

УДК 141.319.8 + 159.935

Загурская Н. В.

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

## ОТ (НА)СИЛИЯ ВИЗУАЛЬНОГО К (В)СЕЛЕНИЮ ТАКТИЛЬНОГО КАК ПОСТЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ЧУВСТВЕННОГО

Статья, завершающая цикл исследований, в которых осуществляется пересмотр и переоценка приоритетов структуры сенсорной чувственности, посвящена визуальному с его принципиальной (на)сильственностью. Показано, что очевидное и прозрачное соотносимо с рефлексией, тогда как мысль предполагает задействование всех сенсомоторных связей. Поэтому визуальное рассматривается во взаимодействии с другими видами чувственности, которые сглаживают насильственность визуального. Признаётся, что особенно выраженным потенциалом сопротивления силе взгляда обладает тактильное, которое делает возможным взаимодействие как (в)селение без потери телесности.

**Ключевые слова:** взгляд, визуальное, тактильное, постчеловеческое.

Стаття, що завершує цикл досліджень, в яких здійснюється перегляд і переоцінка пріоритетів структури сенсорної чуттєвості, присвячена візуальному з його принциповим (на)сильництвом. Показано, що очевидне та прозоре співвідноситься з рефлексією, тоді як думка передбачає залучення усіх сенсомоторних зв'язків. Тому візуальне розглядається у взаємодії з іншими видами чуттєвості, що згладжують (на)сильництво візуального. Визнається, що особливо вираженим потенціалом опору силі погляду володіє тактильне, що робить можливим взаємодію як (в)селення без втрати тілесності.

**Ключові слова:** погляд, візуальне, тактильне, постлюдське.

The article, accomplishing a cycle of investigations in which coming true a reconsideration and reevaluation of sensory perception priorities structure is dedicated to visual with its principal (vio)lancity. It's approved that an evident It is shown that a clear and transparent correlated with the reflection, while the thought implies the involvement of all sensorimotor relationships. Therefore, the visual is considered in interaction with other forms of sensuality, which smoothes (vio)lencity of visual. It's recognizes that a tactile has a particularly enounced potential of resistance to the power of sight, which allows interaction as the (in)stallation without loss of corporality.

**Key words:** gaze, glance, visual, tactile, posthuman.

В отличие от архаических времён и обществ, замечает С. Зонга, современные человеческие существа не боятся потерять частицу себя в образе, но, напротив, полагают, что только и существуют в образах. Но максимальное приближение к реальности, гиперреализация, может, напротив, создавать впечатление ее утраты. Визуальное движимо скопическим драйвом и если, как настаивает З. Фрейд, все драйвы являются драйвами смерти, то скопического драйва это касается в наибольшей мере. Он возникает во взгляде (*gaze*) и там к драйву присовокупляется желанием, что обостряет его мортальность. Особое же удовольствие (*jouissance*) находится под взглядом является вполне мазохистским.

Ж. Бодрийяр в «Прозрачности зла» обращает внимание на принципиальную жестокость очевидности и рассматривает технические системы как воплощение зримого. «Достигнув некоторой точки насыщения, они берут на себя, сами того не желая, эту функцию изменения направления, искажения, стремясь при этом к самоуничтожению. Даже сама их прозрачность угрожает им – кристалл мстит за себя» [1, с. 91]. Но их самоуничтожение означает не исчезновение, но операциональность, которая приводит к столкновению зла со злом, отличительной чертой которого является пронизывающая холодность прозрачности.

Образ-кристалл предполагает, что «в действительности, не существует виртуального, которое не становилось бы актуальным, по отношению к актуальному, при том, что последнее становится виртуальным в том же самом отношении: изнанка и лицевая сторона являются полностью взаимобратимыми» [3, с. 368]. Они не могут накладываться и представляют собой объекты перманентной реорганизации, когда новый образ может появиться из какой угодно точки предыдущего образа. В связи с этим глубина оказывается не пространством, а совокупностью полотнищ, перемещающихся друг относительно друга подобно картам в тасуемой колоде. Реальное в таком случае абсорбируется виртуальным и актуальным и образ

выстраивается уже не из пространства и движения, а из топологии и времени. Кристалл времени или, точнее, кристалл как время возвышает или унижает полотнища прошлого посредством ускорения пробегающих настоящих, когда гранями кристалла оказываются серьёзное и похабное, птица и конь, ритуфель и галоп.

Взаимозависимость визуального и звукового позволяет кристаллу стать выражением, которое движется от зеркала к актуализирующемуся виртуальному зародышу, бутону, от творчества, отражённого в творчестве, к творчеству в процессе творения. Лепестки-полотнища прошлого обрамляются шипами, острями, *punctum*'ами настоящего, которые сопрягают не реальное и воображаемое, но истинное и ложное. Однако метаморфизм кристалла ставит истинное под сомнение в пользу потенциальности воли к власти. Интрига состоит в том, что мы заранее не знаем, актуализируется ли он, а если актуализируется, то в каком именно образе и в каком именно направлении, поскольку между ситуациями и событиями вычерчивается ломаная линия. Слабые связи и «плавающие» события только «имеют в виду» реальное, но на стыках (вплоть до в прямом смысле – неудачных) встреч и столкновений возникает мысль.

«Если верно, что мысль зависит от порождающего ее шока (нерва или костного мозга), то она может мыслить только об одном: *о том, что мы пока еще не мыслим*, о бессилии помыслить целое, как о том, чтобы помыслить себе самого себя, – а это значит, что мысль всегда находится в состоянии окаменения, вывиха и крушения» [3, с. 482]. Монтаж в таком случае – мысль о шоке в условиях шока, мысль, упоённая пафосом.

Рефлексивное кино остаётся в рамках апории, бинарной оппозиции монтаж или план, поскольку кантовское аберрирующее движение зависит от времени и соотносится с интервалом как сенсомоторным центром. Выход за её пределы и ориентация на монтаж задаёт «режим универсальной вариации, выходящий за человеческие рамки сенсомоторной схемы, в направлении нечеловеческого мира, где движение равнозначно материи, или же в сторону мира сверхчеловеческого, свидетельствующего о новом духе» [3, с. 335]. Именно развитие позволяет, согласно Ф. Ницше, обнаружить исходное в Нетождественном.

Мерцающий мозг как экран умножает количество зазоров, точек-купюр, которые обладают смыслом сами по себе. Этот экран представляет собой уже не раму, но таблицу раскадровки, поле скольжения образов. Так мозг заменяет взгляд как след света, но такой мозг неотличим от тела, которое, по мнению Ж.-Л. Нанси, также является экраном. Тогда стоит ориентироваться даже не на лектосигнум, а на ноосигнум как образ потенциальный, углубляющий внутреннее до внешнего и возносящий внешнее до внутреннего. Он помещается в зазор между речевым актом и монтажом события в воздухе и погребения со-бытия в каком-угодно-пространстве стратиграфии.

Образ из тропа, метафоры или метонимии превращается в теорему, а открытость человеческого предстаёт экстериторностью (в том числе – и телесности). «Поза тела способствует началу отношений мысли со временем, как с тем самым внешним, которое неизмеримо отдаленнее экстериторного мира» [3, с. 506]. Такая поза воплощает церемонно-гротескную и при этом грациозно исчезающую телесность образа-кристалла. Д. Кампер поэтому полагает взаимосвязанными сидение как насилие посредством принуждения к сидению в позе с двумя углами и насилием взглядом. «Сегодня совершенно нормально не замечать взгляда или, если его заметил, как можно скорее забыть его. Но возможно, все зависит от того, чтобы не согласиться на это забвение взгляда и его насилия. Для этого нужна ясность и отчетливость в трех аспектах: во-первых, необходимо описать конкретные изменения в исторических режимах очевидного; во-вторых, нужно отследить соотношение утраты собственного тела и присутствия Другого; в-третьих, нужно способствовать смене горизонта в отношении основ насилия» [5, с. 63-64]. Насилие не архаично, как принято считать, его степень возрастает одновременно с возрастанием степени рефлексивности и снизить интенсивность насилия возможно только посредством мышления телом.

Ж.-Л. Нанси настаивает, что корпоральная а-реальность в принципе «не (под)дает(ся) взгляд(у)» [9, с. 72]. Тело невозможно схватить взглядом, который сам опространствливается, и в итоге тело видит тело. Иначе происходит полный отказ от тела: «Медуза останавливает все черты, парализует протяженность: остается одна мастурбация глаза. Однако щели, отверстия, зоны ничего не дают увидеть, ничего не раскрывают: взгляд не проникает, но скользит вдоль

разрывов, следит за уходами. Он является касанием, которое не поглощает, но перемещается вдоль черт и вчерчиваний, записывающих и выписывающих тело. Ласка – подвижная, неустойчивая, глядящая замедленной и ускоренной съемкой, стоп-кадром, глядящая и с помощью *прикосновений* к другим чувствам, запахам, вкусам, тембрам и даже, заодно со звуками, к смыслам слов (“да”, которое наслаждается)» [9, с. 73]. Но прозрачность принципиально порнографична и эта порнографичность реабилитируется посредством *scientia sexualis* как апофеозом воли к истине. Лишь только порно обретает нарратив, как тут же фетишизируется коммерческим планом (*money shot*), который является дважды превращённой формой в связи с тем, что скопический драйв прерывает взаимодействие: «визуальная откровенность дошла до степени включения в качестве нарративного момента препарированного оргазма» [12, с. 40]. Открытые по отношению к фантазматике фетиша глаза в таком случае оказываются закрытыми по отношению к сложным реалиям.

В качестве практики фиксации телесности без того, чтобы взгляд её травмировал, М. Турнье предлагает портретирование обнажённой натуры, которое «таит в себе особый отблеск душевной щедрости, отваги и еще – торжества» [11, с. 34]. Невидимая, но при этом очевидная нагота обогащает портрет, накладывает на лицо своё светящееся отражение. В портрете как таковом лицевость, лишённая тела, по сути дела, исчезает, оставляя лицо в унылой обособленности.

Ж. Делёз обращает внимание на то, что кино строится в большей степени на образах-движениях чем на примыкающих к нему образах-перцепциях, образах-эмоциях или образах-переживаниях, актуализирующихся в крупных планах как лицевости. Только экспрессионизм, который черпает из световых зазоров и тем самым устанавливает связь внешней и внутренней стихийности, погружает лицо в густую вуаль семантической поверхности какого-угодно-пространства. «Крупных планов лица не бывает. Точнее говоря, крупный план и есть лицо, но в той мере, в какой оно утратило три своих функции. Нагота лица больше наготы тела, нечеловеческий характер лица больше нечеловечности животных. Уже поцелуй свидетельствует о полной наготе лица и вызывает у него микродвижения, которые остальные части тела пытаются скрыть. Более того, крупный план превращает лицо в фантом и отдаёт его на растерзание призракам. Лицо становится вампиром, а письма – его летучие мыши, его выразительные средства» [3, с. 157].

Тело без лицевости вызывает ощущение стыда как за ничтожность, так и за потенциальную угрозу, желание и страх исчезновения одновременно: «фантазии и о “малости”, и об “огромности” могут выражать как беспомощность, так и гнев» [6, с. 41]. Гулливера в произведениях Дж. Свифта оскорбляет именно карлик. Стыд вызывает желание прикрыть себя, одеть маску, которая не позволяет не только быть увиденным, но и видеть. И прикрывается прежде всего место травмы, которым всегда является лицо с плачущими глазами. Э. Марвелл обращает внимание на то, что стыд не позволяет произвести работу скорби и пролить зрячие слёзы. Они продолжают застилать глаза, вызывая эффект дереализации.

Актеона, ждущего появления Дианы, одолевает ощущение, что всё окружающее обладает реальностью только в её отсутствие. Эта реальность задаётся предвосхищением присутствия: «если пространство предваряет её приход, стоит ей прийти, и я сомневаюсь, что эти леса останутся существовать у меня на глазах» [7, с. 183-184]. Это пространство удостоверяется ещё и также выслеживающим Диану Паном в виде звуков его свирели, которые переходят в её запах. Диана близко, она наблюдает за грезящим о её прикосновениях к самой себе Актеоном. В связи с этим Актеон видит пространство «телесным зрением», пользуясь концептом В. Беньямина. «Сегодня же стратегическая ценность не-места, безместности, свойственной скорости, окончательно вытеснила ценность места. Благодаря мгновенной повсеместности телетопологии, возможности моментального соположения всех преломляющих поверхностей и зрительного соединения всех локальностей растерянность взгляда уходит в прошлое; новая публичная сфера не испытывает и малейшей необходимости в поэтическом медиуме; западные “крылья желания” сложены за бесполезностью» [2, с. 61]. Образ в контексте телетопологии оказывается меньше, чем образом и поэтому возможна только его ложная перцепция, говоря словами К. Метца. Исключением является только экспериментальное кино, которое «тяготеет к дочеловеческой (или послечеловеческой) перцепции, <...> оно стремится также найти её коррелят, то есть “какое-угодно-пространство”, избавленное от человеческих

координат» [3, с. 183]. Такое кино разворачивается в стихийных мирах, где реализуется даже не аффект, а импульс, непередаваемый даже образом-переживанием, темпоральность обостряется, но одновременно не может быть воплощена, по крайней мере в кино.

Тогда постчеловеческое получает третью разновидность энергии – кинематическую, энергию кинематической оптики относительности, пользуясь терминологией П. Вирильо. Эта энергия представляет собой воздействие различной скорости движения на оптоэлектрическое восприятие. «Принимая в расчет энергию третьего типа, мы вносим изменение в сами понятия реального и образного, так как вопрос о РЕАЛЬНОСТИ немедленно становится вопросом о РАССТОЯНИИ светового интервала, переставая быть вопросом об ОБЪЕКТЕ и интервалах пространства и времени» [2, с. 135]. Освобождая человеческое существо от необходимости быть субъектом, им, в таком случае, становится камера: «единственное сознание, которое действует в кино, не имеет отношения ни к нам, зрителям, ни к героям: это камера, то подобная человеку, то ему не подобная, то подобная сверхчеловеку. <...> План, то есть сознание, прочерчивает линию движения, способствующую тому, что предметы, между которыми оно начинает происходить, непрерывно объединяются в некое целое, а это целое – разделяется между вещами (“дивидуальное”))» [3, с. 63].

Принципиальная дивидуальность, детерриториализированность кинообраза обуславливается углом рамки кадра. Реальное и воображаемое становятся неразличимыми, а значит, происходит обращение к образу-времени с его очевидной семиотичностью, лектосигнуматичностью, которая выстраивается с помощью взгляда камеры. Этот взгляд реагирует на неязыковую материю и снова выстраивает образ-движение или даже образ-перцепцию, перцепцию перцепции как развитие образа-движения и выражение отношения движения к его интервалу. Но так происходит в экспериментальном кинематографе, тогда как в популярном прерогатива объективного взгляда камеры вызывает гипертрофию зрения.

Примером такой гипертрофии зрения может служить миф о первом взгляде, *и взгляды их встретились*. М. Долар отмечает, что первый взгляд обманчив и увиденное ретроактивно изменяется в ходе узнавания. Если изначально при первом взгляде в нарциссическом «окне фантазии» могут брезжить неприязнь или муки неразделённости, то затем прошлое, которое никогда не было настоящим вписывается в «парадигму: существует обмен взгляда (*gaze*), Реальное возместилось взглядом, даже если другая особа не ответила, или не испытала аффекта от него, или даже не узнала о нём» [13, с. 63-64]. М. Долар делает такой вывод из лаканианской посылки о том, что чувства всегда взаимны. Но Ж. Лакан обращал внимание на то, что «стоит в зеркальном изображении нашего стана, лица, глаз появиться измерению собственно нашего взгляда, как значимость образа мгновенно начнет меняться – в особенности, если возникнет момент, когда появившийся в зеркале взгляд более не обращен на нас самих. Тут-то и занимается в нас, берет начало, *initium*, то ощущение незнакомого, которое и отворяет входы тревоге» [8, с. 110]. Тем более это верно для встречи взглядов двух человеческих существ, в контексте которой эмоциональное (на)силие осуществляться посредством тревоги как в связи с желанием другого, так и с его отсутствием.

Реальное же чаще всего несправедливо достаивается лишь рапидной съемки или беглого взгляда (*rapid glance*) как письмо, оставленное на самом видном месте из «Украденного письма» Э. По, к которому обращаются Ж. Лакан, Ж. Деррида и др. Используя такой «взгляд вкось» С. Жижек предлагает рассматривать творчество и самого Ж. Лакана. Такому взгляду предстает тело, в которое нельзя проникнуть прямым взглядом, поскольку это анимированная открытка, письмо без шифра, пользуясь терминологией Ж.-Л. Нанси.

Фланирование тел в каких-угодно-пространствах дробит образ-движение. Это становится особенно очевидным при использовании баллады как прогулки (*bal(l)ade*), поэтического произведения для пения и танцев, задающего синестетический контекст, деконструирующий визуальное за счёт дисперсии ситуации, например, чехарды имплицитной грёзы пения в музыкальной комедии. Болтовня маргинального фланёра перформативна, и когда речевой акт убегает в какое-угодно-пространство, визуальное ослепляется. То есть беседа всегда безумна в качестве субконверсации, сопровождаемая растягиваемыми жестами она не просто раскалывает время: этот раскол не доводится до конца, не позволяя сформироваться независимым временным потокам. Попытка такого формирования,

фильм в фильме, оборачивается инфляцией, поскольку время – деньги. Купюра же как неразличимое превращается в иррациональный, не являющийся частью ни одной из серий зазор в визуальных образах (опсигнумах), в звуковых образах (сонсигнумах), между опсигнумом и сонсигнумом. Например, метафора возникает, когда два образа обладают одними и теми же обертонами. Так происходит дизъюнкция между аудиальным как историей без места и визуальным как местом без истории, а на пределе и опсигнумы, и сонсигнумы становятся лектосигнумами, что позволяет заснять речь. Сенсомоторные связи здесь являются симптомами, например, вариациями цветов, а образ-действие на радость М. Мерло-Понти переживает кризис.

Кроме того, «звук вступает в привилегированные отношения с осязанием» [3, с. 561], скажем, по замечанию Ж.-Л. Годара, кино является тактильным искусством рук монтажёра и поэтому возникает необходимость двух звуковых дорожек. В его фильмах телесность неуловима в настоящем, поскольку всегда уже кричаще уставшая и тем самым воплощает немислимое самой жизни. Эта мертвенная усталость, по мнению Ж. Диди-Юбермана, вызвана тем, что смотреть означает становиться мёртвым или даже погребённым образом, а видеть – терять: «модальность зримого становится неотменимой – то есть обречённой на вопрос о *бытии*, – когда *видеть* означает чувствовать, что нечто неотменимо ускользает от нас; иными словами, когда *видеть* означает терять» [4, с. 11]. Поскольку раскол между тем, что мы видим, и тем, что смотрит на нас, имманентен, визуальное уступает тактильному, которое ненасильственно укореняется, внедряется, (в)селяется.

Тогда происходит реверсия от кинематографа к максимально близкой к телу моде. Причём моде не в стиле *Интерпол*, как иронически обозначает М. Турнье *Унисекс*, подчёркивая его нормализованность и унифицированность, а моде на естественность. Л. Сведсен играет на значениях шутки из ситкома «Совершенно изумительно»: кожа в моде, буквально, кожа внутри (*skin is in*), причём не только кожа как материал, но и кожа как то, на что одежда надевается. И именно кожа доводит поверхностное до глубочайшего внутреннего: отсутствие семантики телесной поверхности становится nonsensom как смыслом смысла, т. е. мыслью.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. Л. Любарской, Е. Марковской]. – М. : Добросвет, 2000. – 258 с.
2. Вирильо П. Машина зрения / П. Вирильо ; [пер. с фр. А. В. Шестакова]. – СПб. : Наука, 2004. – 139 с.
3. Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Ж. Делёз ; [пер. с фр. Б. Скуратова]. – М. : Ad Marginem, 2004. – 622 с.
4. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман ; [пер. с фр. А. Шестакова]. – СПб. : Наука, 2001. – 263 с.
5. Кампер Д. Взгляд и насилие. Будущее очевидности / Д. Кампер ; [пер. с нем. В. Савчука] // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль. – СПб. : Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. – С. 58-64.
6. Килборн Б. Исчезающие люди: стыд и внешний облик / Б. Килборн ; [пер. с англ. Е. А. Спиркиной]. – М. : Когито-Центр, 2007. – 269 с.
7. Клоссовски П. Бафомет. Купание Дианы / П. Клоссовски ; [пер. с фр. В. Лапицкого]. – СПб. : Академический проект, 2002. – 304 с.
8. Лакан Ж. Тревога (Семинар, Книга X (1962/63)) / Ж. Лакан ; [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М. : Гнозис, Логос, 2010. – 424 с.
9. Нанси Ж.-Л. *Corpus* / Ж.-Л. Нанси ; [пер. с фр. Е. Петровской и Е. Гальцевой]. – М. : Ad Marginem, 1999. – 256 с.
10. Сведсен Л. Философия моды / Л. Сведсен ; [пер. с норв. А. Шипунова]. – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – 256 с.
11. Турнье М. Портрет обнажённой натуры / М. Турнье ; [пер. с фр. И. Волевич] // 29. – 1999. – № 2. – С. 33-34.
12. Уильямс Л. Коммерческий план / Л. Уильямс ; [пер. с англ. Н. Цыркун] // Искусство кино. – 1992. – № 7. – С. 40-41.
13. Dolar M. At First Sight / M. Dolar // Gaze and Voice as Love Objects. – Durham and L. : Duke University Press, 1996. – pp. 129-153.