

art&cult

артикульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№2 (2-2011)

Е. Васильева

О КНИГЕ Е. ПЕТРОВСКОЙ «ТЕОРИЯ ОБРАЗА»

Рецензия на книгу: Петровская Е. Теория образа. – М.: РГГУ, 2010

Ключевые слова: теория образа, теория искусства

Review: Petrovskaya E. The Theory of the Image. Moscow, 2010. [in Russian]

Keywords: image theory, art theory

Слово «образ» приобрело дурную славу, как отметил М. Мерло-Понти в своем эссе «Око и Дух» (1960 г.), а породили эту славу безосновательные представления об изображении как кальке, копии, дубликате вещи, и о «ментальном образе» как того же рода копии, хранящейся в нашей памяти^[1]. И тогда, и сегодня обращение к способам использования понятия «образ» в искусствоведении и прочих науках, имеющих дело с визуальным, обнаруживает, что они часто основаны на противопоставлении «реальности» и «образа реальности». Сама этимология слова «image», которую Р. Барт возводит к глаголу «imitari» – «подражать», «имитировать»^[2] – располагает к пониманию образа как изобразительного знака, результата воспроизводства, копирования, отражения предметов. Это отражение создает некую «иллюзию тождества» объекта и его образа, которая в семиотической логике должна быть «считана», «вскрыта» через обнаружение кода, лежащего в основе знаково-условной природы образа.

Именно семиотическая модель образа долгое время лежала в основе большинства исследований визуального. Это во многом обусловлено появлением в 60х годах выдающихся работ Р. Барта («Фотографическое сообщение», 1961, «Риторика образа», 1964 и др.), У. Эко («Отсутствующая структура», 1968), других исследователей, работающих в этой логике. По сей день семиотическая методология – явно или имплицитно – присутствует во многих исследованиях визуальных искусств, медиа, рекламы. При этом ее ограничения стали очевидны уже самим ее создателям, классикам семиологии, которые в своих более поздних работах стали обращаться к другим языкам описания. Так, Р. Барт в «Camera Lucida», в поисках объяснения не поддающегося расшифровке, аффективного впечатления от фотографии, прибегает к своеобразной феноменологии^[3]. К. Метц, создавший семиологию кино, в середине 70х гг. пишет «Воображаемое означающее», где пытается осмыслить притягательность кино, особую природу отношений зрителя и образа средствами психоанализа^[4].

Невозможность довольствоваться изображением как набором знаков, подлежащих дешифровке, поиск того незримого, что является основой и условием всякого визуального восприятия, приводит к возникновению все новых теорий и новых «имен» образа – «образ-движение» и «образ-время» Ж. Делеза, бартовский «punctum» и т.д. И, по сути, это не просто вопрос терминологии, языка описания, а вопрос поиска или конструирования нового объекта – объекта дисциплины, которая обладала бы средствами осмысления визуального в его современном многообразии.

«Теория образа» Елены Петровской как раз представляет собой попытку движения к пониманию, что такое образ и сопутствующему прояснению, «каким может быть предмет новой дисциплины, известной под названием «исследования визуального»» (с.7). И насущность появления такой книги сложно переоценить, особенно в условиях дефицита такого рода обсуждения в русскоязычной среде (из отечественных авторов, делавших серьезные заходы в это исследовательское поле, сходу вспоминается только О. Аронсон, прежде всего его работа «Коммуникативный образ»^[5]).

Книга родилась из цикла лекций, выстроенного вокруг ряда известных западных теоретиков с разными логиками, разными способами осмысления визуального – при этом все они встроены в авторский замысел, объединены «проблемой производности изображения от того, что можно обозначить как невидимое» (с. 8), задачей «десемиотизации изображения» (там же). Первоначальная интуиция, связанная с потребностью развести образ и изображение, по-разному преломляется в авторской интерпретации феноменологии М. Мерло-Понти и Ж.-Л. Марьона, деконструкции Ж. Деррида, философии сообщества Ж.-Л. Нанси, семиологии Р. Барта и Р. Краусс. В разных частях книги на передний план выходят проблемы тела и пространства, соотношение живописи и феноменологической редукции, понятия опыта, аффекта, сообщества, времени, Другого. Достаточно часто и отчетливо проявляется интерес автора и к психоанализу – мы видим обращение к фрейдовскому понятию травмы (с. 25), достаточно подробный экскурс в его же теорию сновидений (с. 130-132) и т.д. Однако, ни одной психоаналитической теории визуального не уделено отдельное внимание, хотя, как представляется, в расширенный вариант книги могла бы войти, например, глава, посвященная концепции расщепления между глазом и взглядом Ж. Лакана^[6] или упомянутому выше «Воображаемому означающему» К. Метца. Добавим также, что внимание автора, несмотря на максимально широкую постановку проблемы образа, включающую образы визуальных медиа, все же сосредоточено преимущественно на живописи и фотографии. То есть проблемы движущегося образа (кинематографического, телевизионного и пр.) практически остаются на периферии рассмотрения, что тоже сыграло свою роль в выборе ключевых фигур и теорий, вокруг которых строится рассуждение.

Часть представленных в книге авторов хорошо знакома русскоязычным гуманитариям, в первую очередь благодаря многочисленным переводам, - это Р. Барт, М. Мерло-Понти, Ж. Деррида, Ж.-Л. Нанси. Другие же - например, М.-Ж. Мондзен, В. Флюссер, - известны в России гораздо меньше, чем на западе, и «Теория образа» предлагает читателю возможность открыть для себя эти имена, ранее незаслуженно обойденные вниманием. Особенно украшает и без того со вкусом подобранный круг рассматриваемых авторов М.-Ж. Мондзен с ее исследованием иконы как изображения, изначально и принципиально нерепрезентативного, ни к чему не отсылающего, но действующего как оператор, способ задания направления взгляда и включения самой плоти зрителя в «трансформационный круговорот отношений», ведущий к преобразению (с. 96-121).

Итак, Е. Петровская перебирает, пробует разные оптики, языки описания – и каждый из них на свой манер указывает на то «невидимое», что парадоксальным образом вплетено в видимое и оказывается условием всякой видимости вообще. Что же оказывается в итоге самым близким для нее, позволяет совершить заявленный в предисловии «шаг в сторону формулирования самостоятельной теории образа» (с.9)? Это не только теоретические изыскания, но и опыт восприятия фотографии – прежде всего работ Синди Шерман и Бориса Михайлова, к которым автор обращается по ходу лекций/глав книги неоднократно. Опыт восприятия фотографии, являющийся одновременно опытом причастности к сообществу – сообществу не как к коллективу, а как к деиндивидуализированному носителю «воспоминания», запечатленного на фотографии. Это воспоминание никому в отдельности не принадлежит, оно может состояться только тогда, когда некая общность – узнает себя в фотографии и тем самым проявит и ее, и себя (с. 187 -191).

Автор вводит здесь понятие *подразумеваемого референта*, определяя его как «присутствие в изображении того, что и делает его изображением: еще не известно, что это такое и как оно будет прочитано, но видимый образ уже состоялся. Он состоялся, более того, как образ коллективный (...). Говоря конкретнее, он отсылает к разделяемому коллективному опыту, который не имеет для себя готовых социологических определений» (с. 191). Подразумеваемый референт соотносится автором с понятием *punctum*'а (то есть аффекта, «укола», «чувствительной точки») Р. Барта, при этом последний вписан в индивидуальный опыт, в то время как первый всегда разделен общностью. Эта общность «не институционального, но аффективного типа. Это те коллективы – переживающие, проживающие время, – которые не успевают стать субъектами» (там же).

Таким путем – через понятия общности, воспоминания, *punctum*'а – Е. Петровская приходит к искомому образу. К образу, координаты которого были заданы в ходе постановки проблемы: «современное искусство и отчасти современная теория, которая должна быть на уровне этого искусства, преимущественно имеют дело именно с такими образами: с образами, в которых спрессованы время и аффект и которые отсылают к опыту» (с. 37).

Добавим, что происхождение «Теории образа» из лекционного курса имеет свои плюсы и минусы. Очевидным плюсом является хорошо продуманная и отработанная структура изложения, включающая необходимые экскурсы, пояснения, примеры и пр. – все это делает изложение очень сложных проблем и теорий, к которым обращается автор, доступным и увлекательным. Большую роль здесь играет и язык, которым написана книга – ясный и выразительный. Минус состоит в том, что рассуждения автора не снабжены (за редким исключением) точными ссылками на страницы рассматриваемых работ, из-за чего бывает затруднительно восстановить происхождение тех или иных терминов и аргументов. Это обстоятельство усугубляется опечатками в едином списке литературы в конце книги – так, в нем две работы М. Фуко приписаны З. Фрейду.

Напоследок выразим надежду, что круг читателей «Теории образа» окажется достаточно широким, несмотря на обидно малый тираж. Ведь обсуждаемые в ней проблемы актуальны не только для исследователей визуального – искусствоведов, философов, антропологов, киноведов и т.д. – но и для всей просвещенной публики, интересующейся тем, что происходит в сегодняшней гуманитарной мысли.

[1] Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. – М.: Искусство, 1995. – с. 223.

[2] Барт Р. Риторика образа // Избранные работы : Семиотика. Поэтика. - М.: Прогресс; Универс, 1994. – С. 297.

[3] Барт Р. *Camera lucida* : комментарий к фотографии. - М.: Ad Marginem, 1997.

[4] Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010.

[5] Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). – М.: Новое литературное обозрение, 2007.

[6] Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: книга XI (1964)). – М.: Издательство «Гнозис», издательство «Логос», 2004.