

ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ВИЗУАЛЬНЫМ БЕССОЗНАТЕЛЬНЫМ И МИРОСОЗИДАЮЩИМИ СТРУКТУРАМИ СМЫСЛА КАК РАЗВИВАЮЩИЙСЯ КОНЦЕПТ

В статье анализируется концепция «структуры видения», изложенная в книге Джонатана Крэри «Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке», а также выдвигается определенная версия эволюции понимания власти над визуальным бессознательным. Разговор идет об идеях Б. Балаша, С. Эйзенштейна, В. Беньямина, Ж. Делеза, об аутентичном смысле термина «авторское кино».

Ключевые слова: визуальное бессознательное, структура видения, модернизм, динамика культуры, авторское кино.

Для прояснения тематических ориентиров данной статьи начну ее с размышлений о книге Джонатана Крэри «Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке».

Критически переосмысливая «бинарную модель противостояния реализма и экспериментаторства»¹ и «миф о модернистском разрыве»², автор утверждает, что возникновение модернизма в живописи нельзя считать началом «системного сдвига» в европейской культуре и фактором радикального изменения «модели видения», порожденной еще Ренессансом. Модернистский стиль в литературе, искусстве, создававшийся во второй половине XIX века, и доминировавший прежде критически-реалистический стиль рассматриваются Крэри как родственные друг другу и неотделимые друг от друга следствия произошедшего в первые десятилетия XIX века радикального культурного «разрыва» с предшествовавшим периодом Нового времени. В качестве же главной причины этого «разрыва» выступает «трансформация структуры видения»³, не связанная с теми или иными «прогрессивными» художественными стилями и формами их осмысления.

«Структура видения», «модель видения», «способ видения» – постоянно повторяющиеся в книге словосочетания, вероятно, равнозначные, но так и не обретшие той «чтойности», которая позволила бы дать дефиницию в духе витгенштейновского утверждения, что предложение имеет смысл, если оно «показывает свой смысл»⁴. Если, однако, исходить не из неопозитивистской концепции понимания, а из герменевтической, то со «структурой видения» и ее синонимами вполне можно вступать в диалог как с выражениями «живой индивидуальной интенции»⁵, родственными так называемым предложениям верования, которые стали проблемой для молодых Л. Витгенштейна и Б. Рассела. И тогда эти «не показанные смыслы» можно сопоставить со многими другими известными и тоже «не показанными» вариациями на тему *культурных оснований*, например, с «символической системой» Э. Кассирера, свойственной, по его мнению, лишь человеку и «располагающейся» у homo sapiens между «системой рецепторов, посредством которой биологические виды получают внешние стимулы, и системой эффекторов, через которую они реагируют на эти стимулы»⁶.

Однако предложенное Крэри объяснение механизмов радикального культурного «разрыва» принципиально отличается от исторической динамики, подразумеваемой концепцией символических систем и другими рожденными модернистской гуманитарной мыслью теориями. Эти теории, так или иначе развивавшие учение И. Канта о *трансцендентальном субъекте*, всегда предполагали в качестве *первоначальной* причины осуществления культурных сдвигов не *как таковые* воздействия на индивида *внешнего по отношению к нему* мира. Эксплицитно или имплицитно они имели в виду помогающих Истории посредников, той или иной формой деятельности, например, эстетической или политической, но всегда *языковой* в своей трансцендентальной изначальности, оказывающих преобразующее влияние *на других* уже после *собственного* преобразования, которое исходит из трансцендентных причин. Такое «иррациональное» преобразование Деятеля получило в философии XIX и XX столетий много толкований и обозначений. Одним из самых удачных из них является, на мой взгляд, введенное В.С. Библером в работе «М.М. Бахтин, или Поэтика культуры» понятие «феномена самодетерминации человеческого бытия»⁷.

Крэри же первопричиной культурного «разрыва», произошедшего в начале XIX века, считает *две анонимные* силы.

Речь идет, во-первых, о *непосредственном* воздействии на зону человеческой психики, названную В. Бенямином «*областью визуально-бессознательного*»⁸, искусственно-правдоподобных образов,

которые доставлялись новыми научными приборами, превратившимися в средства развлечения, – различными вариантами тауматропов, фенакистископов, стереоскопов и др. В частности, роль стереоскопа как средства репрезентации заключалась в том, что он, согласно Крэри, указывал «на устранение “точки зрения”, вокруг которой в течение нескольких столетий смыслы взаимно присваивались наблюдателю и его видению. В рамках подобной техники наблюдения перспектива становилась невозможной»⁹.

Во-вторых, эти новые «средства наблюдения» представляли собой своего рода узловые точки, трактуемые Крэри в духе «идеологии» Л. Альтюссера и «власти дискурса» М. Фуко как «места знания и власти... в которых философский, научный и эстетический дискурсы пересекаются с механическими техниками, институциональными запросами и социально-экономическими силами»¹⁰.

Высказывания Крэри о воздействии на «структуру видения» технических приборов схожи со смысловыми интенциями многих современных визуальных и медийных исследований. Например, анализируя новоевропейскую традицию видения, Л. Манович говорит о теле, которое в «базирующемся на экране репрезентативном аппарате... должно фиксироваться в пространстве... От мономерной перспективы эпохи Возрождения до современного кино, от кеплеровской камеры-обскуры до камеры-люциды XIX века тело должно было оставаться неподвижным»¹¹. «Тело», которое имеется здесь в виду, нужно, вероятно, понимать как «феноменологическое тело» М. Мерло-Понти, которое неосознанно для конкретного наблюдателя «присутствует» в каждом зрительном процессе именно как руководящая этим процессом «структура видения». В таком случае вхождение в это «феноменологическое тело» может осуществиться только в акте трансгрессивной утраты своего Я, дарующей, как пишет Мерло-Понти, «способность быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия»¹². Переводя это «участие в артикуляции Бытия» на язык одного из первых теоретиков оснований зрительного восприятия А. Гильдебранда, можно сказать, что «область визуально-бессознательного» – это «пограничное место» потенциально возможной активизации «факторов, на которых основывается наше представление»¹³.

Буквальный смысл, заключенный в приведенных словах Мановича, кажется противоположным утверждаемому Крэри «устранению “точки зрения”», произошедшему в середине XIX века под влиянием стереоскопических образов. Однако *сущностно* эти смыслы совпадают: в обоих случаях речь идет о фундаментальном значении для генезиса возможности коммуникации не *авторских*

нарративных или ненарративных структур изображений, а тех характеристик внешних образов, которые непосредственно связаны с *анонимным* воздействием самих коммуникативных средств. Говоря же о другой, «идеологической», анонимности и ее роли, Крэри пишет, что «наблюдатель – это тот, кто видит... в рамках заданной системы возможностей, тот, кто включен в определенную систему конвенций и ограничений»¹⁴.

Но могла ли образовавшая анонимную «идеологию» первой половины XIX века «система конвенций», которая была задана «Критиками» И. Канта, «Учением о цвете» И.В. Гёте и пришедшими вместе с ними к власти научными дискурсами физиологии и психологии зрения, изменить не *знание* о видении, а именно «*структуру видения*» без *непосредственного участия* новых оптических средств развлечения? В своей книге Крэри не только напрямую связывает изменение «структуры видения», лежащей в бессознательном основании мирозидания и «очевидности», с *как таковым*, а не опосредованным «идеологией», влиянием оптических иллюзий, но и подразумевает то, что «область визуально-бессознательного», подвергшаяся воздействию, сама начинает генерировать *языковые структуры*.

Именно такая логика упраздняет первостепенную роль «самодетерминированного» Деятеля в генезисе культурных «разрывов». И наоборот, эта логика дает анонимным техническим визуальным формам, а вместе с ними и анонимной «идеологии» право порождать базовые языковые установки культуры. Этим и объясняется смещение с позиции главного события в культурной динамике XIX века «сдвига» от реализма к модернизму.

Между тем у проблемы связи «структуры видения» с воздействием технических образов на «область визуально-бессознательного» довольно долгая, в частности кинотеоретическая история, и идеи Крэри являются поздней, *постмодернистской* вариацией на данную тему.

Когда Франсуа Трюффо, заключая статью 1954 г. «Говард Хукс. Лицо со шрамом», пишет: «Это мало похоже на литературу, это, быть может, ближе к танцу, к поэзии, и, конечно же, это кино»¹⁵, — я понимаю, что речь идет не столько о неких «бесспорных достоинствах»¹⁶ конкретного фильма, сколько о проступающем новом взгляде на экзистенциальную «подлинность»¹⁷, которая вскоре окажется во власти постструктуралистской категории «отсутствия»¹⁸. Я понимаю это потому, что данный текст нельзя отделять от романов Бориса Виана и Вернона Салливана¹⁹, от феноменологии восприятия М. Мерло-Понти и, конечно же, от написанной в том

же 1954 г. другой статьи Трюффо «Об одной тенденции во французском кино», в которой, кажется, впервые используется словосочетание «авторское кино»²⁰. И это «авторское кино», рождающееся еще только как понятие, которому ничего не известно о своем будущем превращении в мощный влиятельный концепт, начинает перенаправлять экзистенциалистскую режиссерскую «подлинность». От свойственного даже еще и Андре Базену ее понимания как *полноты*, неотъемлемой от предельно-рефлексивного, «пограничного», *языкового существования*, «подлинность» смещается в сторону некой *дорефлексивной*, в частности *чисто визуалистской пустоты*²¹. Именно по причине такой переориентации, происшедшей со второй половины 1940-х гг. в умах молодых европейских интеллектуалов-гуманитариев, получили «благословение» и стали «авторами» те американские кинорежиссеры, которые «никогда не произносят слова “искусство”... никогда не произносят слово “поэзия”»²², другими словами, на дух не переносят никакого «жаргона подлинности»²³.

С другой стороны, одним из главных истоков экранной «непохожести на литературу», проговорившейся во фразе Трюффо «конечно же, это кино», была «фотогения» Л. Деллюка. Ее «неопределенность» («... есть столько фотогений, сколько идей»²⁴) являлась «концентратом... смысла, который не должен формулироваться в словах, но оставаться не расшифровываемым смыслом жизни»²⁵. А в 1924 г., через четыре года после публикации Деллюком статьи «Фотогения», выходит «Видимый человек» Б. Балаша, в котором отрицание «литературных фильмов»²⁶ соединяется с идеей эмпатической передачи зрителю некоего «жизненного всеведения». Средством же эмпатии должна стать синестезия *определенного повествования*, построенного с учетом архетипического «живого и конкретного интернационализма: единой и общей психики белого человека»²⁷ и *предустановленной* именно такому повествованию *довербальной* «осмысленной музыки» изображения²⁸.

Согласованность форм коллективного бессознательного и предустановленных им довербальных «жизненных» ритмов впервые была концептуализирована Ф. Ницше. В «Рождении трагедии из духа музыки» он говорил о «способности музыки рождать миф» и о вознесении зрителя драмы, в которой соединены аполлоническое сценическое повествование и соответствующий ему дионисийский «ритм», «до уровня некоего всеведения по отношению к мифу»²⁹.

Г. Зиммель, придавший этой концепции социологическое измерение, высказал мысль о довербальной «тенденции к симметрии, к равномерному расположению элементов... свойственной всем

деспотическим формам общества»³⁰ и о противоположном глубинно-психологическом стремлении к асимметрии, характерном для состоящего из самостоятельных индивидуумов демократического общества³¹.

Тема же *властного потенциала* экранной визуальности была порождена объединившей многих кинотеоретиков во второй половине 1920-х гг. концепцией «нового чувства», претерпевающего становление в зрителе-горожанине при воздействии на него и экранных ритмов, и современных ритмов большого города. В *марксистско-функционалистском* контексте, прежде всего в теоретизированиях С. Эйзенштейна и В. Бенямина, концепция «нового чувства» соединилась с идеей проектирования нового коллективного сознания. В частности, в знаменитом «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости» речь идет о «тактильном» характере визуального кинематографического воздействия, ведущего к «глубинному изменению апперцепционных механизмов»³². Активизация «области визуально-бессознательного» в сочетании с киноповествованием, выстроенным в соответствии с определенными идеологическими целями, дает возможность «развлекательному, расслабляющему искусству»³³ кино, оставаясь зрелищем, рассчитанным на «рассеянное восприятие»³⁴, которое «не требует концентрации и происходит в коллективных формах»³⁵, становится влиятельным фактором политизации массового сознания.

Такая позиция Бенямина в определенном смысле противоположна кинотеоретическим концепциям Эйзенштейна. Ведь Эйзенштейн, говоря об «интеллектуальном кино», которому «будет под силу положить конец распре между “языком логики” и “языком образов”»³⁶, имел в виду как раз не «развлекательное, расслабляющее искусство», а *остраняющее* искусство, генерирующее хотя и управляемые, но все-таки не связанные с задачами релаксации зрительские когнитивные процессы.

Но в другом контексте Бенямин и Эйзенштейн говорили об одном и том же: о формировании через посредство «тактильных» свойств кинематографической визуальности массовой «личностности», увиденной с точки зрения определенных вариантов марксизма. Причем задачей такого формирования коллективной «личностности» являлось радикальное преодоление *человека массы* и превращение его в *безгранично развивающегося человека новой эпохи*.

Нараставшее после Второй мировой войны ощущение исчерпанности этих отношений между «развивающейся личностностью» и «массовостью», терявшей «ограниченность» как свой сущностный

негативный признак, стало определяющим фактором становления нового чувства жизни. Возвращаясь к фразе Трюффо «конечно же, это кино», можно сказать, что отразившаяся в ней концепция кинематографического «авторства» имела непосредственное отношение к данной трансформации. В этом смысле «авторское кино» Трюффо являлось определенным аналогом и маклюэновского понимания мирозозидающей роли носителя информации, и пост-модернистского варианта *media is the message*, наиболее отчетливо проступившего в «проективно-властных» интенциях философии кино Ж. Делеза.

В первой книге своего двухтомника «Кино» Делез говорит о сущностных изменениях характера субъективности, произошедших в XX в. под воздействием экранных «движений-образов». Как пишет в предисловии к публикации глав из этой книги О. Аронсон, «кино для Делеза... такая технология производства образов, которая в корне меняет субъект-объектные отношения, когда образ постепенно... теряет свою “объективность”... В отличие от искусства прошлого, кино создает такие образы, которые нельзя зафиксировать в качестве объективных... образы-движения. В них концентрируется не наше видение (изображения) и не наш язык (риторические фигуры), но сама... нетождественность восприятия, постоянное (в акте восприятия) становление субъекта другим»³⁷. Это означает, что сама динамическая природа кинематографической визуальности, независимо от передаваемого «движениями-образами» повествовательного смысла, наделяется Делезом *стратегической властной функцией анонимного* воздействия на мирозозидающие структуры смысла. Имея в виду некоторые аспекты делезовской версии «смерти субъекта», прежде всего переключку вторящих друг другу имен абсолютного «различия», можно сказать, что это властное воздействие трактуется французским философом как «перемещение» децентрированного «бессмысленного» временного «потока, преодолевающего барьеры и коды»³⁸, с *онтологического уровня субъективности* на ее *коллективно-психологический уровень* априорности мировосприятия.

Выстраивая дискурс «движений-образов», французский философ ничего не говорит о киноповествовании, без которого ни у Бенямина, ни у Эйзенштейна никакая активизированная «область визуально-бессознательного» *сама по себе* не смогла бы оказать властное идеологическое воздействие на «человека массы», превратив его в «личность». Делеза же вообще не интересует «личность» как определенная культурная ценность. Точнее, она

интересует его как преодоленная или, по крайней мере, требующая преодоления ценность, как основание той новоевропейской культуры, которая, по его мнению, полностью исчерпана и должна превратиться из «культуры» в «социальное тело», являющееся «метастабильным хаосмосом». Культуру «личности», ориентированную на неограниченное развитие, должна сменить совершенно иная коллективно-психологическая ориентация, связанная с идеей «ограничения», а точнее, разнонаправленных, никак не относящихся друг к другу множественных «ограничений», которые, как это ни парадоксально, дают человеку гораздо большие возможности сопротивления той или иной «власти» и, следовательно, делают человека и общество более свободными.

С влиянием этих идей и их экстраполяцией на другой этап европейской истории, по моему мнению, в определенной степени связана и версия культурного «разрыва» начала XIX в., изложенная в книге Джонатана Крэри.

Примечания

- ¹ *Крэри Д.* Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014. С. 16.
- ² Там же.
- ³ Там же. С. 17.
- ⁴ *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. 4.022 // Библиотека Якова Кротова [Электронный ресурс]. URL: http://krotov.info/lib_sec/03_v/vit/genshtey3.htm (дата обращения: 20.09.2015).
- ⁵ *Апель К.-О.* Трансформация философии // Библиотека «Полка букиниста» [Электронный ресурс]. URL: http://polbu.ru/appel_philotransform (дата обращения: 20.09.2015).
- ⁶ *Кассирер Э.* Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарика, 1998. С. 470.
- ⁷ *Библер В.С.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры // Библер и вокруг [Электронный ресурс]. URL: http://www.bibler.ru/bim_bakhtin.htm (дата обращения: 15.09.2015).
- ⁸ *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобии: медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 222.
- ⁹ Там же. С. 163.
- ¹⁰ Там же. С. 21.
- ¹¹ *Манович Л.* Археология компьютерного экрана // Экранная культура. Теоретические проблемы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 66.

- ¹² Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. С. 248.
- ¹³ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей о Гансе фон Маре. М.: МПИ, 1991. С. 20.
- ¹⁴ Крэри Д. Указ. соч. С. 18–19.
- ¹⁵ Трюффо Ф. Говард Хоукс. Лицо со шрамом // Трюффо о Трюффо. Статьи. Интервью. Сценарии. М.: Радуга, 1987. С. 62.
- ¹⁶ Там же. С. 61.
- ¹⁷ «Подлинность» («аутентичность») – ключевое понятие М. Хайдеггера, указывающее на совпадение человеческой жизни с априорными условиями ее бытия, которые философ называл «экзистенциалами».
- ¹⁸ «Отсутствие», родственное определенным образом понимаемой «пустоте» и противоположное экзистенциалистской «подлинности», – важнейшее понятие постструктурализма.
- ¹⁹ Вернон Салливан – псевдоним Бориса Виана, взятый им для нескольких романов в стиле нуар, самый известный из которых – «Я приду плюнуть на ваши могилы».
- ²⁰ См.: Трюффо Ф. Об одной тенденции во французском кино // Документы [Электронный ресурс]. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-168133.html> (дата обращения: 15.03.2015).
- ²¹ Постструктуралистский смысл понятия «пустота» раскрывается Р. Бартом в «Критике и истине»: «Классическая критика питала наивное убеждение, будто субъект представляет собой некую “полноту”... субъект не есть некая индивидуальная полнота, которую мы имеем (или не имеем) право проецировать на язык... напротив, он представляет собой пустоту, которую писатель как бы оплетает до бесконечности трансформируемым словом... так что любое письмо, *которое не лжет*, указывает не на внутренние атрибуты субъекта, но на факт его отсутствия» (Барт Р. Критика и истина // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 366).
- ²² Трюффо Ф. Господи, благослови Джона Форда! // Трюффо о Трюффо. С. 60.
- ²³ «Жаргон подлинности» – название книги Т. Адорно, в которой он резко критикует экзистенциализм М. Хайдеггера и К. Ясперса.
- ²⁴ Цит. по: Ямпольский М.Б. Фотогения. Вступительная статья к разделу «Фотогения» // Немое кино. 1911–1933. Из истории французской киномысли / Сост. М.Б. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 75.
- ²⁵ Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства; Центральный музей кино; Международная киношкола, 1993. С. 48.
- ²⁶ Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма // Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 70.
- ²⁷ Там же. С. 67.
- ²⁸ Там же. С. 93.

- ²⁹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. С. 207, 235.
- ³⁰ Цит. по: Инишев И. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. 2012. № 1 (85). С. 190.
- ³¹ Там же. С. 189–196.
- ³² Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 226.
- ³³ Там же. С. 228.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Там же. С. 227.
- ³⁶ Эйзенштейн С.М. Перспективы // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 43.
- ³⁷ Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилью Делезу // Киноведческие записки. 2000. № 46 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/578> (дата обращения: 26.12.2015).
- ³⁸ Цит. по: Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 111–112.