



## The Gaze and Its Signifiers: Stain, Dirt, Garbage

---

**Konstantin P. Shevtsov**

St. Petersburg State University. Saint Petersburg, Russia. Email: shvkst[at]gmail.com

### Abstract

---

The article analyzes the concept of pollution as a deviation from the order or destruction of the meaning that ensures the establishment and reproduction of this order. We can talk about visual pollution only if we clarify how we see the meaning of visibility. To describe and reveal this meaning, the article proposes and develops the concept of gaze-returning, and it also defines a number of criteria that allow us to characterize some visual phenomena as dirt or visual garbage. The phenomenon of dirt in visible space is associated with the figure of the gaze and the possibility of investing in this space the experience of other senses and the body as a whole. The foreignness of these components of visibility can work to strengthen it – to articulate differences and fix them, and finally, to the technological reproduction of visual images; however, the same components contribute to the simulation of the gaze and the displacement of the living experience of vision by its technical signs, which is the reason of the problem of destruction of the visual order.

### Keywords

---

Visibility; Visual Pollution; Visual Garbage; Return of the Gaze; Technologization of the Gaze; Visual Anti-World



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



## Взгляд и его означающие: пятно, грязь, мусор

---

**Шевцов Константин Павлович**

Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, Россия.  
Email: shvkst[at]gmail.com

### Аннотация

---

В статье дается анализ понятия загрязнения как отклонения от порядка или разрушения смысла, обеспечивающего установление и воспроизводство этого порядка. Говорить о визуальном загрязнении мы можем лишь в том случае, если проясним, как мы видим смысл визуальности. Для описания и раскрытия этого смысла в статье предложено и разработано понятие возвращения взгляда, а также определен ряд критериев, которые позволяют характеризовать некоторые визуальные явления как грязь или визуальный мусор. Феномен грязи в видимом пространстве связан с фигурой взгляда и возможностью вложения в это пространство опыта других чувств и тела как целого. Инеродность этих компонентов визуальности может работать на усиление ее – на артикуляцию различий и их фиксацию, наконец, на технологическое воспроизводство зрительных образов, однако те же компоненты способствуют симуляции взгляда и вытеснению живого опыта зрения его техническими знаками, в связи с чем и возникает проблема разрушения визуального порядка, загрязнение визуальности технологическим мусором.

### Ключевые слова

---

визуальность; визуальное загрязнение; визуальный мусор; возвращение взгляда; технология взгляда; визуальный анти-мир



Это произведение доступно по лицензии [Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



## I

Избыток визуальной информации и визуальной продукции в целом давно заставляет задуматься о проблеме визуальной экологии и визуального загрязнения. Очевидно, что мы сталкиваемся не с изменением в природе зрения и зримостей, но с тем, какое значение приобретает визуальный материал в общей экономике нашего существования. Чем больше мы инвестируем себя в структуры зримого мира, тем больше зрительные образы используются в качестве означающих самых различных сообщений, а также в качестве пустых означающих, фейков и симулякров. Тем самым опустошается собственный смысл визуальности как способа открытости мира, расположения в мире и узнавания в нем себя. Визуальность сегодня становится приоритетным полем циркуляции особого рода мусора – семиотического, технического, дигитального. Страх в отношении грязи и отходов преследует человечество, по-видимому, на протяжении всей его истории, однако современный мир почти стирает различие вещи и мусора, продукции и отходов производства, благодаря чему, с одной стороны, забота о переработке мусора становится насущной технологической задачей, а с другой стороны, отвращение к отходам теряет свой пограничный характер и оборачивается отвращением к непосредственности чувственного опыта, и, соответственно, предпочтением стероидного экранного образа зрению естественному.

В статье мы будем говорить о загрязнении как отчуждении зрения и зримости, искажении смысла визуальности, и это значит, что мы не можем обойтись без прояснения общего вопроса о смысле визуальности, а заодно и его радикального предела, упадка и загрязнения. Как мы можем вообще поставить такую проблему? Сознание опирается в значительной степени на зрительный опыт, производство смысла предполагает визуальность в качестве своего условия, более того, мы можем наделять зримость смыслом первичной данности, открытости сознания или перцептивной веры, но едва ли мы говорим в этом случае о смысле самой визуальности как материи опыта, которая предшествует акту сознания и тем смыслам, которыми сознание этот опыт наделяет. Говорим ли мы о визуальном загрязнении как загрязнении материи видимого или, наоборот, материя поднимается на поверхность смысла как причина загрязнения, или, может быть, смысл визуального обнаруживает себя постольку, поскольку сам же и порождает ясность и замутнение, чистую форму данности и ее стирание и загрязнение? Зрительное пространство – это, прежде всего, пространство света и его отражений, мы можем говорить об отсутствии света, рассеивании, сумраке и пр., но никак не о загрязнении. Впрочем, поскольку речь идет о восприятии, есть многое, что оказывается пороговым для нашего зрения в отношении формы, размеров, цвета, движения и пр., и может поэтому вызывать своеобразную «зрительную боль», но не ощущение нечистоты и загрязнения. Неприязнь, отвращение и



даже страх, которые вызывает грязь, несомненно, глубоко укоренены в нас, но их природа все же иная, чем природы боли. Представление о загрязнении настолько тесно связано с самой природой смысла как различения и предположения одного другому, что мы не можем говорить о смысле визуальности без прояснения того, что вообще мы зовем грязью и отходами.

По-видимому, для детей долгое время не существует никакой грязи, как нет и представлений о чистоте или порядке, а нарушение привычного уклада может пугать, но также будоражить чувства и вызывать радость, а не отвращение. В классическом исследовании Мэри Дуглас «Чистота и опасность. Анализ представлений об осквернении и табу» показано, что грязь в культуре понимается просто как то, что находится не на своем месте. Но такой подход в свою очередь предполагает два условия: «совокупность упорядоченных отношений и то, что противостоит этому порядку. Грязь, таким образом, никогда не бывает изолированным и неповторимым событием. Там, где есть грязь, есть и система. Грязь — это побочный продукт систематического упорядочивания и классификации материи, — в той мере, в какой это упорядочивание включает отвержение неподходящих элементов» (Дуглас, 2000, с. 65). Определенная система значений порождает одновременно представление о чистоте и опасности, связанной с отклонением от этой системы, причем то, что выпадает из нее, не перестает существовать, но оттесняется в разряд нечистого, неприятного или запретного, расположенного на границе человеческого и нечеловеческого, культурного смысла и его отсутствия. Мир открывается благодаря подсветке множества значимых различий, и в каждом случае чистота различия обнаруживает возможность смешения и слипания различного, проступающего на поверхности так же, как это происходит с пылью, грязью и испарениями, возникающими при смешении земли и воды, земли и воздуха, земли, воздуха и воды.

Наше видение также опирается на определенные структуры, правильные формы, объемы, чистые цвета и пр., поэтому нет ничего удивительного в том, что мы сталкиваемся с феноменом «грязных» цветов и «отталкивающих» форм, однако можем ли мы говорить об общем смысле визуального и, соответственно, о визуальной грязи, о вымарывании или разрушении этого смысла? Интенциональная природа смысла состоит в том, что мы всегда сознаем «что-то», видим «что-то», различая акт видения и его предмет, усилие и его отражение в данности восприятия. Отражение усилий видения и всматривания в предмет превращает визуальное поле в кристалл, в котором одна грань отражается в другой, одно видимое служит проводником к другому, видится через другое и дает опору для видения другого. Мы видим не просто цвет, но цвет поверхности, тела, пространства, распознаем в видимом скрытые в нем стороны, возможности приближения, тактильного ощущения, звучания и пр. Зрение открывает многомерное пространство со своим типом порядка, в котором видимое всегда оказывается больше, чем просто видимое, потому что в нем завершается многомерность чувственного опыта в целом,



с его тактильными, кинестетическими, акустическими и пр. компонентами. Мы могли бы предположить, что загрязнение затрагивает смысл видения и видимого в той мере, в какой оно упраздняет, стирает либо сгущивает и смешивает разнообразие чувственного опыта в визуальном пространстве.

Здесь стоит, конечно, остановиться, чтобы решить, говорим ли мы все еще о визуальности, если привлекаем к определению видимого данные других чувств и опыт тела как целого? Есть и более радикальный вопрос: можем ли мы ограничить визуальное поле чистой оптикой зрения, если речь идет о смысле этого поля, а значит — о его границах, и о том, что эти границы проводит? Мы будем исходить из того, что сам порядок визуального определяется отношением видимого и невидимого, переходом от одного к другому, будет ли этот переход связан с инвестициями телесного опыта и субъективности в целом в поле зрительного восприятия или с работой семиотической машины, превращающей визуальный материал в порядок означающих, или с эстетической игрой воображения, апеллирующей к актуальному состоянию предпочтений и вкусов публики. В таком случае загрязнением мы должны назвать те феномены, которые препятствуют игре видимого и невидимого, и таковыми будут отнюдь не только «грязные» цвета или формы, но и, к примеру, слишком яркие цвета рекламы, которые, скорее, стирают различие видимого и невидимого, чтобы вернуть наш взгляд из видимого пространства к беспокойству желания и страха, агрессивному пятну *видимого невидимого*.

Иначе говоря, визуальное загрязнение возникает там, где в пространстве зрения *поселяется взгляд*, который не только обретает, но и утрачивает, видит и предъявляет себя, открывает для себя зримое и сам открывается тому, что видит, — видимому невидимому. Чтобы подступиться к парадоксу взгляда, стоит начать с принципиального неравенства, о котором говорит Сартр:

«мы видим либо глаза, либо взгляд Другого. Иначе говоря, мы либо видим, либо ощущаем себя под взглядом, который в этом случае остается чем-то пограничным нашему видению, видимым и невидимым одновременно. Как же мы узнаем о том, что видимы Другим, которого сами не видим в этот момент? Тот, кто подглядывает в замочную скважину, может вдруг *услышать* шаги за спиной и оказаться во власти чужого взгляда, так же наблюдатель на посту может услышать треск сломанной ветки и ощутить предельную опасность со стороны того, кто, оставаясь невидимым, возможно, уже поймал его в прицел» (Сартр, 2000, с. 281).

Взгляд располагает в визуальном поле *тело*, которое получает все преимущества бытия видимым, удовольствие быть узнаваемым Другим, и одновременно всю уязвимость этого бытия, опасность стирания своего видящего присутствия, сведение его к простому отражению чужого взгляда.

Желание видеть и присутствовать в видимом определяет структуру взгляда и условие его загрязнения или стирания. Как замечает Лакан, желание проявляется как избыток, пятно, с помощью которого субъект вписывает себя в пространство света, изначальное зрелище мира (Лакан, 2004, с. 83), это пятно



является по сути дела складкой, соединяющей «видеть» и «быть видимым», смотреть и ловить на себе встречный взгляд. Мы видим мир как бы на фоне структурного пятна, которое сохраняется на изнанке взгляда как источник его удовольствия, но и как возможность отчуждения, как след исполнения опыта и осадок неудачи вроде истории с Малышом Жаном, о которой вспоминает Лакан (Лакан, 1964, с. 92). Очевидно, что пятно — это не визуальная грязь, поскольку оно задает саму структуру взгляда, но стоит ему сместиться и стать частью видимого, перестать быть точкой отражения взгляда и предстать точкой его невозвращения, как оно оказывается зоной загрязнения, не видящим взглядом, а пятном, разделяющим и противопоставляющим видимое и невидимое. Такова функция маски и любого покрытия, которое придает скрываемому ей характер непристойного, грязного. Впрочем, маска возможна лишь потому, что уже есть скрытое, пятно нехватки, в котором наш взгляд встречается с взглядом Другого, который вполне может обернуться ликом, или маской, смерти (лик Медузы Горгоны).

Маска покрывает лицо, которое в отсутствие маски показывает себя как видящее и видимое, как обнаженность и непосредственность жизни, но также и как необратимость утраты, опустошения. Наигранный вид, который мы примеряем к своему лицу как маску, остается лишь поверхностью, прикрывающей пятно взгляда. Хотя лицо представляет собой лишь небольшую часть видимого, сама эта часть непосредственно соотносится с целым, являя всю игру и всю драматургию видения. Мы присутствуем в мире посредством лица, которое показываем Другому, хотя сами никогда не можем увидеть своего лица без посредника, и однако мы «видим» его, поскольку это именно та часть тела, в которой собраны для нас все основные каналы чувств, так что именно здесь тело собирается в целое и каждое из чувств находит свой перевод в формы зрительного опыта. Лицо позволяет присутствовать телесно в визуальном пространстве, но поскольку каждый акт видения, свершаясь, замирает в видимом образе и рассеивается, уступая место новому акту, игра видения вселяет тревожный разрыв в саму структуру взгляда, в воплощенное и олицетворенное присутствие в поле зрения. Жорж Диди-Юберман так раскрывает формулу, вынесенную в название своей книги «То, что мы видим, то, что смотрит на нас»: «Мы должны закрыть глаза, чтобы видеть, когда акт видения отсылает нас, открывает нас некой пустоте, которая на нас смотрит, затрагивает и, в некотором смысле, конституирует нас» (Диди-Юберман, 2001, с. 10). Мы скажем, что взгляд рождается в точке разрыва оптического поля, и именно восполнение этого разрыва наделяет видимое связностью, иначе говоря, визуальным смыслом.

Опыт видящего и видимого тела оформляется в форме поверхности и глубины, фигуры и объема, близи и дали, освещенности и затененности, в отношении тела и места, направления и пространства. Но поскольку мы говорим о рассеивании и растрате акта, о разрыве в структуре взгляда,



мы должны, прежде всего, остановиться на том, что стоит назвать *восполнением* или *возвращением* взгляда. Вещи не смотрят на нас, но они возвращают нам взгляд, поскольку сам их образ несет на себе отпечаток взгляда, отпечаток расположения тела относительно вещи, узнаваемые возможности движения, прикосновения, смены угла зрения. Речь идет о распознавании в видимом образе вложенного в мир взгляда, благодаря чему новый взгляд начинается с момента прерывания предыдущего, продолжает и восполняет прежнее усилие всматривания. Собственно говоря, только удвоенный, возвращенный взгляд и является взглядом, поскольку именно таким образом нам открывается мера включения видящего в видимое, смысл восприятия.

Что же лежит в основе этого возвращения взгляда? Конечно, речь идет о возможности вложить в зрительное поле опыт иных форм чувственности, опыт тела как целого. Мы находим узнаваемые элементы, соответствующие нашему опыту тактильности, кинестетики и пр., и тем самым различаем в видимой вещи отпечаток собственного тела и собственного взгляда, то есть, собственно, *видим себя видящими*, возвращаем свой взгляд, чтобы продолжить его в новом акте восприятия. Но стоит спросить далее, что же позволяет зрению быть преимущественным полем вовлечения тела. Наверное, здесь важна природа световых феноменов, обусловленная распространением света и его преломления в разных средах. Мы связываем интенсивность света с интенсивностью освещенной среды, поверхности, светового пятна, благодаря чему зрительное поле всегда предстает как живое целое, пульсирующее, рассеивающее свет, а вместе с этим распространяющее и наш взгляд в глубину освещенного пространства. Этот опыт *движения* взгляда позволяет проецировать взгляд и само видящее тело вглубь видимого пространства, находить в игре света и его преломлений возможность отражения и возвращения собственного взгляда (Шевцов, 2021, с. 29).

В «Материи и памяти» Бергсон приводит для демонстрации различия опыта длительности и механики тела пример психологического исследования, в ходе которого испытуемым в течение нескольких секунд показывали ряд букв и одновременно просили произносить не связанный с ними слог, который должен был препятствовать внутренней артикуляции и запоминанию этих букв. Результатом было то, что испытуемые на мгновение сохраняли образ строки как целое, которое исчезало при попытке ее воспроизведения (Бергсон, 1992, с. 211). Этот исчезающий образ целого, подобно непроговариваемому опыту единого в мистике Плотина, являет нам невозможность присвоить видимый образ без помощи восполнения и возвращения взгляда, и однако сама утрата этого образа все еще удерживается в памяти, воспринимается как место взгляда, отложенного, не возвращенного, но необходимого, встроенного в саму структуру взгляда в качестве возможности целостного восприятия. Возвращение взгляда создает складку видимого-видящего, границу тела и мира как форму различения и сплетения оптических явлений в целостный образ, соеди-



няющий в себе видимое и невидимое, растрату акта и его восполнение. Здесь стоит обратиться к понятию диалектического образа Вальтера Беньямина в интерпретации Диди-Юбермана. Речь идет о визуальном образе, который возникает внутри игры с потерей и восполнением и объединяет в себе две встречные направленности «видеть» и «быть видимым» (Диди-Юберман, 2001, с. 97). Этот образ описывается как мгновенный, обрывистый и при этом реминисцентный, поскольку он отбрасывает свет на прошлое, утраченное, рассеянное и все же собранное на мгновение в сплоске образа. По-видимому, можно сопоставить диалектику этого образа с платоновским понятием «вдруг», которое соединяет покой и движение, вечное предшествование одного и становящуюся природу многого. Строго говоря, таково мгновение, в котором рождается взгляд, поскольку воспринятый образ здесь становится образом различения, то есть: всматриванием и возвращением взгляда. Переход от единого к многому и от покоя к движению и обратно — это отражение в ином, преломление, превращение полного в пустое, живого в мертвое. Этот переход образует границу, *линию* как первую форму, которая связывает видимое и невидимое в единство образа. Диди-Юберман проясняет диалектическую природу образа на примере знаменитой игры фрейдовского внука с катушкой ниток. Визуальный образ возникает как игра с пустотой, отсутствием, и тревога этой игры воплощается в природе объекта, соединяющего глухое присутствие и объем, внешнее и вывернутое вовне внутреннее, скрытую и явленную одновременно пустоту объема (хранилища-погребения).

Игра утраты и восполнения порождает образ как траекторию движения, с измерением близости и дали, поверхности и глубины. Что такое непрерывность видения, которую нам дает возвращенный взгляд? О ней имеет смысл говорить только тогда, когда есть растрата, завершение, опыт смерти. Наше тело или душа могут сохранять непрерывность физического или метафизического присутствия, но видение определяется в акте, который завершается и рассеивается, и поэтому требует для себя восполнения. И это значит, что в самом взгляде уже совершилось принятие утраты, исходный опыт необратимости. Это и есть взгляд как форма мгновения, требующего продвижения вслед ушедшему, ибо только утрата и задает направление ухода, удаления, глубины.

Взгляд можно понимать как идеальную форму ощущения, но не в смысле пассивности впечатления, а в смысле движения, о чем пишет Жиль Делез в связи с картинами Фрэнсиса Бэкона (Делез, 2011, с. 55). Это движение свершается прежде пространственного перемещения как переход с уровня на уровень, от внутреннего к внешнему, от видимого к невидимому и обратно (с. 51); впрочем, то, что делает Бэкон, в равной мере лежит и в области перехода, и в зоне своеобразного ступора, парадокса, поскольку здесь движение застывает в поверхности, глубина не выявляется по мере движения, а заползает на поверхность, разрушая ее. Вместо движения от видимого к



невидимому мы получаем своего рода *видимое невидимого*, сгусток, который застывает в этом переходе, вызывая смесь удивления и отталкивания, притяжения и отвращения. Загрязнение стоит понимать как невозможность движения, затор, который принуждает нас к *замкнутости видимого на самом себе*. Мы говорим, таким образом, не о тьме или отсутствии форм, ни о каком-либо вообще недостатке, а, наоборот, об избытке, непереваренном сгустке, который входит в поле зрения, чтобы разделить и взломать его. И, возможно, не случайным является то, что этот сгусток появляется в самой попытке изобразить движение, представить его в форме радикального перенапряжения, спазма (с. 56), потому что именно *изображение* и является по своей природе таким уплотнением, *избытком видимого*, которое в силу этого вторгается в визуальное пространство как смещение (обогащение или разрушение) визуального смысла, его исходное *загрязнение*.

## II

Тревога восприятия в том, что утрата может быть не восполнена, взгляд рассеется и не вернется, не даст нам образ, за который можно ухватиться, чтобы всмотреться в видимое. Нам нужен взгляд Другого, который гарантирует возвращение, даст ответ на усилие вглядывания, даст образ, в котором мы найдем отражение и узнавание своего собственного присутствия. Эта гарантия наделяет наше виденье плотью, уплотняет визуальный образ, но тем самым образует избыток, который больше не согласован с опытом утраты. Мы видим его во всем, что несет на себе взгляд Другого и дает отражение нашему взгляду, независимо от того, смотрим мы или нет, мы видим его в других людях, в вещах, в знаках, в медиа, которые мы не обрели в утрате, но они требуют от нас утраты, потому что вторгаются в поле восприятия, и это ведет к утрате самого восприятия, его исходного смысла. Таким образом готовые формы отражения дают нам спасение от разрыва опыта, от травмы невосполнимости и безответности взгляда, но они могут оказаться и тем избытком восприятия, который подрывает его смысл, слепляя видимое и невидимое в вещь совершенно непонятного статуса, в визуальную грязь, отходы, перцептивный мусор. Этот избыток нам необходим для вставания в цивилизацию зрения, где визуальные образы являются опорой семиотического господства над миром, но ясно также и то, что он несет в себе опасность разрастания в массив отходов, в производство и перепроизводство визуального мусора.

Стоит внимательнее отнестись к генезису визуального мусора, поскольку здесь мы сталкиваемся с важнейшей формой преобразования визуального поля, преобразованием образов в знаки, которые предшествуют речи, но уже размечают зрительное пространство. Диди-Юберман сравнивает работу образа с катушкой ниток из игры фрейдовского внука, подчеркивая тот факт, что ритм ее исчезновения и появления придает образу парадоксальную, диалектиче-



скую природу, которая вбирает в себя и первые усвоенные ребенком знаки взрослого языка. Не сложно представить, что подобная игра может возникнуть и без использования этих знаков, потому что сама вещь, исчезающая и возникающая в поле зрения, приобретает функцию ситуативного знака. В два года мой сын еще не говорит, но знает множество подобных игр с исчезновением и появлением, например, проталкивание игрушек в щель раскладного дивана с обращенным к родителям требованием извлечь их на свет из диванной утробы. Понимая многие слова, реагируя на них и действуя в соответствии с просьбой или требованием, малыш не спешит использовать их в своей речи, как будто ощущая в них ту же опасность и притяжение, которую он замечает в щели дивана, скрывающей и возвращающей ему игрушки.

Что такое артикулированный звук или знак, нанесенный на тело? Все это — формы частичности, фрагментации живой непрерывности голоса, поверхности кожи, целостности вещи. Это — разрушение плоти, ткани опыта, но эти же знаки создают и совершенно новую плоть, прочерченную шрамами, собранную вокруг рубцов и татуировок. Такой знак разделяет видимое и невидимое, слышимое и неслышимое, но тем самым он же создает и эффект видимости невидимого или слышимости неслышимого. Не является ли это результатом того, что в ход идет нечто невозможное для видения, пятно, грязь, замутнение? Смысл визуальности в переходе от видимого к невидимому, и невидимое здесь не противоречит видимому, но дополняет и исполняет его, превращает видимое в пространство движения, в живую траекторию образа. Но в основе этого пространства остается нечто недвижимое и более того — принципиальная остановка движения, смерть, абсолютная утрата, которая не возвращает взгляд, но вместо этого смотрит на нас чуждым взглядом. Именно этот взгляд и является тем самым пятном, которое изначально замутняет взгляд, вносит нечистоту в пространство зримого. Почему дети так сложно входят в язык? Они уже узнают слова и связанные с ними предметы, но еще долго отказываются говорить, потому что использование слов означает разрыв тесной связи с ближайшими взрослыми, который невозможно помыслить, невозможно освоить в действии иначе, как в форме загрязнения и пятна, нароста в ткани чувственного опыта.

В «Силах ужаса: эссе об отвращении» Юлия Кристева пишет об отвращении к знакам, которые испытывает ребенок: «фобия не исчезает, а прячется за язык, — объект фобии является протописьменным, и наоборот, всякое речевое проявление, тем не менее связанное с письмом, — язык страха. Я имею в виду язык нехватки как таковой, нехватки, которая расставляет по местам знак, субъект и объект» (Кристева, 2003, с. 74). Для Кристевой речь идет об отголоске первичного отвращения, которое предшествует какому-либо объектному отношению, а заодно и — отношению субъекта к самому себе, потому что именно в этом отвращении и закладывается первичная позиция субъективности. В отвращении субъект отделяет себя от Другого, чтобы не раствориться в его абсолютном присутствии, и правильно будет сказать,



что именно отделение от Другого вызывает отвращение как переживание радикальной потери, онтологической травмы, обрушивающей исходную биологическую привязанность ребенка к матери. Это отвращение настолько невыносимо, что неизбежно вытесняется, и именно знаки выступают в роли тех парадоксальных образований, которые осуществляют это вытеснение, отодвигают ужас разделения, являясь в то же время его следом. Знак порождает новую связь с Другим, но сохраняет и память об отвращении как чувствительность к отклонению от порядка, неуместному пятну, которое вторгается в видимый мир, общий и при этом разделенный с Другим. Грязь не ужасна, скорее она — знак, который прячет от нас действительно страшное. Дети поначалу не знают грязи, но стоит им начать воспринимать нечто как грязь, они видят в ней беспокойство и угрозу. Только научившись ходить на горшок и получая одобрение родителей, малыш начинает испытывать отвращение и даже страх к своему калу, а заодно боится и смывания грязи, как будто устранение ее пробуждает глубинное отвращение, соединяющее страх отделения от Другого и страх растворения в Другом.

Мы отмечали, что, согласно Дуглас, грязь является коррелятом системы, своеобразной тенью, которую эта система отбрасывает на окружающий мир, и эта тень не уходит в ничто, а, напротив, постоянно проглядывает сквозь поверхность символических различий, не отрицая, а, скорее, усиливая различия, уплотняя их до материи знака, который, таким образом, обозначает как порядок, так и отклонение от него. Собственно говоря, проблема грязи — это не проблема некой формы или бесформенности визуального, это — проблема разрыва видимого пространства, представленного в образах и конфигурациях самого этого видимого пространства. Мы воспринимаем как загрязнение те фрагменты видимого, которые, выполняя роль знаков, ведут не к новому видимому или невидимому (объему, глубине, дали), а начинают обозначать сами себя как знаки разрыва, утраты, руины видимого. Эти знаки, не возвращая взгляд, указывают тем не менее на сам этот взгляд и его изнанку — аффект, желание, и тем самым берут на себя функцию усиления взгляда, первичной технологии взгляда, открывающей историю многочисленных медиумов видения. Именно такие медиумы (от первых рисунков до компьютерной графики) гарантируют сегодня силу взгляда и видимость мира, однако чем более абстрактной и техничной становится их связь с процессом воспроизводства и возвращения взгляда, тем чаще созданные ими образы превращаются в визуальный мусор, который переполняет наш мир, создавая своего рода анти-структуру современной визуальной цивилизации.

Прежде всего, взгляд получает поддержку от встречного внимания Другого, но действительное усиление взгляда достигается постольку, поскольку внимание Другого позволяет нам инвестировать в визуальное пространство присутствие тела как целого со всем многообразием его чувств, аффектов, желаний и действий. Можно сказать, что подобные инвестиции как раз и являются первичным загрязнением и уплотнением чистой визуальности,



что, впрочем, наносит отнюдь не ущерб, а, наоборот, придает полноту реализации чувственного опыта, интенсифицирует способность проводить и удерживать различия, наделять их личным смыслом и ценностью. Если вспомнить знаменитый миф о пещере в «Государстве» Платона, то несложно заметить, что чистая видимость обрекает узников на участь теней, не проводя различие живых и мертвых, и, наоборот, выход из пещеры наделяет их живым телом, которое больше не погребает человека в себе, а вовлекается в движение к созерцанию подлинного света. Каждый шаг в познании предполагает дисциплину тела, соответственно, и каждый акт вглядывания требует включения телесных компонентов, которые на первый взгляд отдаляют от чистоты видения. Так же как смесь земли и воды порождает грязь, в которой земля обретает плодородие, так и смешение зрения с другими перцепциями загрязняет визуальность и одновременно придает ей бесконечное богатство оттенков и образов, сдвигает смысл визуального, но при этом открывает множество новых способов движения от видимого к невидимому. И все же там, где есть загрязнение, там есть и опасность того, что усилитель взгляда лишит нас способности видеть, и волнующая чистота видения будет завалена отходами визуальных технологий.

Остановимся для наглядности на паре примеров. Достаточно часто приходится иметь дело с плохой копией текста — ксероксом, фотографией, сканом, при чтении которой мы физически ощущаем, как сама материя означающего утрачивает прозрачность, и переход от видимого знака к его означаемому требует дополнительного усилия и внимания. Мы имеем дело с загрязнением текста, которое воспринимается так только потому, что отклоняется от привычной простоты и ясности формы и в силу этого препятствует чтению. Трудности узнавания букв препятствуют продвижению взгляда; впрочем, плохое качество копии может обрести дополнительное значение, если, например, станет нашим способом видения иного времени, исторической толщи времени и пр. В этом случае «загрязнение» дает свой способ возвращения взгляда, особую его настройку. Возьмем в качестве второго примера романтический образ руин, которые в перспективе классического или чисто практического видения должны восприниматься как распад образа, прерывание взгляда, не находящего точки возвращения. И однако движение от совершенной картины природы к образу разрушения может совпадать с движением от восприятия прекрасного к созерцанию возвышенного, дающему переживание утраты и неумолимого хода времени. Но вместе с этим мы можем видеть вокруг нас и множество совершенно иных руин, советских долгостроев и современных проектов, оставшихся без финансирования, без завершения и смысла, как если бы они изначально строились как руины, не совпадая со своим временем, в качестве памятников своей функциональной и визуальной бессмысленности. И хотя мы можем разузнать и рассказать их историю, в них преобладает некое непроглядное пятно того, что явлено, но само ничего не являет, не возвращает, а потому и никуда не ведет взгляд.



Смысл этих примеров в том, что в видимом всегда есть много того, что больше самого видимого; и хотя всегда возможно, что равновесие видимого и невидимого будет нарушено и различие предстанет в форме сгустка, избытка, нарушающего ясность взгляда, оценка этого избытка как загрязнения, визуальной грязи, напрямую зависит от общей перспективы зрения и от того, работает она на возвращение и продвижение взгляда или нет. В этом смысле визуальный мир близок детскому взгляду, для которого порядок смыслов только устанавливается и язык еще находится в становлении. Нарушение порядка может как напугать, так и обрадовать ребенка, если оно разрушает обыденность, будоражит чувства и пробуждает желание нового. Такого рода «нарушение» постоянно используется нами для разных целей: яркий свет светофора разрывает монотонность естественного освещения и привлекает к себе внимание, чтобы сообщить о порядке движения и безопасности, отличного от привычного движения человека. Для одного яркая реклама есть загрязнение городского пространства, а для другого — это яркая сторона жизни, столь же необходимый атрибут большого города, как и свет светофоров. В таком случае «визуальная грязь» — это не столько побочный продукт порядка и его нарушения, сколько симптом, говорящий о столкновении разных порядков, например, нового и старого, причем в глазах одних именно старый порядок будет производить ощущение грязи, в глазах других — наоборот, новый. Крайней формой как раз и являются руины как болезнь города, но и новые веяния могут восприниматься как загрязнение, зараза, опасная нечистота. В каждом случае грязью будут считать то, что не раскрывается навстречу взгляду: старое скукоживается, не выдерживая давления времени, новое уклоняется, избегая оформления. Возможно, есть и то, что всегда производит ощущение грязи, смешивая в себе старое и новое, ветхое и неоформленное. Индийские трущобы, фавеллы, свалки — в них роится то, что необратимо сдвигается с уровня визуального — в слишком близкое, тактильное, обонятельное и пр. Это то, что шевелится под поверхностью визуального, проступая пятном то ли краски, то ли грязи, и здесь мы снова возвращаемся к вопросу о собственном смысле визуального, о некоей хорошей зрительной форме, удерживающей пространство света и взгляда.

Несомненно, такая форма есть, и ее определяет не структура предметности или знаковая система, а более общая установка, задающая форму (а также — технологию) открытости миру. Более точным будет определение этой формы как *меры*, которая определяет условие насыщения видимого пространства иными (телесными, семиотическими, культурными) компонентами, при сохранении возможности возвращения взгляда, сохранении непрерывности утраты и восполнения. Нарушение этой меры превращает любое включение и уплотнение видимого пространства в грязь и скопление грязи, в пятно, которое не дает, а отнимает взгляд, разрушает само условие визуального опыта. Распадение этой формы сталкивает нас с опасностью утраты, зача-



рованностью этой утраты, и как следствие — зачарованностью грязью как последним приютом распавшегося порядка визуальности.

### III

Грязь сопутствует любому порядку, поскольку именно порядок и устанавливает различие чистоты и загрязнения, или соблюдения порядка и отклонения от него. Однако проблема загрязнения предполагает не само по себе наличие грязи, а меру ее вторжения в определенную среду, уровень опасности для поддержания и воспроизведения существующего порядка. Очевидно, что и в отношении визуального загрязнения мы можем говорить об инородных компонентах, которые остаются в тени видимого пространства и, возможно, способствуют его внутренней определенности и устойчивости, но также и о тех компонентах, которые, наоборот, выходят на поверхность, подчиняют себе взгляд, разрушая непрерывность визуального опыта. Соответственно, возникает вопрос о критериях загрязнения, пусть и не в строго техническом смысле с количественными параметрами восприятия и показателями отклонения от его нормативной работы, а в исходном смысле греческого слова *κρίτηριον*, означающего способность различения и основание суждения о предмете. Понятие возвращения взгляда, как представляется, дает нам подобный критерий, поскольку описывает структуру взгляда как связку разнородных перцептивных компонентов. Показательным примером загрязнения здесь служат руины, поскольку они обнаруживают разрушение этой структуры, состоящее в том, что не-визуальные компоненты начинают занимать собой всю поверхность визуального, становясь основным содержанием видимого. Другой крайностью в отношении визуального порядка и отступления от него стоит считать предельно абстрактное, геометризованное пространство, в котором возвращение взгляда происходит настолько предсказуемо, что совершенно упраздняет тело смотрящего, отчуждая от него само визуальное пространство, живой опыт видимого окружения.

Несомненно, в этом критерии есть существенная доля неопределенности, да и сама апелляция к взгляду несет на себе печать ограниченности западного способа зрения и может быть совершенно чужда иным визуальным традициям, например, китайской пейзажной живописи, которая, как показывает Франсуа Жюльен, не опирается на взгляд, а порождает его вместе с видимым, в пульсации Инь и Ян, пустоты и полноты, утраты и восполнения (Жюльен, 2014, с. 180). Но если мы говорим о том, что порождает взгляд, то у нас появляется возможность дать более широкий критерий загрязнения. Речь идет о структурах взгляда, которые предъявляют только сами себя, о слепом взгляде, который создается из знаков видения, имитируя взгляд и подменяя видение возбуждением желания и аффекта. Таким образом, второй критерий загрязнения состоит в избыточном использовании технологий взгляда, которые построены на привлечении внимания и создании искусственной среды види-



мого. Эта среда насаждается, например, рекламой, яркие образы которой, вырванные из окружающего визуального контекста, представляют собой настоящее пятно, симулятивную структуру взгляда, задача которой сводится к захвату желания, к стимулированию и обращению на себя аффекта, а не возвращению взгляда. Образы рекламы не артикулируют визуальную материю, а разрывают ее, чтобы нам пришлось наполнить этот разрыв возбужденной аффективностью. Мы не можем долго неподвижно удерживать предмет, потому что в этом случае утрачиваем чувствительность к нему. Ощущение должно пульсировать, и яркая реклама, как правило, полностью отвечает этому требованию; однако она лишена визуального смысла, потому что полностью сводит визуальный порядок к знаковому (и не важно, имеем ли мы дело с буквальным сообщением или дополняем его некой риторикой образа), в результате чего образ схватывает намертво свой предмет, лишая нас чувственного отношения к предмету. Образы рекламы могут проникать в структуру желания, но скорее их действие подобно гипнозу, слепому взгляду, который не расширяет опыт зримого, а, напротив, разрушает его. Этот жест замыкания образа на себе, оскпления его визуального смысла обладает риторической избыточностью, аналогичной перформативным жестам, а также современной «культуре» фейков (Шевцов, 2021, с. 54), что соответствует установке многих рекламных сообщений на не прямое обещание лучшего мира, потребительского рая, превращающего пятно желания в подлинное зрелище, а видимый мир в означающее изначальной нехватки.

Реклама заполонила наш мир настолько, что мы почти перестали замечать ее и оценивать в качестве визуального загрязнения. Возможно, это обстоятельство показывает, что мы ощущаем вторичность рекламы в отношении того, что действительно господствует в системе современных визуальных ценностей, создавая визуальность и одновременно разрушая ее. Поэтому нам стоит выделить третий критерий визуального загрязнения. Прежде чем определить его, вернемся к уже сказанному, а именно к тому, что феномен грязи связан с представлением о порядке и его нарушении. Тем самым мы выделяем нечто вроде смысла чистоты и загрязнения и теперь уже можем оценивать с его помощью самые разные явления, например, отступать к первичному различению света и тьмы, говорить о «чистом» свете, о «чистых» или, наоборот «грязных» цветах, размывающих различие света и тьмы, о «грязных» формах, растворяющих различие фигуры и фона. Во всех этих случаях мы имеем дело не с исходными феноменами цвета и формы, а с определенной установкой суждения, которая находит свое подтверждение и условие воспроизведения себя в различении чистого и грязного, а также в аффектах отвращения и брезгливости, которые вызывает мысль о загрязнении. «Отвратительное» часто становится элементом эстетической или семиотической игры, вызывая шок, который должен расшатать привычные представления о порядке, но еще чаще его цель состоит в том, чтобы, наоборот, обновить ощущение ценности этих представлений. Ричард Сеннет пишет, что современный город существует как



отчужденное пространство, которое отделяет индивидов друг от друга, и в этом отношении особенно показательно обустройство шоссе с его однообразным покрытием и безликим ограждением (Сеннет, 2016, с. 449). Появление граффити на стенах вдоль дорог может показаться формой вызова и утверждения свободы, но поскольку восприятие граффити неизбежно вовлекается в логику порядка и нарушения, граффити воспринимаются, прежде всего, как знаки загрязнения и вызывают желание вернуться к чистоте формы, хотя бы в ней и не было ничего, кроме власти взаимного отчуждения.

Современный город является наследником долгой истории производства пространства (Лефевр) и визуального порядка (Сеннет), которая представляет собой выдвигание различных технологий взгляда от гладкой поверхности стены и геометрии агоры и улиц до современных форм дополненной реальности. На каждом шаге этой истории возникают формы, которые предлагают себя в качестве естественной и наилучшей формы видения и тем самым предлагают подчиниться визуальной логике этих форм, отдать свой взгляд господствующему способу видения. Несомненно, мы сохраняем за собой возможность видеть по-своему, удерживать дистанцию к господствующей модели, но при этом мы сталкиваемся с самой тревожной формой визуального загрязнения, которая хотя и отклоняется от порядка, но работает на его воспроизводство. Например, перспективная живопись, кино, видеоигра — все они пытаются воспроизвести определенный строй видения, структуру взгляда (Грау, 2013, с. 8) и тем самым усилить ее, придать особую ценность тому, что будет открыто такому технологизированному взгляду, но эти же технологии подменяют собой личное усилие видения, поэтому все чаще они начинают работать на порождение совершенно безличной продукции, подменяющей непосредственное отношение и живое видение. Итогом становится разрастание массы визуальных отходов, визуального мусора, возникающего из-за перепроизводства образов. Ремесленные поделки, принципы застройки, воспроизводимые в каждом городе, бессчетное множество фото и видео, оседающих в архивах и, наконец, цифровые образы, наводняющие современные социальные сети — все это совершенно слепые образы, которые создают своего рода визуальный *анти-мир*, сферу абсолютной *пассивности* взгляда.

Современная культура является по преимуществу культурой потребления видимого, потребления визуальных знаков, не обеспеченных значениями и превращающих саму визуальность в пустое означающее, в мусор. Беньямин в свое время противопоставил традиционное отношение к видимому образу, которое он связал с понятием ауры, современному способу восприятия, воспитанному техническим образом (Беньямин, 1996, с. 22). В терминах, предложенных в этой статье, мы могли бы сказать, что аура, дающее нам одновременно опыт близости и дали, ценности настоящего и его включенности в традицию, требует для себя возвращения взгляда как основ-



ного условия восприятия. Отказ от этого условия совпадает со специфической агрессией образа, которая предпочитает возбуждать аффект, усиливать тактильные и кинестетические перцепции в общей структуре визуальности. В этом случае мы сталкиваемся с намеренным загрязнением образа, поскольку именно такой образ становится ценностью новой эпохи — эпохи технического производства и репродукции образов. Можно сказать, что этот технический взгляд дает свой образец чистоты, а точнее — точности, резкости, разрешимости, но одновременно — и свой тип загрязнения, состоящий в избытке пустых знаков, представляющих технологизированное око Другого. Но теперь мы можем говорить и о новом типе восприятия, не известного Беньямину и связанному с высшей точкой, достигнутой современным миром потребления. Речь идет о потреблении цифровых образов, производство которых столь стремительно и избыточно, что отныне непосредственная данность визуального образа практического неотличима от данности мусора. Клод Леви-Стросс описывал миф как структуру, которая бесконечное количество раз собирается из осколков других мифов. По-видимому, эпоха цифрового разума (Савчук, 2018, с. 7) порождает собственную анти-структуру визуального и смыслового мусора, которая требует современной формы мифа как способа существования в постоянно рассыпающемся мире визуальных симуляций. Или новой религии, обещающей отделение и спасение истинных образов в беспредельном океане ложных.

### **Благодарности**

---

This research was prepared with the financial support of the RSF grant Project 21-18-00046 “The Definition of Criteria for Visual Pollution of the Environment” in St Petersburg State University.

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ. Проект 21-18-00046 «Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды» в Санкт-Петербургском государственном университете.

### **Список литературы**

---

- Беньямин, В. (1996). *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. Медиум.
- Бергсон, А. (1992). *Собрание сочинений. Том 1. «Московский Клуб»*.
- Грау, О. (2013). *Эмоции и иммерсия: Ключевые элементы визуальных исследований*. Эйдос.
- Делез, Ж. (2011). *Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения*. Machina.
- Диди-Юберман, Ж. (2001). *То, что мы видим, то, что смотрит на нас*. Наука.
- Дуглас, М. (2000). *Чистота и опасность*. «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле».



- Жульен, Ф. (2014). *Великий образ не имеет формы, или Через живопись—К не-объекту*. Ад Маргинем Пресс.
- Кристева, Ю. (2003). *Силы ужаса: Эссе об отвращении*. Алетейя.
- Лакан, Ж. (2004). *Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964))*. «Гнозис», Издательство «Логос».
- Савчук, В. В. (Ред.). (2018). *Критика цифрового разума*. Академия исследования культуры.
- Сартр, Ж.-П. (2000). *Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии* (В. И. Колядко, Пер.). Республика.
- Сеннет, Р. (2016). *Плоть и камень: Тело и город в западной цивилизации*. Strelka Press.
- Шевцов, К. П. (2021). Чистое движение: Понятие, образ, означающее. *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*, 22(4-1), 24-35.

## References

---

- Benjamin, W. (1996). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Medium. (In Russian).
- Bergson, H. (1992). *Collected Works. Volume 1*. Moscow Club. (In Russian).
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Machina. (In Russian).
- Didi-Huberman, G. (2001). *What we see, what is watching us*. Nauka. (In Russian).
- Douglas, M. (2000). *Purity and Danger*. "CANON Press-C", "Kuchkovo Pole". (In Russian).
- Grau, O. (2013). *Emotion and Immersion: Key Elements of Visual Research*. EDIOS Publishing House. (In Russian).
- Jullien, F. (2014). *The Great Image has no Form*. Ad Marginem Press. (In Russian).
- Kristeva, J. (2003). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Aletheia. (In Russian).
- Lacan, J. (2004). *Four Basic Concepts of Psychoanalysis (Seminars: Book XI (1964))*. Gnosis, Logos Publishing House. (In Russian).
- Sartre, J.-P. (2000). *Being and Nothingness* (V. I. Kolyadko, Trans.). The Republic. (In Russian).
- Savchuk, V. V. (Ed.). (2018). *A Critique of the Digital Mind*. Academy of Cultural Studies. (In Russian).
- Sennett, R. (2016). *Flesh and Stone: The Body and the City In Western Civilization*. Strelka Press. (In Russian).
- Shevtsov, K. P. (2021). Pure Movement: Concept, Image, Signifier. *Review of The Christian Academy for the Humanities*, 22(4-1), 24-35. (In Russian).