

Инна Кушнарева

Освобожденный труд коммуникации

Олег Аронсон. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия).
М.: «Новое литературное обозрение», 2007. – 384 с., ил.

Вводимое Олегом Аронсоном понятие коммуникативного образа, давшее название сборнику статей, вышедшему в издательстве «НЛО» в серии «Кинотексты», безусловно, следует рассматривать в рамках определенного политического проекта, а не только исследования в области кино и визуальности. Аронсон продолжает поиски нового определения понятия «сообщество». Коммуникация в коммуникативном образе – это не этическая концепция коммуникации Хабермаса и не лингвистическая коммуникация. Она, скорее, соотносится с коммуникацией в непроизводящем, «распроизведенном», сообществе из одноименной книги Жан-Люка Нанси. Произведение предложено для бесконечной коммуникации в сообществе, но это не значит, что оно коммуницируемо, для него необязательна считываемость. Произведение не является носителем сообщения. Сообщение важно для общества, а не для сообщества или общности. Это коммуникация, для которой незначимо сообщение, – обмен между сингулярными сущностями, не совпадающими ни с сообществами в их традиционном понимании, ни с индивидуумами. Этот специфический вид (а)социальности – не слияние, а общность, участие-в, совместное бытие. В такой коммуникации одна сингулярность, не являющаяся ни совместным, ни индивидуальным бытием, открыта, обращена к другой сингулярности.

Аронсон находит языки подобной неоформленной общности в неожиданных, казалось бы, местах, например в телевизионных образах, ускользающих от политических и экономических мобилизаций. Телевизионные образы как «образы чистой вовлеченности», преодолевающие индивидуальные различия между людьми, их воспринимающими, и «частичные идентификации разных социальных групп» (с. 44). То есть образы, существующие вне традиционного деления на сообщества и индивидов. Даже реклама, которую никто не смотрит намеренно, а только случайно попадает на нее, в силу самой этой случайности становится в буквальном смысле неожиданным «раем потребления». Еще один пример – работающий телевизор – который никто не смотрит, – втягивающий нас самих в самоценную коммуникацию, не нацеленную на сообщение, просто включающий «некое первичное коммуникационное намерение». В данном случае интересно провести параллель с понятием диалога у Нан-

си: «Я больше... не слышу... того, что другой *хочет сказать* (мне), но я слышу... что другой, этот или кто-то еще, говорит и что есть неременная артикуляция голоса и голосов, что и образует само бытие-вместе...»¹ Так в видении обнаруживается райская составляющая; тем самым Аронсон неожиданно реактуализирует, казалось бы, давно устаревшие теории начала телевизионной эры, когда еще не охваченное коммерциализацией телевидение воспринималось как уникальный утопический проект.

Идея коммуникации без сообщения, голоса, который просто говорит, а не высказывается, распространяется на все современное информационное поле, где скорость, множественность, несхватываемость образов сознанием «делает общность-в-образе важнее, чем сам образ» (с. 43). В пандан Нанси Аронсон находит своеобразный «литературный коммунизм» в самостоятельной Интернет-поэзии. Поэтический труд в Интернете сближается с Марксовым освобожденным трудом, о котором пишет Нанси в том же «Непроизводящем сообществе». Труд оказывается освобожденным от всего – от предмета, целей и даже самого субъекта. Поэзия в Интернете – «труд желания, освобожденный от притязаний субъекта» (с. 50). В поисках адекватной передачи понятий «сообщества/общности» Аронсон в статье «Народный сюрреализм» из предложенного сборника реабилитирует слово «народ», слово пустое, поскольку всякий раз заново присваиваемое той или иной идеологией. Пустота слова позволяет обозначить любого индивида и передать идею универсальности – «событие причастности каждого любому другому», – тем самым снимая противопоставление народа и индивида (см. с. 48–49). Это народ, образующийся через общность в деиндивидуализированном желании. И это уже не индивид, а особый тип субъекта – «множественность, положенная в основу субъективности». В неумелом, банальном или нелепом Интернет-стихотворстве поэзия обнаруживает свою собственную гетерогенность, саму себя как множественность сингулярных поэтических жестов.

Приятие поэтической Интернет-графомании – еще один шаг на пути последовательного отказа от эстетического суждения, которому противопоставляется акультурная общность в существовании. В «Коммуникативном образе» Аронсон постоянно противопоставляет мимесис и производство аффекта, понимаемого как единство действия и переживания. Произведенная в аффекте общность важнее успешности мимесиса и профессионализма, подобно тому как для литургии «общность в пении и молитве важнее виртуозности исполнения». Так, совершенно немиметической является установка на «правду» в соцреализме. Образы соцреализма незначимы с точки зрения искусства, но

¹ Nancy J.-L. *Inoperative Community* / Ed. P. Connor, trans. P. Connor et al. Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991, p. 76.

как достояние общности они проявлялись и актуализировались кинематографом. Образ уже не идеальный, а «материальный, материально воздействующий, участвующий в производственных отношениях» (с. 318), искусство, переместившееся из надстройки в базис. Речь идет не о правдивом отражении действительности, а об извлечении из нее образа, уже существующего в режиме будущего. Не того будущего, которому только предстоит наступить, но будущего, уже присутствующего в настоящем, только в «несобранном, гетерогенном виде». «Писать правду – это практиковать идеал в настоящем» (с. 319). Идея материального образа (помимо очевидной связи с теорией образа у Бергсона и Делёза) неожиданно смыкается в данном случае с концепцией «политики предписания» Алена Бадью. Политика предписания постулирует аксиому в качестве точки отсчета и требует ее непосредственного применения в качестве принципа действия, а не далекой цели, которая лишь постепенно может быть достигнута в будущем. Реализация цели осуществляется за счет того, что к ней относятся как к уже реализованной. Предписание игнорирует отсрочки и действует в настоящем, как если бы будущее уже наступило.

В статье «Политики имитации и логика ненасилия» Аронсон показывает, как тесно мимесис связан с насилием. Из миметической логики соответствия модели, идее, истине невозможно изъять момент насилия, когда опыт втискивается в прокрустово ложе репрезентации, а переживание систематически подменяется представлением, образом переживания. Миметическая культура анестезирует, дистанцирует страдание и насилие, но в то же время постоянно к ним апеллирует, демонизируя их. Немиметический образ существует вне зоны видимости, которая всегда формируется, очерчивается дискурсом власти. Немиметический образ имеет не только другой, не-картезианский субъект восприятия, он образует новое тело – тело, которое «не может быть собрано в образ», несобственное и безнравственное, поскольку апелляции к нравственности и заразительности насилия – это уловки политики образов и репрезентации (см. с. 107–108). Образы, сопротивляющиеся представлению, возвращают архаическую невосприимчивость к жестокости как неотъемлемому условию общности, складывающейся вокруг вытесненного первичного насилия, если вспомнить теорию жертвоприношения Р. Жирара. Страшны не образы насилия, борьбу с которыми постоянно симулирует властный дискурс, но само господство репрезентации, полностью колонизирующей сингулярность опыта. Аронсон подчеркивает, что «искусство прошлого (ориентированное на образы прекрасного и возвышенного) – насилие в гораздо большей степени, чем многие шокирующие опыты современных художников» (с. 115). Статус ненасилия очень неустойчив, по-

сколько оно с неизбежностью вынуждено пользоваться языком, захваченным насилием. Но оно существует в зонах автономии, где действуют слабые, невластные силы, в зонах аффективности, располагающейся между стимулом и реакцией. Здесь Аронсон пользуется оппозицией восприятия и восприимчивости у Э. Левинаса: восприятие всегда центрировано и присвоено, оно – всегда наше, восприимчивость – неприсваиваема и соотнесена не с нами, а с радикально другим.

Неудивительно, что Аронсону чужды сетования на массовость культуры. Приятие массовизации культуры способствует изживанию собственничества в производстве и потреблении чувственности, поскольку «присвоение “я” произошло не только в философии, но и в искусстве», где акт восприятия был присвоен эстетическим суждением. Последнему Аронсон противопоставляет кантовский *sensus communis*, общее чувство, как неприсваиваемость, множественность и гетерогенность, положенные в основу суждения.

Опираясь на понимание сообщества как общности в восприятии и аффекте, в истории кино Аронсон акцентирует принципиальный характер разрыва между Эдисоном и Люмьерами. Аппараты, созданные Эдисоном и Люмьерами, не отличались технически. Но сам опыт киносеанса, проецирования движущегося изображения для собравшихся зрителей меняет статус киноаппарата, который перестает быть «игрушкой для одних глаз» и выводит опыт за пределы индивидуального восприятия. Последующие попытки теоретической киномысли облагородить «низкое происхождение» кинематографа, придав ему статус искусства, стирают область доиндивидуальной аффективности и заново утверждают в правах эстетическое суждение с его дихотомиями «высокое и низкое», «прекрасное и безобразное», «истинное и ложное».

Не включаясь в «модные» дискуссии по поводу не-репрезентируемости, Аронсон противопоставляет *изобразительному* – вместо неизобразимого – *неизобразительное*. Неизобразительное понимается как банальное, стертое, невыразительное, ускользающее от взгляда и сознания. Непривилегированное, какое-угодно, как противопоставленное привилегированным моментам, если пользоваться терминологией Делёза. Такой подход проблематизирует понятие *взгляда*, который относится к порядку репрезентации и логоса, всегда «активен и несвободен» в жестко заданном движении от одного привилегированного момента к другому. Взгляд не захватывает микроощущения и микродействия, предшествующих интерпретации. Субъектом восприятия стертых, невыразительных образов не может быть картезианское когито или психологизированный и индивидуализированный субъект.

ект, но именно гетерогенная множественность, появляющаяся при выработке нового определения сообщества. Активности взгляда Аронсон противопоставляет «рассеянное» или «миражное» зрение (с. 34, 189–215). Комментируя «Кино. Образ-движение. Образ-время» Делёза, Аронсон постоянно акцентирует невозможность захвата и удержания кинообразов, их нечеткость, постоянную детерриториализацию, пребывание на периферии восприятия и вне представления. Даже классический образ-движение, которому по сути наследуют сегодняшние блокбастеры, не может быть, например, сведен к фотограммам и располагается в пространстве между ними.

Однако следует отметить, что в отношении кантовского *sensus communis* у Аронсона скорее возникает расхождение с Делёзом. В «Различии и повторении» Делёз ставит в вину Канту то, что у того взаимодействие способностей в конечном счете регулируется общим чувством. Общее чувство связано с изгоняемой Делёзом из философии доксой. Делёз разрабатывает новое учение о способностях – об их рассогласованной игре, в которой каждая способность берется в высшей точке своего развития, у своего предела, где способности оказываются полностью освобождены от точки зрения и общего чувства, и здравого смысла. Идея «вольнотпущенных» способностей проходит красной нитью через все творчество Делёза². В «Критике и клинике» Делёз утверждает, что необходимо возвысить способность говорить до высшего – далекого от эмпирического – применения, дабы породить другой язык внутри обыденного языка. В статье о музыке Булеза пишет, что задача музыканта – помочь услышать неслышимое, обращенное к «высшему», «невозможному» уху. Важнейшая дизъюнкция визуального и звукового в его книге «Кино. Образ-время» также строится на том, что способности слышать и говорить достигают высшего осуществления только достигнув предела, отделяющего одну из них от другой. Делёз последовательно выстраивает свою теорию на основе по сути модернистских художественных и литературных практик. Нетрудно, например, заметить, что из «Кино. Образа-времени» исключены любые упоминания о более или менее коммерческом кино и масскульте. Делёз ищет неслышимое в музыке Булеза, а не в стертых, банальных, проскакивающих мимо осознания мелодиях популярной музыки.

Аронсон оговаривает, что речь не идет об индустриальном производстве аффекта и что он рассматривает кино не как историю имен, а

² См.: Zabunyan D. Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma. Paris: Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2007.

опыт кинозрителя не зависит от опыта просмотра конкретных фильмов. Однако представляется, что так просто распространиться с эстетическим суждением и делением на высокое и низкое – или, скорее, на искусство и массовую культуру – не удастся. Если посмотреть на актуальный кинопроцесс, то станет очевидно, что такие понятия, как «неизобразительное», «нев्यразительное», «ускользающее от мобилизации дискурсом власти», «ненасилие», «нецентрированность», «рассеянное зрение», очень точно описывают так называемое фестивальное кино, которое в сложившейся практике кинопотребления оказывается поневоле элитарным продуктом. Показательно, например, что в уже упомянутой нами важнейшей статье «Политики имитации и логики ненасилия» Аронсон в качестве иллюстрации приводит фильм «Сын» братьев Дарденн, то есть образцовое фестивальное и авторское кино. Массовая культура в гораздо большей степени захвачена репрезентацией, легко поддается властным мобилизациям. С другой стороны, именно авторское кино сегодня (возможно, в большей степени, чем раньше), уклоняясь от репрезентации, занимается фиксацией невыразимого, освобождением повседневного от зрелищности, выявлением потенциала общности в клише и стереотипах, поиском новой нецентрированной и несобранной субъективности. На наш взгляд, проблематика отношений искусства и новых социальных общностей еще долго будет представлять исследовательский интерес.