

Dmitry Petrenko

The Openness of the Vision Situation: Image and Name



“The article is devoted to the analysis of the historical changes and cultural strategies of visibility that organize the vision situation. The changes are determined as openness and connected with gliding from language articulation into the field of pure non-loaded meaning of the presence. The openness is carried out by the perception of the image-vestigium that transforms vision and naming by the launching of the semiotization process of intuition. The given concept is illustrated by research of the visual perception changes by French theatre director Antonin Artaud that has been led to the formation of new strategies of visibility that organize the vision situation in a new way.

Key words: vision situation, transformation, visual perception, openness, image-vestigium, name.

”



УДК 159.954.2 + 161.114.1

Разомкнутость ситуации видения: образ и имя

Дмитрий Петренко

Статья посвящена анализу изменений историко-культурных стратегий визуальности, которые организывают ситуацию видения. Изменения определяются как разомкнутость и связывается с ускользанием из языковой артикулированности в область чистого ненагруженного значениями присутствия. Разомкнутость свершается при восприятии образа-vestigium, трансформирующего видение, и именовании, запускающем процесс семиотизации смутной революционной интуиции. Данная концепция иллюстрируется исследованием мутации визуальной перцепции Антонена Арто, приведшей к формированию новой стратегии визуальности, по-новому организующей ситуацию видения.

Ключевые слова: ситуация видения, визуальное восприятие, разомкнутость, образ-vestigium, имя.

*А глаз твой — как он стоит, твой
глаз?*

Твой глаз стоит в ответ мандорле.

Твой глаз стоит в ответ ничто.

Пауль Целан

"Границы моего языка означают границы моего мира", "Ничего не существует вне текста", "Дискурсивные формации предписывают доступные формы описания и коды восприятия" — эти тезисы прочно воцарились в философии второй половины XX века, констати-

руя особый статус языка, который после так называемого лингвистического поворота превратился из скромного помощника коммуникации в основание любых философских размышлений. Многочисленные исследования языка искусства, науки, политики утвердили лингвоцентризм как приоритетную установку (пост) современной философии. Но уже в середине 80-х годов а *сoptrario* наметилась иная тенденция — поиск некой альтернативы обусловленности языком; альтернативы, которая противостояла бы воцарению в философии тезисов, тоталитарно отрицающих существование за пределами языка. Возникает особый интерес к поиску возможностей ускользания из языковой артикулированности в сферы, не поддающиеся окончательной редукции к языку, что приводит к развитию исследований визуальной культуры и визуального восприятия, формированию анализа чувственности на уровне как коллективной, так и внесубъектной перцепции. Здесь проявляется иная крайность — демонстративный отказ от языка и призыв к погружению в чистую визуальность, чистую аффективность или чистое, ненагруженное значениями присутствие.

Наиболее изящно данная тенденция изложена Роланом Бартом, обосновавшим в поздней работе "Camera lucida" концепцию *studium*'а и *punctum*'а. Режиму *studium*'а как пребыванию в исполненном знаками семиозисе Барт противопоставляет режим *punctum*'а как визуальную и аффективную запредельность языку [2, с.45]. Таким образом, мы находимся перед выбором: либо вписанность в организованный язык, либо погружение во внеязыковое, лишенное артикуляции.

Несомненно, дилемма, с которой мы имеем здесь дело, встала еще перед Жилем Делезом, провозгласившим освобождение от культурного кодирования, неизбежно территориализующего человека в культурно-исторической субъективной модели, ради погружения в становление хаосмоса виртуального, и при этом констатировавшим, что выход за пределы языка — это не радостное постулирование сменяющего идентичности брендового постмодерного кочевника, а опыт смерти [3, с.528]. Поэтому некоторые поздние работы Делеза ориентированы на осмысление

последствий возвращения из ницшеанской доязыковой бездны, вызывающего резкие изменения в сфере культуры — мутации в доминирующих стратегиях говорения и видения. На первый план здесь выходит не рассеянность в бессубъектном "диком опыте" присутствия, а последующий момент сборки в новых языковых моделях.

Подобные вопросы находятся в центре философского проекта Алена Бадью (не случайно в одной из последних работ Делез говорит об особой важности философии Бадью [4, с.193]), который пытается помыслить возвращение из некоего сбоя "нормативной" артикулированной деятельности, взрывающее устоявшиеся языковые стратегии четырех областей, пристально анализируемых философом: искусства, науки, политики и любви. Сферу, дарующую возможность разрыва с существующими историко-культурными моделями, Бадью апофатически определяет как неименуемое — не представленное в доминирующих языковых моделях, репрезентирующих то, что философ именует "ситуация".

Бадьюанское понятие "ситуация", согласно последнему определению в работе "Логика миров", в рамках разрабатываемой философом онтологии позволяет помыслить бытие в акте явления и бытие как чистую множественность, что предполагает осмысление как языковых стратегий, создающих представления в области науки, политики, искусства и любви, так и множественного, пользуясь терминологией Жака Лакана, потенциала Реального, находящегося за пределами языка. Этот множественный потенциал Бадью называет "событийный участок" [9, с.174] — нечто содержащееся в ситуации, но не представленное в описывающем ситуацию языке и, таким образом, хранящее возможность события — радикального изменения в культуре, вызываемого входением непредставимого в представление и полностью трансформирующего язык. Неименуемое, получая условное имя, взрывает представление ситуации и формирует иной язык ее описания. Очевидно, что Бадью, вопреки многочисленным декларациям, не отбрасывает лингвоцентризм; задача философа — лишь нащупать "дыры" Реального, в разрыве меняющие язык.

Тем не менее концептуальный аппарат Бадью может позволить несколько иначе осмыслить соотношение того, что мы вслед за Бартом назовем режимом *studium*'а и режимом *punctum*'а. Обратимся лишь к одной из возможных линий анализа этого вопроса — актуальной сегодня теме визуальности, очевидно, не связываемой исключительно с языком.

Для того чтобы осуществить данное исследование, введем, опираясь на Бадью, понятие "ситуация видения", обозначающее две стратегии функционирования визуального восприятия, подобные концепции *studium*'а и *punctum*'а Ролана Барта или различно Жан-Люка Мариона между "смотреть" (*regarder*) и "видеть" (*voir*). Первая стратегия характеризуется обусловленностью взгляда доминирующими кодами, формирующими репрезентацию ситуации. Взгляд здесь уподобляется акту чтения, распознавая, благодаря организующим перцепцию кодам восприятия и узнавания, заранее известные ему знаки, которые слагаются в некую модель, выдаваемую за "реальность". Вторая стратегия возникает при актуализации бадьюанского событийного участка: здесь взгляд ускользает из устоявшегося режима видения и приобретает способность видеть иначе. Рассмотрим более подробно вторую стратегию.

Согласно концепции Бадью, революционная актуализация событийного участка происходит лишь в акте именованія. Несмотря на то что этот акт, с точки зрения философа, не способен окончательно обозначить всегда остающееся неизменным Реальное событийного участка, именованія отсутствующего в репрезентации ситуации достаточно для того, чтобы запустить формирование иного репрезентационного режима ситуации — процесса, соотносимого с тем, что Томас Кун называет "переключением парадигмы", а Мишель Фуко — "мутацией эпистемы". В доктрине Бадью акт именованія всегда первичен, он является вмешательством в ситуацию, меняющим конфигурацию ее представления. Даже осмысляя творчество Сэмюэля Беккета, для которого видение и говорение были равнозначны, Бадью подчиняет событие, направляющее письмо английского писателя, имени "тусклый" (*dim* — англ., *rénombré* — фр.), провоцирующему,

по мнению философа, изменения видения и говорения, "Поскольку "тусклый" — возвышенное имя бытия" [10, с.92].

Но всегда ли акт именования первичен? Справедливо ли связывать трансформации видения исключительно с именем? Ведь абсолютизация подчиненности взгляда имени есть не что иное как очередное постулирование лингвоцентризма, игнорирующее специфику визуальности. Поэтому осмысление изменений видения требует разработки новых концептуальных моделей перцептивной катастрофы, открывающей организованному историко-культурным визуальным языком взгляду невоспринимаемое, неузнаваемое, не вписывающееся в устоявшиеся стратегии восприятия и понимания.

Что же может стать основанием для анализа визуальности за пределами уютной территории языка? Что позволит осмыслить сокрытую возможность изменения, содержащуюся в сфере визуальности? Для того чтобы найти ответы на эти вопросы, обратимся к разрабатываемым в рамках исследований визуального восприятия и визуальной культуры теориям образа, которые, возможно, откроют нам концептуальные возможности более изощренные, чем сулящее радикальные трансформации таинственное молчание событийного участка.

В 80–90-х годах различные теоретики визуальности, пытаясь преодолеть лингвоцентризм, при разработке доктрин образа осуществляют критику семиотического сведения образа к знаку, что приводит к возникновению ряда оригинальных концепций, осмысляющих образ вне означивания, т.е. образ внеязыковой, функционирующий по эту сторону режима *studium*'а. Так, Делез предлагает доктрину образа-кристалла, согласно которой образ может ускользать от существующих стратегий восприятия и понимания, входя в режим неразличимости виртуального и актуального — антифеноменологической именной двойки, соответствующей разрабатываемой Жан-Полем Сартром в работе "Воображаемое" парной паре "воображаемый образ — реальная вещь". Жорж Диди-Юберман, опираясь на работы Вальтера Беньямина, разрабатывает концепцию аурического образа, постулирующую некую изначальную инаковость, которая при-

существует в образе, но в полной мере не воспринимается в рамках доксовой перцепции, нагружающей образ общепринятым значением и сводящей его функционирование к тавтологичности.

Среди множества исследований образа особый интерес представляет теория Мари-Жозе Мондзэн, указывающая на *oikonomia* (греч. экономия, воплощение, управление и т.д. См. историю перевода [13, с.13]) как особый режим функционирования образа, в котором образ утрачивает направленность на абсолютную репрезентацию. Основанием теории Мондзэн является реконструкция средневековой перцепции, в рамках которой *oikonomia* позволяла образу представлять Непредставимое. Как пишет исследовательница, "преодолевая раскол между нами и трансцендентным божественным, экономия учреждала условия возможности дискурса о Боге" [13, с.23]. Эта тема была тщательно осмыслена средневековыми философами и богословами, которые проводили различие между образом *imago* (лат. изображение, картина, образ, подобие, отражение) и образом *vestigium* (лат. остаток, след, обломок).

Imago — это образ, представляющий вещь. Начиная с эпохи Ренессанса данная концепция образа становится доминирующей. Так, Федерико Цуккарро мыслит *imago* как Внутренний Рисунок — "представление, составленное в нашем сознании для того, чтобы можно было познать какую-либо вещь и действовать вовне в соответствии с понятой вещью" [8, с.530]. *Vestigium* — это образ, ускользающий от окончательного определения; образ, являющийся отпечатком непредставимого. Например, у Бонавентуры *per vestigium* — созерцание божественных следов. *Vestigium* мыслится средневековым богословом, по определению Алексея Лосева, как "некое "окно", через которое созерцается красота мироздания" [5, с.166], воспринимаемая "по тем следам, которые оставляет премудрость и благо Бога в чувственных вещах" [5, с.166]. *Vestigium* может, как сказал бы Делез, територизироваться, обретая некие идентифицируемые черты, но в то же время он несет в себе подрывную силу, всегда сопротивляющуюся любой семиотизации. Это означает, что образ способен функционировать как бы в двух ипостасях: будучи вписанным в определенную

историко-культурную стратегию видения, или иначе — репрезентацию, организующую ситуацию видения, и являя некую невоспринимаемую прежде доксовой перцепцией грань, которая, подобно событийному участку в доктрине Бадью, может вызвать полную реорганизацию репрезентации ситуации видения.

Назовем трансформацию представления ситуации видения разомкнутостью. В разомкнутости (соответствующей нем. *Erschlossenheit* см. [11, с.220]) происходит формирование иных стратегий видения, вызванных мутацией перцепции, которая обретает способность воспринимать нечто не воспринимаемое ранее и, таким образом, с одной стороны, отменяет все существующие прежде стратегии видения, как бы вычитая их, а с другой — обнаруживает смутный потенциал для создания иных стратегий видения, которые смогут иначе репрезентировать ситуацию видения. Важно, что теперь, осмысляя выход за пределы языка в акте размыкания, мы имеем дело не с абстрактным неизменным, а с многообразием потенциалов образа-*vestigium*'а, никогда не сводимого к абсолютному представлению.

Измененная перцепция — лишь первый шаг, провоцирующий разомкнутость; маргинальное восприятие, находящееся в хиазме между *punctum*'ом и *studium*'ом, присутствием и языком. Но для становления нового представления ситуации видения необходимо еще одно действие: именование — акт, запускающий процесс семиотизации неясной революционной интуиции, вне режима *studium*'а всегда остающейся по эту сторону представления. Конечно же, имя не может полностью обозначить непредставимый образ. Имя произвольно, оно не имеет первостепенного значения; лишь смутная интуиция, скрывающаяся за ним, выступает двигателем, вырывающим видение и говорение из языка доксы.

Именование здесь подобно тому, что Лакан называет присоединением к точке пристежки (*point de captation*) — связывание плавающих означающих с неким становящимся привилегированным означающим, что создает организацию субъективной "реальности". Похожая проблематика разрабатывалась Солом Кришке в его часто критикуемой сегодня концепции жесткого де-

сигнатора (rigid designator) [12, с.135-164]: имени, которое обозначает объект в различных языковых "мирах". Только, в противовес теории референции Крипке, отметим, что имя не является универсальным обозначением объекта, означающее лишь косвенно идентифицирует ускользающий объект. В нашем случае именование — это условное обозначение, сохраняющее границу, за которой находится непредставимый образ-vestigium.

Рассмотрим процесс изменения ситуации видения на примере творчества французского театрального режиссера Антонена Арто, создавшего новую модель театра — театра жестокости. По сохранившимся записям Арто мы можем реконструировать разомкнутость ситуации видения, даровавшую режиссеру образ-vestigium, спеническое воплощение которого навсегда изменило облик европейского театра. Это событие свершилось в июле 1931 года на Колониальной выставке в Париже в момент созерцания Арто выступления балийских танцоров. Начиная театральный режиссер смотрел представление, организованное на волне интереса парижской публики к всякого рода экзотике. Взгляд Арто — анонимный взгляд парижанина 20-х годов — должен был видеть то, что предписывала ему историко-культурная стратегия визуальности, организующая ситуацию видения: не очень удачное экзотическое представление полинезийских туземцев, одно из многих, показываемых в то время в Париже. Образ танцующих — необычный танец обнаженных тел — мог вызвать восхищение, восторг, скуку, смех у европейского театрала, снисходительно наблюдающего за странными движениями танцоров-дикарей, воспроизводящих непонятный ритуал. Необычное действие, почему-то называемое театром, могло быть воспринято Арто как наивный примитивизм, несравнимый с творениями Шекспира или Стриндберга, особенно интересовавшего молодого режиссера в этот период [7, с.9]. Но взгляд Арто увидел в этом образе танцующих полуголых людей, имитирующих жертвоприношение, нечто иное, отличное от того, что видели десятки взглядов, со скукой и любопытством рассматривающие туземцев.

Арто потом опишет случившееся в статье "О балийском театре": "Здесь есть что-то такое, чего нельзя схватить сразу. Этот

спектакль обрушивает на нас избыток впечатлений, одно богаче другого, но на языке, ключа к которому у нас, видимо, уже нет; и странное раздражение, появившееся от невозможности поймать нить" [1, с.146-147]. Во время просмотра спектакля произошло размыкание ситуации видения: образ танцующих актеров вырвался из контекста, в который он был вписан, — экзотическое представление, ироничная встреча с театром туземцев.

Разомкнутость даровала перцепции Арто образ-vestigium, отличающийся от воспринимаемого всеми образа танцующих тел туземцев. Как пишет российский историк театра Вадим Максимов: "Исследователи отмечают несоответствие выводов, сделанных Арто, с действительным значением представлений на Колониальной выставке. В самом деле, внимание Арто к ритуалу послужило лишь толчком для создания совершенно иной — ... структуры театра" [6, с.148-149]. Толчок, данный восприятию французского режиссера, нельзя объяснить, например, влиянием иной культуры. Арто ничего не знал о балийском театре, и то, что увидел его взгляд, диссонировало с тем, что воспринимало анонимное видение других — потешающих европейскую публику, изображающих "экзотику" балийских танцоров.

Свершившееся на Колониальной выставке размыкание ситуации видения изменило модель визуального восприятия Арто, подчинив ее образу-посреднику между режимом *pinxtum*'а и режимом *studium*'а — группе сплетающихся танцующих тел, имитирующих некий утративший сакральность ритуал. Теперь взгляд Арто, направляемый смутным тревожащим образом, обнаруживает подобные ему образы, вырывающиеся из контекста, в который они вписаны, и слагающиеся в еще неопределенную новую стратегию визуальности, формирующую новую репрезентацию ситуации видения. Арто привлекают радикальные образы елизаветинского театра Джона Форда, римского театра Сенеки, образы живописи флорентийского художника Паоло Уччелло и голландского художника и гравера Лукаса Ван Лейдена. Взгляд Арто, выбитый разомкнутостью из тавтологического функционирования, находит в изображениях прошлого не замеченные ранее аспекты известных всем образов, прежде вписанных в поз-

воляющие "нормально" их воспринимать историко-культурные стратегии визуальности.

Перцепция *vestigium*'а предполагает выход за пределы языка. Как писал Арто: "На представлениях Балийского театра переживается состояние до языка (*d'avant le langage*)... Безусловно, это свойство чистого театра, это изнанка абсолютного жеста" [1, с.151]. Но для окончательного формирования новой репрезентации ситуации видения необходимо имя, которое введет дар перцептивного сбоя в представление и подчинит цепь плавающих означающих жесткому десигнатору, вокруг которого теперь будет организовываться репрезентация. Имя, которое выбирает Арто, — это "*cruauté*": жестокость, бесчеловечность. Но именование *vestigium*'а не есть, как уже было показано, определение чего-то уже известного. Имя, обозначающее явленное перцептивным разрывом, приобретает новое значение. В письме к Жану Полану Арто пытается отделить свое употребление слова "жестокость" от общепринятого, отмечая, что здесь речь "не идет ни о садизме, ни о крови, по крайней мере, не только об этом. ... Слово "жестокость" следует понимать в широком смысле, а не в материальном и хищном, который с ним обычно связывают. Я отстаиваю право отбросить привычные понятия языка, раз и навсегда разбить оболочку, сбить железный опшейник, вернуться наконец к этимологическим источникам языка, все еще способным оживить в абстрактных понятиях конкретное значение слова" [1, с.192].

Но возвращение к этимологическим источникам, так же, как и в дефисной стратегии письма Хайдеггера, приводит не к раскапыванию некоего подлинного значения, а к образованию нового. Поэтому определение жестокости у Арто существенно отличается от словарного. "Жестокость прежде всего ясна, это своеобразный суровый путь, подчинение необходимости. ...Я употребляю слово "жестокость" для обозначения жажды жизни, космической непреложности и неумолимой необходимости; я употребляю это слово в гностическом смысле жизненного вихря, пожирающего мрак; я обозначаю им ту боль за пределами неотвратимой необходимости, без которой жизнь не может существовать" [1, с.193-194].

Ломка правил словоупотребления вызвана особым статусом означающего "жестокость", становящегося жестким десигнатором, обозначающим неизменное, предъявленное образом-vestigium'ом в перцептивном разломе. "Жестокость" теперь — это точка пристежки, вокруг которой отстраивается новый язык или режим studium'a, создающий репрезентацию ситуации видения и порождающий как новый взгляд-чтение, так и новые стратегии говорения. Дальнейшая деятельность Арто связана с попыткой воплощения тревожащих его образа и имени в театральной теории и практике. Деятельность режиссера сопровождается радикальным непониманием современников, зачастую вызывает недоумение у зрителей.

Сегодня бессловесный телесный театр, созданный Арто, является одной из магистральных линий современного европейского театра. Маргинальное видение Арто превратилось в организованную стратегию визуальности, репрезентирующую ситуацию видения, направляя взгляд как театральных режиссеров и художников-перформансистов, так и зрителей. Сформировавшаяся стратегия визуальности регулируется функционированием кодов, позволяющих воспринимать и узнавать в действиях, определяемых в 30-х годах как хулиганство и сумасшествие, божественный изящно-радикальный телесный театр. Возникшая модель визуальности становится "нормальной" перцепцией, ориентирующей анонимное восприятие образов "театра жестокости". Образ-vestigium сокрылся за образами-клише новой стратегии визуальности, имя "жестокость" стало растиражированным означающим, утратившим соотношение с неизменным.

На данном примере мы можем увидеть вторичность акта именованного, следующего за перцептивной мутацией. В отличие от Бадью, констатирующего именование как первичный акт, запускающий реорганизацию представления ситуации, здесь постулируется возможная первичность изменения видения, выходящего за пределы доксовой перцептивной модели, но затем неизбежно воплощающегося в новых стратегиях языка.

Возможно, осмысление креативного освобождения от устоявшегося языка и дальнейшей организации новых языковых

форм, порождаемых измененным видением, и позволит преодолеть постулирование крайностей: либо запредельное языку неименуемое, либо клишированный язык; либо присутствие, либо значение; либо режим punctum'a, либо режим studium'a. Балансирование между двумя полюсами, напоминающее игру fort-da, открывает путь множеству линий бегства из докового режима представления ситуации видения, а в разомкнутости дарует нехоженые тропы инаковых стратегий видения и говорения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арто А. Театр и его двойник / Антонен Арто; [пер. с фр.; общ. ред., вступ. ст. В. Максимов]. — СПб.: Симпозиум, 2000. — 440 с.
2. Барт Р. Camera Lucida : Комментарии к фотографии / Ролан Барт ; [пер. с фр. М. Рыклин]. — М. : Ad Marginem, 1997. — 224 с.
3. Делез Ж. Кино / Жиль Делез ; [пер. с фр. Б. Скуратов]. — М. : Ad Marginem, 2004. — 622 с.
4. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Жиль Делез, Феликс Гваттари ; [пер. с фр. С. Н. Зенкин]. — СПб : Алетейя, 1998. — 288 с.
5. Лосев А. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. — М. : Мысль, 1982. — 623 с.
6. Максимов В. Эстетический феномен Антонена Арто / В. Максимов. — СПб : Гиперион, 2007. — 316 с.
7. Максимов В. Антонен Арто, его театр и его двойник / В. Максимов // Арто А. Театр и его двойник. — СПб : Симпозиум, 2000. — С. 5–33.
8. Цуккарро Ф. Идея скульпторов, живописцев, архитекторов / Ф. Цуккарро ; [пер. с ит. А. И. Аристова, А. А. Губер; сост. В. П. Шестаков] // Эстетика Ренессанса. — М. : Искусство, 1981. Т.2. — С. 527–537.
9. Badiou A. Being and event / Transl. from French by O. Feltham. — London, New York : Continuum, 2007. — 526 p.
10. Badiou A. Handbook of inaesthetics / Transl. from French by A. Toscano. — Stanford : Stanford University Press, 2005. — 148 p.
11. Heidegger M. Sein und zeit. — Tübingen : Max Niemeyer verlag, 2002. — 437 s.
12. Kripke S. Identity and necessity // Identity and individuation. — New York : New York University Press, 1971. — P. 135-64.
13. Mondzain M.-J. Image, icon, economy: the Byzantine origins of the contemporary imaginary / Transl. from French by R. Franses. — Stanford : Stanford University Press, 2005. — 265 p.

