

ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ МЕДИА

С. А. Лишаев*

Представь, что люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет. С малых лет у них на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места, и видят они только то, что у них прямо перед глазами, ибо повернуть голову они не могут из-за этих оков.

Платон. Государство. кн. 7.

1. Логика смещения

С реальностью что-то происходит. Реальность плывет, смещается.

Из «книги жизни» вычеркиваются ландшафты и биологические виды, сообщество *природных вещей* год от году становится беднее, перечень утрат растет. Однако вещи природы вычеркиваются не только из «книги животной», но и из нашего сознания: выезжая «на природу», мы видим «деревья вообще», «птиц вообще», «бабочек вообще»... За городом цивилизованный человек чувствует себя чужестранцем: березу от дуба он еще, пожалуй, способен отличить, но опознать в «дереве» вяз, ветлу, ясень, etc. — едва ли. Природа переместились на страницы журналов и иллюстрированных энциклопедий, на экраны телевизоров и мониторов. Природа сегодня — это то, что мы видим на фото, что показывают по специальным каналам TV.

Реальность производимых человеком вещей «легче», чем реальность природы. Вещи природы существуют сами по себе, без нашего ведома, а вещи человеческого обихода — благодаря человеку; их

Работа написана при поддержке гранта РФФИ № 05-06-80425 А.

*Лишаев Сергей Александрович, д-р филос. наук, профессор, кафедра философии НОУ ВПО «Самарская гуманитарная академия».

присутствие — результат его целенаправленной деятельности. Они — посредники между человеком и природой, между человеком и человеком, между человеком и Богом (богами). Артефакты обнаруживают смещение: их «что», «для чего» и «как» определяется человеком, они не просто присутствуют (как камни, деревья и облака), они еще чему-то служат.

Товары «широкого потребления», вещи, производимые серийно, «легче» вещей, изготовленных вручную. Это предметы, лишённые «оригинала», их существование эфемерно: нет смысла беречь их, незачем их ремонтировать: дешевле произвести и продать/купить новые, точно такие же или более качественные товары. Сокращение срока службы вещей прямо свидетельствует об их дереализации. Вещи, создаваемые человеком, все время меняются. Сегодня они меняются так быстро, что мы не успеваем узнать их как следует, не говорю уже — «сжиться» с ними. Все больше вещей новых, небывалых. Индустриальная и научная революции, эйфория «потребления» и «экономический рост» привели к колоссальному увеличению номенклатуры и количества вещей. Вещи теперь не только и не столько помогают человеку *выжить* в природном мире, сколько «наполняют» его жизнь, составляют ее содержание.

Рядом с миром вещей, серийно производимых промышленностью, и над ним сформировалась новая реальность, реальность медиа.¹ Медиа-сфера — детище индустриально-технической цивилизации. Информация, передаваемая по печатным каналам, по кана-

¹В мире вещей *вещи-образы*, *вещи-подобия* занимают особое место: они или позволяют видеть то, что иначе невидимо, или заменяют отсутствующую вещь (напоминают о ней, знакомят с ней, служат ее познанию, посредничают в общении с ней).

За последнее столетие область вещей-репрезентантов расширилась до особой, в самой себе замкнувшейся сферы (сферы масс-медиа). Образы, курсирующие по медиа-каналам, хотя и претендуют на репрезентацию вещей, представляют, по большей части, самих себя и отсылают не к реальности, а к другим медиа-образам. Для нас существенно, что большая часть медиа-продуктов по способу своего существования уже не может быть отнесена к вещам первой (природа) и второй (мир вещей, созданных человеком) реальности. Виртуализированный образ, образ существующий на экране, принадлежит к симулятивной реальности визуальных и звуковых эффектов, а сами эти образы могут быть квалифицированы как образы-призраки (образы, лишённые тела). Они не обладают способностью к самостоятельному существованию; их присутствие — не данность чего-то существующего, но эффект функционирования машины (системы машин).

лам радио и телевидения, наконец, по Сети, представляет собой *реальность, в основу которой положены тексты и образы свободные от функции репрезентации реальности*. Образы, циркулирующие по каналам масс-медиа, превращаются в новую среду обитания человека, в новую реальность, все с большим успехом оспаривающую у первой (у вещей природы) и второй (у вещей, созданных человеком) реальности право на то, чтобы определять его мировосприятие. Человек (вольно, а чаще — невольно) подражает тому, с чем он повседневно взаимодействует. Ребенок, окруженный с «ползункового» возраста продукцией масс-медиа, день за днем наблюдает за приключениями экранных персонажей, взаимодействует с виртуальными героями компьютерных игр, разглядывает книжки, чьи иллюстрации дублируют «на бумажных носителях» мультипликационные образы, и все это для него — не третья реальность, а просто реальность, «то, что есть». Детей воспитывают экранные призраки, бесплотные «тени», отслоившиеся от «тяжелой» реальности тел и вещей. Пленные тенями они познают тени, любят тени, играют с тенями. . .

Следует учитывать, что феномен медиа шире масс-медиа, что *медиа-реальность уже давно вошла в сферу частного*. Бытовые фотографии, видео и аудио записи вводят нас в локальное пространство «домашнего медиа». Медиа врывается в быт *двумя путями*: через медиа-каналы (TV, Интернет, радио, мобильные телефоны, иллюстрированные журналы и газеты) и через медиа «малого радиуса действия», которое все заметнее опосредует наше отношение к близким, к миру и к самим себе. То, каким образом оперирование фотокамерой и разглядывание фотоснимков меняет наше отношение к существу и к нам самим — важная тема в границах философии медиа.

Я полагаю, что в медиа-сфере важно различать медийные формы, еще не порвавшие связи с материальным миром и разделяющие его судьбу (его временность), и формы окончательно развоплощенные, превратившиеся в «медиа-призраки». Такие носители медийности, как гляцевый журнал, популярная газета, аналоговая фотография, киноплёнка, виниловая пластинка — это *вещи*, несущие образы. Но образы, переведенные в цифровой формат, — это уже *образы-призраки*, образы без субстрата, образы, не связанные топосом и хроносом. Анализ цифровых медиа-продуктов, *в частности*, циф-

ровой фотографии, — это тема, представляющая интерес для философа, аналитика современности и исследователя визуальной культуры. Ниже мы попытаемся проанализировать специфику цифрового образа в его отличии от образа, поставляемого аналоговой фотографией.

2. Анатомия призрака (от реальности вещей — к призрачным реалиям экрана)

За последние десять лет аналоговая фотография уступила первенство фотографии цифровой, цифровой. Революция в фотографическом мире охватила и масс-медиа, и медиа домашнее. Легкость и быстрота получения цифровых фото-изображений, простота их хранения привели к резкому умножению числа фотографов и производимых ими снимков, что предопределило переход на экранную (удобную и практичную) форму их визуализации. Если снимок в любой момент можно «вывести на экран», увеличить его или уменьшить, отправить по почте друзьям или родственникам, то до распечатки фотографий дело чаще всего не доходит. В эпоху компьютерных технологий главной площадкой для обзора фотоснимков оказывается не альбом, а светящийся экран монитора.

Сегодня важно осмыслить то новое, что вносит в наши взаимоотношения с фотографией экранная форма визуализации образа. Речь пойдет о **малом цикле производства-потребления** цифровой фотографии, который можно представить следующим образом: кодировка света в цифровой код — перевод цифрового кода в визуальный образ на экране — сворачивание образа в исходную (без-образную) структуру электронной памяти.²

²Если дело все же доходит до распечатки экранного образа на бумаге, и цифровая фотография покидает машину (перестает быть эффектом ее работы), то **цикл ее производства-потребления становится завершенным (полным, большим)**. Став «фотокарточкой», цифровой снимок, конечно, сохраняет отличие от аналоговых снимков в аспекте своего генезиса: путь, который прошел световой поток до того момента, когда он оказался трансформирован в бумажную фотографию, у аналогового и цифрового снимка различен, соответственно, серебряная фотография, фотография цветная и распечатка цифровой фотографии производят разное впечатление. Однако цифровой и аналоговый снимки, если они отпечатаны на бумаге, тождественны по способу своего существования. Обретая материальное тело, образ, восстановленный из «цифры», обретает

Образ как вещь и как машинное во-ображение кода. При съемке цифровым аппаратом свет фиксируется *не посредством* светочувствительного *вещества* и не в веществе, но в двоичном коде, получаемом через операцию электронно-цифрового кодирования светового потока (фотокамера, объектив, сенсоры, флэш-память). «Свет» оказывается свернут в личинку «цифрового кода». При этом материал, посредством которого происходит кодирование светового потока, не связан неразрывными узами ни с кодом, в нем записанным, ни тем более — с образом. Закодированный на том или другом носителе образ можно «стереть», а на его место записать что-то другое. Срезанный камерой фрагмент светового потока преобразуется в комбинаторику двоичного кода, а не в вещество светочувствительного слоя фотопластины.

При съемке аналоговой камерой образ вещи сначала фиксируется в структурах светочувствительного вещества фотопленки, затем — фотобумаги. В случае с цифровой камерой световой образ вещи *хранит не светочувствительная поверхность пленки и/или бумаги, а электронная память* компьютера; визуальное содержание файла (световой образ) «выводится на экран» посредством кнопочной системы управления фотоаппаратом (компьютером).

Новизну цифрового способа фиксации образа следует видеть в том, что теперь фиксируется и хранится *не сам образ, а его цифровой код*. Соответственно, плоскостью, которая удерживает образ, оказывается уже не фотопластинка Дагера, не негатив и не бумажный с него отпечаток, а экран монитора. Плоскость, на которой фотография визуализируется, не фиксирует образ (как фотопленка и фотобумага), не от(об)ражает его (как зеркало), но служит местом для его *высвечивающего экспонирования*. Возникает разрыв между фиксацией образа и его визуализацией. *Экспонируется образ, хранится — цифровой код. Обособление функции сохранения образа от функции его экспонирования предполагает появление места, где «спящие» в цифровом коде потенциальные образы могли бы обрести видимость.*

Экран как плоскость для экспонирования «распакованных образов» похож на зеркало, чья поверхность тоже служит местом временной дислокации разнородных образов, с тем, правда, отличием, особое (отдельное от машины) существование и погружается «в реку времени».

что на экране мы видим не образы вещей, присутствующих здесь и теперь (отражения в зеркале), а образы вещей отсутствующих, но сохраненных посредством цифрового кодирования.

Экран *в чем-то похож* на зеркало, но он — *не* зеркало. Экран не отражает вещей. Экран (телеэкран, экран монитора, фотокамеры, мобильного телефона) позволяет видеть не «первичный» образ вещи, но его электронную симуляцию. Если поверхность зеркала отображает то, что находится против его зеркальной поверхности, то экран *ничего не отображает*, он дает место образам, восстанавливаемым из кодов. Цифрового *образа* не существует помимо его визуализации как эффекта функционирования электронно-вычислительной машины.

Экран представляет для обзора не сам световой образ, а образ «восстановленный из цифры». Отличие восстановленного образа от «просто образа» (от образа в зеркале, на холсте или на фотобумаге) еще больше, чем отличие свежееотжатого яблочного сока от сока «восстановленного», или парного молока — от молока порошкового.

Цифровая фотография и время (вневременность и прозрачность). Важная особенность цифровой фотографии состоит в том, что она не стареет и не ветшает. То, у чего нет тела (*своего* тела), не может постареть. Цифровая «куколка» образа «дремлет» в «безвремяе». Она ничуть не стареет, потому что не существует как вещь. Если не вносить изменений в цифровой код, то он остается — и как «файл», и как «экранный образ» — равным самому себе. Стабильность образа обеспечивается неизменностью цифрового кода, ограждающего образ от разрушительной работы времени. Изменный цифровой код образа конвертируется электронно-вычислительной машиной *в идентичный при любом количестве воспроизведенный экранный образ*. Фотография, которая восстановлена из кода на экране монитора (или камеры) и доступна для созерцания, имеет, так сказать, «системное тело», одним из эффектов работы которого является видимый на светящемся экране образ. Этот образ не способен к автономному от технической системы существованию: у него нет собственного тела, а его присутствию недостает *экземплярности*. Ни файл с кодом, ни восстанавливаемый «по требованию» экранный образ сами по себе постареть не могут. Постареть может лишь устройство, посредством которого когда-то была сделана циф-

ровая запись света, и устройство, обеспечивающее воспроизведение записи в доступной для зрительного восприятия форме. Цифровой код может существовать год, два или сто лет, но на нем это никак не отразится. Состарятся бумажные отпечатки, цифровой код — никогда.³

Неспособность к постарению — иное выражение «виртуальности» цифровой фотографии. Я вижу то, чего нет (изображенный на снимке человек умер), но на уровне моего восприятия экранного образа ничто не может убедить меня, что модель исчезла из мира. Так происходит потому, что нет фото-вещи, чья старость непосредственно (то есть своей текстурой) свидетельствовала бы об этом. О том, что человек выглядит сейчас иначе, чем на фотографии, или даже умер, не сложно сделать только благодаря комментарию (устному или письменному) или через сопоставление деталей интерьера и одежды, которые я вижу на фотографии, с современными одеждой и интерьером. Но бытовые «приметы времени» — не надежны: фотографию можно сделать в старинном интерьере, а вышедшую из моды одежду — одеть перед съемкой. Фотография на экране (лишенное экзemplярности подобие) сама по себе убедить меня в том, что изображенный на ней образ принадлежит отдаленному прошлому, не может.

Смещение реальности в феномене цифровой фотографии. С переходом к кодированию светового образа и его экранной презентации онтологический статус фотографии изменился. Если в доцифровой период можно было говорить о том, что вещь заменяется ее подобием и вместо вещи присутствует ее образ, то *сегодня мы имеем дело с деонтологизацией самой фотографии* (с развопложением подобия⁴). Световой образ теперь не фиксируется в фото-

³ Правда, через какое-то время и о фотографии-на-экране можно будет сказать, что это «уже старая» фотография. Но сказать в каком смысле? В том смысле, что она *была сделана* в прошлом. Глядя на ничуть не изменившееся изображение, мы тем не менее сознаем его принадлежность к прошлому, мы квалифицируем его как «старое». Однако цифровой образ «стар» не так, как обточенный рекой времени камень, он «стар», как образ сущего, которого нет в кругу вещей нас окружающих.

⁴ Только дагерротип может быть назван настоящим «световым слепком» реальности. Уже отпечаток с негатива, по сравнению с дагерротипом, указывал на сдвиг к деонтологизации светописа. И все же в пленочной фотографии образ еще

графии-как-вещи, но кодируется электронным устройством фотокамеры и сохраняется в ее электронной памяти, что позволяет хранить не отпечаток света в веществе, а информацию о свете, то есть хранить образ «развоплощенным», «без-образным».⁵ При этом сохраняется возможность в любой момент придать цифровому коду визуальную форму: вывести его на экран или распечатать изображение на принтере. Однако выведенный на экран образ — это образ недоовоплощенный, не порвавший электронной «пуповины», не способный к обособленному от технического устройства существованию.⁶

оставался вещью. Оригинальная картина имела уникальное тело (тело пластины, тело пленки). Отпечатки приходилось делать непосредственно с оригинала, так что все они были подлинными и по-разному (при лабораторной печати) «доводили» негатив до уровня позитивного фотообраза. Более существенным этапом деонтологизации светописи оказалась практика репродуцирования снимков в книгоиздании и журнально-газетной индустрии. Техническое репродуцирование уже не предполагало непрямого задеирования самого оригинала (негатива) или даже оригинального отпечатка. Печатная техника XX века позволяла делать копии не только с оригинальных отпечатков. Впрочем, и на этом этапе снимок оторвался от оригинала еще не окончательно. Репродукции отсылали к оригинальному отпечатку, тот — к негативу, а негатив хранил отраженный от вещи световой след.

⁵С чем-то похожим мы встречаемся и в производстве доцифровой фотографии. Первоначальное отображение на фотопластинке (или фотопленке) — невидимо и останется невидимым, если ее не проявить. А проявленное изображение не сохранится, если его не закрепить. Но чтобы сделать негативный образ позитивным, необходимо довести технологическую цепочку изготовления снимка от проявки негатива до его бумажной печати. Пленочная фотография предполагает вещественную фиксацию образа *уже на стадии захвата светового потока фотокамерой*. Свет «вязнет» в светочувствительном слое фотопленки (фотопластины) и предполагает его обработку и преобразование в визуально наблюдаемый световой след. Преобразования светочувствительного слоя фотопленки могут быть остановлены на любой стадии, но они (обычно) не останавливаются, потому что аналоговая фотография становится фотографией только на стадии печати.

⁶Цифровые фотоснимки, по причине их многочисленности и малой выразительности, просматривают редко. И чем больше становится снимков, тем реже их созерцают, тем более — печатают. Владельцу архива цифровых снимков важно само сознание того, что он *может* посмотреть их тогда, когда ему вздумается, может отправить их друзьям по электронной почте, может, если захочет, перебросить их на любой носитель (бумажный, картонный, эмалевый и т. д.). **Возможность** 1) визуализации и 2) овеществления образа все больше и больше замещает **действительную визуализацию и овеществление** изображения.

Если сравнение *бумажной* фотографии с «призраком» — это метафора (призрак не имеет тела, это — *образ без тела*), то цифровая фотография «призрачна» в буквальном смысле. У «запакованного в цифру» образа тело отсутствует (любое тело — суть то, что изменяется во времени (во всяком случае, когда это касается тех тел, которые окружают человека в его повседневной жизни). Цифровой фото-файл — это **развоплощенный образ**. Когда компьютер восстанавливает его из цифры, то он демонстрирует зыбкое, непостоянное «экранное тело», тело-как-визуальный-эффект. Экран — не тело видимого на нем образа, он *лишь временный локус его во-ображения*. Цифровой аппарат сохраняет не свет, отразившийся от вещи, а *информацию* об этом свете, *то есть свет как физическое явление оказывается здесь отсеченным от своего цифрового эквивалента*. То, что появляется на экране по первому щелчку мышки, — это *образ-призрак*.

От собственно призрака *фотопризрак* отличается тем, что он произведен техническим путем и *его присутствие зависит от бесперебойной работы техники*. Соответственно, это призрак, которым можно **управлять, манипулировать**. «Классический» призрак не появляется по нашему желанию, он обнаруживается как нечто, обладающее призрачным, но все же самостоятельным существованием (само-бытностью). В отличие от классического призрака, электронный призрак может создаваться-формироваться человеком. Можно из элементов трех (четырех, пяти...) призраков склеить — один,⁷ а можно и вовсе от него избавиться, нажав Delete.

Еще одна особенность фото-графического призрака — его локализация на экране. Электронный образ *не знает жесткой привязки к топосу* (переданный через Сеть, он может появиться в любом месте, в то время как призраки из народных поверий и готических повестей привязаны к определенному месту: к замку, дому, кладбищу...). Зато *локализация фото-призрака определена заранее*: это экран.

⁷ «В старых технологиях комбинация, коллаж, наложение образов в ансамбль не могут скрыть шва или линии склейки. Исследуя возможности „нереального“, цифровая фотография проникает *внутрь* образов, трансформирует и соединяет несоединимое без видимого следа, творит мутантов, монстров, клонов» (Савчук В. В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. С. 111).

Призраки экрана — *это элементы другой реальности, реальности медиа*. Цифровой образ уже сегодня претендует на то, чтобы быть основанием медиа-реальности, подменяющей (замещающей) «тяжелую» реальность рождений и смертей, роста и увядания, реальность уникальных мест и неповторимых событий.

Онтологическое смещение. От вещи к «носителю». Цифровая фотография может рассматриваться как частный, но при этом весьма показательный случай «онтологического смещения» во взаимодействии «цивилизованного человека» с реальностью. Сначала вещь замещается снабженной иллюстративным материалом информацией «о» ней, а затем — сообщение о вещах и событиях подменяется сообщением о сообщении (информацией об информации). Слова говорят о словах, образы отсылают к образам. Вещь развоплощается в такой последовательности: сначала она воспроизводится в оригинальных образах (картина, книжная иллюстрация, аналоговая фотография), затем образ вещи в неограниченных масштабах тиражируется машиной (типографское репродуцирование изображений), и, наконец, образ вещи утрачивает экзemplарность и перестает быть вещью: в цифровом образе *стирается различие между копией и оригиналом*. Если нет оригинала, то нет и копии. У цифровой фотографии нет оригинала. *Образ минует стадию оригинального образа, поскольку он с самого начала свернут в цифровой код, который фиксируется посредством того или иного материального «носителя».* Соответственно, восстановленные из него образы оказываются равны друг другу как «копии-оригиналы»: они все неоригинальны и все — оригинальны. Копия цифрового кода неотличима от его «оригинала» (от того файла, который копируется). То же и с восстановленным из него образом. На каком бы экране не появился образ — все его визуализации на плоскости экрана будут неоригинальными (= все будут «оригинальными», поскольку экранный образ восстанавливается из одной и той же матрицы).⁸

⁸Если признать матрицу оригиналом, тогда, конечно, неотличимые от нее репродукции можно считать оригиналами (неотличимыми от оригинала образами). Такую позицию отстаивает В. В. Савчук: «Цифровая репродукция оригинала (вернее, постоянное предъявление оригинала) совпала (может быть, дала матрицу) с экспериментами по биологическому клонированию. Электронный образ позволяет себя воспроизводить независимо и бесконечно, и каждый раз это будет оригинал» (Савчук В. В. Там же. С. 111). Однако понятие «оригинал»

Фотография перестает быть просто фотографией (или фотографией на бумаге, картоне) и становится «фотографией на бумажном носителе» в тот самый момент, когда появляется цифровой код образа, отделенный от визуально наблюдаемого «тела образа». По отношению к коду материальные «среды», в которых он визуализируется, оказываются чем-то вторичным, производным и — случайным. *Появление термина «носитель» свидетельствует об эпохальном событии: о разрыве «что» с его «в чем и как».* Содержание (заключенное в цифровом коде) теперь свободно от связи с определенной вещью, с определенным телом.

3. Обратное плавание (медиа-образ, человек, мимесис)

Вы можете закрыть книгу и сказать ей: «Подожди». Вы ее властелин. Но кто вырвет вас из цепких когтей, которые захватывают вас в плен, когда вы включаете телевизионную гостиную? Она мнет вас, как глину, и формирует вас по своему желанию. Это тоже «среда» — такая же реальная, как мир. Она становится истиной, она есть истина.

Рэй Брэдбери. 451 по Фаренгейту

Итак, закодированный и восстановленный образ — это управляемый призрак, который не только производится техникой, но открыт

(«подлинник») коррелятивно понятию «копия» (или, в ином случае, понятию «репродукция»). То, с чего *нельзя* сделать копию или репродукцию — не есть оригинал, не есть подлинник. То, что лишено оригинала, не может иметь копии. Здесь мы имеем дело с той же ситуацией, которая в свое время была описана Ж. Бодрийаром в его «Прозрачности зла» как ситуация тотального «транса» (транссексуальность, трансэстетика, трансполитика и т. д.). Если все эстетично, то ничто не имеет эстетической ценности. Если все начинает определяться в терминах сексуальности, то это свидетельствует об утрате сексуальности, etc. То, что неотлично от копии, — есть копия. И тогда первую же цифровую фотографию (ничем неотличимую от репродукций) можно назвать копией. Итак, дигитальная фотография не есть ни оригинал, ни копия. Она — в состоянии транса, оказавшись в таком «месте», где невозможно провести различие копии и оригинала. Все дело в том, что ее существование изначально призрачно, лишено экземпляриности, а стало быть — не может оцениваться в терминах, приложимых к вещам-образам.

для конструирования посредством техники. Однако здесь возможна инверсия управляемого и управляющего, конструируемого и конструктора. Имеет место не только движение от человека к медиа-продукту, но и обратное движение: от образа к человеку.

Поясним сказанное на ряде примеров. Сегодня потребитель получил возможность приобретать книги, альбомы, путеводители, самоучители на разных носителях: и на электронных, и на бумажных. Если вы не хотите читать книгу, если вы предпочитаете оставить свой взор свободным — слушайте аудиокнигу на электронном носителе. Хотите услышать те же литературные произведения на *человеческом носителе*? — приходите на поэтический вечер. Вы интересуетесь популярной музыкой? У вас есть желание услышать *того, чей голос вы слышите в записи*? Покупайте билет и приходите на концерт. Первичной, исходной реальностью (для публики) оказывается запись, человек же (артист, пение которого слушают и на которого смотрят) выступает в качестве реальности производной, вторичной, поскольку его рассматривают и оценивают сквозь «призму» уже сформировавшегося аудио (фото, видео) образа.

Смотреть на поющего артиста интереснее, чем смотреть и слушать его выступление по TV. На сцене концертного зала или стадиона поп-звезда оказывается по отношению к своим масс-медийным образам не более чем носителем-исполнителем этих образов в «человеческом формате». Тело артиста выступает и как носитель аудио-образа (музыка записана в его сознании, в его памяти), и как воспроизводящее ее устройство (поющее тело заменяет здесь аппаратуру: музыкальный центр, MP3-плеер, DVD-плеер, etc.).

Однако практика показывает, что **звуковой образ на электронном носителе производит большее впечатление, чем тот же образ, но воспроизведенный на биологическом носителе**. Человек проигрывает в соревновании со своим усовершенствованным техникой голосом. Одно дело петь в «полевых условиях», на публике, без дублей, и совсем другое — долго и упорно трудиться над каждой записью, над каждым ее фрагментом в студии. . . Добиться такого же (или лучшего) звучания музыкальной композиции на сцене трудно, если вообще возможно. Кроме того, публика ждет того, с чем она уже знакома, к чему ее приучили медиа, а потому несовпадение концертной манеры исполнения знакомой пуб-

лике композиции с заранее растиражированной записью одобрения у нее не вызовет. Что делать певцу в такой ситуации? Только одно: «исполнять» **шлягеры под фонограмму**.⁹

В распространенном сегодня жанре фанерного концерта певец *не исполняет* перед публикой то, что предварительно слышали (и видели) его поклонники в записи, *не подражает* ей, не воспроизводит ее «горлом», а всего лишь *подставляет под готовую запись свое молчаливое тело*. Танцующая звезда «*исполняет*» *не песню, а ее запись*.¹⁰ Попав на шоу и наблюдая за своим кумиром, зритель, даже если он подозревает, что певец имитирует пение, не испытывает по этому поводу никакого разочарования. Хорошо срежессированное *наложение* эффектов звукозаписи, спецэффектов, производимых в трехмерном пространстве зрительного зала (стадиона) технической группой (звук, видео, дым, свет, цвет и проч., и проч.) на живое и очень подвижное тело певца-танцора (артист обязательно должен двигаться, наглядно демонстрируя, что он — настоящий, что тут — обмана нет, что перед зрителями тот, чью запись они слушают¹¹) дает новое качество: звук совмещается со звездным телом в трехмерном пространстве концертного зала (а то и площади большого города), так что его яркие, но плоские, фото и видео образы обретают полновесность телесного присутствия. На концерте зритель со-присутствует со звездой, делит с ней общее (одно на всех) пространство-время. Собственно новым, тем, за чем

⁹Обсуждение (в печати, на TV, в Сети) вопроса об исполнении популярной музыки под фонограмму обычно формулируется в терминах «нечестности» и «алчности» поп-звезд, которые де обманывают своих поклонников и норовят всучить им подделку вместо оригинала. Однако проблема не только в том, что петь на большую аудиторию для многих звезд не под силу. Проблема в том, что студийная запись действительно качественнее, чем «живое» исполнение. Если звезда будет, «не щадя живота своего», петь вживую, это, скорее всего, разочарует публику. Ни организаторы концертов, ни сами звезды пойти на такое, конечно, не могут.

¹⁰Запись представляет собой не простую фиксацию исполнения музыкальной композиции, но продукт долгой работы большой группы профессионалов звукозаписи, искусно сработанную *звуковую конструкцию*.

¹¹Стремление подчеркнуть физическое присутствие исполнителя на сцене его непрерывным перемещением по сцене априори предполагает принесение в жертву «живого звука». Бегать, прыгать и петь одновременно — невозможно. Демонстрация достоверности присутствия поп-звезды важнее демонстрации ее вокальных талантов.

идут на концерт, как раз и оказывается *присутствие кумира, а вовсе не его «живое пение»*. И пусть «звезда» думает, что это она пользуется «фанерой», на самом деле имеет место также и обратное: фонограмма, видеоклип, газетные фотографии используют ее звездное тело и управляют им.¹²

Реальный человек (тот, кто когда-то родился и когда-то умрет) представляет собой — для медиа — не более чем «сырой материал», из которого можно, приложив соответствующие усилия, изготовить качественный медиа-продукт. Медиа-персонаж (политик, ведущий популярной телепередачи, кинозвезда, знаменитый спортсмен, фотомодель, etc.) призрачен, но это призрак, который вступает во взаимодействие с «тяжелой», немедийной реальностью. Медиа-призрак уподобляет себе и того человека, который послужил материалом для его создания, и тех людей, которые часто с ним соприкасаются. Он уподобляет себе их не столько тем, что они становятся похожими на него, сколько тем, что их существование, подчиняясь воздействию медиа-образа, дереализуется, становится призрачным.

И популярный исполнитель, и фотомодель, и спортсмен, и тот, кто потребляет их образы, демонстрируют *тенденцию к превращению человека в «носитель»*: в носитель информации, первичных и вторичных половых признаков, технологий управления, социальных стереотипов, языка, религиозной веры, народной ментальности, etc. . .

Впрочем, человек во все времена нес на себе (в себе, собой) тот или иной образ. Но в прошлом нести образ — значило подражать ему и воплощать его. Человек становится человеком, подражая тому, что его окружает. Ребенок подражает языку, на котором говорят окружающие его люди, он подражает родителям и сверстникам, героям сказок и учителям. . . Подражание может быть произвольным и непроизвольным (невольным), активным и пассивным. Подражание — не обязательно воспроизведение того, что есть, оно может быть подражанием творчеству и тогда его результатом будет творческое поведение. . .

¹²Пример с эстрадным певцом можно было бы дополнить и другими наблюдениями над масс-медийными персонажами. Фотомодели, например, также приходится считаться с образом, который был сконструирован специалистами по рекламе, дизайнерами и фотографами. Образ модели создает не женщина-модель, а «другие», ей же приходится носить и исполнять его.

В подражании особую роль играет образ. Подражание образу предполагает взаимодействие с ним и его принятие (готовность стать его носителем). Действие образа усиливается, если человек не просто принимает какой-то образ, но и активно взаимодействует с ним, стремится ему следовать.

Воплощая образ, человек изменяется сам и *изменяет* образ, которому он подражает. Если человеку удастся в какой-то мере воплотить образ-образец, то про него говорят, что он «что-то собой представляет». Король несет образ Правителя, дворянин — Благородного мужа, офицер — Воителя... Чаще всего образ *несли* и *воплощали* в рамках *наследственного априори*: тот, кто рождался в семье крестьянина, рос и оформлялся в горизонте образа «добротного Хлебопашца», ребенок, родившийся в семье ремесленника, с малых лет примерял на себя образ Мастера. Однако в традиционном обществе можно было найти и такие образы, которые предполагали выход за рамки *наследственного априори образов*. Такая возможность была действительной в тех случаях, когда перед человеком вставал вопрос о выборе между заданным родовым априори образом мирской жизни и образом ему перпендикулярным, не передающимся по наследству. В античности этот выбор был связан с философскими поисками мудрости, в христианской Европе — с монашеством. Встав на путь подвижничества, человек посвящал свою жизнь молитве, аскезе, отдавал себя Христу, подражал Ему, со-образовывал свои действия и мысли с Евангельским Образом... Монахом мог стать и ремесленник, и крестьянин, и купец, и дворянин.

Итак, мимесис был и остается основанием любого образования. Мы говорили о наследственном априори образа, который человек вообразил своей жизнью. Стать носителем неунаследованного образа жизни было (в прошлом) хотя и возможно, но трудно. Человек — по необходимости — подражал вещам и окружавшим его людям. В настоящее время ситуация изменилась: ребенок встречается (событийствует) со множеством медиа-образов и видит их чаще, чем своих родителей; с раннего детства он становится носителем разнообразных образцов-образов. Погруженный в сточные каналы медиа, современный человек несет в себе множество моделей поведения, но есть ли у него силы для сознательного выбора одной из них и — главное — воля к ее воплощению на практике? По большей части их ему недостает. Образы непрерывно сменяют друг друга, что требует

от «образующегося» постоянной *готовности к «перезаписи»*, которая оказывается несовместимой с определенностью и постоянством в главном (с установившейся иерархией образов).

Событие смерти субъекта, о котором так много говорилось в последние десятилетия, появление субъекта диффузного, рассеянного можно выразить еще и таким образом: человек трансформировался (трансформируется) из того, кто *воплощает* «нечто», в того, кто это «нечто» *носит*. Вовлеченность в симулятивную реальность медиа предполагает пассивную готовность нести все новые и новые образы. Чтобы быть своим в медийном пространстве, требуется быстро записывать и стирать медиа-образы (записывать и стирать их в своем сознании). Качество носителя определяется его способностью к перезаписи. Сегодня человек несет тот или иной образ *слишком короткое время* для того, чтобы образ смог воплотиться, реализоваться в жизни. Если наш современник и способен воплощать встречаемые им образы, то только на поверхностном уровне внешнего подражания. Медиа-образы именно это и предлагают делать. Чтобы стать похожим на «настоящего мужчину», на «настоящую женщину» надо купить то-то, одеть то-то, пользоваться тем-то, выглядеть так-то. *Поток образов, непрерывно протекающий через «человеко-носителя», формирует Потребителя, того, кто готов без усталости пропускать сквозь себя все новые и новые товары, услуги, слова, образы. . . Идеальный потребитель «пуст, как бубен», пуст, как светящийся экран, и поэтому он всегда испытывает потребность в заполнении сознания («экрана сознания») образами, товарами, развлечениями, словами, etc. Идеальный потребитель подобен экрану, на котором появляются все новые и новые образы, не оставляя в его «открытой всему новому» поверхности никакого следа.*

Хотя мимесис (в искусстве) объявлен достоянием прошлого еще в эпоху модерна, но за якобы вытеснившей его «креативностью» стоит — на уровне повседневной жизни — все тот же мимесис, только теперь человек подражает не вещам Богом данного мира и не Богочеловеку, но образам, сконструированным на новейших фабриках медиа. Стиль жизни человека XXI века и образ окружающего его мира все в большей мере формируется через посредство медийных образов. Человек подражает медиа и становится «медийным» человеком. Поток образов, проходя через человеческую душу, встраивает

ее в квазиреальность, в недрах которой ничего не начинается и ничего не заканчивается (беспокойная неподвижность «империи призраков»). **Медиа-реальность предполагает «медийного человека».** **Человек уподобляется не столько определенному образу, сколько самой медиа-сфере.** Какой человек идеально подходит к медиа-реальности? Тот, который прозрачен, который «всегда готов» пропустить сквозь себя какие угодно образы, какую угодно информацию. **Недоволощенность и симулятивность образов медиа предполагает недоволощенность также и на стороне человека,** выполняющего функцию носителя медиа-реальности. Но жизнь с призраками небезопасна. Общаясь с ними, человек и сам рискует остаться в положении недоволощенного существа.

Неготовность к записи новой информации равнозначна отказу от существования в модусе носителя и квалифицируется обществом как «шаг в сторону» (в сторону, добавлю от себя, индивидуализации собственного бытия), как нарушение правил игры. Идентификация себя с чем-то (с кем-то), означает выход за рамки системы «код — восстановленный образ — носитель кода» и принятие судьбы: «Будь что будет, но я останусь верен тому, что (кого) я полюбил, я буду верен тому, во что верю». Способность человека переходить границы, изменяться, трансцендировать — специфически человеческая способность, *но ничуть не менее специфично для него и другое: хранить верность избранному, противостоять меняющимся обстоятельствам, противодействовать попыткам вписать в его сознание то, что не соответствует Образу, с которым он себя соотносит.*¹³ Чтобы избежать печальной участи

¹³Переход границ, выход «за рамки» имеет смысл и возможен тогда, когда есть что переходить, когда есть форма, которая принята, признана и в какой-то мере реализована на уровне индивидуально этоса. До тех пор, пока форма еще не установилась, пока граница не стала границей проходящей через душу и тело, нет и того, что можно было бы преодолеть, превзойти, «оставить позади». В качестве носителя для записи и перезаписи информации человек не может трансцендировать и трансгрессировать. «Душечка», если воспользоваться «терминологией» знаменитого чеховского рассказа, чтобы трансцендировать, должна для начала обрести форму, должна оформиться. А это — трудно. Если чеховская героиня все же получала от действительной жизни весьма чувствительные толчки (уход очередного мужа заставляла ее пережить чувство скуки, тоски и мучительной пустоты, которое рождалось в ней от отсутствия своего собственного, индивидуально выработанного и воплощенного смысла), то совре-

носителя призраков требуется работа сознания и решимость выбора. «Носителем какого образа (каких образов) я хотел бы стать»? «Что нужно сделать для того, чтобы творчески переработать избранный мной образ и реализовать его на уровне этоса»? «Как во-образить себя, как придать своей жизни форму»?

Сведение реальности к образу, а образа — к коду, есть то онтологическое смещение, о котором шла речь в этой статье. Современные философы именуют это смещение по-разному, но как не определяй происходящее, суть дела от этого не меняется: мы, люди XXI века, смещаемся (в нашем со-бытии с людьми и вещами) от «первичной», «тяжелой» реальности к реальности аудио-видео-текстуальной. Медиа-реальность обретает все большую самостоятельность и переходит в наступление «по всему фронту». Фундаментом медийной цивилизации была и остается фотография. Если мы хотим сохранить дистанцию по отношению к тому, что во-ображается в нас, если карьера «идеального носителя» нас не прельщает, то критическая рефлексия над феноменом медиа и, в частности, над феноменом фотографии, становится необходимым условием нашего выживания в перенасыщенном медийными образами мире.

менные «душечки» легко могут избежать неприятного чувства, заполняя свое неоформленное сознание «содержанием» радио и телеканалов, сайтов и иллюстрированных журналов... Можно спокойно спать и ни о чем не беспокоиться.