

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael A. STEPANOV

| Призрачные ресурсы термина «призрак». О книге Н. Сосны «Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное» |

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael A. STEPANOV

Россия, Санкт-Петербург.
Санкт-Петербургский государственный университет. Философский факультет.
Центр медиафилософии. Научный сотрудник.Russia, St. Petersburg.
St. Petersburg State University. Faculty of Philosophy. The center of mediaphilosophy. Scientist.michail.stepanov@gmail.com

ПРИЗРАЧНЫЕ РЕСУРСЫ ТЕРМИНА «ПРИЗРАК». О КНИГЕ Н. СОСНЫ «ФОТОГРАФИЯ И ОБРАЗ: ВИЗУАЛЬНОЕ, НЕПРОЗРАЧНОЕ, ПРИЗРАЧНОЕ»

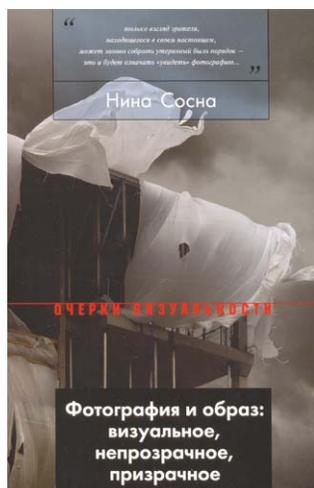
Современная ситуация тотального господства медиа диктует необходимость исследований медиального. Множественность и несводимость определений «что такое медиа?», вынуждает исследователей образовывать иные концептуализации, такие как «призрак». В представленной статье анализируется продуктивность введения термина «призрачное» на место термина «медиальное» в книге Н. Сосны.

Ключевые слова: аппарат, медиальное, призрак, образ, оператор, отношения, фотография.

A Review of a Book by Nina Sosna “Photography and Image: Visual, Opaque, Spectral”

The contemporary situation of the media's total dominance dictates the necessity to further research the media. The plurality and ambiguity of definitions of the media compel researchers to construct other concepts, e.g. “ghost”. The article analyzes the productivity of the terms “ghostly” or “opaque” instead of the term “medial” in a book by Nina Sosna.

Key words: apparatus, medial, ghost, operator, relations, photo



«Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма...» возвестили Карл Маркс и Фридрих Энгельс в 1848 году. Этот призрак был не одинок, в то время уже начал свои хождения иной призрак — призрак фотографического.

«В фотографии как будто впервые сошлись нечеловеческая технология и изображение. Сошлись — и в точке схода немедленно обнаружили призрак»,¹ — пишет московская исследовательница Нина Сосна. Констатируя наличие

пространства «между», «трудноуловимую и трудно описываемую зону, возникающую между фотографией и зрителем, между субъектом и объектом, между прошлым и будущим,

являющуюся и тем и другим», она полагает, что «фотография словно провоцирует разговор об образах, призраках, фикциях, симуляциях». Для анализа фотографического в его призрачности автор обращается к трём различным, как по областям исследований, так и по стилю исследований и обнаруживает сходства центральных понятий. «Из огромного количества исследований, посвященных проблематике образа, нас будут интересовать те, в которых обращение к образу носит принципиальный характер. Работы каждого из трех анализируемых авторов — М.-Ж. Мондзэн, Р. Краусс, В. Флюссера — отмечены первостепенным интересом к проблеме соотношения видимого и невидимого, как она формулируется через проблему образа, не принадлежащего ни порядку индивидуальной ментальной жизни, ни режиму существования внешних объектов, доступных зрению»². И далее исследовательница отмечает: «обращение к проблеме образа способствует выявлению тех условий, которые делают видение фотографии возможным», в фундаменте разработки этой проблемы «общий проект, который связан с изысканием возможностей для последовательного постро-

¹ Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. — М.: Институт философии РАН, Новое литературное обозрение, 2011. — С. 7.

² Там же. С. 24.



СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael A. STEPANOV

| Призрачные ресурсы термина «призрак». О книге Н. Сосны «Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное» |

ения критического суждения о визуальном при помощи выделяемых базовых понятий — оптическое, иконическое, медиальное; эти понятия позволяют заново поставить проблему соотношения субъекта и объекта восприятия на материале фотографии³. Выделяя эти понятия как базовые, в заголовке книги автор выносит другие — «Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное». Это сделано неспроста, так как ключевым в исследовании является именно призрачное, хотя и утверждается, что призрачный эффект фотографии «один из многих, происходящих на наших глазах»⁴. Этот эффект призрачного нам представляется центральным для всей работы. В пользу этого свидетельствует и размещенный приложением перевод статьи М.-Ж. Мондзэн «История одного призрака».

При обращении к тексту, действительно, кажется, что «призрачное» вбирает в себя все выделяемые базовые понятия — оптическое, иконическое, медиальное. И по утверждению самого автора призрак фигурирует не как некая метафора или дань стилю, а как вполне состоявшийся термин⁵, однако термин ещё не закрепленный и не утвержденный окончательно, именно поэтому он перманентно возникает на протяжении всего текста. Однако насколько продуктивен этот ход? Цель работы интересна и актуальна — выявить коммуникативный аспект фотографии и ее динамический характер как модели восприятия, или формулируя кратко — рассмотреть «фотографию как способ проблематизации видения»⁶. Однако осуществляемый автором поиск категорий с опорой на призракологию Ж. Деррида, посредством которой может быть описана современность в её новизне, кажется сомнительным. Призрак как термин приносит с собой в текст свойство насыщенности, характерное для дерридарской мысли, но профанирует проблему медиального, которую свести к призрачному («призраках, фикциях, симуляциях») значит лишить ресурса позитивного развития.

Давайте разберемся. С одной стороны логическое сопоставление «призрачности» с «образом» и «иконичностью», как будто бы выводит нас к более адекватным понятиям чем «информация» и «коммуникация»⁷. Тривиальность фотографии, понимаемой как документ или достоверное отражение реальности, повсеместна и некритически принята. Варианты того, что нам может дать так понятая фотография невелики, допустим, показать «это действительно было»... Однако так можно думать, лишь не видя самой фотографии, что в принципе не возможно, фотографические образы повсюду и действительно говорить о фотографии в терминах информация/коммуникация — занятие бесперспективное. Дело в том, что значение имеет фон, на который проецируются образы и важна его постоянная изменчивость, а, следовательно, и изменчивость самих образов и нас как их носителей, и тогда непонятно, к чему относить сами понятия «коммуникация» и «информация». С этих простейших размышлений, нерелексивно упускаемых нами ежедневно, мы выходим на различие между «видеть» и «смотреть», здесь

обозначается разрыв между вопросами «заселять ли поверхность смыслом» или «пропускать мимо».

Это различие важно для всех исследователей визуального. Зачастую мы смотрим, но не видим. Этот момент важен и в рассматриваемой работе. Однако здесь мы встречаемся с некоторой терминологической путаницей, а именно: автор различает «видеть и смотреть», где первое — «видеть» — есть пассивное блуждание зрения, когда достаточно, имея глаза, отдаться потоку постоянно возобновляющегося. «Смотреть» же — это дополнить еще не видимым, но претендующим на видимость, вычленив формы, наводить объектив⁸, но в другом месте автор пишет: «только взгляд зрителя, находящегося в своем настоящем, может заново собрать утерянный было порядок — это и будет означать «увидеть» фотографию»⁹. Хотя это различие можно списать на игры языка: смотреть — рассматривать — усмотреть — высмотреть — увидеть — видеть и т. п. В одном можно согласиться — фотография это то, что, заставляет нас видеть. С ней свершается магия: из ускользающего (пространства во времени), через тайну аппарата является образ. И здесь, собственно, начинается видение, видение этого образа, образа не равного «действительности», сшитого с символическим и облепленного воображаемым.

Фотография улавливает воображаемое, слипаясь с ним, она так и остается несамостоятельной (как это отмечал В. Беньямин¹⁰), ей нужна подшивка к символическому, требуется дополнение в виде текста, объясняющего, что на фотографии происходит. Автор указывает, что этот «сопроводительный текст» ищет Р. Краусс. Краусс утверждает динамический характер образа, как конститутивный для визуального восприятия. «Фотография сделалась одним из способов указания на особый парадоксальный визуальный опыт, разворачивание которого не останавливается перед зафиксированной границей поверхности, на которую направлен взгляд»¹¹. Образ динамичен и возникает на стыке фигуры и дефигурации, формы и бесформенного. Этот фундаментальный стык Р. Краусс, Н. Сосна, сближая с понятием следа Ж. Деррида, утверждает в качестве испускающего призраков: «динамический знак в определённом отношении фактически сближается с понятием следа. Фотография... дает увидеть только то, чего уже нет. Но того, что может вернуться, призрачного»¹².

Остальные исследуемые авторы также проходят проверку призракологией Ж. Деррида. М.-Ж. Мондзэн проблематизирует условия видения. В. Флюссер — изображения нового типа. Исследовательница находит выход на призрачное и у первой, и — с чрезвычайной натяжкой — у второго.

Следует отметить, что все три анализируемых автора изучают роль материального средства, говоря иначе, того технического способа, который делает возможным функционирование образа в связи с порядком визуального. Этот аспект исследования собственно фотографического находится на ничейной территории, это и не искусствоведение, и не медиатеория, и

³ Там же. С. 24.⁴ Там же. С. 26.⁵ Там же. С. 124.⁶ Там же. С. 10.⁷ Там же. С. 121.⁸ Там же. С. 73.⁹ Там же. С. 17.¹⁰ Там же. С. 41–42.¹¹ Там же. С. 31.¹² Там же. С. 49.

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael A. STEPANOV

| Призрачные ресурсы термина «призрак». О книге Н. Сосны «Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное» |

не физиология зрительного восприятия, такие зоны всегда относили к философии. Верно, необходим междисциплинарный диалог, так как «фотография... оказывается несамостоятельной и обнаруживается в точке пересечения различных дискурсов. Фактически язык для анализа этого явления только складывается. И это не язык определенной дисциплины»¹³. В этом случае метафора призрачного оказывается удобной для того, чтобы выдержать время в предугадывании грядущего, до того как язык, адекватный фотографическому, приобретет узнаваемые черты, повторяемость и стабильность.

Исследование невидимых условий видения (если исходить из фундаментальной формулы хиазма М. Мерло-Понти — обратимости «видимого и невидимого») невозможно без тех техник, при посредничестве которых осуществляется производство видимого. Как продукт производимый машиной, фотография сама по себе не представляет философского интереса (интереса к смыслу) и значит исследовать нужно саму машину? Машину ли только? Как точно пишет Н. Сосна: «Существует зазор между тривиальностью технической процедуры и магией конечного продукта... наличие «символического измерения»... этот зазор означает сосуществование двух режимов фотографического — режима зафиксированного изображения, «остановленного мгновения» и дополнительного, избыточного по отношению к первому режима динамической разрывности, который фактически и позволяет состояться опыту визуального восприятия. С этим вторым режимом мы и будем в дальнейшем связывать появление образов и призраков»¹⁴. Призрак как двойник образа авторитарно вторгается, диктуя призракокрапию.

Если избрать третий путь, — пространство сообщения между оператором и зрителем, — где «фотография связывается с такой визуальностью, которая не сводится ни к пластическим формальным составляющим и указывает на пространство «между» (зрителем и производителем) или «третью» позицию (не соотносимую ни с субъектом, ни с объектом по отдельности)»¹⁵, то открывается другое видение проблемы — позволяющее приоткрыть режим машин медиа, осуществляющих абстрактный смыслогенез на уровне «значащих картинок» (Флюссер), но, тем не менее, пишущих историю.

Аппарат и оператор находятся в состоянии присутствующего отсутствия. Оператор одновременно присутствует и отсутствует, он поглощен машиной. Машина в режиме функционирования не является простым объектом мира, но постоянно вносит изменения в этот мир и одновременно ещё и изнашивается, отступает от самой себя, своей программы. Производство осуществляется «между» ними, в неуклонном «развёртывании» промежутка¹⁶. Производит не машина, или оператор посредством аппарата. Их слитность в пространстве «между» производит продукт, в котором заключена возможность образа, который можно вообразить. Силовое поле напряженности отношений и производит тот образ, который впоследствии может быть извлечен силой воображения зрителя. «Между» —

пространство игры, идеальной игры, где присутствующее отсутствует, а отсутствующее присутствует, их разделение-соединение перманентно пульсирует.

Пояснить это может инверсия, наблюдаемая в фантастике, — оператор предстает машиной, машина приобретает черты живого существа. Оператор поглощен аппаратом, отсюда модные метафоры протеза и кибернетического организма, но это лишь состояние, когда он не принадлежит миру, он его формирует через объектив. Здесь нет никакой стабильности структуры, подвижность и динамичность отношений лишней раз указывает на непротезируемую телесность как общее пространство взаимодействия, как плоть культуры, неподвластную абстрактному определению, и одновременно предлагает переопределить понятия аппарата и оператора, уйти от позитивистского субъект-объектного определения.

Машина работает с присутствием, но негативно, так как то, с чего была сделана запись, уже абстрактно пропущено через неё и присутствие тем самым утрачено. Становится ли оно призраком? Призраком чего? Кто видит призраков? Зритель ли, оператор? Или их выдает машина? С чем мы имеем дело, говоря о призраках? С объектом веры или определённой структурой опыта?... Призрак как термин уводит нас от ответов на эти вопросы, то, как происходит созерцание, как осуществляется опыт, производящий изменения в самой субъективности, выпадает из нашего внимания.

Фотографическое изображение находится в перманентном движении. «Восприятие такого «произведения искусства» требует нового языка, смещаемого в сторону от видимого к образному, к виртуальному, к призрачному»¹⁷. Но должен ли сам язык быть призрачным? Что дает нам призрачное? «Призрачное как промежуток между жизнью и смертью. Его рассмотрение позволяет уловить некоторое обещание... грядущее»¹⁸. «Фотография оставляет лишь призрачное — намек на грядущее»¹⁹. Это гадание о фотографическом само подернуто призраком.

Сильное впечатление производит исследование фантазма «плащаницы», проведенное М.-Ж. Мондзэн в прилагаемой статье. Однако внимательное чтение открывает нам не призрачное, а скорее аппаратное, оно же «нерукотворное».

«Реверсивное движение»²⁰, благодаря которому возникает некая ткань, вуаль видения — неперенное условие самого видения. Оно устанавливает отношения, достигая пределов движения, а то, что освобождается не принадлежит ни мне, ни другому по отдельности, но позволяет устанавливать со-общение. Постоянное движение — это характеристика функционирующего аппарата плетения, своего рода ткацкого станка видения.

Здесь требуется реформирование понятия аппарат. Он не инструмент, он не сподручен и производит как раз «нерукотворное». Напомним, что В. Флюссер считал одним из первых аппаратов фотоаппарат²¹. Собственно, аппарат — это игрушка, он не служит работе по информированию, он производит из-

¹³ Там же. С. 12.¹⁴ Там же. С. 9.¹⁵ Там же. С. 25.¹⁶ Кампер Д. Тело, знание, голос и след. // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей / Перевод с нем. — СПб.: Изд. РХГА, 2010. С. 93.¹⁷ Там же. С. 66.¹⁸ Там же. С. 122.¹⁹ Там же. С. 181.²⁰ Там же. С. 104–105, С. 120, С. 124.²¹ Флюссер В. О проецировании. / пер. с нем. // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. — № 3/4, (9/10) — 2009. С. 71.

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael A. STEPANOV

| Призрачные ресурсы термина «призрак». О книге Н. Сосны «Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное» |

менения в смысловой среде, разыгрывая с оператором и зрителем реальности. Это именно нерукотворные реальности или медиареальности.

Но вернёмся к М.-Ж. Мондзэн, для которой «нерукотворность образа означает, что рука ничего не значит», и получается, что «фотография — инструмент объективации духа, увиденного телом без руки, которое не накладывает мазки и не оставляет подписи»: «след духа получил преимущество перед подчерком руки»²². Призрачное здесь может обнаруживать себя лишь как метафора вуали, ткани, и то лишь спорадически.

Другой центральный момент, связываемый с призрачным, это со-общительность. Техническая сторона со-общаемости или проблема медиа рассматривается собственно на примере теории В. Флюссера. Для него медиальность как возможность intersубъективности, поле взаимодействия, устанавливает со-общаемость между отправителем и получателем. Осуществленное сближение призрачности Ж. Деррида и медиальности В. Флюссера²³ оказывается на поверку наиболее призрачным из всех. Причина кроется в попытке вписать в анализ излишнее социально-политическое измерение из призракологии Ж. Деррида. В. Флюссер, как верно указано, специфический автор, у которого сложно вычленивать единую линию мысли, тем более, дисциплинарно единую, отсюда механистичность этого призрака.

Замечательный анализ Р. Краусс, М.-Ж. Мондзэн и В. Флюссера, как кажется, оказался затемнён призраками, но это мо-

²² Мондзэн Ж.-М. История одного призрака // Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. — М.: Институт философии РАН, Новое литературное обозрение, 2011. С. 177–178.

²³ Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. — М.: Институт философии РАН, Новое литературное обозрение, 2011. С. 148.

жет оказаться и продуктивным. Разгоняя призраков, можно попасть в середину, в пространство «между» — между «Я» и «Другой» — «Я» — «аппарат» — «другой», между ними тремя и миром. Есть биологическое понятие «медиальный», то есть срединный. Есть некая среда и середина, задающая симметрию. И в этом смысле медиа понимаются не как некие орудия и инструменты, а как среда, то, что со временем, с отсрочкой воздействует на того, кто в этой среде, создает симметрию. Их суть в изменении зрения человека, в создании новых пространств. Как это осуществляется? Ответ есть в книге — «Только личное участие зрителя позволяет собрать вещи вместе и увидеть фотографию»²⁴. Вот этот перформативный акт — личное участие зрителя, извлекающего образ и оператора, участвующего в его создании — важен.

Призрак негативен, он требует «воплощения», жаждет плоти, его воплощение означает покой, возвращение к праху тела. Будучи беспокойником, призрак жаждет плоти, дабы «умереть» и обрести вечный покой. Так он обретает прошлое, но не будущее. Настоящего же он лишен, так как лишен тела. Мы же, как видящие призраков, лишаемся своего настоящего. Внедрение медийных технологий сродни камланию духов, их зазыванию до плотности настоящего. Призраки прошлого и будущего, производимые медиа, воплощают современность, которая таким образом всегда становится пост-современностью, где всё «уже было», а присутствие равно отсутствию, отсутствие присутствию. Видение отступает перед блужданием взгляда.

Вернёмся к перестановке видеть — смотреть. Предположим, что «видеть» было дезавуировано с целью указать на коннотации сцепки видения — видения. Призраки приходят к тому, кто не видит, рождает ли сон разума чудовищ?

²⁴ Там же. С.16.

