

Опыт привлечения тени. Рука, глаз, молния

[Эту работу Лады Н.1](#) я увидела в facebook, но, по правде говоря, получила как письмо... или, быть может, подарок.

Мотив, который может быть здесь прочитан, заранее сильно ограничивает в средствах интерпретации и сопротивляется тому, чтобы слишком гладко, беспрепятственно становиться “предметом” обсуждения. Тем не менее, именно эта затруднительность оказывается ключом к прояснению. Поэтому я буду следовать предложению – занять крайне неудобную позицию. Но чтобы упростить задачу, начну с самого общего комментария. Я думаю, эта работа строится совмещением двух Критик, и первая представляет собой вполне узнаваемый жест. Вторая не противопоставлена первой, но скорее проходит “сквозь” неё, задействуя при этом ресурсы самой репрезентации. Этот способ – извлекая скрытое, продырявливать узнаваемое, не привнося в ситуацию ничего внешнего – является её методом.

Что здесь происходит?



Рассматривая фотографию, взгляд буквально наталкивается на движение руки (столкновение отмечено объектом-указателем). Жест руки в этот момент становится “собственным” – но лишь благодаря вмешательству, интервенции “извне”. Кажется, дело заключается в точном размещении указателя на позиции, в которую мы привычно, повседневным движением направляем руку, рассматривая изображения или работая с ними. В этом случае о себе заявляла бы первая Критика, причём в двух своих хорошо известных пропозициях: в предложении сместиться к поверхности изображения, [её материальности](#)² и

в предложении обратиться к экспрессии жеста, отчуждённая реальность которого вновь бы ему присваивалась через артикуляцию поверхности. Но в работе Лады Н. функционирование объекта-указателя и ставит как раз “освободительный потенциал” такой критики под сомнение, поскольку парадоксальным образом делает значимым конкретное изображение. Если предложение сместиться к поверхности или жесту руки не ориентировано принятием в расчёт точного содержания изображённого (напротив, оно должно его игнорировать) и может пристёгиваться к любому изображению как универсальный критический механизм, то здесь размещение указателя оказывается сцепленным с конкретной фотографией, а не вообще любой картинкой. Указатель работает с этим *пред-ставлением*, и в этом скручивании внешнего и внутреннего мы имеем дело не с использованием психологического знания, но с артикуляцией какого-то иного типа знания.

Расположение указателя мотивировано не только “психологически” – знанием о привычном положении вещей, – оно следует композиции изображения. Геометрия фотографии задаёт порядок времени, закодированный в траектории взгляда. Должно пройти некоторое время, чтобы натолкнуться на жест руки, обнаружить точку пересечения взгляда с линией руки. Точка скрыта – до определённого момента. Упакованное в траекторию взгляда время превращается в “рельсы”, по которым взгляд буквально прибывает в точку (и это время выпадает, если точка пересечения абстрактна и отделена от логики изображения).

Распределение времени создаёт неопределённость (или дугу) между “внешним” вмешательством и “внутренней” логикой композиции. Знак, отмечающий точку переключения регистров руки и взгляда, таким образом делающий пересечение видимым, не отделён от фотографии, но включён в имманентный порядок времени. С другой стороны, поскольку композиция замкнута, точка прерывания взгляда оказывается *пред-заданной*, из-за чего возникает эффект дежавю: “я это уже раньше видела”. Но “раньше” не значит, что знак предшествует моменту попадания в точку (логика предшествования отсылала бы к порядку бесконечного линейного времени) – дежавю возникает скорее как эффект выворачивания *пред-ставления*.

Природа представления ностальгическая: “своё становится неведомым, чужое – гостеприимным” [2]. Репрезентация, если следовать делёзовскому рассуждению, мобилизует память как элемент чистого прошлого, нацеленный на прошедшее настоящее (располагаемое в одном ряду с настоящим актуальным), но не совпадающий с ним. Как таковое, чистое прошлое – это ряд парадоксов. Сам этот элемент не представлен: память – не то, что было, она – “*в-себе*” прошлого. Представлено только настоящее (как прошедшее или актуальное), но благодаря памяти время разворачивается в представлении.

Репрезентация занята непрестанной реконструкцией “*в-себе*” прошлого, играющего роль её обоснования – элемент нацеливания определяет порядок времени, заставляя его расслаиваться относительно ускользающего, недостижимого образца. Память, располагая различные настоящие “внутри” времени, сама заимствует черты обоснованного и выражается в терминах настоящего как мифическое прошедшее прошлое. Работа памяти

подразумевает различие времён “до” и после”: актуальное время, чтобы забыть то, что мы знали, и время, в котором мы должны обнаружить забытое. Это второе время ориентирует круговой порядок настоящих, следуя логике их сверки с постоянно уклоняющимся идеалом. Круг вводит движение, которому подчинено “в-себе” прошлого [3].

Эффект дежавю возникает там, где эта логика “выворачивается” невозможным предъявлением парадоксов прошлого, состоящих в современности и сосуществовании прошлого и настоящего – за счёт того, что временные планы оказываются совмещены на одном уровне. “В-себе” прошлого, вокруг которого закручивается репрезентация, оказывается предъявлено. Поскольку же предъявлять здесь буквально Нечего (нечего разоблачать), то таким предъявленным становится сам невозможный способ предъявления, указывающий на парадоксальное ядро репрезентации, остававшееся до сих пор скрытым.

Если *пред-*ставление вводит ностальгический режим, соотносящий обосновываемое с полностью без-основным, то дежавю не разрушает “в-себе” прошлого – коррелят машины обоснования – но скорее демонстрирует его иллюзорный характер. Дежавю разрушает глубину репрезентации.

На вопрос “что же мы знали?” делёзовская критика утверждает, что буквально – Ничего. Знать тут было нечего. Якобы когда-то известное, но забытое оказывается иллюзией “в-себе” прошлого, заворачивающей время в бездонность, укладывающей его в круговой порядок настоящих, следующих за незапамятным образцом. Из делёзовской критики исключён порядок знания, который может быть обнаружен как “забытый”. В таком случае действительно не остаётся ничего более, кроме как выписывания различных невозможных эффектов репрезентации.

Но вернусь к изображению.

Я не сразу обнаруживаю точку пересечения руки и взгляда. Должно пройти время. Она скрыта – до определённого момента. Взгляд, продвигаясь по фотографии, наталкивается на траекторию движения руки. Но скользит ли он беспрепятственно, просто встречаясь с рукой? Нет. Жест руки “встряхивает”, выводит из забвения, и этот момент – через вмешательство извне – отмечен указателем.

Тогда точка не вписана в порядок времени композиции, но скорее прерывает непрерывность времени – в которой оказывается “заблокирован” взгляд – чтобы длить время по другой траектории, выпадающей из плана композиции, организованного только видимыми деталями. Есть место, где глаз не пропускает свет – зона темноты; там и включается рука. Общий план композиции теперь организован светом и тьмой, представляющими собой две разные функции. Рука “видит” там, где не видит глаз – в точке, где взгляд попадает в “слепое пятно” зрения. Но рука “видит” отличным от глаза способом – не совпадающим с самим зрением – переключая зрение на иную функцию. Поэтому в точке перебрасывания время делится на разнородные моменты “до” и “после”, в экономике распределения которых происходит переворачивание смысла того, что значит вообще “видеть” – предшествующее

зрение глаза становится бессознательным (*не-зрением*) по отношению к моменту переключения регистров, “после” которого глаз уже не видит, но видит рука. Взгляд сам становится “слепым пятном” по отношению к “зрению” руки, которая “видит” в этой точке иным способом. Но только лишь благодаря внешнему вмешательству – отмечанию точки, в которой рука заявляет о себе как автономная инстанция, происходит разделение гетерогенных рядов взгляда и руки и перебрасывание временных потоков – взгляд выходит из радиуса действия слепого пятна.

Разделение моментов на “до” и “после” в таком случае полностью меняет смысл: “актуальное время, в котором мы забываем то, что мы знали” – значит теперь нахождение взгляда в радиусе действия слепого пятна; “время, в котором мы должны обнаружить забытое” – значит реальное обнаружение забытого, выход взгляда через собственное слепое пятно, благодаря работе переключателя, разъединяющего в этой точке ряды руки и взгляда.

Сцена организована так, что переворачивание смысла того, “что значит видеть”, в точке переключения регистров руки и взгляда через разыскание особого порядка знания о гетерогенности этих двух инстанций и артикуляцию его через особые отношения, в которые мы этим знанием поставлены, – оказывается ключевым. Интимность этих отношений гарантирована тем, что само это знание оказывается знанием, которое *не-знает*.

Схема Мариотта для обнаружения слепого пятна глаза может прояснить различие этих двух знаний: знающего и *не-знающего*.



Пропадание чёрного круга при закрывании ладонью левого глаза и приближении/отдалении от него объясняется его попаданием в сектор слепого пятна глаза – область сетчатки, куда не проникает свет и где глаз не видит. В этом месте собираются все волокна зрительного нерва. Но почему слепое пятно располагается именно в этом месте и на поверхности сетчатки, а не где-то в глубине глаза?

Непосредственное однородное отражение света не позволило бы внести различие в процесс отображения – видимое должно быть произведено как порядок видимого уже на уровне глаза и это требует включения элемента разрыва/пропуска, ориентирующего элементы поверхности, относительно которого они расслаиваются, располагаются, взаимоопределяются. Отражение создаётся, а не является “естественным”³. Видимое – уже сделанное.

В отношении функции исключения само производство отражения оказывается асимметричным (односторонним). В математических терминах операции с “ничто” – либо “правые”, либо “левые”. Правый оператор производит смещение планов: выпавший элемент,

ориентирующий всю систему различий, указывает на действие, производимое им со смежной, затемнённой сцены. Левый оператор сгущает, внося избыточность света, маскирующую пропажу: функция здесь принимает все возможные значения, когда под “всем возможным” уже заранее задана позитивная, освещённая бесконечность. Результирующая симметрия сглаживает первоначальную асимметричность разрыва, удваивая планы той же консистенции. Смещение замещается зеркальным отношением. Сглаживание становится двойным сокрытием разрыва, в отношении которого оно само является “слепым пятном” зрения – знанием, которое знает.

Первое “бессознательное” зрения строится исчислением с оператором “ничто” – как система перестановок, смещений, маскировок и сгущений.

Но второе бессознательное включается там, где из зрения что-то реально выпадает, и “видит” оно не тем же способом, что и взгляд. Это может быть знание руки или какое-либо иное знание, которое *не-знает*. В каком-то смысле эмансипироваться может только оно благодаря выпадению “тьмы” или “тени” из логики исчисления – для которой значимыми являются операции с исключённым, но не самостоятельное значение “тьмы”, которого здесь не существует, и благодаря получению большей и поэтому совершенно [неизвестной свободы](#)⁴.

Принятие в расчёт двух бессознательных – что значит отказ от простой логики “оснований”, поскольку жест такого принятия не опирается на привилегированную точку отсчёта, исходя из которой можно было-бы указать на точное расположение слепого пятна, – отличает сцену искусства от сцены науки. Очевидно, что такой привилегированной точкой отсчёта для науки является якобы “естественный” свет сознания, с которым отождествляется зрение и в отношении которого “тьма” пассивна как простое отсутствие света, пробел или пропуск. Из дискурса науки выпадает вторая инстанция, поэтому слепое пятно маркирует здесь лишь отсутствие, нехватку, момент исключения.

В искусстве слепое пятно функционирует иначе – оно создаётся размыканием гетерогенных рядов руки (например) и глаза, света и тьмы, переключением временных потоков. Слепых пятен здесь оказывается, по сути, два: то, где не видит глаз (но “видит” рука), и то, в отношении которого само зрение оказывается “слепым” (в отношении самого себя). В точке их совмещения глаз выходит из слепого зрения – знания, которое знает – через слепое пятно в самом зрении – знание, которое *не-знает*. Выход значит обнаружение забытого как предъявление первоначальной асимметрии между рукой/тьмой и глазом/светом, в котором “тьма” впервые берётся как оператор, а не простое отсутствие света. Совмещение двух слепых пятен или двух бессознательных посредством знака – само по себе контринтуитивно, поскольку проходит сквозь эффект дежавю, через режим невозможного предъявления парадоксов репрезентации, продырявливая дискурс невозможного реальным обнаружением забытого.

Если ностальгическая экономика состоит в распределении времени, скрывающем парадоксальное ядро репрезентации (сосуществование и современность прошлого и

настоящего), а дежавю представляется эффектом выворачивания *пред-ставления* наизнанку – невозможным режимом предъявления парадоксов прошлого (*когда они оказываются выведены на один план*)⁵, то действие переключателя не только предъявляет невозможную логику репрезентации, но и разрушает дискурс невозможного, поскольку взыскует особый порядок знания. Предметом Критики, запрашивающей такое знание – не являющееся частным, но и не экспроприируемое в качестве универсального – становятся те интимные отношения, в которые вступает её метод и *пред-ставленное* и которыми этот особый порядок артикулируется.

Семья Джорджоне.

“Я это уже когда-то видела...” И вспоминаю работу Джорджоне – зияющий странный произвол в композиционном решении “Грозы” – слишком экзотический, чтобы удовлетворять требованию хорошего вкуса.



Что намеренно уничтожает здесь картину, так это полная бессвязность сюжетного плана, тем не менее построенная разрушением бинарности, куртуазности, [фантазма записи половой связи](#)⁶. Ситуацию не спасает притянутая будто бы задним числом постановочность отношений, которая скорее опровергает саму себя как то, что должно быть здесь привлечено – в качестве мифологии пола – для интерпретации сюжетной линии. Драматургия пола здесь не только ничего не объясняет, но и сама должна быть объяснена – как шаткая и даже карикатурная, слишком нарочито заимствующая, даже фабрикующая “психоаналитическое”

содержание, чтобы себя оправдать. И действительно, рентгеновский снимок, сделанный в 1939 году, показал, что Джорджоне переписывал “Грозу”, в первоначальной версии картины фигурировали совершенно другие персонажи (после чего некоторые исследователи решили, что у картины и вовсе нет сюжета, а изображён просто идиллический пейзаж).

Между фигурами нет никакой связи: совершенно неясно, что они вместе делают, как здесь оказались и почему. Сюжетная линия “Грозы” – слепое пятно интерпретации. На это особенно указывает неутомимость, с какой в истории её толкования производились всё новые версии: встреча Адраста и Гипсипиллы, миф о Парисе, о Венере и Адонисе, рождение Диониса и т.д. – функция принимает все возможные значения.

Но чем мотивировано решение Джорджоне, подрывающее драматургию – верховный закон хорошо организованного *пред-ставления*?

Кажется, что буквальное прочтение бессвязности (как совмещения абсурдного в содержательном отношении, но не случайного в логическом), указывающее на то, что объяснять просто нечего – единственное и может здесь иметь смысл. В таком случае проступает скрытая внутренняя асимметрия картины. “Правое” и “левое” различаются как функции, т.е. отнюдь не тем же способом, каким *пред-ставленные* в представлении персонажи.

Фигура женщины отмечает слепое пятно взгляда, относительно которого само зрение оказывается “слепым”. Это зрение расположенной слева мужской фигуры, из которого буквально выпадает вторая инстанция – он смотрит, но не видит. Между двумя этими фигурами создаётся ничем не преодолимый разрыв. С другой стороны, фигура женщины отмечает и работу маскирующего разрыв сгущения – нежелания отличаться от того, что с ним разводится – и уже в этой оптике она представляется неестественно “подсвеченной”, апплицированной, наложенной “сверху”.

Внутренняя асимметрия “правого” и “левого” создаётся двумя этими векторами – затемняющего смещения и ослепляющего сгущения – действующими вопреки и “под” кажущейся бессвязностью сюжетной линии. Тем гротескнее оказывается их скручивание между собой и внешним планом отсутствующих отношений. Молния и есть крайность, связующая две эти крайности – бессвязность белой бездны и неразличимость тёмной.

1.

1. Первая работа из серии Images from abroad (“Изображения из-за границы”)

2. Сам переход от представления к представляющей поверхности сильно переоценен как “материалистический жест” – о чём свидетельствует возвращение якобы “идеального” порядка первого в новом статусе и постоянная тяжба двух стратегий, каждая из которых предъявляет свои притязания на “реальность”. См., например, лекцию Кэти Чухров “Почему классическое искусство – это подвиг”, где она говорит об актуальности реинтерпретации т.н. классики в последних дискуссиях о реалистическом искусстве [1].

3. Центральная ямка и желтое пятно дают самое четкое изображение и наилучшее цветовосприятие. Периферическая часть поля ясного зрения дает менее четкое восприятие и тем самым обеспечивает главенствующую роль центра. Слепое пятно не участвует в зрительном восприятии совсем. За слепым пятном идет еще дальняя периферия, которая обеспечивает только общее восприятие, являясь фоном для поля ясного зрения, но она очень чувствительна к световым сигналам от движущихся предметов. Дальняя периферия глазного яблока, куда не попадают световые лучи, создает ноль-цвет. Он служит базой для сравнения всех цветовых ощущений, которые дает сетчатка [4, с. 35].

4. В последнем сезоне “Твин Пикса” Чёрный Вигвам становится ещё аполлоничнее и жестче – и поэтому бессознательнее в первом смысле – в то время как “эволюционирует” там только рука (а что же ещё!) – единственное, что может эволюционировать.

5. Желание руки прерывает принцип действия удовольствия взгляда, чтобы длить желание (как невозможное воспоминание). Сцена желания организована двумя этими траекториями – взгляда и руки. Знак же действует как оператор расщепления повседневного механизма склеивания руки и взгляда – склеивания, которое и называется “указыванием”. Тем гротескнее в работе Лады Н. совмещённость оператора расщепления с местом указателя, в котором этот механизм сцепления осуществляется. Оператор оказывается буквально *не-указателем*, продырявливая указывание, поскольку подрывает механизм коллапсирования (внимания), характерный для привычного зрения. Благодаря контринтуитивному действию этого оператора предъясняется асимметрия взгляда и руки, т.е. сама логика производства зеркала/отображения. Разъятие рядов ведёт к проявлению эффектов утраты определённости, которую мы задним числом восстанавливаем как “невозможный порядок”. Так утрачивается определённость между вмешательством “извне” и “внутренней” логикой композиции, а также определённость различия воспринимающего и воспринимаемого, поскольку в точке расщепления рядов одновременно оказывается, что воспринимаемое – и есть рука. Но режим утраты определённости отличается от режима “естественной” иллюзии, в котором две инстанции – взгляда и руки – коллапсируют в “указывание”. Последнее заключается в том, что второе означающее здесь выпадает, но тем не менее сохраняется определённость различия между видимым и смотрящим. В режиме утраты определённости на месте одного означающего оказываются две различные инстанции и в то же время стирается сама возможность проведения границы между воспринимаемым и воспринимающим. Последний, таким образом, является выворачиванием коллапса естественной иллюзии как невозможный способ демонстрации того, что сколлапсировавшее “на самом деле” – перманентное расщепление.

6. Демонтирование бинарного отношения, заложенного в мифе, Лакан связывает с дискурсом науки: “... налицо подрывной процесс, происходящий в познании. До сих пор все понятия, которыми познание оперировало, были связаны так или иначе с фантазмом записи половой связи...” [5, С. 97–98].

-
1.
 1. Чухров К. Почему классическое искусство – это подвиг? / К. Чухров // лекция в музее “Гараж”.
 2.
 2. Ностальгия и ее субъект: версии современной гуманитаристики // Gefter. – <http://gefter.ru/archive/22223>
 3.
 3. Делез Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз. – М.: ПЕР СЭ, 2001. – 480 с.
 4.
 4. Ковалев Ф. Золотое сечение в живописи / Ф. Ковалев. – К.: Выща школа, 1989. – 143 с.
 - 5.

5. Лакан. Ж. Семинары, т. 20. Еще / Ж. Лакан. – М.: Логос, 2011. – 176с.