

# ОТКРЫТАЯ ЛЕКЦИЯ / OPEN LECTURE

---

## СЕМИОТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ ЛЕКЦИИ ПО ВИЗУАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ: МЕХАНИЧЕСКАЯ УТКА ДЕКАРТА

**А. В. Марков**

Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва  
markovius@gmail.com

**О. А. Штайн**

Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина,  
Россия, Екатеринбург  
shtaynshtayn@gmail.com

Преподавание истории философии требует актуализации, визуальные исследования дают особый ресурс такой актуализации. История философии должна быть представлена как изложение последовательности проблем, каждая из которых может быть смоделирована наглядно, и более сложные модели могут быть сведены к более простым и конкретным. Каждый философский тезис может быть представлен тогда как использование зрения самой философии: метафорика зрения в западной философии оказывается не только общим знаменателем методов, но семиотически оптимальным обоснованием любого нового для слушателей или для профессиональной философской аудитории метода. Использование изображений, созданных искусственным интеллектом, тогда оказывается продуктивным для такой конкретизации.

В лекции показано, как история философии и науки была не только исследованием новых объектов с помощью онтологических инструментов, но и онтологизацией целых областей сознания, в том числе воображаемых. Тем самым открытие мира было и открытием зеркала своего же сознания. Декарт поставил этот эксперимент в наиболее чистом виде, создав онтологию науки. В отличие от обычных изложений новоевропейского рационализма, в которых подчеркивается приоритет экспериментальной науки над теоретическим обобщением, в лекции создается более сложная картина. Ренессансная доблесть разрушила соотношение онтологических инструментов самообоснования человека с мирами природы и искусства, тогда как Декарт только довершил это разрушение. Но его волюнтаризм и телеология были укоренены в науке иезуитов, и развитие сначала воображения барокко, а потом и воображения просвещения разрушило и начальную самоочевидность по Декарту.

Как и в эпоху Ренессанса, возникла собственная онтологическая область знаков, но только их число стало неограниченным, в отличие от небольшого набора в риторике Ренессанса, и визуальная семиотика в конце концов растворилась в романном воображении. С помощью иллюстраций, созданных искусственным интеллектом, удалось представить в лекции эти сложные перипетии воображения и создания новых онтологических областей, которые могут подрывать или упорядочивать другие области онтологии, в том числе онтологию чистого сознания. Лекция позволяет лучше понять и главную проблему онтологии как раздела философии, и информационную продуктивность визуальных знаков, создаваемых искусственным интеллектом.

**Ключевые слова:** рационализм, визуальные исследования, искусственный интеллект, онтологическая программа, онтология знака, эпистемология, наглядное пособие, философия куклы (куклософия)

---

## SEMIOTIC TREATMENT OF A VISUAL PHILOSOPHY LECTURE: THE MECHANICAL DUCK OF DESCARTES

**Alexander V. Markov**

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia  
markovius@gmail.com

**Oksana A. Shtayn**

Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia  
shtaynshtayn@gmail.com

Teaching the history of philosophy requires actualization; visual studies provide a distinctive asset for such actualization. The history of philosophy should be conceived as an exposition of a series of issues, each of which can be modeled visually, and more complex models can be reduced to simpler and more precise ones. Each philosophical thesis can then be presented as a use of the view of philosophy itself: the metaphor of sight in Western philosophy turns out to be not only the common denominator of methods, but the semiotically optimal justification for any method new to the listeners or to a professional philosophical readership. The use of images produced by artificial intelligence then proves to be productive for such instantiation. The lecture shows how the history of philosophy and science was not only the exploration of new objects with the help of ontological tools, but also the ontologization of whole areas of consciousness, including imaginary ones. In this way, the discovery of the world was also the discovery of the mirror of one's own consciousness. Descartes put this experiment in its purest form by establishing an ontology of science. Unlike the usual accounts of new

European rationalism, which emphasize the priority of experimental science over theoretical generalization, the lecture provides a more complex view. The Renaissance virtue destroyed the correlation of the ontological tools of human self-justification with the worlds of nature and art, whereas Descartes only completed this destruction. But his voluntarism and teleology were rooted in Jesuit science, and the development first of the Baroque imagination and then of the Enlightenment imagination destroyed the initial self-evidence of Descartes as well. As in the Renaissance, its own ontological domain of signs emerged, only their number became unlimited, unlike the small set of them in the Renaissance rhetoric, and visual semiotics eventually devolved into a romanizing imagination. With the help of illustrations created by artificial intelligence, it has been possible to present in the lecture these complex vicissitudes of imagination and the formation of new ontological domains that can undermine or order other domains of ontology, including the ontology of pure consciousness. The lecture allows us to better understand both the main problem of ontology as a discipline of philosophy and the informational productivity of visual signs produced by artificial intelligence.

**Keywords:** rationalism, visual research, artificial intelligence, ontology program, ontology of sign, epistemology, visual aid, philosophy of puppet

DOI 10.23951/2312-7899-2024-3-165-190

## **Введение**

Изображения, созданные искусственным интеллектом, и Декарт – сложная тема рассуждений. Ю. М. Лотман начинает размышления об искусственном интеллекте и привычном мышлении [Лотман 1992, 580] с эпизода, рассказанного Андреем Белым. Отец писателя, математик Н. В. Бугаев, председательствовал на заседании, где зачитывался доклад об интеллекте животных. Бугаев прервал референта вопросом, знает ли тот, что такое интеллект. Референт смутился; и тогда председатель начал спрашивать тех, кто в первом ряду: «А Вы? Вы?» – Никто не знал. Н. В. Бугаев объявил: «Ввиду того, что никто не знает, что такое интеллект, не может быть речи об интеллекте животных. Объявляю заседание закрытым».

Референт рассуждал не как философ, а как исследователь-эмпирик, который заключает от отдельных наблюдений к обобщению, для него понятие интеллекта обладает обобщающей силой, но не собственным содержанием. Тогда как Бугаев как философ спрашивал о содержании понятия, о его онтологической уместности, а не эвристической целесообразности. Это же различие между

содержанием понятия и его применимостью всегда удерживал Лотман, и, выдвигая в цитируемой статье требование партнерства, размыкающего искусственный интеллект в сторону неоднородных и поэтому семантически продуктивных текстов, он имел в виду не целесообразность, а *онтологию партнерства*, даже если само это партнерство в практическом употреблении исключительно эвристично. В обыденных разговорах об искусственном интеллекте это различие не поддерживается, но искусственный интеллект определяется через его функциональные параметры.

Если следовать введенному Лотманом различению между архаическим топологическим и позднейшим историческим мышлением [Лотман 1992, 585], то искусственный интеллект накладывает два мышления друг на друга. В наши дни индивид оказывается включенным во многие социальные роли и стремится выйти, выпрыгнуть, убежать за пределы четко организованного, упорядоченного «социального» в область медиального. Если такое возможно без потери статуса, он становится фрилансером, если же нет, то он выступает в сетях под другой идентичностью, начиная с аватара и речевого поведения. Тем самым он превращает свою историчность в топологию взаимодействия с разными медиа, а свой медиальный образ историзует как ресурс для поиска различных сюжетов жизни: мемов, картинок, моделей поведения или моделей реакции на происходящее.

Аватары и другие образы, визуальные и речевые, тогда работают как пра-образы, настройки на этот новый режим историчности, синхронизирующей переводы с разных языков культур. Если образ – это представление чего-то (предмета, события, личности), то изображение, созданное искусственным интеллектом, – *представление представления*, это медиа, визуальная репрезентация образа. Изображения, созданные искусственным интеллектом и введенные в диалог, – представление образа себя, *изображение образа*, который становится видимым и предъявляемым, оставляя прежние, привычные образы опознания себя и других в области невидимости. В каком-то смысле искусственный интеллект здесь и повторяет эксперимент Декарта: предъявления своего *cogito* достаточно, чтобы *genius malignus* (злой гений) образов [Декарт 1994, 348], то есть привычные опознания вещей и слов, стал невидимым и более не искушал.

Четвертое правило «Рассуждений о методе» Декарта гласит: необходимо «составлять перечни настолько полные и обзоры настолько общие, чтобы была уверенность в отсутствии упущений»

[Декарт 1989, 260]. Это правило прямо связывает метафизику Декарта, механицизм и использование созданных искусственным интеллектом изображений в нашей лекции по Декарту. Искусственный интеллект составляет перечень вещей, но сразу же предъявляет их, не успевая завершить перечень. В этом смысле он выступает как *cogito*, для которого любые другие, завершённые изображения, слишком иллюзорны, – будто их создал злой гений.

Поэтому цифровой портрет Декарта в лекции будет уместнее, чем реальный его портрет: он передаст те основания *cogito*, которые и позволяли великому рационалисту механически понимать разум. Как Декарт находил место для души в механизме человеческого тела, так и современный искусственный интеллект находит себе место в процессоре и распределённой обработке данных, которая потом сосредоточивается в интерфейсе формирования зрительного изображения. Поверхность экрана тогда и оказывается сердцевиной формирования этого нового цифрового *cogito*, и смотря на нее, мы лучше можем понять соотношение физиологии и гносеологии в физиологических моделях Декарта. Мы будем понимать именно содержание понятий, таких как злой гений или воля или разум, а не применимость понятий Декарта в позднейшей гносеологии.

### **Механицизм как предмет лекции по философии**

Лекция предназначена не столько для изучающих историю философии, сколько для публики, которая должна научиться отличать философский онтологический аргумент от любого другого аргумента, включая частнонаучный. Философский аргумент – это аргумент, отвечающий на вопрос, что это такое, а не в качестве чего это может выступать и использоваться. Соответственно, философский спор понимается не как выявление оптимальной стратегии использования понятий, но как уточнение самих понятий в их соположенности некоторой реальности: природной, социальной, виртуальной или иной.

Философия Нового времени – это постоянный спор о механизмах и организмах. Что такое наше познание: схватывание вещей с помощью готового метода, как бы машины, или же это соответствие законам природы? И нельзя ли увидеть в природе машину, если мы уже видим машину в языке и быту? На открытой лекции мы разбираем рождение философии механизма и интимную связь языка, механики и куклы в философии Нового времени. Кукла, механическое простое устройство, могла быть и моделью сознания, и

моделью универсального языка. Простые реакции на происходящее понимались не как таинственные, но как доступные наблюдению и требующие философской любви. Кукла создала и дух философии Нового времени, и ее политику, и ее влияние на литературу. Мы проследим, как рождение жанра романа связано с идеей «механической утки», механизированного чтения, типографского производства и романного театра героев-кукол. Тем самым мы определим, какой реальности соположены понятия, онтологическое содержание которых и выявляет философия.

В античности словом «механе», от которого происходят русские слова «машина», «машина» и «машинация», называлась любая уловка, любой рычаг или канат. Например, в античном театре был «бог из машины», актер, спускавшийся на специальной люльке в блестящих одеждах, с эффектной подсветкой. Вергилий называет в поэме «Энеида» (II, 237) троянского коня «роковой машиной» (*fatalis machina*). Итак, механизм – это не сложное сопряжение колес и рычагов, а отдельное колесо, отдельный рычаг, отдельный прием. При этом античность знала довольно сложные механические системы, например устройство фонтанов с клапанами, были и автоматы по продаже воды, приводившиеся в действие монетой, и отдельные опыты роботов, имитировавших животных и птиц. Но все они при своей изоциренности вписывались в общую концепцию соревнования искусства и природы, подражания природе. Если природа что-то сделала очень ловко, то мастеру с руки тоже быть ловким.

Иллюстрацией к этому эпизоду лекции стало изображение Троянского коня как игрушечного механизма (ил. 1). В это изображение вложено сразу несколько идей: скульптурность и пластичность античного воображения, понимание механизма как имитационной уловки и соединение принципа подражания природе и принципа соперничества с природой. Это и позволяет объяснить различие между античным и новоевропейским механицизмом с помощью визуальной семиотики, акцентировав онтологическое понимание воображения как укорененного в природных образах, которое было нормативным для античного поэтико-риторического сознания. Все изображения созданы в программе Fusion (Kandinsky 3.0).

Но в позднее Средневековье возникают принципы вроде «бритвы Оккама», подразумевающие, что вещь должна быть объяснена из нее самой, что в ней должен найтись какой-то сложный механизм из нескольких частей. Ее механика должна быть самообнаружена хотя бы потому, что Всевышний, творя мир, тоже обнаружил эту механику.



Ил. 1. Механический Троянский конь.  
Промпт-инженер иллюстрации А. В. Марков

Следовательно, машиной уже называется то, что состоит из нескольких взаимосвязанных частей. Некоторые части подвижны, некоторые – нет.

Любое устройство тогда мыслится по образцу одновременно языка с его семантическими переменными и тела, которое, как «корабль Тесея», обновляется именно потому, что в нем более одной части. Это отличается от понимания тела как оболочки, одежды души или экспрессии души, «тела душевного» (смертного) и «тела духовного» (бессмертного) в античной и христианской метафизике. Ренессансное тело, чтобы стать и смертным, и бессмертным, нуждается в Другом – герое-образце, как у Макиавелли, или магическом Другом, как у Пико дела Мирандола.

Франческо Петрарка в «Инвективе против врача» (1352) [Петрарка 1981] обличает врача, который допускал только полезные искус-

ства, медицину и риторику, но отрицал поэзию, считая, что она ведет к индивидуальным заблуждениям. Для этого врача явно могло существовать только коллективное тело, подчиненное порядку и учету, и этот дурной врач приписывает свои упущения природе. Он объявляет природу создателем коллективного тела человечества; тем самым получается, что он не лечит тела, а видит как механизм всякое существование тел. Только этот механизм приводится в действие риторикой; и коллективно воспринимаемая риторика, торжественный закон врачевания, может победить частности болезней. Петрарка противопоставляет этому природному перформансу понимание поэзии как особого вида знания, допускающего тайну и потому ведущего к высшим истинам. То есть для него есть таинственное Другое: только обращаясь к этому Другому поэзии, некоей начальной мудрости человечества, он может опровергнуть механицизм своего оппонента. К. Очеретяный видит в позиции Петрарки, для которого человек наделен *ratio* и *oratio* и гражданское тело должно быть вокализовано, своеобразный оборот мифа:

По версии мифа, описывающего метаморфозу Актеона, последний, лишившись поддержки божественного голоса, выпав из диктата вокалического, лишается дара речи, но крик – единственное, что остается на его долю, еще сопровождает его распад. Охотничьи же собаки разрывают его тело на части, Актеон умирает. Образ, который поддерживал его существование, гибнет много раньше. Следствием его гибели, а также гибели образа – лицензии на присутствие в нем – стало нарушение запрета, не столько в моральном, сколько в техническом смысле. Он видел купание Дианы – видел то, что не должен был видеть, видел образ, исключенный из пространства вокалического, древний образ, вызывающий немоту. Диана не проклинала (приговор все же означал бы использование вокалических ресурсов) Актеона, он сам вступил в пространство хаофонии, потому что столкнулся с образом, потому что хотел слиться с ним. <...> Но что означает хаофонический сдвиг в пространстве вокалического, чем является хаофония – хтоническим зовом, которым были окружены античные полисы, или теми соматическими элементами, которые Петрарка в силу неэквивалентности их присутствия риторически структурированному топосу (*locus vocis*) признает мертворожденными? Правильнее было бы ответить, учитывая оба варианта: и то и иное – хаофония – это одновременно и хтонический зов, сопротивляющийся вокализации сущности, воспринимаемый детекторами *locus vocis*, ориентированными на считывание тождественного как проявление животного в человеке, и то, что, не будучи в силах совпасть с намеченной мерой голоса пределом, вынуждено рассматриваться как нечто случайное, чуждое телу – как болезненное отклонение [Очеретяный 2013, 22].

Таким образом, голос оказывается и пределом, *определиванием* или *определением* онтологии. Онтологическое мышление укореняется теперь не в природе, а в своеобразной ренессансной ритори-

ке с ее индивидуализмом. Онтология вещей тогда соположена не только природной и социальной реальности в их взаимодополнительности, но и виртуальной реальности ренессансной доблести. Поэтому иллюстрацией к этому разделу лекции стало изображение идеального ренессансного тела (ил. 2) как глядящего на зрителя, но при этом углубляющегося в себя и идеализирующего себя, всячески декорирующего как бы изнутри с помощью специфической риторики орнамента, визуальной семиотики украшательства.



Ил. 2. Ренессансное тело. Промпт-инженер иллюстрации А. В. Марков

Декарт уже говорит о поиске Другого только внутри себя. Только ты, став Другим для себя, можешь уверить тебя, что это не злой демон, а Бог – твой друг, что Бог тебя не обманывает. Виктория Файбышенко в диссертации «Поэтическая рациональность и основания гуманитарного знания» пишет:

Но каким образом достигается чистое созерцание? Декарт провел подобный эксперимент в самой строгой форме: я отказываюсь от видения того, что видимо, и обнаруживаю абсолютную видимость видящего: поскольку его усилие видеть есть бытие самого эксперимента, из эксперимента не выводимое. Так же доказывается «бытие Бога», и это «усилие видеть» называется актом веры.

В центре этой топики, чего новоевропейское мышление не хочет замечать, лежит акт воли (а воля есть везде, где нет «наивного» доставления словом нужной вещи). Это не психологическая, а онтологическая воля: нечто видимо не потому, что видящий так захотел, а потому что это следует из того, что учрежден сам видящий. Светский аналог этому можно найти в праве. Так же и словесные искусства исходят не только и не столько из манипуляции психологической волей, но опираются на онтологическую волю [Файбышенко 2002, 16].

Файбышенко, говорившая в диссертации и об опытах магической онтологии Ренессанса, далее указывает, как раз рассуждая о соположении речи различным онтологиям, что от Античности до романтизма такую учредительную волю поддерживала не только философия, но и более востребованная массово риторика. Речь, продуманная и риторически обработанная, и создавала позиции себя и Другого, мышления как обращения к Другому, и прочие позиции, которые кажутся нам само собой разумеющимися. Риторика и создавала онтологическое убеждение в восполнении опыта – Другой, обладающий словом, и может придать тебе окончательную форму твоего бытия. Декарт, во многом обязанный механике иезуитов, о которой мы еще скажем, и отказывающийся от риторического аргумента в пользу исключительно философского, предельного, оказывается в диссертации Файбышенко предшественником не только романтизма, но и постмодернизма с его постоянной критикой филолого-риторического аргумента.

Жан-Люк Марион пишет о двойном основании, стоящем за основанием мышления у Декарта: ego (я) и Deus (Бог). Декарт, обосновывая очевидность, вручает ее Богу как единственному допустимому источнику очевидностей, а обосновывая доказательность, вручает ее себе как единственной инстанции, способной доказывать и выдерживать тем самым тяжбу с Богом за бытие. То есть Марион вводит в систему Декарта апофатический момент, момент признания бытия Божия и бытия своей души (вполне по Августину, другому любимому философу Мариона: «...желаю знать Бога и душу, и более ничто»), которое никак не следует из структуры его аргумента, но только из того, что аргумент для чего-то предназначен, из предназначения аргумента. Апофатическое слово исчезает перед своим предметом как неверное, как стыдящееся его, чтобы усилить присутствие предмета.

Но Марион не выдерживает онтологической соположенности аргумента реальности и говорит не собственно о словах Декарта, а об их эффектах: «Раскрыть – значит отделить, отъединить от самого себя; короче говоря, рассечь вплоть до расчленения. Размышления выстраивают вопрос об основании лишь для того, чтобы подступиться к сущности основания как вопроса; отсюда двойственность равно возможных и альтернативно реальных оснований – *ego* и Бога» [Марион 2007, 140]. Мы исходим из того, что все же мысль Декарта катафатична, она имеет в виду ситуацию судебной тяжбы как механизации процесса наделения тел голосом. Человек, чтобы быть в тяжбе с Богом и признать учредительную правоту Бога, получает не право на самораскрытие, а простое право голоса, становится «вокализированным телом», как мы вспоминали в связи с Петраркой и интерпретацией К. Очеретяного. Кажется, что Марион смешивает *ego* в смысле позиции Декарта и *ego* в смысле изобретаемой им инстанции, субъектное *Je* и объектное *moi*: объектно увидеть можно только *moi*, тогда как оптика Декарта подразумевает *Je* как субъект тяжбы. А *moi* тогда не может быть основанием; основанием оказывается живая оптика Декарта как лица, а не предполагаемая Марионом отвлеченная инстанция восприятия очевидностей. Поэтому можно сказать, что Декарт создает оптику как своеобразный искусственный интеллект, который работает внутри тяжбы там, где не работает субъектное «Я» как первооснование суждений обо всем.

Таким образом, хотя Декарт резко противопоставляет изучение тела как большого механизма и изучение души путем интроспекции как уникальной инстанции союза с Богом, в его системе есть воля, которая придает некоторую механистичность и одновременно интеллектуальность, почти что интеллектуальность виртуальной реальности, нашему взгляду. Мы учреждаем вещи, которые мы видим, потому что сам акт *когито*, «мыслю, следовательно, существую», подразумевает последовательность волевого убеждения. Наше зрение тогда понимается как лучше всего пригодное для такого убеждения, как наиболее исправный механизм с быстрой проводимостью нервных импульсов от глаза до мозга.

### **Устройство глаза, по Декарту, и становление новоевропейских онтологий**

Декарт представляет зрение как фотоаппарат: есть внешний мир вещей с расстояниями между ними, есть порт в виде глаза, и

есть проекция расположения вещей на сетчатке и в мозгу. Поэтому зрение Декарта есть одновременно картографирование. Видя живую утку, мы создаем как будто механическую утку на сетчатке, которая должна механически-безупречно доковывлять до нашего мозга. Рене Декарт так пишет в приложении «Диоптрика» к трактату «Рассуждение о методе»:

Допустим, что окончания тонких волокон обозначаются цифрами 1, 2, 3; тогда лучи, создающие, например, изображение звезды, падают на волокна, отмеченные 1, и несколько дальше вокруг них на концы шести других, обозначенных 2, на которые не ложатся другие лучи, за исключением очень слабых, исходящих из частей неба, окружающих звезду; ее изображение будет распространяться на площадь, занятую шестью точками 2, и, кроме того, возможно, на все пространство, заполненное двенадцатью точками, отмеченными 3, если сила движения настолько велика, что она сообщается даже им. Таким образом, вы видите, что звезды, несмотря на то что кажутся достаточно малыми, представляются тем не менее большими, чем следовало бы ожидать, исходя из их очень большого расстояния, отделяющего их от Земли [Декарт 1953, 123].

Наш разум может понять, что звезды большие, также он может понять, что живая утка, например, теплая, в отличие от механической. Но без механической работы нашей когнитивной системы невозможно и понимание реальности, в том числе с ее органическими процессами. Этому разделу соответствует изображение зеркала как изделия воли (ил. 3) – оно не просто отражает, оно намеренно создано как глаз, как удобная для восприятия действительности вещей структура. Тем самым слушатели лекции усваивают и идею действительности как одну из важнейших идей новоевропейского рационализма, связывающую научную и бытовую онтологию.

Декарта интересует не внешнее, а внутреннее строение внутренних органов и правил их структурирования как элементов, включенных в цепь причин и следствий. Ему нужны тела, включенные в пространственно-временной модус. «На чем основывается гарантия того, что тела, включенные в социальный реестр, остаются телами людей, почему их строго упорядоченные движения и жесты, будучи включенными в повседневные механизмы регулирования, нельзя признать автоматическими, а их производителей – автоматами, одетыми в плащи и шляпы?» [Декарт 1994, 27]. Получается, что мы видим вокруг автоматы, и только *знание нашего разума в себе*, наше когито, позволяет нам признать когито других людей. Мы как бы входим в зеркало своего когито, но на границе зеркала встречаем и других людей, посмотревших в зеркало собственного разума.



Ил. 3. Глаз – аппарат Декарта. Промпт-инженер иллюстрации А.В. Марков

Это мы представили на другой иллюстрации (ил. 4), которая показывает, что дублирование самого Декарта в зеркале и как бы выходящего из зеркала автоматизирует наши гносеологические привычки и тем самым создает условную онтологию социального поля, поля продуктивного научного общения. Это позволяет слушателям открытой лекции связать отвлеченные рассуждения Декарта и привычное со школы участие в научном производстве.

Машина может включаться в тело, размещаться в теле или тело может стать машиной, автоматом. Только когито позволяет определить, где мы на границе зеркала своего сознания и обладаем самостоятельным сознанием. Ведь «это не покажется странным тем, кто знает, сколько разных автоматов и самодвижущихся инстру-

ментов может произвести человеческое искусство, пользуясь совсем немногими деталями в сравнении с великим множеством костей, мышц, нервов, артерий, вен и всех других частей, имеющих в теле каждого животного; они будут рассматривать это тело как машину» [Декарт 1989, 282].



Ил. 4. Декарт в зеркале. Промпт-инженер иллюстрации А.В. Марков.

Далее философ продолжает: «Но если бы сделать машины, которые имели бы сходство с нашим телом и подражали бы нашим действиям... то у нас было бы два верных средства, чтобы узнать, что это не настоящие люди. Во-первых, такая машина никогда бы не могла пользоваться словами, сочетая их... Во-вторых, хотя такая машина многое могла бы сделать хорошо и, возможно, лучше, чем мы... она оказалась бы несостоятельной и обнаружилось бы,

что она действует не сознательно, а благодаря расположению своих органов» [Декарт 1989, 283]. Таким образом, онтология машины соположена только ей и уже не выступает подражанием природе. Но человеческое искусство реализует самоочевидность отдельных механических актов, в том числе для более точной настройки нашего внутреннего зрения, которое и может понимать онтологию вещей, сотворенных Богом.

Поэтому в системе Декарта есть не только воля, о которой писала Файбышенко, но и телеология, о которой пишет другой отечественный исследователь: «В механическом целом субстанция деталей-частей безоговорочно подчинена их функции – о них заранее известно, поскольку смысл целого, его *raison d'être*, предопределен известной загодя положенной целью» [Погоняйло 1998, 20]. Таким образом, если представить, что в мире функции всех вещей известны, то можно предположить, что мир населен куклами, а не людьми. Но это будет только предположение, так как оно не сможет установить онтологической монополии.

### **Кризис онтологий и рождение творческой механики**

Декарт не отождествляет человека и машину, это сделает в XVIII веке Ламетри, для которого онтологические вопросы будут только вопросами упорядочения гносеологии, выстраивания ее по уровням. Жюльен Офрэ де Ламетри допускает, что человек, как и кукла, как и животное, – машина более высокого порядка. Медицинский надзор за телом, который имели в виду просветители, говорит о политико-полицейском механизме регуляции телесности, но человеческое тело своей сложностью постоянно уклоняется от этих механизмов. Даже самый тщательный надзор не схватывает тело, но разные модели поведения, даже простые реактивные (модели реакций) содержат люфт непредсказуемых из текущего состояния системы вариаций поведения: «Человек – настолько сложная машина, что совершенно невозможно составить себе о ней ясную идею, а следовательно, дать точное определение» [Ламетри 1983, 180]. Но именно гносеологический пафос мешал подчинению идее, по отношению к каковой мы осуществляем подражание, социальной онтологии, при всей моральной суровости классицистского мимесиса, подражания природе и подражания действию. Поэтому даже в дисциплинарных практиках идея человека как машины не была осуществлена полностью. «Процесс редукции тела к машине не лежит на поверхности, несмотря на развернутый пове-

местно институциональный контроль, режимы упорядочивания и моделирования тела функционируют латентным образом» [Очертяный 2013, 132].

Тело исследуется машинной практикой, методом машины, посыл которого – как бы внедрение в телесную область требуемого порядка или соответствия. Машина в трактате «Человек-машина» работает и гносеологически, переопределяя область ответственности естествознания; но механицизм как принцип рассмотрения все же не исчерпывает знания о теле. Скорее, Ламетри искал границы наук, в том числе и такой науки, как политика. Он утверждал механистичность человека для того, чтобы он стал *постоянно ускользающим* главным героем романа. Романа под названием Всемирная история.

В механике нет различия между наблюдением и творчеством, так как конструктор-наблюдатель находится снаружи. Декарт исходил из того, что в туннеле сомнения будет обретен свет самоочевидности. Но мысль Декарта была возможна только благодаря тому, что науки понимались как картография мира, исчерпание всех его вещей, вполне вдохновенное. «Мир состоит из звезд и из людей», – как написал поэт Эмиль Верхарн в начале XX века (пер. В. Брюсова). Но именно в XX веке под сомнение была поставлена картографическая концепция науки, появилось понятие «эпистемического разрыва» (Гастон Башляр) и «складки» (Жиль Делёз). История науки стала представляться во многом как цепь случайностей, как определенные субъективно выбранные приоритеты. Точка когито оказалась только одной из возможных точек организации познания. Это мы проиллюстрировали изображением фонаря картезианской самоочевидности, многослойного и расколотого, но продолжающего светить (ил. 5). Тем самым слушатели узнают о творческом изменении картезианского наблюдения, очевидном благодаря кризису онтологий в эпоху просвещенческого механицизма. Неслучайно поверхность фонаря на этом искусственном изображении напоминает карту.

В XX веке появляется идея самосозидания (аутопойесиса), которую и можно назвать творческой онтологией механического, в том числе и механизмов самой природы, самого мироздания. У. Матурана и Ф. Варела – создатели теории автопоэзиса [Матурана 1996]. В этой теории отличительным свойством живых систем объявляется способность к самопроизводству и устойчивому развитию.



Ил. 5. Фонарь картезианской самоочевидности.  
Промпт-инженер иллюстрации А.В. Марков

В рамках этой теории был разработан принцип *операционной замкнутости*. Операционная замкнутость не означает закрытости, но только автономность отдельных операций, схватываемых нами или системой. Живые организмы контактируют с окружающей средой, но воздействие окружающей среды редко бывает прямым, его лучше моделировать не как влияние, толчок, но как взаимное схватывание или охватывание.

Теория признает включенность субъекта в процесс познания, причем это включение имманентно, имеет в виду взаимное равное отношение, из которого следует и равенство точек зрения: описать живую систему можно только с точки зрения другой живой системы. Аутопойетическая система развивается, производя свои

различия, которые видимы наблюдателю, но тем самым и конституирует наблюдателя как имманентного системе, а не стоящего над ней. Конструкт-наблюдатель, в свою очередь, различает постоянно развивающиеся системы на основании сходства и различий, фактически определяющих эпистемологическую оптику субъекта: он видит не факты и явления, а само движение в системе делает его видящим, делает его наблюдателем. Тем самым происходит *оборот* от оптики Декарта через механизацию любой социальной оптики к новому творческому созданию новой реальности наблюдателем, в том числе определяющему границы онтологий частных наук. Эта новая реальность – *реальность знаков*. Здесь мы уже можем перейти к визуальной семиотике и ее онтологии визуального знака.

Онтологию знаков проще всего проиллюстрировать на примере культуры барокко. Барокко – это эпоха, в которой машины и символы стоят рядом (Жак Лакан и его последователь медиатеоретик Фридрих Киттлер) [Киттлер 2009]. Барокко может соединять поверхность картины и механизм. Вероятно, главные идеологи барокко – орден иезуитов. Иезуиты считали, что чудо может воспроизводиться механически, что нет различия между умножением хлебов по благодати и умножением хлебов благодаря автомату. И то, и другое есть часть общего «текста» о благодати Божией. Атаназий Кирхер (1608–1680) – любимец медиатеоретиков во главе с Ф. Киттлером.

Его тезисы могут быть обобщены так:

– Тексты (египетские и китайские иероглифы) были механизмами, запускавшими процессы мироздания и социальной жизни, и могут быть воспроизведены криптографированием [Киттлер 2009, 77].

– Тайны природы могут быть постигнуты картографированием с помощью особого косо́го взгляда: нужно выстраивать правильную перспективу, правильно слышать и прислушиваться сбоку, и тогда мы поймем, почему извергаются вулканы или летают кометы [Киттлер 2009, 78].

– Возможно создание совершенного языка, состоящего из математических формул, который будет и описывать мир, и программировать нашу деятельность в мире [Киттлер 2009, 80].

Для Кирхера тело человека – кукла, а душа человека – особый косо́й взгляд и косо́й слух, способный увидеть и услышать призыв к спасению от Бога (пример озарения апостола Павла, упавшего с лошади). Иллюстрацией к этому эпизоду, обретения знаком собственной онтологии стал условный портрет Атаназия Кирхера (ил. 6), на котором ни на один предмет нельзя смотреть прямо, все

видно сбоку, тогда как сам портретируемый спокоен, как статуя или кукла, подражающая собственной природе.



Ил. 6. Богослов эпохи барокко. Промпт-инженер иллюстрации А.В. Марков.

### **Видеть с закрытыми глазами: рождение романа**

Эпоха Просвещения покончила с визуальной ипостасью барокко, заявив, что нужно уметь не только хорошо видеть, но и осваивать различные науки и ремесла, чему и служила «Энциклопедия» Дидро и д'Аламбера. В «Письме о слепых, предназначенном зрячим» (1749) Д. Дидро сравнивает современную ему оптику (в физическом и метафизическом смысле) и присущее ей моделирование пространства с «оптикой слепых». «Мадам, откройте “Диоптрику” Декарта и Вы увидите, что в ней явления зрения соотнесены с явле-

ниями осязания» [Дидро 1991, 228]. Оптика Нового времени берет тактильную метафору в качестве основополагающей, но тактильность управляется знаковым шифром, как раз тем самым духом барокко.

Эпоха Просвещения изготавливает автоматы уже как часть галантного мира письма или энциклопедического наблюдения за природой. Но именно в эту эпоху жанр романа утверждается как создающий онтологию виртуального мира, легитимирующую и прочие онтологии благодаря развитому стилю, обильному речевыми уловками. Развитие механики и развитие жанра романа, казалось бы, совсем разное развитие. На самом деле общее между ними есть, и это понятие индустрии. Мы часто говорим о книжной индустрии, но не задумываемся о ее истоках.

Мы часто напоминаем себе и другим, что роман – это прежде всего коммерческий жанр, даже самый высокий и прекрасный роман, но не задумываемся о том, как возникла коммерция и что само понятие *коммерция* означает не только торговлю, но и коммуникацию, сообщение, поиск взаимной выгоды и взаимного интереса. Роман – это жанр, который способствует артикуляции взаимных интересов городских жителей.

В античности существовала только одна словесная индустрия: индустрия риторики. Ритор мог ездить по разным городам, призывать к чему-то жителей, участвовать в политической жизни и тем самым усиливать общение людей на общих основаниях. Поэтому и античный роман – это роман-странствие, роман-приключение, в котором мы узнаем о перипетиях героев, о страданиях, счастье и обретении нового знания. Ведь эта индустрия была направлена не на продукты, а на знание. Продукты приносят земля, рабы, мастера, а вот знания должен добыть каждый сам в достоинстве своей речи.

В новоевропейской культуре понятие об индустрии меняется. Индустрия прежде всего производит множество вещей. Нужны вещи, которые позволяют нам лучше общаться друг с другом. Например, мы все окружены часами, но продолжаем носить их на руке, потому что мы тем самым опознаем собеседника. Мы видим, что перед нами такой же деловой человек, который следит за временем, располагает такими же механизмами, а значит, с ним легче найти общий язык. Соответственно, жанр романа – тоже в некотором смысле как механические часы, как синхронизация не только интересов, но и глубинных душевных переживаний.

Читая страницу за страницей, мы следим, как герой романа распределяет свое время, как мыслит свое недавнее прошлое, как ре-

конструирует прямо в разгар действия всю свою биографию. Сам роман – это история пересборки своей биографии по тем же законам, по которым собираются механизмы. И, конечно же, развитие жанра романа прошло несколько этапов в зависимости от запросов читательской аудитории.

Здесь можно опереться на книги французских социологов литературы [Казанова 2003; Шартье 2006]. И действительно, мы видим, к примеру, образцовый роман Нового времени – «Дон Кихот» Сервантеса. По сути, это пародия на все предыдущие рыцарские романы. А что из себя представляли рыцарские романы? Это романы досуга, когда войны стихают на некоторое время, и ты занимаешься не тем, что воюешь или ведешь свое феодальное хозяйство, но отдаешь время делам досуга, мыслишь досуже. Но если каждый мыслит у себя, как ты можешь понять себя и соседей, найти общий язык? Рыцарские романы подразумевали сказочный общий знаменатель. Есть рыцари, которые выполняют все свои обязанности, они, как в сказке, проходят все свои испытания и добиваются всех своих целей, в результате чего мир начинает казаться сказкой, happy end'ом.

Сервантес показывает, как может человек, который верит в happy end, но превращает это в собственный эксцентрический сценарий, запоминающийся проект, превратить все прежние рыцарские общие представления в performance, в производство иллюзорных представлений. «Дон Кихот» механизмирует прежние романы, превращает их в инструкции по сборке себя и механического тела идеального Рыцаря. Дон Кихот постоянно спорит с механизмами, с теми же мельницами, которые тогда представляли собой высокотехнологичное производство, они воспринимались так же, как мы сейчас воспринимаем какие-нибудь электромобили, как что-то предельно современное. И вдруг оказывается, что с современностью герой конфликтует, что этот конфликт нужен, чтобы роман произвел иллюзорные представления уже для нас самих, научив нас по-новому смеяться и плакать. Роман Сервантеса показывает, что ни один механизм не может быть до конца современным и ни одна наша коммуникация не может быть до конца современной. Как известно, люди, которые больше всего гонятся за модой, отстают от моды.

Что же нужно делать, чтобы до конца стать современным человеком? Сервантес дал ответ на этот вопрос, во втором томе романа показав, как Дон Кихот читает произведение про самого себя, читает первый том. Таким образом, видя себя карикатурного, видя недостатки себя как механизма, он выстраивает свою новую всем

симпатичную и иллюзорную личность. Он – уже не механизм, просто воспроизводящий индустрию войны, он не дрон войны, а вызывающий симпатию добрый малый со своими чудачествами.

Также действует и Робинзон Крузо. С одной стороны, он прогрессор. Он тот, кто осваивает необитаемый остров, приносит туда культуру вместо природы, но он же в конце романа оказывается тем самым добрым малым, который во всем поверил Провидению, который вызывает симпатию даже у читателя, чуждого новым прогрессивным веяниям в сельском хозяйстве. Ведь в конечном счете индустрия работает везде, где оказывается необходимо выжить и получить доход. Поэтому буржуазный мир во многом и формируется такими произведениями.

Социолог Франко Моретти в книге «Буржуа: между историей и литературой» [Моретти 2014] с опорой на идею Дьёрдя Лукача о романе как буржуазном эпосе и на идею Вальтера Беньямина о капитализме как религии при помощи точных подсчетов показал, что такие книги, как романы Сервантеса и Дефо, перекодировали религиозный язык, став продолжением Реформации. Изначально богословские слова, как *comfort*, утешение Святого Духа, стали обозначать благополучие доброго малого на земле. В конечном счете это механическое благополучие начинает считать себя, и тем самым герой становится симпатичным, притягивая к себе внимание читателя, попадающего в ловушку эмпатии. Например, Евгений Онегин сначала далеко не симпатичен, интересен читателю как *dandy*, как ампула, как кукла, но не симпатичен как человек. Однако в последней главе он вызывает сочувствие, хотя с его правотой мы никогда не согласимся, потому что вместо механизма интриг, которые он всегда затевает, появляется комфорт человека, которому нужно простое счастье.

Механическая утка, о которой мы говорили, вдруг начинает петь, кричать, быть интересной и как предмет охоты, и как напоминание о том, что мы находимся среди природы и что в нашей природе есть некоторый замысел быть симпатичными.

В конце лекции публике было предложено обращение к барокко в конце XX века:

Елена Шварц

#### МОИ МАШИНКИ

Машин нет в смерти ни одной.  
Мне это очень, очень жаль –  
На что мне радость и печаль,  
Когда нет «Оптимы» со мной?

Или портной старинный «Зингер» –  
В своем усердии собачьем –  
Все мое детство стрекотавший,  
С отполированным плечом,  
Похожий на мастерового,  
О лучшем не подозревавший,  
Всю жизнь строчивший так смиренно,  
Как бы для худшего рожденный  
И с простодушными глазами,  
Блестящими в прозрачной стали.

Без них блаженства мне не надо –  
Без этих кротких и железных  
И нищих духом двух существ.

1992 [Шварц 1995, 31]

Аудитории были заданы вопросы по этому стихотворению (в скобках указаны ответы, которые можно признать правильными):

– Почему пишущая и швейная машинка бессмертны? (потому что они неотличимы от людей по аффектам).

– Почему они так интимно родны? (потому что они обладают зрением, более того, косым, лукавым, человеческим зрением).

– Почему они могут быть спасены (потому что они чудесны в том смысле, в каком понимали это иезуиты, это часть текста Божией милости).

Это позволило аудитории лучше понять, как работает онтология знака эпохи барокко и как она позволяет лучше разобраться в романном эмпатическом понимании механизмов, когда роман и механически ускоряет события, но и сам оказывается механизмом производства эмпатии.

### Выводы

Итак, благодаря использованию изображений, созданных искусственным интеллектом, оказалась возможной лекция по истории науки и философии, не сводящая эту историю к отдельным изобретениям или достижениям. Наоборот, история философии была представлена как история онтологической проблематизации мира, изобретения и переизобретения онтологий для разных групп объектов, включая знаки и виртуальные объекты. Тем самым визуальная семиотика оказывается не способом познания знаков, но инструментом анализа подъема и кризиса онтологических проектов.

Общий контур перехода от классической рациональности к новоевропейской был представлен не как борьба парадигм или победа одной парадигмы над другой, но как авантюра онтологий. Классическая рациональность была охарактеризована как соположенность онтологий известным мирам, таким как мир природы и мир общества. Ренессансная доблесть, картезианская оптика, барочная семиотика и просвещенческая романистика оказались теми вторжениями в онтологию, в которых обосновывались совсем новые области онтологии и совсем новый статус онтологии. Статус онтологии поддерживался и волюнтаризмом, и телеологией. Но сам волюнтаризм и сама телеология недостаточно убедительны, чтобы доказать необходимость новых онтологий и онтологических областей в сравнении со старыми. Поэтому все эти проекты испытывали кризис, не успев начаться.

В конце концов роман как механизм порождения любого количества онтологий виртуального побеждает и вбирает в себя визуальную семиотику барокко, основанную на косом взгляде. Прямой взгляд романа превращает соположение онтологий в оценку их действенности, а знак тогда претерпевает очередную авантюру, изобретая уже не ту или иную визуальную уловку, как в культуре барокко, но статус субъекта как видящего и всезнающего.

Эти обороты, каждое очередное превращение старого онтологического проекта в самоочевидность, обосновывающую законность нового онтологического проекта, и находятся в фокусе лекции. Лучше всего эти обороты выражаются с помощью иллюстраций, созданных искусственным интеллектом, где виртуальная комбинаторика самоочевидна для самой себя, но обосновывает законность нашего использования этих изображений в качестве моделей для понимания воли или телеологии образа. При каждом изобретении новых онтологических областей изобретатель, Декарт или Кирхер, становился видимым, становился очевидностью и фактичностью в сравнении с новым телом текста, изображения или научного эксперимента, жившего по своим законам.

Онтологический статус самого изобретателя не мог быть привилегированным. Ведь порождающие онтологии, как онтология картезианской очевидности, порождающая естественные науки, или онтология романного воображения, порождающая современное социальное знание буржуазно-капиталистической эпохи, оказывались сильнее. Восторг перед необычным изображением, созданным искусственным интеллектом, позволяет увидеть эту силу, силу любви на спине всемирного прогресса наук.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Декарт 1953 – *Декарт Р.* Рассуждение о методе, с приложениями Диоптрика, Метеоры, Геометрия. М.: АН СССР, 1953.
- Декарт 1989 – *Декарт Р.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1.
- Декарт 1994 – *Декарт Р.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1994. Т. 2.
- Дидро 1991 – *Дидро Д.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1991. Т. 2.
- Казанова 2003 – *Казанова П.* Мировая республика литературы. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.
- Киттлер 2009 – *Киттлер Ф.* Оптические медиа. М.: Логос; Гнозис, 2009.
- Ламетри 1983 – *Ламетри Ж.* Сочинения. М.: Мысль, 1983.
- Лотман 1992 – *Лотман Ю. М.* Мозг–текст–культура–искусственный интеллект [1992] // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 580–589.
- Марион 2007 – *Марион Ж.-Л.* О белой теологии Декарта // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2007. № 1. С. 129–141.
- Матурана 1996 – *Матурана У.* Язык и интеллект. М.: Прогресс, 1996.
- Моретти 2014 – *Моретти Ф.* Буржуа: между историей и литературой. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2014
- Очеретяный 2013 – *Очеретяный К.* Хаофония: аналитика медиатора. СПб.: С.-Петербург. филос. о-во, 2013.
- Петрарка 1981 – *Петрарка Ф.* Инвектива против врача // Эстетика Ренессанса: в 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 17–26.
- Погоняйло 1998 – *Погоняйло А. Г.* Философия заводной игрушки, или Апология механицизма. СПб.: СПбГУ, 1998.
- Файбышенко 2002 – *Файбышенко В. Ю.* Поэтическая рациональность и основания гуманитарного знания: дис. ... канд. филос. наук. М., 2002.
- Шартье 2006 – *Шартье Р.* Письменная культура и общество. М.: Новое изд-во, 2006.
- Шварц 1995 – *Шварц Е.* Песня птицы на дне морском. СПб.: Пушкинский фонд, 1995.

## REFERENCES

- Casanova, P. (2003). *The World Republic of Letters*. Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh. (In Russian).
- Chartier, R. (2006). *Written Culture and Society*. Moscow: New Publishing House. (In Russian).

- Descartes, R. (1953). *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology*. USSR Academy of Sciences. (In Russian).
- Descartes, R. (1989). *Opera: in 2 vols*. Vol. 1. Mysl'. (In Russian).
- Descartes, R. (1994). *Opera: in 2 vols*. Vol. 2. Mysl'. (In Russian).
- Diderot, D. (1991). *Opera: in 2 vols*. Vol. 2. Mysl'. (In Russian).
- Faibyshenko V. Y. (2002). *Poeticheskaya ratsional'nost' i osnovaniya gumanitarnogo znaniya* [Poetic rationality and the foundations of humanitarian knowledge]. Philosophy Cand. Diss. Moscow State University.
- Kittler, Fr. (2009). *Optical Media*. Logos; Gnosis. (In Russian).
- La Mettrie, J. (1983). *Essays*. Mysl'. (In Russian).
- Lotman, Yu. M. (1992). Brain – text – culture – artificial intelligence. In *Semiosfera Semiosphere* (pp. 580–589). Art-SPb. (In Russian).
- Marion, J.-L. (2007). On Descartes' White Theology. *Vestnik RHGA*, 1, 129–141. (in Russian).
- Maturana, H. (1996). *Language and intelligence*. Progress. (In Russian).
- Moretti, F. (2014). *The bourgeois*. Gaidar Institute. (in Russian).
- Ocheretyanyi, K. (2013). *Khaofoniya: analitika mediatela* [Chaophony: analytics of medial body]. Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo.
- Petrarca, F. (1981). *Invective contra medicum*. In V. P. Shestakov (Ed.), *Estetika Renessansa v 2 t.* [Renaissance Aesthetics in 2 vols] (vol. 1, pp. 17–26). Iskusstvo. (In Russian).
- Pogonyaylo, A. G. (1998). *Filosofiya zavodnoy igrushki, ili apologiya mekhanitsizma* [Philosophy of a Clockwork Toy, or the Apology of Mechanicism]. St Petersburg University. (In Russian).
- Shvarts, E. (1995). *Pesnya ptitsy na dne morskoy* [Song of a bird on the seabed]. Pushkinskiy fond.

Материал поступил в редакцию 15.05.2024

Материал поступил в редакцию после рецензирования 29.07.2024