

- Deren, M. (1946). *An Anagram of Ideas on Art Form and Film*. New York: The Alicit Book Shop Press.
- Deren, M. (1992). Cinematography: the Creative Use of Reality. In G. Mast & M. Cohen, & L. Braudy (Eds.), *Film Theory and Criticism* (59-70). New York, Oxford: Oxford University Press.
- Foucault, M. (1996). *Volya k istine: po tu storonu zhahiya, vlasti I seksual'nosti* [Will for Truth: beyond Knowledge, Power and Sexuality]. Moscow: Kastal'. (in Russian)
- Jensen, M. G. (2009). John Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the "I Ching". *The Musical Times*, 150 (97-102).
- Kostelyanets, R. (2015). *Razgovory s Keidzhem* [Talks with Cage]. Moscow: Ad Marginam. (in Russian)
- Kovacs, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press.

ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия.

E-mail: st063206@student.spbu.ru

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОПЫТ КАК ТРАНСГРЕССИВНЫЙ

В статье рассматривается проблематика трансгрессивного опыта в эстетике и эстетике кинематографа в частности. Трансгрессивный опыт в контексте эстетики на примере перформативных практик прошлого века, режима «бесформенного» в объектах искусства, а также специфических стратегий осуществления эстетического опыта, связанных с материально-телесным измерением, оказывается признаком того, что экстатическая практика включена в процесс эстетического опыта, как коммуникативного акта, намеренно преодолевающего границы традиционного для искусства режима репрезентации. Разрушение изначально заданной роли воображаемого, ситуация саспенса, появляющаяся при дезориентации образов в кино, а также отсутствие предполагаемого совпадения означающего с означаемым подготавливает «обман» горизонта ожидания. Применение к кинематографическому опыту определение «трансгрессивного», таким образом, подразумевает оценку его возможностей, как аналитических расчетов реакций зрителей, представляющих собой стирание границ и различий между актуальным и виртуальным, перекодирование самой эстетической установки при просмотре. Методы репрезентации насилия, его перемещение из реального в символический контекст предполагают, во-первых, что способы достоверного транслирования эпизодов на экране направлены на создание в прямом смысле «документа», во-вторых — способны предложить альтернативу для подхода к эстетической установке при просмотре, техник зрительской идентификации, которые задействованы в каждом виде изобразительного искусства, но наиболее характерны для кинематографа. Так, «трансгрессивный» кинематографический опыт скорее представляет из себя конфигурацию динамики виртуального и реального, данная трансгрессия процессуальна, поскольку, как только она будет зарегистрирована в опыте, внимание зрителя уже изменит свои координаты. Говоря иначе, рассинхронизация актуального и виртуального представления имеет возможность привести к исключению одного из них.

Ключевые слова: Трансгрессивный опыт, перформативность, гетерогенность, каспенс, виртуальность, процессуальность.

EKATERINA STRUGOVA

St.Petersburg State University, Institute of Philosophy.

E-mail: st063206@student.spbu.ru

THE CINEMATIC EXPERIENCE AS A TRANSGRESSIVE EXPERIENCE

The article examines the perspective of transgressive experience in an aesthetics and an aesthetics of cinema in particular. Transgressive experience in an esthetics context on the example of the performatory practics of the last century, the mode of “shapeless” art in objects and also the specific strategies of implementation of aesthetic experience connected with material-corporal measurement appears sign that ecstatic practice is included in process of esthetic experience as the communicative act, intentionally representation mode, overcoming border traditional for art. Destruction of initially set role imagined, the suspense situation appearing at a disorientation of images at cinema and also lack of the estimated combination meaning with meant prepares “deception” of the horizon of expectation. Application to cinema experience definition “transgressive”, thus, means assessment of his opportunities as analytical calculations of reactions of the audience representing deleting of borders and distinctions between actual and virtual, code conversion of the most esthetic installation when viewing. Violence representation methods, its movement from real to a symbolical context assume, first, that ways of reliable broadcasting of episodes on the screen are directed to creation literally of “document”, secondly — are capable to offer an alternative for approach to aesthetic installation when viewing, the technician of spectator identification which are involved in each type of the fine arts, but most suitable for cinema. So, in “transgressive” cinema experience this transgression procedurally, because as soon as it is registered in experience, the attention of the viewer will already change the coordinates is a configuration of dynamics virtual and real. The expectation deception made by transgressive cinema opens adaptive process of esthetic experience and also intensifies absent-mindedness of perception of the film work which technologies subject to the accelerated processing. Speak another way, mistiming of relevant and virtual representation has an opportunity to lead to an exception of one of them.

Key words: Transgressive experience, performatory practics, heterogeneity, suspense, virtuality, procedurality.

Прежде чем перейти к ответу на вопрос о феноменологии эстетической трансгрессии, стоит сделать промежуточное замечание относительно границ трансгрессивной проблематики и трансгрессии как таковой. Трансгрессия вариативна, следовательно, она может происходить по разным сценариям. С точки зрения Ж.Батая, именно в проблематике «трансгрессивного опыта», ситуация запрета является непроходимой по причине какой-либо культурной или эпистемологической установки.

Интерсубъективное пространство коммуникации образуется за границами нормированного социального порядка, где «внутренний опыт»

становится опытом других. Следовательно, религиозная трансгрессия, являющаяся одним из центральных объектов рассмотрения Ж.Батая, представляет собой требование к выходу за границы сакрального, противопоставленного конечности человеческого существования, «профанности» в его терминологии. Именно «экстатическое» Батая выражает утрату смысла, поскольку прокладывает путь от известного к неизвестному. Поэтический или экстатический язык является изначально суверенным и имеющим право считаться «трансгрессивным жестом»: «сообщение не может идти от одного исполненного и нетронутого бытия к другому: оно делает игры своим бытием, вывода к границе ничто (смерти)» (Batai, 1997).

Трансгрессивный опыт включает в себя смех, снимающий оппозиции между реальным и воображаемым и разрушающий абсолютность бытийно-смысловых перспектив. Другими словами, ироническая ситуация может являться итогом несоответствия между реальным и воображаемым, способствует приему «остранения». Упомянутый прием сближается с понятием сюрреалистического юмора в осознании театральной ситуации, где зритель теряется в игре отражений, утрачивая представление о точке отсчета реальности, которая сама подвергается иронии. Следовательно, экстатическая практика в контексте эстетического опыта встроена в процесс творчества, как выхода к экзистенциальному опыту, предполагая акт коммуникации, а не только его образ, который преднамеренно разрушает границы репрезентации.

Переходя к исследованию трансгрессии в эстетике, следует заранее обозначить проблемную сферу применения данного термина по нескольким направлениям. Во-первых, нужно определить, что именно обозначает «переход границ» в эстетическом опыте, какой аспект обуславливает «пограничное состояние» реципиента на примере «перформативного поворота» в искусстве. Во-вторых, выявить причины изменения границ эстетических категорий и оценить их целесообразность. В-третьих, коснуться темы утверждения трансформации материально-телесного аспекта в процессе эстетического опыта.

Следует полагать, что процесс стирания границ между различными видами искусства («перформативный поворот»), о котором в начале 1960-х годов XX века свидетельствовало появление перформанса как жанра искусства, наиболее ярко демонстрирует то, как современное творчество становится невозможно охарактеризовать, используя традиционные эстетические категории. Термин А.Арто «театр жестокости» весьма точно описывает критику эстетической дистанции и пассивность зрителей (на примере классического драматического театра), которых Арто сравнивает с «потребителями»: «Мы рассчитываем основать театр прежде всего на зрелище, и в зрелище мы введем новое понятие пространства,

используемого во всех возможных плоскостях и под всеми углами, вглубь и ввысь, и к этому понятию присоединится прибавленная к идее движения особая идея времени» (Derrida, 2000, 299).

Феномены «присутствие» и «репрезентация» в эстетических теориях подразумевают коренное противоречие. Семиотизированный опыт отходит на второй план и вытесняется материально-телесным измерением, происходит смена фокуса, в результате чего модус репрезентации приобретает второстепенное значение, и вместо него устанавливается модус присутствия. Во-первых, это необходимое условие, позволяющее конструировать в процессе перформанса телесность, а во-вторых, это средство, позволяющее зрителям эту телесность воспринимать.

Во-первых, фиксации в опыте подвергается «феноменальное тело» актера, во-вторых, при приостановке фиксации восприятия на нем, реципиент интерпретирует этот феномен как означающее, и, с которым связаны самые разные ассоциации и смыслы, то есть — означаемое. Значит, присутствие перформансиста-художника является не экспрессивным, а в чистом виде перформативным качеством, это двусторонний процесс, преодолевающий дистанцию «зритель-художник».

Таким образом, если расширение сферы эстетического зачастую затрудняет задачу его идентификации, проблему определения автономного смысла эстетических категорий, это в той же степени относится и к безобразному, и к бесформенному. Тему «бесформенного» как термина в XX веке одним из первых затронул Ж.Батай и А.Арто в их совместной конфронтации с А.ретоном и представителями сюрреалистического направления, полемика об иных способах репрезентации в сюрреализме строилась вокруг трактовок «прекрасного». В частности Батай предпочитал «презентабельность» красоты в понимании Бретона представлению непредставимого, бесформенного — «исключающего всякий идеализм, непосредственную интерпретация феноменов в их первоначальной, грубой форме» (Batai, 1997, 99). Таким образом, «бесформенность» гротескного тела относится к области аморфного, симулятивного, которое динамизировано и становится отражением времени.

Воспринимая объекты в режиме деформации, например, образы смерти в искусстве, реципиент отождествляет себя не с действительным умирающим, а с его изображением, формируемым при помощи условно-кодифицированной системы знаков. Наделение объекта определенными характеристиками, перечнем свойств представляет из себя способ символизации: как только реципиент отвергает эстетический объект, который в процессе эстетического опыта по какой-то причине оказывается для него «травматичным» или вызывающим аффект, внешние качества переносятся на территорию символизации. Однако экстагически

сопереживать подобным визуальным образам можно постольку, поскольку изобразительное искусство своей различной степени документальностью удостоверяет действительность материальных аналогов: определенного тела и его смерти. Данный образ раздваивается на два связанных друг с другом образа: достоверно-фотографический образ и составленный из отдельных идентифицируемых черт образ-символ.

Кинематограф наиболее характерно проявляет зону «трансгрессии» восприятия и последующей рефлексии, синтезирующую в себе символическое, указывающее на традицию изображения, и знаки-события, в эту традицию не укладывающиеся, где изображение создает символический код, который может быть воспринят только как аффект, действие. Следовательно, подвижность кинокамеры, перемена кадров, монтаж — это не только признак механической работы киноаппарата, но еще и агрегат, который видит, движется и выражает восприятие (автора, оператора, субъекта). Определяющим техническим приемом становится крупный план, ведь такой кинематографический прием совмещает в себе по крайней мере две функции — структурную (как единицы киноповествования) и аффективную. Однако, семантическая перегрузка структуры взаимоотношения планов, где в сверхкрупный план также попадают объекты, прямо не играющие роль в сюжете, создает обратимость субъектов зрения, ложные движения нарратива.

Данный метод акцентирования внимания на телесно-осязательной составляющей фильма предоставляет множественную конфигурацию звукового-телесно-осязательного восприятия (гаптического), вызывает чувство неполноты опыта, обусловленного стремлением реципиента достроить и представить в целостном виде эстетический предмет: зрителю необходимо акцентировать внимание на конкретной особенности и вместе с тем уметь воспринимать целое изображение.

В кинематографическом опыте как трансгрессивном зрители подвергаются обработке со стороны высокой степени изоморфизма звукового, музыкального и изобразительного слоев фильма. Для того чтобы при просмотре произошла ассоциация звука с определённым источником на экране, нужно располагать зрительным образом персонажа, взятого крупным планом для усиления идентификации. Если речевой и звуковой элементы перестают сопровождать элементы визуального образа, то они двумя автономными началами аудиовизуального образа или, скорее, двумя равноценными образами.

В отношении сюрреалистических образов фильмов и их монтажных совмещений с «реальной» сюжетной составляющей наблюдаются примеры фигуративной визуальности, однако, в данном случае фигуративное изображение осуществляет работу в качестве образа и как последующая рефлексия способности видеть эти образы: различие между читаемым и

виртуальным планом фильма. Так и неясность центрального образа разрушает заданную априорно роль киноиллюзии, вызывает ситуацию саспенса, нарастающего при дезориентации субъекта повествования, поэтому отсутствие предполагаемого совпадения означаемого с означающим подготавливает «обман» горизонта ожидания.

К.Ясперс в частности утверждал, что зрительские иллюзии — «это необъяснимые аффектами и ассоциативными процессами, наступающими при ясном созерцании и против воли, преобразования реальных восприятий, так что элементы содержатся в этих новообразованиях» (Jaspers, 1996, 18). Следовательно, в кинематографе многозначность образов ведет к десемантизации внутрикадрового пространства, а впоследствии — появлению у зрителя чувства саспенса, где пограничным состоянием становится лиминальный эстетический опыт. Ж.-Л.Нанси пишет: «Образ оспаривает присутствие вещи. В образе вещи недостаточно просто быть; образ показывает, что это за вещь и как она существует. Это не присутствие «для субъекта» (и не «репрезентация» в обычном, миметическом смысле этого слова). Напротив, образ — это, если можно так выразиться, «присутствие как субъект». Вещь представляет саму себя», — в условиях чего сам процесс восприятия превосходит интерпретацию (Nancy).

Перформативная ситуация представляет как эстетический объект телесные образы и одновременно использует их в качестве своего главного означаемого материала. В.Собчак, например, рассматривает особый подход к пониманию кинематографического опыта, который основан не на традиционном определении мимесиса, а на понятии «контакт». Так, контакт понимается как комплексный «висцеральный и перцептивный опыт», получаемый при соприкосновении «тела образа» и «тела зрителя». Элементы экранного изображения и кинематографической выразительности встраиваются в «перцептивный, аффективный резонанс с телом зрителя», «энергетические импульсы» фильма должны передаваться через осязаемое кинематографическое пространство, через «мысли плоти» (Sobchack).

Натуралистичное изображение насилия или момента убийства в своей этической и эстетической двойственности становится индикатором для самой проблемы представления. Подобный ряд «телесных образов» вызывает разрыв в восприятии: вот только что была представленная в кадре боль, а вот уже мы наблюдаем сам игровой акт ее изображения, который сам свидетельствует о насилии. Однако, внутренним содержанием такого экранного насилия всегда остается некая коммуникативная структура, в центре которой лежит не процесс взаимообмена информацией, а «иной способ достигать осмысления того, что подразумевается», что в подобном случае включает в себя и смерть» (Benjamin, 2012, 228).

Учитывая, что практически невозможно уверенно определить в структуре фильма достаточную дозу насилия, можно предположить, что формируемая изобразительным удвоением ситуации дистанция, мешающая реципиенту совпасть с имитируемой реальностью действия, встраивает его в ситуацию лиминального эстетического опыта. Примеры трансляции на киноэкране элементов насилия в условной, гротескной форме представляют из себя ситуацию временного преодоления запрета, которая, в конечном счете, устанавливает данный запрет снова. Таким образом, внутренняя опосредованность визуального образа способствует «экстатическому переживанию», входу и выходу из режима зрителя, а формирование ситуации повторения узнаваемых эффектов при просмотре других работ какого-либо режиссера приводит к схематизации горизонта ожидания, превращая его в организованную «сумму приемов».

Изображение сцен насилия организуется вокруг фрагментов в фильме, где применяются спецэффекты; тем самым аудиовизуальная среда, пространство предстоящего эстетического опыта превосходит границы сопоставления с фактом реальности. По словам, П.Вирильо, «виртуальность разрушит реальность... Киберпространство — это катастрофа реального. Виртуальная реальность — это катастрофа реальности как таковой» (Virilio). Предполагается, что зритель воспринимает некое изображение в полном объеме (фильма), но в действительности кадр сокращает понимание до одного интенсивного сообщения. Готовясь к восприятию последующего эпизода, зритель обозначает предел реальности, а при этом технические способы опосредования насилия только усиливают напряжение от эстетического опыта, и, соответственно, опосредование становится еще одним травматическим опытом.

Визуальный ряд кино образует пространство перформативности за счет приема «театральной реальности», кинематографическими средствами эта реальность расширяется: сначала позиция кинозрителя совпадает с позицией героев-зрителей, но большую часть эпизода невозможно понять, находимся ли мы внутри диегезиса или вне его. В эффекте киноприсутствия технологии раскрывают новые аспекты эстетической дистанции, буквализируя разрыв между «здесь и сейчас» телесного опыта и эффектами, существующими исключительно в сознании.

Таким образом, следует обозначить, что в кинематографическом опыте можно считать трансгрессивным опытом? «Жест», по словам Джорджо Агамбена, «целиком поддерживает и наглядно проявляет медийный характер физического движения» (Agamben, 2012, 56). Прежде всего, тут необходимо подчеркнуть, что целенаправленные кинематографические приемы используются в качестве автономных процессов, перформативных актов, то есть речь идет о потенциале видеть

кинематографические образы, но неспособности располагать их в причинно-следственные связи.

Поэтому, применяя к киноопыту дополнение «трансгрессивный», следует говорить о точке восприятия, сконструированной самим искусством и актуализирующейся в событии эстетического опыта, где зритель становится способным освободиться от тяготения к механизмам узнавания уже знакомого, а значит к стандартным кинематографическим клише и техническим приемам. Трансгрессивный опыт в кино направлен на отказ от спектаклярного режима восприятия произведений, здесь имеется в виду реципиент-«свидетель», главная роль которого — являться центром действия, по отношению к которому можно оценить интенсивность кинообразов, напряжения. Режим «наблюдателя» от режима «свидетеля» в эстетическом опыте отличается тем, что событие, действующее на свидетеля, становится тем интенсивнее, чем он менее способен ему противостоять. Момент «события», то есть временного промежутка между перцептивным и событийным, образует фрагментарность, прерывистость процесса восприятия, которое противоположно времени просмотра фильма.

Обман ожидания, производимый киноопытом, раскрывает его адаптивный потенциал, а также интенсифицирует рассеянность восприятия кинопроизведения, которое технологии подвергают ускоренной обработке. Говоря иначе, рассинхронизация актуального и виртуального представления имеет возможность привести к исключению одного из них. С одной стороны, это и есть противопоставление, которое можно обозначить как противопоставление между рациональным и чувственным. С другой стороны, в промежутке, создаваемом просмотром кино, не удается определить временную структуру восприятия: аффект предполагает размещение зрителя в неопределенности актуально видимого. Впечатление «реальности» не позволяет зрителю перемещать образы в пространство интерпретации, поскольку знакомые изображения вызывают в памяти распознаваемые визуальные образы, разрушающие субординацию между воображаемыми и реальным. Однако, при этом некорректным будет и представлять «пограничный» опыт, как реакцию на редукцию объекта в эстетическом опыте, так как установка на трансгрессивный опыт при просмотре может быть и первичной, доопытной, поскольку определяет возможность отстранения от происходящего на экране и даже образуется вокруг него.

Возможность применения к киноопыту дефиниции «трансгрессивный», то есть одновременного обозначения аспектов нарушения границ нормы, представляет из себя проблемное отношение к полю категоризации, указание на пределы существующего эпистемологического горизонта относительно кино. Однако,

периферийность кинематографических эффектов, регистрирующихся в едином процессе эстетического опыта (спецеффекты, «кинематографические цитаты», репрезентация насилия, китчевое или кэмповое наполнение) является продуктом интерпретационной структуры, внимание же к деталям, распознавание нового центра есть не что иное как метод перекодировки подчиняющегося определению значения.

Обращение к проблеме визуального в случае репрезентации осуществляется через определение различия двух функций, связанных с терминами «воспринимать» и «видеть»: визуальное всегда уже присутствует, а чтобы воспринимать, нужно намного больше усилий по вычленению отдельного объекта, наведения фокуса зрения, регистрации форм. Зритель кино поставлен перед необходимостью отрицания доверия к достоверности репрезентируемого, чтобы получить ответную реакцию от вызываемого образами специфического аффекта, разрушающего оппозиции виртуальное-реальное. Следовательно, для того, чтобы маркировать определенный эстетический опыт как «трансгрессивный», располагающийся за пределами «горизонта», требуется определенный аспект, а именно интенциональность, всегда направленная на что-либо, предмет интереса, а в данном случае таким аспектом становится понятие о «норме».

REFERENCES

- Agamben, D. (2012). *Homo sacer. Chto ostaetsya posle Osvencima: arhiv i svidetel'* [Homo sacer. Homo sacer. What remains after Auschwitz: archive and witness]. Moscow: Europe. (in Russian)
- Batai, G. (1997). *Vnutrennij opyt* [Internal experience]. Retrieved from http://books.sh/blib_139017.html (in Russian)
- Bejamin, V. (2012). *Uchenie o podobii: mediaesteticheskie proizvedeniya* [The Mimetic Faculty: media aesthetic works]. Moscow: RGGU. (in Russian)
- Derrida, J. (2000). *Pis'mo i razlichie* [Writing and Difference]. St. Petersburg: Akademicheskij proekt. (in Russian)
- Jaspers, K. (1963). *Sobranie sochinenij po psihopatologii* [Collected works on psychopathology]. Moscow: Academia. (in Russian)
- Nancy, J.-L. (n.d.). *Image and Violence*. Retrieved from <http://www.film-philosophy.com/2006v10n2/o'connor.pdf>. (in English)
- Sobchack, V. (n.d.). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Retrieved from https://monoskop.org/images/5/58/Sobchack_Vivian_Carol_Carnal_Thoughts_Embodiment_and_Moving_Image_Culture.pdf. (in English)
- Virilio, P. (n.d.). *Kibervojna, Bog i televidenie. Interv'y u s Polem Virilio* [Cyber war, God and Television. Interview with Paul Virilio]. Retrieved from <http://chaosss.info/xaoc/cyberwar.html> (in Russian).