

УДК 7.01:7.036

ББК 85.143(3)

DOI 10.18688/aa2515-9-53

А. А. Татищев

Бессознательное узнавание и материализация присутствия в визуальном языке Дмитрия Кавандера¹

Дмитрий Кавандер — современный калифорнийский художник-реалист, создающий маслом и акварелью теплые онирические городские пейзажи и интерьеры, отражающие тихую красоту повседневной жизни. Отличительной особенностью его работ является создание атмосферы рецептивного присутствия, которая достигается через пробуждение у зрителя бессознательной памяти. Неосознаваемое узнавание его главных сюжетов — пустынных городских пейзажей, одиноких интерьеров и непрерывных дорог — осуществляется за счет часто теплой цветовой палитры и упрощенной формы, позволяющих рассматривать образ как почти забытое, вытесненное воспоминание. Материализация зрительского присутствия нередко достигается через создание эмоциональной и даже физической напряженности, требующей заполнить своим взглядом меланхоличную пустоту и безмолвие наблюданной художественной реальности.

Обращаясь к разным эстетическим, психоаналитическим и философским теориям, данное исследование ставит перед собой задачу анализа самого механизма бессознательного восприятия образов искусства и материализации зрительского присутствия в художественном опыте. Эпизодическая лиминальность, отсутствие конкретных деталей в картинах Кавандера создают универсальное пространство для зрительских проекций, что позволяет бессознательному и аффектам транслироваться поверх полотна или экрана, в конечном итоге формируя уникальный опыт со-присутствия и со-участия.

Неосознаваемое узнавание всеобщего порядка, объединяющего как художника, так и реципиента, проходит параллельно процессу материализации присутствия зрителя, что описывал еще Ж. Диidi-Юберман, обращаясь к феноменологии восприятия М. Мерло-Понти: «все видимое высечено в осязаемом, что всякому тактильному бытию некоторым образом суждена видимость и что не только осязаемое и осязающее, но также осязаемое и видимое, которое в нем высечено, вдаются друг в друга, наскакивают друг на друга» [3, с. 9]. Сам акт видения всегда оканчивается тактильным опытом. При этом он также отмечает четкую взаимосвязь этого процесса с бессознательным, утверждая, что видимые вещи также «смотрят на нас, затрагивают нас и преследуют нас» [3, с. 12], поскольку их всегда подкрепляет следствие утраты. Диidi-Юберман описывает этот процесс как работу симптома: зритель открывает глаза и испытывает то, чего он не видит,

¹ Исследование выполнено за счет внутреннего гранта РГПУ им. А. И. Герцена (проект № 47-ВГ).

чего больше не может увидеть, но в конечном итоге почтует, что то, чего он не видит со всей здравой очевидностью, тем не менее смотрит на него как визуальное следствие утраты. Модальность здравого таким образом становится «неотменимой»: когда «видеть» означает чувствовать, что нечто неотменимо ускользает от нас, иными словами, когда «видеть» означает «терять» [3, с. 13].

В качестве аргумента Диidi-Юберман анализирует знаменитый пример З. Фрейда с детской катушкой [7, с. 238–241], которая производит необходимый эффект на ребенка за счет того, что постоянно исчезает и появляется (возвращается), тем самым, олицетворяя визуальный образ «отсутствия», увековечивая наше желание [3, с. 63]. В основе этого процесса всегда лежит проживание утраты матери: «момент, где одно всегда преподносится как память о другом, где мы пребываем под взглядом потери, то есть под угрозой потерять все, в том числе самих себя. <...> ребенок с катушкой смотрит на свою игру, как переживают повторяющееся — и с определенного момента утвердившееся, неотменимое, окончательное — отсутствие матери. Разве ребенок, играя в бросание предметов, не проводит опыт отречения, в котором вырисовывается не только отсутствие, — которого он боится и предметом которого он, согласно симметрии, может оказаться сам, “брошенный” теми, кто его окружает» [3, с. 67].

Образы искусства, какими бы простыми они ни были, способны представлять зрительную диалектику той игры, в ходе которой мы умели, но затем забыли, тревожить наше видение и придумывать местонахождение этой тревоги: «Образы искусства способы, в некотором смысле, сгущать игру ребенка, который всего-навсего держится за нитку, и, как следствие, придавать ей статус памятника, чего-то, что остается, передается, разделяется» [3, с. 79]. Таким образом, искусство вызывает взгляд, открывающий полость тревоги во всем, что мы в нем видим.

В этом процессе бессознательного проигрывания утраты особую роль играет память, она превращается из инстанции, которая хранит, в инстанцию, которая теряет: «она играет, так как еще не знает, что никогда не будет точно знать, что же в ней накапливается» [3, с. 97]. Память становится самим осуществлением желания, то есть вечным, «живым», «встревоженным» переигрыванием потери: «это игра с потерей, подобная игре Fort—Da, которая дает ритмичное повторение “нулевой точки желания” и в некотором смысле останавливает неостановимое: так узы потери становятся игрой, веселым плотничанием, произведением. Или монументом, в котором обретает твердую форму тот факт, что потеря всегда возвращается, возвращается к нам» [3, с. 97]. Особую роль здесь играет «присутствие», которое означает диалектику — двойную дистанцию — места, позволяющего сказать «это тут», и места, позволяющего сказать, что «это потеряно» [3, с. 97–98]. Подобное мы испытываем, наблюдая пейзажи Кавандера, которые оказываются «тут» перед нами, но то, что они визуально констатируют, всегда возвращается издалека, заставляя нас пережить потерю.

Как отмечает Диidi-Юберман, акт видения — не есть действие машины, воспринимающей реальность как собрание тавтологических очевидностей, а всегда операция субъекта, а значит, операция раскалываемая, тревожимая, возмущаемая и открытая [3, с. 56]. Особый эффект материализации складывается за счет диалектизации того, что мы видим, и того, что смотрит на нас: «когда то, что мы видим, вот-вот окажется на-

стигнуто тем, что смотрит на нас, — момент, не навязывающий ни чрезмерную полноту смысла, ни его циничное отсутствие» [3, с. 57], результатом чего оказывается особо ощущаемое пространство-полость, «пробитое тем, что смотрит на нас, в том, что мы видим» [3, с. 57].

Создание особого эффекта присутствия возможно благодаря ауратичности наблюдаемого объекта как проживанию «силы дистанции», причем всегда удвоенной: дар видимости не может выйти из-под власти далекого, которое показывается лишь для того, чтобы снова показаться отдаленным, каким бы близким ни было его явление [3, с. 122]. По этому поводу Диidi-Юберман замечает следующее: «Близкое и отдаленное одновременно, но отдаленное в самой своей близости: выходит, что ауратический объект предполагает своего рода блуждание, непрестанный бег туда-сюда, некую эвристику, в которой дистанции — противоречащие друг другу дистанции — диалектически испытывают друг друга. Внутри этой операции сам объект становится признаком потери, которую он утверждает, то есть визуально вырабатывает: он представляется, приближается, но вызывает само это приближение как явственно “уникальный” и абсолютно “странный” момент властного отдаления, властной странности как чуждости. <...> У нас на глазах, вне поля зрения: что-то тут наводит нас на мысль о наваждении, о том, что приходит к нам издалека, затрагивает нас, смотрит на нас и в то же время уклоняется от нас» [3, с. 122–123]. Этот парадокс отсылает к силе взгляда, приписываемой смотрящему тому, на что он смотрит. Это взгляд, прорабатываемый временем, дает появлению время на раскрытие в качестве мысли, то есть дает пространству и времени переплестись по-другому, вернуться из времени другим.

В этой никогда не преодоленной дистанции, которая смотрит на нас и к нам прикасается, В. Беньямин улавливает силу «непроизвольной памяти» [1, с. 120]. Можно говорить об ауратичности работ Дмитрия Кавандера, исходя из того, как это понимал Диidi-Юберман: «ауратическим является такой объект, появление которого расточает, помимо его собственной видимости, то, что мы должны назвать его образами, созвездия, облака его образов, которые преподносятся нам в виде множества родственных фигур, возникающих, приближающихся или удаляющихся, чтобы поэтизировать, выткать объект, раскрыть его облик и значение, сделать его произведением бессознательного» [3, с. 124]. Именно в нашей памяти сплетаются, разыгрываются и расстраиваются, вступают в противоречия все времена. В ауре переплетаются всесилие взгляда и всесилие памяти, которая обозревает себя подобно тому, как теряются в «лесу символов» [3, с. 125], что заставляет нас вернуться к парадигме сновидческого восприятия, замеченного Беньямином [1, с. 166]. Исходя из некоего видимого объекта, работа символического, с одной стороны, заставляет объект в буквальном смысле «явиться» как уникальное визуальное событие, а с другой стороны, трансформирует его: «она расшатывает саму стабильность его внешности в той самой мере, в какой оказывается способной привлечь далекое в близкой, или предположительно достижимой, форме. Она разжалует форму как предмет имения <...> и взамен придает ей достоинство квазисубъекта, квазибытия: способность “поднимать глаза”, появляться, приближаться, удаляться...» [3, с. 125].

В этот момент все как будто бы обезображивается или преображается, а работа нашей памяти направляет в прошлое, «динамизируя его, к судьбе, к будущему, к же-

ланию» [3, с. 125]. Прошлое диалектизируется, простираясь в будущее, и из этой диалектики, конфликта, выходит проявляющееся настоящее ауратического опыта, «шок» непроизвольной памяти. Таким образом, сила взгляда, власть памяти и власть желания делают возможным создание особого эффекта материализации наших рецептивных ощущений.

Видимая же дистанция позволяет поразить и затронуть нас: она способна осуществить свою собственную трансформацию — из оптической в гаптическую или тактильную. Двойная дистанция, о которой уже шла речь, двойной взгляд (когда рассматриваемое смотрит на смотрящего), работа памяти и простирание — все это является элементарными условиями, при которых аура создает особое материальное измерение восприятия объекта. Обращаясь к идеям Мерло-Понти о взаимосвязи пространственности и тела [4], Диidi-Юберман замечает, что лишь в проживании ауры открывается фундаментальный опыт пространства, то есть «явления его дистанции и воздействия этой дистанции на наш взгляд, на нашу способность чувствовать себя под взглядом. <...> в глубине, зарождающейся под “ищущим” взглядом, по следам тела, втягиваемого в “задачи” взгляда» [3, с. 142]. Дистанция же вводится из отношения желания к памяти — как двух сопряженных модальностей власти отсутствия и потери.

Эффект полуденного ужаса, иногда сближающий Кавандера с живописью Э.Хоппера, позволяет в то же время испытывать тревогу от ожидания опасности, исходящей от взгляда «по ту сторону». Изображенные пустые пространства в работах Кавандера отличаются своей намеренной универсальностью, позволяющей воспринимать их как «знакомое», «близкое», «родное», но всегда с элементом отстраненности или тревоги, что делает ощущение восприятия «странным». «Странное» сближается с понимаем ауры как «странных сплетения пространства и времени, как силы взгляда, желания и памяти вместе взятых, наконец, как силы дистанции» [3, с. 215]. Между желанием и властью памяти Фрейд обнаруживает мотив наваждения, тревожного возвращения образов как двойников. Такой объект, изначально придуманный на случай исчезновения «я», всегда означает само это исчезновение, когда он является нам и смотрит на нас [8, с. 272–273]. Этот взор всегда необычный, странный из-за тревожной виртуальной силы повторения и независимой от нас «жизни» объекта. В чистом виде двойник всегда одновременно повторяет человеческий облик и вместе с тем способен повторять себя, приобретать свой собственный, нечеловеческий облик автономный формы. Этот «странный объект», таким образом, всегда с одной стороны напоминает нам нас, всегда принадлежит миру наших воспоминаний, и никогда им не принадлежит. Именно поэтому Фрейд связывает визуальный опыт проживания «странных» с одиночеством, безмолвием и темнотой [8, с. 281], с тем, «что должно было оставаться тайным, сокровенным и выдало себя» [8, с. 268]. Как нечто непроизвольно вышедшее из тени нашего бессознательного, наших забытых воспоминаний, но его явление хранит интенсивный след удаленности и глубины, который принуждает его к сокрытию.

Диди-Юберман также отмечает, что «тревожная странность» — это: «место, где “видеть” означает “терять”, и где объект безвозвратной потери смотрит на нас» [3, с. 214]. Встреча со «странным» всегда заставляет нас пережить дезориентацию, то есть опыт, в котором мы уже не знаем точно, что перед нами, и не является ли место, к которому

мы направляемся, тем самым, внутри чего мы всегда заточены. Дезориентация нашего взгляда всегда означает и состояние оторванности от другого, и от самих себя, в самих себе. Такой взгляд всегда заставляет нас что-то терять, оказаться под угрозой отсутствия, и позволяет случиться внутри нас расколу — оказаться в дезориентированном состоянии между материальной и психической реальностью, то есть стереть границу между наблюдаемым и узнаваемым памятью.

В этом смысле наблюдаемые нами образы структурированы как пороги, странное переплетение открытого, но в то же время закрытого пространства, которые служат для придания формы нашим глубочайшим ранам [3, с. 230]. Материализация нашего присутствия в общем пространстве происходит в измерении встречи, где «рушатся объективные дистанции, где “там” обезграницивается, отрывается от “здесь”, от детали, от видимой близости; но где оно внезапно показывается» [3, с. 232]. Таким образом, место образа может быть постигнуто лишь через призму диалектических опытов ауры или странности, где образ как визуальная вещь всегда оказывается местом, в котором пространственные координаты рвутся, открываются нам и, в конечном итоге, открываются в нас, чтобы «открыть и тем самым пустить в себя нас» [3, с. 232].

Об этом рассуждает и Браха Л. Эттингер. В своей эстетической теории она разрабатывает концепции матричного пространства и матричного взгляда, которые помогают объяснить тонкий процесс бессознательного соучастия зрителя в произведении искусства. Матрица, по Эттингер, — это пространство со-бытия и со-переживания, где субъект-зритель и объект (произведение искусства) находятся в динамическом и взаимопроникающем процессе. В отличие от фаллогенетической парадигмы, которая акцентирует внимание на разделении субъекта и объекта, матричное пространство предлагаёт более гибкий, пористый подход к восприятию. Зритель и произведение «перетекают» друг в друга, находясь в отношении соприсутствия. Пространство на картине становится не просто изображением, а полем со-узнавания, где зритель и образ взаимно влияют друг на друга.

Эттингер вводит понятие «матричного взгляда» как формы восприятия, которая выходит за пределы активного мужского взгляда, как это описывал Ж. Лакан. Матричный взгляд представляет собой процесс совместного творения смысла между зрителем и объектом, в котором важную роль играют неявные, бессознательные и эмоциональные связи. Материализация присутствия зрителя происходит через включение его в матричное пространство через взгляд, который активирует бессознательные процессы узнавания. Так, например, пейзажи, часто созданные в теплых тонах с упрощенными формами, выступают в качестве триггеров для бессознательного, вызывая «негативное узнавание» — знакомость без конкретного осознания, почему это знакомо. В конечном итоге, через матричный взгляд зритель становится соучастником художественной реальности, которая вызывает у него ощущение, будто эти пространства каким-то образом принадлежат его собственным воспоминаниям.

Эттингер также акцентирует внимание на роли праматеринской травматической памяти, которая сохраняется в матричных связях и проявляется через бессознательные образы и чувства. Пустота, меланхоличность, напряженность, обусловленная ожиданием присутствия «другого» в картинах Кавандера, могут быть восприняты как «трав-

матические пространства», где присутствие зрителя обусловлено тем, что они вызывают в нем архетипические и доязыковые воспоминания, связанные с разрывом и потерей. Материализация присутствия может объясняться тем, что такие пространства активируют коллективное бессознательное и матричные связи, которые объединяют зрителя и изображение через травматическую память. Это процесс не просто наблюдения, а с творения смысла на основе внутренних, глубинных переживаний зрителя, который бессознательно проецирует их на пейзаж.

Эттингер подчеркивает важность этики заботы и сопричастности, когда речь идет о восприятии искусства. Зритель включается в пространство через эмпатию и заботу, ощущая себя не просто наблюдателем, но и участником. Он бессознательно «заполняет» пустоту своими аффективными реакциями и эмоциональными проекциями, что создает эффект эмоционального соприсутствия. Это можно интерпретировать как «матричную связь» — пространство, где зритель и художественное произведение взаимно влияют друг на друга, создавая общее поле восприятия. Именно в этом общем пространстве работает матричное сознание — «совместное пробуждение знания, которое происходит не из сознания, аффективного и хрупкого знания на границе между разными субъектами на протяжении нитей травматических и фантазматических соединений, которые связывают их вместе; это передаваемость через волны, интенсивности, частоты и запечатлевание, транс-записывание и перекрестное записывание (в психике кого-то еще) следов встречи-события, которая позволяет связывающим нитям (и их осознанию) субъекта и другого вибрировать в разделенном пространстве» [9, с. 89].

В своей теории Эттингер подчеркивает, что именно благодаря художнику, его желанию, запечатывающему отпечатки Эроса в произведении, создается матричный кластер, который производит трансформации в своих ранних наблюдениях и открывает потенциал для нового осознания как для художника, так и зрителя. Эттингер пишет: «Жест художника создает живопись, исходя из Эроса, и вписывает тайну встречи междуproto-этическим со-страданием и эстетическим со-страданием каждого отдельного вне-в-озарения, дающего рождение внешнему внутреннему и внутреннему в видимом» [9, с. 117].

Как заметила Г. Поллок, анализируя концепцию матричного пространства, мы мыслим изображения как визуальные, однако в искусстве они часто материальны и осязаемы. Материальный объект, картина, создает поле, которое не ограничивается зрением, оно подталкивает нас «внутрь поля зрения через цвета и жесты, которые приводят в действия ощущения пульса, ритма, движения, которое, в свою очередь, раскрывает время по мере того, как мы погружаемся в их поток, энергетику и, главное, в их аффект» [5, с. 229], где аффект — признак человеческой мысли, которую воссоздает художник при встрече с миром.

Аффект становится ключевым элементом эффекта материализации присутствия, поскольку связывает зрителя с художественным произведением на уровне бессознательных реакций и переживаний. Это интенсивное, до- или внеязыковое переживание, которое возникает в момент встречи с искусством. Как замечают Ж. Делёз и Ф. Гваттари: «О любом искусстве следовало бы сказать: художник — это показчик аффектов, изобретатель аффектов, творец аффектов, связанных с перцептами или видениями, которые он

нам дает. Он не только творит их в своих произведениях, он наделяет ими нас самих и заставляет нас становиться вместе с ними, он нас самих вовлекает в составное целое» [2, с. 203]. Понимаемые как интенсивности, которые движутся между телами и объектами, но не зависят от конкретного содержания или значений, они напрямую воздействуют на зрителя. В случае с работами Кавандера, изображающими пустые и вместе с тем почти интимные пространства, они вызывают не столько осмысленную эмоциональную реакцию, сколько сильное бессознательное ощущение присутствия. Это ощущение возникает благодаря интенсивностям, которые исходят от изображения и проникают в зрителя. Пустота, меланхолия и ожидание присутствия «другого», который должен снять ощущаемое напряжение, сливаются в аффекте — зритель чувствует пространство, а не просто наблюдает его.

Аффекты способны переплетать материальное и нематериальное, создавая аффективную связь между изображением и зрителем, что позволяет ему не только осознать себя в пространстве, но и включить собственное тело в процесс восприятия, ощущая себя физически «внутри» изображения. Таким образом, аффекты заполняют пустоту образов и переносят зрителя в это пространство, создавая эффект присутствия. Будучи мобилизатором памяти и проекций, они активируют наши бессознательные ассоциации. Пейзажи Кавандера действуют как триггеры, активируя скрытые, неопределенные воспоминания зрителя, даже если эти воспоминания не имеют четкой вербализованной формы. В этой связи Делёз и Гваттари заключают: «Так великие аффекты, создаваемые разными писателями, могут сцепляться или взаимопорождаться в преобразующихся, вибрирующих, сливающихся или разверзающихся составных целых; этими существами-ощущениями объясняются отношения между художником и публикой, взаимоотношения разных произведений одного художника или даже возможные сходства художников между собой» [2, с. 203].

Эттингер также отмечает особую аффективную связь между реципиентами, автором и произведениями искусства в общем транс-субъективном пространстве, где каждый человек — «пункт или пространство вдоль той же нити, и эти пространства колеблются с тем же ритмом, в том же чувственно-аффективно-ментальном движении, но не одинаково» [9, с. 81]. Она также описывает общее проживаемое пространство в схожем с Диidi-Юберманом ключе, говоря об «отдаленности-в-закрытости или дистанции-в-близости разных аффективно-ментальных событий или моментов» [9, с. 81], на протяжении которых происходит становление-вместе каждого отдельного человека в общем художественном опыте. В этой транс-субъективной сфере перераспределяется резонанс между участниками матричном кластера: «между самими людьми и между людьми и произведениями искусства» [9, с. 81].

Обращение к эстетической теории Брахи Л.Эттингер позволяет рассматривать произведение искусства в качестве экрана, на который бессознательно транслируется некое событие, обретающее эстетическую форму: «живопись создает экран для событий-встречи сейчас, протягивает связывающую нить сквозь время» [5, с. 247]. Искусство понимается как особый способ мышления, позволяющий создать матричное пространство между художником и зрителем, которые могут никогда не встречаться, но воздействовать друг на друга и быть сопричастны, каждый в своем роде, единому событию

из своего прошлого [6, с. 128]. Матричное пространство дает возможность проживания опыта, в котором признается разрыв в различном бытии и времени, но присутствует предпосылка к проживанию ранимости и уязвимости воспоминаний из памяти другого как своих.

Созданные Дмитрием Кавандером образы на первый взгляд сегодня могут показаться искусно сконструированной ловушкой и иногда даже намеренным обманом — попыткой создать безопасное пространство, которое материализуется лишь за счет зрительской аффективной рецепции. В своем производящем эффекте живопись Кавандера часто сближается с «dreamcore-эстетикой», эксплуатирующей ностальгию и наши сновидения как эскапистский побег от действительности. Сегодняшняя популярность создания визуальных и художественных эффектов, таких как теплые и слегка приглушенные цвета и тона, напоминающие о прошлом; низкое разрешение или визуальные «шумы», напоминающие старые фотографии или VHS-записи; а также пустота и отсутствие людей, делающих изображение универсальным, — связана с тенденциями эсказизма и даже некоторой инфантильности, которые усилились в эпоху новой чувственности. Это объясняется попыткой ухода от сложной и зачастую фрагментированной реальности в пользу более простых, эмоционально насыщенных и иногда ностальгических альтернатив. Инфантильность может проявляться как желание вернуться к состоянию почти детской непосредственности, когда эмоции и восприятие были более открытыми и искренними. Именно такое стремление выражается через упрощенные образы, которые вызывают чувства безмятежности, уюта или теплую тоску по прошлому. Подобная сентиментальность связана с поиском эмоциональной ясности и более понятного мира, чем тот, в котором нам приходится пребывать, что, своего рода, похоже на эмоциональную игру, где человек погружается в искусственный мир ради получения подлинных, иногда бессознательных переживаний и, в первую очередь, — утешения.

Однако даже многие подобные изображения выглядят нормальными лишь на первый взгляд, но содержат едва заметные аномалии, которые нарушают восприятие реальности. Коридор может быть слишком длинным, перспективы могут быть слегка искаженными, а знакомая обстановка может выглядеть слишком пустынной или оторванной от реальной жизни. Нарушения привычных ожиданий создают тревожный эффект, при котором зритель не может полностью осознать, что его беспокоит, но испытывает физическое ощущение беспокойства, что как бы говорит нам о том, что скрыться от взрослой жестокой действительности не получится. При этом акт видения всегда заканчивается проживанием утраты: собственной или другого, связь с которым обнажается во взгляде. Живопись Кавандера задает вопрос о самой возможности вхождения в игру с бессознательным, где видимое сближение с образом заставляет зрителя вспоминать, сопререживать, телесно ощущать и присутствовать здесь и по ту сторону изображения, соединяя разделенное пространство.

В конечном итоге акт воспоминания поднимает важный вопрос о связи между тем, что память извлекает, и местом, где это проявляется. Это заставляет нас, погружаясь в воспоминания, размышлять над двойственной природой дистанции. С одной стороны, узнаваемое становится ближе, словно найденный объект, которым мы можем распоряжаться. С другой стороны, очевидно, что, прежде чем «обладать» этим объектом,

мы нарушили его прежнее место покоя, превратив в открытое и видимое, но утратив при этом его первоначальный контекст. Мы обладаем объектом, но не его изначальной сущностью и условиями существования. Таким образом, нам никогда не удается полностью овладеть воспоминанием. И как заметил Диidi-Юберман, мы оказываемся в положении, где воспоминания становятся своего рода ширмами, и единственная альтернатива этому — сохранять критический взгляд на свои собственные находки и «обнаруженные» объекты [3, с. 155].

Литература

1. Беньямин В. Бодлер. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 224 с.
2. Делёз Ж. Гваттари Ф. Что такое философия? — М.: Академический Проект, 2009. — 261 с.
3. Диidi-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб.: Наука, 2001. — 264 с.
4. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — СПб.: Ювента, Наука, 1999. — 608 с.
5. Поллок Г. От живописи к живописи // Кабинет Омега: Браха Лихтенберг Эттингер. — СПб.: Скифия-принт, 2013. — С. 201–251.
6. Старикишина Д. А. Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти // Международный журнал исследований культуры. — 2016. — №3 (24). — С. 122–130.
7. Фрейд З. Психология бессознательного. — М.: Фирма СТД, 2006. — 448 с.
8. Фрейд З. Художник и фантазирование. — М.: Республика, 1995. — 400 с.
9. Эттингер Б. Л. Диотима и матричный перенос. Психоаналитическая встреча-событие как беременность красотой // Кабинет Омега: Браха Лихтенберг Эттингер. — СПб.: Скифия-принт, 2013. — С. 61–119.

Название статьи. Бессознательное узнавание и материализация присутствия в визуальном языке Дмитрия Кавандера

Сведения об авторе. Татищев, Александр Андреевич — магистр педагогического образования, ассистент. Российский государственный педагогический университет им. А.И.Герцена, наб. р. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186; ksandr.taiev@gmail.com; SPIN-код: 6520-4412; ORCID: 0009-0001-2703-496X

Аннотация. В статье анализируются феномен бессознательного узнавания и процесс материализации зрительского присутствия в визуальном языке художника Дмитрия Кавандера. Особое внимание уделяется исследованию механизмов восприятия, которые активируют работу бессознательного у реципиента и вызывают его эмоциональное включение через наблюдение онирических образов: пустынных городских пейзажей, одиноких интерьеров и непрерывных дорог. Работа опирается на теории Ж. Диidi-Юбермана, Б. Л. Эттингер, Ж. Делёза и Ф. Гваттари, которые рассматривают искусство как пространство диалектики между наблюдаемым объектом и зрителем. Ключевыми концептами являются «аура», «странное», «матричное пространство» и «аффект», которые объясняют взаимодействие между сознательным и бессознательным восприятием. Через анализ визуального языка Дмитрия Кавандера раскрывается феномен «негативного узнавания», когда наблюдаемые образы вызывают у зрителя ощущение связи с собственными воспоминаниями. Этот эффект связан с травматической памятью, которая делает возможным бессознательное соучастие реципиента во встрече-со-бытии с произведением искусства, в котором все участники находятся в динамическом и взаимопроникающем процессе. Особую роль в процессах восприятия играют аффективные связи между изображением и зрителем, что позволяет реципиенту включить собственное тело в этот процесс и ощутить себя физически «внутри» изображения. Искусство рассматривается как особый способ мышления, позволяющий создать общее пространство между художником и зрителем, где разрыв в различном бытии и времени признается как возможность для проживания уязвимости и ранимости воспоминаний, передаваемых через память другого. Таким образом, эффект соприсутствия зрителя в картине обусловлен активизацией бессознательных механизмов памяти, желания и тревоги, что делает искусство пространством проживания утраты и потери власти над прошлым.

Ключевые слова: Дмитрий Кавандер, бессознательное, присутствие, память, матричное пространство, аффект, аура

Title. Unconscious Recognition and Materialization of Presence in the Visual Language of Dmitri Cavander²

Author. Tatishchev, Aleksandr A. — M. A., assistant professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab.r. Moyki, 48, 191186 St. Petersburg, Russian Federation; ksandr.taiev@gmail.com; SPIN-code: 6520-4412; ORCID: 0009-0001-2703-496X

Abstract. The article analyzes the phenomenon of unconscious recognition and the process of materializing the viewer's presence in the visual language of the artist Dmitri Cavander. Special attention is given to the investigation of perception mechanisms that activate the work of the unconscious in the recipient and provoke their emotional engagement through the observation of oneiric images: empty urban landscapes, lonely interiors, and endless roads. The work relies on the theories of G. Didi-Huberman, B. L. Ettinger, G. Deleuze, and F. Guattari, who consider art as a space of dialectics between the observed object and the viewer. Key concepts such as "aura", "the uncanny", "matrixial space" and "affect" are used to explain the interaction between conscious and unconscious perception. Through the analysis of Dmitri Cavander's visual language, the phenomenon of "negative recognition" is revealed, where the observed images evoke a sense of connection with the viewer's own memories. This effect is linked to traumatic memory, which makes possible the unconscious co-participation of the recipient in the meeting-event with the artwork, in which all participants are involved in a dynamic and interactive process. A special role in perception is played by the affective connections between the image and the viewer, which allow the viewer to include his or her own body in the process and feel physically "inside" the image. Art is viewed as a specific way of thinking that creates a shared space between the artist and the viewer, where the rupture between different states of being and time is recognized as an opportunity for experiencing the vulnerability and fragility of memories transmitted through the memory of the other. Thus, the effect of co-presence in the artwork is conditioned by the activation of unconscious mechanisms of memory, desire, and anxiety, making art a space for experiencing loss and the loss of control over the past.

Keywords: Dmitri Cavander, unconscious, presence, memory, matrixial space, affect, aura

References

- Benjamin W. Bodler (Baudelaire). Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 224 p. (in Russian).
- Deleuze G.; Guattari F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. London, Penguin Classics Publ., 2009. 432 p.
- Deleuze G.; Guattari F. *Chto takoe filosofia? (What is philosophy?)*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2009. 261 p. (in Russian).
- Didi-Huberman G. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas (What we see looks back at us)*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001. 264 p. (in Russian).
- Ettinger B. L. Matrix and Metamorphosis. *Differences*, 1992, no. 4(3), pp. 176–208.
- Ettinger B. L. Diotima and the Matrixial Transference. Psychoanalytical Encounter-Event as Pregnancy in Beauty. *Kabinet Omega: Bracha L. Ettinger*. St. Petersburg, Skifia-print Publ., 2013, pp. 61–119 (in Russian).
- Freud S. *Khudozhhnik i fantazirovaniye (Artist and Fantasying)*. Moscow, Respublika Publ., 1995. 400 p. (in Russian).
- Freud S. *Psichologiya bessoznatel'nogo (Psychology of the Unconscious)*. Moscow, Firma STD Publ., 2006. 448 p. (in Russian).
- Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriiatiia (Phenomenology of perception)*. St. Petersburg, Iuventa Publ., Nauka Publ., 1999. 608 p. (in Russian).
- Pollock G. From Painting to Painting. *Kabinet Omega: Bracha L. Ettinger*. St. Petersburg, Skifia-print Publ., 2013, pp. 201–251 (in Russian).
- Starikashkina D. A. Representation of Catastrophe: Memory in Art vs. Art of Memory. *International Journal of Cultural Research*, 2016, no. 3(24), pp. 122–130 (in Russian).

² The study was supported by an internal grant of the Herzen State Pedagogical University of Russia (project No 47VG).