

Научная статья  
УДК 165.62:159.925.2  
DOI: <https://doi.org/10.24866/VVSU/2073-3984/2022-1/166-175>

## Феноменология лица: из какого места говорит лицо?

**Кирсанова Лидия Игнатьевна**

Владивостокский филиал Российской таможенной академии  
Владивосток. Россия

**Коротина Ольга Александровна**

Дальневосточный федеральный университет  
Владивосток. Россия

***Аннотация.** В статье исследуется способность лица говорить, которая относится к доязыковой и сверхязыковой реальности субъекта. Лицо формирует сообщение как для самого себя, так и для другого. Авторы задаются вопросом, из какого места говорит лицо, существуют ли органы лицеобразования, которые по преимуществу участвуют в формировании целостности. Авторы вводят понятие о «частичном объекте», отсылая к лакановскому психоанализу. «Частичный объект» (маленький) – нос, губы, веки, подбородок и другое может стать источником или очагом аффекта – удовольствия, желания, ненависти, ревности, агрессии и т.п. «Частичный объект» не может стать ядром единства, целостности, а только содержанием множественности, инфантильной, неустойчивой, инертной. Следует различать лицо как организм, который дан человеку от природы и который выражает начала рода, крови и почвы, и лицо индивидуализированное, в котором субъект настаивает на себе как на чем-то особенном. Авторы отмечают, что кинематограф внес решающий вклад в распознавание и понимание того, как говорит лицо; не что в лице содержится, а то, каким образом формируется сообщение. В кино реализуются такие стратегии лицеобразования, как крупный план, лицо-аффект, лицевой профиль, дивидуация лица. Приводятся ссылки на режиссерские работы Бонюэля, Бергмана, Довженко, Дзиги Вертова, Тарковского и др.*

***Ключевые слова:** родовое лицо, индивидуальное лицо, лицеобразование в кино.*

***Для цитирования:** Кирсанова Л.И., Коротина О.А. Феноменология лица: из какого места говорит лицо? // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2022. № 1. С. 166–175. DOI: <https://doi.org/10.24866/VVSU/2073-3984/2022-1/166-175>.*

Original article

## Phenomenology of the face: where does the face speak from?

**Lidiya I. Kirsanova**

Vladivostok branch of the Russian Customs Academy  
Vladivostok. Russia

**Olga A. Korotina**

Far Eastern Federal University  
Vladivostok. Russia

***Abstract.** The article examines the ability of a person to speak, which refers to the pre-linguistic and supra-linguistic reality of the subject. A person forms a message both for himself and for the Other.*

---

© Кирсанова Л.И., 2022

© Коротина О.А., 2022

*The authors ask themselves the question, from what place does a person speak, whether there are face-forming organs that are predominantly involved in the formation of humanity. The authors introduce the concept of a "partial object", referring to Lacan's psychoanalysis. A "partial object" or a small one, but – the nose, lips, eyelids, chin, etc. can become a source or focus of affect – pleasure, desire, hatred, jealousy, aggression, etc. A partial object cannot become the core of unity, integrity, but only the content of multiplicity, infantile, unstable, inert. It is necessary to distinguish between a face as an organism that is given to man by nature, and expresses the beginnings of the race, blood and soil, and an individualized face, in which the subject insists on himself as something special. The authors note that cinema has made a decisive contribution to the recognition and understanding of how a face speaks, not what is contained in the face, but how the message is formed. In the cinema, such facial formation strategies as close-up, face-affect, facial profile, and dividing the face are implemented. References are given to the directorial works of Bonuel, Bergman, Dovzhenko, Dziga Vertov, Tarkovsky and others.*

**Keywords:** generic face, individual face, face formation in cinema.

**For citation:** Kirsanova L.I., Korotina O.A. Phenomenology of the face: where does the face speak from? // Territory of new opportunities. The Herald of Vladivostok State University of Economics and Service. 2022. № 1. P. 166–175. DOI: <https://doi.org/10.24866/VVSU/2073-3984/2022-1/166-175>.

А.Ф. Лосев как-то заметил, что боится смотреть в лицо другого, потому в нем отражается история человека и его судьба. Но что именно создает сообщение – глаза, рот, нос, подбородок, цвет лица и проч.? Почему нам трудно разговаривать и мы отводим глаза, когда замечаем в лице другого какой-то дефект – невидящие глаза, покривившийся рот, лицо без носа; безобразие болезни в лице производит наиболее тяжелое впечатление, нам необходимо сделать усилие, чтобы «вынести за скобки» то напряжение, которое мы ощущаем из-за ненормальности лица [13, с. 17–55]. Лицо обладает преимуществом в формировании того, что называется человечностью. Мы не именуем лицом морду животного, как бы ни был дорог нам наш домашний питомец. Другие органы тела – руки, ступни ног или что-то еще не преобразованы во что-то исключительное, что выражает человеческую индивидуальность. Тело и его жесты скорее несут признаки рода, происхождения; лицо ребенка скорее умиляет сходством с родителями, нежели выражением чего-то особенного. Нужно очень долго наблюдать за стаей обезьян или птиц, чтобы научиться различать индивидуальные признаки особей; морда какой-то обезьяны становится знакомой только в случае, если исследователь работает с последней длительное время [13, с. 23]. Человеческая культура буквально заморожена лицом: улыбка, разрез глаз, щеки, упругость кожи, брови, нос – буквально все в лице имеет значение. Лицо есть выражение сущности человека, это сущее как таковое. Следует заметить, что любая часть лица может стать значимым частичным объектом, фетишем и быть источником аффектов – удовольствия, страдания, ненависти и проч.

Внимание к лицу в культуре возникло в театре и портретной живописи, но наибольший вклад в понимание лица внесли фотография и кинематограф [1, 2]. В кинофильме крупный план лица фиксирует наше внимание до такой степени, что мы не замечаем ничего другого: ни комнату, в которой находится персонаж, ни деталей одежды, никакие иные признаки окружения не имеют значения. Крупный план – главная машина лицеобразования; с ее помощью эмоции, чувства, переживания выражаются с наибольшей степенью интенсивности. Именно поэтому наша способность различения лиц сформирована кинематографом и

кинокамерой андроидов. Какие лица мы научились видеть с помощью кино? Приведем несколько примеров. Фильм «Английский пациент» с редкой степенью смелости показал лицо, обезображенное авиационной катастрофой. Может ли что-то говорить «сожженное лицо»? Мы видим стянутую на скулах и лбу кожу, исковерканные губы, неподвижные обожжённые веки; кажется, сохранил человеческое выражение один только глаз. В этом кинофильмическом эксперименте «сожженное лицо» говорит, но не само по себе, а с помощью дневника раненого, который читает медсестра. Романтическая история большой любви, созданная на письме, формирует лицо, которое создается с помощью букв. Конечно, это лицо, созданное воображением, так же как лицо Моисея, которого никто не видел, является продуктом гения Микеланджело. Воображаемое присоединяется к тому лицу, которое стерто ожогом, – воображаемое медсестры: она любила, потеряла возлюбленного, в ней жива боль утраты, поэтому она «видит» не глазами. Обезображенное лицо, лицо без-образа воссоздается письмом и воображением. Следовательно, местом, где воссоздается лицо, являются не глаза, не касание губ, не дыхание, а то, что находится по ту сторону лица. Делез назвал эту абстрактную машину, которая «работает» по ту сторону органов, лицеобразованием [4, с. 158, 159]. Почему это абстрактная машина? Нет никого, кто видел лицо «английского пациента»: возлюбленная погибла, рассеялись в огне войны те, кто мог бы его помнить. Остался один, который ненавидит его. Ненавидеть – значит не желать видеть; он не узнает прежнего товарища, полагая, что тот его предал и обрек на пытки. Лицо говорит не из места лица, которого нет, а из воображаемого, созданного дневником и сопереживанием *другого*. Лингвистическое лицо, созданное буквами, реактивирует боль другого, из чего воссоздается облик романтического героя. О том, каково его лицо, мы узнаем из действий воображаемого, сдвоенного в своей сумме: дневник и воображаемое медсестры. Это не лицо-себе, не лицо как таковое, которое мы можем отнести насчет имени этого человека, это апплицированное лицо, созданное сложной системой лицеобразования, источники которой проистекают из письма и воображаемого. «Частичный объект», который мы имеем в наличии, – без-образное лицо, восстанавливаемое в своей полноте и целостности с помощью воображаемого.

Продолжим аргументацию, взятую из кинематографа, и обратимся к фильму А. Тарковского «Ностальгия». Главная роль в фильме в контексте нашего интереса к лицеобразованию принадлежит вовсе не русскому писателю. Что такое его лицо? Нечто неопределенное, невыразительное, аморфное, к чему нельзя обратиться ни с любовью, ни с ненавистью. Как часто бывает, его безучастность, холодность распознает влюбленная в него женщина. В этом лице нечего любить, его лицо лишено жизни, оно не говорит. Перенесем взгляд на сумасшедшего, который кричит об одиночестве людей, об отчужденности их в мире, об их гибели. Смерть юродивого запускает машину лицеобразования в писателе. Сошедший с ума говорит, кричит, страдает, в нем все есть лицо, в нем «говорит» даже спина. Человек сжигает себя, чтобы попытаться пробить маску равнодушия на лицах окружающих, чтобы кто-то расплакался, разрыдался, рассмеялся, быть может, чтобы вызвать хоть что-то человеческое в человеке, в людях.

Не лица мы видим, а лишь маски, то, чем люди защищаются от соприкосновения с миром. О различии русского лица и лица западного человека весьма пронзительно писал Максимилиан Волошин, прекрасный художник и рисовальщик [6, с. 114]. Он утверждал, что лицо русского человека более приспособлено к выражению интимности, обнаружению душевных страданий, боли. Наши лица вышли не только из гоголевской шинели, но из «святых проституток» и убийцев Достоевского. Кто-то усомнится... Но взгляды на русские лица, на их способность выразить душу совпали у двух больших художников – Тарковского и Волошина, что много значит. О маскообразовании западного человека рассуждал швейцарский психиатр Карл Юнг.

Лицо, как оказывается, более интимная, индивидуальная часть человеческого облика, чем социальная или профессиональная маски. Лицо-маска есть то нечеловеческое в лице, что нас пугает, провоцирует разрушительные аффекты – агрессию, ненависть и др. Лицо сумасшедшего в фильме «Ностальгия» лишено уравновешенности, это лицо-крик, лицо-боль (вспомним знаменитую картину Мунка). Оно с помощью аффекта-крика взрывает пустотность другого, заполняет его своей эмоцией и тем самым меняет ненавистную маску равнодушия на живое лицо. Аффективное лицо переключает эмоцию на себя, таким способом дает иное место, из которого герой Янковского, русский писатель, может увидеть собственно нечеловеческое, масочное в самом себе. Нанесен эмоциональный удар: герой увидел не-человеческое в себе, пустотность и смерть. Преображение в человеческое произошло в последний срок, в тот миг, который дан человеку как дар, о котором знали Толстой («Смерть Ивана Ильича»), Валентин Распутин («Последний срок») и др.

Что мы еще знаем из кино о лицах? Лик святого – «Андрей Рублев» Тарковского. В лице юродивого нет уравновешенности, в нем бесы кричат, как выражаются православные; по авторскому мнению, кричат страсти, аффекты. Лик существует по ту сторону лица; по-видимому, это тот случай, когда бессмысленно спрашивать о деталях и подробностях лица, в чем именно в наибольшей степени выражается святость – в улыбке старца, в его взгляде или бледной коже. Духовная сущность слабо обнаруживает себя в лице как таковом, слишком близко оно состоит в соприкосновении с родом и почвой. Дух, как известно, свободен и витает, где хочет, может быть, не в лице следует искать следы святости. «Не различает благоухание святости тот, кто не видел лиц подвижниц, девственниц с юности, не ощутил душевного содрогания при виде кающихся, не узнал милого, родного, вечного в исхудалом теле после многодневного поста, не почувствовал милого, вечного, ясного знания. Эти усталые глаза одни только способны влить в грешную душу умиление и утешение», – писал А.Ф. Лосев [8, с. 78].

Итак, индивидуальное лицо, лик, дивидуация лица, родовое лицо, крупный план лица, профиль – вот далеко не полный перечень того, что является результатом работы машины лицеобразования. Как работает машина о-лицетворения? Эту идею предложили французские философы Ж. Делез и Ф. Гваттари. Постараемся прокомментировать эту мысль вместе с В.А. Подорогой применительно к кинематографу [10, с. 329–338]. В глубине лица, как бы за лицом, обнаружива-

ется действие абстрактной машины лицеобразования. Это именно абстрактная механика, потому что процессы индивидуации «вынесены за скобки», редукции подвергаются как время лица – детство, взросление, старость, так и лицо как место записи индивидуальных признаков. За лицом скрыто то, что может его производить. Не-лицо, работающее по ту сторону лица, – это машина с работающими частями, механизм с белой стеной и черными дырами. Белая стена и черные дыры – это нулевая степень лица, которая также является основным принципом кинематографического действия. Работа этой машины представлена сновидениями, галлюцинациями, эротическими образами и кинематографом. Белая поверхность экрана пересекается «черными дырами» лиц актеров, пейзажа, вещами и проч. Черная дыра получает значение очага субъективности, места субъекта, преобразующего мир не-лицевой жизни в то, что называется о-лицетворением. Лицом с этой точки зрения может стать все, что угодно, – вещь, животное, пейзаж. В кино роль черной дыры перенимают лица актеров, их жесты, позы. Белая стена – это пока еще не-лицо; оно является пассивным, пластичным, легко уязвимым событием «голой жизни», в котором нет ничего человеческого. Можно пояснить это следующим образом: то, что снимает киноаппарат Дзиги Вертова, без всякого выбора, без разбора, что попадет, – это есть лишь «голая жизнь» толпы. Черная дыра как бы пробивает, захватывает белую стену наподобие глаз, которые как две точки пронизывают лицо, движутся во всех направлениях, то суживаются, то расширяются, чтобы остановиться в точке *взгляда*. Взгляд – это тот, кто смотрит, упирается в Я, разглядывает его. Взгляд обладает насыщенной энергией подчинять себе субъекта, может сделать его пассивным, беспомощным, видимым в свете разглядывающего. Взгляд *другого* формирует наше лицо: он смотрит, упирается в нас, смущает, подчиняет, деформирует. Можно ли утверждать, что лицо содержит в себе что-то особенное, индивидуальное? Только в известной степени, когда речь идет о способности Я перехватить взгляд *другого*, подчинить его собственным силам лицеобразования, что требует воли, усилия, мужества оставаться собой, настаивать на себе. Никакого имманентно своеобразного лица не существует; лицо является итогом становления личностью. Кроме лица в виде крупного плана в кинематографе используется профиль. Эйзенштейн изобрел кинематографический профиль как значимую единицу актерского олицетворения. О различии правой и левой части лица знал Пикассо и активно использовал это в своей технике рисовальщика. Антропологи, врачи, хирурги лицевой пластики хорошо знают об асимметрии правой и левой части лица: правая половина лица старше нашей левой половины на 5–6 лет. Следовательно, лицо, составленное из двух левых профилей, достигнет возраста своего правого профиля через несколько лет. Ясно, что левая часть к этому времени также несколько состарится, так что асимметрия лица неустранима. Эйзенштейн о способности профиля быть источником аффекта писал: «Действительно, правая и левая стороны нашего лица совершенно различны. Достаточно составить два лица: одно из двух правых половинок, другое из двух левых (путем зеркального оборота, с мата на глянec), чтобы получить подчас два совершенно чуждых облика... «Правое» лицо объединит личное и индивидуальное, в то

время как «левое» отразит родовое, типовое, выявит то, что это лицо имеет общего с данной породой людей или группой» [10, с. 293]. Хороший рисовальщик Эйзенштейн перенес эффект профилей в кинематограф; это стало частью его кинематографической техники при создании образа государя Ивана Грозного.

Значение крупного плана в кино исследовал Ж. Делез. Он произвел различие между «частичным объектом» (какими могут стать жест, пальцы рук, припухлость век после долгих рыданий и др.) и крупным планом. «Крупный план абстрагирует объект ото всех пространственно-временных координат, то есть возводит лицо в ранг Сущности»... Именно это имел в виду Эйзенштейн, заметивший, что, как только мы видим лицо убегающего труса крупным планом, мы видим саму трусость, сущее как таковое» [4, с. 158].

Делез в понимании лица, созданного крупным планом, употребляет понятие дивидуации – объект, лишенный индивидуальных признаков; его черты приобретают характер родового, классового или профессионального типа. Этот прием активно использовал А. Довженко в кинофильме «Земля»: мужики – кулаки, бабы – это не индивидуальности, а социальные типы. Дивидуация как художественный прием необходима в случаях, когда крупный план дает только одну эмоцию – страх, ненависть, боль. Этот аффект – страх втягивает в себя два существа, двух женщин, лица которых становятся неразличимыми. Речь идет о знаменитом и таинственном фильме Бергмана «Персона». Лицо медсестры и знаменитой актрисы сходятся в одно лицо, сливаются, теряют индивидуально-временные черты. Причиной этого являются подверженность аффекту страха, который блокирует коммуникацию, стирает признаки социальных различий. Одно лицо видит в другом признаки собственной смерти; это не два лица, а одно, все более тяготеющее к омертвлению, косности, стиранию лица в небытии.

Делезу принадлежит также разработка идеи о «частичных объектах», которая отсылает к психоанализу в лакановском варианте. Нельзя сказать, что мыслить «частичные объекты» и «маленького другого» у Лакана представляет простую мыслительную задачу, тем более в связи с тематизацией лица [7, с. 542]. Попытаемся это суммировать. Части лица, каждая в отдельности, – губы, нос, рот, щеки, подбородок и др. являются частичными эrogenными объектами; более того, они связаны по природе (с таким лицом мы родились), но субъект зачастую стремится разорвать эту родовую целостность. Речь идет о ринопластике, когда человек избавляется от своей родовой горбинки на носу или от узких, тонких губ и проч. Вместо природной целостности хирургическим путем, средствами нескольких операций создается хаотичная, ни с чем не связанная множественность «частичных объектов»: рот, нос, губы заимствуются из иных множественностей. К такому лицу необходимо привыкать, адаптироваться, восстанавливать коммуникативные, личные, интимные и социальные связи. Вместо единого организма лица появляется множественность «частичных объектов», каждый из которых может стать очагом аффекта. Лицо, которое утрачивает способность моргать глазами... Это, разумеется, является результатом медицинской ошибки, но также может стать новым эrogenным объектом, способным соблазнять, устанавливать новые связи, порождать неожиданные отношения. Не при-

обрел ли Майкл Джексон, создавший из своего лица множественность «частичных объектов», новых поклонников, мощные средства от спонсоров в системе масс-медиа? Является ли лицевая пластика безупречным средством «улучшить» систему лицеобразования? Разумеется, произойдут необратимые изменения: лицо утратит прежнюю память; улыбку Мадонны невозможно воспроизвести. Новое лицо иначе смеется, иначе гримасничает, выражает иное содержание, чуждое как для самого субъекта, так и наблюдателя. А что произойдет с такими подвижными лицами, как у Луи де Фюнесса? Улучшение лица может стать причиной личной, интимной, профессиональной катастрофы. Важным для понимания эrogenного характера «частичных объектов» остается непревзойденный по смелости эксперимента фильм Бонюэля «Этот смутный объект желания». После просмотра фильма возникает вопрос, как это может быть: немолодой мужчина влюблен в девушку, которая водит его за нос, отказывает, провоцирует, манипулирует. Ничего существенно нового мы не видим, пока в конце концов не замечаем, что две разные актрисы исполняют роль возлюбленной, а мужчина не замечает разницы. Желание влюбленного связано лишь с одним «частичным объектом», он видит только грудь. Впрочем, не он один. При чем здесь лицо? Для многих мужчин грудь и есть лицо; конечно, это, быть может, редкий случай, когда только один «частичный объект» отвечает за тотальность переживания, воссоздавая прошлое, организуя настоящее, продлевая будущее. В конце фильма раздается взрыв – они погибли? Мужчина не чувствует никакой нехватки для своего желания; он вполне удовлетворяется «частичным объектом». Именно этот объект становится причиной или очагом тотального переживания любви; все силы его чувственности и эротизма стягиваются к одному объекту, никакой целостности организма, а тем более личности вовсе не требуется. Не понятным становится тот факт, что «частичные объекты» являются функциями бессознательного; кажется, присутствие карлика-психоаналитика не способно предъявить эту «зависимость» ясным для сознания образом. Подобных «голых частичных объектов» множество, поэтому кинофильмическая история не может закончиться, героев нужно просто убить.

Когда лицо говорит, оно адресуется к нам из своего собственного места или из места *другого*? Этот вопрос задает французский философ и психолог М. Мерло-Понти, создатель «новой психологии» [9, с. 63–71]. Вслед за Ги де Бором он утверждает, что мир масс-медиа сформировал человека с новой психологией [5, с. 31]. Мир лиц сегодня – это сговор «частичных объектов», тупых и скучных в своем однообразии. Медийная реальность на место организма (единства, целостности, природы) предлагает множество «частичных объектов», которые становятся центрами какой-угодно рассеянной множественности, пренебрегающей историей субъекта, его памятью и судьбой. Кино, телевидение, реклама, видеоарт, медиафото в избытке предоставляют аморфным, пассивным субъектам образцы тех лицевых форм, с которыми они могут себя идентифицировать. Юное лицо первоначально лишено своей территории; оно балансирует между тем, что ему дала природа, и тем, что предлагают образцы масс-медиа. Девушка смеется, гримасничает, выставляет зубы, взбивает волосы, открывает лоб и проч. Она позво-

ляет *другому* завладеть ее лицом; имя этому другому – любой другой, некто, ничто. Эта мимикрия, вживание в другого не позволяют индивиду завладеть собой. Введем еще одно уточнение. Любая самая привлекательная часть *другого* вписана в его собственную множественность: к этому носу прилагаются еще высокий лоб, упругая кожа, щеки и др. Заимствованный «частичный объект» не вписывается, не поддерживается множественностью иного. Например, новый греческий нос не подходит к пухлым щекам. Тогда остается только одно – где-то ушить, подрезать, увеличить и так без конца. Человек лишается собственной территории лица, отдает себя во власть другому. Количество людей, прибегающих к ринопластике, стремительно увеличивается за счет желания подражать артистической элите. Она навязывает провинциалкам свой вкус, демонстрирует свои визуальные формы – губы, нос, подбородок, щеки и др. Впрочем, в лицах кинодив, агентов масс-медиа также не наблюдается многообразия.

Кто смотрит на меня с экрана, сохранилась ли, сформирована ли в этом лице хотя бы как-то часть Я или все – только подделка, симуляция? Участники всяческих ток-шоу – это мигранты из собственного тела, этикие браконьеры, которые заимствуют, воруют «частичные объекты» самого себя то у одного, то у другого, то здесь, то там [11, с. 279]. Адольф Лоос, немецкий дизайнер и художник, сравнивал страсть к заимствованию с привычками дикарей, номадов, которые расхищают чужие богатства, бесцельно тратят этнографический ресурс, обкрадывают природу. Получают ли они свое собственное наслаждение, надолго ли сохраняется в «чужом» лице способность соблазнять? Кроме катастроф, связанных с медицинскими ошибками, следует заметить, что неорганичные множественности, весьма поверхностные, утратившие глубину природного, подвержены влиянию моды, времени, социальных и профессиональных кодов [1, с. 17–21]. Недавние «героини» шоу со звездами уходят со сцены, их забывают, их лица оказываются стертыми забвением и смертью. Что делать? Можно ли вернуться к себе? Когда Я – это только то, что я увидел в *другом*, место Я остается в этом другом, нет никакого внутри, все пребывает там, снаружи, невозможно прикоснуться ни к какой имманентности. Люди пренебрегают опасностью уничтожения своего Я, не предпринимают усилий для индивидуального лицеобразования? Почему? Первая причина заключается в мощном воздействии медийной культуры, формы которой характеризуются доступностью, дешевизной, когда легко преодолеваются границы пространства и времени: облик Нифертити или лицо царского дитя Тутанхамона не менее растиражированы, чем лица американских кинодив. Вторая причина кроется в технической воспроизводимости лица, части лица, других лиц с помощью фото- и видеосъемки на андроидах [3, с. 14]. Легко можно составить лицо из подручных средств, собрать «брендовые детали» чужих лиц, скомпоновать их согласно требованиям моды и конкуренции. Подобная мимикрия приводит к успеху, с таким лицом можно кочевать из одного телешоу в другое, стать популярным, богатым. Заимствованные образы, собранные из «частичных объектов», создают не целостности, а поверхности. Они легко считаются реципиентами, теми, кто смотрит: «О, да, я знаю это лицо!». В лице-маске нельзя ничего менять, нельзя стареть, нельзя не появляться на

экране, пусть даже в рекламе банка. «Брендовые» лицевые коды несут в себе черты эротизма, социальности, экономики. Почему речь идет о взаимном сговоре агентов масс-медиа и зрителей? Взаимность держится на так называемой «экономии мышления»: зрители не тратят времени и сил на различение изменившихся подробностей знакомого лица. Принцип новой эстетики заключается в следующем: смотри и наслаждайся и т.д. Медийное лицо подыгрывает: в моем лице нельзя найти ничего нового, я такой же, как и был. В телесериалах, рекламе, на ток-шоу на нас смотрят одинаковые лица; их тупость заключена в их однообразии. Но это закон жанра, требование формата передачи. В этом случае зритель всегда оказывается умнее однообразного образца: ты все такой же, а я изменился, значит, я умнее. Зритель стал более критичным, он повзрослел, следовательно, представляет из себя что-то более умное. Я смотрю ток-шоу до конца? Почему бы мне не выключить телевизор или какой-то другой экран? Потому что Я получает наслаждение от того, что стал умнее, а герой масс-медиа предъясняет себя таким, каким был много лет назад, как ведущий программы КВН. Ничего личного, мы просто пытаемся прояснить механизм сговора, ответить на вопрос, почему люди смотрят тупые передачи. По-видимому, существует еще одна причина: визуальное удовольствие – самое простое из всех, доступных человеку. Современный опыт зрения всего без разбора является более инфантильным, чем чтение и слушание. Чтобы говорить, выговорить даже простую мысль или прочитать нетрудный текст, необходимо сделать усилие. Развлечение смотреть все подряд, например ролики ток-шоу, задействует только подвижность глаз, но не формирует *взгляд*. Смотреть без критики, без оценки, смотреть непрерывно – все это характеризует инфантильное желание наслаждаться. Тирания смотреть все, мчаться галопом по визуальным картинкам все меньше и меньше связаны с мышлением. В этом случае мысль не успевает сформироваться. Скорость визуализации, желание пробежать «глазами» галопом – выше скорости мысли. Мысль работает гораздо медленнее, она уступает визуализации в скорости и бесцеремонности. Власть масс-медиа превращает в видимое любые перверсии – фантазмы субъекта («Дом, который построил Джек» Ларса фон Триера, «В моей коже» Марины де Ван и др.), так называемое «больное кино» деформирует сексуальность, не считается с интимностью человека. Это тотальное разглядывание, подмигивание, гримасничество, масочность изменяют антропологию лица в угоду медийной элите. Очень давно в «Андалузском псе» Бонюэль предлагал выход: «бритвой по глазам» или хотя бы выключить интернет во всем районе («Париж»).

### Список источников

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с франц., вступит. ст. С.Н. Зенкина. – Москва: Изд-во Сабашниковых, 2003 – 512 с.
2. Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. – Москва: Ad Marginem, 1997. – 225 с.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / пер. с нем. С. Ромашко. – Москва: Добросвет, 2000. – 223 с.
4. Делез Ж. Кино1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. – Москва: Ad Marginem, 2004. – 622 с.

5. Дебор Ги. Общество спектакля / пер. с франц. С. Обертаса и М. Якубовича. – Москва: Логос, 1999. – 338 с.
6. Волошин М. Лики творчества. – Ленинград: Наука, 1989. – С. 112–118.
7. Лакан Ж. Образования бессознательного. Книга V (1957/1958). – Москва: Логос, 2002. – С. 542.
8. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. – Москва: Мысль, 1994. – С. 78.
9. Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Psychology. – Текст: электронный. – URL: <https://www.psychology.ru/00038.shtml>.
10. Подорога В.А. Феноменология телесности. – Москва: Ad Marginem, 1995. – С. 335–339.
11. Серто де Мишель. Изобретение повседневности. Искусство делать. – Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. – 330 с.
12. Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир: пер. с англ. – Вильнюс: Европейский университет, 2010. – С. 17–55.

## References

1. Bart R. Fashion system. Articles on the semiotics of culture. Translated from French, enter. art. S.N. Zenkin. – Moscow: Sabashnikov Publishing House., 2003. – 512 p.
2. Bart R. Camera lucida. Commentary on photography. – Moscow: Ad Margenem., 1997. – 225 p.
3. Benjamin V. A work of art in the era of its technical reproducibility: Selected essays / transl. With him. S. Romashko. – Moscow: Dobrosvet, 2000. – 223 p.
4. Deleuze J. Kino1: Image-movement. Kino-2: Image-time. – Moscow: Ad Marginem, 2004. – 622 S.
5. Deborah Guy. Society of the Spectacle. (translated from the French by S. Obertas and M. Yakubovich). – Moscow: Logos Publishing House, 1999. – 338 p.
6. Voloshin M. Faces of creativity. – Leningrad: "Science", 1989. – P. 112–118.
7. Lacan J. Formations of the Unconscious (Seminars: Book V (1957/1958)) – Logos Publishing House. 2002. – P. 542.
8. Losev A.F. Myth. Number. Essence. – Moscow: Publishing House "Thought", 1994. – P.78.
9. Merleau-Ponty M. Cinema and new psychology. (Electronic resource // Psychology. (open access): <https://www.psychology.ru/00038.shtml>.
10. V.A. Phenomenology of corporality. – Moscow: Ad Marginem, 1995. – P. 335–339.
11. Certo Michel de. The invention of everyday life. The art of doing. – St. Petersburg: Publishing house of the European University, 2013 – 330 p.
12. Elkins J. Exploring the visual world. – (translated from English) – Vilnius, European University, 2010. – P. 17–55.

## Информация об авторах:

**Кирсанова Лидия Игнатьевна**, д-р филос. наук, профессор, Владивостокский филиал Российской таможенной академии, профессор кафедры теории и истории государства и права, г. Владивосток. E-mail: [kirsanovalidiya@rambler.ru](mailto:kirsanovalidiya@rambler.ru). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3239-7810>

**Коротина Ольга Александровна**, канд. филос. наук, доцент Департамента философии и религиоведения ДВФУ, г. Владивосток. E-mail: [korotina\\_o\\_a@mail.ru](mailto:korotina_o_a@mail.ru). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5713-1077>

DOI: <https://doi.org/10.24866/VVSU/2073-3984/2022-1/166-175>

Дата поступления:  
01.03.2020

Одобрена после рецензирования:  
03.03.2022

Принята к публикации:  
10.03.2022