

DOI 10.25991/VRHGA.2023.4.4.016

УДК: 130.2

*К. П. Шевцов\**

## **ВИЗУАЛЬНЫЙ КОД: УПРАВЛЕНИЕ СИЛОЙ И БЕССИЛИЕМ\*\***

Чувственный опыт человека выстраивается вокруг доминирующего канала, в роли которого достаточно редко выступает зрение. Однако в культурном пространстве, в отличие от индивидуального, именно зрение, благодаря своим особым свойствам дистантного и объемного восприятия, давно служит доминантным каналом учреждения и трансляции перцептивных структур и ценностей. Не случайно утверждение визуального порядка ведет к разграничению *чистых* и нечистых форм зрения, форм, выступающих проводниками или препятствиями на пути этого порядка как универсальной структуры культурного пространства. В статье ставится вопрос о воздействии этого культурного визуального кода на чувственность и перцептивные установки субъекта. Отправным тезисом является понимание образа как синтеза восприятия и действия, поэтому воздействие визуального кода в статье раскрывается на примере использования зрительных образов для изменения форм восприятия и действий. Результатом использования зрительных образов может быть как опыт силы и возрастания возможности действия, так и опыт бессилия. Визуальное загрязнение и использование мусорных визуальных форм создает условия для пассивного потребления образов и культивирует опыт бессилия как устойчивый элемент современной культурной политики и культурного потребления.

**Ключевые слова:** доминантный код, образ, линия, интенсивность, пятно, взгляд, визуальное загрязнение, сила, бессилие

---

\* Шевцов Константин Павлович, доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский университет государственной противопожарной службы МЧС России; shvkst@gmail.com

\*\* Исследование выполнено в рамках исследовательского проекта при финансовой поддержке гранта РНФ № 21–18–00046 от 26.04.2021 «Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды», СПбГУ

A human sensory experience is built around a dominant channel, which is rarely vision. However, in the cultural space, unlike the individual, it is vision, due to its special properties of distant and three-dimensional perception, that has long served as the dominant channel for the establishment and translation of perceptual structures and values. It is not by chance that the assertion of visual order leads to the differentiation of pure and impure forms of vision, forms that act as guides or obstacles to this order as a universal structure of cultural space. The article raises the question of the impact of this cultural visual code on the sensuality and perceptual attitudes of the subject. The starting thesis is the understanding of the image as a synthesis of perception and action, therefore, the impact of the visual code in the article is revealed by the example of using visual images to change the forms of perception and actions. The result of using visual images can be both an experience of strength and an increase in the possibility of action, and an experience of impotence. Visual pollution and the use of garbage visual forms creates conditions for the passive consumption of images and cultivates the experience of powerlessness as a sustainable element of modern cultural policy and cultural consumption.

**Keywords:** dominant code, image, line, intensity, spot, look, visual pollution, strength, impotence

Современные экраны как мифический щит Персея одновременно показывают и позволяют держать дистанцию, чтобы зритель не окаменел при встрече с реальным, превратившимся во всемирный потоп образов. Мы пытаемся держаться на плаву и делаем вид, что визуальный фастфуд еще не свел всю нашу жизнь к поверхности изображения. Может быть, мы не настолько привязаны к зрению, как часто думают, и не оцениваем себя по мерке зрительных образов, но очевидно, что мы давно впали в зависимость от них и ненасытно их потребляем. В чем эффективность воздействия этих образов? В статье мы попробуем если не ответить на этот вопрос, то хотя бы приблизить (а не отдалить) ответ на него.

## I

Для начала зададимся более общим вопросом: почему мы выделяем один из каналов чувственности, говоря, например, о визуальном или акустическом, тактильном и прочих пространствах? Ответ вроде бы очевиден: у каждого из чувств есть своя специфика. С другой стороны, для ориентации в мире важно, чтобы все чувства дополняли и уточняли друг друга, позволяя восприятию достигать ясности в отношении того, *что* является, какими качествами обладает явление, значимыми для нашего размещения в мире и возможности действия. В такой перспективе важна не специфика отдельных чувств, а способ сцепления восприятия и действия, по-видимому, лишь отчасти обусловленный этой спецификой. Шарко в свое время предположил, что наше восприятие и память выстраиваются вокруг доминирующего чувства, в роли которого может выступать не только зрение, но и слух или двигательные ощущения. Значение этого основного перцептивного кода настолько велико, что, как показал Пьер Жане, за утратой ведущего чувства следует полное исчезновение воспоминаний о том периоде, когда это чувство доминировало, а заодно и выпадение соответствующего «фрагмента» личности [8, с. 112].

Фрейд пишет о великой странности того, что наши сновидения носят преимущественно визуальный характер, хотя многие люди, как считает Фрейд (и сам он тому пример), больше доверяют другим чувствам [21, с. 223]. Возможно, сновидение отсылает к детскому опыту бессилия, пассивности, мы могли бы предположить, что эти состояния родственны возвышенности (и отчасти сновидческому) опыту дали, высоты, глубины или широты пространства, но такого рода опыт не особенно полезен для управления своим телом и для практической ориентации в мире. Иначе говоря, зрительный опыт, открывая широкое пространство для действия, существенным образом превосходит возможности этого действия, а потому не может дать необходимой «точечной» формы отражения действия в восприятии. Всматриваясь в мир, мы находим в нем отражение своего взгляда, но этот опыт дается не без труда, сопротивляется, удерживается тяжелой волей вещей, которые не спешат раскрывать свои свойства. Известно, что изображения часто наделялись магической силой, и также часто объявлялись опасными, нечестивыми, неспособными явить истину природы или божества.

Однако чувственность не является исключительно личным достоянием, и для коллективного воспринимающего тела доминирующим каналом часто выступает именно визуальность. Как проводник социального и политического действия визуальность господствует, возможно, с момента появления городских цивилизаций, построенных на разделении центра и уходящей в даль периферии, на символах власти, воплощенных в архитектуре, планировке внутреннего пространства и городских стен, которые одновременно разделяют с Иным и делают его зримым в качестве ничейного пространства, открытого для внешних вторжений или завоевательных походов. Зрительный образ являет несоразмерность единичного бытия большому миру и тем самым возносит роль коллективного действия, но и это действие обретает свою соразмерность зримому лишь в той мере, в какой подчиняет себя высшей силе — божественной или политической. Не удивительно, что именно с порядком видимого традиционно связаны представления о чистоте и загрязнении, тогда как в отношении других чувств мы предпочитаем говорить о конкретных отклонениях от привычного опыта, вызывающих дискомфорт, неудовольствие или отвращение.

Грязью мы называем то, что находится не на своем месте, то есть противостоит привычному порядку [7, с. 65], причем этот порядок часто обусловлен устройством сообщества и порядком власти\*. Власть всегда порождает как порядок, так и грязь, мусор, потому что устанавливает границу порядка и хаоса, а еще потому, что поддержание порядка требует постоянного воспроизводства и умножения образов порядка, готовых форм, насаждаемых без всякого внимания к условиям их реализации, а также соответствующей инфраструктуры восприятия, правильного смотрения и видения, эталонного образа для образов. Частные перцептивные коды максимально прагматичны

---

\* См. статьи сотрудников Санкт-Петербургского Центра медиафилософии, посвященные проблеме визуального загрязнения, в № 3 журнала «Галактика медиа» за 2022 год: [10], [13], [15], [16], [19], [22].

и могут спокойно уживаться с визуальным порядком большого мира с его символами власти, мощи, богатства, технологичности и пр., но именно эти знаки могущества могут придать целым регионам видимого мира статус загрязненного, мусорного пространства.

Например, в петербургской башне «Газпрома» мы видим знаки доминирования, технологичности, обновления города и расширения масштаба, и, конечно, эстетически башня может нравиться или нет, но само по себе это не дает оснований говорить о визуальном загрязнении пространства. Есть проблема старого города и его особого кода, но башня вынесена далеко в новые районы, и потому образует свой независимый код, ориентированный на будущее развитие города. Однако здесь возникает проблема именно нового города, который, как сразу становится очевидно, строится вообще без какого бы то ни было кода и на фоне новой доминанты начинает восприниматься как мусорная застройка, массив визуального мусора. А когда мы узнаем, что башня после ее внешней отделки стоит пустая, поскольку символ технологичности и мощи не получил подкрепления в отношении управленческой технологичности и воли, необходимой для завершения внутренних работ и наполнения пространства функциональной начинкой, мы начинаем воспринимать навязанное нам зрительное пятно как всего лишь пятно, визуальное ничто, которое вторгается в мир частных чувственных ценностей.

Визуальное загрязнение бросает тень на символы порядка, но еще больше оно работает на ослабление индивидуального взгляда, всегда незавершенного, загрязненного, опустошенного, зависимого от яркости легитимированного коллективного образа. И, по-видимому, современная культура, наводнившая мир цифровыми образами, превосходит в этом традиционные и уже устаревшие системы идеологии и религии. Ценности этой культуры преимущественно спекулятивны, они лежат в сфере умножения взгляда на себя со стороны другого, и поэтому точно так же, как избыточное потребление товаров и услуг умножает мусор в городах и окружающих их свалках, постоянно умножается визуальный мусор, отходы потребления чужого взгляда как модели и условия частного видения.

Проблема визуального загрязнения позволяет несколько уточнить наш исходный вопрос о визуальных образах и их воздействии. Дело в том, что само выделение визуальности как особого модуса или среза чувственного восприятия предполагает определенную трансформацию чувственности, превращение ее из простого факта нашей телесной конституции в *медиум* коммуникации между индивидуальным и коллективным телом. Это можно сравнить с тем, как открытие или синтезирование новых пигментов постепенно изменило восприятие и даже общее представление о цвете, а заодно и способы использования цветовой символики [17, с. 18]. Маклюэн считал, что природа медиума основывается на работе с чувственным восприятием как первичной формой отношения к миру, именно отсюда и следует его знаменитый тезис, что медиум равен сообщению. При всей чрезмерной радикальности этого положения, его отправная посылка кажется вполне оправданной. Если чувственность открывает для нас мир, то чем мы еще можем обмениваться, если не тем, в чем совершилось это открытие, то есть теми фрагментами мира, которые

несут на себе отпечаток нашего чувственного восприятия. Как пигмент дает оформление достаточно неопределенному качеству воспринимаемых цветов, так же и медиум придает жесткость различению, например, зрения и слуха, выделяя их в особую область существования, несводимую к иным способам данности мира.

Медиум фиксирует преломление нашего присутствия в материи мира, превращая некую часть, фрагмент, этого присутствия в средство возможного обмена, иначе говоря, медиум *превращает не-знак в знак*, не в сообщение (как полагал Маклюэн), но в его условие и возможность. Это значит, что именно медиум отвечает за чистоту, эталон, качества наших чувств, и он же становится источником загрязнения и падения чувств в область «нечистых» смещений с качествами других ощущений, аффектов и желаний. Господство визуальных образов невозможно без многочисленных медиа, но нам не понять воздействие этих медиаобразов на наши чувства, если мы не осмыслим обратную возможность превращения чувств в форму медиа, легкость отчуждения интенсивности чувств в поверхности изображений и знаков. Визуальные образы и есть тот «авангард» нашей чувственности, который легче всего поддается отчуждению, пусть в этом отношении визуальность просто ярче других чувств показывает, что образ рождается из сцепления восприятия и действия и поэтому всегда ищет поле новых возможностей осуществления, нового воплощения, видения одного за другим, сквозь другого, посредством другого.

## 2

Что делает мир зримым? Слепые силы, которые владеют нами, не поддаются анализу и осмыслению, пока не удастся найти в них перепады и паузы, зазоры и стыки. Единственный способ вложить в них видение состоит в том, чтобы найти зоны их угасания, предела, которые позволяют установить хотя бы минимальную дистанцию, описать их по линиям явного или едва намеченного разлома. Свет, звук, физическое давление воздействуют на тело и тормозятся им, они все еще здесь, но по ним уже проходит контур завершения, отсутствия. Дело не только во внешнем пределе, но и в самом качестве воспринятого, в поверхности и глубине цвета, звука, текстуры, которые открываются в воспринятом по мере ослабления внешнего воздействия. Момент завершения, исчерпания позволяет вложить в видимый образ встречную направленность взгляда, открыть возможности тактильного или слухового восприятия, и поскольку этот образ является и угасает в самом явлении, он требует поддержки, всматривания, превращения исчезающего следа в разметку нового восприятия. Глаза сформировались в ходе эволюции как средство распознавать движение, но чудо человеческого глаза состоит в способности воспринимать движение в неподвижном, видеть мир как свет с его затуханием и обновлением. Только это и позволяет нам видеть устойчивое и неизменное, то, что непрерывно возобновляется и сопротивляется угасанию. Устойчивый образ показывает не работу памяти, а изначальную сборку видения и всего чувствующего тела, которое присваивает этот образ как место своего осуществления, субъективации восприятия.

Классический пример субъективации дает кантовское понятие продуктивного воображения. Кант наделяет образ парадоксальной природой, со-

четающей единство рассудочного действия и многообразии чувственности. Механизм этого сцепления не ясен, да и вряд ли он вообще может быть прояснен в силу воплощенного в нем парадокса, при этом, говоря о воображении, Кант не ограничивается общей характеристикой чистых форм созерцания и дает пример конкретного образа, соединяющего в себе материю внешнего и внутреннего чувства, пространства и времени. Речь идет о линии, прежде всего, конечно, прямой линии. Линия является одновременно видимым образом и конструкцией, поскольку мыслить, а следовательно, и распознавать ее, мы можем лишь проводя линию, реально или мысленно, то есть совершая определенное действие в отношении чувственной материи. Поскольку форма времени является точно таким же образом, мы не можем и ее саму помыслить без прорисовки линии [9, с. 142].

Интересно, что линия не сводится к простому отпечатку действия в чувстве, поскольку в ее форме нам важно определенное качество, которое в случае прямой линии известно как, собственно, качество прямизны. Тот факт, что прямизну мы понимаем как кратчайшее расстояние, для Канта является свидетельством синтетической природы образа, поскольку мы соединяем качество видимого с его количественной оценкой. Это значит, что в образе прямой линии выражено не просто восприятие или действие, а само отношение восприятия к своим данностям, иначе говоря, *воспринимаемый образ* здесь оказывается также *образом восприятия*. Прямизна линии — это непосредственное отражение в другом, возвращение взгляда, брошенного вовне. Видеть из предыдущего последующее значит строить свое видение через отражение и находить в видимых предметах структуры отражения. Мы видим линию как продолжения взгляда, отражение прежнего усилия в новом, прежнего видения в новом. Прямая линия — это объект, который при определенном развороте превращается в нашем поле зрения в точку, в которой взгляд касается того, к чему эта линия ведет; эта точка есть исходная мера того, что можно назвать кратчайшим путем, а развертывание линии — это продолжение одного усилия видения в другом, в котором *структура взгляда* и *структура объекта* полностью сливаются и становятся *продолжением друг друга*.

Еще раз спросим, почему же мы считаем прямую линию кратчайшим расстоянием? Очевидностью кратчайшего пути является путь, который проделывает наш взгляд, обращенный к цели. Известно, что лучи света распространяются по прямой линии, но само это знание не является первичной данностью. Кратчайшее для взгляда не обязательно будет кратчайшим для пешехода, да и ближайшее в плане расстояния может оказаться не доступно для света и зрения в силу помех, препятствующих лучам света. Действительно кратчайшим является то, что допускает действие без помех, прежде всего в ближайшем окружении, где зрение скорейшим образом направляет действие к цели. Наиболее вероятно, что понятие кратчайшего расстояния возникает из координации руки и глаза или из ощупывания глазом близких предметов, что как раз и задает форму сцепления и синтеза восприятия и действия. В качестве образа координации действия и восприятия линия стремится к прямизне, но в рисунке мы предпочитаем скорее изогнутые линии, способные огибать границы вещей и находить те неровности, в которых материя вещей

не только охватывается, но и оформляется напряженным действием изгиба, более сложной траекторией взгляда. Стоит ли удивляться, что в противовес прихотливым линиям, прочерченным движением взгляда, геометрия прямых линий стала формой непосредственного выражения воли, действительности политической или религиозной власти?

Линия предстает одновременно внутренним и внешним образом, и поэтому не только образом, но и рисунком, медиумом. Двойственность образа в этом случае позволяет понять, насколько действенным может быть влияние медиа на сферу переживания. Впрочем, линия — это образ, в котором очевидно преобладает действие, направляющее вовне, от восприятия к восприятию, от одного объекта к другому. Иное дело переживание, которое не стремится к открытости, а, наоборот, сохраняет плотность и интенсивность себя, собирает присутствие в насыщенное пятно света, сгусток чувства и желания. Лакан считал, что геометрическая структура, воцарившаяся в живописи и оптике Ренессанса и Нового времени, не имеет никакого специфического отношения к зрению, поскольку, как показал Дидро, слепые способны ориентироваться в мире точно так же, как и зрячие, используя осязание вместо зрения [5, с. 278]. Пусть свет распространяется по прямой линии, но мы видим цвета, то есть определенную частоту этих лучей, и наш глаз превращает эти частоты в пятна цвета, которые удовлетворяют наше желание видеть; иначе говоря, зрение — это различные вариации пятна, а не сплетения линий в пространстве.

Взгляд невозможен без желания смотреть, и если желание структурировано нехваткой, то взгляд рождается там, где в зрелище мира нехватка обнаруживается как пятно. Именно оно делает видимым субъекта, а заодно и мир, который своим свечением указывает на видящего, как будто смотрит на него так же, как мы сами смотрим на пятно в поле своего зрения. В этом рассуждении существенно то, что Лакан соединяет вместе модусы «видеть» и «показывать себя», «быть видимым», именно поэтому пятно предстает не помехой взгляда, не одним из образов, а непосредственным выражением взгляда. Взгляд — не действие и не восприятие, а действие, которое вложено в восприятие, остановлено им, ровно настолько, чтобы обрести видимую форму. Это — форма жеста, которым и является взгляд [12, с. 129], выхватывающий из полноты зрелища пятно цвета, например, взгляд художника, который может перенести это пятно на поверхность картины. Впрочем, художники проводят и линии, которые пересекают или свиваются вокруг точек, позволяя взгляду не просто разместиться в одном из пятен, но и наделить его интенсивностью присутствия, уплотнить до полноты телесного присутствия, не только цветовой, но и аффективной материи видения.

Видимый образ обладает помимо формы и качества интенсивностью, побуждающей не только воспринимать, но и возобновлять взгляд, присматриваться, заново переживать качество видимого. Для понимания этого момента стоит вспомнить, что Кант вводит понятие интенсивной величины в «Критике чистого разума», определяя ее как степень наполнения формы созерцания чувственной материей [9, с. 160]. Тем самым он вносит базовую путаницу, которая возрастает еще больше благодаря критике кантовского понятия Бергсоном [2, с. 71]. Дело в том, что у Канта степень качества возрастает или убывает внутри

совершенно неизменных форм представления, никак их не затрагивая. Это дает основание Бергсону перевернуть отношение и доказывать, что нет никакого возрастания качества, а есть только умножение телесных усилий восприятия, которые и создают иллюзию изменения степени. Обе позиции представляют крайности, которые одинаково ставят в тупик, поскольку в первом случае мы не понимаем, как возможно изменение качества без изменения восприятия, во втором — как мы можем говорить о неизменности качества при изменении всей действительности восприятия.

Совершенно иное понимание предлагает Делез в «Логике ощущений», где он показывает, что само ощущение должно проходить различные уровни и пороги, и этому изменению соответствует изменение интенсивности качества [4, с. 59]. Интенсивность ощущения и качества оказывается эффектом взаимного отражения внешнего воздействия и внутреннего движения, то есть того переживания, которым мы насыщаем воспринимаемое явление, отторгая или, наоборот, вкладывая все чувствующее тело в воспринимаемый образ. Усилия восприятия не просто складываются друг с другом, они скорее вкладываются одно в другое, так что предыдущее становится фоном, на котором новое отыскивает новые сгущения и пульсации качества. Это важно для нашего понимания не только цвета, но и формы, потому что целостность формы является таким же интенсивным качеством, которое не просто соединяет части, но требует видеть одни из них через другие и именно так обнаруживает и удерживает непрерывность и единство явления одной вещи в ее отличии от других. Вот почему такие формы как линия и точка обладают собственной интенсивностью, которая позволяет следовать взглядом за начертанной линией и открывать новые части пространства, которые сопутствует линии как фон.

Восприятие цвета дает яркий пример интенсивности, который к тому же показывает нам, как медиум работает с восприятием. Взять нежно-розовый цвет облаков на горизонте на фоне пронзительной голубизны неба. Здесь можно увидеть определенную интенсивность красного, которая по мере восприятия наполняется восприятием дали, высоты, переключкой с холодной голубишной неба. Свет воздействует на сетчатку глаз, но в этот процесс непрерывно включено тело как целое, благодаря чему и возникает единое качество цвета. В этом качестве процесс восприятия как бы приостанавливается, чтобы вручить нам переживание момента, этого настоящего, в котором вместе с качеством цвета возникает и само видящее тело. Мы привыкли называть и видеть цвета, усматривать нюансы палитры, возводить все к спектральным цветам, удивляться тому, что какие-то цвета отсутствуют в спектре. Но как известно такое отношение к цветам существовало не всегда и, возможно, вовсе не является для человека естественным. Мы видим свет и видим благодаря свету, свет преломляется в вещах, и поскольку нас обычно интересуют именно вещи, мы больше внимания уделяем среде их обнаружения, которая изменчива, сложна и зависит от различных обстоятельств. Цвет является частью этой среды, а не самих вещей, поскольку он зависит от освещения или от текущего состояния вещи, например, определенного момента созревания или увядания.

Цвет различает, но в то же время само различение цветов зависит от того, что они различают. С одной стороны, мы имеем дело с красителями и марке-

рами цвета, которые различают нужные нам объекты или сигналы и знаки. Постоянством цвета обладают как правило искусственные вещи, когда они окрашены с использованием определенных пигментов. С другой, название цветов не случайно связано с объектами, которые дают выраженную окраску — персик, апельсин, вишня и пр. В большинстве случаев цвет важен не сам по себе, а как способ выявления и узнавания вещи, как образ видения. Мы видим нежно-розовый цвет облаков не только и не столько потому, что они таковы, но потому, что именно этот оттенок красного дает ощущение ускользания и выявления дали, нежности солнечного света, уступающего ноябрьскому вечеру. И такой же оттенок розового на стене дома или на предметах мебели можно не заметить, если он не пробудит в памяти образ вечерних облаков на горизонте.

Работая с восприятием, мы постоянно имеем дело с удивительной его особенностью: видеть не только образ, но и образ видения, реализованный в этом образе. Более того: делать видимый образ видения отправной точкой нового взгляда и различения видимого. Поэтому не стоит удивляться тому, что окрашивание вещей становится способом подчинения как самих вещей, так и нашего восприятия, введения их в поле магической власти, власти познания или социальных различий — статусов, кланов, корпораций и пр. Можно сказать, что современное знание цветов является наследником долгой истории овладения как миром, так и человеком, прежде всего, основой их существования — светом и восприятием. Мы пытаемся приручить их посредством открытия пигментов и самым искусным и изощренным способом обращения с красками, в экспериментальных установках оптиков и атомных физиков, в символах власти, в медиа и в тех современных играх, которые медиаобразы разыгрывают с нашим желанием и аффективностью. То, что было условием восприятия, в итоге необратимо воплощается в образ, чтобы отныне сам образ задавал условия и установки видения.

Пример линии и пятна позволяет говорить не только об образе, но и о том, что не уместно в понятии образа, а именно об инстанции взгляда. В какой-то мере взгляд можно назвать образом образов, то есть общей моделью, которая связывает множество образов в единство видения, позволяет переходить к новым образам восприятия, находя опору в уже увиденном. Но вот вопрос: как возможно это движение к новому, которое длит линию и изменяет интенсивность, если действие совершается в отношении восприятия и в том чувственном материале, который уже есть, уже предоставлен восприятием? Иначе говоря, возможно ли, чтобы действие не растранивало себя в данности чувств, чтобы акт не завершался в образе восприятия? Если акт создает образ в той мере, в какой он разрывает, членит, завершает, то он и сам завершается и растранивается в момент свершения. Но если возможен взгляд, то действие, направленное на восприятие, должно не только разделять, но и воспроизводить себя, начинать себя заново с места своего завершения. Соответственно, образ должен быть обращен к новому образу, быть *способом видения* нового образа, не только удерживаться взглядом, но и наделять взглядом, *возвращать* вложенный в видимую вещь *взгляд*.

Мы находим в видимом образе отпечаток прежнего взгляда, как и черты, соответствующие прежнему тактильному, акустическому, кинестетическому

опыту, различая в видимой вещи отпечаток тела как целого. Мерло-Понти называл это целое, собранное из взаимных «переводов» ощущений, например, из узнавания качеств тактильного опыта в качествах визуального, *плотью*, которая окутывает мир и делает его видимым [14, с. 195]. Но помимо оживления в каждом видении прежнего опыта других чувств, есть более общая структура взгляда, связанная с оживлением в видимом образе вложенного в него усилия, отпечатанного в нем так же, как отпечатывается в пространстве направление наших шагов и действий. Всякое действие завершается в образе, но образ, и это главное его свойство, дает не столько слепок вещи, сколько возвращение вложенного в восприятие взгляда как прочерченную в нем линию действия или степень концентрации и интенсивности восприятия. Воспринимаемая вещь не просто видится, но и *возвращает саму способность видеть и различать*, и поскольку мы видим это возвращение, мы распознаем в вещи свою способность видеть что-то или отворачиваться от чего, пробегать взглядом, не присматриваясь, не доводить чувственное явление до порога различения, до силы действия и взгляда.

Возвращение (возможность возвращения) дает нам опыт реальности воспринятого. Для нас существует только то, на что мы можем бросить повторный взгляд. Почему же мы думаем, что вещь остается той же самой, почему мы вообще нуждаемся в этом повторном взгляде и в признании реального? Просто потому, что вещь исходно дает нам опыт *возвращения взгляда*, внутри которого рождается и видение вещи, и видение самих себя. В этом возвращении взгляда происходит выход вовне, в общение с миром, и здесь же мы выходим за рамки отдельного образа к условию порождения образов, к синтезу действий и восприятий, тому, что можно назвать *идеей*, или *смыслом*, визуального опыта. То, что мы видим в каждом образе, и то, что одновременно образует само условие видения, преломляет друг в друге интенцию и явление, различает, но не сводится ни к понятию, ни к знаку различения, есть *движение*.

Классическое понятие движения было выработано в отношении движения тел как перемены места и пронесло через историю трудности, зафиксированные еще в апориях Зенона. Чтобы обойти эти апории, Бергсон изменил отправную посылку и объявил подлинным движением энергию духа, внутреннее движение, образующее длительность сознания. Мы видим смену мест *как движение* только потому, что вкладываем во внешний опыт внутренний опыт длительности — в воспоминании, ожидании, интуиции. Этот прием хорошо разработан в живописи, где видимость движения порождается не изображением отдельного фрагмента движения, а запечатлением зрительного парадокса, когда рисунок изображает разные фазы движения, например, лицо выражает одновременно разные эмоции или глаза направлены в разные точки, намечая некое скольжение взгляда [6, с. 112]. Роден говорил об этом так: «художники и скульпторы, объединяя различные фазы движения в одном изображении, руководствуются отнюдь не рассудком или искусственными приемами. Они простодушно передают то, что чувствуют. Их душа и рука влекомы жестом, и инстинктивно они переводят это в движение» [18, с. 61].

Идея длительности Бергсона представляет собой принцип концентрации усилий и создания новых форм, однако в нашем опыте каждое действие

не только вовлекает дух в материю мира, но и завершается исчерпанием, рассеиванием и замиранием в данностях восприятия. Этот момент отмечен Гуссерлем в понятии ретенции, которая является как удержанием, так и угасанием образа, опустошением интенции восприятия [3, с. 26]. По сути, любой образ — это след, в котором пережитое является, раскрывается и спешит затухнуть и рассеяться, поэтому новая интенция должна подхватить прежнюю, чтобы сохранить непрерывность сознания. Проблема восприятия состоит в том, что образ, который удерживается лишь в затухающей ретенции, должен стать отправной точкой нового восприятия, то есть содержание прежнего восприятия должно стать формой и направленностью нового действия. Это значит, что мы видим любой образ как развитие и восполнение прежнего образа, поскольку он становится живой формой нового восприятия, и также точно новый образ мы видим в модусе его превращения и преобразования из чистой данности в образ всматривания и различения следующего образа. Тем самым каждый образ насыщается движением (явления-утраты-восполнения), и это движение сознается нами как направление взгляда, вектор и ритм восприятия, своего рода *процессуальное априори*.

Мы видим движение неподвижного и в движущемся различаем то, что устойчиво, когда, опережая движение, успеваем соединить в единой форме один такт движения с другим. Интересным примером движения является восприятие глубины. Бинокулярное устройство зрения дает нам два образа вещи, причем один из них является доминирующим, поэтому конкуренция двух глаз ведет не к конфликту, а к тому, что второй образ, отступая в тень первого, обнаруживает зону размытости, из которой вещь выступает в определенности основного образа, и это движение от размытости к определенности обнаруживает полноту и самодостаточность ее бытия, глубину присутствия. То же самое происходит и с восприятием движущейся вещи, когда ее прежнее положение служит фоном, из которого движение поднимается к явлению в новой форме и положении, в новом отношении к восприятию. Движение, которое мы, таким образом, и видим, и осуществляем, наделяет нас самих ощущением собственной реальности — в качестве живого смысла, субъекта движения, который становится проводником внутренних и внешних сил, формой их возрастания или, наоборот, убывания и рассеивания.

Восприятие движения дает ключ к тому, что Делез называет *ощущением*. В этом случае мы выходим за рамки феноменологической открытости в смысле темпоральности Гуссерля или плоти Мерло-Понти и оказываемся в сфере интенсивности. Здесь действует особая логика, а еще точнее, не логика, а ритм событий и сил, порождающих постоянную пульсацию, перепады интенсивности в чувствующем, ощущающем «субъекте», которую Делез называет телом без органов. В поле восприятия этим ритмам соответствует растрата акта, усилия восприятия и восполнение этой растраты в явлении, которое самой своей фактурой возвращает вложенный в нее взгляд как условие нового взгляда. Это движение по поверхности визуальных образов непосредственно связано с внутренним переживанием силы и слабости, наполнения и опустошения, и, соответственно, управление потоками образов (художественных, массовых, технических) может воспитывать как силу, так и слабость взгляда, сводить его к безвольному по-

глощению образов, которые не требуют всматривания, не требуют вложения усилия, не возвращают взгляд, не дают состояться субъекту видения.

### 3

Видение дает нам знание внешнего мира с его пространственными границами, дистанцией и отстраненностью, поэтому мы видим свое тело, часто используем визуальные метафоры для рассказа о внутренних переживаниях, но при этом почти не способны проживать свое Я как то, что открыто взгляду. Мы можем увидеть нечто и прийти в ужас, но продолжаем жить, действовать, удерживать форму нормальности, поскольку зрительный образ обычно не перевешивает непосредственный опыт проживания себя и своего присутствия в мире. Однако зрение обладает своими преимуществами, благодаря чему воздействие зрительных образов не ограничивается сообщением о внешних границах видимого мира. В книге Оливера Сакса «Глаз разума» можно найти примеры того, как ослепшие люди отказывались смириться с потерей зрения и пытались сохранить образ зрительной данности мира, пусть только в воображении [20, с. 250]. Прежде всего, они пытались сохранить возможность максимального охвата вещей, их одновременного пространственного распределения в системе трех измерений. Хотя о наличии вещей теперь сообщали другие чувства, структура визуального представления позволяла лучше распоряжаться этим знанием. Это еще один пример, который говорит о принципиальной «переводимости» данностей одних чувств в образы других, а еще о том, что зрение может работать на синтез различных чувственных данных и связанных с ними способов ориентации и действия в открытости мира. Другие чувства могут претендовать на первенство в том, что касается самоощущения и самосознания человека, но очевидно, что зрение обладает наибольшим потенциалом как в том что касается возрастания в силе, так и в причинении бессилия.

Делез заметил, что искусство стремится уловить и пробудить силу ощущения [4, с. 69]. Способы действия могут отличаться в живописи, которая учит нас собирать свое видение вплоть до своеобразного «освобождения» от тела, необходимого для того, чтобы войти внутрь изображения, или в кино, которое, как показал в свое время Бенъямин [1, с. 58], оказывает на зрителя шоковое воздействие, заставляя насыщать зрительный опыт тактильными и кинестетическими ощущениями, мобилизовать себя так, чтобы полностью превращаться в объект воздействия, в действующее лицо среди других действующих лиц. Но помимо этих чистых форм, которые потому и являются искусством, что создают свою особую действительность, способную на время преобразовать нас и давать нам новое понимание и ощущение самих себя, есть и совершенно иная среда и иная форма воздействия, которую задают многочисленные визуальные медиа, начиная с архитектуры и устройства городского пространства и вплоть до современных цифровых медиа, заполонивших как публичную, так и личную, интимную сферу жизни. Эти медиаобразы мы потребляем в силу необходимости, но все яснее становится то, что их необходимость не является чисто внешней, и мы продолжаем потреблять их даже тогда, когда они нам не нужны, не интересны или вовсе отвратительны, потому что не находим

в себе силы противостоять им, поскольку они обращены не к силе, а слабости, находящей в них свое утоление и исполнение.

Вспомним, что рассуждение Лакана о взгляде строится вокруг нехватки как структурного элемента желания, причем исходной ситуацией является состояние младенческой беспомощности и бессилия, побуждающей говорить о некой преждевременности рождения [11, с. 11]. Это значит, что опыт нехватки является не просто структурным моментом, открытым аналитическому взгляду, но и вполне реальным, пусть часто забытым и отодвинутым в бессознательное, *опытом бессилия*, невозможности управлять своим телом. Это бессилие лежит в основе нашего самоощущения, поскольку долгое время оно сопровождало нас на каждом шаге и тогда, когда мы учились сидеть, ползать, вставать, ходить и тогда, когда осваивали возможности речевого аппарата или пытались обучиться премудростям наук, загадкам психологии и тонкостям общения. Мы освоили эти возможности, и этот успех дал ощущение силы, легкости, мастерства, но стоит нам столкнуться со сложной задачей, и мы снова оказываемся перед стеной немощи. Чтобы справиться с этим опытом, приходится рано или поздно признать неудачу, невозможность простым движением овладеть желанной высотой, и только в этом случае можно рассчитывать на открытие новых возможностей, нового ресурса, который приходит одновременно изнутри и извне — как избыток, заложенный в самом признании неудачи, как награда за предельный опыт бессилия. Этот опыт состоит в действии, которое знает только свое растрату, потому что не находит никакого разрешения, и ощущается как невозможность действия, как обреченность исключительно на чувственный опыт, на тяжесть внешнего мира, которой нечего противопоставить.

Лакан выводит свой анализ структуры взгляда к первичности зрелища мира, в котором мы должны одновременно иметь возможность быть видимым и скрытым, быть заметным пятном и скрывать в темноте этого пятна свое бессилие, онтологическую нехватку. Действительно, визуальный образ дает нам зрелище как воплощенную мощь — пространственный масштаб, богатство форм, интенсивность света, в отношении которых субъект видения всегда ощущает свою слабость, неполноту, и одновременно желание, возможность и обещание идеальной чистоты и полноты видения как финального исполнения желания. Но есть и то, что мы в начале статьи определили как формы загрязнения, визуального мусора, которые, лишь по видимости не несут в себе никакой ценности и назначения, никакой опасности, помимо помехи видения и несовершенства образа. Возьмем в качестве примера невзрачное, малопривлекательное строение, которое становится вдруг моделью для множества таких же строений. Этот визуальный образ легко опознается, и именно поэтому не возвращает взгляд, присутствует как мертвая форма и воспринимается не как игра и расширение, а как сужение и упразднение возможностей восприятия. То, что остается восприятию, это — мертвая плоть визуальности, в которой образ возвращается к своему формальному условию, черному пятну, свободному от субъекта желания и видения.

В нашем мире визуальность представляет доминирующий код, поскольку она всегда находится в определенном союзе с властью, с системой управления, расположения, подчинения множества единству центра и правилам компо-

зиции. Это обеспечивает формирование идеальных моделей и зрительных форм, которые создают и свой эффект периферии — пограничных мусорных образований, в которых зрительная форма разрушается под тяжестью материи как это происходит в случае трупоб, руин, свалок и пр. В этом случае грязь подчеркивает значимость и мощь правильных форм. Иным, однако, представляется тот случай, когда правильная форма становится моделью для бессчетного ряда повторений и ее узнаваемость больше не усиливает взгляд, а наоборот принуждает к пассивному потреблению образа. Лабиринты повторяющихся пространств, архитектурных, печатных, электронных форм и пр. погружают человека в состояние полу-сознания, пустого желания и взгляда, который не ищет для себя исполнения. Впрочем, и эти образы дают своеобразное удовольствие, поскольку они позволяют видеть без усилий, отыгрывать к своей немочи и находить простую возможность ее восполнения.

Опустошение взгляда в стандартных, геометрически и символически выверенных, образах происходит и происходило на протяжении долгой истории, но теперь этот процесс выходит на совершенно новый уровень благодаря цифровизации взгляда, которая принуждает нас быть свидетелями бесконечного производства однотипных образов, создающих удивительный эффект беспрепятственного и безвольного потребления, неутолимого желания видеть, чтобы плыть поверх ощущения своего бессилия и совершенного отсутствия желаний. Эти простые образы, которые не открывают ничего сверх того, что в них мгновенно опознается и различается, стали новым инструментом оперирования нашими ощущениями, аффектами и сознанием, и, обращая нас к состоянию младенческого бессилия, они неизбежно сталкивают с вопросом, какой должна стать новая форма субъекта, потому что без возвращения себе силы восприятия и действия мы, очевидно, утратим саму возможность существования.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.
2. Бергсон А. Собр. соч. в четырех т. Т. 1. М.: «Московский Клуб», 1992. — 336 с.
3. Гуссерль Эд. Собрание сочинений. Том 1. Феноменология внутреннего сознания времени. М.: Издательство «Гнозис», 1994. — 192 с.
4. Делез, Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. *Machina*, 2011.
5. Дидро Д. Сочинения: в 2-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1986. — 592 с.
6. Довгий В. И. Проблемы движения в живописи// Вестник культурологии. 2011, № 4. С. 107–115
7. Дуглас, М. Чистота и опасность. «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000.
8. Жане Пьер. Психический автоматизм. Экспериментальное исследование низших форм человеческой деятельности. СПб.: Наука, 2009. — 500 с.
9. Кант И. Сочинения. В 8-ми т. Т. 3. М.: Чоро, 1994. — 741 с.
10. Колесникова Д.А., Латыпова А. Р. О визуальной экологии цифрового города. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. Т. 4. № 3. С. 17–34.

11. Лакан Ж. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда. М.: «Русское феноменологическое общество», издательство «Логос», 1997. — 184 с.
12. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). Перевод А. Черноглазова. М.: «Гнозис», Издательство «Логос». 2004. — 304 с.
13. Ленкевич А. С. Эсхатология на минималках: руины в компьютерных играх. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. Т. 4. № 3. С. 134–156.
14. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Мн.: Логвинов, 2006. — 400 с.
15. Николаева Ж.В. «Медленная» визуальная среда в городских ландшафтах. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. Т. 4. № 3. С. 85–99.
16. Очеретяный К. А. От мазотопии к тигмотаксису: приручение парадоксальных пространств. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. Т. 4. № 3. С. 47–64.
17. Пастуро М. Красный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 160 с.
18. Роден О. «Беседы об искусстве». М.: Издательство «Классика», 2016. 320 с.
19. Савчук В. В. Образ не на своем месте. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. Т. 4. № 3. С. 35–46.
20. Сакс О. Глаз разума. М.: Издательство АСТ, 2018 г. 288 с.
21. Фрейд Зигмунд. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Книга 1. Тбилиси, «Мерани», 1991. — 398 с.
22. Шевцов К. П. Взгляд и его означающие: пятно, грязь, мусор. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. Т. 4. № 3. С. 47–64