

## ДЫСТАНЦЫЯ Ў ПРАКТЫЦЫ ВІЗУАЛІЗАЦЫІ РЭНЕСАНСА І НОВАГА ЧАСУ

*Артыкул прысвечаны прынцыпам канструявання лінейнай перспектывы ў эпоху Рэнесанса і новага часу. Пабудова правільнай дыстанцыі паміж чалавекам і светам з'яўляецца адным з цэнтральных аспектаў станаўлення класічнай еўрапейскай суб'ектыўнасці. Гэты прынцып знаходзіць сваё ўвасабленне не толькі ў жывапісе, але і ў картэзіянскай рацыяналістычнай філасофіі, у прыродазнаўстве, у гісторыі. Аднак на перыферыі культуры ўзнікае іншая практыка візуалізацыі, у аснове якой ляжыць парушэнне натуральнай дыстанцыі паміж суб'ектам і аб'ектам назірання. Менавіта гэтая практыка аказала значны ўплыў на трансфармацыю еўрапейскай суб'ектыўнасці ў посткласічную эпоху.*

Пытанні аб тым, як чалавек бачыць навакольны свет, якія правілы візуальнага ўспрымання і чым яны задаюцца, з'яўляюцца праблемным полем псіхалогіі, філасофіі, мастацтвазнаўства, культуралогіі. Фізіялагічная будова вока, якая нязменная ў чалавека любой эпохі, павінна была б задаваць бачанне “само па сабе”, не абумоўленае канвенцыямі і парадкам культуры. Гаворка ідзе аб натуральным, ці непасрэдным, бачанні. Падобнае ўяўленне будзеца на палажэнні, што псіхічныя працэсы візуальнага ўспрымання задаюцца функцыянаваннем фізіялагічных структур мозгу (паколькі мозг чалавека нязменны, то і бачанне нязменнае). Псіхафізіялагічныя структуры і механізмы зроку з'яўляюцца толькі фундаментам для надбудовы культурных мадэляў і канвенцый. Візуальныя нормы заўсёды з'яўляюцца інтэлектуальнымі структурамі, звязанымі са светапоглядам і сістэмай сацыяльных сімвалаў эпохі, пры дапамозе якіх адбываецца інтэр-прэтацыя візуальнага вопыту. Менавіта прынцыпы пабудовы і функцыянавання такога “культурнага” зроку выступаюць прадметам культуралагічнага даследавання бачання.

Карані сучасных структур бачання – у эпосе Рэнесанса, калі ў еўрапейскай культуры пачалі фарміравацца новая светапоглядная сістэма і сістэма сімвалізацыі. Правілы прамой перспектывы, вынайзеныя для пабудовы жывапіснай прасторы, распаўсюджваюцца і на іншую культурную практыку (навуку, гісторыю, грамадскія адносіны) і становяцца вядучай структурай успрымання. Больш таго, менавіта гэтыя сімвалічныя структуры пачынаюць выступаць у якасці рэпрэзэнтантаў натуральнага парадку свету. Гэтыя правілы задаюцца пунктам назірання і дыстанцыяй, якую суб'ект успрымання будзе паміж сабой і светам. Згодна перспектыўным канвенцыям, толькі нязменнасць дыстанцыі дае ўмовы для “правільнага” ўспрымання і зроку як такога. Практыка вызначэння дыстанцыі, адасаблення [8, с. 49], прадстаўлення аб'екта адносна суб'екта знаходзіцца ў цэнтры еўрапейскага праекта мадэрна. Аднак разам з *mainstream* на перыферыі культуры ўзнікае практыка парушэння перспектыўнай дыстанцыі, якая прыводзіць да трансфармацыі зроку ці нават да немагчымасці бачання. Гэта змяняе саму фігуру суб'екта. “Зрок прадугледжвае адлегласць паміж назіральнікам і аб'ектам назірання. Калі аб'ект перанесці непасрэдна на гледача, наблізіць яго так, каб паміж ім і аб'ектам зусім не было ніякай адлегласці, зрок, як мы яго традыцыйна разумеем, стане немагчымым, знікне і розніца паміж суб'ектам бачання і яго аб'ектам” [11, с. 16].

Разгляд тэмы ўзаемазвязі бачання і дыстанцыі ў культуралагічных даследаваннях не новы. Да гэтай праблемы ў сваіх працах звярталіся М. Фуко, П. Вірыльё, М. Ямпольскі, В. Розін і інш. І ў сучаснай культуры татальнай візуалізацыі гэтая тэма не губляе сваёй актуальнасці. Мэтай артыкула з'яўляецца аналіз прынцыпаў канструявання перспектыўнага бачання і спосабаў парушэння дыстанцыі як яго цэнтральнага элемента.

*Вызначэнне дыстанцыі ў перспектыўнай прасторы.* Практыка вызначэння дыстанцыі ў рэнесанснай культуры ахоплівае ўсе сферы сімвалічнай вытворчасці. Умацаваўшыся ў эстэтычнай прасторы, падобная практыка распаўсюджваецца і на прыродазнаўства, і на сферу сацыяльных адносін.

Пачынаючы з эпохі Рэнесанса, у еўрапейскай культуры ўзнікае выключны давер да чалавечых пачуццяў у працэсе ўспрымання і пазнання свету. Сярод інструментаў

пазнання свету прывіляванае месца займае зрок, які да гэтага з часоў Платона выклікаў недавер як крыніца зману і непраўдзівага бачання. Зрок абвясчаецца самай важнай і неабходнай здольнасцю чалавека. Гэта асаблівае, выключнае месца зроку адзначае Леанарда да Вінчы: “Ён (зрок. – Т.К.) з’яўляецца начальнікам астралогіі, ён стварае касмаграфію, ён дае парады ўсім чалавечым мастацтвам і выпраўляе іх, рухае чалавека ў розныя часткі свету; ён з’яўляецца ўладаром матэматычных навук, яго навукі – самыя дакладныя; ён памерыў вышыню і велічыню зорак, ён знайшоў элементы і іх месцы... О надзвычайнейшы, ты вышэйшы за ўсе іншыя рэчы, створаныя Богам!” [2, с. 25]. Аднак самай важнай якасцю вока з’яўляецца яго здольнасць бачыць “па прамых лініях, якія ўтвараюць піраміду, што мае ў аснове аб’ект” [2, с. 12], у адрозненне ад вуха, вобразы да якога даходзяць па звільстых лініях. Зрок адасабляецца ад іншых пачуццяў, узводзіцца ў ранг інтэлектуальнай здольнасці. Чалавек, а дакладней яго вока, становіцца цэнтрам бачання і цэнтрам сусвету. Італьянскі гуманіст Піка дэла Мірандала ў “Прамове аб годнасці чалавека” піша: «Тады прыняў Бог чалавека як стварэнне нявызначанага вобраза і, паставіўшы яго ў цэнтр свету, сказаў: “... Я стаўлю цябе ў цэнтры свету, каб адтуль табе было больш зручна аглядаць усё, што ёсць у свеце»» [5, с. 507]. Бачная прастора наскрозь пранізваецца прамымі лініямі, якія маюць адну кропку сыходжання – вока чалавека. Гэтыя лініі акрэсліваюць аб’ект на вызначанай дыстанцыі. Чалавекам, здольным бачыць свет перспектыва, з “правільнай” дыстанцыі, становіцца перш за ўсё мастак, які ведае законы “боскай” навукі жывапісу.

Новае бачанне ўмацавалася не адразу, бо вока не было прызвычаена да такой практыкі. Першапачаткова маляваліся некалькі адмежаваных, паслядоўна размешчаных адзін за адным у глыбіні планаў, паралельных плоскасці карціны. Паміж планами існавалі нават “пустоты”, выпаўшыя зоны. Паступова гэтыя планы зліліся ў суцэльную прастору, якая шырылася і паглыблялася. Гэтую суцэльнасць стварае перспектыва, якая звязвае ў адно цэлае як рэчы, так і “пустоты” паміж імі. Яна стварае сістэму месцаў, на якія могуць быць пастаўлены прадметы, каб правільна суаднесіцца, быць прапарцыянальнымі на карціне. Лініі, што пранізваюць прастору, ствараюць свайго роду паветраны каркас, у які затым змяшчаюцца ўсе рэчы і фігуры. Паказальнай тут з’яўляецца традыцыя стварэння мастакамі Адраджэння трохмерных кардонных макетаў сваіх карцін. “На кардоне размяшчалі элементы будучай карціны, іншымі словамі, размяркоўвалі прастору вакол галоўнай фігуры, гарманізавалі прамежкі, вырашалі, якая частка фону будзе запоўненай, а якая – пустой. На стадыі кардону нараджаліся вырашэнні, якія дазвалялі злучаць у адным сюжэце чатыры, дзесяць ці дваццаць фігур так, каб усе яны падпарадкоўваліся агульнай задуме і на малюнку панавала згода. Жыццё і аб’ём надаваліся ім пазней, з налажэннем уласна жывапісу, а менавіта колеру” [6, с. 125]. Уяўленні аб прамой перспектыве ў эпоху Адраджэння ўключалі тры асноўныя патрабаванні:

– падзел падзей, прадстаўленых на карціне, на два планы (пярэдні і задні з паступовым запаўненнем іх у далейшым прамежкавымі планами),

– памяншэнне памераў цел, яркасці тону, выразнасць фігур і меж па меры аддалення цел на адлегласць,

– збег зрокавых прамянёў і жывапіснай прасторы ў кропку, якая ў рэнесансным жывапісе звычайна супадае з цэнтрам рамы і сюжэта.

У перспектывнай арганізацыі жывапіснай прасторы сцвярджаецца іерархія планаў з дакладна зададзеным пунктам погляду. “Мы ведаем, што пункт назірання знаходзіцца ў воку гледача сюжэта” [2, с. 57]. Да Вінчы сцвярджае, што першы план павінен быць на вышыні вока гледача сюжэта, і менавіта на гэтым плане размяшчацца галоўны сюжэт. Ад пункту назірання на вызначанай дыстанцыі пустое першапачаткова поле запаўняецца фігурамі і рэчамі згодна перспектывнаму бачанню. Двухмерная прастора набывае ілюзію глыбіні. Чалавечае вока само становіцца крыніцай святла, якая накіравана на карціну свету. Некалькі пазней у Дэкарта нараджаецца міф аб воку як аптычна-светлавой машыне зроку.

Perspectiva – гэта лацінскае слова, якое азначае погляд праз што-небудзь. Самай распаўсюджанай метафарай рэнесанснага жывапісу з’яўляецца вобраз карціны як акна, праз якое чалавек глядзіць на свет. А вока атаясамліваецца з інтэлектуальнымі здольнасцямі мастака і параўноўваецца з люстэркам, якое дакладна адлюстроўвае тое, што

бачна. “Розум мастака павінен быць падобны да люстэрка, якое заўсёды ператвараецца ў колер таго прадмета, які яно мае ў якасці аб’екта, і напаўняецца столькімі вобразамі, колькі існуе прадметаў, якія яму проціпастаўленыя” [2, с. 38].

Вынаходзяцца прыстасаванні, заснаваныя на сістэме адлюстравання, яны дапамагаюць чалавечаму воку рэалістычна фіксаваць рэальнасць. Такім вынаходствам перш за ўсё была камера абскура (camera obscura) – “цёмны пакой”. Першыя такія камеры ўяўлялі сабой зацемененыя памяшканні (ці вялікія скрыні) з адтулінай у адной са сцен. Адным з першых выкарыстаў гэтую камеру для замалёвак з натуры Леанарда да Вінчы. Ён жа падрабязна апісаў яе ў сваім “Трактаце аб жывапісе”. Яна ўяўляла сабой святлоне-панікальную скрыню з адтулінай у адной са сценак і экранам (матавым шклом ці тонкай белай паперай) на процілеглай сценцы. Промні святла, праходзячы праз адтуліну, ствараюць вобраз на экране. У 1686 г. Ёганэс Цан спраектаваў партатыўную камеру з люстэркам, размешчаным пад вуглом 45° з праекцыяй выявы на матавую гарызонтальную пласціну, што дазваляла мастакам пераносіць пейзаж на паперу.

На думку І. Панофскі, картэзіянская філасофія выступае тэарэтычнай мадэллю перспектыўнай прасторы жывапісу. Для правільнай пабудовы карціны свету картэзіянскі суб’ект павінен быць проціпастаўлены аб’екту, займаць у адносінах да яго вызначаную дыстанцыраваную пазіцыю. Гэтая адлегласць забяспечвае магчымасць рэфлексіі і лагічнай пабудовы вобраза свету. Таксама можна прасачыць аналогію паміж сістэмай лінейнай перспектывы і навачаснай ідэяй гісторыі, дзе галоўным прынцыпам з’яўляецца фіксацыя дыстанцыі паміж вокам і аб’ектам. Гэтая дыстанцыя і задае магчымасць аб’ектыўнай, паслядоўнай рэканструкцыі бачнага аб’екта.

Падобныя прынцыпы сцвярджаліся і ў станаўленні сістэмы прыродазнаўства, дзе складалася новая для таго часу навуковая карціна свету. Французскае слова *tableau* мае некалькі значэнняў: малюнак, сцэна, табліца. У значэнні табліцы *tableau* з’яўляецца яшчэ і каталогам, класіфікацыйнай схемай, падзеленай на квадраты паверхняй. Яна прызначана для запісу ўсіх рэчаў і адносін у полі бачнасці. “У гэтай працы па стварэнні класіфікацыі ці табліц значэнне надаецца менавіта візуальнаму свету (у адрозненне ад свету тактыльнага ці ўспрымаемага слыхам), і менавіта ён падлягае інвентарызацыі” [9, с. 173]. Складаюцца шматлікія каталогі мінералаў, жывёл, раслін, атрымаўшыя назву натуральнай гісторыі, дзе прыродныя з’явы размяшчаюцца ў іерархічным парадку. Прастора каталога падобная да перспектыўнай прасторы, дзе кожная рэч займае сваё, прызначанае толькі ёй месца.

У сацыяльнай прасторы ідэя ўсталявання адпаведнай дыстанцыі паміж суб’ектам і аб’ектам бачання ўвасабляецца ў функцыянаванні ўладных адносін. Згодна пануючаму пункту погляду, ролю крыніцы святла бярэ на сябе “вока ўлады” (М. Фуко). У працы “Наглядаць і караць” М. Фуко прыводзіць апісанне мер прафілактыкі чумы, якія базіруюцца на татальнай бачнасці і транспарантнасці грамадства для ўладных структур. Прастора жывапіснага перспектыўнага бачання ў сацыяльнай практыцы становіцца прасторай нагляду і дысцыпліны. Гэты парадак бачання Фуко характарызуе наступным чынам: “Замкнутая, сегментаваная прастора, дзе праглядаецца кожная кропка, дзе індывіды памешчаныя на дакладна вызначаныя месцы, дзе кожны рух кантралюецца, дзе ўсе падзеі рэгіструюцца, дзе бесперапынна вядзецца запіс, які звязвае цэнтр з перыферыяй, дзе ўлада дзейнічае непадзельна па нязменнай іерархічнай мадэлі, дзе кожны індывід заўсёды лакалізаваны, дзе яго вывучаюць і адносяць да жывых, хворых ці памерлых, – усё гэта стварае кампактную мадэль дысцыплінарнага механізма” [7, с. 288]. Улада імкнецца наскрозь прасвятліць грамадства святлом свайго усёвідусчага вока, зрабіць публічнай усю глыбіню сацыяльнай прасторы, не пакідаючы цемры прыватнага ні адзінага кутка. Не выпадкова рэвалюцыйная французская паліцыя выбірае ў якасці свайго сімвала вока. “Паліцэйскае расследаванне ставіць перад сабой мэту асвятліць прыватную прастору, як раней асвятлялі тэатры, вуліцы, праспекты прасторы публічнай, і, рассяўшы зацьменне ў ім, стварыць усёахопную карціну грамадства” [1, с. 64]. Найбольш яркім прыкладам дыстанцыравання і практыкі нагляду з’яўляецца паноптыкум Ераміі Бентама. Паноптыкум уяўляў сабой колападобны будынак, у сярэдзіне якога знаходзілася вежа з шырокімі вокнамі, якія выходзілі ва ўнутраны бок кола. Будынак быў разбіты на камеры, кожная з якіх праходзіла праз тоўшчу будынка. У гэтых камер было па два вакны: адно

выходзіла ў сярэдзіну, якраз насупраць вокнаў вежы, а другое – на знешні бок і дазваляла святлу асвятляць усю камеру. У сярэдняй вежы размяшчаўся назіральнік, які мог адначасова кантраляваць усіх, хто знаходзіўся ў камерах. Такі прынцып арганізацыі прасторы стаў выкарыстоўвацца не толькі ў турмах, але і ў школах, бальніцах, на прадпрыемствах. Паноптыкум уяўляе сабой вобраз свету і соцыуму, дзе ўсё асвечана святлом розуму і парадку і кожная рэч размешчана ў сваёй нішы.

Такім чынам, у эстэтычнай і сацыяльнай прасторы культуры мадэрна фарміруецца новы вобраз чалавека – назіральніка, які вызначаецца стратэгіяй адасаблення ад свету. Свет становіцца знешнім і спасцігаецца ў тэрмінах дыстанцыі. “Дыстанцыраванне было разгалінаванай аперацыяй, якая праводзілася на розных узроўнях чалавечага існавання. І атрымліваецца так, што чалавек аказваецца тоесным сабе толькі ў кропцы назірання за самім сабою, светам, іншым. Як толькі ён пакідае гэту кропку, ён з неабходнасцю знікае ў самім назіранні, і гэта, напэўна, яго адзінае месца, дзе ён сапраўды актыўны” [4, с. 59].

*Практыка парушэння дыстанцыі ў еўрапейскай культуры.* Побач з пануючым перспектыўным бачаннем ў культуры новага часу ўзнікае і іншая візуальная практыка, якая парушае канвенцыі дыстанцыраванага ўспрымання. Прыкладамі спосабаў парушэння і скасавання дыстанцыі з’яўляюцца люстраныя прасторы дэ Сада, мікраскапічнае і тэлескапічнае бачанне, дэталізуючае вока дэтэктыва, панарамнае бачанне фланёра, хуткасная рэгістрацыя вобразаў чалавека-машыны. Менавіта гэтая практыка падрывае панаванне перспектыўнага бачання і садзейнічае вытворчасці іншай, т.зв. посткласічнай, суб’ектыўнасці.

У рэнесанснай культуры вока, зрок выступаюць сінонімамі люстэрка, у якое глядзіцца свет. “Ты павінен маляваць прыроду такой, якой яна выглядае ў тваім люстэрку” [2, с. 48]. Такім люстэркам можа служыць і сам малюнак, на які вока дакладна праектуе бачнае. Гэтыя вобразы валодаюць не толькі знешнім падабенствам, але і прадстаўляюць унутраную структуру рэчаў, іх сутнасць. Іншае ўспрыманне адлюстраванага вобраза мы сустракаем у маркіза дэ Сада. Прастора, дзе разгортваюцца дзеянні твораў дэ Сада, падобная да сцэны, якая з усіх бакоў акружаная люстэркамі, дзе бясконца памнажаюць вобраз аднаго і таго ж. “Тысячы разоў паўтараючы розныя позы, люстэркі да бясконцасці робяць разнастайнымі задавальненні ў вачах тых, хто спрабуе іх. Дзякуючы гэтай майстарскай хітрасці ні адзін куток цела не ўтоены ад поглядаў: усё на вачах” [3, с. 21]. У прасторы задавальнення дэ Сада чалавек усебачны і усёвідучы, дакладная дыстанцыя паміж ім і светам сціраецца, бо знішчаецца сам падзел на суб’ект і аб’ект назірання. Яго пункт погляду ўжо не з’яўляецца прывілеяваным, а толькі адным з многіх, а позірк увесь час перасякаецца з іншымі позіркамі. “Люстэркавы вобраз памнажае не целы, а толькі пункты гледжання на іх і на сцэну, якая імі ствараецца” [9, с. 184]. Люстэркі становяцца своеасаблівай машынай для мультыплікацыі вобразаў. Машына бачання дэ Сада хаатычна памнажае фігуры ў люстэрках, якія робяць амаль немагчымым зрокавае ўспрыманне таго, што адбываецца. “Парадаксальным чынам садаўская машына працуе так, што ў канчатковым выніку адмяняе бачнае” [10, с. 269].

Развіццё прыродазнаўства прывяло да вынаходства тэхнічных сродкаў, якія павінны дапамагчы чалавеку ў вывучэнні навакольнай рэчаіснасці. Першыя механізмы – аптычныя прыборы (мікраскоп і тэлескоп), яны робяць бачанне больш інтэнсіўным, але разам з тым і парушаюць натуральную дыстанцыю ў адносінах да аб’екта. Узнікае своеасаблівы дубліраваны зрок. У мікраскапічным бачанні парушэнне дыстанцыі прыводзіць да “знікнення” цела, яно перастае ўспрымацца як цэласнасць. Па выказванні М. Ямпольскага, “бачны свет як бы наліпае на вочы” [11, с. 30]. Першапачаткова візуальны вопыт, набыты пры дапамозе аптычных прыстасаванняў, звязваўся з аберацыяй зроку. М. Ямпольскі прыводзіць шэраг прыкладаў падазронах адносін вучоных XVIII ст. да аптычных прыбораў [11]. З часам мікраскапічнае бачанне пачынае трактавацца як бачанне, якое прарываецца праз паверхню ў глыб рэчы. І гэтае пранікненне ёсць паглынненне глыбіні і тым самым яе знішчэнне. «Мікраскапічнае бачанне – гэта “скок” праз глыбіню да нейкага “дна”, плоскасці, якая гэтую глыбіню адмаўляе» [11, с. 40].

У XIX ст. узнікае новы тып бачання, які парушае натуральную дыстанцыю, – панарамнае бачанне. Культурны герой гэтага часу – фланёр, які бадзеецца па вуліцах горада і перад вокам якога бесперапынна змяняюцца краявіды. Прынцып панарамнасці

свядомасці – гэта прынцып паглынання дэталей у нейкай агульнай, амаль недыферэнцыраванай плыні, якая не адрознівае істотнае і нязначнае. Глядач панарамы не надзелены вострымі выбіральнага зроку, ён знаходзіцца перад плынню вобразаў. “Панарама ці дыярама прынцыпова нецэнтрываныя, яны не арганізаваныя вакол цэнтральнага промня лінейнай перспектывы. Прырода ў іх паўстае як агромністае зборышча разнастайных элементаў, дзе вока асуджанае блукаць як вока старызніка ў кучах тэатральнай старызны” [10, с. 89]. Панарамы і дыярамы становяцца сапраўднымі транспартнымі машынамі зроку. У панарамным бачанні нерухома зафіксаваная пазіцыя назіральніка набывае рухомасць. Значны ўжо не пункт назірання, а хуткасць, з якой перад вокам фланёра змяняюцца малюнкi. У механістычным вобразе свету чалавек убудоўваецца ў машыну, яго вока – гэта машына зроку. “Машына, якая бачыць, будуюцца на камбінацыі восі і знешняй сферы (вобада), на якой размешчаныя хаатычна лятачыя вобразы” [10, с. 246]. Машына ўцягвае ва ўспрыманне элемент, што не прысутнічае ў натуральным акце сузірання, – хуткасць. Хуткасць, з якой перад вокам праносяцца вобразы, скарачае час успрымання, не дазваляе пабудаваць перспектыўную глыбiню, і выява становіцца плоскай. Менавіта ў галiне скарачэння часу экспазіцыі (павелічэнне хуткасці адбіцця) засяроджаны пошукі фатографіі XIX ст. “Хуткасць знішчае натуральную тэмпаральнасць успрымання і апрацоўкі інфармацыі” [10, с. 287].

Падсумоўваючы сказанае, падкрэслім, што у візуальнай практыцы Рэнэсанса і новага часу можна вылучыць дзве тэндэнцыі вызначэння дыстанцыі паміж чалавекам і светам, два спосабы бачання: перспектыўнае (правільнае, рэалістычнае) бачанне і дэфармаванае бачанне. Станаўленне тэхнічных сродкаў візуалізацыі з’яўляецца адным з галоўных фактараў парушэння натуральнай дыстанцыі. Тэхнічнае, ці машыннае, бачанне заўсёды спалучана з аперацыяй “re-focusing” – неабходнасцю iнакш сфакусіраваць свае вочы. Гэта прыводзіць да станаўлення iншай суб’ектыўнасці, якая заснавана на разбурэнні перспектыўнага бачання свету і патрабуе ад чалавека бесперапыннага сінтэзу рванай плыні вобразаў. Менавіта рэгістр парушэння дыстанцыі становіцца пераважным ў сучаснай візуальнай практыцы.

1. *Вирильо, П.* Машина зрения / П. Вирильо. – СПб.: Наука, 2004. – 140 с.
2. *Винчи, Л. да.* Суждения об искусстве / Л. да Винчи // Суждения / Л. да Винчи. – М.: Эксмо, 2006. – С. 6–102.
3. *Маркиз де Сад.* Философия в будуаре / Сад де // Сборник / де Сад. – СПб.: Продолжение жизни, 2003. – С. 5–163.
4. *Мастерская* визуальной антропологии. 1993–1994 / сост. В. Мизиано. – М.: Художественный журнал, 2000. – 250 с.
5. *Мирандола, Дж. П.* делла. Речь о достоинстве человека / Дж. П. делла Мирандола // История эстетики / редкол.: М.Ф. Овсянников (глав. ред.) [и др.]. Т. I. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – С. 506–514.
6. *Франкестель, П.* Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто / П. Франкестель. – СПб.: Наука, 2005. – 338 с.
7. *Фуко, М.* Надзирать и наказывать / М. Фуко. – М.: Ad marginem, 1999. – 480 с.
8. *Хайдеггер, М.* Время картины мира / М. Хайдеггер // Время и бытие / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – С. 41–60.
9. *Энафф, М.* Маркиз де Сад: изобретение тела либертена / М. Энафф. – СПб.: Гуманитарная академия, 2005. – 448 с.
10. *Ямпольский, М. Б.* Наблюдатель: очерки истории видения / М. Б. Ямпольский. – М.: Ad marginem, 2000. – 288 с.
11. *Ямпольский, М. Б.* О близком (Очерки немиметического зрения) / М. Б. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.