зеркала я не могу увидеть, «белая» ли у меня спина); 2) невозможность отслеживать изменения собственного «Я» в самом моменте, но лишь *post factum* (если только не впасть в магнетический транс Нарцисса, сидящего у озера и занимающегося ни чем иным, кроме как созерцанием себя); 3) привычка совмещения оптики зеркала (я вижу себя. . .) с оптикой оценивающего взгляда Другого (некто видит меня/во мне ...). Выходит, что я пытаюсь посмотреть на себя, чтобы понять, что видит во мне Другой, задумываюсь о своей внешности постольку,

поскольку она видима (любопытно было бы провести мысленный эксперимент относительно того, как трансформировалась бы индустрия заботы о внешности и теле в общине слепых – по-видимому, речь шла бы о кинестетическом взаимодействии и об ориентации меня на понимание собственного тела как поверхности для касания Другого). С полотна портрета на меня как будто бы смотрит Другой – но взгляд его не имеет силы стыдить или очаровывать (впрочем, приписываемые буйно разыгравшимся воображением магические силы портретов не раз оказывались в центре литературных сюжетов, достаточно вспомнить Уайльда или Гоголя). В эссе «Художник без привилегий» Сартр вполне справедливо замечает: картина не является ни знаком, ни символом, ни образом, у нее, вообще говоря, нет собственного смысла – во всяком случае, не больше, чем у «удостоверения личности». [9] Однако и удостоверением чьей-то личности она является сомнительным – пусть и универсально доступным и объективированным, но совершенно нестандартным, авторским.

Жан Кокто проницательно подметил: «Рисует ли художник человеческое лицо, натюр-морт, пейзаж — все равно получается автопортрет, и вот доказательство. Когда вы увидите Мадонну Рафаэля, то не подумаете: «Это Мадонна». Вы подумаете: «Это Рафаэль». (. . .) Когда вы видите женщину, у которой глаз нарисован не на месте, вы не думаете: «Вот женщина, у которой глаз не на месте», вы думаете: «Вот Пикассо». [3] После того, как концепция «смерти автора» похоронила авторитет Рафаэля и Пикассо как целостных авторов, оправив их в пересборку и переплавку критиками и зрителями в собственные стилистические концепции (с добавлением предикатов наподобие «гениального» или «любимого», «голубого периода» или «розового» и т.д. и т.п.), портрет Мадонны – не только не Мадонна, и не слишком уж и Рафаэль. В отличие от фотографии на паспорте, которая сколько-то должна соответствовать удостоверяемому лицу, портрет, как пишет Нанси, «не соотносится ни с чем иным, кроме как с самим собой, поскольку он относится только к самому себе: единственное условие, при котором он имеет отношение, это только отношение к себе как к другому» [5]. Таким образом, все различия в интерпретации портрета могут быть порождены лишь при рассмотрении его как самостоятельного существующего феномена, по поводу которого – подобно тому, как это бывает по поводу какого-нибудь конкретного человека – составляет некоторое впечатление. В большинстве случаев это впечатление о некотором пассивном Другом, застывшем в качестве картины – но можно выделить по меньшей мере два необычных случая, в которых этот Другой портрета выступает еще и как «я». В частности, речь идет о 1) ситуации, когда портрет видит тот, кто изображен на портрете (т.е. модель, тот, кто аффицировал воображение художника при создании этого портрета); 2) ситуации автопортрета. Далее мы рассмотрим два конкретных случая, т.е. две конкретные картины, которые описаны в соответствующих философских рефлексиях: реакцию Сартра на его портрет, написанный Джакомоетти и иронический «тройной» автопортрет Нормана Рокуэлла, который лег в основу формулы автопортрета, предложенной Ж.-Л. Нанси; попытаюсь провести некоторое критическое сравнение с другими случаями, можно попытаться ответить на указанный выше вопрос о том, как раскрывается феномен (авто)портрета.

В «Картинах Джакомоетти» (Les peintures de Giacometti, 1954) Сартр анализирует творчество Джакомоетти и отмечает два проявления удивления – во-первых, удивление Джакомоетти плотности и силе линий его лица во время работы над портретом, во-вторых, собственное удивление по поводу того, каким его обнаружил художник («я удивился еще больше, чем он, поскольку, по-моему, у меня довольно дряблое лицо, как у всех»). [10] Интересно, что второе удивление оказывается совершенно невозможно без удивления первого; художник разглядел нечто, что вызвало его интерес, вызвало удивление в свете того, какую технику переноса сходств или конструирования наброска он использует – после чего выяснилось, что обнаруженные им черты «для портрета» становятся поводом

для удивления чертам «в лице» для его скромного носителя. Случай Сартра тем более примечателен, что его индивидуальный опыт как нельзя лучше вписывается в его феноменологическую теорию. Он представлял характеристику своего лица «как у всех», узнавая и приписывая ее себе после того, как он различил ее в других и установил в качестве типической. Предполагая, что я интериоризовал взгляд «Другого» и никогда не видит таким свое лицо, как если бы он не имел в виду, что его так видит его и Другой, его ожидания вдруг не оправдываются. Тот, чья профессия — видеть и изображать, видит его иным и изображает его иначе. Удивление Джакометти — его «внутренний компас» в поиске фактуры, мотива для письма; удивление Сартра же — трансформация его лица, его «я», если угодно, преобразование без каких-либо усилий. Подобного преобразования, но уже в качестве вульгарной техники подъема собственной самооценки, искали дамы в «Портрете» Гоголя, заказывая свои портреты.

Еще более показателен в этом отношении случай Хайме Сабартеса. Увидев свой портрет, выполненный его приятелем Пабло Пикассо, Сабартес отреагировал так: «я был поражен, увидев себя таким, каким он поймал меня в какое-то мимолетное мгновение моей разнообразной жизни. Я смотрю, пристально смотрю на холст и объясняю себе то, чем я внушил беспокойство моему другу: это спектр моего одиночества, видимый снаружи, (. . .) мысль и взгляд соединяются в пустоте, чтобы потеряться там, потому, что мой взгляд — взгляд близорукого человека, и мысль моя не может этого преодолеть. . . » [1] Близорукая тоска, изображенная в портрете, будто бы складывается из уловленной Пикассо близорукости Сабартеса, сочетающаяся с тоской — Сабартеса? Пикассо? Как будто бы загадочным образом Пикассо переносит свою тоску, заражая ей Сабартеса, и тот видит неожиданного себя: «я, не любящий видеть себя ни в зеркале, ни на фотографии, люблю смотреть на этот портрет». [2] «Портрет поэта Сабартеса» также называется и «Кружкой пива», что лишний раз подтверждает тезис Нанси — видеть подобие поэта Сабартеса на картине вовсе необязательно, и то, что его видит сам Сабартес, то, что содержанием для него становится именно настроение — обусловлено оптикой его взгляда и тем, что Пикассо своим портретом (или, говоря попросту, сам законченный портрет) конституировал Сабартеса в глазах Сабартеса заново.

Весьма сложно обстоят дела и с разбором восприятия автопортрета. Как отмечает Жан-Люк Нанси, автопортреты «в меньшей степени посвящены репрезентации личности, нежели репрезентации самого акта репрезентации». [6] Нанси отмечает, что если бы искусство было миметическим, и только, то автопортрет как изображение себя ничем не должно было бы отличаться от того, чтобы писать зеркальную поверхность. Однако в автопортрете обычно выражается и больше, и меньше: отношение, мировоззрение, ирония, модификация «себя». Нанси приводит в качестве одного из примеров ироничный автопортрет Нормана Рокуэлла, на котором художник изображает самого себя в почти рекурсивной ситуации: на полотне мы видим изображение Рокуэлла со спины (Рокуэлл-1), он он смотрит на себя сквозь зеркало (отражение лица Рокуэлла, т.е. Рокуэлл-2), и трудится над автопортретом (Рокуэлл-3 смотрит на нас с нарисованного холста в рамках сюжета картины). Нанси предлагает следующую «формулу» (авто)портрета: «связь, образующая портрет, выражена в трех тактах: портрет уподобляется (мне), портрет мне (меня) напоминает, портрет видит (меня)» («ce rapport qui fait le portrait s'articule en trois temps: le portrait (me) ressemble, le portrait (me) rappelle, le portrait (me) regard»). [7] Эти итерации работают динамически постольку, поскольку ни портрет, ни автопортрет не является дублером; недаром существует выражение «придать портретное сходство». Помимо сходства, портрет, как и любое живописное полотно, предполагает определенную используемую в нем перспективу, раскрывая тем самым «невидимое видимого»: перспектива, как отмечает Марьон — априорное условие опыта. [4] Точки зрения художника (в выстраивании парал-

лелей, игры света и теней, в конечном счете, его взгляд обуславливает то, чем становится портрет) и зрителя (выбирая место, откуда он рассматривает полотно, ища в нем смысл) могут совпадать или расходиться, но не могут отсутствовать вовсе. Портрет запечатлевает некоторое выражение лица, и тем самым всегда уже запечатлевает эмоциональное состояние. Портрет никогда не исчерпывает всей гаммы, портрет возникает как лицо на фоне — и все то, что могло бы теоретически найти свое отображение, но не актуализировалось, становится пустотой портрета. Портрет как манера письма человека как такового конкретен в своем единичном воплощении, и при этом совершенно оторван от единичного запечатленного на нем человека. Задавая игру портретных перспектив, изощренный художник вступает в удивительный парадокс: показывая «невозможное», он показывает само видение, структуру взгляда как акта; на первый взгляд, отдаляясь и от объективной действительности, и от обыденного феноменального опыта, он возвращает своим портретом обогащенный опыт — и указывает на специфическую структуру intersубъективного мира, развернутого в эмоционально окрашенном акте восприятия множественности перспектив «я» и «Другого».

Рефлексия, предъявляемая в портрете — это *reflectio per excellence*, и исследования как структурного устройства акта написания портрета, так и акта эстетического восприятия портрета (зрителем, изображенным и самим художником) могут раскрыть феноменологию движения взгляда, смену аспектов рассмотрения портрета как интенционального предмета, как выражения взгляда Другого, как сложное порождение взгляда Другого, обращенного на меня (т.е. я возвращаюсь к собственной явленности) и к рефлексивной модификации себя в автопортрете. Таким образом, можно сделать вывод о том, что прежде всего портрет делает явственной дистанцию между «я» и «Другим», а также между «я» и «видением себя».

Источники и литература

- 1) Живопись, п. 4, Портрет поэта Сабартеса // «Пикассо». Искусство, 1982. С. 67.
- 2) Там же.
- 3) Кокто Ж. Портреты-воспоминания. Эссе. М., Известия, 1985. С. 62-63.
- 4) Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. М., Прогресс-традиция, 2010. С. 18.
- 5) Nancy J.-L. *Le regard du portrait*. Paris, Éditions Galilée, 2000. P. 25.
- 6) Ibid. P. 41.
- 7) Ibid. P. 35.
- 8) Sartre J.-P. *L'être et le néant*. Paris, Gallimard, 1943. P. 260.
- 9) Sartre J.-P. *Le peintre sans privilèges*. // Sartre J.-P. *Situations IV*. Éditions Gallimard, 1964. P. 371-372.
- 10) Sartre J.-P. *Les peintures de Giacometti* // Sartre J.-P. *Situations IV*. Éditions Gallimard, 1964. P. 355.

Иллюстрации

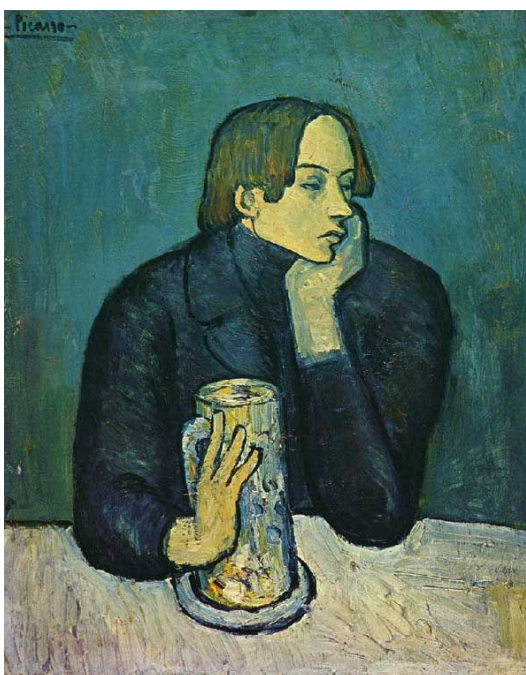


Рис. 1. Пикассо П. Портрет Хайме Сабартеса (Пивная кружка). 1901.



Рис. 2. Джакометти А. Жан-Поль Сартр в профиль. 1949.



Рис. 3. Джакометти А. Жан-Поль Сартр (облокотившись). 1949.



Рис. 4. Рокуэлл Н. Тройной автопортрет. 1960.