

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ

ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ В. Н. КАРАЗИНА

*На правах рукописи*

ПЕТРЕНКО ДМИТРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

УДК 130.2:141.319.8

**ТРАНСВЕРСАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ МЕДИА**

09.00.04 – философская антропология, философия культуры

Диссертация на соискание ученой степени доктора  
философских наук

Научный консультант

Билык Ярослав Михайлович

доктор философских наук, профессор

Харьков – 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
Раздел 1. ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ МЕДИА: ИСТОРИКО- ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ, ПРЕДМЕТ И МЕТОД .....	20
1.1. Медиа в контексте философской антропологии.....	20
1.1.1. Медиа: стратегии философской концептуализации .....	20
1.1.2. Медиальный поворот в философии: антропологическое измерение.....	30
1.1.3. Антропология медиа в контексте философии техники...42	
1.1.4. Кризис автономистской философской антропологии медиа.....	53
1.1.5. Трансверсальная антропология в контексте современных артикуляций философии человека.....	69
1.2. Методология трансверсально-антропологического исследования медиа.....	78
1.2.1. Принцип медиасингуляризации.....	78
1.2.2. Алгоритм трансверсально-антропологического исследования медиа: конфигурации диспозитива и различие активных/реактивных сил.....	88
1.2.3. Экспрессивная и неэкспрессивная диалектика в трансверсальных медиаисследованиях.....	98
1.2.4. Трансверсальная антропология и археология медиа: компаративный анализ методологий .....	109
Выводы к разделу 1.....	114
Раздел 2. МЕДИА, ИСКУССТВО И ВЛАСТЬ В КОНТЕКСТЕ ТРАНСВЕРСАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ.....	117
2.1. История и политика: трансверсальное измерение.....	117
2.1.1. Антропология истории: свидетельство и повторение.....	117

2.1.2. Гетероптикон и деимагинация.....	129
2.1.3. Политики медиаобраза .....	145
2.2. Медиапрезентации телесности: воспроизводство власти и трансерсирование.....	170
2.2.1. Эстетическая идентификация медиакультуры и трансерсирование .....	170
2.2.2. Медиафиксации телесного опыта и трансформации протестного акционизма .....	183
2.2.3. Медиапрактики производства феминной телесности: диспозитив и сопротивление .....	191
2.2.4. Пространство и время трансерсирования в искусстве новых медиа .....	205
Выводы к разделу 2.....	216
Раздел 3. ТРАНСВЕРСАЛЬНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ.....	218
3.1. Трансерсальность в медиапрактиках авангарда.....	218
3.1.1. Экспериментальная медиаантропология авангарда.....	218
3.1.2. Сингуляризация фотографии: трансерсальное измерение .....	236
3.1.3. (Вос) производство трансерсального в кинематографе и ритурнель.....	257
3.2. Импликации трансерсального в медиакультуре.....	280
3.2.1. Трансерсальная алеаторизация: интерруптивный аттрактор и металепис .....	280
3.2.2. Неклассические кинонаррации и темпоральность.....	299
3.2.3. Актуализация трансерсального: повторение, серия и «складывание».....	310
3.2.4. Трансерсальная антропология кино и семиология.....	339
3.2.5. Кинематографические практики трансерсального .....	349

Выводы к разделу 3 .....	381
ВЫВОДЫ.....	383
Список использованных источников.....	389

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** В философии конца XX – начала XXI века обозначился радикальный кризис классических стратегий философствования о человеке. Философская антропология, претендующая в середине XX века на статус центрального раздела философского знания, в начале XXI века все чаще смещается в маргиналии, уступая место когнитивным наукам о человеке, социальной философии и философии познания. Данный кризис философствований о человеке следует рассматривать как итог развития определенной линии философской антропологии, сформированной еще в XIX веке и манифестированной М. Шелером, Г. Плеснером и А. Геленом как отдельное направление философской мысли в XX веке. Критика антропологического мышления у структуралистов, постструктуралистов и теоретиков «нечеловеческого поворота» ставит перед современной философией задачу заново осмыслить условия возможности антропологического философствования и вернуть фигуру человека в актуальный философский дискурс. Конечно же, концептуальное возвращение человека не может быть движением назад, к философии, основывающейся на констатации сущности и автономии человеческого. Парадигма, в которой философская антропология развивалась с начала XIX века, себя исчерпала. Реактуализация философии человека требует как обновления понимания человеческого, учитывающего структуралистскую и постструктуралистскую критику, так и разработки новых стратегий философско-антропологических исследований.

Если классическая философская антропология, которая в данном исследовании обозначается как автономистская, всегда была обращена к фиксации на определенном понимании человека через обозначение его границ, определяющих различия человек/животное, искусственное/естественное, культурное/природное, то тот новый тип антропологии, который формируется после эпохи «смерти субъекта» и

«смерти человека», должен быть основан на понимании человеческого как смещаемого и подвижного маркера. Человек, с данных позиций, – это перекресток, на котором встречаются разнородные внешние силы: жизнь, труд, язык, образ. Данное понимание человека, с различных теоретических позиций тематизированное М. Фуко, Ж. Деррида и Ж. Делезом, вовсе не означает отказа от антропологии, а, скорее, формирует для нее новую систему координат, в которой человеческое должно мыслиться через радикальную открытость и непрестанное переизобретение, а любая попытка фиксации, дающая окончательное определение человеческой природе, – клеймиться как стратегия власти, захватывающая человека в целостном образе.

Этим обусловлена неизбежная политичность любого современного размышления о человеке, в том расширенном смысле понятия «политическое», которое дает ему еще К. Шмитт, обозначавший им не только сферу влияния аппаратов государства, но и различные пласты человеческой деятельности, пронизанные отношениями власти, неразрывно связанными, как показал в своих исследованиях М. Фуко, с конфигурациями знания. На антропологическом уровне воздействие власти всегда обусловлено использованием целостного образа человека. В данном контексте одним из главных союзников власти в XX веке становятся медиатехнологии, позволяющие воспроизводить фиксационные идентичности в индустриальных масштабах. Радио, телевидение, фотография и кинематограф становятся важными антропологическими пособниками процедуры воспроизведения власти: долгое время они мыслились преимущественно именно в таком качестве, что сделало медиа объектом всевозможных философских критик, зачастую воспроизводящих дистинкции автономистской антропологии, но в то же время постепенно приведших к неизбежной акцентуации в философии вопроса о медиа как одного из наиболее значимых в конце XX века.

Для классических стратегий философской антропологии любая постановка вопроса о медиа повторяет концептуальные схемы, выработанные в антропологии техники: медиа маркируются как угроза для мышления и восприятия. Но в рамках поисков современной антропологической философии медиа (и в самом широком, и в самом узком понимании) могут быть помыслены как радикальный феномен, который не только испытывает границу человеческого и нечеловеческого, внутреннего и внешнего, но и формирует векторы ее смещения и трансформации. С этой точки зрения разработка философской антропологии медиа становится уникальным экспериментальным топосом для формирования новых стратегий антропологического мышления, которые затем могут быть экстраполированы и на другие онтические области. Конечно же, для философско-антропологического исследования экспериментальных режимов человеческого важны аудиовизуальные медиа, которые не только способны воспроизводить послания власти (телевидение, радио), но и обладают потенцией в результате ряда процедур, которые по традиции называют искусством, нарушать логику власти, подвергая деструкции ее манифестации (авангардные кинематограф, фотография, новые медиа). Философско-антропологическое исследование таких медиапрактик позволит открыть *трансверсальное* (от лат. *trānsversa* – «наискось, искоса, сбоку», а также лат. *transversus* – «поперечный» и *trāns-* «через, пере-, сквозь» + *vertere* «поворачивать, перевертывать, опрокидывать»), «поперечное» сопротивление любым стратегиям подчинения, установленным властью в культуре; оно может стать экспериментом, подвергающим радикальному преобразованию те типы идентификаций, которые навязывает власть на антропологическом уровне, и вводящим в присутствие исключенные режимы власти.

Таким образом, актуальность трансверсально-антропологического исследования медиа обусловлена:

*во-первых*, необходимостью преодолеть кризис в современной философской антропологии, вызванный радикальной критикой эссенциалистских и автономистских антропологий, зачастую рассматриваемых в контексте стратегий власти/знания, которые сводят человека к единому и универсализированному пониманию;

*во-вторых*, запросом на новую философско-антропологическую концептуализацию медиа, а также разработку инновационных методологий исследования, соответствующих актуальным процессам, определяющим различные пласты медиакультуры XX и начала XXI веков;

*в-третьих*, потребностью создания нового направления в философской антропологии медиа, которое позволило бы осмыслить медиа не только как инструмент воспроизводства стратегий власти, но и на антропологическом уровне смогло бы раскрыть способность медиа создавать экспериментальные режимы человеческого существования, сопротивляющиеся любым формам власти.

Медиаантропология становится важнейшим разделом современной философской антропологии. Медиа, понимаемые как внешний фактор, способный полностью перекраивать структуры внутреннего, медиа как маркер смещающихся антропологических границ, медиа как имя, обозначающее аудиовизуальные синтезы человеческого, должны стать одним из центральных объектов философских рефлексий, ориентированных на антропологическое осмысление трансверсальности.

**Степень научной разработки темы.** Современные очертания философской антропологии сформулированы, прежде всего, в работах В. Дильтея, рассматривающего антропологию как фундамент философского знания; философии символических форм Э. Кассирера и концепции ценностей Г. Риккерта, развивавших философскую антропологию И. Канта; исследованиях М. Шелера, Г. Плеснера и А. Гелена, обосновавших философскую антропологию как центральное направление в философии XX века; феноменологической и постфеноменологической философии

(Э. Гуссерль, М. Мерло-Понти, Э. Левинас); исследованиях философско-экзистенциалистов (К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, А. Камю); локальных концептуализациях человека как *homo insciens*, человека неумелого, у Х. Ортеги-и-Гассета, *homo viator*, человека-путника, у Г. Марселя и *homo ludens*, человека играющего, у Й. Хейзинги.

Критика классических направлений философской антропологии проведена в исследованиях философии структурализма и постструктурализма, в рамках которой человек мыслится как эффект структур эпистемы (М. Фуко), символического порядка (Ж. Лакан), текста (Ж. Деррида), репрезентации (Ж. Делез), дискурса (М. Фуко, Э. Лаклау, Ш. Муфф). Преодоление антропологизма в философии является исходной позицией ряда направлений в философии начала XXI века, таких как спекулятивный реализм (Р. Брассье, К. Мейясу), объект-ориентированная онтология (Г. Харман) и акторно-сетевая теория (Б. Латур), которые формируют так называемый «нечеловеческий поворот» в философии. Принципиальное преодоление «вопроса о человеке» исследовалось в философской критике Ф. Джеймисона, М. Деланды, С. Жижека.

В рамках разработки трансверсальной антропологии значимым является философско-антропологическое исследование власти, расширяющее ее изучение за пределы государственных институций и реконструирующее политические аспекты культуры, что осуществлено в концепциях «воли к власти» Ф. Ницше, «идеологической интерпелляции» Л. Альтюссера, «дискурса-власти и диспозитива» М. Фуко, «общества контроля» Ж. Делеза, «биополитики» Д. Агамбена, «теории ассамбляжа» М. Деланды, «репрезентации ситуации» А. Бадью, «культуры и идеологии» С. Жижека, «технологий наблюдения» Д. Крэри.

Изучение власти предполагает также и разработку теорий сопротивления. В данном исследовании сопротивление осмысляется при помощи концепта «трансверсальность». Понятие «трансверсальность» изначально использовалось в математике и географии. В 1960-х годах оно

было введено в философские исследования Ф. Гваттари в контексте достаточно абстрактного осмысления новых форм протестной политической организации после поражения восстания в Париже в мае 1968 года. Это понятие косвенно прорабатывалось также немецким философом В. Вельшем в рамках создания концепции трансверсального разума, который, в противовес обобщающему классическому пониманию разума, способен объединять разнородное с сохранением его особенности; австрийским философом Г. Раунигом, который, следуя за политическими импликациями Гваттари, реконструирует формы так называемого трансверсального активизма в искусстве; американским теоретиком литературы Б. Рейнольдсом в исследованиях трансверсальной поэтики, картографирующей связь процессов субъективации и аффектации в поле литературы [289].

Медиа стали объектом философских исследований в качестве обозначения средств массовой коммуникации (Я. Коннелл, Ю. Хабермас, С. Холл), средства, определяющего коммуникацию (Г. Иннис, М. Маклюэн, У. Онг), технического условия культурных изменений (Р. Дебрэ, Дж. Крэри, В. Флюссер), а в наиболее радикальных линиях медиафилософии – фактора, формирующего мышление и восприятие (Ф. Киттлер, Д. Кампер, Ю. Парикка) или метафоры универсального посредничества (Р. Марграйтер, К. Толен). Акцентуация в философии вопроса о медиа как одного из наиболее значимых в конце XX века привела к констатации рядом исследователей «медиального поворота» в философии (Р. Марграйтер, М. Фогель, М. Хансен, Ф. Хартманн). На исследования медиа также оказали влияние философско-антропологические концептуализации техники (Т. Адорно, Э. Блох, Х. Закссе, Э. Капп, Л. Мамфорд, Г. Маркузе, Х. Ортега-и-Гассет, Ж. Симондон, З. Фрейд, О. Шпенглер, А. Эспинас). Локальные философские исследования медиа были осуществлены в рамках философии фотографии (Р. Барт, С. Зонтаг, Р. Краусс, М.-Ж. Мондзэн, Е. Петровская, Ж. Рансьер, А. Руйе, В. Савчук, Н. Сосна, В. Флюссер), философии кино (Ж.-Л. Бодри, Ж. Делез, М. Доан, С. Жижек, Дж. Копжек, З. Кракауэр, Т. де Лауретис,

Л. Малви, К. Метц, Ж. Рансьер, С. Хиз, О. Аронсон), философских концептуализаций современного медиаискусства (О. Грау, Л. Манович, М. Хансен).

В украинской философии исследования, коррелирующие с некоторыми аспектами трансверсальной антропологии, проводились в трудах по игровым концепциям культуры и человека (Я. М. Билык), медиа и медиации (Л. В. Стародубцева, Е. В. Батаева, Т. В. Лютый), антропологии кино и квир-исследованиям (В. А. Суковатая), антропологии телесности, тела и плоти (Л.М. Газнюк), свободе и освобождению (А.А. Мамалуй), коммуникации миров повседневности и философии (И.В. Карпенко), (пост)модерным трансгрессиям (В. В. Гусаченко), идентичности (Т.С. Воропай) и др.

Несмотря на множество философских исследований, посвященных как обобщенным концептуализациям медиа, так и локальным разработкам философии фотографии, кинематографа и искусства новых медиа, комплексные философско-антропологические исследования медиакультуры, включающие медиафилософию в актуальные философские дискуссии о человеке, культуре и власти, на сегодняшний день не проводились. В соответствии с обозначенной проблематикой, направленность диссертационного исследования обусловлена отсутствием исследований трансверсально-антропологических измерений медиакультуры в современной философии, необходимостью концептуально обозначить предметные и проблемные сферы разработки данной темы, обоснованно ввести ее в интеллектуальное пространство украинской философии и сделать предметом дальнейшей философской рефлексии.

**Связь работы с научными программами, планами, темами.** Диссертационная работа выполнена в рамках научной комплексной темы кафедры теории культуры и философии науки философского факультета Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина «Концепция целостности: проблема духовности в науке и культуре» (д/р № UA 01008737P).

**Цель и задачи исследования.** *Цель* исследования – обоснование трансверсальной антропологии медиа как нового направления в философской антропологии, в рамках которого взаимо-действия человеческого и медиального будут осмыслены и в контексте воспроизводства стратегий власти/знания, и в качестве условия изобретения экспериментальных антропологических практик.

Достижение этой цели предполагает решение следующих *задач*:

- выявить причины кризиса философской антропологии в философии второй половины XX – начала XXI веков и продемонстрировать связь данного кризиса с артикуляциями человека в философско-антропологических исследованиях XIX – начала XX веков;
- обозначить новые концептуальные основания философской антропологии, ориентированные на рассмотрение человека как в контексте легитимированных культурой воздействий власти, так и в процессе изобретения практик сопротивления, трансверсальных («поперечных») любым формам и стратегиям власти;
- исследовать стратегии концептуализации медиа в философии, социальных и гуманитарных науках XX – начала XXI веков и создать концептуальный аппарат для изучения медиа в контексте производства экспериментальных форм человеческого существования;
- разработать новую методологию философско-антропологических исследований, имплицитно ориентированную на изучение медиакультуры и позволяющую описать человека не только в режимах подчинения власти, но и в ситуациях сопротивления ей;
- обозначить философско-антропологические стратегии при изучении локальных пластов медиакультуры и экстраполировать эти стратегии на изучение трансверсально-антропологического измерения фотографии, кинематографа и искусства новых медиа;
- показать потенции различных пластов медиакультуры формировать условия для открытия экспериментальных практик телесности, смещения

перцептивных режимов и изобретения протестной политической идентификации.

*Объект исследования* – корреляции человека и медиа в контексте философской антропологии.

*Предмет исследования* – трансверсально-антропологические практики в (вос)производстве медиакультуры.

**Методологические основания исследования.** В соответствии с объектом и предметом исследования, поставленными целями и задачами предлагается авторская теоретико-методологическая позиция. Ее основу составляют *постструктуралистские* исследования человека, критически рассматривающие человека при помощи синтеза различных методов: *семиотического, психоаналитического, деконструктивистского*. Также для реконструкции антропологического измерения механизмов власти в культуре используются элементы *дискурс-анализа* для воспроизводства риторических эффектов идеологии и обозначении топосов исключения. Обращение к *генеалогическому* методу позволяет раскрыть антропологический уровень соединения власти и знания в различных пластах медиакультуры. *Диалектический* метод создает основания для фиксации различия между практиками власти и трансверсальным сопротивлением. *Медialogические* исследования позволяют сформулировать принцип медиасингуляризации, согласно которому каждое философское медиаисследование должно быть локализовано. Также в работе используются общенаучные методы: *аналитический* (для рассмотрения философско-антропологического и культурно-исторического материала при обозначении теоретических и методологических основ исследования) и *сравнительно-исторический* (для соотношения концепций медиа, рассмотренных в общем контексте философских исследований антропологической проблематики).

Концептуальные основания трансверсально-антропологических исследований медиа составляют теория диспозитива, соединения знания и власти М. Фуко, осмысление активного/реактивного в философии Ж. Делеза,

изучение биополитики в трудах Д. Агамбена, неэкспрессивная политическая диалектика А. Балью и философия «доиндивидуального поля» Ж. Симондона.

**Научная новизна полученных результатов** заключается в разработке нового направления в философских исследованиях – философской антропологии медиа, которое позволяет исследовать различные локальные медиа как условия возможности расширения границ человека и источник топосов, утверждающих инновационные антропологические практики, что вновь возвращает философскую антропологию в центр актуальных направлений философствования.

Научная новизна конкретизируется в таких положениях.

**Впервые:**

- осуществлена концептуализация трансверсальности как экспериментальной антропологической стратегии, позволяющей мыслить человека через непрестанное смещение и переизобретение его границ, что представляет альтернативу как центральной модернистской антропологической стратегии – трансгрессии, так и постмодернистской – деконструкции;
- создана авторская классификация философских антропологий медиа, основанная на выделении четырех направлений антропологического исследования медиа: проекционного, трансцендентно-критического, имманентно-критического и реконструктивистского, и продемонстрирована связь данных направлений с традициями философской антропологии техники;
- предложено процессуальное понимание медиа в контексте трансверсальной антропологии, позволяющее мыслить медиа не как инструмент или технический пособник коммуникации, а как реактуализатор серии процессов взаимо-действия артикуляций человеческого и визуальных, аудиальных и аудиовизуальных медиаобразов;

- разработан принцип медиасингуляризации как базовое методологическое положение философских исследований медиа, которое налагает запрет на генерализирующее мышление медиального и акцентирует внимание на единичности и особенности каждой медиапрактики;

- создана обобщающая философско-антропологическая концепция медиа, которая позволяет изучать различные пласты медиакультуры с позиций регистрации антропологического измерения практик сопротивления, демонстрирующих потенции медиа не только воспроизводить идеологии власти, но и создавать топоры экспериментальной телесности, трансверсальных перцептивных режимов и протестных политических идентификаций;

- в контекст философско-антропологических исследований медиакультуры введено понятие «трансверсальная алеаторизация», а также вспомогательные понятия «интерруптивный аттрактор», «металепсис» и «деимагинация», которые позволяют описать потенции авангардной медиакультуры создавать условия для антропологического экспериментирования и обозначают процесс, противоположный идеологической интерпелляции, включающей человека в отношения власти/знания;

- предложена теория трансверсального авторства, представляющая альтернативу критике категории авторства в постмодернистской философии и определяющая автора в контекстах различия репрезентаций политического и образов радикальной политики, а также осмысления автора как коллективного субъекта, альтернативного фигуре субъекта Нового времени;

- создана теория гетероптикона, которая, в противовес теории «паноптизма», описывает преодоление центрированности перцептивной позиции зрителя на субъекте восприятия и вместо нее вводит трансверсальные перцептивные практики, что на антропологическом уровне высвобождает потенции для политик трансверсального, «поперечных» любым устоявшимся стратегиям власти/знания.

### Дополнены:

- философско-антропологические концепции медиакультуры, исследующие актуализируемые медиаобразами практики воспроизводства (В. Беньямин), разделения чувственного (Ж. Рансьер), реконфигурации перцептивного и аффективного опыта (Ж. Делез) как альтернативу эстетической идентификации, рассматривающей медиакультуру исключительно с позиций соответствия или несоответствия иерархии искусств;

- концепция неэкспрессивной политической диалектики, основанная на предъявлении исключенных из структур репрезентации частей, которая в данном исследовании адаптирована для трансверсального изучения медиакультуры, что достигается благодаря различию неэкспрессивной диалектики и экспрессивной: неэкспрессивная диалектика порывает с выражением, основанным на соотношении с некоторым порядком вещей, базовый онтологический статус которого никогда ранее не ставился диалектикой под сомнение;

- теория свидетельства как базовой трансверсальной установки при медиарепрезентации исторического травматического опыта, установки, осмысляемой как способ отношения с трагическим событием прошлого, который не ставит перед собой задачу ввести его в представление и таким образом потенциально включить в доминирующие идеологии, т.е. историческая травма фиксируется не через репрезентацию, а через презентацию свидетельства о том, что случилось трагедия;

- антропологические исследования нарратий, проблематизирующих темпоральные измерения в медиакультуре (прежде всего, в кинематографе), внимание которых ориентировано не только на исследовании зрительского восприятия в «нормативной» перцептивной ситуации, следующей за временными структурами медианарративов власти, но и на описании экспериментальных темпоральных режимов, открываемых в авангардном медиаискусстве при помощи хронологичности, сериации и металеписа,

### **Получили дальнейшее развитие:**

- исследования человека в политической антропологии искусства, сфокусированные на изучении политического акционизма как одного из центральных топосов современной культуры, демонстрирующих в медиафиксациях арт-практик взаимодействия биологического, культурного и социального тела;
- феминистские исследования медиакультуры, определяющие медиа как инструменты воспроизводства патриархальных идеологий, навязывающих женщинам на воображаемом и символическом уровнях идентификацию в качестве объекта мужского желания, но в то же время и очертившие концептуальные возможности для описания медиапрактик сопротивления феминного, актуализируемых в искусстве;
- философская критика семиотики медиакультуры (Ж. Делез), открывшая возможность для создания трансверсальной теории и практики кино вне взаимодействия порядков означающих и рассматривающая фильм через аффективность, тактильность и жестуальность;
- проект «археологических» исследований медиа (Ю. Парикка, Ф. Киттлер, З. Цилински), который в контексте трансверсальной антропологии рассматривается как первый, описательный этап медиаисследования, предваряющий регистрацию диалектики власти и сопротивления.

### **Теоретическое и практическое значение полученных результатов.**

Полученные результаты позволяют по-новому осмыслить медиакультуру в контексте философско-антропологических исследований современности. Выводы и теоретические положения диссертационного исследования определяют возможность их практического использования при решении актуальных проблем современной философии, связанных с необходимостью нового концептуального, предметного и методологического обоснования философской антропологии. Фактологический материал и полученные теоретические результаты используются автором во время преподавания

курса «Философия культуры» и спецкурсов «Авангард в визуальной культуре XX века», «Визуальные исследования культуры», студентам философского факультета Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина. Концептуальные перспективы трансверсальной антропологии медиа могут стать основанием для дальнейших исследований, а также могут использоваться во время подготовки курсов лекций по философии, истории философии, философской антропологии, философии культуры, философии медиа и спецкурсов, посвященных проблемам медиакультуры, фотографии, кинематографа, современного визуального искусства. Полученные в работе результаты могут стать темой для научных дискуссий во время проведения круглых столов, научных семинаров и конференций, а также получить дальнейшее осмысление в диссертационных исследованиях и монографиях философско-антропологической и культурфилософской направленности. Разработка поставленных в диссертации проблем может помочь формированию плюралистического политического мировоззрения, так как рассмотрение человека через способность к трансверсированию создает критическую установку, противостоящую любым формам тоталитаризма и, таким образом, может влиять на дальнейшую либерализацию и демократизацию украинского общества.

**Личный вклад соискателя.** Все теоретические положения и выводы в диссертации и научных публикациях являются результатом самостоятельной работы автора.

**Апробации результатов диссертации.** Результаты диссертационного исследования обсуждались на теоретическом семинаре кафедры теории культуры и философии науки Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина; в докладах на международных и всеукраинских конференциях: Международная научная конференция «Кинематографический диспозитив» (Киев, 2010), Международная научная конференция «Искусство, власть, знание» (Киев, 2010), Всеукраинская

конференция «Медиа и власть в современной культуре» (Киев, 2013), II Международная научная конференция «Человек, общество, политика: актуальные вызовы современности» (Одесса, 2015), Международная научная конференция «Новое и традиционное в современных исследованиях» (Киев, 2015), Международная научно-практическая конференция «Человеческое сообщество: актуальные вопросы исследований» (Днепропетровск, 2015), Международная научно-практическая конференция «Современная наука и развитие современной цивилизации» (Львов, 2015), Международная научно-практическая конференция «Приоритетные направления развития общественных наук в XXI веке» (Херсон, 2015), Международная научно-практическая конференция «Актуальные вопросы современной философии» (Киев, 2016), Международная научно-практическая конференция «Media studies: междисциплинарные исследования медиа» (Харьков, 2016), Международная научно-практическая конференция «Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия» (Киев, 2016), II всеукраинская научная конференция «Актуальные проблемы развития образования и науки в условиях глобализации» (Днепр, 2016).

**Публикации.** По результатам исследования опубликованы персональная монография (17, 55 авт. печ. лис.), 24 научные статьи в специализированных научных изданиях (из них 6 – в зарубежных), а также 17 публикаций в сборниках научных статей, тезисов и материалов научных конференций.

**Структура диссертационного исследования.** Диссертация общим объемом 388 страниц состоит из введения, трех разделов (которые содержат 6 подразделов), выводов и списка использованных источников (309 позиций из них 121 – на иностранных языках).

## РАЗДЕЛ 1

### ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ МЕДИА: ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ, ПРЕДМЕТ И МЕТОД

#### 1.1. Медиа в контексте философской антропологии

*1.1.1. Медиа: стратегии философской концептуализации.* Слово «медиа» происходит от латинского *medium* – середина, посредник (мн. число – *media*). Популярность оно приобрело в качестве сокращенной версии английского словосочетания *media of mass communication*, переводимого на русский язык как средство массовой коммуникации. Следует отметить, что в гуманитарном и социальном дискурсах Советского Союза и во многих исследованиях постсоветского периода утвердилось другое словосочетание «средство массовой информации», или сокращенно СМИ, которое является переводом фактически маргинализированного уже в середине 1980-х годов французского термина *moyens d'information de masse*. Это понятие в большей степени соответствовало тоталитарным моделям советской науки, так как предполагало одностороннюю передачу информации реципиенту, в то время как слово коммуникация подразумевало взаимодействие, стирающее односторонность влияния отправителя сообщения на его получателя. Тем не менее именно сокращенная версия словосочетания *media of mass communication* – *mass media*, масс-медиа – во второй половине XX века заняло позицию гегемона, как в обыденном словоупотреблении, так и в лексиконе социальных и гуманитарных наук Запада. Таким образом, путем ряда метонимических смещений слово «медиа» со-относится со словосочетанием «средство массовой коммуникации» и зачастую употребляется именно в этом значении. Также в теориях коммуникации и исследованиях технологий формируется и второе, более широкое значение этого слова, медиа здесь – физический носитель для записи, сохранения и

воспроизводства информации или, в некоторых ориентированных на семиотику теориях, сообщений.

Со второй половины XX века первое значение регулярно воспроизводится в различных философских контекстах, ориентированных на критику средств массовой информации/коммуникации, которая сторонниками философской «герменевтики подозрительности» артикулируется как критика медиа или масс-медиа. Философские стратегии подобной медиакритики были разработаны еще в рамках исследований Франкфуртской школы. В работе «Диалектика Просвещения» отцы-основатели Франкфуртской школы М. Хоркхаймер и Т. Адорно под именем «культурная индустрия» легитимировали в качестве объекта философской критики так называемую массовую культуру. По определению Д. Келлнера, в «Диалектике Просвещения» теоретики Франкфуртской школы «проанализировали различные проявления масс-медийной культуры в контексте индустриального производства» [243, р. 29]. Следует отметить, что Хоркхаймер и Адорно фактически не использовали имя «медиа», но обозначив в культуре единообразную систему, сформированную радио, газетами, кино и телевидением, они очертили область, на которую затем будут устремлять свои медиакритические изыски их последователи. Многие исследователи медиа второй половины XX века вслед за теоретиками Франкфуртской школы будут рассматривать культуриндістрию как технику сокрытия «власти экономически сильнейших над обществом», а в ее составляющих разоблачать «идеологию, долженствующую легитимировать тот хлам, который они умышленно производят» [5, с. 150].

Понятие «идеология» стало одним из центральных при рассмотрении медиа в рамках Бирмингемской школы культурных исследований. Соединяя критически переосмысленные наработки Франкфуртской школы, структуралистские теории и антигуманистическую интерпретацию марксизма Л. Альтюссера (на определенном этапе также психоанализ Лакана и теорию власти-знания Фуко), бирмингемцы провели серию

медиаисследований, выстроенных вокруг реконструкции сочетаний культуры, коммуникации и политики сигнификаций [254, р. 95]. Интерпретация идеологии, данная Л. Альтюссером (идеология как репрезентация воображаемых отношений индивидов к реальным условиям существования), является базовой для медиаисследований бирмингемцев [172, с. 172–173]. Имя «медиа» маркирует поле, в котором представители Бирмингемской школы вскрывали связки противоречиво разделяемых ими секторов политики и культуры. Альтюссеровское понятие идеологии становится удобным инструментом, при помощи которого различие политика/культура, с одной стороны, маркировалось, а с другой – стиралось. Эта амбивалентность отразилась и на программном определении медиа, данном одним из основателей Бирмингемской школы С. Холлом: «медиа – это основная культурная и идеологическая сила, которая обуславливает производство и преобразование обращенных к аудитории популярных идеологий» [226, р. 104]. Обращение к имени «медиа», как очевидно из данного определения, обусловлено исключительно интересом к возможностям исследований ретрансляции идеологий для широкой аудитории. Медиа – это не более чем сокращение от масс-медиа – тезис, неизменно воспроизводимый в различных линиях бирмингемских Media Studies: от описания универсализирующей коммуникационной схемы кодирования/декодирования С. Холла [225, р. 117] до реконструкции телевизионных репрезентаций идеологических эффектов Я. Коннелла<sup>1</sup> [203, р. 128].

Таким образом, во многих философских, гуманитарных и социальных исследованиях можно обнаружить устойчивую тенденцию: печатная пресса, кинематограф, телевидение, Интернет и т.д. маркируются словом «масс-медиа», или проще – «медиа», и привлекаются к размышлению либо в

---

<sup>1</sup> См. работы представителей Бирмингемской школы культурных исследований, посвященные медиа: «Идеологическое измерение медиасообщений» М. Хек [232], «Медиа, современность, технология: география нового» Д. Морли [269], а также «Пространства идентичности: глобальные медиа, электронные ландшафты и культурные границы» Д. Морли и К. Робинса [270].

качестве объекта критики, либо как забавная иллюстрация к интеллектуальной эквилибристике в стиле С. Жижека. Здесь медиафилософия может возникнуть исключительно в статусе набора регулятивных предписаний для СМИ, как формулирует свое видение медиафилософии Ю. Хабермас [224, р. 169–188]. Определение «медиа как масс-медиа» сформировало генеральную линию понимания медиа вплоть до конца XX века.

Второе определение медиа как физического носителя коммуникационных процессов постепенно выходит за рамки маркирования технологических аспектов обмена информацией и становится точкой отсчета для формирования альтернативных генеральной «критической» линии стратегий понимания медиа. Новая интерпретация медиа была разработана в рамках исследований Торонтской школы коммуникаций (Г. Иннис, М. Маклюэн, У. Онг, Э. Хевлок). Имя «медиа» здесь становится сначала вспомогательным, а позже центральным инструментом изучения культуры в синхроническом и диахроническом срезах. Как писали Ж. Делез и Ф. Гваттари в «Что такое философия?», концептам иногда «требуется для своего обозначения необыкновенное слово, порой варварское или же шокирующее, тогда как другим достаточно самого обыкновенного повседневного слова, наполняющегося столь далекими обертонами, что нефилофский слух может их и не различить» [57, с. 17].

В 1950-е годы Иннис, анализируя коммуникационные процессы, акцентировал внимание на материальных носителях информации [236, 237]. Папирус, пергамент, бумага рассматриваются канадским ученым как важнейшие факторы культурной динамики (следует отметить, что Иннис предпочитает имя «цивилизация»). Конфликт цивилизаций, а также внутрисоциальные противостояния обусловлены доступом к средствам массовой коммуникации. Для Инниса принципиально важно не только обозначить связку «медиа/цивилизация», но и помыслить медиа как инструмент перекофигурации пространственных и временных координат,

для этого он вводит несколько спорное разделение средств коммуникаций на временные (архитектура, пергамент) и пространственные (папирус, бумага). Дальнейшее расширение значений имени «медиа» было осуществлено последователем Инниса М. Маклюэном, в работах которого медиа из технического инструмента передачи сообщения теперь превращается в само сообщение: «The medium is the message». Несмотря на несколько скептическое отношение к Маклюэну в академической среде, нельзя отказать ему в последовательной попытке создать философию культуры, основанную на медиадетерминизме. Как пишет Маклюэн в «Понимании медиа», «средство коммуникации (медиа) есть сообщение ... это означает, что личностные и социальные последствия любого средства коммуникации, то есть любого нашего расширения вовне вытекает из нового масштаба, привносимого каждым таким расширением или новой технологией» [88, с. 9]. При этом под средством коммуникации, или медиа, Маклюэн предлагает понимать также фонетическую письменность, изобретение которой привносит в культуру линейное мышление. Поэтому, согласно Маклюэну, распространение книгопечатания, «галактики Гутенберга», делает массовой линейность, которая сформировалась благодаря фонетической записи еще в допечатную эпоху. Несложно заметить, что слово «медиа» используется Маклюэном в разных контекстах, соединяющих разнородные явления: фонетическую письменность, технологию книгопечатания, передаваемое сообщение. Так как сам Маклюэн строгого определения имени «медиа» не дает, создается впечатление, что для него это продуктивная метафора, очерчивающая серии феноменов и позволяющая играть тем, что в «Понимании медиа» канадский теоретик маркирует топологической метафорой «масштаб» – стратегия, несомненно вдохновленная часто цитируемым Маклюэном шедевром Д. Джойса «Finnegans Wake». Но такая концептуальная неопределенность вызвала скепсис по отношению к исследованиям Маклюэна. Туманный тезис «медиа

и есть сообщение» открыт для различных трактовок, в том числе и теологических.

Смешивание посредника и сообщения в определении медиа вызвало радикальное неприятие идей Маклюэна среди исследователей коммуникаций. Терминологическая путаница, подкрепленная сомнительными антропологическими и культурологическими доказательствами, по мнению многих критиков, ослабила значимость культурфилософских интуиций Маклюэна, что привело к парадоксальности статуса Маклюэна в современном философском и гуманитарном дискурсе. С одной стороны, медиадетерминистские размышления Маклюэна еще в 1970-х годах подвергаются радикальной критике, с другой – многие теоретические исследования медиа неизбежно ссылаются на «Галактику Гутенберга» или «Понимание медиа» как пионерские работы по медиатеории. Как писал Д. Керкофф, «Еще так много можно узнать у “оракула электронной эпохи”. Фактически пришло время вернуться к Маклюэну и пойти дальше» [73, с. 249].

Так, Ф. Киттлер, разрабатывая вместе с Х.-У. Гумбрехтом в 1990-х годах методологию исследования материальных факторов коммуникаций в культуре, обращается к концепции медиа Маклюэна. Имя «медиа» становится для Киттлера инструментом преодоления содержательного подхода, рассматривающего культуру исключительно как текст или дискурс. Как пишет немецкий исследователь, «неточности в понятии медиума у Маклюэна не должны препятствовать дальнейшей разработке его основных тезисов. Без этой формулировки (“сам медиум и есть сообщение”), которая воспрещает искать за технически произведенными поверхностями еще нечто иное, наука о медиа ... не состоялась бы» [74, с. 25].

Р. Дебрэ в работе «Введение в медиологию» утверждает, что, соединяя медиум и сообщение, Маклюэн смешивает канал, код и носитель информации [44, с. 63]. В рамках своего проекта медиологии французский

мыслитель предлагает ввести понятийное различие «медиум» и «медиа». По определению Дебрэ, «медиум – это место и функция в диспозитиве переноса. Он не задан, это понятие должно разрабатываться случай за случаем. Медиум не смешивается с тем, что обозначается как медиа [44, с. 203], так как медиа – это вещь в некотором состоянии [44, с. 192]. Таким образом, в медиологическом исследовании Дебрэ акцентирует внимание на ситуативности функциональной и топологической обусловленности, подчеркивая, что медиум не может быть изначально предопределенным. Впрочем, различие медиум/медиа больше напоминает упражнение в риторической педагогике, чем конструктивный концептуальный жест.

Дебрэ утверждает, что медиум – «это слово-капкан, по существу оно обозначает множество реальностей разной природы». Тем не менее французский мыслитель выделяет четыре наиболее существенных, с его точки зрения, значений медиума: «Медиум может обозначать: 1) общую процедуру символизации (членораздельную речь, графический знак, аналогический образ); 2) социальный код коммуникации (язык, используемый говорящим или пишущим); 3) физический носитель для записи и хранения (камень, папирус, магнитный носитель, микрофильмы); 4) аппарат распространения с соответствующим режимом циркуляции (рукопись, типография, цифровое устройство)» [44, с. 66–67]. Вряд ли попытка Дебрэ сконструировать из имени медиума/медиа научное понятие может быть обозначена как успешная. Однако следует отметить два новых значения, которые возникают в данном определении медиума/медиа: язык и аппарат распространения. Вопрос «медиа и/как язык» будет рассмотрен далее, а на определение медиума/медиа через механизмы организации режимов циркуляции следует обратить особое внимание, так как здесь проявляется одно из важнейших положений теории культуры Дебрэ: различие между передачей и коммуникацией. Как пишет мыслитель, «к термину передача мы отнесем все, что имеет отношение к динамике коллективной памяти, а к термину коммуникация – обращение сообщений в

некий заданный момент» [44, с. 16]. Коммуникация осуществляется в пространственной циркуляции информации, передача – во временной. Кризис современности Дебрэ связывает с разрывом между медиумами/медиа коммуникации и передачи, который «происходит от вызванного технологическим ускорением неравновесия между двумя гранями: материальной и институциональной – одного и того же диспозитива, занимающегося с начала времен переносом символических благ между обрабатываемой материей и материалистической организацией» [44, с. 21].

Задача Дебрэ – восстановить теоретическую значимость передачи в эпоху абсолютного доминирования коммуникации, стирающей культурную память. Материалистическая теория Дебрэ предлагает под медиумом/медиа понимать не только средства коммуникации, но и средства передачи, которая осуществляется благодаря таким институтам как церковь, школа, музей и т. д. Но расширение понимания медиа до материалистической организации, над которой нависает транзитивная обязанность перед институтом, неоправданно включает имя «медиа» в игры исполнения предписаний и излишне усложняет его значение необходимостью маркировать класс разнородных культурных явлений. Эта процедура расширения или изменения масштаба понимания медиа за счет экспансии на смежные территории, как мы увидим далее, характерна для многих теоретиков, выделяющих исследования медиа в отдельную область знания.

Дебрэ удастся вывести понимание медиа за пределы коммуникативистских исследований, для того чтобы осмыслить возможность восстановления преимущества институтов знания над средствами информации. Операции Дебрэ – это членение и сборка: необходимо разделить передачу и коммуникацию, обрабатываемую материю и материалистическую организацию, технику и культуру, чтобы начать медиологическое исследование, которое одновременно становится и описанием, и предписанием. Данный жест предельно расширяет имя «медиум» до маркера различных проявлений, как материальных носителей,

так и материальных организаций, благодаря которым институциональный вектор воспроизводится не только организационными рамками (школа, церковь), но и языковым кодом [44, с. 206].

Рассмотрение языка как медиа – одна из тенденций некоторых современных концептуализаций медиа (Д. Мерш, Л. Визинг, М. Фогель, В. Савчук). Так, В. Савчук пишет: «Человек включен в то, связь чего пытается представить, но формы представления и есть медиа: язык, система знаков, символов, понятий» [146, с. 196]. Язык здесь становится средой, которая определяет и формализует мышление, восприятие и действие. М. Фогель следующим образом формулирует задачу медиафилософии: «Разобрать положение, вытекающее из общей концепции медиа и выделяющее язык как особое и значимое медиа среди других» [цит. по 146, с. 187]. Данное расширение имени «медиа», позволяющее включать в него язык, является результатом лингвистического поворота, обозначившего язык центральной философской проблемой. Само слово «медиафилософия» впервые было введено в работе Р. Фитца «Медиафилософия. Музыка, язык и письмо Фридриха Ницше» [214], где на примере текстов Ф. Ницше демонстрируется, что язык может мыслиться как медиум выражения и сообщения. Согласно К. Кртиловой, «Ницше не только пишет о таких медиа как музыка, язык и письмо, но также использует слова и понятия (метафоры, риторические фигуры) совершенно иначе: он преобразовывает свое мышление при помощи языка, письма и музыкальной композиции – это и есть медиафилософия в понимании Фитца» [248, р. 32]. Впрочем, следует отметить, что данное расширение медиа не вызвало особого интереса со стороны философов языка, так как вряд ли новая метафора «язык как медиа» может эвристически или концептуально дополнить существующие на сегодняшний день философские и научные исследования. Язык как форма – основной сюжет многочисленных структуралистских и постструктуралистских

разработок, язык как онтологическая среда – центральная тема постхайдеггерианской философии. Создается впечатление, что включение в область медиафилософских исследований утверждения «медиа – это в том числе и язык» было необходимо для легитимации медиафилософии, расширяющей свою экспансию и на благодатное поле философии языка, автоматически теперь рассматриваемой как подраздел медиафилософии.

Парадоксально: авторы, провозглашающие медиальный поворот (англ. *medial turn*, нем. *mediale wende*) в современной философии (Р. Марграйтер [255], С. Мюнкер [272], Й. Тэбби [294], М. Фогель [298], М. Хансен [227], Ф. Хартманн [229]), явно пытаются скопировать событие лингвистического поворота, хотя тематизация имени «медиа», по большому счету, связана с преодолением доминирующего статуса языка как центрального топоса онтологического, гносеологического и этического вопрошания. Констатации медиального поворота предшествовали не очень убедительные попытки провозглашения визуального поворота (*visual turn*), основанные на концепциях «пикториального поворота» (*pictorial turn*) У. Дж. Т. Митчелла [265–267] и «иконического поворота» (*ikonische wende*) Г. Бема<sup>2</sup> [197]. Начиная с 1990-х годов некоторые исследователи объявили визуальный образ, и шире – визуальную культуру, ключом к пониманию как культуры конца XX века, так и смещений в философском, социальном и гуманитарном познании (К. Мокси [271], М. Джей [240, 241], Н. Мирзоев [264], Д. Элкинс [181], М. Ямпольский [186, 187] и др.). Революционная победа образа над языком на поверку оказалась лишь критикой методологических возможностей философии языка, обозначив отличие образа от знака. Визуальный поворот был не более чем красивой декларацией и не смог сформировать собственную парадигму подобно лингво-, тексто-,

---

<sup>2</sup> О различиях иконического и пикториального поворотов см. дискуссию У. Дж. Т. Митчелла и Г. Бема [196], иконического и визуального поворотов – см. беседу Дж. Элкинса и Г. Бема [211, Р. 33–51].

дискурсоцентристам, но все же наметил ряд линий ускользания, открывающих новые области для философских концептуализаций.

**1.1.2. Медиальный поворот в философии: антропологическое измерение.** Медиальный поворот был попыткой реабилитировать антилингвоцентрические интенции визуального поворота, но преодолевая оппозицию «язык/образность», имя «медиа» должно было совершить снятие намеченного визуальным поворотом противоречия и превратиться в ускользающий маркер, соединяющий язык, образ, печатный станок и т. д. Это проблема теоретизаций любых поворотов: наметить общие места, соединить дивергентные серии, открыть общую перспективу, слагающую разрозненные фрагменты культуры и познания в тотализирующем повествовании. Поэтому провозглашение поворота – это всегда жест, соединяющий, как сказал бы Лотреамон, «швейную машинку и зонтик на анатомическом столе», т. е. действие, близкое к сюрреалистической практике.

Медиальный поворот – проект еще менее удачный, чем визуальный, так как, начиная с открытия любопытных топосов – материальных факторов культурных взаимодействий и коммуникаций, – он пришел фактически к пониманию медиа как замечательной метафоры, включающей игру раличания в культуре и стирающей жесткие оппозиции.

В этом смысле характерной является работа с именем «медиа» в исследованиях К. Толена, разрабатывающего «метафорологию медиального», вдохновленную теорией метафоры Г. Блюменберга. Метафора в концепции Блюменберга образует до- или внепонятийную «область-катализатор, которая постоянно обогащает мир понятий, не теряя при этом своего фундаментального свойства» [195, р. 4]. Толен проводит исследование метафоры «медиума» от Аристотеля до современной философии с детальным прояснением всех ее актуализаций. У Толена «медиальное» становится метафорой переноса, направляющей перипетии онтологической,

гносеологической, этической проблематики [295, р. 659]. Тема «язык как медиа» здесь плавно превращается в «медиа как язык». Конечно, многие сторонники медиафилософии вряд ли согласятся с таким определением. Например, Р. Марграйтер пытается говорить о медиаонтологии в духе Аристотеля, как о первой философии эпохи цифровых образов и киберкоммуникаций. Язык здесь – один из возможных медиа, через которые дается бытие. Но обозначение языка как медиа, которое оценивается Д. Мершем как кульминация всех теорий медиального, уводит от изначальных интуиций медиаисследований, основанных на акцентуации технического материализма, слагающего одну из наиболее интересных и провокативных линий понимания медиа от М. Маклюэна до Ф. Киттлера.

Создается впечатление, что попытки превращения имени «медиа» в философский концепт требовали изгнания или деконструкции технического значения. Ситуация действительно странная, ведь именно маклюэновское понимание медиа как технически произведенной поверхности, не только сохраняющей, воспроизводящей и ретранслирующей, но и порождающей сообщение, соотносящееся с другими подобными поверхностями, было первотолчком для многочисленных исследований медиальности и медиального. Уводя свои истоки к метафорам посредничества у Аристотеля или Ф. Аквинского, философия медиа постепенно сублимирует свой технический исток и располагается между риторической педагогикой и метафорологией.

Намеченные здесь линии понимания медиа подводят нас к вопросу: медиа – это явление или имя? Если медиа – это имя, то для ответа на вопрос «что есть медиа?» необходимо погрузиться вглубь языка, так как в таком случае нет ничего кроме цепочек означающих, складывающихся в текст или дискурс. Если же медиа – это явление, то необходимо обнаружить его основание, то ли при помощи детерминирующего определения, маркирующего избранный класс объектов, то ли серией редукций, вскрывающих изначальную данность феномена сознанию. И здесь философ

медиа зажимается в тисках double bind: или медиа – это явление, или медиа – это метафора. Выходом из этой дилеммы может стать процессуальное понимание медиа. Впрочем, этот аспект уже намечается в немецкой медиафилософии, предлагающей вместо исследования сущности медиа рассматривать различные проявления медиации. Медиа как не имеющее сущности посредничество становится именем радикальной стратегии безосновного мышления, фиксирующего траектории переходов, переключений, переводов. Но такое расширение использования имени «медиа», как уже было обозначено выше, ведет к утрате базовых материалистических интуиций. Однако для данного подхода любой разговор об утрате будет проявлением логоцентристской тоски об истоке, которую необходимо срочно деконструировать. И снова над мыслью о медиа нависает угроза оказаться в тисках лингвоцентризма, пусть и несколько ослабленных. Все же процессуальное понимание медиа может стать одним из десигнаторов, прочерчивающих план имманенции (не)возможного концепта медиа.

По каким критериям можно распознать концепт и не спутать его с метафорой или понятием? Согласно Делезу и Гваттари, у концепта «нет референции; он автореферентен, будучи творим, он одновременно полагает и себя и свой объект. В его конструировании объединяются относительное и абсолютное» [57, с. 33, 34]. Концепт, в отличие от понятия, «относителен к своим собственным составляющим, к другим концептам, к плану, в котором он выделяется, к проблемам, которые он призван решать» [57, с. 33], а, в отличие от метафоры, он «абсолютен благодаря осуществляемой им конденсации, по месту, занимаемому им в плане, по условиям, которые он предписывает проблеме» [57, с. 33]. И если изначальным философским жестом является не созерцание, рефлексия или коммуникация, а творчество концептов, то возможность медиафилософии открывается через становление-концептом слова «медиа».

Но рассмотренные ранее стратегии концептуализации имени «медиа» недостаточны. Медиа не может мыслиться как привилегированное означающее в цепи других означающих, потому что в таком случае попадает в плен лингвоцентризма, не может мыслиться и как явление среди других явлений – такое определение неизбежно приводит к обозначению сущности, актуализируемой либо в зависимой от восприятия феноменальной данности (Мюнкер, Фогель, Савчук), либо как часть материального объектного мира (Киттлер, Маклюэн, Дебрэ) [см. также 108–117]. Не будучи ни метафорой, ни явлением, концепт «медиа» может быть соотнесен с процессом, но фиксация именем «медиа» вариаций перехода также недостаточна, так как предельно расширяет понимание медиа, что мешает осуществить переход от метафоры к концепту.

Пройдя путь от инструментальной маркировки различного рода технических носителей до утонченных и призрачных игр метафоры посредничества, понимание медиа должно вернуться к истоку. А что означает вернуться к истоку? Возможно ли возвращение в тот же самый топос? В сочинении «Анабасис» Ксенофонт описывает неудачный поход отряда греческих наемников в Персию, в результате которого они вынуждены были возвращаться к морю. Но путь этого возвращения не был повторением, он не был пред-дан. Греческие воины проходили *другой путь*, хоть и двигались в известное им место. Это движение Ксенофонт называет греческим словом «анабасис», произошедшим от глагола *αναβαίνειν*, означающего одновременно и отправлять, и возвращаться. Как пишет А. Бадью, «анабасис – это блуждающее изобретение пути, которое может стать возвращением – но возвращением, не существовавшим в качестве пути-возвращения до этого блуждания... Изобретаемое блуждание, возможно, намечает кривую возвращения. Незвестного возвращения» [15, с. 104].

Для становления-концептом слову «медиа» необходимо движение, подобное анабасису: следует вернуться к изначальному техническому значению, но оно уже не будет изначальным, потому что в тоже самое место

вернуться нельзя. Анабасис всегда приводит в другое место и похожее, и не похожее на начало пути. Соединение процессуальности и техничности позволяет дать такое определение: медиа – это множество процессов производства, фиксации, сохранения, ретрансляции и воспроизводства образов и знаков, актуализированных и поддерживаемых при помощи техники. Превратилось ли имя «медиа» в философский концепт? Похоже, что нет. Тем не менее, очевидно, что этого определения для понимания медиа явно недостаточно. Например, не совсем понятно, что подразумевается под словами «процессы производства, фиксации, сохранения, ретрансляции и воспроизводства». Также и имя «техника» еще ждет своего прояснения. Все же пусть данное определение станет первым шагом на пути к пониманию медиа. Но для того, чтобы имя «медиа» стало философским концептом, это определение должно быть дополнено. И если прежде выстраивались серии «медиа и коммуникация», «медиа и передача», «медиа и культура», то теперь пришло время рассмотреть со-отношение медиа с человеком.

Большинство современных исследований в областях социальных и гуманитарных наук осмысление темы «медиа и человек» основывают на катастрофической схеме, изображающей столкновение человека и средств массовой информации. Эта схема конституирует инфернальную картину мира, в которой агрессивные масс-медиа воздействуют на так называемого современного человека, стирая его индивидуальность, лишая свободы выбора, навязывая мнение вместо знания, превращая в одномерного человека-массу, безликий *das Man*. Впрочем, многие проводники подобной риторики подлинности редко обращают внимание на то, что используя имя «человек», они актуализируют уже готовые философско-антропологические схемы, имплицитно сохраняющие гегемонию над текстами всевозможных медиакритик.

Эту тенденцию можно проследить, например, в работах представителей Бирмингемской школы культурных исследований, которые часто обращались к критическому изучению взаимодействий человека и

медиа, понимаемых исключительно как масс-медиа (Я. Конелл, М. Хек, С. Холл). Антропологическая операция, прочерчивающая складку человеческого, здесь, как правило, основана на предположении воображаемой фигуры другого (женщины, рабочего, иммигранта), лишенного прав, разума, знания. Этой фигуре делегируются некоторые возможности при декодировании сообщений, разрешается соотносить понимание медиасообщения с оппозиционным кодом, но все это не спасает наивного представителя аудитории от захватнического проникновения идеологических интерпелляций или же стратегий власти-знания (бирмингемцы часто синтезировали различные трактовки концепций Л. Альтюссера и М. Фуко), которые способен разоблачить только критический интеллект. Только он может помочь всем этим новым инкарнациям фигуры благородного дикаря, которого необходимо защитить от идеологии и восстановить в правах, воспитать в нем критическое мышление – в общем, действовать почти по Канту и Саду: принудить набраться смелости пользоваться собственным разумом, освобожденным от иллюзии масс-медиа.

Подобные медиакритические настроения пронизывают и философию XX века. Разве не об этом писал еще М. Хайдеггер в «Бытии и времени»: «в применении публичной информационной системы всякий другой подобен другому. Это бытие-с-другими полностью растворяет свое присутствие всякий раз в способе бытия “других”» [168, с. 126]? Вспомним предостережения Т. Адорно и М. Хоркхаймера, которые в развитии масс-медиа призывали увидеть триумф инвестиционного капитала, главная задача которого – «выжечь в сердцах обездоленных претендентов на рабочие места клеймо всемогущества» [5, с. 154]. Являетесь ли вы борцом за освобождение угнетенных или чутким слушателем зова Бытия, несомненно одно – имя «медиа», что бы оно ни означало, маркирует несомненную угрозу для человека или по крайней мере для различных проявлений его подлинности.

Одной из причин, порождающих столь упрощенные медиантропологии, является узкое понимание имени «медиа», по умолчанию трактуемое многими исследователями как синоним словосочетания «средства массовой информации». Более глубокое осмысление темы «медиа и человек» открывается в концепциях, проблематизирующих имя «медиа». Так, оригинальное переосмысление данной темы предложил Маклюэн. Собственно, второе определение медиа, данное канадским исследователем, является антропологическим: медиа – это внешнее расширение человека [88, с. 9]. Для Маклюэна человек – это, прежде всего, конфигурация чувственности. Возникновение новых медиа: печатного станка, радиоприемника, телевизора – приводит к реорганизации чувственного восприятия, в результате которого одно из чувств становится доминирующим. Как пишет Маклюэн, «если благодаря новой технологии одно или несколько наших чувств выйдут вонне..., то в культуре неизбежно возникнет новое соотношение чувств» [87, с. 88]. Например, возникновение фонетического письма, а позже массовое его распространение, достигшее своего апогея после изобретения печатного станка, с точки зрения Маклюэна, выводит на первый план визуальное восприятие. Благодаря книгопечатанию видение подчиняет другие чувства, а линейность, открытая еще фонетическим письмом, становится основанием мышления – вот формула человека «галактики Гутенберга». Все эти процессы вырывают человека из перцептивного мира, фундированного аудиальностью, сохранявшей свою значимость в организации чувственного восприятия до позднего средневековья. Любопытно, что фотографию и кинематограф канадский исследователь рассматривает как часть галактики Гутенберга, хоть и маркированную общим кризисом, предвещающим изобретение радио. В этом смысле позиция Маклюэна несколько отличается от размышлений адептов визуального поворота, которые переломным технологическим моментом, определившим современное «разделение чувственного», считают эволюцию оптических медиа в XIX веке, в то время как, согласно Маклюэну,

визуальный поворот совершился с изобретением фонетического письма, а галактика Гутенберга стала его кульминацией. Впрочем, фактическое игнорирование канадским исследователем последствий изобретения аналогового образа делает его концепцию достаточно уязвимой.

Следует отметить, что данная интерпретация проблемы визуальных медиа у Маклюэна поддерживается не всеми исследователями [245, р. 39]. Закат «галактики Гутенберга», согласно Маклюэну, связан с возникновением радио и позже – телевидения, которые вновь реорганизовывают разделение чувственного и устанавливают преобладание аудиального и аудиально-тактильного восприятия. Последователь Маклюэна У. Онг называет это второй устностью (*secondary orality*), «возвращающей значимость устного слова и создающей аудиторию слушателей» [278, р. 134], только, в отличие от догутенберговой эпохи, эта аудитория благодаря новым технологическим возможностям во много раз увеличивается<sup>3</sup>.

Медиа для Маклюэна – техническое расширение возможностей человека, это искусственные протезы, органы, дополняющее тело. Медиаантропология Маклюэна основывается на строгих разделениях «человек/медиа», «человеческое восприятие / технический протез». Осмысление со-отношения «медиа/человек» у канадского исследователя лишено катастрофизма, свойственного множеству медиакритиков, сводящих понимание медиа к СМИ. Для Маклюэна медиатехнологии – это данность, которая обуславливает восприятие и понимание. Исследователь призывает принять эту данность, подчеркивая, что любая критика новых для той или иной эпохи медиа укоренена в зависимости от других медиа. Развитие медиатехнологий следует рассматривать исключительно как процесс, с одной стороны, провоцирующий реконфигурации человеческого восприятия, мышления и действия, а с другой – расширяющий их возможности. Все же, с точки зрения Ф. Киттлера, «у Маклюэна методически щекотливым остается

---

<sup>3</sup> См. также исследования У. Онга о связи устной культуры и мышления: «Интерфейсы слова: Исследования эволюции сознания и культуры» [277] и «Риторика, романтика и технология: Исследования взаимодействия экспрессии и культуры» [279].

так и не подвергаемое сомнению основное предположение о том, будто человек естественным образом является субъектом всех медиа» [74, с. 24]. В концепции самого Киттлера изменения медиа объясняются исключительно их технологическим соотношением друг с другом, что, как считает немецкий исследователь, обуславливает независимость развития медиатехнологий от человеческих действий.

Медиаантропология Киттлера радикализирует положения теории Маклюэна, в полной мере лишая человека статуса субъекта медиатехнологий. Как пишет Киттлер, «техника и тело: тезис, если сформулировать его тотчас же и без обиняков, будет звучать так: нам ничего неизвестно о наших чувствах, пока медиа не предоставят их модели и метафоры» [74, с. 29]. Так, рождение философии в Древней Греции Киттлер связывает с возникновением ионического алфавита и технологией записи на восковой дощечке; а изобретение кинематографа, с точки зрения исследователя, оказывает влияние на концепции памяти конца XIX – начала XX веков как в медицине (М. Бенедикт), так и в антропософии (Р. Штайнер). Опираясь на триаду «воображаемое/символическое/реальное» психоанализа Ж. Лакана и теорию информации К. Шенона, Киттлер утверждает, что медиа не только детерминируют организацию человеческого опыта, но и определяют все формы его самоописания. Следует отметить, что базовая для медиатеории Киттлера параллель между структурализмом и достижениями теории информации достаточно спорна. Так, Д. Мерш отмечает, что «между формальными языками и машинами Тьюринга, с одной стороны, и структурной лингвистикой или концепций различий постструктурализма – с другой, – неопределимая пропасть, поскольку ни итерация знаков, ни процессы фигурации не соответствуют понятию правила/закона в его строго математическом смысле» [97, с. 211]. Впрочем, столь неоднозначную параллель провел сам Лакан в докладе «Психоанализ и кибернетика» [77, с. 417]. Соотношение технической модели и символического обосновано Киттлером, действительно, недостаточно убедительно, что ставит под

сомнение также возможность односторонней технологической детерминации.

Но все же утверждение немецкого мыслителя о том, что медиатехнологии осуществляют схематизацию восприятия, позволяет ему провести реконструкцию в диахроническом срезе перцептивных трансформаций конца XIX – начала XX веков в исследовании «Граммофон, фильм, печатная машинка». По определению Ф. Киттлера, «сущность человека переместилась в аппараты. Машины заняли место центральной нервной системы» [244, р. 16]. Концепция Киттлера, сохраняя различие «медиальное/человеческое», полностью подчиняет человека медиа и представляет крайнюю степень намеченной еще у Маклюэна медиадетерминистской антропологии. Интеллектуальная оптика Киттлера нейтральна, его задача, как и у археолога знания, по Фуко, – отстраненное описание и констатация смещений и разломов. Доминирование медиального для Киттлера, как и для Маклюэна, не более чем неизбежная данность. Вердикт и Киттлера, и Маклюэна однозначен: медиатехнологии детерминируют человеческое.

Различие «человек/медиа» и шире – «человек/техника» – направляет формирование векторов медиатеории и других исследователей, например, В. Флюссера. Следует отметить, что в текстах Флюссера не найти строгого определения имени «медиа», оно употребляется немецким философом в разных смыслах: и как масс-медиа, и как посредник, и как канал распределения информации. Развитие медиатехнологий ведет к утрате того, что Флюссер называет позаимствованным у Гуссерля понятием «жизненный мир». История человечества здесь становится историей отчуждения от некоей изначальной подлинности, уничтожаемой развитием медиатехнологий.

Согласно Флюссеру, «медленное и трудоемкое культурное развитие человечества может рассматриваться как пошаговое отступление из жизненного мира, как пошагово возрастающее отчуждение. С первым шагом

назад из жизненного мира – из контекста людей, касающихся вещей, мы становимся обработчиками» [155, с. 72]. В статье «Линия и поверхность» немецкий философ пишет: «В нашей цивилизации существует два типа медиа, которые вызывают наше отчуждение: линейно-фикционные (книги, компьютерные расчеты) и поверхностно-фикционные: (фильмы, ТВ-программы)» [216, р. 29]. Если концептуализация связки «линейность и медиа» была позаимствована Флюссером у Маклюэна, то при помощи понятия «поверхность» немецкий философ пытается помыслить создаваемый медиатехнологиями образ.

В исследованиях образа Флюссер также выстраивает схему утраты идиллической полноты «касания вещей». Изначальную подмену совершает образ, становящийся посредником между миром и человеком. Следующий этап отчуждения создается научными текстами, вводящими опосредующее калькулирующее мышление, которое, в свою очередь, на новом этапе развития медиатехнологий порождает техногенный образ, являющийся абстракцией третьей степени. Поэтому фотоаппарат, который возник в результате серии смещений (образ – текст – техногенный образ), ни в коей мере не фиксирует реальность, как утверждают наивные теории фотографии, а производит абстракции. Акт фотографирования, с точки зрения Флюссера, – это результат перекодировки, возможный благодаря многовековому развитию медиатехнологий.

Свою задачу немецкий мыслитель видит в создании критики, которая поможет «освободить пространство для человеческого намерения в мире, охваченном аппаратами» [154, с. 88]. Противопоставление «человеческое намерение / аппарат» составляет основания для достаточно оригинальных антропологических размышлений Флюссера о человеке цифровой эпохи, которая хоть и представляется немецким философом как Ничто, но все же открывает удивительные возможности для проективного творчества, так как «человек и искусство синонимы, это то, что отделяет нас от животного мира» [216, р. 56]. Парадоксально, что в точке абсолютного отчуждения Флюссер

обнаруживает ресурс для новой актуализации эстетической утопии и утверждения возможности творческой автономии.

Как писал почитаемый разными поколениями немецких философов поэт Ф. Гельдерлин, «где опасность, там вырастает и спасительное». Фундаментальное отчуждение неожиданно оборачивается вынужденной возможностью свободы. В данном жесте кроется изначальное противоречие флюссеровской антропологии. С одной стороны, медиатехнологии несут угрозу человеку, вводят его в заблуждение, навязывают те или иные модели восприятия и понимания, дробят сознание на частицы [215, р. 170], а с другой – на пике своего иллюзорного доминирования над человеческим открывают возможность проективного творчества постчеловека. Но все же, несмотря на призрачный просвет «спасительного», в размышлениях Флюссера на тему «медиа и человек» преобладают мотив отчуждения и апокалиптический тон.

Ретроспективное конструирование идиллической полноты человеческого опыта, нарушаемой вторжением медиатехнологий, есть ни что иное как очередное проявление риторики подлинности, которая является основанием для различных линий философской критики медиа. Данная риторика зачастую формирует непоколебимые установки разнообразных дискурсов о медиа: от разоблачений масс-медиапропаганды и исследований медиаавлиания до критики тотального порабощения возможностей человеческого восприятия и понимания машинизированными стандартами медиа. В этом пункте медиаантропология продолжает традиции, сформированные еще в рамках философии техники. Начиная с XIX века человек и машина, человек и технология становятся важнейшими сюжетами философии. Для того чтобы помыслить исток медиакритической риторики подлинности необходимо обратиться к реконструкции диспозитивов, маркирующих и сегодня понимание как связки «человек и техника», так и

производной от нее «человек и медиа». Так, вопрос о медиаантропологии становится частью более сложного вопроса о философской антропологии техники.

### *1.1.3. Антропология медиа в контексте философии техники.*

В докладе «Вопрос о технике» М. Хайдеггер указывает на то, что этимология древнегреческого слова τέχνη, от которого произошло имя «техника», включает в себя, помимо значения «ремесленное мастерство», также значения «искусство» и «знание». Забвение того, что у истоков технического было поэтическое, свидетельствует для Хайдеггера об упущенной возможности, хранящейся в мире современных технологий, которые основаны на производстве, изгоняющем «всякую другую возможность раскрытия потаенности» [169, с. 233]. Забвение, отсутствие, утрата, подмена – типичные определения, сопутствующие различным философским попыткам осмысления техники в XX веке, что также отразилось в стратегиях концептуализации со-отношения человека и техники. Исследование антропологических аспектов различных направлений философии техники не только позволит прояснить стратегии антропологии техники, формирующиеся с конца XIX века, но также и поможет обозначить истоки имплицитно присущих многим современным философским рефлексиям техники артикуляций «человеческого/технического», то противостоящих друг другу, то сливающихся до неразличимости. Философская реконструкция антропологии техники позволит нам также приблизиться к пониманию некоторых аспектов того, что Д. Агамбен называет антропологической машиной XIX – XX веков [2, с. 44], прочерчивающей складку человеческого в игре исключений/отторжений животного и технического.

Несмотря на то, что техническое было объектом различных философских размышлений от Аристотеля до Ламетри, возникновение и легитимация философии техники связывают со второй половиной XIX века, а

точнее с выходом в 1877 году работы Э. Каппа «Основные направления философии техники. К истории возникновения культуры с новой точки зрения». Выделение философии техники в автономный раздел философии исследователи зачастую объясняют реакцией на практические успехи индустриальной эпохи, наглядно проявившие себя в XIX веке. Железные дороги, электричество, фотоаппарат стали вызовом для многих мыслителей, которые поставили перед собой задачу перенести вопрос о технике в центр философских размышлений. Этот жест осуществляется многими философами, в том числе и благодаря антропологическому осмыслению техники, поэтому уже первые работы по философии техники были ориентированы на антропологическую рефлексия. Так, вопрос «что есть техника?» соединяется с вопросом «что есть человек?».

Л. Мамфорд, осмысляя причины возникновения философии техники в работе «Миф машины», писал: «Мы не сможем понять роль, которую играла техника в развитии человека, если не взглянем в глубины исторически сложившейся природы человека» [91, с. 10]. Преобразования, которые произошли в понимании человеческого с начала XIX века, непосредственно связаны с этой ставкой философии на тему «человек и техника». Капп, опираясь на философскую антропологию Л. Фейербаха, разрабатывает концепцию органической проекции: «исходящий от человека внешний мир механистической работы может быть понят лишь как реальное продолжение организма» [72, с. 24]. Конечно же, подобные идеи, связывающие человеческое тело и технику, высказывались и ранее, но важно, что данная концепция формулируется в XIX веке, прочертившем новую конфигурацию человеческого, в результате чего проблема «человек и техника» актуализируется в своей радикальной имманентности.

Концепция Каппа строится на изначальном различии «человек/техника». Между человеком и техникой существует разрыв. Как пишет последователь Каппа А. Эспинас, техника «есть продолжение органа, его проекция во-вне» [185, с. 149]. Орган продлевается в техническое

приспособление, но не сливается с ним. Человек не становится машиной, а использует ее. Эта концепция будет присутствовать и у З. Фрейда, который в «Недовольстве культурой» констатировал, что многочисленные технические изобретения сделали человека «так сказать богом на протезах, величественным, когда употребляет все свои вспомогательные органы, но они с ним не срослись и доставили еще немало хлопот» [156, с. 222]. Конечно, у Фрейда уже вряд ли найдем технооптимизм Каппа и Эспинаса, технические протезы – искусственные органы без тел, «доставляющие хлопоты».

Впрочем, еще за десять лет до выхода работы Каппа К. Маркс радикально поставит вопрос о связи техники с эксплуатацией рабочих. В XIII главе первого тома «Капитала», пытаясь осмыслить последствия промышленной революции XVIII века, Маркс приходит к выводу, что переход от ремесленных технологий производства к машинным кардинально меняет характер труда. Рабочий теперь становится составляющей средства производства – машины. Как пишет Маркс, «в мануфактуре рабочие являются членами одного живого организма. На фабрике мертвый организм существует независимо от них, и они присоединены к нему как живые придатки» [93, с. 360]. Живая рабочая сила полностью подчиняется мертвому труду машины. Тем не менее Маркс подчеркивает, что причина отчуждения рабочего заключается не в самой машине, а в том, как она используется при капиталистическом способе производства.

Маркс, по сути, создает одну из влиятельнейших линий понимания техники в XX веке, основанную на герменевтике подозрительности. Не стоит доверять технике, за ней скрываются интересы собственников капитала – эта максима становится базовой для многих линий медиаисследований: от радикальных разоблачений адептов Франкфуртской школы до мягкой критики масс-медиа бирмингемских cultural studies. Следует отметить, что концепция машины у Маркса не столь однозначна, об этом свидетельствует написанный еще в 1857 году в рамках создания набросков «К критике

политической экономии» «Фрагмент о машинах», несомненно, требующий отдельного рассмотрения.

Для Маркса техника со-участвует в отчуждении человека только из-за подчинения буржуазии, но сама по себе, хоть и противостоит живому труду, угрозы для человечества не представляет. Более того, согласно концепции последователя Маркса, Э. Блоха, освобожденная от капиталистического производства, техника будет развиваться в со-ответствии с творческими устремлениями человека. Здесь проявляет себя еще одна установка: соединять технику и мораль. Так, в работе Ф. Бона «О долге и добре», вышедшей в 1898 году, задачи техники связываются с актуализацией идеи добра. С точки зрения немецкого философа, техника должна подчиниться новой раскройке моральной сферы, которая образовалась после Канта. Подобные концепции исходят из того, что техника нейтральна и находится по ту сторону добра и зла, но при неправильном использовании она может становиться инструментом разрушения подлинно человеческого – процесса, артикулируемого в XIX веке под разными именами: отчуждение, нарушение требований категорического императива, утрата духовности.

Преодоление инструменталистских и органопроекционных стратегий понимания техники осуществляется в рамках так называемой историцистской линии философии жизни. Это популярное в конце XIX – начале XX века направление философии было реакцией на гегемонию естественнонаучного познания. В. Дильтей и Г. Зиммель открывают понимание имени «жизнь», совершенно отличное от постулируемого в естественных науках, маркируя им принципиально неопределимый, иррациональный поток, никогда не сводимый к застывшим формам. Здесь техника занимает амбивалентное положение, так как, с одной стороны, она – преграда жизненному порыву, а с другой – его же порождение. Противопоставление «техника – жизнь» оказало огромное влияние на литературные, театральные и кинематографические сюжеты начала XX века. Различного рода неодушевленные и неподконтрольные порождения

человечества атакуют читателей и зрителей с литературных страниц, театральных сцен и экранов кинотеатров.

Техника несет опасность для человеческого, она подменяет жизненный порыв механистическим воспроизведением – одна из важнейших установок немецких экспрессионистов. Страх и трепет, вызываемые техникой, могут быть преодолены только ее осмыслением – к такому выводу приходит ряд философов, обратившихся к философско-исторической рефлексии над темой «человек и техника». Техника бросает вызов человеку, значит, она должна быть помыслена в своем развитии. Здесь возникает один из важнейших парадоксов, волновавших философов техники конца XIX – начала XX веков. С одной стороны, техническое представляет угрозу человеческому, с другой, – если человек отличен от животного, то одной из его главных особенностей должна быть способность к изобретательству, увенчанная созданием техники. Так возникает важная триада «животное/человек/техника».

Различие «человек/животное» – в центре философских построений Х. Ортеги-и-Гассета. Человек не есть животное, потому что он может преодолевать естественные потребности и создавать нечто излишнее. Техника, понимаемая Ортегой-и-Гассетом достаточно широко как способность изобретать, становится центральной чертой, обозначающей человеческую исключительность и запускающей систему различий, увенчанную оппозицией «человек/животное». Задача испанского философа – создать историческое прочтение соотношений человека и животного, человека и техники. Здесь уже намечается своеобразный раскол: с одной стороны, техника – маркер человеческого, с другой – она управляется человеческим желанием.

Определенные конфигурации желания и техники могут вызвать диссонанс, который приводит к тому, что Ортега-и-Гассет называет кризисом человеческого желания. Поэтому история человека и история техники и совпадают, и не совпадают. Историческое прочтение необходимо Ортеге-и-Гассету только для одного жеста – констатации расхождения технического и

человеческого. Разрыв намечается в XIX веке и связывается с фигурой человека-техника, которую испанский философ именует «инженер». Результат изобретательства инженера радикально отличен от «техники-случая» и «техники-ремесленника». Новый тип отношения к технике приводит к тому, что «человек вот-вот готов утратить реальные представления о технике и о тех, к примеру, духовных условиях, в которых она возникает, и, словно первобытный дикарь, видеть в подобных вещах обыкновенные дары природы, которые уже налицо и не требуют каких-либо усилий с его стороны» [105, с. 222]. Итак, сохранение человеческого, останавливающее процесс дегуманизации, воплощаемый фигурами инженера и технократа, связано с «духовными усилиями». Отсутствие этих усилий вычитает собственно человеческое, которое замещается первобытным дикарем, а то и животным.

Человек у Ортеги-и-Гассета – это обозначение промежутка между машиной и животным. Ни жизненная стихия, ни организованный механизм, человек становится именем призрака. Историческая реконструкция серии «человек-техника» необходима Ортеге-и-Гассету для двух операций: 1) очерчивания складки человеческого; 2) фиксации точки предательства, в которой техника становится источником забвения «духовных условий» человеческого. Очевидна причина обращения Ортеги-и-Гассета к философии техники – не только подвергнуть критике ситуацию доминирования техники в XIX и XX веках, но и выявить исторические условия развития техники и таким образом создать повествование, в котором будет представлена полнота утраты и восстановления изначального состояния. Основными акторами этого повествования должны стать животное, дикарь и инженер, ограничивающие и в то же самое время прочерчивающие фигуру человека.

Животное и техника становятся важными операторами в философии О. Шпенглера. Более того, Шпенглер совершает оригинальную процедуру расширения сферы использования имени «техника» и на деятельность животного, что позволяет, по его утверждению, преодолеть

инструментальные интерпретации техники. Конструируя и удерживая различие «человек/животное», Шпенглер предлагает понимать под техникой «тактику всей жизни в целом» [178, с. 457]. Техника, с точки зрения немецкого философа, – способ обращения с вещами, а не инструментальное их использование.

Здесь берет начало серия парадоксов, пронизывающих шпенглеровскую философию. Техника как тактика жизни присуща и человеку, и животному. Но человек, как утверждает Шпенглер, не является животным, так как способен на независимую деятельность. Техника в человеческой ситуации становится маркером изобретательства, свободного от каких-либо принуждений. Возникает вопрос: зачем словом «техника» маркировать деятельность того, что немецкий философ называет «животное»? Аргумент с преодолением инструментальной интерпретации технического явно недостаточен. Судя по всему, эта операция необходима Шпенглеру для создания исторической ретроспективы технических изменений, которая позволит обосновать скандальное положение о закате Европы, объявляющее технику одной из причин кризиса фаустовской культуры.

Расширение истории техники до животного понадобилось Шпенглеру для того, чтобы добавить убедительности его историческим аргументам, ниспровергающим абсолютизацию узкого понимания технического. Задача Шпенглера – вырвать имя «техника» из тисков сциентизма, для этого немецкий философ соотносит технику с фигурой животного, которая служит удобным и в то же время провокативным оператором этого действия. Даже у животного есть техника, – говорит Шпенглер, уточняя: техника, понимаемая определенным образом. Техника и, соответственно, «человек/животное» должны занять заранее приготовленные им места в шпенглеровском повествовании, основанном на описании события утраты, неизменно ведущего к тотальной катастрофе.

Немецкий философ именем «техника» маркирует актуализации жизни, а затем устанавливает различие «человек/животное». Таким образом, техника, с одной стороны, объединяет фигуры человека и животного, а с другой – обозначает радикальный раскол между ними. Оппозиция «человек/животное» вступает в конфликт с другим важным для Шпенглера противопоставлением: «естественное/искусственное». Если техника присуща и человеку, и животному, то ее необходимо соотнести с естественным, но в таком случае выделение области человеческого, которое Шпенглер называет культурой, не может быть связано с искусственным. Будучи характеристикой и человека, и животного, и естественным, и искусственным, техника становится плавающим означающим, подрывающим выстраиваемые Шпенглером оппозиции.

Техника, согласно Шпенглеру, актуализирует изобретательную способность, но она же в фаустовской культуре становится и одной из причин кризиса. Немецкий философ пишет: «Творение поднимается на творца. Как некогда микрокосм-человек поднимался на природу, так восстает теперь микрокосм-машина против нордического человека. Властелин мира сделался рабом машины. Взбесившаяся упряжь влечет низвергнутого победителя к смерти» [178, с. 485–486]. Восстание против природы и выделение человеческого оканчивается стиранием этой процедуры машиной.

Описывая естественность в работе «Человек и техника», Шпенглер рисует удивительную картину нарастания интенсивности в мире природной жизни, которая сводится немецким философом к условной триаде: «растение – травоядное животное – хищное животное». Имя «растение» маркирует крайний случай проявления жизни и отсутствие движения. То, что Шпенглер называет растением, лишено технической тактики и выполняет функцию нулевой точки жизни. Парадоксально, что предел другой стороны – доминирование техники – на завершающей стадии фаустовской культуры в своем наиболее радикальном проявлении также приводит к точке абсолютного покоя: смерти. Повествование Шпенглера начинается и

заканчивается в топосе, который Ж. Лакан в «Этике психоанализа» обозначил как место «смерти, посягающей на область жизни, и жизни, вступающей во владения смерти» [78, с. 322]. Нарушенная полнота «природного» запускает ряд процессов, возвращающих экономию мысли Шпенглера в исходную точку, соединяющую до неразличимости Эрос и Танатос, наслаждение и смерть. Техника становится оператором и нарушения, и восстановления. История техники здесь становится историей как производства, так и уничтожения животного и человека, культуры и цивилизации.

Философия техники Шпенглера оказала косвенное влияние и на размышления о технике М. Хайдеггера. Несомненно, осмысление техники у Хайдеггера, прежде всего, связано с рядом сюжетов, последовательно разрабатываемых им начиная с так называемого поворота (Kehre), но установка на историческое понимание техники и преодоление инструменталистской ее интерпретации позволяют считать одним из источников, вдохновивших размышления Хайдеггера, работу «Человек и техника» Шпенглера. Впрочем, в отличие от Шпенглера и Ортеги-и-Гассета, Хайдеггера мало интересуют антропологические исследования техники. На первый план, с точки зрения немецкого философа, должен выйти вопрос о забвении бытия, одним из симптомов которого и становится преобладание в XX веке технологий, но «сущность техники не есть нечто техническое» [169, с. 221].

Так, в докладе «Вопрос о технике» Хайдеггер совершает три операции:

- 1) при помощи этимологических изысканий слова «техника» восстанавливает два значения, присутствующих в древнегреческом слове τέχνη: искусство и знание;
- 2) обозначает именем «производство» преобладающее в современной технике «раскрытие потаенного»;
- 3) противопоставляет искусство, способное «взрачивать спасительное, вновь будить и поддерживать внимание и доверие к осуществляющемуся», технической гонке, которая составляет «крайнюю опасность» [169, с. 238].

Конечно же, вряд ли слово «операция» применимо к «поэтическому» мышлению Хайдеггера после *Kehre*, но, тем не менее, оно позволяет реконструировать узловые точки размышлений немецкого философа о технике.

Задача Хайдеггера – прочертить путь, ведущий к со-отнесению техники в Новое время исключительно с производством, и показать обусловленность этой фундаментальной подмены преобладанием того, что немецкий философ называет «постав» (*Gestell*), установкой, воплощающей научное видение мира и превращающей технику в инструмент научного господства. Это приводит к тому, что техника рассматривает сущее без ориентации на мысль о его бытии. Хайдеггер проводит деструкцию доминирующих начиная с Нового времени способов понимания техники, так как постав «заслоняет событие выхода из потаенности и тем самым подвергает риску самые корни нашего отношения к существу истины» [169, с. 237]. История техники, таким образом, становится, по Хайдеггеру, историей забвения существа техники. Это существо может быть восстановлено при помощи искусства, которое способно провести решающее размежевание с современной техникой и, «пронизав собою все техническое», укоренить существо техники «на месте события истины» [169, с. 238].

Противопоставление современной техники и поэтической речи, попытки вывести размышления о технике за рамки «поставляющего производства» и историческая реконструкция забвения «поэтического» понимания техники свидетельствуют, несмотря на ряд оговорок, о радикальном неприятии Хайдеггером современной ему экспансии технического, пути преодоления которой он искал в своей философии.

Если подводить итог, то можно обозначить, по крайней мере, четыре стратегии философского осмысления темы «человек и техника». Первая – проекционная. Техника понимается здесь как проекция человеческих возможностей или данностей (Э. Капп, А. Эспинас, З. Фрейд, Х. Закссе). Задача философии здесь – обосновывать эволюцию человеческих

способностей, либо просто констатировать их развитие. Вторая стратегия – трансцендентно-критическая – исходит из положения, что техника реализовывает интересы скрытых социальных, экономических или политических сил, направляющих ее против человека, и соответственно задача философии – распознать и поименовать эти силы, а также осуществляемые ими деструктивные процедуры (К. Маркс, Ф. Энгельс, Э. Блох, Т. Адорно, Г. Маркузе). Третья стратегия – имманентно-критическая – ориентирована на историческое исследование техники в ее автономности и фиксацию точки утраты, предательства, переворачивания, забвения, в которой техника начинает представлять угрозу человеческому. Философия здесь намечает критерии опасности и идентифицирует их проявления в контексте исторического рассмотрения техники (Х. Ортега-и-Гассет, О. Шпенглер, Л. Мамфорд и, с рядом оговорок, М. Хайдеггер). Четвертая стратегия – реконструктивистская (в смысле М. Фуко ее можно назвать «археологической») – ставит перед собой задачу нейтрального воспроизведения истории техники и ее антропологических аспектов, поэтому представители этой стратегии критически относятся к попыткам соотнесения их исследований с философией (Д. Хедрик, В. Фаульштих). Следует отметить, что реконструктивистская стратегия все же опирается на имплицитные философские предпосылки, задающие определенное понимание истории, техники, природы и человека, некритически принимаемое исследователями.

Эти четыре стратегии могут быть также экстраполированы и на медиатеорию, в рамках которых целенаправленно разрабатывалась или косвенно предполагалась та или иная философская медиаантропологическая концепция [см. также 118–126]. Таким образом, можно выделить четыре линии медиаантропологии. Первая линия – проекционная – основывается на понимании медиа либо как инструмента, используемого человеком, либо как протеза, расширяющего человеческие возможности (М. Маклюэн). Вторая – трансцендентно-критическая – рассматривает медиа в контексте социальных,

экономических или политических отношений и ориентирована на выявление скрытых сил (например, стратегий капитала, идеологических эффектов или конфигураций поля), управляющих взаимодействиями человека и медиа (Т. Адорно, М. Хоркхаймер, П. Бурдьё, Р. Вильямс, С. Холл, Ж. Бодрийяр). Третья – имманентно-критическая – ориентирована на восстановление или создание истории медиа как истории подмены, утраты или забвения – процедур, приводящих к деструктивности взаимодействий человеческого и медиального (В. Флюссер, Д. Кампер и, в ряде аспектов, Р. Дебрэ). В отличие от трансцендентно-критической стратегии, представители имманентно-критической линии медиатеории не ищут за медиа некие скрытые силы, а рассматривают медиа как автономные явления, формирующие и деформирующие восприятие и понимание человека. Четвертая линия – реконструктивистская, или археологическая – ориентирована на разработку генеалогического описания связки «медиа-человек» (В. Фаульстих, Ф. Киттлер, Э. Хухтамо, Ю. Парикка, В. Эрнст). Представители реконструктивистской медиаантропологии достаточно скептически оценивают со-отнесение их исследований с философией, что в целом не исключает использования ими по умолчанию ряда философских предпосылок, выявляемых при более детальном прочтении.

Таким образом, в философской медиантропологии можно увидеть отражение сюжетов и схем, намеченных в рамках различных философий техники. Эти схемы прочертили концептуальные планы и ретранслировали конфигурации диспозитива, распределяющие экономию человеческого/животного, естественного/искусственного, природного/культурного, человеческого/технического/медиального. Диспозитива, основания которого были сформированы еще в XIX веке.

#### ***1.1.4. Кризис автономистской философской антропологии медиа.***

Становление философской антропологии медиа изначально было обусловлено введенным в философии техники базовым различием между

«человеческим» и «техническим». Медиа здесь зачастую осмыслялись в контексте традиций философской антропологии техники: либо как продолжение человека, либо как враждебная сила, угрожающая человеческому. Как правило, большая часть подобных концепций исходила из эссенциалистского и автономистского понимания и человека, и техники, изначально определявших конфигурацию диспозитивов знания и власти. Данные эссенциализм и автономизм были перенесены и во многие линии философии медиа, воспроизводящие пред-данное различие, априори принимаемое исследователем. Этот процесс открывает пространство для всевозможных философских и культурных критик, уличающих медиа в отчуждении человека от его сущности или вторжении в четко обозначенные границы автономности человеческого.

В то же время, если проанализировать преобладающие тенденции современной философии, то можно обнаружить, что многие актуальные направления философской мысли все чаще ставят под сомнение так называемый антропологический поворот, отказываясь от особого статуса категории человека в философском знании. Например, такие влиятельные направления современной философии как спекулятивный реализм или объект-ориентированная философия в большей степени обращены к проблемам познания, снимая ряд антропологических вопросов под лозунгом преодоления корреляционизма.

Антропологизм вытесняется из современной философии как устаревший пережиток, воспроизведение которого часто рассматривается исследователями как шаг назад после радикальной структуралистской и постструктуралистской критики антропологии во второй половине XX века. Действительно, во многих актуальных в начале XXI века направлениях мысли – спекулятивный реализм, объект-ориентированная философия, новый материализм – человек исчезает, как и предсказывал М. Фуко в финале «Слов и вещей», «как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» [165, с. 404]. Тем не менее можно обнаружить и другую тенденцию,

проявляющуюся в современных медиаисследованиях, – абсолютное игнорирование той радикальной критики, которой подверглось в философии конца XX века традиционное, в определенной степени сохраненное даже в программно антиэссенциалистском экзистенциализме понимание человеческого как автономного.

Многие линии философских, гуманитарных и социальных исследований медиа воспроизводят дистинкцию «человек/техника» как само собой разумеющуюся данность и опираются на устаревшие антропологические модели, использование которых сегодня также необходимо обосновывать. Повсеместность этого жеста в современных медиаисследованиях можно объяснить, прежде всего, необходимостью заполнить тот теоретический вакуум, который образовался на месте «смерти человека», и как зачастую бывает в подобных случаях, для многих исследователей наиболее удобным решением стало возвращение к старым антропологическим моделям, которые маркированы автономностью человеческого, соотносящегося с миром, обществом, культурой.

Событие, нарушающее развитие антропологической парадигмы, медиатеоретики часто игнорируют и предпочитают вернуться к традиционным автономистским схемам определения человеческого, фундирующим многие исследования медиапропаганды и технического отчуждения так называемого человека. Впрочем, оригинальные подходы к решению данной проблемы, конечно же, можно обнаружить и в альтернативных магистральных линиях философии техники и, соответственно, медиа. Так, Ж. Симондон переворачивает традиционное понимание отношений человека и техники, утверждая, что именно человек отчуждает техническое, а не наоборот, таким образом, предлагая довольно-таки оригинальное решение для теоретических стратегий антропологии медиа. В любом случае ответ на вопрос «как сегодня возможна антропология техники?» и более локальный вопрос «как возможна антропология медиа?» упирается, прежде всего, в ряд кризисных процессов в самой современной

философской антропологии. Поэтому для того чтобы сформулировать новые условия возможности антропологии медиа вне устаревших оппозиций «человек/техника» и «человек/медиа» необходимо еще раз пересмотреть сам проект философской антропологии и проанализировать причины его кризиса в философии конца XX века.

Предпосылки возникновения антропологии формируются еще в XIX веке, но в качестве отдельного направления в философии антропология возникает лишь в начале XX века. Основатели философской антропологии М. Шелер, Г. Плеснер и А. Гелен размещают вопрос о человеке в центре философских размышлений, что позволит ряду их последователей констатировать антропологический поворот в философии XX века. От импликаций знаменитого тезиса М. Шелера («Только исходя из сущностной картины человека, которую исследует философская антропология, и идя навстречу актам духа, проистекающим из центра человека, можно сделать вывод об истинных атрибутах конечной основы вещей» [176, с. 11]) до оригинального проекта философской антропологии Г. Плеснера, в которой «речь должна идти, прежде всего, о человеке как личностном жизненном единстве» [138, с. 47] базовым остается утверждение автономности человеческого.

Провозглашенное незыблемой основой философских размышлений положение об автономном бытии человеческого ретроспективно создаст определенную оптику истории философии, тщательно фиксирующую отступления от космоцентризма античной философии, акцентуации человека в средневековом союзе философии и богословия, представление человека в ренессансном пантеизме, нововременное позиционирование особого статуса фигуры человека в процессах познания. Тем не менее подобная история философии, выстраивающаяся от антрополого-реконструктивных трактовок изречения дельфийского оракула «познай самого себя» до феноменологического исследования сознания, взаимо-действующего с миром, является не более чем актуализацией принятого философской

антропологией как данность утверждения об автономности человеческого, позволяющего обнаруживать сущностные и эксцентричные его проявления на протяжении всей истории мысли.

Если человек автономный существует, то это значит, что мысль о нем всегда в той или иной степени возникала в философии, – исходный тезис антропологизированной истории философии. Но если же нет? Если правы авторы, подобные Фуко, утверждая, что человек – изобретение недавнее, которое при смене интеллектуальной парадигмы или эпистемы действительно исчезает, и тогда антропоцентрическая история философии является всего лишь антропологической мистификацией, порожденной тем, что С. Зонтаг называла насилием интерпретации? В таком случае автономизация человеческого является не сущностным явлением, а всего лишь интеллектуальным ходом, который возник в определенный период истории мысли и вызвал характерный симптом, управляющий на протяжении некоторого времени диспозитивами западноевропейской мысли.

Если автономность человеческого не является данностью, то в таком случае необходимо реконструировать условия ее возможности, которые парадоксальным образом становятся также и причиной ее кризиса, тенью, сопровождающей проект антропологических исследований от самих его истоков. Какие же процессы ведут к возникновению автономной фигуры человека, располагающейся в центре конфигураций знания и, соответственно, власти, по крайней мере, с начала XIX века? Здесь можно обозначить ряд факторов, обусловивших событие автономизации человека.

Условия возможности возникновения автономистских концепций человека: 1) новое соотношение конечного и бесконечного; 2) открытие радикальной имманентности; 3) вычитание природного.

В рамках философии XVII-XVIII веков человеческое мыслится через соотношение с бесконечным. Человек здесь выполняет функцию ограничителя бесконечного, к которому он может возвышаться, – типичная установка классической философской мысли, ориентированной на поиск и

обозначение топоса конечного посреди различных бесконечностей. Фигура Бога здесь сохраняется по большому счету в качестве оператора этого возвышения. Так, человеческое воображение или понимание может быть вознесено до бесконечности, которая находится в основании всех процедур, конституирующих человека. Радикальность мысли И. Канта фактически открывает новую возможность конфигурации, соотносящей человеческое с формообразующей конечностью. Немецкий философ обосновывает, что ограниченность способностей человека обусловлена его фундаментальной конечностью. Применение рассудка по отношению к чувственным созерцаниям, по Канту, задается двумя пределами: чувственность определяет содержание категорий рассудка, а теоретическое познание ограничено чувственным опытом. Как пишет философ, «существуют два основных ствола человеческого познания, вырастающие, быть может, из одного общего, но неизвестного нам корня, а именно чувственность и рассудок: посредством чувственности предметы нам даются, рассудком же они мыслятся» [71, с. 123]. Несомненно, потенциально граница между чувственным и сверхчувственным может быть преодолена, но важность жеста Канта – это принципиальное утверждение формообразующей конечности как базовой позиции, исходя из которой следует мыслить человека. Как показывает А. Рено, идея конечности пронизывает и моральную философию Канта, в которой цели мыслятся как идеи, а не как само бытие [142, с. 351–359].

Введенная Кантом формирующая конечность заняла место бесконечности, что предопределило разрыв с предшествующими стратегиями артикуляции человеческого и стало одной из причин возникновения мышления, основанного на автономизации человека. Жест Канта становится одним из условий возможности антропологического мышления, которое опирается на понимание человека как ограничителя сил конечного, в отличие от классической философии, ориентированной на возвышение к бесконечному. С XIX века автономистская антропологическая

мысль пытается всячески обозначить и в то же время стереть границу, на которой происходит отделение человека от конечных сил внешнего: жизни, труда и языка.

Открытие радикальной имманентности обусловлено процедурой, которую можно назвать вторичной артикуляцией – пониманием человеческого вне трансцендентных удвоений. Мышление, ориентированное на радикальную имманентность, основано на акте запрета включения трансцендентных факторов в описание и объяснение. Сложно проследить первые формы такого типа философствования, которое достигло своего апогея в имманентистской не-философии Ф. Ларуэля, выстраивающейся вокруг «форм и артикуляций реального» [250, р. 5]. Например, А. Негри и М. Хард полагают, что возникновение современности непосредственно обусловлено «революционным открытием плана имманенции» [102, с. 76]. С точки зрения А. Негри, радикальная имманентность впервые проявляет себя в философии Б. Спинозы, отрицающей любые формы трансцендентных опосредствований. По определению А. Негри, одно из важнейших понятий философии Б. Спинозы – «мощь», «*potentia*» (в некоторых контекстах переводится как состояние) – позволяет освободиться от телеологических опосредствований и предъявить присутствие, не захваченное незавершенной проекцией, утверждающееся в конституировании поля непредзаданных возможностей [274, р. 13].

Эта установка была основанием для политической философии Спинозы, в которой политическое мыслится как всегда-уже продукт непрестанного конституирования, праксиса без телеологии. По мысли Спинозы, он стремился «доказать верными и неоспоримыми доводами или вывести из самого строя человеческой природы то, что наилучшим образом согласуется с практикой» [150, с. 288], а сам строй человеческой природы основывается на мощи, благодаря которой возможно существование и действие всех естественных вещей. Впрочем, «имманентистская» интерпретация философии Спинозы, предложенная Негри, радикально

отличается от ортодоксальных интерпретаций (Г. В. Ф. Гегель, К. Фишер, Ф. Алкье), рассматривающих исследования голландского философа исключительно в контексте философских поисков, переходящих от дуализма Р. Декарта к монадологии Г. В. Лейбница. Конечно же, интерпретация А. Негри достаточно спорна, но здесь важно констатировать, что, по крайней мере, с XVII века радикальная имманентность так или иначе проявляет себя в западноевропейской мысли, формируя область, которая наиболее ярко будет обозначена лишь в XIX веке.

Одной из ошибочных трактовок радикальной имманентности может быть сведение ее исключительно к секуляризации. Действительно, противоречивый процесс секуляризации может быть помыслен как один из возможных эффектов, возникших в результате открытия радикальной имманентности. Но также важно понимание радикальной имманентности не просто как секуляризации мышления, а в более широком контексте – как принципиальной установки, определившей конфигурацию ряда диспозитивов XIX века, которые, с одной стороны, сформировали автономное понимание человеческого, а с другой – создали условия кризиса этой автономности. Так, Ж. Делез справедливо указывает на то, что неверно понимать тезис Ф. Ницше «Бог мертв» исключительно в контексте замены фигуры Бога фигурой человека, на самом деле эта процедура уже была проведена в философской антропологии религии Л. Фейербаха. Как пишет Ж. Делез, «из Ницше делают философа, провозгласившего смерть Бога, и тем самым искажают его мысль. Последним философом смерти Бога был Фейербах: он показал, что поскольку Бог всегда был всего лишь разглаженной формой человека, то человек должен разворачивать Бога. Но для Ницше это была уже старая история» [56, с. 168].

Непонятый многими современниками Ницше тезис «Бог мертв» обозначал отсылку к еще более радикальному жесту, сопутствующему рождению антропологии из открытия формообразующей конечности и радикальной имманентности: растворению человека в силах конечного, что

было в полной мере осмыслено только во второй половине XX века. По определению Ж. Делеза, констатируя смерть Бога, Ницше ставит более радикальные вопросы: «С одной стороны, где человек в отсутствии Бога мог бы обнаружить гаранта своей идентичности? С другой стороны, разве сама форма-Человек образуется не в складках конечности?.. Наконец сами силы конечности способствуют тому, чтобы человек мог существовать только через рассредоточение планов организации жизни, через рассеивание языков, через несходство способов производства» [56, с. 168].

Так или иначе, установка на план имманентности стала одним из условий возможности производства автономного понимания человеческого и привела к фокусировке на маркерах, фиксирующих собственно человеческий опыт. Если искусство не является воплощением трансцендентной идеи, наука – разгадыванием таинственных замыслов демиурга, а политика – обоснованием божественного происхождения власти, то возникает запрос на обозначение той области, которая становится теперь уделом человеческого, слишком человеческого. Эта область как серия событийных участков или аномалий формировалась в философии на протяжении XVII – XVIII веков, от обобщающих интуиций «новой науки о природе наций» Д. Вико до разделения на культуру воспитания и культуру умения И. Канта, но только в конце XIX – начале XX веков была поименована как культура.

Открытие радикальной имманентности становится условием головокружительного успеха имени «культура», которое ко второй половине XX века постепенно превращается в один из важнейших и в то же время наиболее дискуссионных концептов, означающих порой взаимоисключающие области. Латинское слово *cultura* (от глагола *colo, colere* – возделывать), изначально связанное исключительно с областью сельского хозяйства, благодаря тексту «Тускуланские беседы» Цицерона на протяжении веков проходит извилистый путь от случайного риторического тропа до концепта, очерчивающего новую мыслительную сферу. Это превращение метафоры в концепт было практически завершено в парадигме

просветителей, определяющих имя «культура» как обозначение воспитательного процесса.

В «Критике способности суждения» И. Кант создает некоторое напряжение между культурой воспитания и культурой умения, которая определяется философом как «главное субъективное условие способности достигать цели вообще» [70, с. 306]. Немецкий философ определяет культуру как «развитие способности разумного существа ставить перед собой любые цели вообще» [70, с. 305], но эта способность «достигается посредством предварительных знаний» [70, с. 230]. На протяжении XVIII – XIX веков понятие «культура» постепенно расширяет свою область значений: если на первом этапе под культурой начинают понимать не только процесс получения знаний, но и его результат, то к концу XIX века концептуализация культуры увенчалась классическим определением Э. Тайлора: «культура... в своем целом слагается из знания, верования, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества» [152, с. 18]. В концептуализации Э. Тайлора понятие «культура» охватывает фактически все аспекты человеческой деятельности, мыслимой теперь через радикальную имманентность.

Параллельный процесс может быть прослежен и в эволюции неокантианства. Понятие «культура» становится важным оператором, с одной стороны, для Баденской школы неокантианства, выводящей из рассогласованности способностей в кантовской критике деления наук на науки о природе и науки о культуре, а с другой стороны, и для Марбургской школы неокантианства, обосновывающей единство взаимодействия способностей, которое проявляется в символических формах, структурирующих культуру. Впрочем, тенденция называть культурой только избранные проявления и результаты человеческой деятельности, прежде всего искусство и науку, сохранится до начала XXI века. Сотни определений понятия «культура», возникших на протяжении XX века, Т. Иглтон предлагает свести к различию Культуры и культуры, разрыв между которыми,

по мнению британского ученого, «уходит корнями в материальную историю мира, который и сам развивается между пустым универсализмом и узким партикуляризмом, анархией глобальных рыночных сил и культом локальных различий, пытающихся с ними бороться» [68, с. 70]. Но, несомненно, главным результатом семантического расширения имени «культура», с точки зрения Иглтона, является возникновение еще в XIX веке определений культуры «с маленькой буквы, понимаемой как идентичность или солидарность» [68, с. 69].

Так или иначе, то, что называется культурой, не обладает какой-либо сущностью, не является пред-данным феноменом, а есть не более чем имя, которое с XIX века обозначает изобретенную область человеческого, мыслимую под знаком радикальной имманентизации, имя, которое стало удачным определением сферы, конституируемой множеством событийных участков, делающих возможными диспозитивы человеческой автономии. Поэтому область, маркированная именем «человек», совпадает с территоризацией имени «культура», которое является удобным оператором, помогающим прочертить фигуру человека и в то же время становящимся одним из инструментов его стирания. Открытие радикально-имманентистского мышления рождает автономию и человека, и культуры, границы которой совпадают с пределами человеческого. Популяризация имени «культура» на протяжении XIX – XX веков представляет собой процесс, параллельный автономизации человеческого, которое теперь должно быть помыслено вне трансцендентных удвоений.

Автономизация человека также является результатом ряда сложных процессов, истоки которых можно обнаружить еще в философии и науке XVII века. Можно сказать, что имманентизация понимания человеческого в XIX веке, отсекающего, по словам Ницше, Бога за сценой (а если определять данный процесс в более широком контексте, отменяющего любые формы трансцендентного объяснения), является лишь вторичной артикуляцией, следующей за рядом процессов, осуществленных в мышлении на несколько

веков ранее. Если открытие радикальной имманентности в понимании человеческого – это вторичная артикуляция, то первичная выражается в отделении области человеческого от области природного, которая, в свою очередь, является импликацией разделения «социум/природа», актуализированного в Новое время.

По определению Б. Латура, начало Нового времени фундируется своеобразной конституцией, разделившей мир природы, теперь представляемый исключительно посредством лаборатории, и мир социума, представляемый политикой. Французский мыслитель здесь открывает две операции: очищение и медиация. С одной стороны, природное должно быть помыслено как отдельная область, и это возможно благодаря очищению, с другой стороны, при помощи науки должна сохраняться возможность медиации, включающая природу в область человеческого посредством представления в научных исследованиях. Процедура очищения также формирует понимание природы вне трансцендентных удвоений, в той или иной форме все еще проявляющихся в посткартезианской философии. Отсюда радикальность сопоставления фигур Бойля и Гоббса. Как пишет Латур, «Бойль и его бесчисленные последователи непрерывно искусственным образом создают природу и в то же самое время утверждают, что открывают ее; Гоббс и его заново определенные граждане непрерывно конструируют своего Левиафана при помощи расчетов и социальной силы, но используют при этом все больше и больше объектов, чтобы продлевать его существование» [81, с. 97].

Эти две противоположные тенденции Латур называет двумя гарантиями конституции Нового времени, которая обретает свое завершение только благодаря введению третьей гарантии, снимающей антагонистичность столкновения природы Бойля и общества Гоббса. Третья гарантия опирается на работу очищения и утверждает абсолютное различие природы и общества, что в XIX – XX веках отразится в конструировании различия природы и культуры. Важным является вывод о том, что это различие не является

фундаментальной демаркацией, отделяющей раз и навсегда определенное природное, а, скорее, наоборот, оно ситуативно фиксирует всегда подвижную линию разграничения, т. к. работа очищения никогда не может быть завершена в полной мере.

Здесь можно увидеть исток некоторых парадоксов, демонстрируемых творчеством маркиза де Сада, territorизированном непосредственно в расколе, определившем то, что Латур называет конституцией Нового времени. Следуя установкам концепции «человека-машины» Ж. Ламетри, Сад описывает радикальные следствия для определения человеческого, исходящие из естественнонаучной фиксации природы. Говоря языком Латура, Сад делает ставку на первую гарантию конституции Нового времени и запускает процесс очищения, таким образом создавая экспериментальный антропологический проект, абсолютно противоположный автономистским антропологиям XIX–XX веков. Как пишет М. Энафф, «что остается от субъекта, когда отвергается гипотеза о существовании души, если не его тело, организм, описанный физиологами и препарированный хирургами? Здесь Сад выступает в роли старого последователя ятромеханики, посткартезианской медицинской традиции, которая невозмутимо развивала все следствия, вытекавшие из модели тела-машины... Более того, эта модель открыла Саду возможность рассматривать природу в качестве основания физики влечений и логики деструкции» [182, с. 49].

Проза Сада последовательно ниспровергает «лирическое тело», маркированное знаками, для того чтобы после никогда не завершаемой процедуры очищения погрузиться в тотальность телесной машинерии, выражающей себя исключительно через влечение и деструкцию. Сад свидетельствует о точке бифуркации, обозначившейся в конце XVIII века и приведшей к преобладанию автономистской антропологии, с середины XIX века намечая иной путь понимания человеческого, сливающегося с нововременным способом артикуляции природного. Не случайно одним из важнейших операторов для описания данных процедур становится понятие

«машина». Еще до официального рождения философии техники в конце XIX века определенное понимание технического становится инструментом антропологических исследований, в том числе и экспериментальных. Ведь, например, использование техники в научном исследовании позволяет непосредственно включиться в режим природного, но в то же время техника является продуктом деятельности человека. Техника в рамках конституции Нового времени становится оператором перехода, и включенным в область человеческого, и соотносимым с областью природного.

Парадоксальный статус техники свидетельствовал об определенной искусственности первичной артикуляции человеческого/природного, что вероятно, стало одним из оснований для введения Делезом и Гваттари нового понимания концепта «машина» в философском проекте «Капитализм и шизофрения». Делез и Гваттари отказываются от автономистской антропологии и используют концепт машины для обозначения программного выхода за рамки оппозиции «природа/культура» [46, с. 57], осуществляемого теперь машиной желания, машиной литературы и машиной войны<sup>4</sup>. Тексты Сада, сводящие человеческое к машинерии телесности, в конце XX века вновь актуализируются в контексте кризиса автономистской антропологии и поисков альтернативы параллаксам, основанным конституцией Нового времени, но, пожалуй, наибольшая их значимость заключается в симптоматической фиксации формирующихся на границе XVIII и XIX веков экспериментальных антропологических проектов при помощи описанной Латуром процедуры очищения.

Вычитание природы – это также процедура, запущенная очищением, только направленным в сторону, противоположную антропологическим поискам Сада, процедура, которая становится парадоксальным условием

---

<sup>4</sup> См. также оригинальные импликации разработанного Ж. Делезом и Ф. Гваттари концепта «машина» в философии ассамбляжа М. Деланды, например, в его работах «Новая философия общества: Теория ассамбляжа и социальная множественность» [206], «Война в эпоху разумных машин» [45], «Теория ассамбляжа» [208] и «Тысяча лет нелинейной истории» [207], а также в исследованиях политики Г. Раунига, представленных в его работах «Дивидуум: Машинный капитализм и молекулярная революция» [286] и «Тысяча машин: Краткая философия машины как социального движения» [287].

рождения человеческой автономии в XIX веке, всегда начинающей свое утверждение с исключения области, связываемой теперь только с естественными науками. Автономный человек рождается в расколе между природой и социумом, природой и культурой. Первичная артикуляция осуществляет вычитание всего нечеловеческого — жест, проводящий заградительную линию, оберегающую автономность человеческого от вторжения агентов нечеловеческого, которые, подобно диверсантам, атакуют любой автономистский антропологический проект в момент его установления и несут угрозу погружения в безликий мир садовской машинерии тел.

Принятие такой асимметричной оптики при маркировке человеческого делает парадоксальным любое высказывание о человеческой природе. По определению французского антрополога Ф. Дескола, здесь мы имеем дело с «проблемой, которую перед нами ставит этот старый оксюморон западного мышления: человеческая природа. Могут ли расколотые изнутри существа, сходные по своему телу и по своим аппетитам с животными и с богом или с трансцендентными принципами по своему нравственному поведению, обладать собственной природой?.. Почему рефлексивное сознание, интенциональность, нравственное начало и порядочность свойственны только человеку, когда столько всего указывает на то, что это не так?» [58, с. 233, 234].

Первичная артикуляция, устанавливающая человеческое через маркировку и исключение природы, формирует одну из наиболее значимых для автономистского антропологического проекта именных двоек: «человек/животное». Это разграничение, как показывает Д. Агамбен, утверждает парадоксальность любой автономистской антропологии, всегда начинающей свою артикуляцию с вычитания «голой жизни». Фигура животного здесь маркирует изначальную инаковость, подспудно присутствующую в любом автономистском антропологическом проекте, начиная, по крайней мере, с XIX века. Все эти процессы могут

актуализироваться, по определению Агамбена, «лишь создавая внутри себя некую зону неразличимости, в которой – подобно missing link, которого всегда недостает, так как виртуально оно «уже здесь», – должна свершиться связь между человеческим и животным, между человеком и не-человеком, говорящим и живущим. На самом деле эта зона, подобно всякому исключаящему пространству, совершенно пуста, а подлинно человеческое, которое должно здесь свершиться, является исключительно местом постоянно возобновляемого решения, при котором цезуры и их сложение непрерывно смещаются и сдвигаются. Как бы там ни было, таким образом достигается не животная и не человеческая жизнь, но всего лишь отделенная от самой себя и исключенная жизнь – всего-навсего голая жизнь» [2, с. 50].

Различие человека/животного, суверенной власти / «голой жизни» (в терминологии работы Агамбена «*Homo sacer*») или, в несколько упрощенной формулировке, культуры/природы утрачивает статус универсального разграничения и располагается на подвижной линии ускользания, иногда кристаллизующейся в следах и метках автономистских определений человека, которые составляют не более чем ситуативную разметку пребывающего в становлении пространства. Плавающее различие человек/животное – это одна из причин незавершенности любой антропологии, неизбежно постулирующей зияние в основании любой эссенциалистской и автономистской по сути или по форме концепции человека. Зияние и утверждаемое, и сокрываемое жестом первичной артикуляции.

Итак, автономно мыслимый человек является продуктом двух главных операций – первичной артикуляции, отсекающей область природного, и вторичной артикуляции, налагающей запрет на любые трансцендентные объяснения. Конечно, в чистом виде эти операции никогда не были завершены, оставляя как возможность для субстанциализации природного понимания человека, так и пространство для трансцендентных решений антропологических апорий. И все же призрачная фигура человека, по крайней мере, начиная с XIX века располагается в открытом артикуляциями

промежутке и утверждает собственную автономность, всегда способную соскользнуть в неавтономность природного или божественного. Здесь открывается еще одно важное решение, которое завершило формирование эпистемологического поля XIX века, очертившего проект автономистской антропологии, – открытие историчности.

Призрачная фигура человека мыслится теперь в своей истории. Это делает возможным ряд важных для антропологического проекта от XIX до первой половины XX веков вопросов: когда свершается событие перехода от природы к культуре, от животного к человеку, от лишенных темпоральных обозначений сигналов животных к оперирующей абстракциями человеческой речи? Условия формулировок этих вопросов уже известны, как и множество попыток дать на них ответы, – фиксация человека в балансе между исключением природного и трансцендентного. Но, таким образом, более правильным будет не вопрос, в какой точке происходит переход от животного к человеку или от природы к культуре, а вопросы: «каковы условия возможности различия человека и животного?» и «в какой степени эти условия определяют ретроспективную реконструкцию истории человеческого?».

**1.1.5. Трансверсальная антропология в контексте современных артикуляций философии человека.** Определение человека через артикуляции диспозитивов позволяет переосмыслить ряд процессов, которые были обозначены в философии второй половины XX века, согласно популярному определению Л. Альтюссера, как теоретический антигуманизм [190, р. 119]. Эта установка часто понимается как призыв так называемой постструктуралистской философии к отказу от человека как исходной фигуры исследовательских методологий. Для Альтюссера и многих философов его поколения принципиально важным казалось растворение человека в структурах, которые теперь онтологизируются и таким образом утрачивают статус только лишь исследовательских инструментов, – процесс, которому

всегда пытался противостоять первопроходец структурализма К. Леви-Строс, опасаящийся, что начатая им дискуссия о структуре может «принять философский оборот» [83, с. 9].

Несомненно, что антропология в том виде, в котором она была сформирована в XIX веке и манифестировалась М. Шелером, Г. Плеснером, А. Геленом в отдельное направление философской мысли в XX веке, к концу XX века переживала определенный кризис. Но интерпретация этого кризиса через программный антигуманизм структуралистов и постструктуралистов сегодня является недостаточной. Истоки кризиса философии человека находятся вовсе не в открытии особой значимости структуры и условий ее (не)возможности. В действительности кризис с самого начала сопровождал любые антропологические исследования. Если главный объект критики теоретических антигуманистов, автономно мыслимый человек, — результат серии артикуляционных процессов, которые в XIX веке переконфигурировали диспозитив и сделали возможным антропологический проект, то условия кризиса антропологического мышления конца XX века следует искать среди процессов, приведших к определению автономности человеческого.

Самая главная процедура, находящаяся у истоков автономистской антропологии, — это понимание человека не через соотношение с бесконечным, а через складку сил конечного. Чтобы человек явился в собственной автономии, необходимо было вступить в схватку с силами конечного и прочертить линию, отделяющую человека от сил нечеловеческого. В «Словах и вещах» Фуко блистательно описал это парадоксальное противостояние человеческого с Жизнью, Трудом и Языком, но задачи французского философа в этой работе в действительности в большей степени совпадали с альтюссеровским теоретическим антигуманизмом, что, впрочем, не мешает нам сегодня вернуться, в том числе, и к этому тексту Фуко и рассмотреть его в иной оптике.

«Слова и вещи» следует прочесть не как скандальную констатацию смерти человека, а скорее, как исследование определенных стратегий понимания человека. Фуко демонстративно противостоял различным антропологическим в его понимании линиям мышления, но также нельзя не отметить, что антропология для французского философа — это всегда автономистская антропология. Его тезис о смерти человека, часто понимаемый как итог философской антропологии, на самом деле открывает для антропологии новые возможности при условии, что антропология отказывается от догмы автономии человеческого и расширяет свой горизонт. Мысль Фуко — это констатация кризиса определенных линий антропологии, но условия этого кризиса находятся у истоков антропологического мышления.

Соотношение человека с силами конечного запускает ряд артикуляционных процессов, задача которых — установить автономию человека, но в полной мере эта процедура невозможна и поэтому человеческое следует понимать через подвижную границу, смещающуюся вдоль конфигураций сил конечного в зависимости от тех или иных артикуляций. Впрочем, уже один из основателей философской антропологии Х. Плеснер констатировал эксцентричность человека, всегда уклоняющегося от любых определений. По определению Плеснера, «человек в своем бытии отличается от всякого иного бытия тем, что он не является ни самым близким себе, ни самым далеким от себя, и именно в этой эксцентричности своей жизненной формы обнаруживает себя как отдельный элемент в стихии бытия, и тем самым, несмотря на несоразмерный бытию характер своего существования, входит в один ряд с вещами этого мира» [138, с. 9]. Но мысль немецкого философа изначально была фундирована незыблемой догмой человеческой автономии, не позволяющей посягнуть на такие базовые различия как «человек/животное» или «природа/культура».

Понимание человека как ситуативной конфигурации делает невозможным любое общее и универсальное определение человека, так как

такой жест всегда будет сопровождаться процедурами автономизации и эссенциализации, раскраивающими имманентные силы внешнего. Поэтому каждый раз необходимо реконструировать специфику артикуляционных процессов и топологических разграничений, делающих возможным человеческое – подвижный маркер антропологического исследования. Давнишние оппозиции «человек/животное», «природа/культура», «трансцендентное/имманентное» нельзя просто снять или же свести к четверичной идентификационной схеме, как это делает Дескола в своих исследованиях по ту сторону природы и культуры [58, с. 502]. Необходимо показать условия возможности этих оппозиций, а затем исследовать человека, прежде всего, как топологический маркер, у которого внутреннее всегда является продуктом внешнего, которое, по определению М. Фуко, «высвобождает место, где внутреннее имеет обыкновение находить свою складку и возможность своей складки: появляющаяся форма, меньше чем форма, что-то вроде бесформенной и навязчивой анонимности» [161]. Согласно Ж. Делезу, «это неоформленное внешнее есть битва, оно похоже на зону турбулентности и урагана, где мечутся отдельные точки и завязываются отношения между ними» [56, с. 157], при этом «складка внешнего образует “Я”, а само внешнее – равнообъемное ему внутреннее» [56, с. 148]. Само разграничение внутреннее/внешнее и условия его установления всегда определяются ситуативно в зависимости от конфигураций сил внешнего и специфики артикуляционных процессов. Очевидно, что если подобные исследования и можно назвать антропологическими, то лишь при том условии, что антропология должна отказаться от эссенциализма и автономности и признать катастрофичность любого проекта человеческого, балансирующего над бездной и в то же время утверждаемого артикуляцией.

Проект новой антропологии может быть назван трансверсальной антропологией, исследующей не только человека, но и условия возможности человеческого. Понятие «*трансверсальность*» (от лат. *trānsversa* – «наискось, искоса, сбоку», а также лат. *transversus* – «поперечный» и *trāns-* «через, пере-,

сквозь» + *vertere* «поворачивать, перевертывать, опрокидывать») изначально использовалось в математике и географии. В 1960-х годах оно было введено в философский контекст Ф. Гваттари, который пытался осмыслить возможности противостояния власти после поражения революционного порыва мая 1968 года. Гваттари отказывается от классических революционных концепций, основанных на трактовке революционных масс в обобщающих категориях, таких как «класс» в философии К. Маркса, и видит революционные потенции в случайно организованных сообществах, нарушающих иерархическую логику власти. Как пишет философ, «трансверсальность в группе является измерением, противоположным структурам, создающим пирамидообразную иерархизацию и прямые пути передачи сообщений» [222, р. 118]. Трансверсальность обозначает у Гваттари возможность неиерархических, неструктурированных групп быть «поперечными» стратегиям власти и ускользать от структурных фиксаций.

Понятие «трансверсальность» у Гваттари включено, преимущественно, в контекст достаточно абстрактного осмысления новых форм протестной политической организации, что существенно локализует его философские потенции. Но все же главной заслугой Гваттари является актуализация понятия «трансверсальность» в философском дискурсе. Это понятие косвенно прорабатывалось также немецким философом В. Вельшем в контексте создания концепции трансверсального разума, который, в противовес обобщающему классическому пониманию разума, способен объединять разнородное с сохранением его особенности [32, 302]; австрийским философом Г. Раунигом, который, следуя за политическими импликациями Гваттари, реконструирует формы так называемого трансверсального активизма в искусстве [141, 286]; американским теоретиком литературы Б. Рейнольдсом в исследованиях трансверсальной поэтики, картографирующей связь процессов субъективации и аффектации в поле литературы [289]. Но все данные тематизации трансверсальности ограничены решением локальных задач, связанных либо с узко понимаемым

политическим, либо со сферой определенных направлений искусства. В данном исследовании трансверсальность обозначает потенции для новых антропологических исследований реконструировать изменчивость конфигураций человеческого, восстанавливать артикуляционные процессы, формирующие разделения «человеческого/нечеловеческого», маркировать пути топологических смещений человеческого, мыслимого как проект, открытый для радикальных трансформаций, порождаемых новыми раскладками сил внешнего.

Трансверсальная антропология принимает постулируемое структуралистами и постструктуралистами утверждение о том, что человека как универсального явления не существует, но в отличие от теоретического антигуманизма делает из этого тезиса совершенно иные выводы. Если человек — продукт сил внешнего, то это открывает удивительные возможности для антропологии, теперь обязанной всегда начинать исследование с пересмотра своего объекта, концептуальных и методологических стратегий. Например, если рассмотреть определение человека, соотносимого с фигурой гражданина в «Декларации прав человека и гражданина» 1789 года, то, как справедливо отмечает Агамбен, «неясно, обозначают ли оба термина самостоятельные реальности или же, наоборот, образуют единую систему, в которой первый член уже содержится и скрывается во втором» [4, с. 162]. Но если это единая система, то как тогда следует понимать утверждение члена Конвента Ж.-Д. Ланжюинэ о том, что «дети, безумцы, несовершеннолетние, женщины, осужденные на телесное наказание или на лишение чести... не будут гражданами» [цит. по 290, р. 105]. Ланжюинэ как будто выстраивает границу, отделяющую гражданина от негражданина и, соответственно, человека от нечеловека. Т. е. утверждение прав человека изначально соотносится с разделениями «взрослый/ребенок», «разум/безумие», «мужчина/женщина», «лишенные чести / не лишенные чести» и таким образом выстраивается вокруг практик исключения, основанных на артикуляции определенного понимания человеческого. Одной

из задач трансверсальной антропологии здесь будет реконструкция топологических маркеров человеческого, которые вводятся несколькими артикуляционными режимами, создающими конфигурацию человека, и отсекают в автономистском порыве все, что в данном случае объявляется нечеловеческим или недостаточно человеческим.

Человек, мыслимый без сущности и вне автономии, – вот ускользающий объект исследований трансверсальной антропологии, обращенной к реконструкции условий возможности человеческого. Граница между человеческим и нечеловеческим теперь становится подвижной и изменчивой, что определяет задачу трансверсальной антропологии – фиксировать смещения и изгибы человеческого. Таким образом, вопрос о технике и соответственно вопрос о медиа в перспективе трансверсальной антропологии должен быть поставлен заново. Если человек – это конфигурация сил внешнего, то техническое/медиальное может быть рассмотрено как один из элементов, дополняющих эту конфигурацию или же вызывающих ее непредсказуемую мутацию.

Главным противоречием многих традиционных антропологий техники/медиа был парадоксальный статус технического, которое, с одной стороны, зачастую понималось как продукт человеческих усилий, а с другой – как угроза, стирающая складку человеческого. Подобные противоречия неизбежно сопровождают экспликации антропологических исследований и обусловлены автономистско-эссенциалистскими определениями человека, в рамках которых техника неизбежно несла отчуждение от всегда-уже преданной сути человеческого. От философии техники Каппа до исследований Шпенглера и Блоха различие «человек/техника» было базовым установлением диспозитива, направляющего все дальнейшие теоретические построения. Трансверсальная антропология техники начинает с реконструкции условий возможности данного различения и открывает понимание технического не как враждебного автономному человеческому объекта, а как одного из элементов, включаемых в конфигурацию

человеческого. Если человек – результат отграничения сил внешнего, то техническое должно быть помыслено в качестве одного из факторов, определяющих артикуляции человека.

Особый интерес в данном контексте представляют философские исследования техники Ж. Симондона, впервые опубликованные в начале 1960-х годов и на многие десятилетия несправедливо забытые. Французский философ делает попытку переосмыслить отношение человеческого и технического, перевернув традиционную для антропологии техники оппозицию: не техника отчуждает человека от его сути, а, наоборот, человек становится причиной отчуждения технического. Не впадая в радикализм технодетерминизма, Симондон тщательно разрабатывает философский язык, при помощи которого человек и техника могли бы быть помыслены вне иллюзии человеческой автономности.

В работе «О способе существования технических объектов» Симондон пишет: «Посредством технического объекта создается межчеловеческое отношение, которое есть модель трансиндивидуальности. Под последней можно понимать такое отношение, которое устанавливается между индивидами ни посредством их конституированной индивидуальности, – что отделяло бы одних от других, – ни посредством того, что есть одинакового в каждом субъекте, – например, априорных форм чувственности, – а посредством того заряда до-индивидуальной реальности, того заряда природного, который хранится в индивидуальном бытии и содержит потенции и виртуальность» [147, с. 101].

С позиций трансверсальной антропологии можно сказать, что Симондон прослеживает линии со-отношения технического с силами внешнего, которые уже затем формирует складки внутреннего, наивно определяемые в традиционной антропологии как автономный человек. Трансиндивидуальная реальность, которая, по определению Симндона, «располагается за пределами интериндивидуальных отношений» [291,

р. 247], – это несколько упрощенное определение внешнего. Как пишет философ М. Крутов, согласно Симондону, «живое есть не индивидуированное, а индивидуирующее существо, ... Индивидуация должна пониматься исходя из предшествующего ей до-индивидуального поля – некоего хаотического состояния, возникающего на каждом этапе становления и заключающего в себе пучок возможностей для последующей индивидуации» [147, с. 105].

Конечно, позиция Симондона несколько радикальна: до-индивидуальное поле, с точки зрения философа, конституируется техническим объектом, что неприемлемо для трансверсально-антропологического исследования, рассматривающего техническое как одну из возможных составляющих конфигурации внешнего. Тем не менее интуиции Симондона могут быть взяты за основу при разработке стратегий трансверсально-антропологических исследований медиа. Здесь открывается возможность помыслить преобразование раскладок внешнего, определяющих внутреннее человеческого, которое производится новыми медиатеchnологиями. Трансверсальная антропология обращается к исследованию трансформаций и смещений границ человеческого и таким образом открывает новую постановку исследовательской проблематики философской антропологии медиа.

Ранее имя «медиа» было определено как множество процессов производства, фиксации, сохранения, ретрансляции и воспроизводства образов и знаков, актуализированных и поддерживаемых при помощи техники. Трансверсальная медиаантропология как возможный раздел трансверсальной антропологии требует корректировки этого определения: медиа – это множество процессов производства, фиксации, сохранения, ретрансляции и воспроизводства образов и знаков, актуализированных и поддерживаемых при помощи техники, определяющих трансиндивидуальные

конфигурации внешнего и отрывающих новые режимы артикуляции человеческого.

## **1.2. Методология трансверсально-антропологического исследования медиа**

**1.2.1. Принцип медиасингуляризации.** «Процессуальное» понимание медиа требует пересмотра методологических стратегий, преобладающих в большинстве современных исследований медиа. Достаточно часто теоретики медиа исходят из уже пред-данного определения медиа, которое эксплицируется в различные автономизированные области исследований. Так, Ф. Киттлер, используя понятие «оптические медиа», сочетает под обобщающим понятийным зонтом живопись, фотографию, кинематограф и телевидение. Формирование общего понятия и разработка как само собой разумеющегося его частных актуализаций – типичная стратегия, присутствующая во многих медиаисследованиях и напоминающая платоновское нисхождение идеи в мир разрозненных вещей. Но если помыслить медиа вне онтотеологической модели, то перед нами открывается причудливый мир изменений и трансформаций, никогда не сводимый к объединяющему понятию. Отсюда наивность любой науки о медиа, наспех разрабатывающей или заимствующей понятие медиа, а затем принимающей за обширное эмпирическое исследование, не замечая шаткости априорных теоретических конструктов.

Данная ситуация проявляется во многих современных медиаисследованиях, что подтверждает необходимость и особую значимость философского исследования медиа, которое рассматривает медиа не как понятие, а как концепт, прочерчивающий план имманентности и всегда открытый для новых вариаций. Понимание медиа через серию процессов, запускаемых той или иной технической инновацией, требует пересмотра многих устоявшихся теоретических моделей, служащих опорой медиаисследованиям. Если больше не существует надежной теоретической

опоры, а есть лишь серия становлений, то любое исследование медиа есть попытка прочертить карту, фиксирующую ситуативную конфигурацию анализируемого пространства, в котором у нас нет заранее готовых объектов, выданных всезнающей теорией, позволяющей распознавать всегда-уже известное.

Ж. Делез и Ф. Гваттари формулируют данную проблему через противопоставление кальки и карты. Калька обладает до бесконечности воспроизводимыми принципами, «она стремится к описанию фактического положения дел» [54, с. 21]. Карта противопоставлена кальке «потому, что она полностью развернута в сторону эксперимента, связанного с реальным. ...Карта открыта, она способна к соединению во всех своих измерениях, демонтируема, обратима, способна постоянно модифицироваться. Она может быть разорвана, перевернута, может приспособиться к любому монтажу» [54, с. 21–22]. Если эксплицировать данное различие на медиаантропологию, то тот тип медиаантропологии, который строится по принципу «кальки» и опирается на всезнающую теорию, назовем *фиксационным*. Задача исследователя здесь зафиксировать на том или ином материале уже известные представления, пред-данные теоретическими понятиями. Исследователь медиавлияния будет оперировать готовыми определениями как медиаисточника манипуляций, так и аудитории.

Для С. Холла понятие медиа – обобщающее сочетание различного рода коммуникационных механизмов, производящих и ретранслирующих идеологию [226, р. 104]. Холл и его последователи работают с готовым понятийным аппаратом, по большому счету, создающим стержневое единство, на которое можно нанизывать модусы различных исследуемых объектов. Впрочем, еще у вдохновителя Бирмингемской школы культурных исследований Р. Вильямса встречается более сложное определение: «медиа – это материальная социальная практика» [305, р. 160], которое хоть и основано на субстанционализации и автономизации социального, но, тем не

менее, делает имя «медиа» подвижным маркером, расширяющим рамки «фиксационного» исследования<sup>5</sup>.

Если принцип кальки определяет исследовательские стратегии фиксационной медиантропологии, то тот тип исследования, который Делез и Гваттари называют картой, соответствует исследованиям трансверсальной антропологии медиа. Отсутствие готовой теоретической кальки, похожей на «рентгеновский снимок, который начинал бы с отбора того, что у кальки есть интенция воспроизводить с помощью искусственных средств» [54, с. 23], приводит к необходимости формулировки первого принципа трансверсально-медиаантропологического исследования – *принципа медиасингуляризации*.

Каждый раз, когда мы начинаем медиаисследование, необходимо принять событийность данного акта, реализация которого не может больше быть послушным следованием заранее данным теоретическим решеткам. Для ориентации, конечно же, необходимы ситуативно-общие сборки, которые уже не выполняют функцию теоретического все- или предзнания, а, скорее всего, служат навигаторами, указывающими путь и служащими узловыми точками перехода к новому теоретическому конструированию. Использование имен «книгопечатание», «фотография», «телевидение», «кинематограф» и т. д. всегда теперь будет требовать уточнения, раскрывающего сеть линий, которые и сплетают исследуемый ускользящий медиаобъект. Какой фотографический образ: цифровой или аналоговый? В каком пространстве ретранслируется кинообраз: проецируется в кинотеатре или воспроизводится на домашнем видео? С каким текстом мы имеем дело: набранным на печатной машинке или перепощенным в социальных сетях? Каждая медиаактуализация – это сплетение совокупности факторов, присутствующих здесь и сейчас, territorизированных в определенном

---

<sup>5</sup> Р. Вильямс противопоставляет свое понимание медиа как социальной практики теории медиа М. Маклюэна, которую исследователь обвиняет в формализме и идеологической ангажированности. Как пишет Р. Вильямс, «Первоначальная формулировка “the medium is the message” (средство или медиум и есть сообщение. – Д. П.) была чистым формализмом. Следующая формулировка “the medium is the massage” (средство или медиум и есть массаж, также mass age – век масс. – Д. П.) – это прямое функционирование идеологии... Большая часть исследований Маклюэна были сосредоточены на специфике медиа, описанию отличий между речью, печатью, радио и т. д., но медиа никогда не рассматривались Маклюэном в качестве практики» [306, р. 130].

месте, пребывающих в непрестанной трансформации, поэтому и задачей исследователя должно стать не насилие интерпретации, которая раскладывает данный хаосмос в структурированные теоретические поля, а аккуратное реконструирование ситуативной конфигурации, позволяющее выявить те трансверсальные элементы, которые ускользали от больших медиатеорий.

Большинство медиаисследователей игнорируют принцип медиасингуляризации, оперируя установкой «кальки»: теория расставляет все медиаобъекты по своим местам и теперь остается лишь проверить их расположение и со-ответствие. Так, нарушение принципа медиасингуляризации ведет к ряду спекулятивных теоретизаций, в обобщениях утрачивающих исследуемую данность. Рассмотрим в качестве примера понятие «визуальные медиа». Под визуальными медиа зачастую понимают достаточно обширный и разнородный класс объектов: телевидение, кинематограф, фотография и т. д. Визуальность здесь автономизируется и объявляется общим свойством и абстрактного видеоарта, и популярной телепрограммы, и немого кинематографа. При этом абсолютно игнорируется тот факт, что в действительности все эти медиа являются смешанными. Телевидение соединяет визуальное, аудиальное, текстуальное и, как писал еще М. Маклюэн, тактильное [88, с. 377]. Восприятие абстрактного видеоискусства обусловлено теоретическими контекстами, формирующими маркировку абстракции как искусства, а не случайных помех или поломки видеоносителя, и берущими свое начало от серии описательных дискурсов, созданных К. Гринбергом. Да и так называемого немого кинематографа в действительности никогда не существовало: демонстрация немого фильма всегда сопровождалась исполнением музыки, текстуальными комментариями и множеством других факторов, делающих понимание немого фильма как идеала «чистого» визуального искусства, по крайней мере, наивным. Как пишет У. Митчелл, «одним из следствий утверждения “визуальных медиа не существует” является то, что все медиа –

это смешанные медиа. Само понятие медиума и медиации уже подразумевает некоторую смесь чувственных, перцептивных и семиотических элементов» [99, с. 133]. Принцип медиасингуляризации говорит нам: у медиа нет какой-либо единственной сущности, что, разумеется, не отменяет техническую специфику тех или иных медиа. Отсутствие сущности, такой как чистая визуальность, ставит перед исследователем совершенно иную задачу: каждый раз внимательно анализировать конфигурации и связи, создаваемые тем или иным медианосителем, который также не может быть помыслен автономно и всегда включен в более широкий контекст производства знания и власти.

Игнорирование принципа медиасингуляризации в визуальных исследованиях или в так называемой философии образа привело к созданию ряда спорных теоретических конструкций, претендующих на статус философии фотографии или кино. Например, одним из популярных ходов визуальных теорий до сих пор является соотнесение исследований фотографии с религиозной дискуссией об образе, актуализированной Вторым Никейским собором 787 года. Вопрос о возможности представления в образе божественного переносится рядом исследователей (М.-Ж. Мондзэн, Н. Сосна, Е. Петровская) в теорию фотографии. Мондзэн реабилитирует дискуссию об иконоборчестве и способности образа представлять невидимое в контексте критики репрезентационных концепций фотографического образа<sup>6</sup>. Образ иконы и образ фотографический могут быть помыслены одинаково как нерукотворные. Мондзэн пишет: «Каков статус нерукотворного образа?... Для иконопочитателя плащаница есть знак согласия божественного с мерой подобия и искупления этого подобия ... Спас, как и плащаница, позволяет основателям доктрины переработать свидетельство в иконический символ. Фотографический аппарат чудом стал органом этой доводимой до конца экономии» [100, с. 171]. С точки зрения

---

<sup>6</sup> См. также исследование М.-Ж. Мондзэн «Образ, икона, экономия: византийские истоки современного воображения» [268].

исследовательницы, фотография является венцом принятия идеи о способности и согласии божественного на искупительное сходство, божественной экономии или икономии [62, с. 331]. Согласно Мондзэн, «фотография, без каких-либо действий и слов, одним эффектом света совершает непривычное евхаристическое действие, так как она может обойтись без преобразующих слов и показать тело и кровь, ею причащаются и открываются глаза верующего» [100, с. 172–173].

Размышление Мондзэн о фотографии и икономии строится на: 1) вычитании исторического контекста возникновения фотографии и ее дальнейшей эволюции; 2) мифологизации осуществляющего фотофиксацию технического медиума, безоговорочно соотносимого с религиозными концепциями образа; 3) изначальном принятии некой онтологии образа, позволяющей универсально описать и религиозное изображение, и продукт фотофиксации. Фактически образ здесь начинает мыслиться в отрыве от медиатехнологий, которые его производят. Это позволяет затем легко эксплицировать основанную на действительно оригинальной параллели теорию в исследованиях фотографии, которые, например, будут выстраиваться на игнорировании различий композиционных решений черно-белой пленочной фотографии Б. Михайлова и неограниченности масштабных визуальных экспериментов цифровой фотографии А. Гурски, так как исследователю заранее уже известно, что есть фотообраз, а технические условия его производства и диспозитивы, формирующие узнавание и циркуляцию, игнорируются как глубоко вторичный и абсолютно незначимый для философа фотографии контекст. Такая философия фотографии, основанная на вере в автономию визуальности и на конструировании общей теории образа, должна быть преодолена медиафилософией, которая, взяв за основание принцип медиасингуляризации, не будет строиться на эманации пред-данной и устойчивой философской теории в сферу медиаобразности, а, наоборот, будет исходить из нестабильного множества медиавзаимодействий, которые под определенным исследовательским

ракурсом могут кристаллизироваться в фотографический образ, никогда не мыслимый вне контекста своего производства и явленности.

Еще одну популярную экспликацию универсализирующей философской теории образа, ориентированной на исследование и критику медиа, можем встретить у французского философа Ж.-Л. Мариона. В работе «Слепец в Силоаме» Марион пытается разработать язык медиакритики, основанный на феноменологической теории визуального, сформулированной им в труде «Идол и дистанция». В отличие от Мондзен, поэтически видящей «евхаристическое действие», по сути, в любом фотографическом образе, Марион пытается выстроить некоторую иерархию образов, в которой технические образы должны быть маркированы как неподлинные, при этом философ использует аргументы, порой очень похожие на те, к которым обращается в своих исследованиях Мондзэн.

Феноменология визуального Мариона строится на различии идола и иконы. Философ, возвращаясь к дискуссии Второго Никейского собора, выступает против аргументов иконоборцев, определяя икону как разрыв с миметическим. Икона не является подражанием оригиналу, икона не репрезентирует Божественное, – утверждает Марион. Как пишет философ, «икона не репрезентирует, она презентует, не в смысле производства нового присутствия. Но в смысле выведения к присутствию всей святости Святого. Икона устремляется к святости, никогда не принимая себя для себя самой» [94, р. 146]. Возвращение к спору иконоборцев и иконопочитателей, новая актуализация, так же, как и у Мондзэн, икономии образов, необходима Мариону, прежде всего, для разработки концепции образа, основываясь на которой можно будет всмотреться в современные режимы образа. Об этом философ пишет в конце эссе: «Иконопочитательная доктрина Второго Никейского собора касается не только и вовсе не в первую очередь момента в истории идей, ни даже поворотного пункта в становлении христианской догмы: она формулирует альтернативу, может быть единственную, современной катастрофе образа» [94, р. 166].

Итак, современная «катастрофа образа» – вот главный объект критики французского философа, ради которой необходимо было возвращение к старому религиозному спору о статусе образа. Тот режим, который вводит современную образность в ситуацию катастрофы, Марион называет идолом. Разумеется, в более широком контексте философии Мариона вопрос о современном идолопоклонстве образу занимает более скромное место среди других форм производства и явленности идолов, против которых направлена мысль французского философа, – высшее сущее в онтотеологии, различие бытия и сущего в философии Хайдеггера, противопоставление Другого и бытия в мысли Левинаса [92, р. 11]. Однако аргументы, ранее направленные против онтотеологии, воспроизводятся и в марионовской критике телевидения, создающего образ без оригинала. С точки зрения Мариона, телевидение не знает иного отношения к образу, кроме идолопоклонничества: «Образ, не связанный со своим оригиналом, не имеет, следовательно, другой реальности, кроме своей собственной. Эта реальность обретает свою действительность на телеэкране» [95, р. 97]. Для Мариона катастрофичной является ситуация, когда изображение идентично экрану: «Экран производит образ вместо того чтобы воспринимать его» [95, р. 97]. Отсюда неизбежная критика любой технической образности как индустрии идолопоклонничества, т. к. для Мариона неприемлемой является мысль о том, что образ может быть технически создаваемым и воспроизводимым, за образом неизбежно должен присутствовать отсутствующий невидимый оригинал, с которым образ должен находиться в определенном взаимоотношении.

На первый взгляд может показаться, что Марион в принципе выступает против образа, воспроизводя жест иконоборцев, но в действительности философ пытается создать такую мысль об образе, которая позволила бы понимать видимое как баланс между образом и его исчезновением в невидимом оригинале, который полностью утрачивается в телевизионной образности. Порвать с тиранией образов-идолов можно лишь приблизившись

к иконе, которая «обозначает здесь доктрину видимости образа» [95, с. 115], и в то же время «ослабляет в себе образ, чтобы предотвратить любую форму самодовольства, автономии, самоутверждения» [95, с. 115]. Икона у Мариона обозначает некий аскетизм образа, индексально отсылающий к отсутствующему, которое, тем не менее, и вводит в присутствие видимое. В качестве примеров такого кенозиса образа Марион приводит некоторые направления искусства XX века, которые выстраиваются вокруг ослабления образа: минимализм, арте повера и т. д., в то время как насыщенность образа в телевизионном или киноэкране маркируется как падение или утрата.

Техническое производство и воспроизводство образа, в понимании Мариона, ставит под угрозу иконическую доктрину образа, в той или иной степени актуализируемую в различных проявлениях визуальности. В принципе, конечно же, идеи Мариона могут быть эксплицированы в осмысление ряда направлений видеоарта или фотографии, которые создают «ослабленные» образы, но суть марионовской критики образа, и прежде всего технически производимого медиаобраза, заключается в необходимости мыслить образ автономно, вне артикуляций и режимов: технических, дискурсивных, политических, которые и делают образ возможным. Противопоставление кенозиса образа-иконы полноте образа-идола, согласно принципу медиасингуляризации, является ложной дуальностью, т. к. оно основано на принятии возможности изначального конституирования образа вне его актуализаций.

И в первом, и во втором случае мыслью Мариона управляет своеобразная игра *fort-da*, игра в отсутствие и присутствие, в которой степень апофатичности образа определяет его значимость и близость к невидимому оригиналу. Но если образа не существует, если образ – это спекулятивный конструкт, а существуют лишь определенные актуализации, неотрывные от своего контекста и лишь под определенной теоретической оптикой маркируемые как визуальный образ, то философия образа Мариона неизбежно становится не более чем очередной формой фиксационного

описания, эманерирующего спекулятивные теоретические конструкты в конфигурации процессуально актуализированных медиа. Так, иконическое, проявляющееся в «бедном» образе минималистической скульптуры Д. Джадда, не может быть рассмотрено вне конституирования политик и практик американского искусства 1960-х годов, кризиса экспозиционных институций этого периода, функционирования арт-критики, позволяющей «увидеть искусство» в пластах визуальности, которые ранее так не маркировались и т. д. Так же, как и разговор о телевидении невозможен вне реконструкции контекстов и форматов производства и воспроизводства телеобразов: от онлайн-телевидения стримеров до восстанавливающих театральную условность жанровых телепрограмм.

Принцип медиасингуляризации обрушает выстраиваемую Марионом иерархию явленностей образа, основанную на вычитании медиатехнологий. То, что здесь называется образом, не может быть помыслено вне своих актуализаций. Больше невозможно утверждать, что образ живописи лучше, чем образ кинематографический или телевизионный, более того, необходимо будет каждый раз уточнять: а какой именно образ вы имеете в виду, где и как он был произведен и воспроизведен и т. д. Операции Мариона – это изоляция и экспликация: необходимо изолировать сферу визуального, а затем эксплицировать в нее спекулятивно-теоретические конструкты. Медиаисследования Мариона повторяют жест, который Делез и Гваттари назвали переводом карты в кальку, «которая всегда создает свою модель и привлекает ее. Калька уже перевела кальку в образ. Она организовала, стабилизировала, организовала множества, следуя своим собственным осям означивания» [54, с. 23].

Это, конечно же, не ставит под сомнение оригинальность размышлений Мариона о кенозисе образа, но для того, чтобы их значимость нашла свое применение в описании и исследовании актуальных медиапрактик, они должны быть выведены за рамки оппозиции «чистое искусство – загрязненные масс-медиа». Также важно то, что принцип

медиаингуляризации не отменяет такое общее и спорное понятие как образ, а также понятия телевидения, фотографии, кинематографа, а просто предлагает использовать их с рядом оговорок как фиксационные маркеры, которые могут стать удобными инструментами при воспроизведении того, что Делез и Гваттари называли «картой», так как чистая мысль множества невозможна.

Исследователь каждый раз должен пересматривать и наново конструировать концептуальный аппарат, подобно художнику, который изготавливает реди-мейд, остранивающий мир удобных и подручных вещей. Принцип медиаингуляризации требует от медиаисследователя осторожности. С одной стороны, он накладывает запрет на общие теории, иллюстрируемые исследуемым материалом. Так, в рассмотренном нами примере визуальных медиа принцип медиаингуляризации ставит под сомнение теории медиаобраза, прочерчивающие линии от дискуссий Второго Никейского собора до развлекательной телепрограммы. Но, с другой стороны, важно помнить, что принцип медиаингуляризации есть не более чем предосторожность, охраняющая медиаисследование от волшебного фонаря универсализирующих теорий. Конечно же, следование этому принципу, возможно, и позволит создать новые обобщающие теории, но теперь уже с учетом множества аспектов, зачастую игнорируемых многими медиаисследователями как незначимые частности, что, в свою очередь, потребует принесения в жертву процессуального понимания медиа.

### ***1.2.2. Алгоритм трансверсально-антропологического исследования медиа: конфигурации диспозитива и различие активных/реактивных сил.***

Принцип медиаингуляризации важен на первом этапе медиаантропологического исследования — описательном. Этот этап необходимо отличать от фиксационных исследований медиа, которые, как уже было обозначено, изначально исходят из уже готовых теорий и понятийных аппаратов, эксплицируемых в исследовательское поле.

Описательный же этап ставит перед собой несколько иную задачу – реконструировать конфигурации знания и власти, в которых проявляются книгопечатание, кинематографическое воспроизведение, сетевые взаимодействия. М. Фуко предложил называть данные конфигурации понятием «диспозитив». У Фуко сложно найти строгое определение этого понятия: «То, что я пытаюсь проследить под этим именем, это, прежде всего, абсолютно гетерогенный комплекс, ... сказанное, как и несказанное – таковы элементы диспозитива. Сам диспозитив – это сеть, установленная между данными элементами... Диспозитив всегда вписывается во властные манипуляции. Но он же постоянно привязан к одному или многим пределам знания, рождающимся из них и, в той же степени, их обуславливающим. Это и есть диспозитив: стратегии соотношения сил, поддерживающие типы знания и поддерживаемые ими» [217, р. 299–300]. Согласно Фуко, диспозитив создается пересечением знания и власти. Важно отметить, что понимание власти у Фуко максимально расширено и не связано исключительно с аппаратами государства, что обусловлено кризисом марксизма конца 1960-х годов.

Соединяя власть со знанием, Фуко показывает, что любая попытка описания и самоописания «реальности»: культурной, социальной, политической – всегда является ее же конструированием, которое также становится суголосным векторам властных отношений. Если у Л. Альтюссера власть еще действовала через аппараты государства, которые интерпеллировали индивида, превращая его в субъекта, то мысль Фуко позволяет соотнести власть с любой формой артикуляции, которая реализуется через знание. Комментируя фукоидальное понимание власти. Д. Агамбен приходит к выводу: «Обобщая после всего уже сказанного обширный список диспозитивов Фуко, я назвал бы диспозитивом любую вещь, обладающую способностью захватывать, ориентировать, определять, пресекать, моделировать, контролировать и гарантировать поведение, жестикуляцию, мнения и дискурсы живых людей. Не только тюрьмы,

психбольницы, паноптикумы, школы, исповедь, фабрики, дисциплина, юридические постановления, соприкосновение которых с властью в определенном смысле очевидно, но и письменные принадлежности, письмо, ...компьютеры, сотовые телефоны...» [3, с. 26].

Концептуальный жест Агамбена позволяет расширить использование понятия «диспозитив» и на медиаисследования, что, в общем-то, допускается и трактовкой слова *dispositif* во французском языке, которая, кроме юридического и военного значений, включает также и технологическое: способ расположения частей механизма, и, в широком смысле, сам механизм [104, с. 344]. Французский теоретик кино Ж.-Л. Бодри в статье «Идеологические эффекты, производимые базисным кинематографическим аппаратом» соединяет техническое значение слова «диспозитив» с описанием процесса конструирования субъективности кинозрителя: «Организация (*la disposition*) разных элементов – проектора, темного зала, экрана – кроме того, что воспроизводит удивительным образом мизансцену Платоновской пещеры (прототип всякой трансценденции и топологическая модель идеализма), также реконструирует диспозитив (*le dispositif*), необходимый для реализации “стадии зеркала”, которую открыл Лакан» [194, р. 7].

В контексте описательного этапа медиаисследования понятие «диспозитив» становится удобным инструментом для схватывания разнообразных линий, конструирующих представления о связке медиа с так называемыми культурой, обществом, человеком. Важно отметить, что для фиксационной медиаантропологии данная связка принимается как некое устоявшееся положение вещей, изначальная и незыблемая данность – интенция, наиболее ярко проявляющаяся в различных направлениях исследований медиавлияния, в то время как для трансверсальной антропологии медиафиксация положения вещей неотъемлема от его же конструирования, основанного, в свою очередь, на процедуре исключения незначимых или просто невидимых в оптике доминирующего знания

элементов. И здесь, несомненно, важным является тезис Фуко о неизбежности связки такого конструирования со стратегиями власти. Мы никогда не имеем дело с медиакультурой, медиасообществом, медиалиянием, все эти имена – не только инструменты описания медиареальности, но прежде всего инструменты ее конструирования и в то же время – инструменты диспозитива, соединяющего знание о медиареальности и власть, сливающуюся с этим знанием.

Таким образом, понятие «диспозитив» в медиаантропологических исследованиях может использоваться, по крайней мере, в двух значениях:

- 1) сеть отношений между элементами, конституируемая связкой знания и власти;
- 2) стратегические конфигурации знания и власти, формируемые и открываемые медиатехнологией.

Второе определение, конечно же, значительно сужает тот исследовательский потенциал, которым обладало понятие «диспозитив» в философии Фуко и Агамбена, но, тем не менее, делает его удобным оператором описательного этапа медиаантропологического исследования. Что же обнаруживает это описание? Прежде всего, неизбежную погруженность описываемого элемента в разнородные конфигурации власти. Несомненно, медиатехнологии всегда служили важным инструментом власти, и большинство линий фиксационной медиаантропологии принимают это положение как неизменную догму. Но, описывая эффекты медиавлияния, подобные исследования принимают определенное сплетение диспозитивов и производимое ими понимание человеческого за неизбежную и безальтернативную данность, в то время как для трансверсальной антропологии любая данность – это лишь конструкт, сформированный диспозитивами, возникший в определенный период и занимающий позицию гегемона, который исключает любые подрывающие стратегии власти различия и артикуляции человеческого.

Если использовать концептуальный язык Делеза, то можно сказать, что описательный этап медиаантропологического исследования тщательно реконструирует реактивные силы. Именную двойку «активные/реактивные» силы Делез вводит в ранней работе «Ницше и философия». Эта двойка становится как значимым методологическим инструментом довольно нестандартного прочтения философии Ницше, так и определенным концептуальным решением, направляющим философию Делеза вплоть до важнейшей для последних трудов мыслителя именной двойки «виртуальное/актуальное». Также в этой работе Делез впервые переинтерпретирует ницшеанское понятие силы, которое позже станет столь значимым для постструктуралистов, использующих его в контексте поисков нового концептуально аппарата, который мог бы противостоять как традиционному антропоцентризму, так и лингвоцентризму структуралистов и позволил бы описывать внедискурсивные феномены.

Как пишет философ, «становление-реактивностью силы, нигилистическое становление – вот что выглядит существенно включенным в отношении силы к силе» [50, с. 147]. Активные силы противостоят реактивным, но, как пишет Делез, реактивные силы «отделяют активную силу от ее возможностей; они часто и почти полностью вычитают из активной силы ее мощь. Прodelав все это, они не становятся активными, но, напротив, устраивают дело так, что активная сила присоединяется к ним, сама становится реактивной в новом смысле, когда реактивные силы отделяют ее от ее возможностей» [50, с. 134]. В своих последующих философских работах Делез будет под разными именами описывать реактивные силы: структура, тождественное, молярное, актуальное, в то же время открывая возможность и для регистрации активных сил.

Активное/реактивное, как справедливо отметил Бадью, является у Делеза не оппозицией, а именной двойкой [12, с. 49], так как при определенных обстоятельствах активное становится реактивным. Данная именная двойка позволяет обозначить векторы медиаисследования.

Используя язык Делеза, можно сказать, что фиксационная медиаантропология изначально строится на принятии реактивных сил как данности и исключении возможности мысли о силах активных. Описывая историческое или настоящее со-отношение человека и медиа, такого рода философская антропология не допускает мысли о том, что новые медиатехнологии могут формировать очаги сопротивления власти, так как и медиа, и человек здесь не могут мыслиться вне доминирующих диспозитивов, принимаемых как неизбежная данность. Даже если рассмотреть некоторые более гибкие направления фиксационной медиаантропологии, которые некоторое время рассматривали, например, интернет-технологии как инструмент освобождения человека, необходимо констатировать, что все они так или иначе признали свое поражение, которое с самого начала было обусловлено используемым ими устаревшим и дискредитированным «реактивным» понятийным аппаратом: личность, свобода, глобализация. Одной из реактивных стратегий, приведших к данной ситуации, является соотношение имени «медиа» с именем «коммуникация». Более того, часто в философских исследованиях преобладает установка, соотносящая медиа исключительно с коммуникацией.

Само понятие «коммуникация» долгое время претендовало на особый статус в описании ситуации второй половины XX – начала XXI века. В самой этимологии слова «коммуникация» соединились значения передачи, сообщения, связывания (от лат. *communication* – сообщение, передача и лат. *communicare* – связывать, делать общим), что определяло различные задачи имени «коммуникация» от философских школ диалога до всевозможных теорий информации – маркировать интерсубъективное взаимодействие и ретрансляцию образов и знаков. Теории коммуникации к началу XXI века прошли серьезную трансформацию: от теологической по своей сути веры в передачу неизменного трансцендентного смысла (Г. Лассуэлл) до исследования материальных факторов коммуникации (Х.-У. Гумбрехт, Ф. Киттлер), от описания односторонней трансляции

линейного сообщения аудитории (К. Шенон, Г. Малецки) до анализа оппозиционного кода блокирующего одностороннее приятие сообщения гетерогенной аудиторией (С. Холл, Р. Хоггарт).

Особую значимость дискуссиям о коммуникации XX века предавало осмысление ее в контексте медиатехнологий, отсюда устоявшееся словосочетание «средство массовой коммуникации», на протяжении долгого времени являвшееся единственным указателем к пониманию медиа. Конечно, более серьезная проработка концепта медиа привела к определенному переосмыслению значимости коммуникации, что можно увидеть уже у Н. Лумана, который выступает с критикой понимания коммуникации исключительно как переноса информации, разрабатывая теорию медиакommunikation в рамках исследования социальных систем [86, с. 8]. Более радикальную позицию занимает Р. Дебрэ, определяя коммуникацию как эпистемологическое препятствие для исследования медиа [44, с. 15], так как «коммуникация представляет собой момент более длительного процесса и фрагмент более обширного множества» [44, с. 15–16] и, в более резкой формулировке: «коммуникация стала идеологией. Она подпитывает мифологии вслушивания, прозрачности и взаимопонимания, необходимой для смазки экономических двигателей» [44, с. 327].

С позиций трансверсальной медиаантропологии имя «коммуникация» обозначает определенную конфигурацию диспозитивов. Так, например, в философии Ю. Хабермаса некритическое использование понятия коммуникации приводит к апологии рационально взаимодействующих субъектов, обладающих коммуникативной компетенцией и способностью к интерсубъективному герменевтическому пониманию, как на предикативном, так и на иллокутивном уровне [167, с. 20–21]. Выработываемый коммуникативным разумом, столь искомый мыслью философа консенсус является не более чем маскировкой гегемонных стратегий диспозитива, скрывающихся за благообразными акторами философского театра Хабермаса: рациональным субъектом и коммуникативным взаимодействием.

Исследования, делающие ставку исключительно на коммуникации, бессознательно включаются в игры власти и знания, актуализирующиеся в мифологиях различных фигур, которые репрезентируют различные позиции свершаемых коммуникативных актов: автономных субъектов, понимающих друг друга, адресата и адресанта, соотносящихся или не соотносящихся друг с другом, и прочих. Присутствующую и сегодня во многих теориях коммуникаций наивную веру в безальтернативность подобной описательной модели по-делезиански можно назвать триумфом реактивных сил, которые, утвердив гегемонию понимания медиа исключительно через коммуникации, исключают иные возможности мысли о медиа, находящиеся вне фиксации конъюнктуры ситуации. Описательный этап медиаантропологического исследования необходим, прежде всего, для определения очертаний реактивных сил, в то время как фиксационная медиаантропология, как правило, принимает догму коммуникации как единственно существующую данность, послушно повторяя риторику реакции.

Но если диспозитивы могут быть распознаны как воплощение реактивных сил, то возникает ряд вопросов, подобных тем, которые Делез при исследовании текстов Ницше адресует, прежде всего, современной философии: «мы можем задаться вопросом о том, почему мы чувствуем и осознаем лишь становление-реактивностью? Почему становление-реактивностью для человека конститутивно?» [50, с. 147], и главный вопрос: «Возможно ли для человека другая чувствительность и другое становление?» [50, с. 147]. Переформулируя последний вопрос, трансверсальная медиаантропология, в отличие от фиксационной, вопрошает: как можно помыслить активные силы, подрывающие гегемонию диспозитивов, или более конкретно: как помыслить эффекты медиадискоммуникации [см. 127–136], открывающие новые артикуляции человеческого? Ведь абсолютизация диспозитивов исключает то, что Агамбен называет «новая возможность», но, как пишет философ, «эта новая возможность, одновременно, дарует жизнь

диспозитивам. Они же стремятся заполнить Открытое инструментами, объектами, гаджетами» [3, с. 29].

Здесь также возникает и несколько более сложных вопросов: а как могут проявить себя активные силы и чем в таком случае может быть сопротивление диспозитиву? Ведь сопротивление также должно артикулироваться в некоем освободительном знании. Так, М. Фуко после многолетнего исследования власти, на первый взгляд, отвечает на эти вопросы довольно-таки пессимистично: сопротивление власти невозможно, так как любая артикуляция сопротивления уже является потенциальным новым инструментом власти. Например, марксизм в этой оптике не является освободительной теорией, он изначально содержит в себе потенции, проявившиеся при «диктатуре пролетариата». Психианализ не освобождает сексуальность, а конструирует ее диспозитив, затем навязывая как подлинную истину о человеке, который должен соотносить себя с сексуальностью и создавать свое сексуальное тело, повинаясь доминирующим предписаниям. Как пишет философ, «между техниками знания и стратегиями власти нет никакого промежутка, даже если у тех и у других есть своя специфическая роль и даже если они сочленяются друг с другом исходя из их различия» [159, с. 199]. Тем не менее здесь важно отметить, что такое объемлющее понимание власти, которое предложил Фуко, конечно же, требует пересмотра и понятия сопротивления власти, которое уже не может формулироваться в прежних категориях.

Если власть больше не мыслится через единоначалие, то и противостояние подобному пониманию власти может быть помыслено не как единичный революционный акт, а как множество очагов сопротивления, ускользающих от диспозитивов. Несмотря на то, что такие исследователи как Д. Батлер [23, с. 74–91] и Д. Холлоуэй [243, р. 40], по большому счету, не видели в философии Фуко концептуальных стратегий сопротивления власти, в некоторых текстах философа можно обнаружить намек на возможность разработки такой теории. Например, в работе «Воля к знанию» Фуко

описывает «рой точек сопротивления», который «пронизывает социальные стратификации и индивидуальные единства» [159, с. 197]. Подобные тезисы, присутствующие в текстах Фуко 1970-х годов, приводят Делеза к выводу: «Фактически диаграмма сил представляет, помимо (или, скорее, “напротив”) единичностей власти, соответствующих властным отношениям, еще и единичности сопротивления, такие “точки, узлы, очаги”, которые, в свою очередь, осуществляются во всех стратах, но так, что делают эти страты способными к изменению. Более того, последнее слово власти гласит: сопротивление первично» [56, с. 49]. Но что же это за сопротивление, если оно неизбежно приводит только к формированию новых стратегий власти-знания? Такое сопротивление может добиться преобразования и реконфигурации диспозитива, но так или иначе будет трансформировано в новые стратегии власти. Какой смысл говорить о сопротивлении, если с самого начала известно, что любая революция неизбежно захлебнется в реакции? Конечно, с точки зрения теоретиков Великого отказа или всеобщей эмансипации, ответ на данный вопрос вряд ли покажется оптимистичным, но все же рискнем утверждать, что он, по крайней мере, не будет повторять наивность интенций представителей Франкфуртской или Бирмингемской школы.

Сопротивление диспозитиву не является жестом, ведущим к эмансипации и свободе, это ситуативный разрыв, трещина, нарушающая устоявшиеся гегемонии, которая будет стерта новыми гегемоном, ею же и порожденным, – и это единственная контраверсийная данность, которую следует принять, данность, являющаяся условием переворачивания любых режимов порядка, уничтожения и переконфигурации диспозитивов. Активные силы неизбежно присваиваются реактивными: сопротивление власти-знанию создает условия возможности для новых диспозитивов. Но, тем не менее, активные силы возможны, и отсюда формулировка главной задачи трансверсальной медиаантропологии – предъявление активных сил, пусть не сокрушающих, но приостанавливающих и перестраивающих

существующие режимы власти, в то время как фиксационная медиаантропология строится на исключении активных сил.

**1.2.3. Экспрессивная и неэкспрессивная диалектика в трансверсальных медиаисследованиях.** Специфика исследовательской оптики трансверсальной медиаантропологии заключается в установке на выявление и регистрацию связей между инновационными медиа и актуализированными ими активными силами, подспудно присутствующими в конструкте, объявляемом диспозитивом реальностью, и открывающими новые артикуляции человеческого. Данную позицию ни в коей мере не следует рассматривать как очередной вариант медиадетерминизма, а скорее, как теоретический эксперимент, тщательно исследующий одну из возможных линий ускользания из режимов диспозитива и условия ее возможности. Таким образом, наибольший интерес представляют не медиакommunikации, а медиадискommunikации, что, впрочем, не отменяет необходимости исследования коммуникационных эффектов, которые значимы, прежде всего, для описательного этапа медиаисследования. Как писал П. Леви, «диспозитивы коммуникации (выстраиваемой в цепочку – рукопись, звездообразной – телевидение, сетевидной – Интернет), как минимум, столь же важны» [253, р. 141].

Понятие «диспозитив» у Фуко, по крайней мере, с 1970-х годов становится одним из центральных при описании стратегий власти, но если обратиться к его более ранним работам, таким как «Археология знания», то можно обнаружить своеобразный понятийный эквивалент диспозитиву – понятие «позитивность». Рискнем допустить, что эволюция мысли Фуко, приведшая к необходимости ввести такое понятие как диспозитив, основана, прежде всего, на некотором изменении исследовательской оптики. Те понятия, которые ранее помогали Фуко описывать отношения «слов и вещей», с 1970-х годов переключаются в режим описания власти. Дискурсивное знание не только конституирует представление о реальности,

но также является и инструментом стратегий власти, так от позитивности происходит переход к диспозитиву.

Интересно, что понятие «позитивность» было позаимствовано Фуко из исследований философии Гегеля, осуществленных Ж. Ипполитом, которого сам Фуко неоднократно называл своим учителем [164, с. 91]. В интерпретации Ипполита понятие «позитивность» вместе с понятием «судьба» является основополагающими для понимания философии Гегеля. В работе «Введение в философию Гегеля», анализируя гегелевскую философию религии, Ипполит делает акцент на предложенной Гегелем оппозиции естественной и позитивной религии. Естественная религия здесь – это обращение человеческого разума к божественному, в то время как «позитивная религия требует таких чувств и действий, которые, если взять чувства, насильственно вызываются особыми средствами, а если взять действия, то совершаются только по указке и из послушания» [36, с. 88]. Диалектика естественного и позитивного актуализирует диалектику свободы и принуждения. Ипполит пишет: «С одной стороны, позитивность воспринимается Гегелем как препятствие человеческой свободе и, как таковое, подвергается осуждению. Поиск позитивных элементов определенной религии и, можно добавить, общественного строя, означает открытие в них того, что навязывается человеку по принуждению и омрачает чистый разум; с другой стороны, становящаяся преобладающей в итоге развития мысли Гегеля позитивность должна быть согласована с разумом, призванным таким образом преодолеть свой абстрактный характер и обрести соответствие конкретному богатству жизни. Так проясняется, почему понятие позитивность помещается в центр гегелевской перспективы» [235, р. 23].

Позитивность, по крайней мере, в ранних работах Гегеля, согласно Ипполиту, обозначает историческое преобладание неких правил, вступающих в диалектическое столкновение со свободой, снимаемое в последующих работах Гегеля. Понятая подобным образом позитивность

интерпретируется Фуко в контексте как его проекта археологии современности, раскрывающего дискурсивные конфигурации, так и проекта генеалогии, исследующей сплетения знания и власти, лишь с тем существенным отличием, что мысль Фуко принципиально антидиалектична.

Действительно, противостояние диалектике и диалектическому мышлению часто отмечалось в качестве одной из немногих тенденций, объединяющих столь разные философские проекты как философия *différance* Деррида, исследования гетеротопий Фуко, постструктуралистскую концепцию различия Делеза. Но вопрос, насколько это преодоление диалектики было успешным, например, в философии политики, остается открытым. Так, Ф. Джеймисон утверждает, что наиболее интересные ходы мысли Делеза и Фуко как раз диалектичны<sup>7</sup> [249, р. 200]. Конечно же, столь важное для трансверсальной медиаантропологии противостояние диспозитива и очагов сопротивления невозможно больше мыслить в категориях классических диалектических концепций. Например, марксистская диалектика, воплощенная в идеальной модели освободительной борьбы пролетариата с буржуазией, осталась в рамках философии XIX – начала XX веков и не может быть сегодня инструментом описания революционного изменения. Да и иные направления диалектической мысли, обретшие второе дыхание после нового прочтения Гегеля, например, чрезвычайно влиятельная в середине XX века концепция Лукача, определяющая диалектику как методологический инструмент выхода за рамки эмпирических ограничений и преодоления отчуждения [85, с. 102], подверглись достаточно радикальной критике, в том числе и в постструктуралистской философии.

Так, А. Негри и М. Хардт определяют диалектику как центральную логику «господства, исключения и управления в эпоху современности – и из-

---

<sup>7</sup> Как пишет в работе «Валентности диалектики» Ф. Джеймисон, «проблема заключается не в том, что мышление Фуко является антидиалектическим, а, наоборот, в том, что оно слишком диалектично, и это диалектика, которая игнорирует свои собственные имя и силу и содержит в избытке диалектические энергии» [238, р. 52].

за сведения ею многообразия различий к бинарным оппозициям, и из-за последующего подчинения их единому порядку. Если власть в период современности сама по себе диалектична, тогда, следуя логике, постмодернистский проект должен быть недialeктичен» [102, с. 138]. Делез, мыслящий различие вне подчинения тождественному, критикует диалектику за сведение различия к отрицанию, а повторения – к круговому диалектическому отбору, который «всегда действует в пользу того, что сохраняется в бесконечной репрезентации» и «функционирует в обратном порядке и безжалостно удаляет то, что сделало бы круг неровным» [52, с. 76]. Диспозитив в данном контексте есть не более чем одно из имен репрезентации или представления, которому противостоит философия Делеза, воспевающая мыслить сопротивление диспозитиву в диалектических категориях. Тем не менее важно не забывать, что для Делеза, и здесь прав Бадью, конструирование двоицы не основано на преобладании одного из ее элементов как исключительно освободительного, противостоящего второму, маркированному как репрессивный, поэтому и говорить следует о двоицах, которые не выстраивают иерархий, а не о, допустим, бинарных оппозициях<sup>8</sup>.

Впрочем, Джеймисон, анализируя именную двойку «номады/государство» (state во французском языке также положение вещей, состояние), разрабатываемую Делезом и Гваттари в «Тысяча плато», приходит к выводу, что здесь все же сохраняется «внутренняя энергия двоичности как чистого конфликта» [238, р. 200]. И действительно, стирание подобной конфликтности в постмодернистском прочтении Делеза, Фуко и других постструктуралистов привело к превращению радикальности многих ходов мысли Делеза и Фуко в карикатуру: философия различия,

---

<sup>8</sup> Такая описательная стратегия вытекает из глобальной задачи делезовской философии: рождение мысли однозначности Бытия и ее имманентных продуктов – неоднозначного множества сущностей [49, с. 238]. Для Бадью же мысль Делеза недостаточно радикальна, даже такая оригинальная попытка постановки вопроса о бытии как у Делеза закрывает возможность для мышления «структуры пустоты».

трансформировавшись в политику различия, стала формой легитимации власти (в терминологии Джеймисона позднего капитализма).

Негри и Хардт видели в постмодернизме, противопоставляемом философами определенным образом понятой диалектике, освободительное движение: «Признав постмодернистские дискурсы вызовом диалектической форме суверенитета современности, мы можем яснее увидеть, как они борются с системами господства, такими как расизм и сексизм, деконструируя границы, поддерживающие иерархии между белым и черным, мужским и женским и так далее» [102, с.138]. Но на самом деле постмодернизм создал своеобразную идеологию различия, определяющую лишенный конфликтов идеальный мир глобализационного проекта, а в действительности представляющую новую и еще более изощренную стратегию власти в обществе контроля, или в более удачных случаях химеру империи, сталкивающуюся с нарушающими сетевые иерархии множествами – теории, не такой уж и далекой от изгнанной диалектической мысли.

Главная сложность здесь заключается в том, что, например, многие борцы за права угнетаемых групп увидели в постструктурализме своеобразный инструментарий для теоретической и практической борьбы. Так, например, формулирует значимость мысли Фуко для феминистских исследований Я. Савицки: «Я назвала политику Фуко политикой различия, потому что в ней есть место и для непреодолимых различий. Кроме этого, согласно его политике, различие совсем не обязательно должно быть препятствием эффективному сопротивлению. В рамках политики различия последнее может быть даже средством. Если оно позволяет нам преумножать способы сопротивления конкретным формам доминирования и обнаруживать искажения в нашем понимании друг друга и мира в целом» [145, с. 297]. Данная интерпретация, как и, например, известная концепция номадической субъективности в феминистской теории Р. Брайдотти, строится на изначальном непонимании того, что и мысль Фуко в меньшей степени, и

мысль Делеза в большей – направлена против репрезентационной, или представительской природы диспозитива.

Философия власти Фуко говорит нам: ввести нечто в репрезентацию, представить – это означает дать новые возможности для диспозитива, ведь любое даже самое радикально-освободительное знание всегда вступает в союз с властью. Именно поэтому «политика различия» постепенно стала своеобразной стратегией власти. Бадью в работе «Апостол Павел» с иронией констатирует этапы и результаты этого процесса: «Чтобы эквивалентность стала процессом, требуется видимость неэквивалентности. Какое будущее для меркантильных инвестиций! Какое многообразие общин с их притязаниями, заявляющих о своей культурной особенности и выступающих в защиту прав, – женщин, гомосексуалистов, инвалидов, арабов!.. Всякий раз новый социальный образ предполагает новые товары, специализированные магазины, соответствующие коммерческие центры, “свободные” радиостанции, рекламные сети для данного круга покупателей и, наконец, пленительные “общественные дебаты”, транслируемые в телевизионный прайм-тайм» [11, с. 7]. Так политика различия, вводя сопротивление в представление, приходит к новому утверждению власти расовых, национальных, гендерных и религиозных идентичностей.

Диспозитивы всегда конструируют представление или репрезентацию (фр. *représentation* у Фуко и Делеза), и если трансверсальная медиантропология пытается осмыслить режимы противостояния власти, то ей необходимо сделать выводы из провала постмодернистских политик различия и с самого начала смириться с невозможностью создания какой-либо освободительной медиатеории. Новые для той или иной эпохи медиа несут потенциал сопротивления, запускают агентов активных сил, но так или иначе эти процессы неизбежно завершаются введением в представление и схватыванием диспозитивом. Здесь также можно увидеть и методологическую угрозу, которая нависает над осмыслением сопротивления диспозитиву, обусловленную стиранием конфликтности. Связана ли эта

опасность с отказом от диалектического мышления при осмыслении власти, в определенном смысле находящимся у истоков понятия «диспозитив»? Может быть, правильным будет решение в духе Джеймисона: прочесть Делеза и постструктуралистов так, чтобы выявить диалектический потенциал их мысли?

В данном контексте особый интерес представляют диалектические разработки Бадью. Еще в довольно аккуратном прочтении философии Делеза, Бадью, констатируя, что метод Делеза принципиально антидиалектичен, тем не менее, пишет: «Делез замечает, что “Целое не является закрытым множеством” ... И я приведу против этой провиденциальной выраженности то же самое возражение, что и по поводу теории двух частей объекта, виртуальной и актуальной: она подвергает тяжелому испытанию однозначность, прямо отождествляя шанс на наличие мысли с наличием уловимого разделения ее предметов. Похоже, нелегко окончательно покинуть диалектические предпосылки» [12, с. 48–49]. Но именно в этом пункте Бадью видит близость своего философского проекта с делезовским, формулируя эту близость в своеобразной максиме: «всегда идти к тому, что в этой ситуации менее всего находит приют, предоставленный ей общим укладом вещей» [12, с. 49]. Обнаружить и артикулировать исключенное и изгнанное, более того, даже не существующее в доминирующем режиме репрезентации, – вот задача, сближающая Бадью и Делеза. Но в отличие от Делеза, Бадью полагает, что данная задача может быть осуществлена при помощи диалектики. Для этого философу необходимо переосмыслить диалектический проект и провести различие между экспрессивной диалектикой, преобладающей в философии от Гегеля до Адорно, и неэкспрессивной диалектикой, развиваемой самим Бадью.

Разрабатывая собственную философию политики, принципиально противопоставляемую политической философии, Бадью так формулирует цель своей работы: «Моя цель сегодня просто в том, чтобы открыть путь для

неэкспрессивной концепции политической диалектики, то есть концепции, которая запрещает переход к имени собственному от действий масс. В этой новой концепции революционная политика больше не будет выражением концентрированных общественных противоречий. То есть она должна стать новым способом действовать» [13, с. 85]. Для философа важно в противовес классическим марксистским концепциям диалектики помыслить политический процесс не как единичное выражение объективной реальности. Более того, Бадью утверждает, что политический процесс в его понимании всегда отделен от того, что выдает себя за объективную реальность, которая, как мы знаем благодаря Делезу и Фуко, всегда является эффектом представления (репрезентации) и диспозитива, поэтому «это процесс не выражения, а отделения. Точно так же, как в платоновской концепции диалектики истина отделена от мнений или как в лакановской концепции истина отделена от познания, то есть это не противоречие, не отрицание, а отделение» [13, с. 86].

Представление<sup>9</sup> основано на принятии за реально существующие некоторых частей политической жизни, утверждает Бадью, а это значит, что задача неэкспрессивной диалектики – предъявлять исключенные части, которые могут полностью изменить представление. Как пишет философ, «диалектическая мысль делает пробоину в диспозитиве представлений» [14, с. 71]. Здесь обозначено главное отличие неэкспрессивной диалектики от экспрессивной: она порывает с выражением, основанным на соотношении с некоторым порядком вещей, с некоторым представлением, базовый онтологический статус которого никогда не ставился под сомнение диалектикой ранее.

Экспрессивная диалектика от Гегеля и до радикального проекта Адорно всегда находилась в пределах представления, разрыв с которым лишает диалектику возможности выражать и выдвигает на первый план

---

<sup>9</sup> Здесь мы следуем за предложенным В. Лапицким переводом используемой А. Бадью именной двойки «representation/présentation» как «представления/предъявления» [80, с. 182], в контексте трансверсальных исследований трансформируемой в именную двойку «репрезентация/демонстрация».

отделение от всех существующих порядков, вводящее в присутствие радикально революционное. По определению Бадью, «диалектическая мысль опознаваема, прежде всего, по конфликту с представительством. Диалектическая мысль вводит в свое поле ту непредставимую точку, из которой подтверждается, что мы прикоснулись к реальности» [14, с. 68]. Эту реальность следует отличать от конструкта реальности, создаваемого представлением, она подобно лакановскому реальному предъявляет себя в разрыве и есть ничто иное как непредставимое, процесс актуализации которого в новом представлении, в новых конфигурациях диспозитива, открытых разрывом, приводит к очередной подмене, предательстве, как сказал бы Бадью.

Очень близкое понимание диалектики предлагает Джеймисон, с точки зрения которого понятие диалектики необходимо значительно расширить и определять диалектический метод как обнаружение противоречивости любого объекта. Диалектика, как считает философ, – «это шок, неожиданность, подрыв предустановленных представлений. Вы можете мельком увидеть реальное, но затем ваши идеологии, ваши собственные иллюзии мира, восстановятся снова» [239, р. 196]. Называть весь этот процесс диалектикой – несомненно, большой риск, так как здесь очевидно происходит разрыв с каноническим знанием о диалектике. Но также это означает, что необходима иная история диалектики, открывающая проявления неэкспрессивной диалектической мысли. Так, среди философов, в мышлении которых обнаруживаются признаки неэкспрессивной диалектики, обращенной к непредставимому, можно назвать Руссо, для которого народ есть непредставимая политическая способность, Паскаля, который полагал, что Бог непредставим в философии, Лакана, создавшего теорию субъекта, которого ничто не представляет.

То, что Бадью называет неэкспрессивной диалектикой, может стать удобным инструментом для исследований трансверсальной медиантропологии, так как она ориентирована на выявление новыми медиа

непредставимого, которое может сокрушить представление или же создать трещину в диспозитиве. Но здесь также важно, что следовать мысли Бадью до конца медиаантропология не может, т. к. его диалектическая концепция ориентирована на открытие новых универсализирующих истин, вводимых в присутствие событийным разрывом в представлении. Данные позиции позволяют, по большому счету, оценить философию Бадью как оптимистическую. Используя математическую формализацию, философ пытается мыслить ситуацию после разрыва представления как вхождение в присутствие истины соответственно четырем родовым процедурам: политики, искусства, науки и любви.

Перед медиаантропологическим исследованием стоит гораздо более скромная задача: описывать открываемые новыми медиа артикуляции человеческого, сопротивляющиеся режимам диспозитива. Более того, предложенная Бадью обновленная после постмодерна концепция истины, своеобразное использование математического аппарата, как для описания онтологических решений, так и для отделения истинного от неистинного, единичного от универсального вызывают огромное количество вопросов, которые входят за рамки данного исследования. Все же бадьюанская критика представления и попытка обновления диалектического мышления через различие экспрессивного/неэкспрессивного, несомненно, значима для медиаисследований, нацеленных на осмысление разрывов с представлением и поиск очагов сопротивления диспозитиву – гегемонным режимам знания-власти.

И Бадью, и Делез (впрочем, и Маркс) критикуют традиционную диалектику за чрезмерную абстрактность и неспособность обратиться к реальному, подменяемому представлением, но, в отличие от Делеза, Бадью пересматривает диалектическое мышление, открывая в нем новые возможности для осмысления революционного события. Хотя теперь очевидно, что, например, делезовская критика диалектики была направлена на довольно узкое ее понимание. В работе о Ницше Делез определяет

диалектику исключительно как воплощение реактивных сил, противопоставляя ее генеалогии, актуализирующей активные силы, которые открывают за представлением порождение различий [50, с. 142]. Неэкспрессивная же диалектика также располагается на стороне активных сил, подрывающих представление. Впрочем, возникает вопрос, а остается ли она после этого диалектикой?

В рамках данного исследования следует отметить, что для продолжения разработки метода трансверсальной медиаантропологии необходимо вернуться к более пессимистичным позициям Фуко и Делеза, констатирующих неизбежность схватывания новыми стратегиями власти ранее непредставимого, явленного в разрыве представления.

Ведь задача, которая стоит перед трансверсальной медиаантропологией, – выявить исключенные диспозитивом, открываемые инновационными для той или иной эпохи медиатехнологиями революционные складки, невидимые или сглаживаемые властью представления. Подобные исследования исключают любую апологию освобождения, столь значимую для марксистской критики, или утверждение универсализирующих истин, как в философии Бадью. Трансверсальная медиаантропология имеет дело исключительно с выявлением и описанием революционного потенциала, непредставленного и исключенного. При этом с самого начала медиаантрополог должен отдавать себе отчет в том, что, войдя в представление, это исключенное и лишенное какого-либо бытийного статуса, с одной стороны, создаст новые артикуляции человеческого, а с другой – неизбежно вступит в союз с реактивными силами и станет основанием для создания новых диспозитивов. Также существенно то, что трансверсальное медиаисследование работает не только с современностью, а в большей степени обращается к исторической реконструкции режимов сопротивления, которые возможны благодаря новым артикуляциям человеческого, открываемым инновационными для той или иной эпохи медиатехнологиями. Это позволяет провести некоторые параллели между

трансверсальной медиаантропологией и исследовательскими проектами медиаархеологии.

**1.2.4. Трансверсальная антропология и археология медиа: компаративный анализ методологий.** Археология медиа – это ряд междисциплинарных исследований, сформировавшихся в конце XX – начале XXI века, ориентированных на изучение медиа в их историческом развитии. Несколько провокационное название «археология» является отсылкой к проекту археологии гуманитарных наук Фуко, понимавшего под археологией не изучение прошлого по вещественным источникам, а реконструкцию дискурсивных формаций вне телеологического видения истории, которое, с точки зрения философа, было наследием гегелевской философии истории [164, с. 91]. Наиболее подробно исследовательские стратегии так понятой археологии изложены в работе «Археология гуманитарного знания», которая была своеобразной реакцией на критику теории эпистем, разработанной философом в работе «Слова и вещи». С точки зрения исследователей философии Фуко, «Археология гуманитарных наук» располагается в переходе между двумя большими творческими периодами философии Фуко: археологическим и генеалогическим, поэтому в описании методологии археологического исследовательского проекта в «Археологии гуманитарных наук» присутствуют и признаки исследовательских стратегий генеалогического периода [213, р. 282–298].

Так, Фуко, несмотря на критику, здесь еще сохраняет понятие эпистемы, которое определяется им как «совокупность связей, способных в определенную эпоху объединить те дискурсивные практики, которые порождают эпистемологические фигуры» [158, с. 343], но также в этом тексте есть предварение генеалогического периода, в рамках которого философ отказывается от таких общих понятий как эпистема. Это очевидно уже в таком определении методологических установок археологии: «не

выявлять общие формы, а стремиться обрисовать единичные конфигурации» [158, с. 286].

Исследования Фуко, прежде всего, этого «переходного» периода в той или иной степени повлияли на многих представителей археологии медиа, которые помимо реконструкции дискурсивных формаций и отношений акцентируют внимание на медиатехнологиях, которые располагаются во внедискурсивном пространстве, но при этом непосредственно могут либо обуславливать его артикуляции, либо сочетаться с ним. Можно сказать, что исследования многих представителей археологии медиа также являются определенным развитием тезиса Фуко о том, что «археология выявляет связь между дискурсивными формациями и недискурсивными областями» [158, с. 293], которая у самого Фуко на самом деле позже станет важнейшей методологической установкой исследования власти, охватывающей и дискурсивное, и недискурсивное. Для археологов медиа таким недискурсивным фактором станут медиа, то ли воздействующие на артикуляции дискурсов, то ли, наоборот, ими же обуславливаемые. Так или иначе, исследования дискурсов, разработанные Фуко, стали важной теоретической стратегией для работы с историей в археологии медиа.

Задача многих медиаархеологов – преодолеть до сих пор преобладающую в истории медиа и шире, в истории техники, линейную модель развития, в которой развитие медиа всегда мыслится как линейный переход от точки А к точке Б. Задача же медиаархеологов – посмотреть на историю медиа вне линейного телеологического представления и помыслить историю медиа через серию разрывов. Тезис Фуко о том, что «археология говорит о купюрах, сдвигах, зияниях, о совершенно новых формах позитивности и о внезапных перераспределениях» [158, с. 305], становится важной методологической позицией для археологии медиа. Здесь можно также увидеть намеченный еще Фуко разрыв между исследованием макроистории и микроистории, определивший различие некоторых направлений археологии медиа.

Одну из наиболее авторитетных линий медиаархеологии связывают с Ф. Киттлером и Д. Крэри, несмотря на то, что оба автора дистанцировались от наименования «медиаархеология». Исследования и Киттлера, и Крэри строятся на реконструкции макроисторического уровня и фиксации точки разрыва между различными макроформациями, определяющими историю медиа. Так, для Киттлера таким разрывом является «система нотации» между 1800 и 1900 годами, а для Крэри – изменение техник наблюдения в начале XIX века, проявившееся, прежде всего, в новом взгляде, конструируемом медицинской оптикой [205, р. 14]. Важно, что последователи данных авторов также делают акцент на медиа как внедискурсивном факторе, детерминирующем конфигурации дискурсов. Следует отметить, что принципиальной методологической позицией Киттлера является своеобразный теоретический антигуманизм, разработка «медиаисследования без людей» [282, р. 5], что, впрочем, не отменяет возможности реконструкции своеобразной медиантропологии Киттлера, как было показано выше.

Дальнейшее развитие медиаархеологии после Киттлера основано на переходе от анализа макроуровня к микроуровню, на котором уже невозможно выстроить обобщающие медиатехнологические парадигмы или эпистемы, как это делали и Киттлер, и Крэри. У таких авторов как Ю. Парикка и В. Эрнст в центре внимания – исследование материальной медиакультуры вне глобальных исторических нарративов<sup>10</sup>. Более того, с точки зрения Эрнста, даже само создание обобщающего исторического нарратива детерминировано определенными медиатехнологиями. Исследователь пишет: «Здесь снова возникает медиаархеологический вопрос: дискурс поддерживает развитие новых технологий или это новый дискурс сам по себе имеет последствием такое изменение технологий? С начала XIX столетия идея ксерографического изложения истории, основанной на

---

<sup>10</sup> Подробнее см. антологию «Медиаархеология: подходы, применения и импликации», изданную под редакцией Ю. Парикка и Э. Хухтамо [260], исследование «После медиа» З. Цилински [307] и обзорную статью «Время медиа: понятия, археология, наука» В. Эрнста [184].

документах, а не на гипотезах, развивается параллельно с технологически продвигаемым смыслом реалистической репрезентации. Принятие немедиальной репрезентации прошлого само по себе является медиаэффектом. Видимое изменение акцента в историографии XIX столетия от описания к показу можно расшифровать как эффект новых оптических медиа» [212, р. 46].

Таким образом, медиаархеология отказывается от линейного, прогрессистского описания развития медиатехнологий и обращается к исследованию микроуровня, который позволяет обнаружить как многовекторность изменений медиа, так и технологическую детерминацию рефлексий исторического процесса. Археолог медиа З. Цилински называет подобные микроуровневые исследования выявлением глубинного времени медиа, раскрывающихся за рамками линейных прогрессистских метанарраций. Как пишет Цилински, «мои исследования глубинного времени медиаконстелляций – не созерцательная ретроспектива, не призыв придаться культурной ностальгии. Наоборот, мы сталкиваемся с ситуациями, в которых вещи пребывают в состоянии изменчивости, где по-прежнему присутствуют различные варианты развития, где будущее может свершиться как актуализация многообразных возможностей технического и культурного конструирования медиа-миров» [308, р. 10].

Для Парикка мыслить материальность медиа в историческом изменении означает разрабатывать возможность альтернативных историй медиа. Одно из наиболее оригинальных исследований медиатеоретика посвящено связи энтомологии конца XIX века и становлению языка описания медиатехнологий, что позволило рассмотреть историю медиа в контексте исследований биовласти [281, р. 104]. Если история медиа как метанарратив есть не более чем литературная фикция, то необходимо реконструировать и упущенные возможности медиаэволюции, отсекаемые или исключаемые затем в победившем историческом повествовании. Как пишет Хухтамо, «археология медиа подчеркивает множественность

потенциальных – как реализованных, так и нереализованных – исторических нарративов и высвечивает их сконструированную и идеологически детерминированную природу» [174, с. 175].

Здесь можно провести параллель с важной для трансверсально-медиаантропологических исследований установкой мыслить новые измерения человеческого, открываемые новыми для той или иной эпохи медиа, но затем стираемые и схватываемые диспозитивами. Так, история или исторический нарратив становятся воспроизведением истории триумфа реактивных сил, уничтожающих складки памяти о возможностях активных сил, пробуждаемых новыми для той или иной эпохи медиа. Реактивные силы уничтожают диалектическую конфликтность, предъявляемую инновационными медиа и строят бесконфликтное историческое повествование, в центре которого – происхождения главных персонажей данной нарративной конструкции: автономистского человека и прогрессирующих медиатехнологий. Взгляд трансверсальной медиаантропологии разрушает подобные исторические представления, вскрывая конфликт, который создает очаги сопротивления диспозитиву.

В целом, археология медиа при всей своей релятивистской привлекательности и даже методологическом анархизме, как в исследованиях Эрнста, по большому счету, стоит на стороне реактивных сил и не выходит за рамки фиксационного описания, иногда констатируя революционные разрывы, но лишь для того, чтобы зарегистрировать нелинейность. Впрочем, достаточно авторитетное направление медиаархеологии, развиваемое Хухтамо, отказывается как от исследования макроистории, так и от абсолютизации нелинейных исторических моделей. Хухтамо вводит в медиаисследования понятие Э. Курциоса «топос», определяемое как «устойчивая культурная формула, которая появляется, исчезает и возникает вновь, постоянно обретая в этом процессе новые значения» [174, с. 172]. С точки зрения медиатеоретика, «помимо проигрывания в новых условиях топосов других традиций, медиакультура

порождает и свои собственные (хотя они могут оказаться замаскированными топосами из старины» [174, с. 173]. Медиа, понимание которых выходит далеко за рамки технологий, здесь становится инструментом культурной преемственности – позиция, категорически отвергаемая трансверсальной медиаантропологией.

Исследования технологической линии медиаархеологии, идущие от Киттлера и Цилински, в этом смысле более радикальны. Осмысляя медиа как источник констелляций дискурсов, исследования данного направления медиаархеологии могут быть полезны трансверсальной медиаантропологии, но лишь на первом, описательном, этапе, так как последующий концептуальный жест медиаантропологического исследования – маркировка различия активных/реактивных сил – неизвестен медиаархеологии, всецело пребывающей на стороне бесконфликтного описания и абсолютизации технотерминизма, в то время как для трансверсальной медиаантропологии на первый план выходит не только обнаружение разрывов в режимах порядка или его имитаций, но также и фиксация революционных следствий для артикуляций человеческого, которые позже присваиваются новыми диспозитивами и конструируемыми ими телеологическими историческими нарративами.

### **Выводы к разделу 1**

Анализ философско-антропологических импликаций концепта медиа позволил сформулировать его процессуальное определение. Медиа – это множество процессов производства, фиксации, сохранения, ретрансляции и воспроизводства образов и знаков, актуализированных и поддерживаемых при помощи техники, определяющих трансиндивидуальные конфигурации внешнего, которые, с одной стороны, обладают потенцией воспроизводить антропологические стратегии власти/знания, а с другой – открывать новые режимы артикуляции человеческого.

Пересмотр определения медиа привел к необходимости реартикуляции философско-антропологических стратегий его исследования. Автономно мыслимый человек должен пониматься как продукт ряда интеллектуальных процедур, определивших в XIX веке специфическую конфигурацию соотношений конечного и бесконечного, природного и божественного, имманентного и трансцендентного. Если мы принимаем такое определение человека, то история вопроса о человеке и технике в философии XIX – XX веков должна быть пересмотрена в контексте артикуляционных процессов, имплицитно определяющих стратегии мысли выдающихся философов техники. И поэтому вопрос о со-отношении человека и техники и происходящий от него вопрос о взаимо-действии человека и медиа, понимаемых как серия процессов, должен быть осмыслен вне утверждающих автономизм и, тем более, эссенциализм стратегий понимания человеческого. Если человек – это имя серии процедур, возникших вследствие переконфигураций диспозитивов знания и власти в XIX веке, то и любое осмысление связок «человек/техника» и «человек/медиа» должно быть понято в контексте артикуляционных процессов, производящих человеческое.

Данный пересмотр философско-антропологических стратегий исследования медиа привел к необходимости создания новой методологии, способной фиксировать трансверсальные антропологические режимы, всегда «поперечные» власти/знанию. Данная методология позволяет определить четыре этапа трансверсального медиаисследования:

1) описание конструкции представления (репрезентации) и конфигураций диспозитивов, создающих осмысляемое «положение вещей» вокруг исследуемой медиаавленности. Данное описание определяет реактивные силы и производимые ими антропологические модели;

2) регистрация потенциалов для активных сил, проявляющихся за пределами отобранного для представления (репрезентации) и с

возникновением определенной медиатеchnологии выходящих за рамки стратегий диспозитивов;

3) реконструкция артикуляций человеческого как материальных эффектов предъявления активных сил, открываемых новыми для той или иной эпохи медиа. Данные силы трансверсальны по отношению к существующим диспозитивам и поэтому открываемые ими режимы человеческого экспериментальны;

4) описание действия процедур отсеивания и распределения, исключаящих, отсекающих или присваивающих «диалектические» предъявления открываемых новыми медиа артикуляций человеческого, которые теперь вводятся в представление и трансформируют или же создают новые организации диспозитивов, т. е. предаются забвению под покровом торжества реактивных сил.

Эти четыре шага трансверсально-медиаантропологического исследования позволяют обнаружить складки и разрывы на месте линейно организованной макроистории взаимоотношений автономистского человека и эволюционирующих медиаинструментов. За пределами нарративов, порождаемых представлением и диспозитивами, открывается удивительная область трансверсального экспериментирования с человеческим, и конституируемым медиаартикуляциями, и ускользающим от них.

## РАЗДЕЛ 2

### МЕДИА, ИСКУССТВО И ВЛАСТЬ В КОНТЕКСТЕ ТРАНСВЕРСАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

#### 2.1. История и политика: трансверсальное измерение

##### *2.1.1. Антропология истории: свидетельство и повторение.*

Дискуссия о статусе документа неоднократно поднималась в рамках философских, культурологических, социологических и исторических исследований в различных контекстах, проблематизирующих понятия «документальности» и, шире, «реальности». Так, на вере в существование документа и его особого онтологического статуса основано разделение на игровое и неигровое, или художественное и документальное кино. Особые обертоны данная дискуссия обретает во второй половине XX века, когда вопрос о документе соединяется с вопросом о свидетельстве.

Травматический исторический опыт XX века, пронизанный, по определению А. Бадью, «страстью Реального» [15, с. 80], приводящей как к дифференциации культурного опыта, так и к его радикальной деструкции, поставил вопрос о возможности медиарепрезентации трагедии. Известный тезис Т. Адорно о невозможности поэзии после Освенцима, несомненно, является очень важной антиэстетической установкой, направляющей многие размышления о медиарепрезентациях исторических травм<sup>11</sup>. Можно ли представить драму уничтожения людей в газовых камерах? Способно ли искусство рассказать нам нечто о жизни заключенного ГУЛАГа или о крестьянине, умирающем от Голодомора? Следуя логике Адорно, – нет, художественная репрезентация невозможна. Необходимо отказаться от

---

<sup>11</sup> Как пишет Адорно, «даже самое радикальное осознание обреченности грозит вырождаться в пустую болтовню. Культурная критика сталкивается с финальной стадией диалектики культуры и варварства. Писать стихи после Освенцима – это варварство» [188, р. 34], впрочем, позже Адорно несколько корректирует свою позицию: «Многолетнее страдание – право на выражение, точно так же замученный болезнью человек имеет право брюзжать и ворчать; поэтому неверно, неправильно, что после Освенцима поэзия уже невозможна. Правильно, наверное, будет задаться менее “культурным” вопросом о том, а можно ли после Освенцима жить дальше; можно ли действительно позволить это тем, кто случайно избежал смерти, но по справедливости должен стать одним из тех, убитых» [6, с. 323].

искусства, так как его язык всегда основан на условности и поэтому подмене. Но все же говорить о трагедии необходимо, и поэтому особую актуальность приобретают дискуссии о медиарепрезентации исторической катастрофы в кинематографе, способном балансировать между художественностью и документальностью.

С позиций трансверсальной антропологии важно обозначить линии, по которым выстраивается медиапредставление той или иной социально-исторической травмы, и продемонстрировать, в какой степени это представление включается в игры власти/знания, инкорпорирующие трагическое историческое событие в доминирующую идеологию. По определению философа истории Ф. Анкерсмита, «возвышенный исторический опыт есть опыт обособления прошлого от настоящего. Прошлое рождается из травматического опыта историка» [8, с. 368].

Для того чтобы исследовать исторические события, необходимо выйти за рамки исторических повествований настоящего, зависимых от легитимаций власти. Данный подход к истории противостоит постмодернистской концепции симуляции исторического (Ж. Бодрийяр) или сведению исторического к метанаррации (Ж.-Ф. Лиотар), так как за дискурсивным, всегда оплетающим исторический опыт, индексально обозначено присутствие истории, выявляемое через разрывы и трещины структурированного исторического опыта. Поэтому такие травматические события как Холокост дают трансверсальному исследованию возможность обозначить место разрыва в исторических нарративах, связанных со стратегиями гегемонных идеологий.

Медиакультура здесь, как всегда, занимает амбивалентную позицию. С одной стороны, власть опирается на медиарепрезентации. Более того, именно медиарепрезентации, прежде всего, кинематографические, зачастую и становятся главным идеологическим инструментом производства и ретрансляции исторических нарративов. С другой стороны, именно кинематограф способен быть полем битвы с идеологическим присвоением

истории. Трансверсальное исследование ставит перед собой задачи обозначить разнонаправленность данных процессов репрезентации и деконструкции исторических нарративов в медиа и зафиксировать как стратегии власти, так и линии ускользания.

Представление исторического в медиакультуре зачастую обусловлено конкретной исторической задачей конструирования общественной памяти. Создать медиарепрезентацию героя, военной баталии или политического решения – одна из главных стратегий работы идеологии с медиа. Так, находящиеся на исторической дистанции события входят в актуальную повседневность, легитимируя те или иные установки идеологии. Прошлое благодаря аудиовизуальным образам начинает говорить о настоящем идеологии, просвечивающем сквозь воспроизведенную (а на самом деле – сконструированную) историческую нарративу.

Утверждение максимального присутствия прошлого в настоящем основано на антропологическом погружении кинозрителя в условное аудиовизуальное пространство – процесс, возможный благодаря использованию аффективных медиааттракционов. Аффект призван маскировать идеологию. Смеясь или плача, кинозритель на самом деле присваивает навязанный ему аффект и, таким образом, исключает возможность критического осмысления. Аффект здесь становится трансиндивидуальным или, согласно Делезу, аффектом сил внешнего. Зритель, полагающий, что переживает удовольствие или неудовольствие, при включенности в киноаттракцион в действительности находится в тисках идеологий, в популярной и игровой форме навязывающих «правильное» для легитимаций власти видение исторических событий и процессов.

В данном контексте постановка вопроса о медиапредставлении исторической травмы в полной мере попадает в зависимость от идеологических манипуляций. Так, сербский кинематограф 1990-х годов (фильмы Э. Кустурицы и С. Драгоевича) в период войны на Балканском полуострове представляют только одну сторону конфликта – Сербию.

Развивая так называемый балканский стиль в кино, основанный, прежде всего, на максимальной аффектации и погружении зрителя в своеобразную стихию аффекта, зачастую преобладающую над повествованием, такие режиссеры как Кустурица вовлекают зрителя в аффективную иммерсию, при этом косвенно создавая «правильное» видение исторических событий.

Например, номинант Каннского кинофестиваля 1996 года, фильм Кустурицы «Андеграунд» создает идеологизированную оптику восприятия истории балканского конфликта 1990-х годов. Погружаясь в историю Второй мировой войны, за ширмой аффективного аттракциона Кустурица реализует свою главную задачу – создание медиарепрезентации, которая легитимирует сербскую военную агрессию. Наивный зритель, созерцая аффективный карнавал, великолепно разыгранный кинорежиссурой Кустурицы, не замечает, как фильм сербского режиссера плавно вовлекает его восприятие в воронку идеологии, которая легитимирует этнические чистки.

Отсюда первым медиакритическим жестом может быть стратегия в стиле кинорежиссера Ж.-Л. Годара – создание кинематографа, который будет разоблачать союз власти/знания. Здесь мы можем увидеть начальный трансверсальный жест – разработку медиакритической установки – процесс, сравнимый с битвой на поле противника, так как идеология всегда-уже предполагает готовые нарративные решения. Политика поэтики Годара основана на деконструировании идеологии при помощи таких приемов как интеллектуальный монтаж, комбинирующий зачастую контрастные образы и в диалектическом столкновении обнажающий уловки идеологии. Годар совершает сближение аудиовизуального и философского жеста, что, по мнению таких философов кино как Э. Мартин или Ж. Делез, может быть понято как новая стратегия философствования, продолжающая серию смещений и сближений: от философии к литературе в конце XIX века, и теперь от философии – к аудиовизуальным образам. Конечно, сегодня рано говорить о парадигмальном сдвиге в философском мышлении, радикально измененном аудиовизуальными медиа, о котором пишет Э. Мартин в

исследованиях фигурального мышления [257, р. 26], но в любом случае данная тенденция, несомненно, заслуживает отдельного рассмотрения.

Годар создал аудиовизуальный язык сопротивления идеологическим манипуляциям, именно поэтому его кинематограф направлен, прежде всего, против репрезентации, вводящей кинозрителя в аффективное переживание. Французский режиссер демонстрирует разрыв в идиллической декорации, создаваемой медиарепрезентацией исторического нарратива, выявляя склейки и швы идеологии<sup>12</sup>. Подрывая идеологизированную аффективность, фильмы Годара, по крайней мере, с конца 1960-х годов создают новый тип медиавосприятия, ориентированный на критическую рефлексия, а не на переживание. Лишить зрителя удовольствия для Годара означает создать пространство осмысления и таким образом научить зрителя занимать критическую дистанцию по отношению к симуляции исторического, конституируемой идеологией. Годар не касается реального истории, ему не интересно присутствие-в-историческом, для французского режиссера история – это конструктор, который может быть разобран на идеологические составляющие.

Различие игрового/неигрового кинематографа проблематизируется в рамках постмодернистского вопроса о возможности доступа к реальности. Для постмодерниста принципиальным решением будет отказ от самой возможности размышлений о внедискурсивной реальности. Медиарепрезентация истории в таком случае становится игрой в историю, в которой нет правильной версии, а есть лишь вероятностные медиареальности. Стирающие границы между документальным и художественным киножанры, такие как мокьюментари, являются продуктом постмодернистской эпохи, сводящей историю исключительно к играм

---

<sup>12</sup> Как писал в статье «О шве» С. Хиз, «шов обозначает отношения субъекта в символическом, присоединяющие его к цепи означающих... Теория идеологии должна начинаться с описания эффектов “сшивания”, возникающих на стыках субъекта и структур значения, что акцентирует внимание на всей истории формирования субъекта, не ограничиваясь лишь простым уравниванием его с идеологией» [231, р. 105]. Также о понятии «шов» в контексте лаканианского психоанализа см. статьи Ж.-А. Миллера «Шов. Элементы логики сигнификации» [263] и Ж.-П. Удара «Кинематограф и шов» [280].

репрезентационных дискурсов. История здесь становится, как писал Ж. Бодрийяр, своей собственной симуляцией: «История – наш утерянный референт, то есть наш миф. Именно на этом основании она сменяет мифы на экране. Иллюзией было бы радоваться этому “осознанию истории посредством кино”, как мы когда-то радовались “вхождению политики в университет”. То же недоразумение, та же мистификация» [28, с. 68].

Фильмы мокьюментари вводят постмодернистскую иронию в центр любых рефлексий исторического. Документ, факт рассматриваются исключительно как вероятностные сингулярности, ни в коем случае не претендующие на достоверность или подтверждение реальности истории. Мокьюментари-фильм демонстрирует иллюзорность и призрачность исторического знания. Такое важное направление документального кино как историческая документалистика объявляется всего лишь подвидом игрового кино, а факты, документы и свидетельства, на которых строится достоверность, понимаются просто как риторические инструменты создания того, что Р. Барт называл эффектом реальности.

Мокьюментари-фильм стал значимым событием в контексте начатой еще Годаром критической ревизии документалистской веры в достоверность, действительно часто используемой в качестве инструмента идеологическими нарративами. Например, фильм А. Федорченко «Первые на Луне» посвящен псевдодокументалистскому расследованию о высадке на Луне советских космонавтов. Российский режиссер демонстрирует множество разработанных в исторической документалистике приемов, которые благодаря скрытой ироничности подрывают важный для идеологии «эффект достоверности» исторического нарратива.

С точки зрения режиссеров-мокьюментаристов, ирония – лучшая прививка от идеологии, создающая перцептивную дистанцию по отношению к манипуляциям и деконструирующая стратегии власти/знания. Тем не менее, если сравнивать мокьюментаристское ироничное преодоление идеологизации истории с критической стратегией кинематографа Годара, то

следует отметить, что для трансверсальных исследований линия Годара ближе. В своих фильмах Годар не ставит под сомнение возможность истории, он всего лишь выявляет уровень вторичной коннотации (Р. Барт), на котором паразитирует идеология. Создать критическую дистанцию по отношению к идеологизации исторического – вовсе не то же самое, что постмодернистски поставить под сомнение любую дискурсию об историческом, сводя ее к играм медиарепрезентаций. Годар показывает машинерию производства идеологического в аудиовизуальной культуре и учит зрителя не переживать происходящее на экране, а критически осмыслять и таким образом фиксировать вторжения идеологического в историческое.

Рассмотренные стратегии аудиовизуальных медиарепрезентаций исторического: от идеологизированных до деидеологизированных, – так или иначе, определяют историческое через нарративное конструирование, которое становится либо основанием для построения кинонаррации с максимальным использованием риторических эффектов (идеологизированное историческое кино), либо объектом де(кон)струкции, при помощи различных кинематографических техник выявляющей идеологические коннотации или же включающей идеологию в ироническую игру (деидеологизированное историческое кино). Но при обращении к медиарепрезентациям трагических исторических событий данные стратегии абсолютно беспомощны, так как по своей структуре могут или идеологизированно конструировать событие, служащее актуальным политическим задачам, или же утверждать бессобытийность как принципиальную установку деконструктивистского аудиовизуального мышления. Мыслить событие вне идеологии и дискурсивности – вот одна из актуальных задач исследований медиарепрезентаций исторического, задач, совпадающих с методологическими установками трансверсальной антропологии медиа.

Трагическое историческое событие должно быть осмыслено в контексте медиарепрезентации, которая будет, прежде всего, свидетельством. В данном случае свидетельство – это способ отношения с трагическим событием прошлого, который не ставит перед собой задачу ввести его в представление и таким образом потенциально отдать на растерзание идеологиям. Если трагическое событие и заявляет о себе, то не через репрезентацию, а через презентацию свидетельства о том, что случилось невозможное, немислимое, – например, истребление людей в газовых камерах нацистских концлагерей. Тезис Адорно о невозможности поэзии после Освенцима здесь как никогда актуален, так как любая попытка ввести в медиарепрезентацию Холокост неизбежно закончится играми идеологии.

Но если условная «поэзия», а шире – художественное представление больше невозможны, то как может строиться этот новый тип медиапредставления, который будет удовлетворять требованиям свидетельства, ведь даже статус документальности справедливо оказался под вопросом? Логика трансверсального всегда предполагает наличие избыточного, никогда не вводимого в медиарепрезентацию. Если исторические трагедии проявляют себя через трещины и разрывы в дискурсивном, то представление этих разрывов должно строиться на принятии дистанции.

Трансверсальность всегда открывает возможность иного, а эта инаковость никогда не должна вписываться в режимы порядка, которые обслуживают идеологию. Сохранить дистанцию по отношению к трагическому событию – это означает не предавать его идеологическим представлением, сохранять его в избытке невозможного и немислимого. В данном контексте актуально размышление Ж.-Ф. Лиотара о возвышенном. Реактуализируя понятие «возвышенное», использование которого в философской традиции восходит к философии И. Канта и романтиков, Лиотар сначала переносит его в область осмысления опыта авангардного

искусства, а затем в работе «Хайдеггер и евреи» – в сферу размышлений о Холокосте.

Как пишет философ, «проблематика непредставимого появляется как таковая вместе с вопросом о возвышенном» [84, с. 59]. Для Лиотара важно при помощи возвышенного обозначить в мышлении возможность непредставимого, принципиально исключаемого из всех форм представления, но в то же время присутствующего в виде свидетельства. Для трансверсальных медиаисследований подобное решение позволяет оригинально решить проблему исторического и идеологического. Ввести в полную репрезентацию – это означает предать. Самый изощренный киноязык не способен передать ужас газовых камер Освенцима, он всегда будет создавать подмену, легко подхватываемую идеологией. Это означает, что логика свидетельства частично должна быть противопоставлена логике тотальной медиарепрезентации. Свидетельствовать о катастрофе, представлять непредставимое – вот главная задача трансверсальной теории медиарепрезентации трагического исторического события.

Один из наиболее интересных примеров достижения баланса между трещинами исторического и стратегиями репрезентации в современной медиакультуре – документальный фильм «Шоа» К. Ланцмана. В этом фильме, посвященном Холокосту, Ланцман принципиально отказывается от репрезентации трагических событий. Задача фильма – передача свидетельства, поэтому перед нами только пространства, в которых когда-то вершились преступления и записи воспоминаний очевидцев. Этот многочасовой документальный фильм становится удивительным свидетельством события Холокоста благодаря выстроенной дистанции – все уже случилось в прошлом.

Ланцман следует запрету Адорно – любая медиарепрезентация Холокоста будет подменой, – поэтому режиссер отказывается от репрезентации и фиксирует следы трагедии. Документальные отпечатки события, косвенно проявляющиеся в речи свидетеля, открывают совершенно

новый путь для представления непредставимого – медиарепрезентацию без представления. Назовем ее не-репрезентацией. На антропологическом уровне восприятия речь свидетеля апеллирует, прежде всего, к воображению. Мы не можем увидеть описываемое, но мы можем его представить. Так, свидетельство становится важным инструментом памятования исторического разрыва. Данный подход подрывает постмодернистское постулирование искусственности любых медиарепрезентаций исторического и предъявляет измерение исторического, еще не подчиненное идеологическим фиксациям.

Ланцман демонстрирует антропологическое видение истории, которая в «Шоа» предстает не как объективный процесс, а как серия разрывов, зияний и трещин, которые предъявляются присутствием свидетеля, подтверждающего: это было. Но бытийность исторического не может быть собрана в общую наррацию – на этом уровне и возникает угроза слияния исторического и идеологического, – а скорее, наоборот, вводится в присутствие через осколки воспоминаний. Микрособытия, из которых и складывается историческая трагедия, – акты насилия, унижения, убийства, – здесь и становятся тем калейдоскопом реального, который затем служит материалом для наррации, дающей объяснение причин данных микрособытий и таким образом рационализирующей насилие. Ланцману удается передать донарративный и, следовательно, доидеологический уровень исторического, ранящий воображение зрителя/слушателя.

Трансверсальность, открываемая фильмом «Шоа», предшествует любой структурной фиксации, любой идентификации нарративным. История здесь не представляется, не дает некоторый урок, который необходимо усвоить, а вновь переживается, включая восприятие зрителя в режим настоящего-прошедшего. Перед нами не идеологическая интерпелляция историческим, а присутствие раны истории.

Фильм Ланцмана – это свидетельство, но в не меньшей степени это и перформативное проигрывание исторической трагедии. Включение исторического разрыва в актуальность настоящего – тема, детально

разрабатываемая польским художником А. Жмиевским. В работе «80064» польский художник убедил бывшего заключенного Освенцима Й. Тарнаву восстановить концлагерную татуировку. Эта неоднозначная и провокационная работа Жмиевского, зафиксированная в небольшом медиапроекте, по сути, является антропологическим воспроизведением архитектоники трагического опыта нацистских концлагерей. То, что в фильме Ланцмана было лишь косвенным предложением, у Жмиевского становится основным жестом – повторным переживанием травмы.

В проекте Жмиевского воспроизведение травматического опыта, в отличие от практики воспоминания сублимированного события в техниках классического психоанализа, не освобождает, а только демонстрирует, акцентируя на реактуализации трагедии. Бывший заключенный, который восстанавливает татуировку с концлагерным номером, не столько свидетельствует о трагедии, сколько показывает условия ее возможности. Акция Жмиевского, прежде всего, – о природе власти и подчинения. Герой акции подвержен внешнему давлению со стороны художника, и поэтому он на антропологическом уровне показывает, почему концлагерь стал возможен. Бытие-жертвой – это результат выбора, а не навязанная при помощи насилия внешняя позиция. Тарнава, подверженный манипуляциям со стороны Жмиевского, таким образом открывает иной аспект условий возможности трагических исторических событий вроде Холокоста – отсутствие сопротивления со стороны жертвы, принятие ею насилия как данности. Документальный фильм Жмиевского является опытом переживания воспроизведенной архитектоники исторического. В отличие от логики свидетельства, здесь прошлое уже не удерживается на некоторой дистанции, а вторгается в настоящее.

Фильм Жмиевского «80064» – это фиксация прошедшего-настоящего ситуации жертвы. Художник тщательно документирует ситуацию воспроизведения насилия, демонстрируя непрерывную возможность повторения трагического исторического опыта. Жертва принимает насилие –

вот главный антропологический урок работы Жмиевского. Философ культуры Р. Жирар рассматривал насилие как один из базовых феноменов, определяющих культурные механизмы. Но жертва у Жирара – всегда результат социокультурных форматов, регламентирующих насилие в ситуации «жертвенного кризиса» [67, с. 52]. Жертву, по Жирару, назначают в соответствии с набором признаков, маркирующих слабую социальную включенность потенциальной фигуры жертвы в сообщество.

Так, механизмы архаической катализации насилия могут включаться и в кризисной ситуации существования более развитых сообществ. Статус расового неполноценного позволял в нацистской Германии назначить в качестве «козла отпущения» целые этнические группы. Но, так или иначе, у Жирара фигура жертвы описывается через набор внешних диспозиций, улавливающих в сети жертвенного кризиса наиболее подходящих людей или социальные группы. Жмиевский же демонстрирует другую сторону ситуации жертвы: жертвой не только назначают, но и становятся вследствие отсутствия критической рефлексии и воли к сопротивлению.

Медиаально Жмиевский не более чем создает антиэстетическую документацию своей акции, но данный фильм также является уникальным слепком опыта воспроизведения ситуации жертвы: если это возможно, то и большая трагедия всегда может повториться. Здесь главное отличие работы с историческим Жмиевского от поэтики свидетельства Ланцмана: снятие исторической дистанции, проигрывание микроусловий социального насилия в экспериментальной ситуации, которое демонстрирует непрерывную возможность возвращения трагического исторического события. Здесь политика воспроизведения противостоит поэтике свидетельства. И, пожалуй, самым сильным решением Жмиевского является ставка на тело бывшего заключенного концлагеря. Добровольно воспроизвести концлагерную татуировку значит вновь поставить метку социального насилия, впивающуюся в тело и фиксирующую бытие-жертвой.

Итальянский философ Д. Агамбен предложил рассматривать опыт нацистских концлагерей в более широком контексте трансформаций стратегий биополитики. Массовое уничтожение людей по этническому признаку возможно лишь тогда, когда суверенная власть и «голая жизнь» больше не разделены. Жизнь становится главным объектом власти, и отсюда необходимость государства проникать в самые сокровенные аспекты человеческого опыта под видом заботы. Пространство концлагеря, по Агамбену, – это своеобразный результат и следствие новых режимов биополитики: если человек – это, прежде всего, жизнь, то в таком случае жизнь может быть разделена на правильную и неправильную, соответствующую норме и не соответствующую [4, с. 211].

Таким образом, возникает совершенно новая легитимация массового насилия – человек может быть исключен и наказан не за поступки, а только за то, что он объявлен неправильной формой жизни. Медиапроект Жмиевского лишь косвенно разрабатывает данный аспект социального насилия, лишь констатируя: символическая метка на теле, концлагерный номер обозначает наиболее важный уровень насильственного воздействия власти – телесный. В этом, пожалуй, и заключается наибольшая выразительная сила центрального документального образа фильма – тело старика, вновь маркированное концлагерной татуировкой. Татуировка в «80064» – это царапина истории, которая всегда может повториться.

Жмиевский как художник-акционист лишь частично использует возможности медиакультуры, так как наиболее значимое – механизмы идеологии – находятся, как и у Ланцмана, за кадром. Документальная фиксация акции Жмиевского «80064» только предварительно проблематизирует одну из наиболее интересных в контексте трансверсально-медиаантропологического исследования тем – тело и власть.

**2.1.2. Гетеронтикон и деимагинация.** Трансверсальная медиаантропология демонстрирует различные стратегии сопротивления

власти/знанию, создаваемые при помощи аудиовизуальных образов. В данном контексте сопротивление всегда тесно связано с экспериментированием, открытием новых телесных практик, перцептивных режимов, деконструкцией и переструктуриацией идентичностных механизмов – процессов, которые, несмотря на некоторую абстрактность и отстраненность в некоторых случаях от конфигураций силы, так или иначе, всегда взаимодействуют с микроуровнем политического. Понятие политического здесь не только связывается с государством и его аппаратами (в узком их понимании, принятом до появления теории идеологии Альтюссера), но и обозначает различные сферы человеческой деятельности, в которых присутствуют всевозможные легитимированные формы символического и следующего за ним физического насилия.

Такое расширенное понимание политического восходит к философским исследованиям власти немецкого мыслителя К. Шмитта, который в работе «Понятие политического» предложил рассматривать в политическом контексте и те сферы, которые ранее понимались автономно от отношений власти. Как пишет философ, «уравнение “государственное = политическое” становится неправильным и начинает вводить в заблуждение ... области прежде “нейтральные” – религия, культура, образование, хозяйство, – перестают быть нейтральными, в смысле не-государственными и не-политическими», и далее: «все, по меньшей мере, в возможности, политично, и отсылка к государству более не в состоянии обосновать специфический различительный признак политического» [177, с. 38].

Экспансия расширенного понимания политического в различные сферы, не сводимые к социальному или государственному, позволяет помыслить антропологический уровень властных отношений, пронизывающих, как показали Фуко и Альтюссер, все сферы человеческой деятельности. Это делает возможным также и расширение области исследований политической антропологии, которая теперь не сводится только к анализу отношений государства и протогосударственных структур с

индивидом, но также изучает символические и воображаемые механизмы его включения в иерархические отношения и стратегии его подчинения доминирующим дискурсам власти. Здесь задачи политической антропологии и трансверсальной медиаантропологии частично совпадают – необходимо вскрывать действие власти не только на макроуровне: государства, армии, полиции, – но и на микроуровне, на котором и создаются условия возможности воздействий власти.

Трансверсальная медиаантропология не только рассматривает конфигурации власти/знания, окружающие индивида, т. е. тот уровень, на котором и складываются властные отношения, но и также включает в исследование возможности сопротивления властным механизмам, называемые здесь потенциями трансверсального. Последние основаны на вторжении в сформированные артикуляции политического, в расширенном смысле слова, исключенных из него пластов. Это близко к различию между политикой и политическим, которое использует А. Бадью. Политическое мыслится философом не как обладающая некой изначальной сущностью данность, но как искусственный конструкт, основанный на процедуре вычитания, или исключения.

Как пишет философ, «политическое представляет собой фикцию-вымысел. ... В самой сердцевине этот вымысел представляет собой вымысел о сосредоточивании, связи, отношении. В этом вымысле выражается суверенитет над сообществом. Политическое обозначается философски как концепт образующей сообщество связи и представительства этой связи» [14, с. 13, 14]. Политическому как продукту фикции и результату искусственной конфигурации связей и отношений противостоит политика, которая сосредоточена вокруг непредставимого случая не-связности, вычтенного из структурных фиксаций политического. Актуализация политики, в противовес воспроизводству политического, по определению философа, должна осуществляться следующим образом: «Первая задача – чтобы зафиксировать политическое в фикции-вымысле и сориентировать на политику –

заключается в избавлении политики от предписания, диктуемого связью. Необходимо практически и теоретически осуществить де-фиксацию политики как образующей сообщество связи или отношений. Следует возвести в аксиому, что предоставляемая политикой мобильность зависит от того, что политика соприкасается с реальным в режиме разрыва, а не режиме собирания. А также – что политика является активной интерпретирующей мыслью, а не приятием какой-либо власти» [14, с. 15]. Подобное определение политики как вмешательства в фикционные режимы политического позволяет помыслить акты трансверсирования как всегда уже обусловленные политикой, а определение политики – как интерпретирующей мысли, которая воплощается в аудиовизуальных медиапрактиках.

Данные практики при помощи возможностей медиатехнологий, с одной стороны, ставят под сомнение гегемонию доминирующих фикционных режимов политического, а с другой – конституируют линии сопротивления, которые способны создать новые связи, конфигурирующие политическое. Трансверсальная медиаантропология ориентирована на разработку в рамках аудиовизуальных медиапрактик стратегий сопротивления, подвергающих де(кон)струкции преобладающие диспозитивы и открывающих на антропологическом уровне топоры экспериментирования, которые порождают неподконтрольные власти линии ускользания. Поэтому процесс трансверсирования, запускаемый на антропологическом уровне некоторыми линиями медиапрактик, – это политическое действие.

Как пишет С. Жижек, «политическое действие в собственном смысле слова (вмешательство) – это не просто нечто, что работает в рамках существующих отношений, это нечто, что изменяет сами рамки, которые определяют то, как работают вещи» [65, с. 273]. Трансверсировать – это означает выходить за рамки диспозитивов, подрывать любые стратегии идеологической интерпелляции и репрезентации. Трансверсальная медиаантропология тщательно фиксирует микрофизику власти, зачастую

актуализируемую аудиовизуальными медиа, и описывает изобретаемые в фотографии, кинематографе и медиа-арте антропологические практики сопротивления, всегда уже заряженные политикой.

Исследуя трансформации власти в начале XIX века, М. Фуко в работе «Надзирать и наказывать» описывает одну из изобретенных в формирующемся дисциплинарном обществе стратегий надзора, которую философ называет паноптической схемой. Паноптикон – это проект идеальной тюрьмы, придуманный философом И. Бентамом, согласно которому заключенный, пребывая в одной из камер кольцеобразного сооружения, должен всегда чувствовать себя объектом взгляда надзирателя, находящегося в башне со множеством окон, расположенной в центре здания тюрьмы. Как пишет Фуко, «благодаря эффекту контражурного света из башни, стоящей прямо против света, можно наблюдать четко вырисовывающиеся фигурки пленников в камерах периферийного “кольцевого” здания. ... Паноптическое пространство организует пространственные единицы, позволяющие постоянно видеть их и немедленно распознавать» [162, с. 292, 293].

Паноптизм как установка на тотальное видение – всеобщую прозрачность – из сферы инновационных проектов тюрьмы переходит в социальную ткань и, с точки зрения Фуко, становится одним из базовых принципов дисциплинарного общества. По определению философа, «паноптикон – род “колумбового” яйца в сфере политического. И впрямь, он может быть интегрирован в любую функцию (образование, медицинское лечение, производство, наказание); он может усилить эту функцию, тесно переплетаясь с ней; он может образовать смешанный механизм, где отношения власти (и знания) точно и в мельчайших деталях приспособлены к процессам, подлежащим надзору» [162, с. 302]. Из всех позиций, создаваемых паноптиконом, наиболее интересна позиция надзирателя. Если следовать логике Фуко, данная позиция не является автономной фигурой – в этом заключается инновационность понимания власти у французского

философа. Для Фуко и надзиратель, и заключенный – это фигурки, расположенные на шахматной доске, – силовом поле, формируемом властью. Соответственно, в понимании власти Фуко выходит за рамки субъекта и объекта, активной и пассивной позиций, определяя их как предзаданные логикой власти.

При переносе принципа паноптизма в осмысление пространства воспроизводства кинообразов открывается возможность определить кинозрителя не как активного субъекта восприятия, а как пассивный продукт топологических стратегий дисциплинарного общества. Так, фигура зрителя формально совпадает с фигурой надзирателя, а киноэкран становится пространством тотальной видимости. Зритель-надзиратель не является активным субъектом, а всего лишь – продуктом предсуществующей топологической позиции, тогда как видимое на экране – это не только аудиовизуальный аттракцион, но и пространство репрезентации, вводящее зрителя в интерпелляции идеологией.

Перенос фукоидальной концепции паноптизма в киноисследования позволяет показать микростратегии власти/знания, которые окружают кинозрителя, включая его в раскладки диспозитива. Взгляд кинозрителя, порождаемый его идентификацией с созданной властью диспозицией субъекта восприятия, – это паноптическое видение, воспроизводимое кинематографом, вступающим в союз со стратегиями власти. В этом дьявольское коварство кинопаноптика – зритель занимает удобную позицию для «правильного» созерцания совокупности кинообразов, но при этом платит высокую цену – сам становится объектом утверждения власти/знания, при помощи кинообразов вводящей его перцепцию в порядки идеологии. Трансверсально-антропологическое медиаисследование направлено на разработку стратегий сопротивления паноптизму, которые воплощаются в таких медиаконфигурациях видимого и таких практиках экспонирования кинообраза, которые способны подвергнуть де(кон)струкции как фигуру субъекта восприятия, так и важный для утверждения диспозитива

режим репрезентации. Совокупность подобных аудиовизуальных стратегий и практик сопротивления назовем понятием *«гетероптикон»*.

Как противоположность паноптикону гетероптикон разрушает центрированность перцептивной позиции зрителя на субъекте восприятия и вместо нее вводит трансверсальные перцептивные практики. Гетероптикон предполагает либо преодоление режимов репрезентации, либо их ослабление и де(кон)струкцию. Процедуры, актуализируемые гетероптиконом, на антропологическом уровне высвобождают потенции для политик трансверсального, «поперечных» любым устоявшимся стратегиям власти/знания. Если задача паноптикона – подчинение зрителя через включение его в формально активную позицию субъекта восприятия, то гетероптикон, погружая перцепцию в становление, избавляет ее от важных для артикуляций власти фиксированных позиций.

Любая фиксация: репрезентационная, субъектно-перцептивная, топологическая – смещается в гетероптиконе, что делает зрителя близким к фигуре номада, покидающего символические и воображаемые территориализации для того, чтобы раствориться в детерриторизирующем движении, направленном навстречу не известным ранее ретерриторизациям. Поэтому гетероптикон совершает серию разрывов в конфигурациях политического для того, чтобы за сложенным и структурированным полем власти/знания обнаружить исключенные и изгнанные потенции, позволяющие разоблачить фикционную природу политического и раскрыть возможности для выхода за их рамки.

Если принцип паноптизма, вдохновленный бентамовским проектом идеальной тюрьмы, воплощается в фигурах надзирателя и заключенного, которые соединяются в диспозициях власти/знания, то принцип гетероптизма утверждает другую фигуру – беглеца из паноптикона, не желающего занимать ни позиции надзирателя, ни позиции заключенного, и скрывающегося от всеобщего видения в лабиринтах, находящихся под зданием тюрьмы. Беглец и кочевник – вот фигуры, близкие гетероптизму, и

если первая воплощает раскрытие и преодоление конфигураций власти/знания, то вторая обозначает непредзаданное движение, лишённое телеологии, не подчиняющееся логике диспозитива и следующее интуиции трансверсального: новое возможно.

Аудиовизуальное медиа(вос)производство трансверсального – это создание разрыва в репрезентации. Акт восприятия здесь вырывается из сформированных диспозитивом режимов и размещается в трещине идеологии, он всегда ориентирован не на повторение идеологием власти/знания, а на утверждение сингулярной ситуации. Так, «изготовление ситуаций» является одной из важнейших трансверсальных стратегий распространённого во Франции в 1950-1960-е годы движения ситуационистов, обращённого к поискам актуализации радикальной политики, нарушающей существующие структуры политического поля. Понятие «ситуация» прошло путь от вспомогательного понятия эстетики Гегеля, в которой оно обозначало промежуток между обобщённым состоянием мира и действием, через которое проявляется «борьба и разрешение разлада» [35, с. 181], до политических экспериментов ситуационистов, порывающих с гегелевской диалектикой и понимающих ситуацию как чистый разрыв, не завершаемый диалектическим снятием.

В «Манифесте ситуационистов» производство ситуаций провозглашается центральной задачей. Г. Дебор провозглашает: «Наша главная идея заключается в конструировании ситуаций, то есть конкретном конструировании мгновенной жизненной среды и ее преобразовании в высшее качество страсти» [цит. по 141, с. 163]. Это несколько туманное определение под «мгновенной жизненной средой» и «качеством страсти» подразумевает создание топической утопии, формирующейся в разрыве, который возникает вследствие ряда вторжений в порядки диспозитива. Ситуационисты призывают не репрезентировать ситуацию, а ее «изготавливать», подрывая гегемонные режимы власти/знания, подвергая их деструкции и производя топосы экспериментального. Свою стратегию

ситуационисты реализовывают в различных практиках взаимодействия с упорядоченным властью городским пространством, порядками дискурса, организовывающими публичную сферу, а также, что важно для медиаантропологии, работой с аудиовизуальными медиаобразами.

Теоретик ситуационизма Г. Дебор принципиально противопоставляет ситуационистские практики (вос)производства образов искусству. Как пишет мыслитель, «под ситуацией мы понимаем нечто противоположное произведению искусства, являющее собой попытку абсолютного повышения ценности и сохранения переживаемых моментов» [цит. по 141, с. 163]. В данном тексте Дебор противопоставляет произведение искусства и «изготовление ситуаций». Французский мыслитель пытается отстраниться от маркировки его практик как искусства, поскольку видит в данном жесте угрозу стирания радикально-политического порыва, «качества страсти». Интерпретационный режим, фиксирующий в образах ситуационистских проектов знаки искусства, для Дебора обусловлен логикой диспозитива, скрывающим политические потенции ситуационного разрыва за искусствоведческим объяснением. Здесь можно увидеть предчувствие Дебором опасности конформизма, исходящей от таких объяснений его практик; опасности, которая в полной мере реализована современным левым и, шире, политическим искусством, вступившим в союз с машиной современного арт-рынка и подчинившим радикально-политические интенции арт-практик 1950-х – 1960-х годов конъюнктуре обслуживающих арт-рынок агентов: арт-критиков, арт-кураторов, арт-менеджеров и пр.

В работе «Общество спектакля» Дебор рисует глобальную картину спектуализации общества 1960-х годов, которой должны противостоять практики производства ситуаций, бросающих революционный вызов тотальному спектаклю, реализовывающемуся в абсолютизации зрелища. Ситуация для Дебора и ситуационистов – это всегда активное действие, преобразовывающее среду. Включение ситуационистских практик в дискурсы искусства, реконструкция некоей эстетики или инэстетики всегда

несут угрозу вычитания радикальной политики. Поэтому при исследовании практик ситуационистов более органичной будет оптика трансверсальной антропологии, акцентирующая внимание на топосе экспериментального изобретения, создаваемого ситуационизмом, вместо внешнего предзнающего объяснения, всегда порождаемого существующими порядками дискурса.

Так, первый медиаопыт Г. Дебора, фильм «Завывания в честь де Сада», состоял из чередований черного и белого экранов, демонстрация которых иногда сопровождалась комментарием. Этот фильм принципиально отказывается от (вос)производства медиаобраза, утверждая нигилистическую стратегию противостояния обществу спектакля, теорию которого Дебор в момент съемок фильма только начинал разрабатывать. Отказаться от образа, уничтожить его — это жест, высвобождающий из плена визуальных диспозитивов, конституирующих общество тотального зрелища. В «Завываниях в честь де Сада» Дебор осуществляет кенозис образа, повторяя в кинематографе авангардный жест Малевича. Киноэкран не должен больше ничего представлять, он становится местом бинарного чередования черного и белого, поэтому на нем не может больше оставлять свои метки идеология.

Фильм Дебора демонстрирует скрытую изнанку киноиллюзионизма. Будучи лишенным образности, он сводится к условиям возможности ее производства: белый и черный экран, проекция, пространство кинозала. «Завывания в честь де Сада» демонстрируют нулевую степень кинематографа, свершая авангардный акт отрицания всех предшествующих традиций и утверждая необходимость поиска нового начала. Для превращения кинематографического медиума в место утверждения радикальной политики необходимо избавиться от его прошлого, провести обряд изгнания демонов идеологии, с момента возникновения кинематографа всесторонне определяющих его практики, — такова задача медиаэксперимента Дебора. На медиаантропологическом уровне акт просмотра «Завываний в честь де Сада» становится, с одной стороны, процедурой очищения восприятия зрителя от влияния образов-удовольствий,

скрыто или явно интерпеллирующих идеологией, а с другой – превращает пространство воспроизводства фильма в место производства ситуации, провоцируя неожиданные и непредсказуемые действия и реакции зрителей.

Первый показ фильма в 1952 году привел к протесту публики, которая начала агрессивно реагировать на вовлечение их в авангардный эксперимент. Название фильма предполагало наличие сексуальных сцен, с которыми связывается творчество Сада, но вместо ожидаемой демонстрации перверсии зрители столкнулись с нулевой степенью изображения, таким образом попав в ситуационистскую ловушку Дебора: воспитавшее восприятие зрителя общество спектакля здесь встретилось с радикальной негацией кинообразности. Направляющее зрителя в кинозал желание вуайеристского удовольствия сталкивается с отсутствием вожеленного объекта. Присутствие в названии фильма имени «де Сад» указывает на садистскую природу вуайеризма кинозрителя, определяющую желание не только увидеть представляемые образы, но и обрести воображаемую власть над ними, а также представляемыми ими объектами, что предельно воплощает установки паноптизма. Поэтому тот режим видения, который создает фильм Дебора, является гетероптическим: он разрушает тотальность видимого, не оставляя места даже для образа, подвергая деструкции функционирование кодов восприятия и узнавания зрителя, лишая его удовольствия вуайеристского созерцания. Все эти решения превращают просмотр фильма в сингулярную ситуацию: зритель, лишенный привычных кинематографических условий воспроизводства идеологий, может по-разному реагировать на избавление кинематографа от инструментов идеологии: образа и наслаждения. Ситуация, непредсказуемая и непрогнозируемая, будет каждый раз воспроизводиться при показе фильма, который, действительно, в пределе воплощает логику ситуационистов, смещая внимание с демонстрации киноизображения на действия и реакции самой публики.

Опыт показов первого фильма Дебора близок к аудиальному эксперименту американского композитора Д. Кейджа «4.33», который

предполагал вместо ожидаемого от музыканта исполнения музыкального произведения 4 минуты 33 секунды тишины. Помимо актуализации значимости в музыке тишины аллюзий на восточную философию, в хэппенинге Кейджа важным является особый акцент на реакциях публики, так как подлинным аудиальным содержанием становятся шумы, издаваемые недоумевающей аудиторией. И Кейдж в «4.33», и Дебор в «Завываниях в честь де Сада» совершают очень похожие акты деструкции произведения и традиций его окружающих, выводя на первый план процесс вовлечения аудитории, погружаемой в неожиданную ситуацию. Фильм Дебора важен как первичный аудиовизуальный жест теоретика ситуационизма, который предваряет его дальнейшие медиаопыты. Фильм «Завывания в честь де Сада» в кенозисе медиаобраза демонстрирует не только нулевую степень кинематографа, но и нейтральный срез политического, лишенного тех механизмов, которые позволяют актуализировать стратегии власти. Последующая медиапрактика Дебора уже будет обращена к образу и ориентирована на разработки стратегий не только де(кон)струкции диспозитивов, но и обнаружения потенций трансверсального, вводимого здесь в присутствие под именем радикальной политики.

Изначально практика производства ситуаций была ориентирована на взаимодействие с городской средой. Согласно Г. Раунигу, «Дебор не оставляет никаких сомнений в том, что ситуация должна пониматься не как романтический идеал, но как активное формирование окружающей среды, как свободная игра с пространством города в роли игрового поля» [141, с. 165]. Данная игра с городским пространством привела к разработке двух стратегий, важных для первых этапов становления ситуационизма: «дрейф» (*dérive*) и «детурнемент» (*détournement*, в переводе с французского языка – высвобождение, но также и отклонение, незаконное присвоение, искажение). Дрейф – это исследование ситуационистами городского пространства, осуществляемое при помощи перемещений по его перифериям, картографирований маргинальных участков, смещений различия

«центр/окраина». Дрейф сочетает координацию и рассеивание, целенаправленные практики реорганизации магистральных городских маршрутов и спонтанное блуждание по пригородам. Опыты дрейфа стали основанием для реорганизации ситуационистами в мае 1968-го года городского пространства Парижа, которое они пытались превратить в топос революционной ситуации, топическую утопию, где булыжники площадей становятся оружием, а переулки – местом возведения баррикад против отрядов полиции. Детурнемент – это ситуационистская партизанская стратегия борьбы с авторитетами общества спектакля. Изначально детурнемент обозначал вторжение в городское пространство, реализовывающееся в создании граффити, снятии табличек с названиями улиц, изменении надписей на памятниках и ряда других действий детерриторизации, которые подрывали городскую топологию власти. Позже детурнемент стал именем различных практик преобразования известных образов и популярных брендов, которые лишали их власти.

Барт в своих семиотических исследованиях идеологии продемонстрировал, что эффект воздействия бренда, как и любого популярного образа, зачастую, основан на коннотации, включающей образ в паразитическую вторичную семиологическую систему. Детурнемент – это, прежде всего, разрушение паразитического эффекта идеологии, достижимое через ироничное обыгрывание или искажение популярного в образе спектакля образа. Подобная практика мыслится ситуационистами как партизанская война с обществом спектакля на его же территории, что отличает их установки от классического авангарда, для которого наиболее значимым зачастую был акт негации культурных и общественных авторитетов.

Обе ситуационистские стратегии противостояния тотальной зрелищности капиталистического общества, дрейф и детурнемент, находят свое воплощение в фильме Г. Дебора «Общество спектакля». Стратегия дрейфа определяет визуальную структуру фильма, которая переносит

ситуационистский опыт блуждания в историю аудиовизуальной культуры, сочетая образы из советских и европейских фильмов, военной хроники и документальных записей акций протеста. Дрейф здесь становится опытом погружения в мир образов, как конституирующих общество спектакля, так и представляющих для него угрозу. Визуальная структура фильма преимущественно алеаторна, но, тем не менее, фильм Дебора структурируется за счет закадрового голоса, который озвучивает фрагменты из книги «Общество спектакля», разоблачающие спектакулярность капиталистического общества.

Стратегия детурнемента реализуется в фильме «Общество спектакля» за счет монтажа, в соединении разнородных образов выявляющего общественные антагонизмы. Так, сочетания фотографии топ-модели и сцены труда рабочих завода заостряет в зрителе понимание заложенной в основании общества спектакля несправедливости. Фотография модели – это пример того, что Дебор в «Обществе спектакля» называет надстройкой образов, скрывающей антагонистическую природу капитализма. Как пишет мыслитель, «знаменитости воплощают результат общественного труда, к которому не может прикоснуться рабочий. Звезды имитируют побочные продукты этого труда: они правят и развлекаются, принимают решения и потребляют – все это представляет собой одностороннюю коммуникацию, глумление над трудящимся, который может лишь издалека наблюдать за пиршеством на звездном Олимпе» [43, с. 30, 31]. Соединяя фотографию модели и документальные кадры труда рабочих на фабрике, Дебор при помощи монтажных техник реализовывает ситуационистскую стратегию детурнемента, которая в данном контексте обращена не к самому образу, а к восприятию зрителя, пронизанному идеологией. Дебор в таком сочетании медиаобразов делает видимым антагонизм, хоть и присутствующий в социальном опыте зрителей, но не осознаваемый ими.

Общество спектакля выставляет напоказ только приемлемые для власти образы-удовольствий, именно поэтому образ звезды или топ-модели,

идеально воплощая союз власти и визуального наслаждения, открывает путь для антропологического воздействия идеологий. Монтажное соединение такого образа с образами коллективного труда или протестной демонстрации осуществляет процесс, который назовем «*деимагинацией*» (от лат. *de* – сверху вниз, обратно, и *imago* – образ). При помощи монтажной комбинаторики деимагинация не только лишает образ идеологии его авторитетного статуса и исключает из него визуальное удовольствие, но также и вторгается в порядок образов, определяющих осуществление власти. Деимагинация – это реартикуляция конфигураций политического, затрагивающая одну из его основ – визуальные диспозитивы комбинации образов, легитимирующих или маскирующих стратегии власти/знания.

Импlications ситуационистской стратегии детурнементa в сферу аудиовизуальных медиаобразов привели к созданию оригинальной формы противостояния обществу спектакля, которая, с одной стороны, разоблачала конфигурации политического, выдаваемые за положение вещей, а с другой – демонстрировала образы, скрываемые надстройкой образов-удовольствий из-за той опасности, которую они представляют для диспозитива. Но главная особенность применения деимагинации в фильме Дебора, что отличает его от политического кинематографа исторического авангарда, – это не только демонстрация опыта восстания как радикальной альтернативы существующим социальным порядкам, а и детальное исследование конструкций, собирающих эти социальные порядки и позволяющих утверждать стратегии власти как единственно возможную социальную реальность.

Первостепенная задача деимагинации – трансверсально-антропологическая. В противовес медиаобразам идеологий, деимагинация на антропологическом уровне реализовывает два принципиально важных решения: 1) демонстрирует, что идеология и ее данности – не конечная реальность, а результат сборки ряда образов, репрезентирующих власть, и скрывая, исключая образы, подрывающие дискурсы власти; 2) намечает

потенции трансверсального, реализуемые в радикальной политике, образы которой скрыты под спектаклем политического. Зритель фильма Дебора, с одной стороны, должен воспитать в себе критическую рефлексию, осознавая сборки политического, а с другой – включиться в ситуацию, (вос)производимую демонстрацией фильма, и, обнаружив зияние в конфигурациях политического, обратиться к поиску возможностей для актуализации радикальной политики. Именно здесь в полной мере проявляется ситуационистская установка Дебора: мыслить ситуацию как место разрыва в структурах общества спектакля, разрыва, который приостанавливает работу идеологии и открывает топическую утопию радикального эксперимента, изобретающего новые формы политического вмешательства.

Ситуация непредзадана, непредсказуема, она всегда – нарушение порядков диспозитива, поэтому производить ситуацию значит не знать заранее ее результата. В отличие от С. Эйзенштейна, ставившего перед кино задачу диалектически показать зрителю образцы революционного действия или локального протеста, Дебор в фильме «Общество спектакля» не дает зрителю революционного рецепта, но подталкивает к изобретению того, что Бадью называет мышлением политики. Зритель больше не должен идентифицировать себя с экранным образом революционера или революционной группы: в этом жесте революционно-агитационного кино первой половины XX века таится причина его поражения: давая «правильную» идеологическую интерпелляцию вместо «неправильной», такого рода кино не нарушало самой логики диспозитива. Фильм «Общество спектакля» становится толчком к поиску новых форм политики, а не готовым пособием для адепта революции: деимагинация производит ситуационный разрыв в образных структурах идеологического и размещает зрителя в сердцевине этого разрыва.

Следует отметить проявление определенного консерватизма Дебора в «Обществе спектакля», выраженного в ставке на текст, произносимый

закадровым голосом. Образы фильма часто становятся иллюстрациями к озвученному дискурсу разоблачительной критики спектаклярности капиталистического общества. Текстцентризм фильма Дебора несколько упрощает те возможности для препарирования медиаобраза, которые открывает деимагинация. Конечно, текст Дебора непосредственно обращенный к зрителю/слушателю, по мысли режиссера, должен усиливать критическую рефлексию воспринимающего его фильм, создавать в пересечении революционно-критической мысли и комбинаторики образов не только интенции к сопротивлению власти, но и герменевтические стратегии для ее понимания, мышления политики.

**2.1.3. Политики медиаобраза.** В «Обществе спектакля» воплощаются оригинальные аудиовизуальные медиапрактики, производящие реартикуляцию политического по двум фронтам: критической рефлексии и деимагинации, но эти два направления, сочетающиеся в фильме Дебора, представлены неравномерно. Зритель/слушатель для Дебора – это, прежде всего, носитель просветительской критической установки разума, к которому, по большому счету, и апеллирует фильм, но, в отличие от подобных аудиовизуальных медиапроектов французского кинорежиссера Ж.-Л. Годара, в которых зрителя погружают в ситуацию поиска, данная установка в фильме «Общество спектакля» ретранслируется через отточенные формулировки тезисов одноименной книги Дебора. Здесь стратегия деимагинации – скорее, лишь дополнение к аудиальному воспроизведению утверждений мыслителя. В более оригинальной форме деимагинация была экспериментально проработана в фильмах Годара, который в своем творчестве конца 1960-х – начала 1970-х годов, так же, как и Дебор, радикально ставит вопрос, как возможно при помощи медиаобразов противостоять режимам власти/знания.

В конце 1960-х годов Годар принимает решение полностью посвятить свое кинотворчество разработке медиастратегий сопротивления режимам

власти. В манифесте «Что делать?» режиссер формулирует различие между политическими фильмами и фильмами, сделанными политически: «1. Нужно снимать политические фильмы. 2. Фильмы нужно снимать политически (*politiquement*). 3. Пункты 1. и 2. антагонистичны по отношению друг к другу. Они выражают две противопоставляемые концепции» [37, с. 5], и в другом тексте: «политический кинематограф надо делать политически». Данное различие между политическим кинематографом и кинематографом, сделанным политически, следует понимать в контексте обозначенного нами ранее различия между политическим и радикальной политикой. Тот тип кинематографа, который Годар назвал политическим, на самом деле не порывает с существующими режимами власти/знания. Даже будучи ориентированным на представление революционного действия, он все равно остается в плену у диспозитива, так как политическое вмешательство — это всегда выход за рамки доминирующих конфигураций политического.

Кинематограф, определяемый Годаром как «сделанный политически», должен обозначать пути преодоления границ, установленных властью, и поэтому он близок к определению политики С. Жижеком как искусства невозможного. Как пишет философ, «подлинная политика — это скорее, искусство невозможного — она меняет сами начертания того, что считается “возможным” в существующей констелляции» [65, с. 273]. Но для того, чтобы изменить очертания политического, для начала необходимо их выявить, так как любая ситуативная диспозиция власти/знания выдает себя за положение вещей, маскируется под «природу» политического. Так, кинематограф Годара приходит к разработке собственной стратегии деимагинации, демонстрирующей механизмы образной сборки политического. Подобно Дебору, Годар рассматривает аудиовизуальные образы как надстройку, скрывающую антагонизмы преобладающих режимов власти/знания, и в то же время — как составляющие революционной машины войны, которой может стать фильм. Политическое у Годара лишается

тотальности и становится ассамбляжем, искусственная природа которого должна быть продемонстрирована при помощи деимагинации.

В ряде фильмов, снятых до провозглашения курса на *politiquement*, политически сделанное кино, Годар предварительно разрабатывает антропологическое измерение деимагинации, ослабляя возможности идентификации зрителя как с повествованием, так и с образами героев фильма. Режиссерская стратегия Годара 1960-х годов часто опирается на театральную концепцию «очуждения» Б. Брехта, акцентирующую внимание на необходимости формировать у зрителя вместо эмоционального переживания критическую рефлексию. Как пишет Брехт, «отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям без всякой критики (и, значит, без всяких практических результатов). Все темы и события спектакля подвергаются очуждению. Такому очуждению, которое необходимо, чтобы понять их. А когда люди имели дело с “само собой разумеющимся”, они просто отказывались от всякого понимания» [31, с. 67]. Годар, следуя за театральными теориями Брехта, также ищет пути преодоления репрезентации и трансформации акта просмотра фильма из аттракциона образов-удовольствий в изощренную интеллектуальную игру.

Брехтианское очуждение становится для Годара на первоначальном этапе его творчества инструментом трансверсирования, на антропологическом уровне преобразовывающей символические и воображаемые идентификации зрителей. Так, в фильме «Безумный Пьеро» формальная любовно-криминальная нарративная линия со стереотипными персонажами служит лишь поводом для создания у зрителя иронической дистанции по отношению к чувственному переживанию кинообразов и апеллирует при помощи встроенных и скрытых цитат к различным пластам культуры, воплощая в образах постструктуралистские теории интертекстуальности. Очуждение можно понимать как ослабленную версию

деимагинации, изолирующую кинообраз от его идентификационных потенций.

Переход к политически сделанному кинематографу (*politiquement*) ознаменовался у Годара радикальным пересмотром своих ранних кинопрактик и усилением деимагитативных стратегий, превращающих фильм в аудиовизуальную медиапрактику сопротивления констелляциям власти. Позже Годар так оценивал этот период: «Это был индивидуальный бунт, и с большим опозданием я понял, что должен теснее связать себя с великими социальными движениями. Кино должно быть везде. Цель его пропагандистская – учить и учиться у людей изменять систему, бороться с ней» [цит. по 34, с. 124, 125]. С конца 1960-х годов кинематограф для Годара – это инструмент изменения системы и борьба с ней. Французский кинорежиссер окончательно порывает с кинематографом репрезентации и постепенно формулирует свой аудиовизуальный метод противостояния диспозитивам, который впервые в полной мере был воплощен в фильме 1969 года «Веселая наука», знаменующем перелом в творчестве Годара.

Фильм «Веселая наука» полностью теоретичен; по сути, он демонстрирует процесс изобретения критического метода, позволяющего занять дистанцию по отношению к образам, репрезентирующим идеологию и выявить их артикуляции в режимах власти/знания. «Веселая наука» – это первая последовательная попытка Годара создать *politiquement*, политически сделанный фильм. Во французском языке в слове *politiquement*, помимо политического ангажемента, обозначает также «тактичность» и «осторожность» – создание некоторой дистанции. Как пишет киновед В. Виноградов, «дистанция позволяет человеку избежать ослепления идеей и выработать логически доказательную позицию. Годар предлагал снимать политически, значит, постоянно задаваясь вопросами. Смотрящий картину должен выработать собственные политические воззрения» [34, с. 126]. Годар не принимает классические формы пропагандистского кино, навязывающего готовые модели революционного действия и остававшегося в рамках

репрезентации, в то время как задача режиссера «Веселой науки» во многом сходна с задачами ситуационистского кино – создать при помощи фильма ситуацию, порывающую с существующими конфигурациями политического.

Фильм «Веселая наука» построен как разговор двух персонажей, Патрисии и Эмиля, пребывающих в закрытом темном пространстве, которое напоминает *camera obscura*. Герои фильма размещаются режиссером как бы на нулевом уровне кинематографической образности, для того чтобы продемонстрировать процесс рождения образов и их включения в артикуляции режимов власти/знания. В отличие от фильма «Общество спектакля» Дебора, текст в «Веселой науке» не дает готовых формул для разоблачения диспозитива. Фрагментарные диалоги героев, обрывки аудиозаписей фраз, скорее, создают поле напряжения между политическим и политикой, не давая зрителю фильма ни готовых формул для осмысления образов, ни конкретных инструкций для революционного действия. Годар, воплощая принцип гетероптизма, превращает пространство фильма в топику производства трансверсального, – зритель сам должен научиться выявлять скрытые за медиаобразами стратегии власти-знания и искать новые формы радикальной политики.

В диалогах героев «Веселой науки», монтаже визуальных и аудиальных образов Годар формирует несколько линий деимагинации. Первая – это членение: необходимо разложить образы идеологии на составляющие, что позволяет выявить связки и соединения конфигураций политического. Годар выявляет тот уровень, на котором образы приобретают смысл и становятся частью констелляций диспозитивов. Обнаружение и демонстрация машинерии власти, скрывающейся за образами звезд кино, репортажами телевизионных новостей и популярной рекламы, освобождают зрителя от наивной веры в их значимость и демонстрируют их сконструированность артикуляциями политического.

Акт членения нарушает воспроизводство власти через медиаобраз и создает преграду для идеологических интерпелляций. Вырванный членением

из контекста медиаобраз в фильме Годара деимагинирован: он утрачивает свое влияние и становится объектом препарации – так зритель «Веселой науки» обретает дистанцию по отношению к медиаобразу и постепенно формирует взамен аффективно-аттракционной иммерсии навыки аналитического восприятия фильма. Поэтому «Веселая наука» – это, прежде всего, фильм о педагогике перцепции, обучающий критическому взгляду на аудиовизуальную культуру.

Вторая линия деимагинации – это реартикуляция соотношения звука и изображения. С появлением и распространением звукового кино режиссеры достаточно часто рассматривали звук как дополнение к изображению, создавая определенную иерархию между ними. Годар, разрывая сцепки звука и изображения, демонстрирует особую значимость аудиальной части фильма, превращая серию рекомпозиций аудиального и визуального в мощный инструмент деимагинации. Режиссеру важно при помощи фильма реактуализировать антагонистичность, скрываемую медиаобразами власти, что в «Веселой науке» и ряде последующих кинопроектов Годара воплощается в конфликте звука и изображения. Как пишет режиссер, «в фильме это борьба изображения со звуком и звука с изображением. Фильм – это звук, противостоящий другому звуку. Революционный звук противостоит империалистическому. Во время демонстрации империалистического фильма экран передает зрителю голос хозяина. Голос льстит, подавляет или избивает. Во время демонстрации ревизионистского фильма экран – громкоговоритель для делегированного народом голоса, переставшего быть голосом народа, так как народ молча смотрит на свое искаженное лицо. Во время демонстрации борющегося фильма экран – черная доска или стена школы, который предлагает конкретный анализ конкретной ситуации. Задача для нас, марксистских режиссеров, заключается в том, чтобы накладывать уже правильные звуки на все еще лживое изображение. Звуки уже правильные, потому что это звуки революционной борьбы. Изображение еще лжет,

потому что оно создано в лагере империалистической идеологии» [38, с. 166].

В этом тексте Годар несколько преувеличивает значимость аудиальности: в «Веселой науке» важны не только звуки революционной борьбы, но и образы насилия власти над гражданами, записи и фото политических демонстраций, вступающих в столкновения с полицией. Но несомненна инновационность деимагинационной стратегии Годара по сравнению с фильмами Дебора: помимо выявляющего антагонизмы монтажа медиаобразов, режиссер открывает потенции диалектического столкновения изображения и звука, способного в контрасте между образами-власти и звуками революционной солидарности актуализировать потенции радикальной политики, скрытые под конstellляциями диспозитива.

Годар не демонстрирует образы радикальной политики, но (вос)производит условия возможности для ее осмысления и нового изобретения. Фильм «Веселая наука» показывает, что в трещинах политического скрывается потенция для нового революционного начинания, требование политического эксперимента, выходящего за существующие рамки, порожденные властью. В присутствии/отсутствии медиаобразов политической солидарности демонстрации, силовых столкновений протестующих с отрядами полиции, звуках революционной борьбы формируется поле трансверсирования, открывающее новый опыт политической общности, новые стратегии революционного восстания, которые зритель должен изобрести самостоятельно. Отсюда главное трансверсальное решение фильма Годара: превращение зрителя из порождения идеологии субъекта восприятия в составляющую коллективного революционного субъекта, который не обладает какой-либо эссенциальностью, а рождается в разрыве между политическим и политикой, между образами диспозитива и политически сделанным фильмом.

Поиск новых форм коллективности, независимой от идеологических интерпелляций, приводит Годара к решению отказаться от понятия

авторства. Как пишет режиссер, «представление об авторстве совершенно реакционно. Потому что это ведет и к личной славе, обогащению, которые уводят человека от борьбы» [цит по 34, с. 125]. Данная установка воплощается в создании в 1968 году кинематографической группы «Дзига Вертов», в которую входит Годар, а также режиссеры Ж.-П. Горен, Ж.-А. Роже, Ж. Мартен и др. Члены группы видят в таком коллективном сотворчестве возможность преодоления категории автора, которая вписывает даже самого независимого режиссера в систему воспроизводства власти.

Необходимо отличать данную позицию от популярной в конце 1960-х годов концепции «смерти автора» Р. Барта, растворяющей понятие авторства в текстуальной игре. Для Барта отказ от категории авторства связан, прежде всего, с его концепциями письма и текста, согласно которым «присвоить тексту Автора — это значит ... застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо» [20, с. 389]. Среди ряда аргументов, обосновывающих отказ от фигуры автора, Барт приводит и антикапиталистические: автор — это также и идеологическая категория. Но, так или иначе, критика французского семиолога замкнута в рамках текстоцентрического мышления, исключающего исследование внетекстуальных факторов. Для Годара и участников группы «Дзига Вертов» отказ от классической фигуры автора необходим для проработки более сложных форм авторства, основанных на коллективном взаимодействии. Если кинематограф должен стать машиной войны, подрывающей логику господствующих дискурсов, то и коллективное авторство позволяет избежать соблазнов индивидуального творчества, инкорпорирующих режиссера через категорию автора в структуру властных отношений.

Понимание авторства в группе «Дзига Вертов» близко к концепции «автора как производителя» В. Беньямина, которая предполагает не отказ от фигуры автора, а его радикальное переосмысление в контексте потенций политического искусства. Как пишет Беньямин, «только преодоление тех компетенций в процессе духовного производства, которые, по мнению

буржуазии, образуют его порядок, делает это производство политически пригодным – барьеры компетенции, воздвигнутые с обеих сторон производительными силами для разделения, разрушаются совместно. Автор как производитель – когда он испытывает солидарность с пролетариатом – в то же время непосредственно ощущает солидарность с определенным другим производителем, у которого прежде было мало, что сказать ему» [24, с. 131]. Сложно говорить о концепции авторства Беньямина, в большей степени текст философа – это вдохновленная театральными экспериментами Брехта интуиция, требующая пересмотра категории автора, но важно, что Беньямин намечает несколько стратегических линий для новой теории автора: отказ от индивидуализма, политическая ангажированность, солидарность с другими творцами.

Кинопрактика группы «Дзига Вертов» позволяет на основе теоретических интуиций Беньямина сформулировать категорию авторства с позиций трансверсальной антропологии. Во-первых, автор должен быть лишен индивидуальности, которая делает его объектом идеологических интерпелляций и включает его творчество в капиталистическое производство. Во-вторых, автор должен мыслиться в контексте различия репрезентаций политического и образов радикальной политики. Таким образом, автор выявляет трещины в конфигурациях власти/знания, для того чтобы ввести в представление скрываемые образами диспозитива антагонизмы, демонстрирующие исключенное из репрезентации власти и поэтому таящее возможность для трансверсирования, воплощаемого в новой радикальной политике. Так понимаемая политика основана на введении в представление непредставимого, изгнанного из констелляций власти/знания. В-третьих, автор мыслится как коллективный субъект, альтернативный фигуре субъекта Нового времени, создающего паноптические условия возможности для идеологических интерпелляций.

Коллективный субъект – это субъект, рождающийся в разрыве между конфигурациями политического и радикальной политикой, открываемой в

трансверсальном эксперименте. Такой субъект существует лишь в жесте разрыва с репрезентацией политического, в перманентном революционном порыве, создающем пробойны в диспозитивах и открывающем топоры антропологического эксперимента. Поэтому авторство коллективного субъекта вовлекает в «поперечное» по отношению к практикам власти движение многих участников, актуализирующих (вос)производство трансверсального. Коллективный субъект исключает индивидуальные амбиции и творческое противостояние участников, формируя радикальный опыт солидарности – мерцающее революционное сообщество, возникающее лишь в момент трансверсирования.

Группа «Дзига Вертов» в фильмах «Борьба в Италии», «Письмо к Джейн» и ряде других воплощает кинематографический вариант трансверсального авторства. Фильм 1971 года «Борьба в Италии» – это аудиовизуальное пособие по освобождению от идеологии, созданное коллективным трудом. Фильм картографирует пространства идеологического, окружающие героиню, и демонстрирует создание ею стратегий сопротивления через критическое осмысление образов власти и деструкцию идеологических интерпелляций. В более радикальной форме установки группы «Дзига Вертов» проявились в фильме 1972 года «Письмо к Джейн», строящегося вокруг опубликованной в прессе фотографии американской актрисы Д. Фонды, сделанной во время ее визита в Северный Вьетнам. Фотография кинозвезды, выполняющей «гуманитарную» миссию, в фильме группы «Дзига Вертов» изымается из контекста и подвергается тщательному анализу. Как писал Годар в комментарии к фильму, «нам скажут, что мы поступили неправильно, изолировав часть фотографии, тогда как она включена в контекст. Это очень плохой довод. Мы изолировали ее специально, намереваясь показать, что в действительности она существует сама по себе» [37, с. 89]. Действительно, изоляция демонстрирует нейтральность взятого самого по себе фотоизображения, так как лишь в контексте оно обретает идеологические смыслы, которые делает фотографию

кинозвезды, встречающейся с жителями разрушенного войной вьетнамского города, медиаобразом, легитимирующим власть. Но для демонстрации идеологий, использующих фотографию, необходимо совершить акт членения: выделить изображение из контекста, для того чтобы затем распутывать сплетение диспозитва, утверждаемого через визуальные фотообразы.

В комментарии к фильму Годар и Горен следующим образом проясняют один из идеологических дискурсов, выявляемых анализом: «Позади фигуры американской звезды до сих пор стоит сомнительная, гнусная капиталистическая машина со стыдливо-циничным выражением лица... Проще говоря, борьба между “еще” и “уже”, между старым и новым. Борьба, происходящая не только на этапе производства фотографии, но и во время ее распространения, в тот момент, когда мы рассматриваем ее. Борьба между производством и распространением, в зависимости от того, кто занимается тем и другим, капитал или революция» [37, с. 90]. Так, анализ фотографии показывает ее включенность в доминирующие режимы репрезентации политического через серию точек пристежек к фотообразу и выявляет особенности сборки диспозитивов. Фотообраз популярной киноактрисы подвергается деимагинации и утрачивает свой статус инструмента идеологической интерпелляции. Узнаваемое благодаря масс-медиа лицо актрисы, означающее «Джейн Фонда», маркирующее личностный бренд, присутствие актрисы во Вьетнаме в период военных столкновений – все эти составляющие фотообраза индексируются идеологией и, соответственно, изъятие фотообраза из контекстов диспозитива и деимагитативное его членение вскрывают хиазмы власти, структурирующие политическое.

Деимагинация образа-власти, демонстрация артикуляционных механизмов, позволяющих ситуативной конфигурации власти выдавать себя за положение вещей, в соответствии со стратегиями трансверсального авторства, – это первый жест, жест изобличения и дистанцирования от

логики диспозитива. Но для последовательной реализации трансверсирования в политически сделанном кино необходим и второй жест – демонстрации, вводящей в присутствие скрытые за политическим возможности радикальной политики. Данный жест, обращенный к исключенным из репрезентации политическим элементам, в «Письме Джейн» реализуется группой «Дзига Вертов» благодаря акценту на одном из образов вьетнамской фотографии Д. Фонды: лицу стоящего позади актрисы вьетнамца. Если исходить из логики диспозитива, то лицо вьетнамца вторично для фотографии, на которой зафиксирована американская киноактриса. Это случайное лицо неизвестного жителя вьетнамского поселка, включенного в визуальный диспозитив лишь для того, чтобы иллюстрировать встречу киноактрисы с местными жителями. Вьетнамец – человек, исключенный из исторических метанарраций Запада, экзотический фон для фотопрезентации гуманитарной миссии Фонды, демонстрирующей заботу о жителях стран Третьего мира. Если же исходить из логики трансверсального, раскрывающего пути введения в присутствие исключенных из репрезентаций политического элементов, то именно лицо вьетнамца становится значимым, именно оно демонстрирует разрыв в сплетениях диспозитива.

Как утверждают Годар и Горен в тексте к фильму, «если внимательно посмотреть на вьетнамца, стоящего позади американской актрисы, сразу станет понятно, что его лицо выражает нечто совершенно отличное от лица американской активистки. Лучше уж не знать, на что он смотрит; если же выделить его, снять его одного, станет очевидным, что его лицо отсылает к тому, с чем он сталкивается каждый день: шариковые бомбы, плотины, выпотрошенные женщины, ремонт дома или больницы по десятому разу: это урок, который нужно выучить... И тот факт, что его лицо отсылает к повседневной борьбе, становится возможным по одной простой причине: это не просто лицо революционера, это лицо вьетнамского революционера. Долгое революционное прошлое впечатано в его лицо французским,

японским и американским империализмом. По правде говоря, его лицо уже успело стать лицом революции во всем мире» [37, с. 87].

Трансверсальная оптика переворачивает логику диспозитива: лицо вьетнамца, в противовес мас-медийному конструкту «Джейн Фонда», является более значимым. Анонимный вьетнамец – лицо революции, по определению Годара и Горена, потому что он, униженный войной, исключенный из истории, лишенный возможности производить собственную дискурсивность, и представляет то, что Э. Балибар называет всеобщим требованием *égalité* (равенство-свобода). Случайное присутствие вьетнамского революционера на фотографии с Фондой является избыточным, так как только ставка на избыточное дает начало для борьбы с существующим порядком политического, борьбы, которая возможна лишь при идентификации с исключенными из порядков диспозитива.

Речь здесь, разумеется, не идет об идеологической интерпелляции, которая, как уже было показано выше, часто ориентируется на лицо как первичный шов идеологии. Лицо вьетнамца – это, конечно же, не антропологический образец, которому нужно следовать, это свидетельство боли, унижения и страданий людей, маркированных идеологией в качестве жителей стран Третьего мира, раздираемого империалистическими противостояниями. Оно обретает свой статус избыточного элемента в диалектическом столкновении с лицом американской актрисы. Соотношение образов вьетнамца и Фонды формируют комбинированный образ неэкспрессивной диалектики, вводящей в присутствие исключенное. Иными словами, речь идет не о правильной идеологической интерпелляции в противовес неправильной, а о последовательном воплощении группой «Дзига Вертов» годаровского призыва делать кино политически.

Соотношение вьетнамца и американской актрисы в пространстве одной фотографии выявляет разрыв между политическим и политикой и утверждает исключенный элемент как опору для изобретения политического действия, уничтожающего доминирующие конфигурации диспозитива.

Фигура исключенного – это и есть опора для формирования коллективного революционного субъекта, рождающегося в радикальном политическом вмешательстве. Зрителю фильма «Письмо к Джейн» не дают готовую интерпелляцию, его последовательно проводят через деимагинацию образов власти, для того чтобы указать на скрываемые ими антагонизмы, а затем прочертить путь для трансверсирования, воплощаемого в политическом эксперименте. Как трансверсальные авторы, создатели фильма группы «Дзига Вертов», так и зритель «Письма к Джейн» включаются в неэкспрессивную диалектику медиаобразов и приобщаются к формированию коллективного субъекта, актуализированного лишь в революционном порыве и следующего установке: исключенное должно стать всеобщим.

Наиболее радикально соотношение особенного и всеобщего в политическом и социальном контекстах было помыслено философом Э. Лаклау, который в своих исследованиях продемонстрировал условия возможности социального, обуславливаемые политическим вмешательством. Как пишет философ, «социальное – это не только бесконечная игра различий, но также попытка ограничить эту игру, заключить ее в конечность порядка. Но этот порядок – или структура – больше не принимает форму основополагающей сущности социального; скорее это попытка – нетвердая и сомнительная – охватить “социальное”, установить гегемонию над ним» [79, с. 55]. Социальное для Лаклау – это искусственный конструкт, возникший вследствие установления гегемонии, которая всегда является случайным и нестабильным результатом политического противостояния, поэтому любая попытка мыслить социальное вне политического также является политическим жестом.

Процесс установления гегемонии, с точки зрения философа, осуществляется на трех уровнях: 1) пустое всеобщее, становящееся полем борьбы различных идеологий; 2) особенное идеологическое содержание, устанавливающее гегемонию над пустым всеобщим; 3) избыточное единичное, подрывающее содержание гегемонии. Лаклау не ищет подлинное

онтологическое содержание политического, а описывает процесс его установления, всегда обусловленный неснимаемыми антагонизмами. Единичный элемент в теории Лаклау – это внутренняя часть процессов, координируемых всеобщим, в то же время только оно обладает подрывной силой, способной ниспровергнуть всеобщее. Как пишет Лаклау, «всеобщая форма и особенное содержание могут быть дифференцированы. В таком случае мы сталкиваемся с двойственностью, с одной стороны – структура (частично разрушенная), а с другой стороны – различные единичности, которые заполняют структурные пробелы и проводят к перестройке дискурсов и практик» [249, р. 93]. Единичное здесь утверждает разрыв между всеобщим и особенным, констатируя условность гегемонии любого претендующего на всеобщность идеологического содержания, которое никогда не является положением вещей, а всегда – ситуативный результат политической борьбы.

Фильм «Письмо к Джейн» группы «Дзига Вертов» является тщательным исследованием локальной актуализации описанных в теории Лаклау процессов. По сути, акты создания фильма, его воспроизводства и восприятия становятся трансверсальным вторжением в гегемонные режимы социального. Соотношение между всеобщим и особенным актуализируется в фильме «Письмо к Джейн» через демонстрацию и анализ образа вьетнамца, который зафиксирован на фото для того, чтобы подтверждать гуманизм и справедливость глобального капитализма, и поэтому является иллюстративной единицей его идеологических содержаний. Но в то же время этот фотообраз – свидетельство опыта присутствия в эксплуатируемых и раздираемых империалистическим противостоянием странах Третьего мира. Это опыт человека исключенного, лишенного своего представительства на уровне всеобщего и сведенного только к декоративной функции на фасаде, установивших гегемонию идеологий.

Лицо вьетнамца свидетельствует о ежедневной борьбе, в которой пребывают жители азиатской страны, находящейся в эпицентре

империалистического противостояния, о нищете, в которой живут обитатели окраин глобализации, и поэтому оно является обобщенным образом исключенного единичного. Вьетнамец на фотографии демонстрирует разрыв между всеобщим и особенным, его образ напоминает, что всеобщее ложно, оно не более чем результат гегемонии идеологических содержаний и поэтому может быть разрушено радикальным политическим вмешательством. Как пишет Жижек, «политика в собственном смысле слова всегда связана с коротким замыканием между всеобщим и особенным: парадокс *singulier universel*, сингулярное, которое появляется в качестве заместителя всеобщего, дестабилизируя “естественный” функциональный порядок отношений в социальном теле» [65, с. 256]. Фильм «Письмо к Джейн» – это опыт погружения в архитектуру идеологических гегемоний, создающих конфигурации политического. Создатели фильма обращены к поиску и осмыслению *singulier universel*, единичного элемента, и включенного в доминирующие формы организации политического, и потенциально подрывающего их гегемонные режимы. Так, фильм, его просмотр и обсуждение становятся настоящей лабораторией по разработке и теории, и практики радикальной политики и превращают зрителя в соучастника трансверсального эксперимента, ставящего под сомнение гегемонные идеологические содержания.

Дебор и ситуационисты, Годар и группа «Дзига Вертов» строили свои медиапроекты вокруг зияния между политическим и политикой, скрываемого доминирующими репрезентациями власти. Фильмы, которые они создавали, нельзя описывать в категориях эстетики кино, так как направляющие их создание интенции по своей сути были антиэстетичными. Ситуационизм, апеллируя к авангардным жестам дадаизма и сюрреализма, и группа «Дзига Вертов», ориентирующаяся на опыт советского киноавангарда, воспроизводили в своих проектах важные для исторического авангарда установки на создание аудиовизуального эксперимента, порывающего и с

преобладающими антропологическими концепциями, и с гегемонными политическими практиками.

Аудиовизуальная образность здесь так же, как и в искусстве 1920-х годов, становится машиной войны, подрывающей господствующие дискурсы. Конечно, бунт авангарда зачастую был обусловлен тактикой прямого столкновения с властью, в то время как ситуационисты и участники группы «Дзига Вертов» прямому деструктивному вторжению в антропологические и политические порядки предпочитают рефлексии условий их возможности. Ситуационизм и группа «Дзига Вертов» в своих медиапроектах вместо трансгрессивности, обращенной к обнаружению границы политического и антропологического, открывают потенциалы трансверсального, скрытые под имитирующими стабильность и устойчивость репрезентациями власти.

Предъявление трансверсального всегда высвобождает исключаемые, игнорируемые, изгоняемые властью элементы и демонстрирует разрыв, тщательно скрываемый диспозитивами: между образом человека, конструируемым властью, и человеком как экспериментальным топосом производства трансверсального, между гегемонными конфигурациями политического и возможностью революционной политики. Ситуационисты и группа «Дзига Вертов» открывают в человеке и структурах политического антагонистичность, демонстрация и осмысление которой позволяют не только противостоять стратегиям власти, но и изобретать пути ее революционного преобразования. Непонимание этого радикального напряжения, пронизывающего все творчество и ситуационистов, и дзигавертовцев, привело к стиранию их авангардного порыва в эстетических или инэстетических герменевтических практиках, которые включали их аудиовизуальные эксперименты в общий контекст поисков нового художественного языка в искусстве 1950-х – 1960-х годов.

Постмодернистская теория искусства, установившая в 1990-х годах гегемонию в области производства суждений об искусстве и зачастую все

еще преобладающая и в начале XXI века, создала канонические интерпретации аудиовизуальных экспериментов революционного поколения мая 1968 года. Так, детурнемент соотносится с поп-артистскими практиками деконструкции оппозиции элитарной и массовой культуры, а кинематографические импликации принципов брехтианского очуждения в фильмах Годара объявляются предвестниками постмодернистской иронии. Постмодернизм осуществил деполитизацию наследия Дебора и ситуационистов, Годара и дзигавертовцев, приблизившихся в своих аудиовизуальных экспериментах не только к скрытым механизмам воздействия власти, но и к теоретическим и практическим возможностям ее уничтожения. Но деполитизация – это всегда жест политический. Теперь очевидно, чем был на самом деле постмодернизм с его бесконечной игрой текстуальных означающих, пессимистическим утверждением безальтернативности торжеству симулякра, концом истории, ведущему к всеобщей либерализации, – постмодернизм всегда был не более чем радикальной формой реакционной идеологии.

Отказываясь мыслить антагонистичность, сводя ее к игре чистых различий, постмодернизм стал инструментом легитимации власти. Поэтому опыт аудиовизуального экспериментирования ситуационистов и группы «Дзига Вертов» в контексте кризиса постмодернистских исследовательских стратегий должен быть радикально переосмыслен, так как он не только ставит ряд актуальных для современной теории культуры, антропологии и политики вопросов, но также и намечает пути создания при помощи медиаобразов экспериментальных пространств, изобретающих трансверсальную машину войны против любых конфигураций власти/знания.

Актуализированный в фильмах группы «Дзига Вертов» разрыв между особенным и всеобщим, вводящий в присутствие исключенное единичное, косвенно проявляет себя в различных медиастратегиях современной культуры, несмотря на последовательное стирание его различными дискурсами, легитимирующими современные конфигурации власти. Одним

из политических заданий трансверсально-антропологического исследования является изучение артикуляционных практик исключения в современной культуре, размещающих целые группы людей вне репрезентации. В этом пункте трансверсальная антропология становится близкой к изучению стратегий биополитики, которые демонстрируют возможности власти сводить человека к форме жизни и, соответственно, изобретают практики его исключения, основанные на обосновании различия между правильной и неправильной формами жизни.

Итальянский философ Д. Агамбен, изучая биополитику в контексте различия суверенной власти и «голой жизни», в ряде исследований из цикла «*Nomo sacer*» демонстрирует, что биополитическая парадигма современности фундирована двумя положениями: во-первых, основанием политических отношений является отвержение или исключение, во-вторых, первоначальный политический элемент – это порождение «голой жизни» стратегиями власти/знания. Политизация жизни приводит к возможности исключения групп людей лишь на том основании, что они, исходя из установок власти, предэкоставляют неправильную форму жизни и поэтому могут быть объявлены жизнью, недостойной быть прожитой.

Как пишет философ, «всякое наделение жизни ценностным и «политическим» смыслом обязательно влекло за собой новое решение о рубеже, за которым жизнь не является политически значимой; отныне это всего лишь *vita sacra*, и как таковая она может быть безнаказанно уничтожена. Любое общество определяет эту границу, любое общество – даже самое современное – решает, кто является его “священными людьми”. Возможно даже, что эта граница, от которой зависят политизация и *exception* естественной жизни в государственной правовой системе, лишь раздвигалась в ходе истории Запада и сегодня – в новой биополитической ситуации национальных государств – неумолимо вторгается в сокровенную жизнь каждого человека» [4, с. 177–178]. Исключение человека из-за несоответствия прочерченной властью границе, позволяющей проводить

сегрегацию жизни на достойную и недостойную, в полной мере воплощается, с точки зрения Агамбена, в пространстве концлагеря, сводящего человека к «голой жизни», но эта процедура биополитики также позволяет описать и современные стратегии власти. Так, одна из центральных проблем современных западных государств, проблема беженцев, рассмотренная с точки зрения исследований биополитики, демонстрирует функционирование механизмов исключения в западных обществах после Освенцима.

Беженец создает проблему для западной модели правового государства, так как он разрушает лежащую в основании прав человека фундаментальную связку гражданина и человека, рождения и национальности. Фигура беженца демонстрирует разрыв, находящийся в основании концепций прав человека, – лишение гражданства перемещает человека в промежуточный, транзитивный топос, наделяет его переходным статусом и сводит его существование к «голой жизни». Таким образом, пространство концлагеря находит свое новое воплощение в гонимых и лишенных какого-либо статуса лагерях беженцев и в то же время вновь свидетельствует об иллюзорности легитимирующих власть гегемонных идеологий.

В современной популярной западной медиакультуре фигура беженца воплощается в различных фильмах и сериалах о зомби. Образ зомби, как и любой монструозный образ, всегда является частью того, что российский философ И. Чубаров, вслед за Р. Жираром, называет «гонительной репрезентацией» [175, с. 98, 99]. Исключенные из общества и поэтому, согласно конструируемой властью идеологии, потенциально несущие угрозу для граждан беженцы возвращаются в образах зомби – отверженной «голой жизни», зависающей между правовым и неправовым и, соответственно, человеческим и нечеловеческим. Поэтому просмотр фильма об уничтожении зомби превращает зрительскую аудиторию в участников коллективного сеанса избавления от созданной диспозитивом социальной фобии – страха

перед беженцами и мигрантами, несущими в себе страдание и бедность жителей стран Третьего мира.

Созерцание убийства зомби в кинотеатре напоминает возрождение архаических ритуалов жертвоприношения, которые, как показал Р. Жирар, всегда были ориентированы на уничтожение фигуры «козла отпущения», с которой соотносились наименее защищенные члены сообщества, принимающие на себя наказание за неконтролируемое насилие, провоцируемое миметическим кризисом [66, с. 30–31]. Так, популярная медиакультура воспроизводит логику власти, сводящей исключенных из правовых отношений людей к «неправильной форме жизни». Беженец в данной оптике превращается в зомби: лишенный возможности артикулировать себя в порядке дискурса (он не владеет языком страны, в которой находится), не защищенный правами трудящихся, он может быть принужден к самой тяжелой трудовой эксплуатации; исключенный из правовых отношений, он может стать лишь беспомощным объектом насилия.

Структуры власти используют аудиовизуальные медиа для сокрытия общественных антагонизмов или же, в более радикальных случаях, как в рассмотренном примере фильмов о зомби, легитимируют антагонизм при помощи «гонительных репрезентаций». С этой точки зрения главными политическими задачами трансверсальной медиаантропологии являются обнаружение и демонстрация возможности медиастратегий сопротивления, которые превращают излюбленный инструмент власти в XX и XXI веках, медиаобраз, в машину войны против логик господства диспозитивов. Медиаобраз способен раскрывать трансверсальное измерение в устоявшихся конфигурациях политического, обличая их и демонстрируя иллюзорную природу идеологии. Для этого он должен стать частью операции вскрытия, выявляющей непристойную изнанку доминирующих легитимаций власти. Данные легитимации конституируют политическое за счет процедур исключения, актов сведения целых групп людей к «голой жизни» – таковы потаенные стратегии власти эпохи биополитики. Это значит, что медиаобраз

должен продемонстрировать сам механизм современных практик исключения, выявить промежуточное измерение «голой жизни», поглощающее множество людей, лишенных правового статуса и маркированных именами «беженец» или «мигрант».

Образец последовательной разработки операции вскрытия процедур исключения можно увидеть в фотофиксации перформанса художника С. Сьерра «Расстановка тридцати рабочих в соответствии с цветом их кожи за плату». Для создания перформанса Сьерра нанял тридцать рабочих-иммигрантов разных национальностей и выставил их в ряд в соответствии с градацией цвета их кожи, переходящей от темного к светлому. Фотографии перформанса Сьерра фиксируют предельную ситуацию унижения рабочего-иммигранта: лишенный прав и достойной оплаты труда, он готов за небольшие деньги стать объектом арт-манипуляций, в которых он интересен только из-за своего биологического признака – цвета кожи. Циничный, на первый взгляд, проект Сьерра, в действительности, вынужден обратиться к такой радикальной форме для того, чтобы, заостря скрытые общественные антагонизмы, презентовать подлинные практики биополитики, спрятанные под маской дискурса прав человека. Люди из стран Третьего мира, готовые к публичному унижению за небольшую плату, демонстрируют в галерейном пространстве повседневные практики эксплуатации и дискриминации человека без статуса в западном обществе. Фотофиксация перформанса Сьерра свидетельствует о том, что человек, утративший прежний правовой статус и не обретший нового, сводится к «голой жизни».

Присутствие таких людей в странах Запада обусловлено их пограничным статусом между человеком и нечеловеком, суверенной властью и «голой жизнью». Если для национального государства маркеры человеческого всегда соотносились с гражданскими, то иммигранты указывают на фиктивность этой связи. Выставленные в ряд по цвету кожи тела свидетельствуют о разрыве между человеком и гражданином, – разрыве, который создает промежуточное пространство, захватывающее людей без

правового статуса, становящихся легким объектом наиболее суровых форм эксплуатации в современном капиталистическом обществе.

Фотографии перформанса Сьерра демонстрируют новую актуализацию фигуры *Homo Sacer*, обозначающую в древнеримском праве человека, которого вследствие судебного решения можно было безнаказанно убить, но нельзя было принести в жертву. Статус *Homo Sacer* сводил человека, лишённого прав гражданина Рима, к «голой жизни». Человек, объявленный *Homo Sacer*, парадоксально зависал между человеческим и священным, жизнью и смертью, суверенной властью и «голой жизнью». Биополитическая парадигма современности обладает способностью наделять статусом *Homo Sacer* целые группы людей, отверженных правовой системой. Сьерра демонстрирует фиктивность реального функционирования понятия «права человека», воспроизводя ситуацию предельного унижения эксплуатируемого иммигранта, лишённого не только гражданства, но и статуса человека, сводимого лишь к его обнажённому телу.

Перформанс Сьерра становится трансверсальным вторжением в конфигурации политического и демонстрирует единичный угнетаемый элемент, открывая поле для рефлексий, результатом которых должна стать разработка новых форм политики, так как доминирующие формы легитимации политического стирают антагонизмы современных западных обществ. Эту антагонистичность Сьерра визуализирует в противопоставлении галерейного пространства, предназначенного для экспонирования работ так называемого современного искусства, и беспомощных, обнаженных, выставленных напоказ тел рабочих-иммигрантов. Здесь присутствует также и институциональная критика функционирования галереи современного искусства: градации цвета кожи, в соответствии с которой выставлены тела рабочих, напоминают минималистический арт-проект. Подчиненное цветовой градации экспонирование тел в галерейном пространстве открывает диалектическое напряжение между абстрактным минималистическим искусством,

позиционирующим свою аполитичность, и повседневной реальностью капиталистической эксплуатации низкооплачиваемого труда иммигрантов.

Сьерра таким образом демонстрирует зрителю: нет никакого аполитического искусства, а игнорирующее политические антагонизмы современное искусство и место его воспроизводства и экспонирования, галерейное пространство, – это составляющие аппаратов власти. По определению Жижека, «в человеческом обществе политическое служит всеобъемлющим структурирующим принципом, так что всякая нейтрализация некоего частичного содержания в качестве “неполитического” является политическим жестом *par excellence*» [65, с. 263]. Сьерра предъявляет политические аспекты аполитического современного искусства, демонстрируя зрителю, ориентированному постмодернизмом на искусство как контекстуальную и перцептивную игру, скрытые за покровом современных арт-идеологий механизмы исключения и дискриминации, делающие возможными безнаказанное насилие и тяжелую трудовую эксплуатацию. Фотографии перформанса Сьерра актуализируют разрыв между дискурсами, легитимирующими власть, и скрытым аспектом ее реального функционирования: идеология глобализации подрывается демонстрацией сингулярной практики капиталистической системы, превращающей тело рабочего-иммигранта в объект эксплуатации. Диспозитивы прав человека ставятся под сомнение биополитикой, сводящей человека без правового статуса к «голой жизни».

Фоторабота Сьерра является великолепным примером политически сделанного искусства, не репрезентирующего политическое, а указывающее на разрыв между легитимацией власти и ее перверсивной практикой. Права человека – это не более чем установившее гегемонию идеологическое содержание, прикрепленное к пустому всеобщему, содержание, которое в претендующее на всеобщность определение не включает права тех, кто с позиций доминирующей идеологии человеком в полной мере не является: мигрантов, беженцев. Эти исключенные из обобщающего содержания

группы и составляют то особенное, вокруг которого и должна строиться новая политика, призванная либо сокрушить всеобщее, либо пересмотреть содержание идеологии прав человека. Фотофиксации перформанса Сьерра здесь представляют искомые трансверсальной медиаантропологией интенции, демонстрирующие под сонмом гегемонных идеологий единичное – угнетаемое эксплуатацией тело иммигранта – и таким образом формулирующими перед современной критической философией универсальное требование необходимости теоретической рефлексии столкновения особенного и всеобщего, ведущей к разработке новой радикальной политики, способной сокрушить доминирующие структуры политического.

Исключенное единичное должно стать основой для актуализации политики, опирающейся на требование *égalité*, свободы-равенства. Локальная задача трансверсальной медиаантропологии в данном контексте – выявление лежащих в основании структур политического процедур исключения единичного и демонстрация исключенного единичного вне тех репрезентационных рамок, которые превращают его в иллюстративное содержание идеологии. Трансверсальное исследование соотносит единичное с обладающим подрывной политической силой особенным, способным создать новое содержание идеологической гегемонии. Конечно, в данной процедуре возможности трансверсальной антропологии ограничены, и на уровне разработки нового мышления политики и новых стратегий политического вмешательства трансверсальная антропология передает эстафету философии политики и революционной политической практике.

В трансверсально-антропологическом медиаисследовании всегда важен микроуровень, на котором проявляют себя как стратегии власти, захватывающие зрителя и включающие его в воспроизводство идеологической машины, так и потенции трансверсальных сил, высвобождающих зрителя из паутины идеологии и погружающих его в пространство трансверсального эксперимента.

## 2.2. Медиа(ре)презентации телесности: воспроизводство власти и трансверсирование

**2.2.1. Эстетическая идентификация медиакультуры и трансверсирование.** В. Беньямин в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» рассматривает воспроизводимость как одно из базовых свойств той новой медиакультуры, которая формировалась в начале XX века фотографией и кинематографом. Образ больше не связан с «аурой»: «в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры» [25, с. 126]. С точки зрения мыслителя, вопрос об образе-оригинале должен быть принципиально снят, что отличает исследования Беньямина от работ адептов Франкфуртской школы, для которых воспроизводимость образа всегда будет мыслиться исключительно критически, как негативный результат развития культурной индустрии капиталистического производства, которой противопоставляется ностальгическая тоска по «подлинному», невоспроизводимому образу.

Конечно, у Беньямина также еще сохраняется некоторая ностальгия об эпохе «ауры», но в то же время он совершает мощный концептуальный жест, лишая дискурс о воспроизводимости неизбежного включения в игру оппозиций «элитарная/массовая культура», «подлинник/копия, «оригинал/фальшивка». Воспроизводимость образов и знаков – это данность, определяющая природу аудиовизуальных медиа XX века, исходя из которой можно помыслить базовые культурные трансформации, актуализируемые сначала фотографией и кинематографом, а затем перманентно воплощаемые во всевозможных «новых медиа», вплоть до современной эпохи сетевых коммуникаций.

Пожалуй, самым оригинальным аспектом размышлений Беньямина является анализ изменений, вызванных технически воспроизводимыми медиа в различных сферах культуры. Здесь мы оказываемся, по сути, в эпицентре

борьбы, которую вели новые оптические медиа с доминирующими описательными дискурсами. Легитимация технически воспроизводимых образов и знаков мыслилась многими медиатеоретиками как операция включения фотографии и кинематографа в идентификационные режимы искусства. Необходимо было доказать, что фотография – это не только технология, полезная исключительно для научных опытов или фиксации памяти, а кинематограф не является всего лишь очередным ярмарочным аттракционом.

Так, легитимация фотографии и кинематографа проходит через идентификацию искусством. Ж. Рансьер называет эстетическим режимом искусства набор практик его идентификации и легитимации, сложившихся в европейской культуре еще с эпохи романтизма [139, с. 13]. Эстетический режим искусства, с точки зрения французского философа, «освобождает это искусство от любого специфического правила, от всякой иерархии сюжетов, жанров и искусств» [139, с. 14], в противовес классицистскому режиму репрезентации, в котором искусство строго следует канонам<sup>13</sup>. Соотнесение технически воспроизводимых образов и знаков с эстетическим режимом искусства – вот главная задача первых медиатеорий Р. Канудо, Л. Деллюка, Ж. Дюлак, Б. Балаша и др., разработанных на материале фото- и кинообразности<sup>14</sup>.

В начале XX века арт-практики, порожденные авангардом, принципиально поставили под вопрос сформировавшееся на протяжении нескольких веков различие искусства и не-искусства, необходимое для эстетической идентификации. Пожалуй, в наибольшей степени именно

---

<sup>13</sup> Как пишет Ж. Рансьер в работе «Что может означать понятие “медиум”: пример фотографии», «фотография является искусством эстетических идей, потому что она показывает пример искусства, способного позволить не-искусству осуществлять искусство, лишая его собственных владений» [140, с. 309].

<sup>14</sup> Б. Балаш так определяет главную задачу своих киноисследований, которая в полной мере совпадает с установками первых фото- и кинотеоретиков: «Моей первой теоретической задачей тогда было доказать, что кино – это новое, значительное искусство, стоящее не ниже своих тысячелетних собратьев. Однако это надо было доказывать возможностями и перспективами кино, ибо то, что имелось налицо, было еще слишком ничтожно. Немое кино только еще начинало тогда из фотографической репродукции театрального зрелища развиваться в самостоятельное искусство» [17, с. 8].

дадаисты показали относительность критериев идентификации искусства, создавая трещину в арт-практиках и арт-институциях начала XX века, что во второй половине XX века приведет к формированию новых институций так называемого «современного искусства»<sup>15</sup>. Авангардная установка на разрушение всех существующих канонов здесь входит в союз с неизбежной «авангардностью» технически воспроизводимых образов, не вписывающихся в традиционные для конца XIX – начала XX веков дискурсивные легитимации искусства.

А. Бадью справедливо определяет историю искусства XX века через диалектику искусства и не-искусства. Предъявление события нового, с точки зрения философа, в искусстве свершается благодаря актуализации тех пластов культуры, которые искусством прежде не являлись и воспринимались, скорее, как вторичный фон. Таким образом, инэстетические установки авангарда находят в новых на то время медиа, фотографии и кинематографе, мощных союзников, составляющих с позиций легитимирующих дискурсов сферу не-искусства. Понимание данных процессов в западной философии искусства долгое время было в плену дискурсов, порожденных эстетическим режимом идентификации, прежде всего, философией искусства К. Гринберга, для которого история искусства есть история движения от образности и нарративности к абстракции [219, р. 37] – процесс, в полной мере проявивший себя в живописи Д. Поллока или киноработах С. Брекиджа<sup>16</sup>. Впрочем, обозначение преодоления нарративности и образности в качестве главных критериев эволюции искусства XX века было поставлено под сомнение уже в практиках искусства

---

<sup>15</sup> Т. де Дюв в исследовании творчества М. Дюшана, одной из центральных фигур дадаизма, рассматривает его отказ от живописи как один из фундаментальных жестов, учреждающих так называемое современное искусство. Как пишет философ, «несомненно, что “отказ” от живописи отдельного человека по имени Марсель Дюшан возымел глубокий исторический резонанс и что этот сугубо личный поворот его карьеры оказался нагружен, причем неоднократно, истолкованиями, которые присваивали ему некое общее значение. В нем видели предвестие или удостоверение смерти живописи, ее умышленное убийство или, не менее часто, подтверждение гегелевского пророчества о конце искусства» [61, с. 40].

<sup>16</sup> Теория искусства К. Гринберга оказала существенное влияние на различные линии осмысления искусства во второй половине XX века. Например, в философии искусства М. Анри абсолютизация абстракции достигает предельного радикализма. Как пишет философ, «все великие художники, мы утверждаем, иллюстрировали абстракцию» [233, р. 130].

1960-х годов, прежде всего, в работах поп-артистов или же в инсталляциях группы «Флюксус».

Обязательность легитимации в качестве «искусства» технически воспроизводимых образов и знаков на самом деле исключала другие линии их понимания, основанные, например, на их аналоговой природе. Значимость работы Беньямина заключается в фиксации разрыва в эстетическом дискурсе и, в противовес гегемонии эстетического режима идентификации, в точечном обозначении политических, экономических и антропологических последствий возникновения технически воспроизводимых образов. По определению С. Бак-Морс, «Вальтер Беньямин акцентирует познавательный и политический потенциал технологического опосредования культурного опыта» [199, р. 3]. Одной из задач нашей работы является дальнейшее развитие философско-антропологических исследований медиакультуры, которые так же, как и в философии культуры Беньямина, не рассматривают эстетическую идентификацию в качестве базовой процедуры легитимации технически воспроизводимых образов и знаков<sup>17</sup>.

Дискуссия о воспроизводимости здесь соединяется с другим вопросом, к которому обращались в своей философии С. Кьеркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, но наиболее радикально поставленным, прежде всего, в постструктуралистской философии, – вопросом о повторении. Созданная Ж. Делезом оригинальная интерпретация концепции «вечного возвращения» Ф. Ницше открывает понимание повторения не как воспроизведения Того же самого, а как творческого повторения, которое утверждает Различие, именно поэтому повторение, по Делезу, «не есть общность» [52, с. 13]. В отношении технической воспроизводимости медиакультуры, на первый взгляд, данная концепция звучит как приговор. Техническая воспроизводимость существует исключительно как воспроизводство того же самого, по своей природе она, казалось бы, не способна производить различие, она исключает событие и

---

<sup>17</sup> В качестве примера философско-антропологического и культурологического исследования медиаобразности вне эстетических идентификаций см. «El toros: Как возможна философия кино? Исследования. Интервью. Эссе. Переводы. Кинотексты» [69].

разрыв в восприятии. Но это лишь на первый взгляд, отягощенный автономизацией исследуемого объекта, в данном случае сводимого лишь к нарративности/ненарративности, фигуративности/абстракции, искусству/неискусству и т. д.

Если же рассматривать фильм или фотографию в более широком культурном и антропологическом контексте, то, согласно принципу медиасингуляризации, каждый акт воспроизведения ситуативен и поэтому включен в различные длительности, что позволяет определить техническое воспроизведение образов не только как повторение того же самого, но и как реактуализацию, всегда происходящую в новом, прежде всего, перцептивном контексте (обусловленном хиазмой политического и культурного), делающим невозможным буквальное повторение того же самого. В таких случаях техническое воспроизведение, по крайней мере, потенциально может быть и (вос)произведением различия, актуализированного в новой среде. Так, способность медиа воспроизводить соединяется с другой способностью – трансверсировать.

Конечно же, воспроизведение в той или иной степени зачастую связано с дискурсами власти, ведь сама логика власти, как показывает в своих работах М. Фуко, строится на воспроизведении ряда процедур и стратегий. Воспроизводство диспозитива, союза знания и власти, при помощи медиа – общая тема многих медиарефлексий от Франкфуртской школы до Эссекской школы культурных исследований. Но самое важное, чего не учитывали данные исследователи, – это амбивалентность диспозитивов, обладающих, как писал еще Фуко, в том числе и способностью к созиданию нового. Так, ситуация переконфигурации диспозитива, по сути, сходна с событийной инновацией, как ее описывает Бадью, но лишь с тем различием, что философия Фуко пессимистична и видит в новом лишь потенции для новых стратегий власти. Медиавоспроизводимость здесь может быть не только инструментом реактуализации властных интерпелляций, но и потенциально – технологией антропологического исследования, демонстрирующего разрывы

в доминирующих идеологиях и дискурсах – медиапрактика, детально разработанная, например, в «сделанном политически» кино Ж.-Л. Годара. Трансверсально-антропологическое медиаисследование начинается в этом разрыве между властными режимами порядка и «поперечными» режимами антропологического эксперимента – разрыве, либо выявляемом, либо, наоборот, тщательно маскируемом технически воспроизводимыми образами и знаками.

Важно отметить, что стратегии власти воспроизводятся не только на смысловом уровне фото-, кино-, а позже – теле-, видеообразов, но и на уровне материальных условий организации перцептивного опыта. Зритель в кинозале, как указывал Ж.-Л. Бодри, включен в воспроизведение режимов субъективной перцепции, основанных на перспективных проекциях, возникших еще в эпоху Ренессанса и обозначивших топологическую позицию субъекта восприятия [194, р. 534]. Данную позицию великолепно описывает М. Фуко в начале книги «Слова и вещи» на примере живописи XVII века. Для того, чтобы «правильно» увидеть картину Д. Веласкеса «Менины», следует занять «королевское место» – расположиться напротив центра картины, что позволяет погрузиться в репрезентацию, создаваемую художником, определяющую точку, исходя из которой необходимо рассматривать произведение живописи.

Таким образом, зрительская позиция, навязываемая структурой кинотеатра, существовала до возникновения и институализации кинематографа и ведет свой исток от открытой еще в период Ренессанса перспективной проекции и соответствующего ей субъекта восприятия. Как пишет С. Хиз, «концепция системы Кватроченто основана на сценографическом пространстве, организованном как представление для взгляда зрителя. Глаз и знание здесь соединяют субъект, объект и наблюдательную дистанцию, что утверждает власть сцены с ее силой геометрии и оптики над глазом. Камера обскура становится кульминацией реализации этой проекционной утопии... На протяжении пяти веков человек

существует в этом пространстве. Система Кватроченто обеспечивает практическую репрезентацию мира, которая со временем воспринимается как естественная репрезентация реальности... Кинематограф, как и фотография, будет воспроизводить монокулярную перспективу как единственно правильную зрительскую позицию, формирующую зрителя-субъекта в идентификации с камерой» [230, р. 29–30].

Структура киносеанса воспроизводит данную позицию субъекта восприятия, и «идеальный» с позиций власти/знания кинопросмотр должен погружать зрителя в режим репрезентации, иммерсивно охватывающий перцепцию<sup>18</sup>. Так, техническое воспроизведение диспозитивов работает на двух уровнях: повествовательном, в рамках которого зритель идентифицирует себя с персонажем (вторичная идентификация, по К. Метцу), и оптико-бессознательном (В. Беньямин, Р. Краусс) [247], который навязывает зрителю позицию субъекта восприятия через идентификацию со взглядом камеры (первичная идентификация, по К. Метцу). Но помимо множества властных стратегий, на разных уровнях конструирующих субъекта медиавосприятия, в медиакультуре существуют и потенции трансверсального, актуализирующиеся через различные аспекты медиасингуляризации: особенности пространства репрезентации, специфику построения медиасообщения, де(кон)структивистскую игру с восприятием зрителя, всегда-уже сотканного из идеологий, нарративов власти и диспозитивов.

Антропологические структуры организации зрительского восприятия игнорировались эстетическими исследованиями кино- и фотообразов. Однако именно эстетическая идентификация медиаобразов в начале XX века стала исторически первой формой их теоретической легитимации. Так, фотография долгое время рассматривалась исключительно как инструмент создания технически воспроизводимых образов, полезных лишь для

---

<sup>18</sup> Об эффекте иммерсии см. исследования О. Грау «Эмоции и иммерсия: ключевые элементы визуальных исследований» [42] и «Виртуальное искусство: от иллюзии к иммерсии» [218].

естественнонаучных исследований и практик фиксации повседневного опыта, но в начале XX века фотографический образ активно интегрируется эстетическим режимом искусства. Дискурс об искусстве фотографии с самого начала сталкивался с некоторой амбивалентностью. С одной стороны, фотография способна воспроизводить то, что Р. Барт называет эстетическим кодом. Так, например, фотография А. Адамса, с одной стороны, воспроизводит при помощи технических инструментариев живописные решения, но, с другой стороны, аналоговая природа фотообраза предполагает не только воссоздание эффекта реальности, но и своеобразное взаимодействие с реальностью. Медиафилософ В. Флюссер справедливо указывает на иллюзорность подобного фотографического эффекта реальности, так как мы имеем дело не со слепком или отпечатком, но с изображением, уже обработанным техническим аппаратом.

Здесь находится исток тех дискуссий, которые сегодня разворачиваются в фототеории в связи с появлением цифровой фотографии. Например, А. Руйе рассматривает цифровую фотографию с ее симуляционной природой как своеобразный апогей развития тех тенденций, которые латентно присутствовали и в аналоговой фотографии [144, с. 167], но заморозенность фотографическим эффектом реальности не давала возможности теоретикам доцифровой эпохи увидеть в фотографии потенции к абстракции, проявившиеся в полной мере лишь с приходом цифровых технологий.

Все же и концепция Флюссера, и теория Руйе, по сути, воспроизводят на материале фотообразности идеал абстракции, на котором строятся исследования искусства Гринберга. В фотографии изначально заложена потенция к абстракции, открытая к различным перекодировкам условной реальности, что в полной мере и проявляется в цифровую эпоху. Также и в истории искусства, по Гринбергу, имплицитно следующему логике эстетической идентификации, присутствует изначальная ставка на абстракцию, в полной мере раскрывшаяся в живописи XX века,

преодолевающей нарративность и образность. Философия фотографии Флюссера и Руйе, следуя концептуальному жесту Гринберга, воспроизводит как фундаментальную истину ангажированность фотографии эстетическим режимом идентификации искусства, в то время как данная истина далеко не очевидна.

В XX веке фотография, доказав, что может быть искусством, соответствующим критериям эстетического дискурса, в действительности всегда превосходила любые режимы ее идентификации. Фотографы вроде Адамса могут включать фотографию в эстетический код, но в фотообразе всегда будет некий избыток, преодолевающий любые фиксационные идеологии. Поэтому медиаантропологический подход, в отличие от исследований искусства фотографии или фотоэстетики, ориентирован на осмысление фотографии как медиа, снимающего различие между искусством и не-искусством и обращенного, прежде всего, к антропологическим практикам. Впрочем, уже в XIX веке первым теоретикам и практикам медицинской фотографии, таким как Д. де Болонь, П. Реньяр, П. Рише, была уже в полной мере очевидна антропологическая значимость фотообразов, выходящая за рамки вспомогательного инструмента локальных научных исследований. Как пишет М. Фризо, «фотография выступила с научными притязаниями, взявшись представлять доказательство не подобия, но куда большего – идентичности – ряда анатомических элементов, позволяющей идентифицировать личность. Искомой целью всегда является идентификация, а средством – фотография» [157, с. 264]».

Популяризация фотообразности в XIX веке приводит к возникновению ряда всевозможных практик фиксации пограничного телесного опыта. Например, сегодня кажутся диковинными такие медиапрактики XIX века как фиксация на фото тел умерших людей, размещаемых в фотостудии по просьбе родственников. В результате нанесения грима и имитации определенной телесной позиции на фотографиях умершие были запечатлены подобно живым. Но в таких, как кажется сегодня, экстравагантных практиках

и проявляются те важные изменения, которые вносит возникновение фотообраза на антропологическом уровне: фотография открывает новые отношения между жизнью и смертью. Смерть теперь может мыслиться не как некоторая финальная точка, обозначающая исток конструирования смыслов экзистенции, а, скорее, как определенная отсрочка. Человек мертв, но, тем не менее, аналоговая природа фотографии подтверждает – он жив, так как он стал медиаобразом, слепком, отпечатком жизни. Даже если фотография фиксирует жизнь, то теперь ее микродвижения попадают под паноптический взгляд биополитики, ориентированной на включение жизни в стратегии власти/знания. Жизнь можно фиксировать, а значит контролировать. Суверенная власть и «голая жизнь» входят в новые отношения, и фотография, фиксируя «голую жизнь», становится медиумом этих отношений, сводя трансверсальные потенции тела к танатологии власти/знания.

Трансверсально-антропологическое исследование фотографии делает ставку не на эстетические свойства фотоизображения, как поступает большинство философов фотографии, а на те антропологические эффекты, которые производятся и воспроизводятся фотообразами. Данный подход позволяет видеть в фотообразности ряд пересекающихся практик, реконструкция которых как в контексте изучения конфигураций власти/знания, так и в контексте выявления очагов трансверсального, позволит вывести рассмотрение фотографии за рамки оппозиции «искусство/не-искусство».

Для данных исследований особый интерес представляют работы представителей Харьковской школы фотографии и, прежде всего, Б. Михайлова, максимально использующего документальную природу фотоизображения, включаемого в политический, антропологический и, в последнюю очередь, эстетический или инэстетический контекст. Философ фотографии Е. Петровская назвала работы Михайлова антифотографией, развивая свою концепцию памяти и коллективного аффекта,

ретранслируемого фотоизображением [137, с. 18–19]. Но данное рассмотрение работ Михайлова справедливо лишь для некоторых его серийных фотопроектов. Дискуссия о коллективном аффекте или неопишемом чувственном сообществе происходит на фиксационном уровне исследования фотографий Михайлова, исключая присутствующие в его фотопроектах потенции трансверсального.

При исследовании фотографий Михайлова необходимо учитывать то, что он создает серии, в которых одно фотоизображение не может быть рассмотрено как самодостаточное, так как оно всегда расположено в контексте других. Еще Р. Барт говорил о сериации в фотографии как о важном инструменте создания коннотативных эффектов [19, с. 386]. Здесь срабатывает тот же принцип, что и в киномонтажном «эффекте Кулешова»: каждый последующий кадр определен предыдущим. Но если для бартовской теории фотографии, по крайней мере, на семиологическом этапе его исследований, важна реконструкция коннотативных эффектов, то для трансверсально-медиаантропологического анализа подобная реконструкция коннотаторов будет лишь первым этапом исследования. Конечно, этапом значимым, ведь если в фотообраз проникают дискурсы власти, то воздействуют они, прежде всего, на коннотативном уровне.

Коннотация становится инструментом создания идеологических эффектов, а, как писал Барт в «Риторике образа», идеология наиболее сильно воздействует тогда, когда мы ее не замечаем [18, с. 315]. Ранние фотосериі Михайлова дезавуируют идеологические эффекты фотообразов, и здесь коннотативные значения становятся инструментами деконструкции идеологии, разоблачающими поэтику власти. Так, в «Красной серии» красный цвет коннотативно обозначает советскую идеологию. Красный цвет особенно выделен в работах этой серии Михайлова, что создает своеобразный контраст между буквальным изображением серой повседневности советского обывателя и ярким отпечатком идеологии, проникающей в фотоизображение через красный цвет.

Данное визуальное решение в серии позволяет увидеть эффекты власти не только в фотографиях, на которых зафиксированы идеологические атрибуты советской власти (флаги, плакаты), но и в фотоизображениях деталей быта советского человека (одежда, цветы и т. д.), которые благодаря деконструктивным жестам Михайлова иногда оборачиваются против идеологии, иронично разрушая нарратив власти. Сериальное воспроизведение фотообразов дает Михайлову удивительную возможность играть с границами идеологического, и репрезентируя образы власти, и трансверсально подрывая их при помощи иронии.

Фотоработы Михайлова демонстрируют недостаточность рассмотрения фотопроектов исключительно в контексте идентификации искусства эстетическим режимом, и поэтому их изучение должно быть также дополнено философско-антропологическим исследованием, позволяющим обозначить условность разделения искусства/не-искусства, документации/эстетизации и т. д. Если в работах вроде «Красной серии» Михайлов, так или иначе, деконструктивистски погружается либо в поле идеологии, либо в области повседневной банальности, то более радикальным жестом, интересным, прежде всего, для философско-антропологических исследований, являются его фотографии из серии «Case history» или «История болезни».

Формально фотографии из этой серии представляют жизнь харьковских бездомных в 1990-е годы и, таким образом, должны быть рубрицированы как социальная фотография. Действительно, перед нами представители узнаваемой социальной группы, распознаваемой по одежде, жестам и позам. И на этом уровне перед нами открывается важное решение Михайлова – представить этих людей, отсутствующих в публичной социальной жизни, изобразить драму общества, переживающего экономические трансформации и породившего новые группы исключенных, в категориях Агамбена – «жизней, недостойных быть прожитыми».

Все же официальная легитимация работ из серии «История болезни» под рубрикой «социальная фотография» недостаточна, так как, несмотря на созданный самим Михайловым описательный дискурс (с аллюзиями на работы передвижников, изображавших жизнь бедняков), в этих фотографиях присутствует определенная чрезмерность, нарушающая уютную дискурсивную легитимацию, а именно: навязчивое присутствие телесности. Бездомные обнажают перед фотообъективом свои тела, пораженные заболеваниями, занимают как бы эротические позы, демонстрируя израненные участки кожи. В сочетании с огромным объемом фотографий из данной серии подобная «навязчивая» телесность, открывает совершенно иной опыт, чем предполагает формальная рубрикация «социальная фотография».

По определению М. Мэриэн, фотокамера Михайлова демонстрирует «холодный взгляд на беспомощных людей. Она показывает порнографию власти» [256, р. 422]. За пределами социального неистовствует плоть, в своем предъявлении нарушающая уютные перцептивные режимы зрителя. В этом, похоже, главное трансверсальное решение Михайлова в этой серии: используя документалистскую природу фотографии под узнаваемой ширмой «репрезентация социальной проблемы», создать для восприятия антропологический дискомфорт. Зритель, пришедший на выставку современного искусства и готовый к восприятию удобно представленных социальных проблем, сталкивается еще на додискурсивном уровне с катастрофой телесности, демонстрируемой в серии «История болезни». Фотографии этой серии Михайлова ранят, царапают зрителя на уровне тела еще до того момента, как включается процедура интерпретации, главной задачей которой является конструирование уютной дистанции между зрителем и фотообразом, переводящей травматический аффект в область дискурсивной рационализации.

**2.2.2. Медиафиксации телесного опыта и трансформации протестного акционизма.** Одним из наиболее сложных испытаний для теории искусства XX века стало радикальное предъявление телесности. Если ранее репрезентация тела в искусстве и, шире, в культуре была встроена в определенный контекст, всегда социализирующий телесность, то присутствие тела вне режимов интерпретаций, изначально маркирующих, например, тело театрального актера, вызвало определенный коллапс в искусствоведческих теориях. Возникновение в искусстве XX века такого направления как акционизм потребовало нового пересмотра границ искусства и не-искусства, утверждающего абсолютную свободу художественного жеста. Согласно П. Вайбелю, «экспансивное вторжение акционизма было радикальной демонстрацией границ искусства» [301, р. 539]. Само тело художника теперь становится холстом, а, например, бритва, как в творчестве австрийского художника Р. Шварцкоглера, может заменить кисть.

Первые образцы подобного искусства декларировали себя как демонстрацию чистой жизни тела, которое становилось местом сопротивления тюрьме культуры. На первый взгляд данное искусство принципиально противопоставляется любым способам фиксации. Эффект присутствия на акции гораздо важнее, чем созерцание ее фото- или видеоотпечатка. Медиатизация акционизма изначально выполняла дополнительную функцию – документации для памятования. Но в отличие от перформанса, зачастую воспроизводящего в ослабленном варианте театральный жест, и хэппенинга, ориентированного на спонтанность и случай, акционизм всегда, так или иначе, взаимодействовал с определенным контекстом. Отсюда особая необходимость в медиафиксации акции: так, обращаясь к актуальным ситуациям в области культуры или политики, художник-акционист демонстрирует не только свое тело, но и некоторую контекстуальную констелляцию, работа с которой и есть главная задача акциониста.

Одним из наиболее значимых явлений в ранней истории акционизма стал так называемый Венский акционизм, объединивший в 1960-х – 1970-х годах деятельность ряда австрийских художников: Г. Брюса, Р. Шварцкоглера, Г. Нитша, О. Мюля и др. Многие работы художников, понимаемые современниками как акции живого тела, были зафиксированы на фото и видео. Конечно, здесь фиксация выполняла изначально архивные функции, но именно благодаря этим исключенным из эстетического режима медиаобразам сегодня мы и можем переоткрыть радикальный телесный опыт акций венских художников.

Работая с телесной физиологией, демонстрируя тело пораженное, истерзанное, испражняющееся, венские акционисты поставили под сомнение образ социализированной телесности. Вдохновленные театром жестокости А. Арто, десакрализованные тела художников, запечатленные на медианосителях, нарушают уютные режимы нормированной телесности зрителя. В этом сила воздействия работ венских акционистов: они шокировали зрителей в момент созерцания их акций, но они же способны вызвать подобную реакцию и на временной дистанции – через фото- и видеообраз<sup>19</sup>.

Эти фото и видео из архива художников демонстрируют изначальную парадоксальность медиаобразов телесности: мы можем считывать знаки культуры на сфотографированных телах, а можем соотнести свой аффективный опыт с присутствием фотообраза. Р. Барт эту уникальную ситуацию, создаваемую созерцанием фотографии, называет понятием «пунктум». Как пишет философ, «этот второй элемент, который расстраивает *studium*, я обозначил бы словом *punctum*, ибо оно значит в числе прочего: укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез, а также бросок игральные костей. *Punctum* в фотографии – это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)» [22, с. 45].

---

<sup>19</sup> Об антропологическом измерении творчества Венских акционистов см. подробнее сборник «Венский акционизм: искусство и переворот в Вене 1960-х годов» [297].

Благодаря медиафиксации искусство венских акционистов способно совершить аффективный укол и на временной дистанции. Так, медиа, с одной стороны, конечно же, обедняют опыт присутствия, но с другой, – пусть и в ослабленном виде, продлевают его. Художники открывают трансверсальность, утверждающую: экспериментальное тело возможно.

В исследованиях соотношения власти и тела М. Фуко показал, как с середины XIX века власть все больше проникает в самые интимные аспекты телесной жизни. Контроль над удовольствиями, телесная муштра, инженерия здоровья становятся первостепенными задачами власти, порождающей дисциплинарное и нормированное тело. Следует отметить, что не стоит преобладающую в современной культуре ставку на различие и инаковость телесного опыта понимать исключительно в категориях освобождения. Скорее, наоборот: стратегии власти стали более изощренными, и теперь под маркой квир-телесности, трансгендер-телесности и прочих регламентированных форм телесной инаковости оказалось возможным нормировать тот пласт телесной жизни, который ускользал от дисциплинарных режимов телесности, практикуемых в XIX – первой половине XX веков, и лишить его трансверсальных потенций.

Трансверсальность, (вос)производимая фото- и видеофиксациями Венского акционизма, демонстрирует степень радикализма телесного искусства этих художников. Под контролируемой и регламентируемой биополитикой жизнью тела современного человека присутствует исключенная подкладка – неприемлемое тело, деструктивное тело, отвратительное тело. Медиафиксации работ венских акционистов (вос)производят возможность телесного сопротивления, в том числе, и современной биополитике. Тело, лишенное культурных знаков, тело, сопротивляющееся герменевтике идеологий, тело, нарушающее режимы власти/знания, – все эти исключенные, изгнанные режимы телесности создают уникальное экспериментальное пространство для восприятия,

открытого к уничтожению покровов культуры, которые становятся проводниками идеологий.

Конечно, медиа(вос)производство трансверсального не было центральной задачей творчества венских акционистов, но все же оно является важным свидетельством тех смещений от эстетики к антропологии, которые и открывают возможность для ряда практик производства образов и знаков, которые сегодня еще по традиции называют искусством. Если первые формы медиафиксаций акционистского искусства были ориентированы на локальное документирование и трансверсальность здесь становилась побочным эффектом (вос)производства экспериментального тела, то дальнейшая эволюция акционизма сопровождалась все большей медиатизацией. Итогом данного процесса стало усиление значимости медиафиксации для акционизма и окончательному доминированию медиаслепка события над самим живым опытом акции.

Смещение от акции к медиаобразу в полной мере очевидно, к примеру, в российском акционизме начала XXI века. Акция арт-группы «Pussy Riot» в московском Храме Христа Спасителя стала резонансной, прежде всего, благодаря видео, которое очень быстро набрало популярность в социальных сетях. Пожалуй, именно видео танцующих на алтаре храма девушек с наложенным сверху музыкальным треком панк-песни «Богородица, Путина прогони» стало причиной грандиозного скандала и тюремных сроков для исполнительниц акции. Сама акция была направлена на критику союза государства и религии, который укрепился в России с начала 2000-х годов.

«Pussy Riot» проникают в сакральное пространство, алтарь, и используют форму религиозной молитвы как инструмент критики президента Путина. Таким образом, происходит будто бы оборачивание сложившейся ситуации: религиозная легитимация власти сталкивается с религиозной формой ее же критики. Само название группы, содержащее непристойные коннотации, вместе с отсылками к бунтарской панк-культуре в контексте антуража одного из центральных храмов Российской православной

церкви позволяют увидеть в акции типичный пример постмодернистской иронии, но теперь уже поставленной на службу политической критики.

С точки зрения трансверсальной медиаантропологии акцию вряд ли можно назвать удачной – она не предъясвляет нового опыта, не раскрывает ассамбляжи диспозитивов. Композиция акции строится на одном из любимейших приемов постмодернистского искусства – совмещении несовместимых контекстов: возвышенная эстетика храма / бунтарская панк-эстетика; официальная Церковь, легитимирующая власть / частная молитва, обращенная против власти; патриархальная религия / феминное сопротивление.

«Pussy Riot» добиваются ироничного эффекта, что, в свою очередь, позволяет провести параллель между фигурой постмодернистского художника и фигурой средневекового юродивого – решение, в полной мере воплощенное в российском акционизме 1990-х годов, в частности в творчестве художника О. Кулика. Акция «Pussy Riot», несомненно, должна быть высоко оценена за дерзость и готовность художников лишиться свободы, но все же ее политический медиаэффект весьма ограничен ироничной дистанцией. Церковь может быть аппаратом власти, но религия способна быть и стратегией критики властных диспозиций – вот единственный серьезный урок акции «Pussy Riot», которая, несомненно, является последним оригинальным образцом российского постмодернистского искусства.

Гораздо более последовательно и радикально акционистское искусство петербургского художника П. Павленского. На примере его работ можно увидеть то глубинное смещение, которое происходит в акционизме, – теперь художнику важно не только создать некий прецедент, не просто совершить жест в публичном месте, но и обеспечить его медиафиксацию, воспроизведение которой и станет затем главным условием производства трансверсального. Например, в акции «Туша», проведенной возле здания

прокуратуры, обнаженный Павленский разместился в коконе из колючей проволоки, что было тщательно задокументировано фото- и видеофиксацией.

Сама акция была ориентирована на два уровня воздействия: контекстуальный и телесно-аффективный. На первом уровне Павленский апеллирует к своей предыдущей акции «Шов», в которой он зашил себе рот в знак протеста против ареста участниц «Pussy Riot», результатом чего стало открытие уголовного дела против художника. Павленскому показалась оригинальной подпись следователя на одном из документов, и он решил в акции «Туша» воспроизвести форму этой подписи в коконе из колючей проволоки, которая вливается в его тело. Таким образом, этой акцией Павленский создает очень сильное политическое высказывание, так как демонстрирует скрытые механизмы власти: маленькая бюрократическая метка, подпись следователя, непосредственно влияет на телесный опыт заключенного. Небольшой жест обычного исполнителя властной машинерии в полной мере определяет дальнейшую судьбу человека, попавшего в тиски власти.

Акция «Туша» выявляет и предьявляет скрываемый под масками правосудия, исключенный из публичной сферы опыт телесного страдания заключенного. Колючая проволока, вливающаяся в тело художника, – это буквальная визуализация идеологии, окружающей человеческое тело. В работе «Надзирать и наказывать» М. Фуко определяет фигуру заключенного и тюремный карцер как базовые модели, по которым будет организовываться западное общество начиная с XIX века [162, с. 440]. Нормализация телесности, опыт паноптизма – всеобщей поднадзорности – структурируют повседневный опыт человека на антропологическом уровне и, по большому счету, делают его неразличимым с тюремным заключением.

Именно поэтому в медиафиксации акции Павленского важен и второй уровень – телесно-аффективный. Образ обнаженной плоти, разрываемой колючей проволокой, шокирует еще до того момента, когда зритель начнет интерпретацию. Павленский предьявляет опыт телесного страдания, который

является и буквальным показом опыта страдания заключенного, и, что более важно, – косвенной демонстрацией вторжения идеологии в тело. Власть, подобно колючей проволоке, обволакивает индивида, навязывая ему идентичность, структурируя его опыт, но за всем этим скрывается «голая жизнь», исключенная из общества и включенная в игры власти/знания.

Акция Павленского была непродолжительной – полиция прервала ее, арестовав художника, поэтому единственным свидетельством того, что это было, являются фото и видео, запечатлевшие акцию. Распространенные в интернете медиафиксации делают возможным пристальное созерцание акции, невозможное даже в случае присутствия в месте ее исполнения. Крупные планы разорванной колючей проволокой плоти, окровавленных ран на теле художника трансверсально воспроизводят архитектуру властной инженерии, выявляя тщательно скрываемые от публичности истины: власть – это всегда насилие над телом, а идеология – это дискурсивные засечки на теле. Зритель, созерцающий медиаотпечатки акции Павленского, получает перцептивную травму на аффективно-телесном уровне, а затем уже начинает реконструировать контекст, позволяющий осмыслить продемонстрированное.

Реактуализированное Агамбеном различие суверенной власти и «голой жизни» может послужить путеводителем при объяснении другой акции российского художника – «Фиксация». В этой акции обнаженный Павленский прибил свои тестикулы к брусчатке Красной площади в Москве. В «Фиксации» художник движется дальше в процедуре вскрытия механизмов идеологической интерпелляции, конституирующей повседневный опыт российских граждан. Вновь сведенный к «голой жизни» – присутствию обнаженной плоти – Павленский визуализирует описанный Агамбеном процесс включения жизни в игры власти – условие рождения биополитики. Гвоздь, скрепляющий тестикулы с брусчаткой Красной площади, – это метафора идеологии, захватывающей российских граждан, прибываемых дискурсами власти к одному из главных мест ее актуализации, и в то же

время – метафора политики, обращенной к захвату, нормализации жизни и контролю над ней.

Фотографии обнаженной фигуры, прибитой к Красной площади, на фоне зданий Кремля являются главным результатом акции Павленского. Распространяясь через сетевые коммуникации, фотографии воспроизводят телесный жест Павленского, демонстрируя его физиологическую катастрофичность – покалечить плоть для того, чтобы показать механизмы знания/власти. Плоть Павленского здесь становится универсализирующим требованием – осмыслять механизмы власти. Фотография обнаженного человека, прибитого гвоздем к площади, – это подлинная идентичность каждого, принимающего «гвоздь» идеологии как неизбежную и безальтернативную данность.

Если интерпелляции сознательно и бессознательно захватывают индивидов, конституируя их представления о себе и создавая модели комфортных, на первый взгляд, идентификаций: ответственного гражданина, пламенного патриота, счастливого потребителя, – то фотофиксации акции Павленского деконструируют идиллические режимы коллективных идентичностей. Фото акции «Туша» показывают зрителю невозможную не-идентичность, отвратительный и неприемлемый телесный опыт, которые на самом деле и являются скрытым условием процесса конституирования идентичности, всегда-уже контролируемого нарративами власти. Стать человеком – это означает прибить свое тело гвоздем к брусчатке дискурсивности, замотаться в колючую проволоку идеологии – вот главный урок акции Павленского «Туша». Телесная жизнь, воплощаемая в обнаженной фигуре художника, здесь – главный агент трансверсальности, внедискурсивная и поэтому свободная от идеологий, исключенная из режимов власти/знания и поэтому предоставленная собственному присутствию, не активная, не пассивная – нейтральная.

Длящийся во времени благодаря медиафиксациям акционизм Павленского является непрестанно свершающимся вызовом всем режимам

порядка: нормированной телесности, открывающей свою природу, природу подчиненного тела; созданной идеологией идентичности, испытывающей экзистенциальный ужас, хайдеггеровский *Angst*, при созерцании образов «Туши» и «Фиксации»; аппаратам власти, поставленным лицом к лицу с подрывом всех своих легитимаций и обнажением тщательно скрываемой истины: любая власть (то ли тюремщика над заключенным, то ли учителя над учеником, то ли врача над пациентом) всегда основана на насилии.

Конечно, по крайней мере, в анализируемых нами работах Павленский не указывает путь сопротивления власти, но, выявляя все ее скрытые механизмы, художник фиксирует захваченные идеологией, рационализированные дискурсивностью, подчиненные нарративам власти потенции трансверсальности, которые и позволяют помыслить возможных агентов сопротивления.

**2.2.3. Медиапрактики производства феминной телесности: диспозитив и сопротивление.** Американская теоретик кино Л. Малви в классическом исследовании «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» рассматривает историю кино как историю конструирования мужского взгляда на женское тело. В кинопроизводстве традиционно преобладали мужчины-режиссеры, и поэтому, с точки зрения исследовательницы, они сознательно, а чаще бессознательно, воспроизводили патриархальные общественные структуры, конституирующие в культуре оппозиции «мужское – активное – субъектное / женское – пассивное – объектное».

Структура нарративного фильма здесь становится инструментом объективации женского тела. Малви выделяет две стратегии такой объективации: вуайеризм и фетишистскую скопофилию. Как пишет исследовательница, «у мужского бессознательного есть два стратегических пути избежать этого кастрационного беспокойства: концентрация на воспроизведении исходной травмы (исследование женщины,

демистификация ее тайны), уравниваемом обесцениванием, наказанием или спасением виновного объекта (путь, типически представленный в жанре “чёрного кино”); или полное отрицание кастрации посредством подстановки некоторого фетиша или превращением самого изображаемого объекта в фетиш так, чтобы он сообщал чувство уверенности, а не опасности (отсюда переоценка, культ кинозвезды-женщины)» [89, с. 292–293]. Несмотря на то, что исследования Малви чрезмерно детерминированы психоаналитической антропологией, они, опираясь на киноматериал, достаточно радикально ставят вопрос о доминировании мужского взгляда и репрессии женского в аудиовизуальной медиакультуре, что дало толчок для многих дальнейших линий феминистских исследований медиакультуры (М. Доан [209], Т. де Лауретис [251, 252], Дж. Копжек [204]).

Данная линия феминистской теории становится важным путеводителем как для исследований идеологий производства и воспроизводства женского в медиаобразности, так и для трансверсальной разработки линий сопротивления, открывающих женский взгляд и женское тело вне властных установок патриархальной культуры. Так, например, раскрытие вуайеристской стратегии объективации женского, ориентированной на демистификацию и разоблачение, которая на нарративном уровне фильма обязательно должна завершиться наказанием или спасением виновного объекта, действительно, является интересной методологией, выявляющей механизмы производства женского в фильмах жанра нуар.

Образ роковой женщины, *femme fatale*, обрел новые коннотации в американском «черном фильме» 1940-х годов и воспроизводился позже в фильмах неонуар и постнуар, представляя, с одной стороны, демонизированный мужским взглядом образ эмансипированной женщины, а с другой, более глобально, — воплощение угрозы неподконтрольной женской сексуальности, которая вуалируется неизбежной криминальной подоплекой мотивов действий персонажа *femme fatale*.

Предложенная Малви концепция изучения образов кинозвезд, подобных М. Монро, в контексте фетишистской скопофилии и направляющей ее кастрационной тревоги позволяет выявить один из наиболее распространенных путей дискриминации женского – сексуальной объективации. Если вуайеристская стратегия вписана в структуру наррации фильма, то фетишистская, скорее, подрывает нарративность, демонстрируя объект мужского удовольствия. Для современных исследований фетишистская стратегия представляет большой интерес, так как очевидный кризис нарративности во многих направлениях современной медиакультуры привел к преобладанию медиаконтента, ориентированного в большей степени на перцептивный аттракцион, чем на структурированные истории.

Проведенная в работах Малви и постмалвианских исследованиях кино реконструкция медиамеханизмов утверждения патриархальной власти над женским телом все же во многом зависима от языка психоанализа и зачастую использует прием «фигура за сценой» – есть некое подлинное знание, психоаналитическое, которое формирует «правильное» понимание как медиарепрезентаций женского, так и структураций мужского желания. Подход трансверсальной антропологии принципиально ориентирован на постановку под сомнение любого объективного знания, так как его объективность зачастую становится основной легитимацией действий власти. Поэтому правильнее было бы говорить о сломе, произошедшем в медиакультуре середины XX века, который не открывает подавляемую ранее культурой сексуальность, а конструирует новые режимы телесного опыта, теперь маркируемого знаками и метками сексуальности.

Сексуальность тела сочетается с режимами власти/знания, поэтому, когда мы обращаемся к реконструкции механизмов угнетения женского в медиакультуре, необходимо помнить, что и мужская сексуальность, мужской взгляд, обращенный на поиск сексуального объекта, также являются одной из возможных диспозиций на шахматной доске диспозитива, конституируемой властью/знанием. Поэтому, если говорить о категории удовольствия, то

важно отметить одинаковую угнетенность патриархальной культурой как мужского, так и женского взгляда. Сексуальная объективация женского тела является одной из возможных стратегий производства нормативной телесности, затем воспроизводимой медиакультурой и навязываемой как базовая идентификация женскому телу. Подобно ребенку, опознающему себя в зеркальном отражении, согласно концепции зеркальной стадии Лакана, женское тело на уровне воображаемого находит свою идентификацию через созданные патриархальной культурой фетиши-образы женского.

Сексуальная идентификация тела – одно из последствий тектонического сдвига в культуре, приведшего к рождению биополитики. Контроль над удовольствиями и маркировка сексуальной идентичности как базовые решения современной телесной идентификации на самом деле не являются следствием эмансипации сексуальности, а становятся всего лишь новым решением конфигурации власти/знания, захватывающей телесность различными идеологиями сексуальности, претендующими на статус окончательного знания о теле и его удовольствии. Поэтому так называемую сексуальную революцию 1960-х годов следует рассматривать не как эмансипирующее событие, а, скорее, как открытие и массовое внедрение новой и более изощренной стратегии власти над телом.

Все же ракурс изучения медиапрезентаций тела, открываемый феминистскими исследовательницами, важен, так как он предъявляет существование угнетенного элемента – женского – и деконструирует идеологии, создающие условия возможности дискриминации, которая проявляется как в открытых формах насилия, так и в символических конструированиях женского опыта исключительно через подчинение мужскому взгляду. Данные исследования медиапрезентаций женского и процессов интерпелляции зрителей медиаобразами, так или иначе, ориентированы на вторичный уровень идентификации, т. е. идентификации с персонажами, но важно также обозначить и первичный уровень идентификации – с взглядом кинокамеры.

Ж.-Л. Бодри справедливо отметил укорененность взгляда, навязываемого кинокамерой в традиционном нарративном кино, в прямой линейной перспективе, распространенной в живописи эпохи Ренессанса. Субъект восприятия при созерцании картины входит в репрезентацию – перцептивная ситуация, воспроизводимая при демонстрации фильма в пространстве кинотеатра. Как пишет Бодри, «центр такого пространства совпадает с глазом, который Жан Пелерен Виатор позже так удачно назовет “субъектом” (“Главную точку перспективы нужно разместить на уровне глаза: ее называют фиксированной точкой или субъектом”)). Монокулярное видение, которое, по мысли Плейне, является именно тем, чем владеет кинокамера, вызывает что-то подобное игре “отражения”. Основанное на принципе фиксированной точки, относительно которой организуются визуальные объекты, монокулярное зрение в свою очередь обозначает позицию “субъекта”, ту точку, которую субъект должен занять» [194, р. 534].

Субъект, занимающий определенную «точку зрения», также становится тем, что Л. Альтюссер называл субъектом идеологии. Отсюда неизбежная ангажированность идеологией фигуры кинозрителя, так как занять правильное место в кинозале, правильно созерцать происходящее на экране означает быть интерпеллированным идеологией. Но в то же время этот субъект – продукт патриархальной культуры, это субъект, занимающий позицию мужского взгляда – вот положение, которое редко учитывается феминистскими исследованиями медиаккультуры.

Необходимо раскрыть не только, в общем-то, очевидный уровень идентификации с кинообразом, созданным фетишистской скопофилией, но также и более глубокий уровень, порождающий условия возможности существования индустрии кинозрелищ и одновременно утверждающий взгляд рационального субъекта-мужчины как эталон взгляда кинозрителя. Конечно, осмысление данного уровня идентификации требует отдельного рассмотрения, выходящего за рамки анализа оппозиции мужского/женского взгляда.

Патриархальная культура подчиняет женское тело при помощи медиаобразов и нормативных перцептивных режимов. Данная реализация символической и воображаемой власти над женским телом достигает предельности в образах порнофильмов. Если в 1960-е годы в контексте так называемой «сексуальной революции» порнография часто рассматривалась как эмансипирующий жанр, освобождающий репрессированную сексуальность, то постепенно она раскрыла свою изначальную направленность – сочетание фетишистской скопофилии с товарным фетишизмом. Арт-порно 1970-х годов все еще сохраняло революционные амбиции – перестроить аудиовизуальную медиакультуру, создать из жанра порно настоящую эстетику, но с распространением видеомэгнитофонов, а затем интернет-коммуникаций, порно окончательно уходит из публичной сферы и ограничивается реализацией локальных идеологических задач – регуляцией и конституированием сексуальности зрителя.

В современной культуре порно является, прежде всего, медиаагентом биополитики. Созерцание порнообразности представляет зрителю социальные конструкторы получения потенциального удовольствия, но также делает возможным проникновение власти в самые интимные пласты человеческого опыта. Осуществление регуляции «голой жизни» при помощи порнообразности зачастую воспроизводит в более брутальной версии установки мужского взгляда, фетишизация женского тела здесь достигает своего апогея – порноактрисы лишены каких-либо имитаций внутренних свойств, а сведены исключительно к телесности.

Здесь особую роль выполняет визуальная фрагментация тела, члениющая женский образ на ряд составляющих-фетишей, демонстрируемых крупным планом, – прием, который порнофильмы позаимствовали еще из классического кинематографа, репрезентирующего образы-фетиши женского тела, задача которых – компенсировать кастрационную тревогу. Так, у Д. фон Штернберга в фильме «Марокко» показ тела героини Эмми Джоли в исполнении М. Дитрих зачастую основан на крупных планах

фрагментированного тела, что позволяет свести образ героини к набору фетишей, захватывающих и конструирующих мужское желание. В порно фрагментация воспроизводит также логику товарного фетишизма – перед нами женский образ, лишенный каких-либо индивидуальных характеристик, сведенный к чистому телесному опыту, легко конвертируемому в товарный фетиш<sup>20</sup>.

В данном контексте психоанализ необходимо рассматривать не как освободительное знание, которое у многих исследователей становится методологической легитимацией порнообразности, и в более широком контексте – образов-фетишей женской телесности, а как знание, сопутствующее новым стратегиям власти. Описывая нечто, объясняя его, мы получаем власть над ним – такова логика диспозитива. Таким образом, с позиций трансверсальной медиаантропологии важно говорить о возможных линиях сопротивления, освобождающих репрессированную женскую телесность из крепких объятий идеологии как патриархальной культуры, так и сексуальности – нормативной стратегии регуляции телесной заботы о себе.

Современное феминистское искусство, или в более широком контексте – различные феминистские медиапрактики часто позиционируют всевозможные арт-проекты в контексте логики сопротивления феминного. Но здесь необходима некоторая методологическая осторожность, позволяющая увидеть за убедительными декларациями повторное воспроизведение диспозитивов женской телесности. Так, например, деятельность акционистской группы «Фемен», участницы которой обнажаются в различных публичных пространствах, выкрикивая актуальные политические требования, вряд ли может быть рассмотрена как сопротивленческая.

Тела участниц арт-группы соответствуют нормативным стандартам, утверждаемым в современной медиакультуре властью, и поэтому

---

<sup>20</sup> О методологических возможностях концепций фетишизма К. Маркса и З. Фрейда при исследовании порнообразности см. главу «Фетишизм и хардкор» в работе Л. Вильямс «Хардкор. Власть, удовольствие и неистовство визуального» [304, р. 103–119].

неотличимы от фетишизируемых тел топ-моделей, производимых индустрией моды. Публичное предъявление подобного рода телесности, скорее, воспроизводит логику товарного фетишизма: тела потребляемые и тела протестующие неразличимы. Поэтому феминными протестные акции «Фемен» назвать нельзя, они не только не касаются структур диспозитива, но и воспроизводят их, что подтверждается дальнейшей судьбой медиафиксаций акций: фото и видео протестующих акционисток органично включаются в медиаобразность женских тел-фетишей, циркулирующих в интернет-пространстве.

Трансверсальное медиаисследование позволяет на первом этапе провести различие между медиапрактиками сопротивления и их имитацией, между демонстрацией скрытых механизмов власти и их закамуфлированным воспроизведением. Так, ряд направлений феминистской медиакультуры при детальном рассмотрении зачастую оказываются неразличимыми со стратегиями власти, на самом деле направляющими риторику эмансипации и освобождения феминного. Например, такое направление современной медиакультуры как феминистское порно некоторое время позиционировалось его теоретиками и практиками как стратегия преодоления женской дискриминации в порнообразности.

С точки зрения теоретика порно П. Катуза, в отличие от сексистского порно, которое полностью строится вокруг мужского удовольствия и, соответственно, мужского взгляда, феминистское порно ориентировано на женское удовольствие, что предполагает совершенно иную структуру порносцен [200]. В центре феминистского порнофильма, как говорит в интервью австрийская режиссер порнофильмов А. Симонян, – прежде всего, политическое предъявление структур женского желания, которое должно быть освобождено из патриархальных традиций, преобладающих в порноиндустрии. По определению Симонян, порно в современном мире становится медиаинструментом регулирования телесных практик, связанных с конструированием сексуальной идентичности, именно поэтому

феминистское порно политично – оно переворачивает оппозиции «мужское/женское», «активное/пассивное».

Женское сексуальное желание здесь обретает свою субъектность, ломая все ограничения, накладываемые на него сексистской медиакультурой. Можно сказать, что сторонники феминистского порно рассматривают его как специфическую форму «заботы о себе». Порнообразность здесь вырывается из тисков доминирующей прежде и в психологии, и в культурных исследованиях феноменологической установки, проводящей строгое различие: «воображаемый образ сексуальности в порно / реальный опыт сексуального удовольствия». Детально описанное в ранней феноменологии Ж.-П. Сартра различие «воображаемый образ / реальный объект» здесь подменяется введенным Ж. Делезом различием «виртуальное/актуальное», в котором конституируется не строгое разделение, а взаимообратимость: виртуальное всегда может актуализироваться, более того, актуальность есть всегда одна из возможностей виртуального, а не наоборот. Созерцание феминистского порно, как полагает Катуз, активизирует процесс эмансипации женщин, на самом интимном уровне открывающих альтернативные телесные практики, противостоящие мужскому доминированию. Но данный процесс нельзя назвать трансверсированием, более того, в действительности на глубинном уровне он является ничем иным как более изощренным воспроизводством стратегий власти.

Феминистское порно изначально исходит из принятия идеологических коннотаций: «мужское – активное, субъектное; женское – пассивное, объектное», но последующим концептуальным решением становится не деконструкция, а переворачивание. Эмансипация женской сексуальности здесь понимается как смена коннотаторов: в центре порнофильма располагается женский взгляд, в результате чего женское желание обретает субъектность, в то время как мужчина на уровне композиции порносцены сводится к объекту желания.

Подобная логика переворачивания не избавляет порно от идеологии, так как речь идет всего лишь о структурной перестановке, не затрагивающей суть властных конфигураций. Феминистское порно воспроизводит диспозитив сексуальности, следуя тем новым стратегиям власти/знания, которые проявились в ситуации кризиса дисциплинарного общества в XX веке, – использовать различие для сегментации, что позволяет власти проникать на закрытые ранее территории. Маркировать феминное означает взять его под контроль, управлять им на микроуровне. Под маской эмансипации скрывается хищный оскал новой идеологии, идеологии различия, и феминистское порно – один из ее апостолов.

Постулирование инаковости сексуальной маркировки женского тела, подтвержденное соответствующим научным знанием, – не более чем результат новых стратегий диспозитива биополитики. Поэтому с позиций трансверсального исследования противостояние культурным механизмам дискриминации женского должно быть тесно связано с критикой диспозитивов сексуальности, что позволяет за такими, на первый взгляд, эмансипационными медиапрактиками как феминистское порно увидеть констелляции власти/знания. Линия ускользания здесь может быть открыта лишь либо в случае деконструктивистского преодоления идеологий патриархальной медиакультуры, либо при фиксации медиаобразов, совершающих разрыв в нарративах власти.

Деконструкция стратегий власти/знания необходима всегда как первый шаг на пути к открытию потенций трансверсального, утверждающего линии подлинного феминного сопротивления. Среди множества работ так называемого арт-феминизма на этом этапе особый интерес представляют фотографические проекты М. Рослер. Например, работа художницы «Красота не знает боли» состоит из подборки фотографий, фиксирующих различные пласты женского опыта. В монтаже фотообразов Рослер сочетает обложки гляцевых журналов, фотографии женских тел, предметов быта и т. д.

Комбинаторика фотообразов Рослер напоминает интеллектуальный киномонтаж С. Эйзенштейна, так как через столкновение разнородных образов подталкивает зрителя к осмыслению скрытых идеологий, навязываемых женскому телу. Рослер демонстрирует разные пути интерпелляции женского тела медиаобразностью: становление-моделью, становление-домохозяйкой. Сочетая вырезанные из обложек гляцевых изданий фотографии фрагментов женского тела с изображениями кухонной утвари, Рослер вскрывает процесс превращения женщины в объект в случае принятия ею идентичностей домохозяйки и модели, навязываемых, соответственно, патриархальной семьей и индустрией моды. Комбинаторика фотообразов становится машиной войны против дискриминационной идеологии, сводящей женское тело к объективированным ролям.

Деконструируя союз медиаобраза и патриархальной власти в проекте «Красота не знает боли», Рослер намечает ту территорию сопротивления, которая будет представлена в дальнейших проектах. Так, видеоработа «Семиотика кухни» устроена по принципу алфавита: художница называет в алфавитном порядке предметы утвари и затем демонстрирует их в действии. На первый взгляд работа воспроизводит кулинарное ток-шоу – один из популярнейших инструментов включения женского в идеологемы патриархальной семьи, главная цель которых – принуждение женщин к бесплатному кухонному труду. Формат ток-шоу выбирается Рослер для реализации деконструктивистского жеста – необходимо проникнуть в самое основание идеологизированного медиапроекта для того, чтобы подорвать его изнутри.

Демонстрация кухонной утвари сопровождается аффективным избытком – художница совершает угрожающие действия, по сути, демонстрируя, как различные предметы могут стать оружием. Агрессивность действий художницы разрушает канон телесности, сконструированный патриархальной идеологией для идентичности домохозяйки. Последняя буква Z прочерчивается художницей как знак Зорро – одного из символов

сопротивления власти в популярной культуре. В финале художница выходит из образа, создавая ироничную дистанцию и подчеркивая различие между собой и персонажем видеоперформанса.

В отношении концепции перформанса Рослер справедливо утверждение исследовательницы феминизма Т. де Лауретис: «Женщина не может видоизменять коды; она может только нарушать их, доставлять беспокойство, провоцировать, извращать, превращать репрезентацию в ловушку» [82, с. 754]. Медиапроект Рослер является своеобразным видеопособием для производства трансверсального феминного, предъявляя трещину в основании идеологической машины, воспроизводящей дискриминационные стереотипы. По Рослер, сопротивляться – это значит отказаться от подчинения сексистскому канону, не быть объектом, вести партизанскую медиавойну на территории идеологических шаблонов.

Более радикальное решение предлагается в творчестве американского кинорежиссера Майи Дерен. Фильмы Дерен критики называли фильмами транса из-за отсутствия нарративных структур, ассоциативного сочетания кинообразов, сюрреалистического неразличения сновидения и реальности. Медиаобразы-грезы фильмов Дерен выстраиваются вокруг расщепленного женского образа, ускользающего от любых детерминаций мужским взглядом. Например, короткометражный фильм «Полуденные сети» по формальным решениям противопоставляется популярным голливудским жанрам, в наибольшей степени ориентированным на объективацию женского тела: фильму-нуар и мелодраме. От первого здесь ракурсы съемки, контрастное освещение, образы в стиле *femme fatale*, от второго – типичные домашние интерьеры.

Однако, в отличие от голливудского жанрового и нарративного кино, фильм Дерен создает воронку образов, которая не подчиняется однозначной интерпретативной модели, а скорее открывает зоны смысловой турбулентности. Деструкция нарративной логики – один из важных приемов феминного сопротивления, конституируемого в фильме «Полуденные сети».

Героиня становится неразличимой со своими двойниками, таким образом воплощая номадическую женскую субъективность, трансверсально разрушающую объективации в мужском взгляде.

Часто возникающий в фильме пугающий образ фигуры с зеркалом вместо лица получает некоторое объяснение лишь в одной из финальных сцен, в которой зеркало и мужское лицо совпадают, что позволяет определить данный образ как метафору мужского взгляда, в отражении которого женщина конституирует свою телесную идентичность. Поэтому акт разбивания зеркала-лица становится также де(кон)структивным жестом освобождения от насилия мужского взгляда. Героиня фильма Дерен последовательно преодолевает все возможные линии объективации в мужском взгляде, создавая визуальную территорию феминного, неподконтрольного патриархальной культуре.

По определению С. Келлер, «Дерен создает коллапс между субъектом и объектом в презентации тела» [242, р. 45]. Так, стратегия фрагментации женского тела, воплощаемая в монтаже серии крупных планов в начале фильма на первый взгляд воспроизводит типичный прием голливудского кино, позволяющий через фрагментацию фетишизировать женское тело и создать из него объект мужского желания. Но в действительности данная фрагментирующая стратегия показа женского тела в фильме Дерен оборачивается против фетишизации и, в отличие от голливудских фильмов с героинями-фетишами или же порнофильмов, репрезентирующих объекты мужского желания, выполняет совершенно иные задачи.

Стратегия показа телесности, изобретаемая Дерен, – метонимическая. Эта стратегия строится в противовес логике смещения от целого тела к фетишизированной части. Скорее, наоборот, здесь часть отсылает к целостности, но целостности, лишенной стратификационной идентификации и открытой к изменениям. Фрагментация крупным планом у Дерен не создает образ-фетиш, а открывает трансверсальное измерение женской

телесности, включенной в игру присутствия и отсутствия, явленного и скрытого, репрезентируемого и нерепрезентируемого.

На антропологическом уровне фильм Дерен не только направлен на раскрытие у зрителей/зрительниц потенций для сопротивления патриархальной культуре, но и открывает трансверсальный режим экспериментирования: женское тело больше не подчиняется навязанным мужским взглядом правилам. Оно ускользает, смещается, исчезает для того, чтобы переизобрести собственные модуляции, всегда уже располагающиеся на линии ускользания.

Иную линию трансверсального производства феминной телесности можно увидеть во фрагментарных, порой некачественных медиафиксациях акций М. Абрамович. Если сравнивать работы сербской художницы, например, с акциями «Фемен», то обнаруживается одно существенное различие: сербская акционистка показывает предельную телесность, не вписывающуюся ни в какие идеологии. Разрушая свое тело, уничтожая его возможную сексуальную идентификацию, Абрамович ломает логику диспозитива. Подобно венским акционистам, она проводит деконструкцию всех нормативных режимов женской телесности, открывая ее для трансверсального эксперимента.

Изнанное и покалеченное тело Абрамович – вот лучшая мазохистская метафора уничтоженной гражданским конфликтом Югославии. Но помимо очевидного политического измерения, в акциях Абрамович всегда присутствует радикальный телесный избыток, неприемлемый с точки зрения обывательской женской телесности, нарушающий логику фетишистской идентификации, принимаемой большинством женщин как базовая и безальтернативная модель телесности. Тот опыт женской телесности, который открывают акции Абрамович, вызывает коллапс у сформированного патриархальной культурой мужского взгляда. Фото и видео с десексуализированным телом художницы подрывает мужское желание объективизировать женское, утверждая: женское тело – не объект,

не фетиш, не товар, а трансверсальное ускользание, открывающее пространство для антропологического экспериментирования.

**2.2.4. Пространство и время трансверсирования в искусстве новых медиа.** Философию культуры конца XX – начала XXI веков часто определяют через особый интерес к категории пространства. Некоторые исследователи вслед за лингвистическим, визуальным и медиальным поворотами сделали попытку обосновать поворот пространственный (spatial turn). Как пишут Б. Ваф и С. Эриас в предисловии к антологии «Пространственный поворот: междисциплинарные перспективы», «последние исследования в областях литературы, культурных исследований, социологии, политических наук, антропологии, истории искусств все в большей степени ориентируются на изучение пространства. С разных позиций они утверждают, что пространство является социальной конструкцией, формирующей понимание истории человеческого субъекта и возникновения явлений культуры» [300, р. 1], что дает основания констатировать пространственный поворот, который «демонстрирует, что для понимания человеческой деятельности пространство не менее значимо, чем время» [300, р. 1].

Тематизация пространства в качестве предмета очередного поворота в философии является все же некоторым преувеличением, таким же, как и медиальный поворот, но, тем не менее, необходимо отметить ряд интересных решений, открываемых для философских исследований культуры реактуализацией пространственного мышления. В контексте трансверсальной антропологии это выражается в особом интересе к исследованию пространства демонстрации медиаобраза. Место воспроизведения становится одним из важнейших материальных факторов, определяющих реконфигурацию перцепции.

Некоторые линии современных философских исследований локальных медиа частично разрабатывали пространственное направление изучения

медиакультуры. Так, в кинотеории нашла свое применение концепция социального пространства А. Лефевра, открывшая методологию для исследования пространства кинотеатров в контексте организации и реорганизации социального опыта (Т. Рекубер, А. Затц-Диас). Пространство как один из материальных факторов коммуникации стало объектом медиаисследований Ф. Киттлера [246] и Х.-У. Гумбрехта [258].

Действительно, трансформации пространства, в котором осуществляется воспроизведение медиаобраза, непосредственно реконфигурируют тот антропологический опыт, который управляет и структурирует восприятие зрителя. Поэтому, когда трансверсальная медиаантропология обращается к исследованию такого актуального направления современной аудиовизуальной культуры как искусство новых медиа (*new media art*), то прежде чем рассматривать его композиционные решения, необходимо определить те пространственные изменения, которые формируют и структурируют опыт восприятия.

Пространство воспроизведения образов медиаарта – галерея современного искусства. В отличие от музея в том виде, в котором он сформировался и институализировался с начала XIX века, пространство экспонирования современного искусства не предполагает представления исторических нарративов и вечных объектов – произведений искусства, свидетельствующих как об этапах свершения исторического процесса, так и о проявлении в нем вневременных шедевров, сохраняемых для будущего. Галерея современного искусства отказывается от будущего и погружает зрителя исключительно в измерение настоящего времени.

Такое галерейное пространство впервые производится на выставке работ современного искусства, организованной Х. Зеemanом в Бернском Кунстхалле в 1969 году. Экспонирование инсталляций Й. Бойса и ряда других художников потребовало совершенно иного подхода к организации пространства представления. Зеeman принципиально отказывается от дистанции между экспонируемым объектом и зрителем: объект должен быть

максимально приближен к зрителю, войти с ним в со-присутствие. Порядок экспонирования не связан ни с хронологическими структурами, ни с иерархиями, а принципиально организовывается вокруг вовлечения зрителя в галерейное пространство и растворения в нем перцепции.

Открытый Зеemanом режим экспонирования современного искусства становится основанием для структурирования презентаций работ современного искусства в галереях. Зритель вовлекается в переживание настоящего, в котором будущее, если и открывается, то не в качестве линейного предзаданного исторического процесса, а в качестве множества непредсказуемых вариантов. Акт восприятия здесь – это точка бифуркации, из которой может родиться множество различных будущих. Именно поэтому темпорально галерейное пространство, как это ни парадоксально, противостоит доминирующим временным режимам современности, фиксирующимся вокруг культа новизны и скорости.

Экспонирование образов медиаарта включено в пространственно-временные конфигурации и апеллирует, прежде всего, к аудиовизуальному преобразованию антропологического опыта зрителя. Темпорально медиаарт отличается от экспериментального кинематографа тем, что не включен в жесткие хронологические рамки. У фильма всегда есть начало и финал, тогда как медиаарт темпорально ориентирован, как отметил еще Ф. Джеймисон, на «полный поток» (whole flow) [60, с. 93]. Закольцованная структура позволяет смотреть медиаарт-работу из любой точки и в любой момент прекратить просмотр. Пространственно зритель не ограничен форматами кинозала, навязывающими позицию субъекта, вводимого в репрезентацию. Медиаарт подрывает репрезентационные режимы медиаобразности, так как вводит зрителя в со-присутствие, а не в дистанционное созерцание.

Медиартистская работа с пространством часто становится антропологическим исследованием различных социальных пространств. Например, некоторые линии медиаарта обращаются к изучению темы «человек и городское пространство», при помощи медиаобразного

погружения реконструируя присутствие в урбанистической среде. Важно, что здесь пространство понимается не как внешняя среда, которая через восприятие воздействует на человека, а как сеть взаимодействий, зачастую стирающая различие человеческого и нечеловеческого.

Оригинальное антропологическое исследование городского пространства проводит американский художник Д. Эйткен в медиаарт-работе «Электрическая Земля», транслируемой на нескольких огромных экранах. В центре исследования – герой, перемещающийся по Нью-Йорку. Эйткен создает уникальную медиафиксацию антропологического опыта присутствия в городе, которая преобразовывает опыт фланерства в перцептивное неразличение внутреннего и внешнего. Медиапроект Эйткена представляет картографирование городского пространства при помощи серии визуальных и аудиальных медиаобразов, погружающих восприятие зрителя в хаосмос урбанистических перцептов.

«Электрическая земля» – фиксация и воспроизводство тех аспектов присутствия в пространстве города, которые не замечаются зрителем и ставят под сомнение границы его субъективного восприятия. Отсюда главный трансверсально-антропологический эффект медиаобразов работы Эйткена – освобождение восприятия от рамок субъективации. Стать невоспринимаемым, раствориться в серии шумов и городских объектов, стереть различие между человеческим присутствием и нечеловеческим пространством – это значит отказаться от разделения внутреннего и внешнего. Воспринимать здесь – стать потоком интенсивностей, погрузиться в аудиальные и визуальные ритмы города, снимая антропологические ограничения, налагаемые воображаемыми и символическими идентификациями. Перцептивное погружение, формируемое медиаарт-работами, создает удивительное пространство для трансверсально-антропологического экспериментирования.

Рассмотрим данные процессы более детально на примере медиаарт-работ украинского художника С. Петлюка. Его медиаинсталляция «Дыхание»

составлена из множества расположенных горизонтально мониторов, на которых воспроизводятся крупные планы лиц людей, пребывающих под водой. Повторяющиеся видеозаписи фиксируют мгновение, в котором погруженному в воду человеку не хватает кислорода, и он пытается вынырнуть, чтобы вдохнуть. Медиаобразы работы Петлюка как будто бы захватывают промежуточное состояние между вдохом и выдохом, пульсацией и остановкой, жизнью и смертью, чем отменяют как прошлое, так и будущее, одинаково сметаемые воронкой времени, которую открывает для зрителя «Дыхание».

Именно здесь инсталляция Петлюка демонстрирует потенции трансверсального, противопоставляя нерепрезентируемую жизнь и биополитику. Стратегии биополитического захвата жизни всегда преследовали единственную цель: создание новых форм контроля над человеком, которые теперь могли бы свести его существование к жизни и таким образом получить основания для того, чтобы исключать его как неправильную форму жизни, или, пользуясь терминологией Агамбена, как жизнь, недостойную быть прожитой.

Становясь объектом биополитики, регламентируемая научным дискурсом жизнь мыслится в категориях диспозитива, соединяющего знание о жизни и власть над ней. Политическая идентификация человека теперь в полной мере совпадает со стратегиями захвата его как формы жизни, которая может быть регулирована, нормализована, продлена, но также и исключена. Эти новые формы власти над живым настолько изощренно соединились с научными дискурсами, что сделали невидимыми силовые формы регуляции, переконфигурирующие антропологический опыт.

Главным трансверсальным решением инсталляции Петлюка «Дыхание» является изобретение особой формы предъявления жизни вне контроля биополитики. Замедления телесного действия, ставящего под угрозу жизненный процесс, позволяет зафиксировать микроуровень баланса между существованием и несуществованием, неподвластный захватническим

стратегиям биополитики. Петлюк обнаруживает раскол между «голой жизнью» и суверенной властью и, опираясь на технологические возможности медиаарта, осуществляет его медиафиксацию. В этом главная потенция многих медиаартистских работ, выстраивающихся подобно антропологическому исследованию, – фиксировать невозможное, несуществующее, призрачное, пребывающее на грани исчезновения. Именно поэтому для метода Петлюка особую значимость приобретает работа со временем, которое на антропологическом уровне позволяет реактуализировать трансверсальное.

Кажется, что погруженные в воду люди навсегда застыли в трещине настоящего. Здесь, как в «Гамлете» У. Шекспира, «время сорвалось с петель». Петлюк фиксирует невозможное – мгновение, всегда уже ускользающее в обыденном темпоральном опыте. Мгновение, которое предъявляет проект художника, – это пульсация живого, пребывающая на границе присутствия и отсутствия. Перед зрителями предстает фактически не репрезентация медиаобразов тела, а представление ритма жизни перед катастрофой остановки. Воспроизводство этого невозможного опыта делает его агентом трансверсального.

«Дыхание» и бездыханность, жизнь и ее остановка, ритмическая пульсация и покой – непредставимое событие перехода – вот тот пограничный режим, перед которым бессильна биополитика. Трансверсировать – это значит быть «поперечным» власти, вносить раскол в стратегии диспозитива. Работа Петлюка последовательно открывает ахронологическое время, которое Делез называет временем Эона, и вводит в присутствие потенции трансверсального. Как пишет Делез, «такое настоящее Эона, представляющее мгновение, совсем не похоже на обширное и глубинное настоящее Хроноса: это настоящее без “толщины”, настоящее актера, танцора или мима – чистый перверсивный “момент”. Это – настоящее чистого действия» [49, с. 224]. Особая временная реактуализация, осуществляемая Петлюком в «Дыхании», соотносится с теми временными

режимами, на которые и ориентировано предъявление современного искусства, как уже было обозначено выше, режимами, так или иначе связанными с фиксацией настоящего времени<sup>21</sup>.

Пространство галереи, в которой представляется медиаинсталляция Петлюка, становится пространством антропологического эксперимента. Зритель не созерцает и не слушает, а погружается в со-присутствие с аудиальными и визуальными ритмами медиаобразов, вдыхающих и задышающихся тел. Дистанция между зрителем и работой художника в подобном пространстве снимается. Апелляция к телесной пульсации делает зрителя причастным к воспроизводимому Петлюком телесному опыту. На додискурсивном уровне тело зрителя включается в ритмы коллективного тела, создаваемого множеством жизненных стихий, существующих между вдохом и выдохом.

Ж.-Л. Нанси называл подобный уровень неразличенной телесности понятием *Corpus*. По определению французского философа, «*Corpus* его распрямляет смысл, превращая его кольцо в безграничный, дискретный переход из места в место, в пересечение всех мест. Каждое тело пересекает все остальные в той мере, в какой оно себе поперечно: это прямая противоположность мира замкнутых монад, если только истина пересечения и взаимопроникновения монад во всей их совокупности не заключена в конечном счете в теле» [101, с. 51].

Инсталляция Петлюка «Дыхание» вырывает телесность зрителя из порядков диспозитива и делает его составляющим *Corpus'a* – трансверсального пересечения различных телесных опытов, воспроизводимых медиаартиской работой в режиме потока. Стать неразличимым, стать чистой интенсивностью – это означает преодолеть

---

<sup>21</sup> Следует отметить близость стратегий (вос)производства темпоральности в медиаартистских проектах С. Петлюка и Б. Виолы. Как пишет М. Хансен, «в своем эстетическом экспериментировании с радикальным временным ускорением и замедлением Виола развернул новые возможности кино и видеотехнологий для того, чтобы интенсифицировать момент настоящего (момент “теперь”)» [170, с. 105]. Но, в отличие от Виолы, Петлюк не ограничивается интенсификацией настоящего, а движется дальше, обнаруживая в нем ахронологический разрыв. Используя переосмысленные Делезом понятия стоической философии, можно сказать, что искусство Виолы остается в настоящем Хроноса, тогда как медиаарт Петлюка открывает настоящее Эона.

воображаемые и символические идентификации тела, стать бессубъектным, влиться в хиазму телесности и раствориться в плоти мира. «Дыхание» Петлюка здесь становится медиумом, трансверсально открывающим перед зрителями потенции события безличностной телесности, «поперечной» режимам власти/знания биополитики.

Тело вне тисков власти/знания, пожалуй, – один из главных мотивов медиарта С. Петлюка. Художнику удается зафиксировать и воспроизвести промежуточные состояния тела, пребывающего в процессе перехода и поэтому нерепрезентируемого. Образы-движения телесной жизни, демонстрируемые работами Петлюка, всегда подвержены трансформациям: то, что может быть зафиксировано ранее, уже стало иным. Отсюда беспомощность диспозитива, способного работать исключительно со статичными объектами.

Логика диспозитива – это логика остановки. Прервать движение, привести его к набору статичных образов, кодируемых в знаковые элементы – микросоставляющие структур идеологии, – вот первичный жест идеологической интерпелляции. Петлюк использует образ-движение как инструмент производства внеструктурного, а значит и внеидеологического. Например, в медиаарт-работе «Стирание/заполнение» художник демонстрирует потенции Corpus'a, безличностного телесного опыта, в противостоянии гендерным идеологиям.

Гендерная маркировка тела как мужского или женского является основанием для включения его в практики культурного насилия – доминирующие культурные дискурсы, которые отпечатывают на теле знаки гендерных стереотипов. Тело замыкается в фиксированную клетку гендерно маркированной субъективности, становится подчиненным телом. Главной задачей идеологии здесь становится объявить насилие данностью, искусственные конструкты – природой, дискурсы-гегемоны – положением вещей. Работа «Стирание/заполнение» подрывает стратегии диспозитива и

демонстрирует промежуточные состояния тел, в движении достигающих удивительного состояния – неразличимости.

«Стирание/заполнение» соединяет множество безликих тел, пребывающих в становлении. Наложения тел, их пересечения и ассамбляжи воспроизводят (не)возможный опыт дезорганизованной телесности. Гендерная идеология беспомощна на этом додискурсивном уровне, балансирующем в промежутке стирания/заполнения. Остановка – это фиксация диспозитивом, заполнение тела знаками и засечками власти, поэтому трансверсальная стратегия работы Петлюка – это стирание с тела любых меток культуры и потоковое воспроизведение данного процесса. Тела в работе Петлюка создают хиазму, ускользающую от интенций власти/знания и передающую ритмическую пульсацию живого как в образах-движениях тел, так и в аудиальной записи биений сердец, сопровождающей демонстрацию «Стирания/заполнения».

Телесная неразличимость, сметающая любые идентификации тела, «поперечна» любой идеологии культуры и поэтому трансверсальна, что демонстрируют медиапроекты С. Петлюка. Идеология окружает тело сетями дискурсивного захвата, вводит телесность в дисциплинарные структуры, поэтому внеидеологическое измерение телесности может быть выявлено только в аудиовизуальных медиапрактиках, так как все иные переводят тело в порядок дискурса и, соответственно, порядок власти/знания. Медиаобраз становится наиболее радикальным инструментом трансверсального, «поперечным» любым формам означивания, а значит и идеологическим идентификациям.

В сочинении «Corpus» Нанси предлагает вырвать мышление тела из дискурсивности. Как пишет философ, «corpus не есть дискурс и не есть рассказ. Значит, здесь нужен именно corpus. Здесь – словно обещание, что речь должна идти о теле, что речь о нем пойдет прямо тут, почти без отлагательств. Род обещания, которое не окажется ни предметом трактата, ни содержанием цитат и декламаций, ни персонажем либо декорацией какой-

нибудь истории. Словом, существует своего рода обещание молчать. И не столько даже молчать «по поводу» тела, сколько молчать самого тела, обещание физически его освободить от следов означивания – и должно это произойти здесь, прямо поверх страницы письма и чтения» [101, с. 78]. Далее Нанси констатирует свое поражение: «И в этом – двойная неудача: провал, когда говоришь о теле, провал, когда о нем молчишь» [101, с. 85]. Но помимо молчания и говорения есть и иная стратегия – аудиовизуальная медиадемонстрация, позволяющая в обход дискурса представить телесность в ее становлении и интенсивности.

В работе С. Петлюка «Без названия», представленной в галерее Саатчи (Лондон), на конструкцию из горизонтально подвешенных плащей проецируется запись жестикулирующих тел, лишенных головы. Тела наслаиваются друг на друга и создают подвижный телесный ассамбляж. Многие другие работы Петлюка также представляют тела, или лишенные головы, или обезличенные – излюбленное концептуальное решение художника, формирующее трансверсальные линии ускользания из фиксации в идеологии нормативного тела. Обезличивание – необходимый этап в движении навстречу внедискурсивной телесности, так как лицо – маркировка субъективности, позволяющей интерпеллировать тело идеологией.

Сигнифицированное лицо – один из центральных медиумов, проводников идеологии, включающих тело в хиазмы власти/знания. Как писали в труде «Тысяча плато» Ж. Делез и Ф. Гваттари, «ребенок, женщина, мать, мужчина, отец, начальник, учитель, полицейский говорят не на языке вообще, а на языке, чьи выражающие черты индексируются в особых чертах лицевости. Изначально лица не индивидуальны, они определяют зоны частоты или вероятности, ограничивают некое поле, которое заранее нейтрализует выражение или соединения, невосприимчивые к соответствующим сигнификациям. Так же и форма субъективности оставалась абсолютно пустой, если бы лица не формировали места резонанса, отбирающие ментальное или чувственное реальное, заранее обеспечивая

последнему соответствие с некой господствующей реальностью» [54, с. 277]. Идентификация лица – одно из условий формирования субъективности, а в действительности – захвата телесного опыта режимами власти, вырезающей на поверхности тел культурные идеологемы. Медиаарт Петлюка, преодолевая лицевость при экспонировании телесности, разрывает точку пристежки к идеологии, использующей фиксацию лица как первичный жест инженерии субъективности.

Зритель, воспринимающий медиаобразы инсталляций Петлюка, сталкивается с перцептивным шоком: невозможность соотнести себя с узнаваемой формой идентичности на символическом уровне вызывает экзистенциальную катастрофу. Идентификация на уровне воображаемого, идентификация с целостным телесным опытом здесь также невозможна: дезорганизованная телесность, воспроизводимая медиаобразностью Петлюка, разрушает любые формы дисциплинарного тела. Все комфортные символические и воображаемые идентификации зрителя терпят крах, что открывает возможность для реактуализации трансверсального, подвешивающего идеологию и на антропологическом уровне открывающего возможность телесного экспериментирования. Медиаработы Петлюка демонстрируют, что человеческое тело способно противостоять символическому насилию, разрушать интерпелляцию-в-образе для того, чтобы наново себя переизобрести и включиться в становление: ускользать от страт власти, быть-в-изменении.

Взаимодействие медиаобраза и тела зрителя при восприятии медиаартиских работ в рамках галерейного пространства основано, прежде всего, на иммерсивном погружении. Соприсутствие тел и образов-тел создает трансверсальное неразличение, снимающее все фиксационные режимы, накладываемые на тело культурой. Медиаарт ориентирован на воспроизводство эффекта со-присутствия: образа, тела, пространства. Иллюзия свободного перемещения воспринимающего на самом деле

призвана усиливать интенсивности медиаобразности, выводящие телесность из дисциплинарных режимов.

## Выводы к разделу 2

Трансверсально- антропологическое исследование медиарепрезентаций истории обнаруживает, что многие линии современной медиакультуры, представляемые, например, документальным проектом Ланцмана и медиафиксациями акций Жмиевского демонстрируют зазор между травматическим историческим событием и его идеологической медиарепрезентацией, противопоставляя им, соответственно, провоцирующие рефлексия зрителя стратегии свидетельства и повторения. Так же и направления ориентированной на исследование политического медиакультуры, представленные фильмами Дебора, Годара и группы «Дзига Вертов», фотофиксациями перформансов Сьерра проблематизируют политические антагонизмы, что превращает акт просмотра этих медиапроектов в серьезную рефлексивную работу зрителя, сталкивающегося с ситуацией разрыва между воспроизводимыми констелляциями политического и трансверсальной потенцией экспериментальной политики. Эти медиапроекты создают топоры проблематизации, в которых нет готовых решений: здесь не работают известные герменевтические процедуры. Данное гетеротопное пространство на антропологическом уровне демонстрирует ситуативность и искусственность всех форм идеологической легитимации власти, обнажая механику их воспроизводства, но в то же время и указывает на скрытые за рамками политического потенции трансверсального. Избыточное особенное, исключенное из гегемонных идеологий, являет себя благодаря актуализации трансверсального авторства через медиаобразы угнетенных, изгнанных, отверженных – главных агентов трансверсального. Именно они, несущие на себе печать мирового зла: унижения, дискриминации, насилия, – составляют *singulier universel*, которая должна утверждаться в непрестанном революционном призыве.

Трансверсально-антропологическое исследование медиаобразов телесности продемонстрировало за идеологиями, воспроизводящими

«нормативную» телесность, присутствие серии режимов телесного опыта, ускользающих от диспозитивов и производящих экспериментальное тело. Так за правовыми интерпеляциями гражданина акционизм открывает экспериментальное политическое тело, за патриархальной медиаобразностью, репрезентирующей женской телесностью, – медиасопротивление феминного, за структурированным «нормативным» перцептивным опытом – медиаартистские эксперименты с временем и пространством. Данные медиапрактики должны рассматриваться вне «эстетической идентификации», включающей их в поле герменевтики искусства, главная задача которой – снятие неэкспрессивного диалектического напряжения между непредставимым радикальным телесным опытом и репрезентациями «нормативного» целостного образа тела. Философско-антропологическое исследование позволяет осмыслить медиаобразы тела, создаваемые действиями акционизма, фотографической фиксацией, кинематографическими приемами и топикой видеоинсталляций, как практики трансверсальной телесности. Данные практики политичны, так как изобретают режимы телесного сопротивления и, осуществляя разрыв в конstellляциях телесных образов, воспроизводимых властью/знанием, вводят в присутствие исключенный телесный опыт.

## РАЗДЕЛ 3

### ТРАНСВЕРСАЛЬНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

#### 3.1. Трансверсальность в медиапрактиках авангарда

**3.1.1. Экспериментальная медиаантропология авангарда.** В отличие от медиаарта, кинематограф ограничивает движение зрителя, вынуждая его занять определенную перцептивную позицию, как показали это в своих исследованиях Ж.-Л. Бодри и К. Метц. Эта традиционная ограниченность восприятия кинематографическим диспозитивом, с одной стороны, действительно превратила кинематограф в очень мощный инструмент идеологической интерпелляции, но с другой – позволила первым теоретикам киноавангарда (Ж. Эпштейн, А. Ганс, С. Эйзенштейн) рассматривать акт кинопросмотра как процесс переустройства идентификаций зрителя.

Так, Эйзенштейн писал о кинематографе монтажа аттракционов как об агрессивном политическом жесте, полностью подчиняя в своих фильмах 1920-х годов авангардную кинопоэтику своей центральной сверхзадаче – разработке при помощи кинематографической образности невиданной ранее формы политического воздействия на наивного зрителя. Киноавангардисты 1920-х годов по-разному определяли и формулировали свои задачи, но при всех различиях видели в кинематографе не только новую форму эстетики, а прежде всего инструмент антропологического преобразования зрителя. Пути этого преобразования были различны: политические, культурные, перцептивные и т. д., но так или иначе всех их объединяла общая интенция – изменить человека при помощи медиаобраза.

В теории авангарда Ж. Рансьера достаточно радикально ставится под сомнение само событие авангарда. С точки зрения философа, авангард продолжает установки, заложенные еще, по крайней мере, в искусстве романтизма: амбивалентное движение внутрь – создание чистого искусства,

и экспансивное расширение вовне – изучение и преобразование мира при помощи искусства [139, с. 21, 22]. Рансьер критикует медиалогический подход, так как, по мнению мыслителя, фотография и кинематограф стали искусством только из-за второй тенденции – после романтизма искусство взаимодействует с окружающим миром, фиксируя и, в тоже время, вторгаясь в него.

Противоположна позиция А. Бадью, который полагает, что для понимания искусства XX века необходимо ввести обозначение разрыва, который он без сомнений обозначает как событийный [191, р. 5]. По Бадью, речь идет о ряде событий, вводящих в присутствие новое и свершающихся в живописи, музыке, литературе XX века. Теория авангарда Бадью несколько ограничена особой фиксацией на статусе поэмы как некоторой исходной точки для понимания событийных преобразований, но все же, в отличие от довольно-таки консервативной позиции Рансьера, вводит в осмысление художественного процесса XX века разрыв, позволяющий помыслить событие авангарда через серию разломов в культуре рубежа XIX – XX веков.

Киноавангард вписывается в событийное раскрытие новых художественных решений, преобразовавших искусство начала XX века: случайность реди-мейдов дадаистов, освобождение цвета в абстракционизме, геометрическое преобразование изображения в кубизме, брутальный урбанизм футуристов и множество других авангардных стратегий разрыва с художественной культурой прошлого. Кинематограф как новый медиум активно осваивается многими авангардистами, что нашло свое воплощение в ряде авангардных фильмов: дадаистских фильмах М. Дюшана, кубистических медиапроектах Г. Рихтера, сюрреалистических киноэкспериментах М. Рэя, Л. Бунюэля и др. Эти поиски зачастую выходили за рамки того, что Рансьер называет эстетическим режимом искусства, и ориентировались на решение серии антропологических задач.

Пожалуй, наиболее сильно конфликт «эстетика против антропологии» заявил о себе в искусстве сюрреалистов, которые, формируя свою поэтику,

начиная с 1920-х годов активно осваивают работу с техническим образом в фотографии и кинематографе. Например, сюрреалистическая фотография М. Рэя использует эффекты аналогового фотоизображения для актуализации одной из важнейших установок сюрреализма – вторжения бессознательного в реальность, стирания самого различия между сном и явью<sup>22</sup>.

Р. Краусс отметила, что в отличие от дадаистской фотографии, сюрреалистическая никогда не использует технику коллажа. Действительно, для дадаистов коллаж был одним из излюбленных поэтических приемов, позволяющих монтировать в одной художественной работе разнородные элементы, таким образом создавая визуальную провокацию – обязательную составляющую представления дадаистского искусства. Сюрреалистическая же фотография, по мнению Краусс, часто избегает коллажных техник и для того, чтобы, следуя заветам Лотреамона, воплотить инэстетику сочетания несочетаемого, обращается к преобразованию самой реальности. Как пишет исследовательница, «фотографы-сюрреалисты редко прибегали к фотомонтажу. Их целью была гладкость, однородность отпечатка... Сохраняя целостность изображения, они могли апеллировать к фотографическому прочтению этого изображения – то есть к прочтению, подразумевающему прямой контакт фотоизображения с реальностью» [76, с. 114].

Так, в знаменитой фотографии Ф. Халсмана, на которой С. Дали запечатлен в процессе создания картины, реализуется задача передать сам акт творчества в понимании сюрреалистов. Отсюда необходимость в противостоянии физическим законам – С. Дали, картины, кошки – все объекты данного фотоизображения пребывают в полете. Халсман принципиально не использует техники монтажа фотоизображений для

---

<sup>22</sup> Как писал в работе «Онтология фотографического образа» А. Базен, теоретические позиции которого еще во многом были зависимы от эстетической идентификации искусства, «для сюрреализма эстетическая цель неотделима от механического воздействия изображения на наше восприятие. Логическое разделение между воображаемым и реальным имеет тенденцию к исчезновению. Каждый образ должен восприниматься как предмет, а каждый предмет – как образ. Фотография была поэтому излюбленной техникой сюрреалистов, поскольку она дает образ, который в то же время принадлежит к самой природе – нечто вроде галлюцинаций, имеющих реальную основу» [16, с. 46].

создания фотографии: все действия, на ней запечатленные, повторялись множество раз, до тех пор, пока не был сделан наиболее удачный снимок.

Такой подход к фотографии абсолютно противоположен условному «реализму» классика фотографии А. Картье-Брессона с его установкой на поиск решающего момента, который фиксирует событие реальности, в одно мгновение разворачивающее жизненный поток. Халсман понимает фотографию как фиксацию тщательно подготовленного эксперимента над реальностью. В отличие от тех линий теории и практики фотографии, которые видели в ней либо вспомогательное техническое средство, либо новое искусство, Халсман рассматривает фотографирование как своеобразный антропологический эксперимент: и над находящимися перед фотоаппаратом объектами и ситуациями, и над восприятием зрителя.

Акт фотографирования здесь становится авангардным сюрреалистическим жестом, вторгающимся в структурированное положение вещей и создающим их новые реконфигурации и события. Вместо эстетики у Халсмана эпистемология и антропология. Что будет, если разрушить существующие между вещами связи? Какие антропологические последствия: перцептивные, идентификационные, а, возможно, и политические – следуют за переконфигурацией устоявшегося порядка, маркированного как реальность? Фотография Халсмана при помощи визуальных медиаэкспериментов вряд ли отвечает на эти вопросы, но, по крайней мере, подводит зрителя к их формулировке. В этом и заключается главная установка сюрреализма – создать некое сверхдействие, сверхсобытие, испытывающее условную реальность на прочность и через сочетание несочетаемого, через сновидческую комбинаторику образов, смещение и сгущение, призывающее выйти за рамки устоявшегося положения вещей – трансверсировать.

Ошибочно утверждать, что сюрреалистическая фотография лишь фиксирует то, что присутствует перед объективом, избегая дальнейших манипуляций с изображением. Для фотографа, следовавшего установкам

сюрреализма, было важно совершить некоторый акт перед фотообъективом и зафиксировать его, но, конечно, это не ограничивало дальнейшую игру с фотообразностью, как это можно увидеть в творчестве фотографа М. Рэя. Для фотографа процесс дальнейшей работы с фотоизображением становится не менее важным, чем сам перформативный акт фотофиксации. Как утверждал Рэй, «я фотографирую то, что не смог нарисовать».

Модернистское искусство часто понимают через акцентуацию на медиуме: краска, холст, тело художника считаются более значимыми, чем само изображение. Рэй доводит работу с фотографическим медиумом до (не)возможного предела, создавая и совершенствуя фототехники соляризации и «рэйографии». Соляризация – это вторичная печать негатива, создающая своеобразные дополнительные очертания и оттенки на фотообразах. Техника соляризации, конечно же, была известна задолго до М. Рэя, но особенность использования соляризации в фотографии французского сюрреалиста заключается в медиаантропологии остранения, разработанной Реем в серии портретных фото. Соляризация, создавая в изображении тел и лиц мистический эффект, совершает акт остранения антропологической идентификации. Если портретная фотография традиционно служила целям представления человеческого лица, то здесь антропоморфные очертания утрачивают точность классической репрезентационной фотографии и ставят под угрозу узнавание и идентификацию.

Другая фототехника, изобретенная Реем, – «рэйография» – это так называемая бескамерная фотография: изображение фиксируется на светочувствительной бумаге через проекцию предмета. Получившийся образ представляет собой абстрактное отражение предмета. «Рэйограммы», как называл свои работы художник, часто рассматриваются в качестве одного из примеров создания настоящей эстетики фотографии, поскольку фотографирование больше не служит здесь задачам репрезентации, а открывает потенциал к абстракции.

На уровне эстетического режима это справедливое утверждение, так как фотография, десятилетиями считающаяся основной технологией создания эффекта реальности, благодаря таким техническим решениям как «рэйография» становится на путь преодоления репрезентационных режимов визуальной культуры через остранение фотоизображения. Но на уровне антропологическом фотография здесь открывает возможности для экспериментов с восприятием и структурами субъекта репрезентации, которые окружали функционирование человеческой перцепции начиная, по крайней мере, с Нового времени. Остраняя «эффект реальности», фотография М. Рэя остраняет фигуру субъекта репрезентации: открывая потенции абстракции в фотопредставлении объекта, «рэйограммы» создают трещины в организации перцепции.

Если в сюрреалистической фотографии антропологические импликации не всегда были очевидны для исследователей, зависимых от теоретической парадигмы рефлексий над фотоавангардом как одним из моментов движения искусства навстречу абстракции, то сюрреалистический кинематограф с самого начала заявил о себе как радикальный антропологический эксперимент, использующий кинообразы для (вос)производства трансверсального. Один из основателей сюрреализма А. Бретон очень высоко ценил кинематограф, видя в посещении кинотеатра альтернативу присутствия на церковной службе. Для Бретона кинематограф мог непосредственно воплощать принципы сюрреалистического искусства с его ориентацией на нарушение традиционной логики повествования, неожиданную комбинаторику образов и т. д.

Увлечение психоанализом часто приводило сюрреалистов к абсолютизации сновидения, которое, как они полагали, должно вдохновлять своей кажущейся алогичностью и бесструктурностью сюрреалистическое творчество, обращенное к демонстрации бессознательного. Сновидение оперирует преимущественно визуальными и аудиальными образами, что формально сближает его с таким аудиовизуальным медиа как кинематограф.

Конечно, необходимо обозначить ряд существенных различий между работой восприятия, погруженного в сновидение, и просмотром фильма [детально об этом см.: 98, с. 123–145], но важно то, что сюрреалистическое понимание образа находит, согласно заявленным принципам «Манифестов сюрреализма», свое полное воплощение, прежде всего, в живописи и кинематографе. Так, снятый по сценарию А. Арто фильм Ж. Дюлак «Раковина и священник» был одной из первых попыток преодоления репрезентационных режимов кинообразности посредством воплощения принципов сюрреалистической поэтики.

Фильм Дюлак отменяет логику нарративного кино. Вдохновленные психоанализом З. Фрейда образы, ассоциативно отсылающие к сублимированной сексуальности, эдиповой схеме и ряду других классических психоаналитических мотивов, в сочетании с традиционными образами-символами, воплощенными, например, в фигуре монаха, комбинируются в фильме согласно логике сновидения. Несмотря на формальное соответствие установкам сюрреалистического искусства, фильм Дюлак вызвал радикальную критику со стороны сюрреалистов. Интересна здесь позиция автора сценария А. Арто, который обвинил Дюлак в искажении его сценария и чрезмерном акцентировании на сновидческой логике.

Концептуальное расхождение Арто и Дюлак может быть рассмотрено как очень важный момент при разработке трансверсального понимания авангардного медиаискусства. А. Арто, который долгое время связывал себя исключительно с театром, во второй половине 1920-х годов видит в кинематографе совершенно новый медиум, открывающий удивительные возможности для авангарда. Арто публикует несколько текстов, в которых, по сути, манифестирует свое отношение к кинематографическому медиуму: «Предисловие к “Раковине и священнику”», «Кино и колдовство», «Анкета кино», – из которых следует особый статус кинообразности в реализации главной установки творчества Арто – создания искусства, которое будет

искусством действия, изобретение такой комбинаторики аудиовизуальных образов, которая сможет переконфигурировать идентичность зрителя, вторгаясь в самые сокровенные аспекты его существования.

По мысли Арто, это новое искусство должно реактуализировать в новых условиях возможность катарсиса, понимаемого теперь не как этическое преобразование посредством искусства, а как радикальная антропологическая трансформация. Французский теоретик противопоставляет свое видение кино и преобладающим линиям европейского кинематографа, определяющим его как исключительно развлекательный аттракцион, и театру, который по своей природе слишком ограничен в потенциях трансверсального воздействия на зрителя. В статье «Кинематограф и реальность» Арто пишет: «Мы должны создать фильм, основанный на чистых визуальных ощущениях, драматическое воздействие которого основано на шоке для видения, а не на психологическом воздействии речи» [цит. по 303, р. 22]. В фильме Арто видит новую уникальную техническую возможность создания образов-действий, вгрызающихся в зрителя на телесном уровне, «вырывающих его из оцепенения». Преодолев режим репрезентации, кинематограф может стать инструментом сверхдействия, а медиаобразы – источником радикального антропологического преобразования.

Если внимательно рассмотреть несколько фрагментарные кинотеоретические разработки Арто, то становится очевидной причина неприятия французским режиссером и сценаристом фильма Дюлак. Для Арто образы фильма «Раковина и священник» чрезмерно включены в эстетический режим, чрезмерно пытаются доказать, что кинематограф – это искусство, более того, авангардное искусство, в то время как Арто понимает кинематограф, прежде всего, как инструмент медиаантропологии. Суть конфликта Арто и Дюлак – это противостояние между антропологическим и эстетическим пониманием медиаобразов.

Арто в теоретических заметках о кино и критических аргументах против фильма Дюлак демонстрирует одно из важнейших решений, привнесенных авангардом в культуру XX века: многие образы авангардного искусства направлены, прежде всего, на эксперимент с человеческим, его пределами и новыми возможностями, а также, как будет показано далее, политическим действием. Поэтому эстетическая идентификация авангарда, особенно авангарда, обращенного к медиаобразам, – это вторичная процедура, основанная зачастую на исключении трансверсально-антропологических потенций, искомых и воплощаемых на первых этапах медиаискусства в фото- и кинообразах.

Помимо нескольких теоретических работ А. Арто написал ряд киносценариев, планировал попробовать себя в кинопроизводстве, но фильм Дюлак, фактически единственная прижизненная экранизация киносценария Арто, разочаровал французского писателя и режиссера. Арто находит кинематографический медиум недостаточным для реализации его авангардных проектов. Судя по теоретическим кинозаметкам, Арто видел в медиаобразе возможность радикального воздействия на зрителя, способность преобразовывать его восприятие. Кинообраз должен сам стать действием, пронизывающим зрителя на телесном уровне. Театр, даже в самых радикальных проявлениях, которые были известны Арто в 1920-е годы, с точки зрения теоретика, слишком ориентирован на фигуру актера, что отвлекает от действия. Кинематограф же, в отличие от театра, создает полностью условное действие: на экране не живые актеры, а их медиапрезентации.

Метц в работе «Воображаемое означающее» детально проанализировал отличие киноактера от актера театрального [98, с. 99]. На театральной сцене актер – эксгибиционист, он объект рассмотрения, который сознательно представляет себя зрителям-вуайерам, в то время как в кино медиапосредничество разрывает непосредственный контакт зрителя и актера. Зритель остается вуайером, но созерцающим исключительно

воспроизводимые на экране отображения, что создает важную для Арто остроту в представлении киноактера кинозрителю-вуайеру. Но значимость кинематографа для Арто основана на его документалистской природе – кинообразы способны демонстрировать опыт, который Бадью называл страстью реального.

Разрушая театральную условность и отказываясь от эстетического режима, кинообраз может стать скальпелем, вскрывающим зрительскую перцепцию. Технологическая искусственность кинообразов здесь становится важным условием создания иммерсивного киноэффекта, позволяющего медиаобразу касаться зрителя через создание аффективных образов, использование повторов, гипнотизирующих зрительскую перцепцию, и ряда других киноприемов, теоретически описываемых в кинозаметках Арто как поэтика «кинематографа третьего пути».

После премьеры фильма Дюлак Арто окончательно утрачивает интерес к трансверсальным потенциям кинематографа и возвращается к попыткам реформирования театра. Созданный им театр жестокости стал определенным продолжением поисков трансверсального в области медиаобразов, теперь перенесенных на непосредственный телесный опыт. Концептуально идеи театра жестокости в действительности радикально порывали с театром, так как, по мнению Арто, в театре еще оставалось слишком много от репрезентативной условности, театр был слишком зависимым от эстетического режима.

Именно поэтому «театр жестокости» ориентирован, прежде всего, на антропологию: в центре такого искусства должна быть жестуальность тела, так как телесный язык формирует «связь с реальностью и опасностью», но в то же время и познание, – такой театр должен открывать новое, «необычные идеи». Театр жестокости, по Арто, ставит своей центральной задачей изменение зрителя, что достижимо при введении его в трансверсальные режимы: экспериментирование над восприятием, порывающим с культурными идентичностями и открытым к становлению [10, с. 87]. Арто не

удалось воплотить идеи театра жестокости при жизни, но они оказали существенное влияние как на театральные практики второй половины XX века (Е. Гротовский, П. Брук, Я. Фабр), так и на новые направления в искусстве, такие как акционизм (Р. Шварцкоглер, Г. Нитш, К. Бурден), в полной мере реализовавшие трансверсально-антропологические интенции концепции театра жестокости.

Арто является интересным примером фигуры авангардиста, сделавшего ставку на антропологию вместо эстетики и имплицитно воплотившего свои поиски в теоретической проработке сингулярной вариации медиаобразности – кинообразе. Итог работы с кинообразом у Арто негативен, мыслитель разочарован технологическими возможностями кино своего времени и обращается к радикализации телесного эффекта театра, открывающего, по мнению Арто, гораздо более мощные возможности для производства присутствия. В этой ситуации можно обозначить как контраверсийную по отношению к Арто фигуру другого авангардиста, противостоящего театру, С. Эйзенштейна.

В рамках театральных экспериментов московского Первого рабочего театра Пролеткульта С. Эйзенштейн и С. Третьяков, вдохновленные биомеханикой театрального режиссера В. Мейерхольда, в начале 1920-х годов предпринимают попытку создания нового театра, воплощающего принципы монтажа аттракционов. Этот театр ставит главной задачей создание политического искусства, стирающего разделение между актером и зрителем, реальностью в жизни и реальностью в искусстве [9, с. 177]. Монтаж аттракционов предполагал такую постановку театрального действия, которая смогла бы с наибольшей силой влиять на зрителей.

Согласно определению Эйзенштейна, «аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь, в

совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечного идеологического вывода» [179, с. 19]. Как писал австрийский исследователь авангарда Г. Рауниг по поводу театральных опытов Эйзенштейна и Третьякова, «акцент здесь стоит на определенных эмоциональных потрясениях: в противовес тотальному управлению эмоциями в буржуазном театре, это означает наличие утилитарного назначения и рассчитанность возбуждения, вызываемого посредством точно смонтированного импульса» [141, с. 150]. Порывая, по задумке режиссеров, с условностями традиционного театра: наличием сцены, разделением актеров и зрителей, – монтаж аттракционов должен был создать подлинный революционный театр, высвобождающий потенции для трансверсального политического эксперимента.

Одним из примеров реализации такого театра становится постановка Эйзенштейном и Третьяковым пьесы «Противогазы» на территории действующего завода, в которой актеры, по задумке постановщиков, должны быть неотличимы от рабочих. Постановка была неудачной, так как рабочие завода неодобрительно восприняли вторжение театра в их пространство. Снятие эстетической дистанции, вторжение политического театра в социальное пространство производства – все эти решения постановки «Противогазов» были необходимы Эйзенштейну и Третьякову для преодоления репрезентации и создания театра действия, о котором грезил и Арто.

Неудача в реализации теоретической программы монтажа аттракционов в театре заставила Эйзенштейна пересмотреть свои взгляды на искусство и обратиться к иному медиуму – кинематографу. Решение Эйзенштейна обратило жесту Арто: последовательно воплотить теоретическую программу, разработанную для реформирования «буржуазного» театра, в кинематографе. Первым серьезным итогом этого поворота Эйзенштейна к кинематографу стал фильм «Стачка», в котором принципы монтажа аттракционов определяют инновационные технические

решения: монтаж, композицию кадра, структуру повествования и пр. Эйзенштейн порывает с театром, так как видит в нем чрезмерную зависимость от эстетики и репрезентации, в то время как медиаобразность, открытая для трансформаций, обладает большими возможностями для того, чтобы не только воспроизводить логику власти, но и трансверсировать в форме радикальной политики.

Кинообраз становится для Эйзенштейна инструментом вторжения в социальную реальность и ее политической переконфигурации. Кинематографический медиум позволяет режиссеру актуализировать авангардную страсть реального гораздо сильнее, чем традиционно близкая к производству телесного присутствия самая радикальная театральная постановка. В этом отличие поисков трансверсального у Эйзенштейна и Арто: первый, обнаруживает в кинообразности удивительный ресурс для революционных предъявлений политического, второй же утрачивает интерес к кинематографическому медиуму как недостаточно радикальному для свершения антропологического эксперимента над перцепцией зрителя.

Разочарование в кинематографе Арто симптоматично, оно во многом воспроизводит традиционную критику медиа, основанную на оппозиции «техническая репрезентация / живое присутствие», и в этом смысле решение Арто: отказ от оптических медиа – достаточно консервативно. Ограниченность данного решения становится очевидной при анализе другой попытки воплощения идей сюрреализма в кинообразности – фильма Л. Бунюэля «Андалузский пес», созданного испанским кинорежиссером совместно с художником С. Дали и впервые продемонстрированного в 1929 году в Париже.

Фильм «Андалузский пес» – это ассамбляж различных сюрреалистических образов, не выстраивающихся в связное повествование, а соединенных по принципу ассоциации. Иногда логику фильма сравнивают с логикой сновидения, как представляет ее З. Фрейд в «Толковании сновидений». Сам Бунюэль в интервью намекал на допустимость

психоаналитических объяснений образов его фильма. Но все же проблема интерпретации не должна быть центральной при исследовании авангардного искусства, так как трансверсальные практики, им производимые, не всегда могут быть маркированы уже готовыми культурными смыслами.

Специфика авангардного медиаискусства, как и авангардного искусства в целом, как уже было обозначено ранее, заключается в производимой им событийности, что означает разрыв с культурными пластами прошлого и нарушение функционирования устоявшихся описательных дискурсов-гегемонов. Поэтому ставить вопрос о правильной интерпретации «Андалузского пса», по крайней мере, некорректно, так как любая герменевтическая процедура составляет угрозу стереть событийность авангарда, закрыть его уже существующими смыслами.

По определению С. Зонтаг, «интерпретация чаще всего равняется обывательскому нежеланию оставить произведение художника таким, каково оно есть. Подлинное искусство обладает способностью беспокоить нас. Сводя произведение к его содержанию, а затем интерпретируя это последнее, человек произведение укрощает. Интерпретация делает искусство ручным, уютным» [149, с. 11]. Вместо интерпретационного насилия над образами и знаками искусства Зонтаг предлагает предоставить их собственной поверхности. В отличие от большинства герменевтических техник, трансверсально-антропологическое исследование ориентировано не на поиск подлинного смысла, скрывающегося за образом, не на деконструктивистскую игру означающих, а на предъявление лакун, трещин в порядках описательных дискурсов и, таким образом, выявление потенций нового, часто похороненных за конфигурациями смыслов.

Фильм Бунюэля «Андалузский пес» – это один из киноманифестов сюрреализма, поэтому самой главной его интенцией является провокативная жестуальность. Бунюэль создает фильм-жест, медиаобразы которого должны впечататься в восприятие зрителя, вывести его из воображаемых и символических идентификаций и погрузить в пространство трансверсального

экспериментирования, полем которого становится кинозал. Отсюда важнейшая визуальная стратегия фильма Бунюэля – создание эффекта дезинтеграции, вырывающего перцепцию из существующих культурных конвенций. Алогизм сочетаний образов фильма – не только воспроизведение сновидческой логики, но и мощный визуальный прием нарушения структур восприятия, сталкивающегося здесь с невоспринимаемым и деструктивным визуальным опытом.

Одним из центральных и, пожалуй, наиболее известных образов фильма является разрезание лезвием бритвы глаза. Этот образ призван, прежде всего, шокировать зрителя – буквальное визуальное воплощение телесного насилия нарушает любые режимы интерпелляции зрителя с происходящим на киноэкране. Помимо очевидного объяснения: «разрезанный бритвой глаз – это радикальный насильственный образ» – важно и другое. Разрезанный глаз – это последовательный опыт деструкции не только культурных иерархий, структурирующих эстетический режим искусства, но и тех режимов видения, которые как на дискурсивном, так и на додискурсивном уровнях управляют визуальной перцепцией.

Разрезать глаз – это значит призвать к утверждению нового зрения, совершенно по-иному конституирующего взгляд, необходимый для восприятия авангардных образов. Этот скандальный образ фильма Бунюэля является великолепным первичным жестом трансверсальной медиаантропологии, позволяющим за фиксационным режимом увидеть потенции трансверсального, сорвать облекающие человека покровы дискурсивности, знания, власти и (вос)производить возможность экспериментального преобразования: перцепции, тела, идентичности.

Иммерсивный медиаэффект образа разрезанного глаза – это в то же время эффект сверхкрупного плана. Еще на заре становления киноязыка киноавангардисты (Ж. Эпштейн, позже Л. Бунюэль) усвоили антропологическое значение медиапрезентаций лица и поэтому разрабатывали пути его деструкции: через затемнение и наложение у

Эпштейна или же членение, как в «Андалузском псе» Бунюэля. Пройдя путь от инновационного киноприема у Д. У. Гриффита и мощного инструмента выразительности у К. Т. Дрейера до обязательного элемента презентаций тела в современной клиповой эстетике, крупный план лица за более чем столетнюю эволюцию медиакультуры стал одним из важнейших инструментов идеологической интерпелляции, соотносящей телесный опыт зрителя с медиаобразом.

Идентификация лица – первый этап включения в идеологию субъективности, передающей тело под контроль власти/знания. Кинематограф и, шире, аудиовизуальная медиакультура начиная с 1920-х годов становятся все более значимыми технологиями индустрии субъективности, вводящими восприятие в серию идеологических интерпелляций. «Андалузский пес», фильм, снятый в период зарождения медиальной техноинженерии субъективности, фиксирует первичный жест идеологической включенности – маркировку лица – и демонстрирует возможность преодоления медиальных стратегий захвата и воспроизведения власти на антропологическом уровне.

Глаз, на самом деле разрезаемый в фильме Бунюэля, – это глаз животного, но благодаря монтажу у зрителя складывается целостная связка с предыдущим кадром: план с женским лицом, к которому подносится бритва. Киномонтаж создает иллюзию последовательности действий, и поэтому следующий кадр шокирует: бритва действительно разрезает глаз. Иммерсивный эффект этого образа связан с документалистской природой кино – зритель должен поверить, глаз разрезан на самом деле. Но этот перцептивный шок – значимое условие сюрреалистического медиасопротивления: Бунюэль в противостоянии идеологическим медиаимпликациям лица демонстрирует деструктивный жест, совершающий антропологическую дезидентификацию с медиаобразом, проводником стратегий власти. Довести медиапрезентацию лица до одной детали, глаза, а затем уничтожить ее – это значит прервать возможность включения в

идеологию. Медиаобраз фильма Бунюэля прочерчивает линию сопротивления: воображаемая и символическая идентификация больше невозможны.

Американский теоретик авангарда К. Гринберг достаточно критично оценивал сюрреализм, утверждая, что это направление на самом деле совершает контрреволюцию по отношению к тем практикам авангарда, которые открывают Сезанн, Пикассо, Кандинский, Клее, ведущим искусство «от репрезентации к абстракции» [220, р. 11]. Теория Гринберга основана на абсолютизации абстракции в искусстве, и поэтому сюрреализм для теоретика недостаточно радикален, так как сохраняет образ, в то время как наиболее радикальные поиски авангарда Гринберг связывает с ослаблением или уничтожением образа. Как уже было обозначено выше, позиция Гринберга абсолютизирует эстетический режим идентификации искусства, который претендует на статус гегемона при производстве суждений об авангарде в XX веке. Но если рассматривать авангард с позиций трансверсальной антропологии, то работа с образом, которую практикуют сюрреалисты, также является значимой, так как демонстрирует возможные режимы сопротивления медиаиндустрии идеологий субъективности, воспроизводящей логику власти.

Те арт-практики, которые Гринбергу казались подлинным освобождением искусства от наррации и образности, на самом деле зачастую органично соединились с визуальными стратегиями власти, что, например, сегодня в полной мере воплощается во всеприсутствии коммерческого дизайна. Перцептивные практики сопротивления, которые потенциально еще содержались в абстракционизме, сглажены коммерческим дизайном, переприсвоившим абстракцию и вписавшим ее в маркетинговые решения арт-рынка, превратившим полотна абстракционистов в дорогой товар, предназначенный для украшения интерьера.

Отказ от работы с образом, с одной стороны, лишил искусство возможности антропологической рефлексии, а с другой – помог утвердить

окончательную победу интерпелляций-в-медиаобразе как безальтернативную стратегию власти начиная со второй половины XX века. Сюрреалистический авангард предложил иной путь: вырывать образ из схематики, ставящей образность на службу идеологии, нарушить традиционные комбинаторные связи между образами, для того чтобы извлечь потенции трансверсального. «Андалузский пес» – удивительный визуальный медиаэксперимент, создающий сильнейшую прививку от идеологии, в кошмарных, порой патологичных, деструктивных образах утверждая режим неподчинения.

Напряжение между эстетикой и антропологией – тенденция, которая всегда присутствовала в сюрреализме. Один из философов и писателей, вдохновленных сюрреализмом, Ж. Батай помимо написания радикальных философских и художественных текстов немало внимания уделял культурной антропологии, знакомясь с опытом инаковости, легитимированным в других культурах. По замечанию Б. Нойса, «Батай использует исследования культурной антропологии для того, чтобы противостоять тем направлениям философской антропологии, которые конструируют определенный образ человека» [275, р. 98]. А. Бретон, А. Арто и многие другие сюрреалисты на определенном этапе обращались к пристальному изучению культурных феноменов, радикальных для западноевропейской культуры. Это погружение в другие культуры многим сюрреалистам и вдохновленным сюрреализмом художникам и мыслителям было необходимо для того, чтобы шлифовать свои арт-стратегии, нацеленные на культурную традицию.

Невозможное, неприемлемое, провокативное для европейца начала XX века в некоторых культурах может быть обыденным и банальным – вот важная интенция антропологических изысканий сюрреалистов. Антропологическое исследование открывало в сюрреалистическом искусстве потенции для производства имплицитной инаковости, расшатывающей существующие порядки дискурса и утверждающей поле для эксперимента. Разумеется, это не отменяет возможность эстетической идентификации

сюрреалистической образности, но все же подчеркивает стратегическую сингулярность сюрреализма в контексте иных авангардных направлений производства и воспроизводства страсти реального.

Фотографии Рэя, киноопыты Дюлак, Бунюэля и многих других сюрреалистов 1920-х годов, в той или иной степени следуя установкам авангарда, продемонстрировали возможность трансверсальной стратегии производства и воспроизводства медиаобраза. Деструктивные и критические интенции в создаваемых сюрреалистами медиаобразах преобладали над трансверсальным антропологическим экспериментированием, которое в полной мере актуализировалось лишь в современном медиаарте. Однако серия сюрреалистических радикальных жестов продемонстрировала трансверсальную инаковость в медиарепрезентации, подтачивая ее, ослабляя и подвергая деструкции. Созданная сюрреализмом медиаобразность и сегодня составляет важный медиаархив, хранящий уникальный опыт трансверсальной педагогики перцепции.

### ***3.1.2. Сингуляризация фотографии: трансверсальное измерение.***

Передача культурного опыта – одна из наиболее сложных тем для философско-культурологических исследований. Философия культуры второй половины XX века вводит в исследование истории разрыв, и теперь прошлое не всегда мыслится как условие будущего. Нелинейность, радикально осмысленная в философии постструктурализма, в начале XXI века зачастую становится единственной стратегией понимания исторических процессов в культуре. В то же время особую актуальность сегодня составляют как раз ситуации преемственности, воспроизведения культурного архива прошлого в настоящем.

Для того чтобы концептуализировать ретрансляцию культурного опыта, Р. Дебрэ вводит различие между медиумами коммуникации и медиумами передачи. Первые обращены к настоящему времени: циркуляция образов и знаков происходит здесь и сейчас. Вторые ориентированы на

взаимодействие с прошлым: они представляют прошлое. Так, фотография может быть и медиумом коммуникации, и медиумом передачи. Примером первого типа медиации являются современные визуальные социальные сети, такие как «Инстаграм», второй тип медиации более сложный, так как он формирует пути присутствия и представления культуры прошлого в настоящем времени.

Особенность передачи, или ретрансляции медиакультуры прошлого заключается в технической архивации образов и знаков, которые, несмотря на временную дистанцию, благодаря документалистской природе оптических медиа парадоксально могут не только вводить прошлое в настоящее, но и представлять прошлое как настоящее. Как писал Барт в «Camera lucida», «ноэма “это было” стала возможной в тот самый день, когда научное открытие (открытие светочувствительности галоидных соединений серебра) позволило зафиксировать и непосредственно запечатлеть световые лучи, испускаемые по-разному освещенными объектами. Фото является буквальной эманацией референта. От реального, “бывшего там” тела исходят излучения, дотрагивающиеся до меня, находящегося в другой точке; длительность трансмиссии особого значения не имеет, фото исчезнувшего существа прикоснется ко мне» [22, с. 121].

Реактуализация медиаобразов в культуре всегда амбивалентна: с одной стороны, они представляют фиксацию того, что было, демонстрируя прошлое, которое, согласно Барту, касается нас, а с другой – являются фиксациями антропологического медиаэкспериментирования, которое хоть и пребывает на временной дистанции по отношению к настоящему, но все же сохраняет оригинальные стратегии производства трансверсального. Наиболее интересной является вторая линия бытия-в-истории медиаобразности, так как здесь архив медиакультуры становится набором потенциалов, открывающих новые формы производства трансверсального.

Понимание взаимодействия с медиаобразностью прошлого может двигаться разными концептуальными путями, но среди сада расходящихся

тропок современных теорий особого внимания заслуживают те, которые и учитывают постмодернистскую критику линейных моделей исторического развития, и в то же время не принимают абсолютизацию разрыва между настоящим и прошлым. Одной из историко-культурных теорий, удовлетворяющих данным требованиям, является теория топоса, созданная Э. Курциусом в 1940-х годах. Как пишет современный последователь Курциуса, медиаархеолог Э. Хухтамо, «топос можно назвать своего рода “формой”, носителем дискурсивного “содержания”, которое возвращается вновь и вновь с культурных “берегов памяти”. Он непрестанно наполняется новым значением и служит постоянно меняющимся культурным потребностям» [174, с. 170]. Топосы не выстраивают историю культуры в последовательность взаимосвязанных элементов, а исходят из фрагментированности и разорванности культуры. Но в то же время топосы являются носителями определенных пластов культурного опыта, всегда способного в уже существующей форме актуализировать новое содержание.

Теория топосов может быть значимым инструментом при осмыслении истории медиаавангарда и его влияния на медиакультуру XX века. Сегодня авангард начала XX века с его событийностью, радикальностью и провокативностью представляет собой часть истории медиакультуры первой половины XX века. Однако музейная архивация, превращение медиаобразов авангарда в экспонаты ушедшей эпохи – стратегия, категорически неприемлемая. Медиаавангард не может мыслиться в категориях взаимодействия с прошлым, устанавливающих дистанцию между медиаобразом и перцептивным опытом нашего времени. Установление исторической дистанции основано на введении культурного опыта авангарда в репрезентацию – жест, совпадающий со стратегиями капиталистического производства, выработанными, как это показали Л. Болтански и Э. Кьяпелло, после кризиса 1960-х годов [29, с. 299].

Ориентация «нового духа капитализма» на сегментацию рынка и коммерческое воспроизводство новых областей, ранее маркируемых как

маргинальные, реификация различия – все эти процессы и приводят к превращению радикального порыва авангардистов в одну из сфер современного потребления в рамках так называемого арт-рынка. Историческая дистанция здесь необходима как условие производства товарной стоимости, «это было» авангарда становится легитимирующим основанием создания оригинального товара, что вместе с сопровождающим комментарием эксперта – историка искусств – определяет ценность авангардного проекта «в поле искусства», как сказал бы П. Бурдьё. Теория топоса представляет альтернативу данному консервированию авангарда, преследующего на самом деле лишь одну цель – его реификацию.

Впрочем, медиаобразность авангарда, в отличие от инсталляций Дюшана или живописи Кандинского, по своей медиатехнологической природе подрывает любые стратегии «консервации». Фотография и кинематограф воспроизводят опыт авангардного эксперимента, направленный как против репрезентативной включенности образа, так зачастую и против эстетизации, неизменной спутницей которой в конце XX – начале XXI веков является реификация.

Воспроизведение здесь становится центральным свойством, уводящим медиаобразность авангарда от окончательного становления-товаром. Топосы, открываемые, например, сюрреалистической фотографией, позволяют не только формально вводить в актуальность эстетику сюрреализма, но и производить пространство антропологического эксперимента, в котором вступают в схватку трансверсальные интенции сюрреализма и стратегии власти/знания. В качестве примера рассмотрим некоторые фотоработы представителя Харьковской школы фотографии С. Солонского, которые продолжают линию сюрреалистического медиаэксперимента.

Топосы сюрреалистической медиаобразности в фотографии Солонского не повторяют, а скорее реактуализируют антропологический поиск. Так и устроена жизнь топоса в культуре: он осуществляет не последовательное воплощение того же самого, а повторение, несущее

различие, так как буквальное повторение здесь невозможно. Принцип медиасингуляризации гласит: любая реактуализация ситуативна. Солонский не повторяет буквально концептуальные решения сюрреалистической и, шире, авангардной фотографии, но воспроизводит ее топос, т. е. следует линии трансверсальности, намеченной художниками начала XX века.

Многие серии фотографий Солонского продолжают разработанную сюрреалистами стратегию презентации телесности. Медиаантропология образов тела, как уже было показано выше, является важным аспектом трансверсальной антропологии, как в контексте пред- или послеэстетического рассмотрения медиаобраза, так и в контексте противостояния идеологическому представлению медиаобразов тела. На примере анализа крупного плана лица в фильме «Андалузский пес» выше уже была показана де(кон)структивная потенция сюрреалистического производства образов телесного, ускользающего от дисциплинарных режимов.

В серии фотографий Солонского «Бестиарий» данная стратегия проявляет себя с наибольшим радикализмом. Фотограф демонстрирует ряд крупных планов телесных фрагментов: мужская грудь, пальцы ноги, глаз, женские губы и др. Специфическая работа со светом дематериализует сфотографированные объекты, что приводит к созданию эффекта остранения части тела от целого. Солонский добивается сингуляризации фотообразов частей тела, превращая их в автономно существующие объекты, дробящие целостное тело.

Дематериализация фрагментированного тела здесь формирует оппозицию работе с крупным планом тела в голливудском кинематографе или порно. Если, как уже было рассмотрено выше, в фильме или клипе крупный план разделяет тело звезды на фрагменты, таким образом превращая его в объект желания: женское или мужское сексуальное тело, – то в фотографии Солонского эта фрагментация достигает радикального

предела за счет затемнения фона вокруг фотографируемого объекта, что создает эффект полного отделения демонстрируемой части от всего тела.

Солонский как будто фотографирует части тел, существующие вне тел, доводя один из типичных приемов идеологического использования медиакультуры при воспроизводстве визуального диспозитива сексуальности до противоположных эффектов: фотофиксации тела выглядят кошмарно и угрожающе. Перед нами как будто буквальная визуализация того, что Жижек, следуя за психоанализом Лакана, называет органами без тел, частичными объектами, конституирующими субъекта желания и в то же время травмирующими [309, р. 4]. Фрагментируя тело и радикализируя презентацию его деталей, Солонский делает невозможной идентификацию зрителя с медиаобразом тела, но самое главное – вскрывает непристойную сторону фетишистской скопофилии, управляющей производством образов сексуальности в визуальной медиакультуре.

Некоторые фотографии из этой серии прорабатывают иную стратегию работы с телесностью. Они воспроизводят целостный образ, но этот образ невозможен и неприемлем для телесной идентификации: при помощи ряда фототехник фотограф воспроизводит уродливые, искаженные, покалеченные тела. На некоторых работах тела распадаются или странным образом деформируются и сочетаются с другими телами. Фотообразы Солонского, вступая в схватку с репрезентацией, делают невозможной телесную идентификацию зрителя с фотообразом. Воображаемое соотношение с телом, производимым медиаобразом, – процесс, подобный описанной Ж. Лаканом стадии зеркала, – один из базовых моментов включения в идеологию, воспроизводимую визуальной медиакulturой. Тела на фотографии Солонского разрушают любую возможность воображаемой с ними идентификации, превращая базовый момент конституирования интерпелляции зрителя медиаобразом в катастрофу.

Деструкция телесной идентификации сближает работы Солонского с творчеством итальянского фотографа Р. Кустерле, создающего

фотофиксацию парадоксальной телесности. Формально фотографии Кустерле при помощи ряда фотоманипуляций визуализируют различные мифологические образы. Серия фотопортретов Кустерле как будто отсылает зрителя к миру архаического мифа: перед нами изображения людей, нераздельно связанных с миром животных и растений. Человеческие тела на фотографиях Кустерле обвиты древесными корнями, насекомыми, моллюсками. Конечно, очевидным прочтением фотографий Кустерле является интерпретация отсылок к античным мифам о метаморфозах богов и людей в животных и растения. На многих фотоработах есть очевидные отсылки к поэме «Метаморфозы» Овидия. Однако фотографическая природа проекта Кустерле открывает его и к антропологической интерпретации.

Под режимами эстетического, составляющими очевидный пласт понимания фотообразов Кустерле, присутствует и важный для антропологического исследования пласт — представления радикальной, невозможной телесности. Кустерле создает медиаобразы перехода между культурой и природой, человеческим и нечеловеческим, с акцентом на разрушении данных различий. Тела на фотографиях Кустерле как будто висят в пространстве неразличения: они уже утратили маркировку как человеческие, но еще не слились с животным или растительным объектом.

Тот факт, что перед зрителем не живопись, а фотография, вызывает кошмарный эффект: тела на фотографиях Кустерле отвратительны, неприемлемы, скандальны. Эти медиаобразы выявляют скрытую истину окультуренного человеческого тела, которую сформулировал в своих исследованиях Д. Агамбен: за телом как культурным феноменом, телом, находящимся под контролем суверенной власти, находится «голая жизнь», на вычитании которой и строился телесный опыт до изобретения в Новое время биополитики. Отсюда близость между медиапрезентациями тела у Кустерле и Солонского, оба фотографа предъявляют ту границу, на которой стирается маркировка тела как человеческого.

Само название серии фотографий Солонского «Бестиарий» является отсылкой к средневековым сборникам, описывающим животный мир. Но на фотографиях Солонского представлены человеческие тела, которые пребывают в деформированном состоянии. Пограничность медиапрезентаций тела в работах фотографа, как и у Кустерле, демонстрирует скандальный и неприемлемый для дисциплинарного тела тезис: целостное тело – это не более чем результат серии воображаемых и символических идентификационных процедур, под которыми пребывает исключенная «голая жизнь».

Фотообразы Солонского открывают за (вос)производимыми идеологией телами трансверсальное измерение нечеловеческого, дестабилизирующее телесные интерпелляции и предъявляющее скрытый концептуальный шов, ставший условием рождения нового антропологического мышления в XIX веке. Различия «человек/животное», «культура/природа» – изобретение недавнее, и тенденции в современных антропологических исследованиях позволяют утверждать, что приближается время, когда они исчезнут как случайные очертания на прибрежном песке.

Так, Ф. Дескола в работе «За гранью природы и культуры» преодолевает различие природы и культуры, полагая его слишком ограниченным для антропологических исследований. Как пишет философ, «в человеческих и не-человеческих ансамблях обнаруживаются, причем весьма явственно, общие схемы воздействия на живую, да и на неживую материю, которые предполагают аналогичные действия с людьми и не-людьми» [59, с. 184]. Разделение на человеческое и нечеловеческое рассматривается Дескола как весьма условное и определяется мыслителем как необходимая для работы антрополога процедура, а не как онтологическая данность. Фронтир, условно разделяющий человеческое и нечеловеческое тело, и демонстрируется фотоработами Солонского, маркирующими территорию перехода в телесную неразличимость.

Солонский в своих фотографиях показывает условность различия человеческого/животного и парадоксально фиксирует игру присутствия и отсутствия «голой жизни», призрачной подкладки скованного культурой и захваченного идеологией тела. В этом различие между Солонским и на первый взгляд концептуально близким ему фотографом – Д.-П. Уиткиным. Американский фотограф также фиксирует фрагментированные части человеческих тел, также создает медиапрезентации деформированной, отклоняющейся от нормативной, телесности, но лишь с тем отличием, что тела и фрагменты тел, которые демонстрирует фотография Уиткина, мертвые.

Уиткин работает с телами трупов, которые располагает в определенные композиции, а затем при помощи различных фототехник создает из них свои произведения. Фотопроекты Уиткина переполнены аллюзиями и прямыми цитатами из различных пластов визуальной культуры, прежде всего, классической живописи, которые благодаря специфическому методу фотографа приобретают танатологическое измерение. Это открывает самый очевидный подход к анализу фотографий Уиткина – интерпретация фотообразов в контексте истории культуры, что, впрочем, не отменяет мрачную иронию фотографа: весь культурный архив, воспроизводимый в фотопроектах, создан при помощи мертвых тел, а значит и сам он уже мертвенен.

Однако помимо герменевтики фотообраза следует обозначить и другой подход к анализу проектов Уиткина – танатографической антропологии. Представляя мертвые тела и их фрагменты, фотограф совершает сильный де(кон)структивистский жест: тела на фотографиях Уиткина не могут служить инструментом идеологической интерпелляции в медиаобразе. Они представляют отсутствие жизни, но в этом, возможно, и заключается главный принцип фотографирования – зафиксировать жизнь, превратив ее в статичный медиаобраз.

Если жизнь связана с движением, то фотофиксация вносит в нее измерение смерти, останавливая движение, сводя жизнь к ее мертвенному отпечатку. Данной аргументации следует Ж. Делез, который в работе «Образ-движение», формулируя различие между фотографией и кинематографом, выступает с критикой теорий кино, основанных на положении о его фотографической природе, и констатирует медиальную специфику кинообразности как способной передавать движение [48, с. 41]. Для Делеза, философа становления, остановка движения – это смерть, поэтому фотография часто была объектом его критики в работах «Образ-движение» и «Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения».

Так, фотография смерти, созданная Уиткиным, на антропологическом уровне открывает танатологическое понимание фотообраза, что радикально отличает его фотографии от работ Солонского. Уиткин фиксирует в фотообразах схватку живого и неживого, заканчивающуюся окончательной победой мертвенного, в то время как фотографии Солонского из серии «Бестиарий», будучи всегда обращенными к жизни, воспроизводят территорию фронта, на котором свершается битва между телом, интерpellированным в медиаобразе, и телом, ускользающим от диспозитивов и открывающим трансверсальное.

Таким образом, в «Бестиарии» можно выявить две стратегии преодоления дисциплинарного тела: острающая фрагментация и смещение. Первая представлена в фиксации органов без тел, остранных и поэтому де(кон)структивных по отношению к визуальным диспозитивам власти/знания. Вторая стратегия, смещения, подтачивает дисциплинарное тело, акцентируя нарушение нормативных режимов телесности в демонстрации и акцентуации телесных уродств, деформаций, искажений. Вторая стратегия так же де(кон)структивна, как и первая. Но в отличие от острающей фрагментации, стратегия смещения приближается к производству трансверсального. Смещая идеологические интерпелляции тела, она прочерчивает путь для тела экспериментального. В фотографии

Солонского присутствует и третья стратегия, противостоящая диспозитивам телесности, – диффузная, которая в полной мере проявилась в серии «Body».

Серия фотографий Сергея Солонского «Body» фиксирует обнаженные человеческие тела, совершающие различные действия перед объективом. Большая часть представляемых тел размыта: зритель не видит четких контуров лиц, основной части тел, в парных телесных композициях тела моделей сливаются до неразличимости. Тела на фотографиях этой серии растекаются и утрачивают антропоморфные очертания. Ускользая от нормативности дисциплинарных тел, медиаобразы телесности на фотографиях Солонского подвержены диффузии, они преодолевают любые структурные ограничения, фиксирующие воображаемые и символические интерпелляции. Тело бесформенное, деорганизованное, деидеологизированное становится трансверсальным телом и демонстрирует радикальную открытость к экспериментам.

Особое свойство образов фотосерии «Body» – специфическая фиксация чувственной интенсивности. При помощи фототехники автор выстраивает оригинальную логику ощущений, именно поэтому его фотографии создают эффект касания, они обращаются к телесному переживанию зрителя. Многие работы поцарапаны, что подчеркивает важность тактильности при восприятии образов тела на фотографии Солонского.

Немецкий искусствовед А. Ригль историю искусства рассматривал как чередование двух форм: гаптической, обращенной к чувственно-осознательному восприятию, и оптической, формирующей зрительную дистанцию по отношению к изображению. Тактильность фотообразов серии «Body» воплощает гаптическую форму. Они не создают дистанцию, в которой тело становится размещенным в пространстве объектом рассматривания, а, наоборот, снимают ее. Тело на фотографиях Солонского не экспонируется, не объективируется, а пребывает в становлении, растекаясь на плоскости.

Презентация телесности на фотографиях из серии Солонского «Body» близка к диффузной телесности в живописи художника Ф. Бэкона. Изображая тело, Бэкон лишает его организации, подвергает радикальной деструкции: тело как будто бы расплзается по холсту, уничтожая все возможные антропоморфные ограничения. Философ Ж. Делез сравнивал телесные фигуры на полотнах Бэкона с пониманием телесности у Арто. Философ писал: «У Бэкона, судя по всему, множество точек пересечения с Арто: Фигура – это самое настоящее тело без органов (она разрушает организм в пользу тела, а лицо в пользу головы); тело без органов – это плоть и нервы. ... В отличие от художников мизерболистов с их кусками органов, Бэкон неустанно пишет тела без органов, интенсивный факт тела. Расчищенные или выскобленные участки на его картинах – это нейтрализованные части организма, возвращенные в состояние зон или уровней: “лик человеческий еще не обрел своих черт...”» [55, с. 59].

Отсутствие лица, растекание плоти, неразличимость хиазм телесности – это диффузные практики, при помощи которых и Бэкон, и Солонский преодолевают диспозитивы, производящие нормативное тело. Но если Бэкон подтачивает идеологию тела в контексте противостояния живописным конвенциям, то задача Солонского гораздо сложнее – обратить фотографию против ее ангажированности репрезентацией.

Бэкон также борется с репрезентацией, демонстрируя вместо нее становление тела, но при этом живопись по своей природе не имеет ограничений, художник может свободно комбинировать образы и знаки или же вести против них войну, вплоть до окончательного их уничтожения в эстетской чистоте абстракции. Фотограф же изначально ограничен возможностями технического медиума и документалистскими эффектами аналоговой фотографии (телесные фотосерии Солонского создавались в доцифровую эпоху).

Борьба фотографа против репрезентации всегда подобна партизанской войне. Репрезентацию нужно обмануть, исказить, обратить против самой

себя и в созданной трещине продемонстрировать потенции трансверсального, в случае фотосерии Солонского ориентированные на тело. Как писал Мишель Фризо, «тело – это конечная цель и вместе с тем последняя преграда, всегда возможный тупик на пути к знанию, барьер, перед которым взгляд обычно останавливается. Способность пронзить этот экран является, возможно, одной из отличительных черт фотографического глаза» [157, с. 271]. В этом сложность и сила фотографии Солонского: перед нами не просто эстетическая игра (впрочем, можно направить интерпретацию и по этому пути), а поиск трансверсальных режимов телесности. Тело здесь принципиально лишается какой-либо формы, так как в жесте трансверсирования зачастую выявляется не предложение новых решений для телесной идентификации, а производство событийных участков, заполнение которых новыми, экспериментальными формами тела – это выбор самого воспринимающего.

Трансверсирование всегда дестабилизирует и обнажает структуры власти/знания для того, чтобы за ними продемонстрировать пространство производства инаковости, вводящее в присутствие новое. В случае медиапрезентаций телесности трансверсально-антропологическое исследование фотографии Солонского позволяет выявить и констатировать открытость, которая порождается ускользающей телесностью работ фотосерии «Body».

Данная «открытость-к» есть чистое формальное решение, актуализирующее призыв: экспериментируй с телом, не подчиняйся диспозитивам, нарушай воображаемые и символические интерпелляции. Но для реализации всего этого сначала необходимо провести де(кон)струкцию дискурсов власти над телом, выявив их самые изощренные стратегии, производящие подчиненное тело. Так, фотографии тел у Солонского становятся не репрезентацией тел, а их следами – прозрачными и призрачными.

Фотографическая природа медиаобразов тел в серии Солонского с антропологической точки зрения гораздо сильнее любой живописной стратегии, даже самой радикальной, как у Ф. Бэкона, – они лишены условности и предъявляют фиксацию отпечатка тела: «это-было». И в то же время тела на фото Солонского попадают в зону неразличимости между образом и без-образным, так как стать даже смутным образом – это значит потенциально быть захваченным идеологией, превратиться в единицу диспозитива. Размытое, ускользающее, диффузное тело «поперечно» любым стратегиям интерпелляции – это важный итог телесной медиаантропологии Солонского, который предваряет следующий шаг – производство трансверсального.

Одной из основных тенденций философских исследований медиа является особый интерес к осмыслению технических условий медиации. Многие современные теоретики медиа (З. Цилински, В. Эрнст, Ю. Парикка) предельно внимательны к изменениям в сфере медианосителей, так как они составляют базис для всех последующих процессов: ретрансляции, воспроизведения, фиксации, сохранения и т. д. Пожалуй, главным вектором медиаэволюции последних десятилетий на этом уровне является распространение цифровых технологий. Цифровые медиа стали настоящим вызовом для многих линий медиаисследований, основанных на теориях, которые описывали аналоговые технологии.

Классические тексты по теории фотографии Р. Барта, С. Зонтаг, Р. Краусс и многих других опирались на исследование аналогового образа, что потребовало определенных коррекций и дополнительных комментариев при переносе их методологических стратегий в область исследования цифровой фотографии. Традиционная дискуссия в теории фото на тему «аналоговый фотообраз / реальный объект», ставящая в центр феноменологические перцептивные различия, позволяющие разделять воображаемое/реальное при осмыслении фото-, а шире, и медиаобразности, утрачивает при осмыслении цифрового образа свою остроту, так как природа

цифрового изображения дистанцируется от реального объекта и воспринимает его исключительно как раздражитель для датчиков фотоаппарата, кодирующих поступающую на них информацию в цифровой образ.

Распространение компьютерных программ, таких как «Photoshop», открыло новые возможности для обработки цифрового фотообраза, что окончательно на некоторый период маргинализировало дискуссии о фотографии и фиксации реальности, а в массовом восприятии окончательно подорвало доверие к фотографии. Впрочем, еще в доцифровую медиаэпоху В. Флюссер описывал фотографический техногенный образ исключительно через кодирование, которое фотоаппарат осуществлял и при производстве аналогового образа, таким образом, ставя под сомнение документалистскую природу фотографии [154, с. 13].

С приходом цифровых технологий многие теоретики фото пришли, следуя несколько иным, чем флюссеровская, концептуальным стратегиям, к необходимости пересмотра теории фотографии. Французский философ фотографии А. Руйе принципиально противопоставляет свои исследования фотографии работам Р. Барта, утверждая, что в эпоху цифровой фотографии бартовские размышления о документальности фотообраза, которую теоретик называл «это было фотографии», утратили какой-либо смысл. Более того, с точки зрения Руйе, Барт как представитель, в общем-то, классической линии рефлексии над фотографическим образом, как и многие другие теоретики фотографии, при осмыслении природы фотографического образа следовал по ложному пути.

Как пишет Руйе, «вопреки концепциям, перенасыщенным понятиями индекса, отпечатка, “это было” и записи, концепциям, безразличным к социальным и идеологическим процессам, ... – в общем, вопреки всему кодексу фотографической теории последней четверти века необходимо еще раз сказать, что фотография-документ не обеспечивает прямых – или даже коротких и прозрачных – отношений между изображениями и вещами» [144,

с. 191]. С точки зрения Руйе, фотообраз изначально содержал в себе потенции к чистому творчеству реальности, а не к ее документалистскому воспроизведению.

Связь данной позиции с эстетической идентификацией образа уже была рассмотрена ранее, но здесь важно отметить значимость тех преобразований, которые привнес цифровой образ как в визуальную медиакультуру, так и в философию медиа. Для Руйе суть цифрового фотообраза заключается в деструкции наивной веры в возможность доступа к внешней реальности, много десятилетий управлявшей различием «фотообраз / реальная вещь», – деструкции, требующей пересмотра как истории фотографии, так и ее теоретического осмысления. Согласно теории Руйе, потенции к абстракции, которые проявлялись еще в авангардной фотографии 1920-х годов, на самом деле отображали природу фотообраза в большей степени, чем бесчисленные фотографии-документы.

С точки зрения многих исследователей цифровой фотографии, распространение цифрового образа привнесло в фотографию не так уж и много новых возможностей: фотоизображения при помощи разных технологий обрабатывались еще с XIX века. Цифровые технологии упростили обработку образа, сделали ее более изощренной, но ни в коей мере не совершили революционное преобразование. Исследователь цифровой фотографии Й. Колберг в работе «Фотография после фотографии» отмечает: «По иронии судьбы, именно цифровая фотография привела к застою в фотоискусстве. Удивительно, учитывая все возможности цифровой фотографии, насколько ничтожно она изменила фотографию как таковую» [202].

Единственное радикальное изменение, которое цифровая фотография привнесла в культуру, – это массовое распространение производства цифровых образов. Фотокамеры, встроенные в смартфоны, доступная цифровая фототехника преобразовали повседневный антропологический опыт, который сегодня, так или иначе, связан с миром цифровых образов.

Однако все же, несмотря на то, что в отношении к эволюции или изменениям в самом фотообразе консервативный подход Колберга вполне оправдан и о радикальных трансформациях здесь говорить еще, действительно, слишком рано, несомненно то, что вызванные цифровой образностью преобразования коснулись, прежде всего, теории фотографии, как это можно увидеть на примере воинствующей критики Барта, предпринятой Руйе.

Аргументация Руйе позволяет иначе посмотреть на работу таких фотографов как М. Бройер, который во многих своих фотопроектах принципиально отказывался от использования фотоаппарата. Бройер, воспроизводя в своих работах фотожесты в стиле М. Рэя, часто экспериментировал исключительно с фотобумагой: поджигая ее, царапая, проводя на ней химические реакции. В своих работах Бройер хотел подорвать веру в фотообраз: так, след на фотобумаге от зажженной спички может быть неотличимым от фотографии горящего самолета, а отпечатки от разлитых химических материалов могут напоминать результаты научной макросъемки.

Своими абстрактными фотоработами художник утверждает, что аналоговая фотография – это не фиксация реальности, а вера в действительность фотообразов основана на фикции. Для таких теоретиков фото как Руйе абстрактная фотография Рэя и Бройера подтверждает главное свойство фотографии – способность создавать автономную эстетическую реальность, которая не вступает в корреляцию с реальной вещью, – ситуация, по мнению французского теоретика, в полной мере проявившаяся лишь с приходом цифровой фотографии.

Линия осмысления цифровой фотографии, в наиболее радикальной аргументации представленная исследованиями Руйе, провоцирует множество дискуссионных вопросов, но, по большому счету, вряд ли выдерживает серьезную критику. Аргументы теоретика фотографии о снятии вопроса взаимодействия фотообраза и реальности во многом воспроизводят как постмодернистскую абсолютизацию тотальной симуляции, так и

преобладание эстетического режима идентификации фотографии – концептуальные стратегии, действительно популярные еще в конце XX века. Сегодня ситуация изменилась, и в центре дискуссий оказались процедуры верификации визуальной информации, методологии фактчекинга, позволяющие проверять если не соответствие фотообраза действительности, то, по крайней мере, степень его симулятивности.

В отличие от захватывающей авангардистов начала XX века страсти реального, человек начала XXI века одержим страстью достоверного. Тотальность и доступность манипуляций с цифровыми изображениями требует воспитания особой критической установки по отношению к визуальной культуре и навыков проверки достоверности визуальной информации. Воодушевляющее постмодернистов 1980-х – 1990-х годов определение различных феноменов как симуляций истории, искусства, политики и т. д. обернулось легитимацией тотальной дезинформации, создав мир, в котором, по удачному определению философа П. Померанцева, «ничто неправда и все возможно» [285]. Здесь и обнаруживается главный нерв современности – поиск критериев, позволяющих в хаосмосе цифровых медиаобразов обозначить такие сложные для философского определения понятия как реальность или действительность.

Помимо постановки вопроса об онтологическом статусе фотографии, радикальных изменений в сфере массового производства и потребления фотообразов и провокации нового витка дискуссий среди фототеоретиков о соотношении искусства и фотографии, приход цифровой фотографии непосредственно повлиял и на практику фотографов, которые вынуждены были принять, по большому счету, экзистенциальное решение о переходе «с пленки на цифру»: от аналогового фотоизображения к цифровому. Этот медиальный жест преобразовал работу многих фотографов, непосредственно изменив центральные интенции их творчества. Многие визуальные решения, основанные на манипуляции с фотообразом, которые требовали владения особыми техниками в эпоху аналоговой фотографии, с приходом цифрового

образа стали широкодоступными, без особых сложностей осваиваемыми приемами, технологически обусловленными применением компьютерных программ по обработке цифровых изображений. Это привело к тому, что многие фотографы пересмотрели принципы своего творчества, отказавшись от техник, которые в доцифровую эпоху позволяли воплощать уникальные визуальные стратегии противостояния репрезентации, а сегодня стали легкодоступными инструментами для огромного количества компьютерных пользователей.

В творчестве С. Солонского поворот к цифровой фотокультуре обозначился в появлении серий абстрактных фотографий. Рассмотренные ранее фотографии Солонского из серий «Body» и «Бестиарий» работали с образностью, но, как уже подчеркивалось, работали парадоксально. Зачастую представляемые образы растекаются и утрачивают ясные очертания или же вследствие наложения других образов становятся химерическими. Солонский будто бы подтачивает фотообразность изнутри, при помощи различного рода фотоманипуляционных техник деконструируя репрезентативные потенции фотообразов. Речь идет об ослаблении образа, а вовсе не о его тотальной деструкции, но, так или иначе, перед зрителем предстает вереница образов (не)возможной телесности.

В более поздней фотосерии «Камни» Солонский, используя возможности цифровых технологий, полностью отказывается от производства образа и обращается к созданию абстрактного фотоизображения. В работах этой серии зритель может увидеть пересечения геометрических форм, игры света и цвета, многоуровневые фракталы. Абстракция у Солонского становится ответом на вызов цифровой культуры: доступность производства цифрового образа требует уже не ослабления образа, а отказа от него в пользу абстрактной игры.

В серии цифровой фотогеральдики Солонский вновь возвращается к телесной тематике, сплетая из фрагментов тел абстрактные композиции, в которых можно распознать части человеческого тела, но тела

раздробленного, расчлененного. При помощи потенций цифровой фотографии автор создает уже не просто ослабленный образ тела, а тело без образа, тело, живущее в своих фрагментах, невозможное, немислимое тело, которое Ж.-Л. Нанси называет «Corpus». Режимы трансверсальности здесь присутствуют, но в несколько ином, искаженном виде – Солонский призывает представить непредставимое и визуализирует растворенность в плоти мира, где различие субъекта и объекта уже снято. Фотография здесь окончательно порывает с документалистскими потенциями аналогового образа и погружает за пределы репрезентации в игру без-образной телесности, поток чистого становления по эту сторону режимов власти/знания.

Воспроизводство абстракции – это одна из возможных стратегий, выбираемых фотографами в цифровую эпоху. Иная стратегия представлена в цифровой фотографии А. Гурски. Немецкий фотограф создает огромные фотоработы (до 2х4 метров) в технологии C-print, используя техники цифрового фотомонтажа. На фотоработах Гурски представлено либо огромное скопление людей, либо гигантские безлюдные пространства. Соединенные при помощи цифрового монтажа образы гигантских фотографий Гурски – это сочетания огромного количества элементов, которые можно детально рассматривать только по отдельности. Любая попытка увидеть общую картину приводит к тому, что все эти детально изображенные составляющие фотографии превращаются в огромную абстракцию.

Гурски создает фотографии, которые в полной мере невозможно увидеть, так как изображенное на них множество взаимопересекающихся или взаимодействующих элементов (людей, вещей, деталей пейзажа) превосходит возможности человеческого восприятия. Темы, которые выбирает для своих работ Гурски, обычно нейтральны – гонки «Формула-1», торговля на бирже, работники ручного труда, речные пейзажи, но возможности цифровой фотографии превращают созерцание этих

нейтральных пространств в удивительный опыт предела, с которым сталкивается зрительская перцепция.

Гурски как будто бы создает изображение без зрителя, так как полноценное восприятие фотообразов здесь исключено. Работы немецкого фотографа — это вызов для перцепции, дезориентирующий и парадоксальный. Образы гигантских фотографий Гурски балансируют на грани видимого и невидимого, воспринимаемого и невоспринимаемого. Цифровая фотография здесь демонстрирует свои сингулярные потенции, невозможные в аналоговой фотообразности. Зритель утрачивает позицию активного субъекта, рассматривающего объект, фотографию, и сам фактически становится объектом рассмотрения. Видимое и видящий меняются местами или, по крайней мере, занимают равные позиции.

Восприятие здесь всегда будет частичным восприятием. Большая часть образов в фотоработах Гурски всегда остается невидимой: зрителя вынуждают осознать свою перцептивную беспомощность. Цифровая фотография у Гурски демонстрирует насыщенный феномен, лишаящий зрителя его привилегированной позиции субъекта, «королевского места» зрителя, рассматривающего изображение-объект. Фотообразы отражают и преломляют взгляд зрителя, столкнувшийся с чрезмерным и невозможным визуальным объектом. Поэтому справедливо будет констатировать, что фотографии Гурски представляют не визуальные объекты — в полной мере их рассмотреть невозможно, — а саму дистанцию между существующим множеством образов фотоработы и восприятием. Таким образом, немецкий фотограф блистательно воспроизводит ситуацию человека в современном мире, который постоянно сталкивается с огромным потоком информации, превосходящим по своему объему возможности восприятия и понимания. Полная картина глобализированной постинформационной эпохи не может быть объектом восприятия, всегда взаимодействующего с фрагментом или деталью, в свою очередь отсылающих к другим фрагментам или деталям.

Цифровая фотография становится у Гурски перцептивным аттракционом, требующим особой педагогики восприятия, но в то же время и серьезным испытанием, демонстрирующим зрителю его антропологический предел. Эти фотоработы представляют множество: людей и вещей. Но данное множество не трансверсально, оно просто предъявляется автором в своей явленности/скрытости. Аттракционное в работах немецкого фотографа побеждает трансверсальное: фотография Гурски ограничивается демонстрацией перцептивной границы и косвенной критикой общества потребления.

Тем не менее, фотоработы Гурски дают основание не согласиться с позицией Колберга: приемы, используемые немецким фотографом, не новы, но такое их воплощение возможно только в эпоху цифровой фотографии. И если с точки зрения эстетического режима идентификации фотографические образы Гурски – проблемный объект, то для философско-антропологического исследования их значение несомненно: они фиксируют и демонстрируют те трансформации, которые сегодня переживает человеческое восприятие, утрачивающее субъектность и находящее себя частью непредставимого и невоспринимаемого в полной мере хаосмоса современности.

**3.1.3. (Вос)производство трансверсального в кинематографе и ритурнель.** Трансверсально-антропологическая идентификация медиаискусства позволяет пересмотреть традиционное понимание истории медиаобразов авангарда, основанное на фиксации признаков некоторой «эстетики» и констатации их воспроизведения в более поздних арт-проектах. Здесь важно не маркировать формалистические решения, определяющие поэтику авангарда, а продемонстрировать перцептивные, телесные, когнитивные и эвристические возможности, открываемые медиаобразностью. Сюрреализм с этой точки зрения представляет особый

опыт производства режимов инаковости, который отразился во многих направлениях искусства XX века.

Установка на радикальный антропологический эксперимент: на представление непредставимого, бессознательного, предельно-телесного, патологичного — позволяет рассматривать сюрреализм в кинематографе, прежде всего, как имя ряда трансверсальных практик, воспроизводимых медиаобразностью. Традиционное понимание сюрреализма в контексте трансгрессии должно быть пересмотрено, так как трансгрессия ставит перед собой задачи гораздо более узкие, чем трансверсирование: всего лишь обозначить предел, пусть и путем его стирания и разрушения.

Трансгрессия — понятие, ставшее актуальным благодаря творчеству Ж. Батая и обозначившее разрушение предела, — действительно очень удачно маркирует базовую установку многих антропологических практик первой половины XX века, наиболее последовательно воплощаемых в так называемом художественном авангарде. Исследовать предел через деструкцию человеческого — путь, по которому следуют многие авангардисты, экспериментирующие с острающей историко-культурной оптикой через интерес к неевропейскому искусству, через погружение в области перверсивной сексуальности, через радикальные формы политики.

Задача трансгрессии — деструкция, в жесте уничтожения «нормативного» человеческого демонстрирующая возможность новых антропологических практик. Но трансгрессия, по большому счету, сосредоточена, прежде всего, на самом акте уничтожения. Как пишет М. Фуко, «трансгрессия — это жест, который обращен на предел; там, на тончайшем изломе линии, мелькает отблеск ее прохождения, возможно, также вся тотальность ее траектории, даже сам ее исток. Возможно даже, что та черта, которую она пересекает, образует все ее пространство. Кажется, игра пределов и трансгрессии направляется простым упрямством: то и дело трансгрессия переступает одну и ту же линию, которая, едва оказавшись позади, становится беспмятной волной, вновь отступающей вдаль — до

самого горизонта непреодолимого. Но эта игра не просто играет этими элементами; она выводит их в область недостоверности то и дело ломающихся достоверностей, где мысль сразу теряется, пытаюсь их схватить» [163, с. 117]. Фуко очень точно зафиксировал связь трансгрессии с пределом, который и задает условия возможности ее актуализации.

В отличие от трансгрессии, трансверсирование не только маркирует предел через его уничтожение, но и в то же время сдвигает его, демонстрирует условия его возможности и заново его конституирует. Если опыт трансгрессии всегда обращен к негативности, то трансверсирование обращено к позитивному утверждению. Не разрушать, а производить. Не трансгрессировать, а трансверсировать.

Медиаобразы сюрреализма здесь становятся не частью исторической наррации художественного авангарда, а составляющими разнонаправленной сети, производящей антропологическую инаковость. В направлениях, возникших в медиакультуре второй половины XX века под непосредственным влиянием практик сюрреалистического авангарда 1920-х и 1930-х годов, важно видеть не просто повторение сюрреалистического жеста эпохи исторического авангарда, а воспроизводство сюрреалистических практик трансверсирования в новых условиях.

Одну из наиболее оригинальных линий в постсюрреалистическом кинематографе представляет творчество А. Ходоровского. Соединяя авангардные требования театра жестокости А. Арто и радикализм манифестов А. Бретона, с одной стороны, с протопостмодернистским обыгрыванием штампов популярных киножанров, с другой, – Ходоровский создал фильмы, которые были ориентированы на преодоление репрезентативной функции кинообраза. Задача Ходоровского – путем включения зрителя в повествование, переполненное шокирующими, аффективными образами и многоплановыми символами, превратить акт кинопросмотра в ритуальное путешествие. В отличие от сюрреалистического авангарда, отдающего предпочтение алогичному комбинированию

медиаобразов или отказу от них, Ходоровский использует возможности повествовательных структур, чтобы погрузить восприятие зрителя в длительность, необходимую для перцептивной трансформации.

Если сюрреализм эпохи исторического авангарда ориентирован на взрыв восприятия, сталкивающегося с алогичным и бесструктурным комбинированием образов, то Ходоровский делает ставку на постепенное преобразование погружающегося в психоделическое пространство фильмов зрителя благодаря его идентификации с линиями киноповествования. Ходоровский использует штампы популярных киножанров, таких как, например, вестерн в фильме «Крот», для того, чтобы вовлечь в свои киноэксперименты более широкую аудиторию. Это отличает стратегии работы с нарратией Ходоровского от постмодернистских, для которых повествовательные штампы становятся исключительно объектом дистанцирующей иронии.

Использование нарративных конструкций в постмодернистском искусстве подчинено главной задаче – нарушению их структурной логики, деконструктивному подрыву всех ожиданий зрителя/читателя. В «Кроте» Ходоровский воспроизводит повествовательные стереотипы жанра вестерна исключительно для того, чтобы вовлечь зрителя и подвести его к иммерсивному преобразованию. Например, фильм «Андалузский пес» Бунюэля полностью ориентирован на ситуативное преобразование перцепции, поэтому главный образ фильма – это бритва, разрезающая глаз, в то время как Ходоровский аккуратно встраивает радикальную аффективную образность в последовательность нарративной канвы фильма. Таким образом, просмотр фильма превращается в психоделический эксперимент, создающий антропологическое преобразование. Все, что определяло режимы подчинения человека дисциплинарной эпохи: вымуштрованное тело, иерархия внутреннего и внешнего, позиция субъекта, – должно быть, по задумке Ходоровского, повержено при помощи кинообразов.

Одной из особенностей кинематографа Ходоровского является использование символов, что позволяет режиссеру включать зрителя не только в аудиовизуальный перцептивный эксперимент, но и в игру интерпретаций. Однако, в отличие от интеллектуалистского использования символов, Ходоровский лишает означаемое трансцендентности и создает, прежде всего, эффект смысловой многоплановости. Диффузия смыслов здесь, в отличие от постмодернистской игры означающих, выполняет задачу многовекторного усложнения. Ходоровского интересует не игра смыслов, а предельный и не поддающийся интерпретации остаток, всегда уже ускользающий от смысловых фиксаций, но в то же время их производящий.

Смыслопорождающая функция образов фильмов Ходоровского подобна тому, что в «Логике смысла» Ж. Делез называет парадоксальным элементом. Как пишет философ, «его функция в том, чтобы пробегать разнородные серии, координировать их, заставлять резонировать и сходиться к одной точке, а также размножать их ветвлением и вводить в каждую из них многочисленные дизъюнкции» [49, с. 97]. Парадоксальный элемент размещает восприятие и понимание фильмов Ходоровского на двух уровнях: интерпретационном, воспроизводящем смысловые серии, и телесном, апеллирующем непосредственно к чувственности.

Функцию парадоксального элемента в фильме «Крот» выполняют разнородные образы: туши мертвых животных, искаленные тела «подземного народа», гротескные тела жителей города. Например, животное может быть прочитано как символ. Мертвая птица, распятая на башне, в которой был заточен герой, открывает ряд интерпретаций, основанных на христианской символике, но апеллирующих также и ко многим другим культурным традициям, связывающим птицу с символикой души, внутреннего, трансцендентного.

В иконологии Э. Панофского интерпретация символа является главным итогом всех исследовательских стратегий, направленных на образ. Как пишет философ, «анализ образов, сюжетов и аллегорий является

предпосылкой верной иконографической интерпретации в широком смысле» [107, с. 34]. Иконология – типичный пример интерпретационной дешифровки образа, сводящей его к статусу прочитываемого объекта и исключаящей его телесность и аффективность. Образ должен читаться и интерпретироваться – вот установка той традиции философии искусства, которую представляет Панофский, и которая с рядом концептуальных и формальных инноваций была восстановлена в семиологических исследованиях образа, сводящих образ к статусу иконического знака.

Реконструкция значения первична, она важнее восприятия – позиция, долгое время доминирующая в исследованиях образа. Впрочем, еще предшественник Панофского А. Варбург предложил рассматривать образ как «аффективную батарею», аккумулирующую многоплановость человеческого опыта. Проект Варбурга «Атлас Мнемозины» формировал совершенно новый подход к истории искусства, основанный не на исторической последовательности образов, а на ахронической комбинаторике жестуальности. Интерпретация образа здесь становится одной из процедур наложения и кодификации, вырывающих образ из его аффективно-телесного присутствия. Тела в фильмах Ходоровского – это не только символы, открытые для дискурсивных сражений за гегемонию интерпретации, это, прежде всего, додискурсивные предъявления телесности, связывающиеся подобно образам в «Атласе Мнемозины» Варбурга.

Наррация в фильме «Крот» лишь вовлекает зрителя в поток антропологического преобразования, который, по замыслу режиссера, должен изменить зрителя. Герой фильма «Крот», воспроизводящий штампы, структурирующие образ героя вестерна, культ силы, борьбу с окружающим миром и его подчинение себе, с одной стороны, апеллирует к маскулинным идентификациям зрителя, а с другой – воспроизводит характеристики нововременного субъекта, являющегося условием конституирования репрезентации. Ходоровский акцентирует укорененность образа типичного героя вестерна в традициях философии субъекта: герой «Крота» – это

субъект репрезентации, который вступает в схватку с миром, хозяин сущего, по Хайдеггеру. Отсюда и главная пропедевтическая задача наррации в фильме Ходоровского – подвести героя, а вместе с ним и идентификационные режимы зрителя, к разрыву в середине фильма, полностью поглощающему нарративную линию вестерна.

Пещера, в которой оказывается герой, – место трансформаций и переходов, – так же, как и пещера из мифа Платона, полностью меняет героя и разрушает нарративные компетенции зрителя. Вестерн здесь становится антивестерном: жанр, наиболее очевидно представляющий фигуру субъекта в философии Нового времени, становится лишь приманкой для заполненного стереотипами и штампами восприятия зрителя, теперь погружаемого в остранинное пространство. Преобразование героя из маскулинного персонажа вестерна в бродячего актера уличного театра, по сути, становится воспроизведением ницшеанского жеста – под сонмом репрезентации раскрыть оргиастические стихии.

Субъект репрезентации должен быть повержен, – словно бы утверждает своими фильмами Ходоровский, – так как этот субъект является первичным условием интерпелляции, включающей индивида в раскладки власти/знания. Отсюда специфическая структура второй части фильма «Крот», воспроизводящая историю жизни условного города, в котором дает уличные представления герой, преобразованный из линии вестерна первой части фильма, вторая часть которого строится на противопоставлении «жители пещеры / жители города». Герой отныне – уличный актер, который представляет подпольный мир пещеры и является носителем чистого различия, заключенного в репрезентационные структуры.

Город здесь – метафорическое пространство репрезентации, скрывающее революционный потенциал различия. Столкновение маргинальности и нормативности, различия и тождества, оргиастической стихии и репрезентации воспроизводится через образность фильма Ходоровского для того, чтобы подвести идентификации зрителя к

антропологической трещине, подрывающей интерпелляцию субъектом репрезентации. Финальные кадры фильма, в которых жители пещеры вторгаются в пространство города и гибнут, – это танатологическая визуализация торжества различия над тождеством, витальной стихии над репрезентацией. И в первую очередь, это торжество израненных и покалеченных тел обитателей пещеры над нормированной, дисциплинированной телесностью жителей города.

Катастрофическая телесность, предъявляемая в фильме Ходоровского, – это дань сюрреалистическим экспериментам, актуализирующим де(кон)струкцию телесной нормы. Принятие радикальной инаковости, анормативного и внедисциплинарного тела – вот итог, к которому должна прийти перцепция зрителя в результате кинопутешествия вдоль линий ускользания, (вос)производимых образами фильма Ходоровского «Крот». Но, в отличие от сюрреалистов, Ходоровский обращается не к перцептивному шоку, а к иммерсивному преобразованию, достижимому благодаря вовлечению зрителя в наррацию.

Психоделическое путешествие, воспроизводящее различные культурные практики «техник себя», становится основой для наррации фильма Ходоровского «Священная гора». Потенции перцептивной педагогики, проработанные Ходоровским в фильме «Крот», здесь доводятся до предела – фильм мыслится и как паломничество героев к некоторому «месту знания», и как медиастратегия преобразования зрителя, ведомого вдоль повествования к некоторой точке трансформации, маркируемой в фильме означающим «священная гора». Ходоровский специально предоставляет разные дисциплинарные идентичности героев, которые отправляются в путешествие к священной горе, для того чтобы разные зрительские группы смогли включиться в идентификацию с персонажами фильма и вместе с ними пережить трансформацию – фильм здесь становится полем антропологического преобразования. Те испытания, которые проходят герои фильма Ходоровского на пути к священной горе, помимо

многогранной игры смыслов, провоцирующей конфликт интерпретаций, обращены, прежде всего, к телесному опыту зрителя.

Наиболее радикальные сцены фильма происходят у подножия священной горы. На дискурсивном уровне Ходоровский демонстрирует разные пороки, которыми одержимы герои фильма и которые препятствуют их приближению к священной горе. Но самое важное свершается на додискурсивном уровне: Ходоровский предъявляет радикальные телесные опыты, непосредственно касающиеся тел зрителей. Тела героев подвергаются радикальным испытаниям, что вырывает их из режимов дисциплинарной телесности: это тела конвульсирующие, пытаемые, кричащие. Режиссер использует визуальные эксперименты сюрреалистов для того, чтобы создать пространство патологичной аффективности, дестабилизирующей нормативный телесный опыт и через деформацию телесности совершающей перцептивную трансформацию.

Здесь Ходоровский – последователь театра жестокости Арто. Демонстрация предельного телесного опыта становится не просто трансгрессивным обозначением предела, а шагом на пути антропологического преобразования. Сцены предельной телесности, подчиненные производству трансверсального, не просто создают аффективный аттракцион, а конституируют линии ускользания, демонстрирующие телесное становление-иным.

Подобные практики – вызов обычным режимам перцепции, но в этом и главное условие преобразования: реорганизовать складки, соединяющие хиазмы внутреннего и внешнего, дискурсивного и телесного, «голой жизни» и знания/власти. Поэтому ошибочно было бы трактовать творчество Ходоровского исключительно в мистическом ключе, хотя, конечно же, отсылки к различным мистическим традициям в фильме присутствуют. Апелляции к религиозным символам и образам, многочисленные аллюзии на мистические сюжеты, притчеобразные вставки – все эти нарративные элементы вторичны по отношению к медиадемонстрации телесности, то ли в

ее неприемлемых конфигурациях (деформированные, маргинальные тела), то ли в предельных опытах представления непредставимого (тела аффектированные).

Арто писал о необходимости вернуть в обновленный театр эффект катарсиса – зритель должен меняться в процессе соучастия с театральным действием, а не дистанцированно его созерцать. Ходоровский воплощает эти принципы в кино: тела героев-путешественников сопротивляются представлению, разрушают те социальные роли, которые в самом начале навязаны им диспозитивом и демонстрируют зрителю опыт преодоления как интерпелляции, превращающей зрителя в субъекта, так и дисциплинарной телесной идентификации, воспроизводящей нормативное тело.

На первый взгляд подобная идентификация похожа на то, что вслед за Альтюссером называют идеологической интерпелляцией, а в нашем исследовании ранее также называлось интерпелляцией-в-образе. Однако в случае медиапрактик Ходоровского необходимо более тщательно исследовать процедуру идентификации телесности. Очевидно, что задачи фильмов Ходоровского радикально отличаются от задач фильмов, воспроизводящих идеологию. По Альтюссеру, интерпелляция как бы окликает индивида, превращая его в субъект идеологии, как в приводимом философом классическом примере о человеке, который поворачивается на призыв полицейского «Эй, Вы там» и с этого момента становится частью идеологической машины.

Как пишет Альтюссер, «идеология “действует” или “функционирует” таким образом, что “вербует” субъектов в среде индивидуумов ... тем самым образом, который можно представить в виде самого банального, ежедневного обращения полицейского... Существование идеологии и обращение (l'interpellation) к индивидуумам как к субъектам – одно и то же» [7, с. 8]. В кинематографе интерпелляция осуществляется через образы, в которых зритель должен узнать себя и далее, опираясь на это знание, строить свою идентичность. Иными словами, интерпелляция обозначает

антропологический уровень проникновения идеологии – процедуру, обязательным условием реализации которой является принятие позиции субъекта<sup>23</sup>.

Нарративное кино, таким образом, становится педагогикой идеологизированной перцепции: зритель во время просмотра фильма становится субъектом идеологии и подчиняет себя стратегиям власти/знания. Фильмы Ходоровского осуществляют совершенно противоположное воздействие: они на первом этапе воссоздают фигуру субъекта с соответствующей ему идеологией, но только лишь для того, чтобы затем сместить ее, столкнув с радикальным преобразованием, и на руинах субъекта открыть возможности трансверсирования.

Воспроизводя акустическую метафорику Альтюссера, назовем данный процесс *алеаторизацией*, которая концептуально противопоставляется интерпелляции. Если интерпелляция вводит индивида и его тело в статус субъекта идеологии, то алеаторизация стирает конституты субъекта и вскрывает потенции трансверсального. Имя «алеаторизация» отсылает к алеаторике – методу композиции в авангардной музыке второй половины XX века, наиболее радикально практикуемой в творчестве Д. Кейджа. В произведении «Музыка перемен» Кейдж использует случайные звуки и обыгрывает переменные эффекты акустического пространства. Само название «алеаторика» происходит от английского слова *aleatoric* – случайный, а также латинского *aleatorius* – игорный (*aleator* – игрок, *alea* – игральная кость). Алеаторизация в контексте трансверсальной антропологии медиаобраза обозначает двоякий процесс преодоления зрителем статуса субъекта и включения его перцепции в трансверсальное становление, открываемое экспериментальными аудиовизуальными медиа.

---

<sup>23</sup> Как пишет Т. МакГовен, «С позиций традиционной лаканианской теории кино идеология и идеологическая интерпелляция всегда достигают своих целей. Выражаясь в терминологии Альтюссера, идеологии удастся интерпеллировать индивидуумов в качестве субъектов. Подобным образом фильм дает субъектам иллюзорное чувство собственной автономии. Возникающее в данном процессе наслаждение свидетельствует о полном порабощении и успехе идеологии» [259, p. 172].

В фильмах Ходоровского трансверсальная алеаторизация противостоит идеологической интерпелляции, включая зрителя в серию становлений, меняющих его воображаемые и символические идентификации. Алеаторизация освобождает перцепцию зрителя от идеологий и, таким образом, создает очаг сопротивления стратегиям власти/знания, опутывающим индивида с самого рождения. Так пространство воспроизведения кинообраза становится альтернативой топосам дисциплинарного воспроизводства аппаратов власти: школы, университета, больницы, казармы и т. д. Ходоровский создает аудиовизуальный путеводитель, помогающий зрителю выйти за рамки идеологических интерпелляций и погрузиться в область экспериментального преобразования – становления-иным.

Важное отличие трансверсальной алеаторизации от идеологической интерпелляции – это отсутствие механизмов фиксации. Трансверсальная алеаторизация производит сдвиг, смещение, диффузию, что позволяет восприятию ускользать от стратегий властного захвата. Как показывает медиаантропологический анализ кинопоэтики Ходоровского, трансверсальная алеаторизация не демонстрирует альтернативных властным идентификаций, она подрывает сами условия идентификации, которые всегда уже связаны с властью/знанием.

Идеологическая интерпелляция, по большому счету, строится на двух решениях: идентификации субъекта и введении его в репрезентацию. Если преодоление субъекта осуществляется в «Священной горе» через демонстрацию радикального телесного опыта, крушащего фундамент символических идентификаций – воображаемое целостное тело зрителя, то репрезентация подвергается де(кон)струкции лишь в финальной точке фильма. Зритель, по замыслу Ходоровского, вместе с героями совершает психоделическое путешествие, которое на самом деле становится воронкой, поглощающей все идеологические интерпелляции, как героев, так и зрителей.

Символическая комбинаторика, интертекстуально отсылающая к различным религиозным традициям, постепенно сменяется радикальным телесным опытом. Тело, сведенное к конвульсии, судороге и крику, дезорганизованное и дезориентированное, демонстрируется в фильме Ходоровского с интенсивностью, нарастающей по мере приближения героев и зрителей к священной горе, которая, на первый взгляд, служит структурообразующим центром фильма: все подчинено движению в этот сакральный топос. Священная гора – это трансцендентное означаемое, раскрытие которого должно на дискурсивном уровне совершать преобразование.

Однако взобравшись на священную гору, герои обнаруживают не собрание мудрецов, а лишь манекены, расположенные за столом, и смеющегося «гуру», который объявляет, что это все было не более чем фильмом и призывает обратиться к реальности, скрывающейся за киноизображением. «Камера, стоп», – говорит «учитель», сам режиссер Ходоровский, – и в финальных кадрах фильма мы видим отъезд камеры и съемочную группу, подтверждающую, что это был всего лишь фильм. Таким образом, Ходоровский демонстрирует зрителю, что никакого трансцендентного означаемого нет, а священная гора – это не более чем означающее, имитирующее особый статус лишь благодаря выстраиванию идеологических иерархий. Этим жестом Ходоровский подрывает идеологические потенции кинорепрезентации. Кинообразы – это всего лишь иллюзии, манипулирующие зрителем, а священная гора – это означающее, скрывающее травму реального.

Отказ от иллюзорного и идеологизированного восприятия кинообразов и демонстрация условности кинорепрезентации позволяют Ходоровскому на антропологическом уровне раскрыть в зрителе потенции трансверсального. Означающее «священная гора» не ведет к познанию высших смыслов, не вводит в присутствие скрытые истины, а выполняет иные задачи: замаскировать трещину в репрезентации, наложить шов на рану реального и,

таким образом, запустить повествование, идентификация с которым структурирует зрительский опыт. Де(кон)струкция субъекта восприятия, структурирующего опыт кинозрителя, освобождение кинообразности от функций репрезентации – все эти процедуры трансверсальной алеаторизации осуществляют снятие со зрителя идеологических зажимов, утверждая в перцепции возможность случая, даруемого экспериментальным становлением.

По некоторым характеристикам трансверсальная алеаторизация подобна тому, что Ж. Делез называл музыкальным концептом «ритурнель» (от французского *ritournelle*, итальянского *ritornello*, *ritorno* – «возвращение»). В написанной Делезом совместно с Гваттари работе «Капитализм и шизофрения. Тысяча плато» концепт ритурнели обозначает разные режимы событийного становления. Анализируя живопись П. Клее, Делез и Гваттари используют концепт ритурнели для того, чтобы маркировать разноуровневые процедуры преодоления репрезентации в авангардной живописи художника. Как пишут философы, «у ритурнели три аспекта, она синхронизирует или смешивает их... Именно Пауль Клее показал данные три аспекта и их связь. По живописным причинам он называет черную дыру “серой точкой”. Но именно серая точка, прежде всего, является нелокализуемым, лишенным измерений хаосом, спутанным пучком блуждающих линий. Затем точка “перепрыгивает саму себя” и излучает размерностное пространство с его горизонтальными слоями, с вертикальными срезами, неписанными привычными линиями, со всей земной внутренней силой. Таким образом, серая точка перепрыгивает из одного состояния в другое и представляет уже не хаос, а жилище или дом. Наконец, точка устремляется куда-то и выходит из самой себя» [54, с. 518–519]. Ритурнель у Делеза маркирует разные режимы непрерывного утверждения становления, одним из возможных векторов которого является антропологическая дезинтеграция.

Задача концепта ритурнели, используемого Делезом в разных контекстах, – прежде всего, быть одним из инструментов парадоксальной

онтологии, созданной французским философом. Долгое время постмодернистские интерпретаторы рассматривали философию Делеза как пример деонтологизированного мышления, что радикально противоречит важнейшему онтологическому тезису философа: «бытие однозначно» [52, с. 54]. Этот тезис прослеживается от одного из центральных утверждений докторской диссертации Делеза, вышедшей под названием «Различие и повторение» («от Парменида до Хайдеггера возникал тот же голос, эхо которого образовывало развертывание однозначного. Один голос создает гул бытия» [52, с. 54]), до постулируемой в написанной совместно с Гваттари поздней работе «Что такое философия?» «бесконечности великой Ритурнели, постоянно видоизменяющейся фразой септета, песнью вселенной, до- или послечеловеческого мира» [57, с. 243].

Ритурнель в данном контексте означает одну из центральных тем философии Делеза – «однозначности бытия и утверждения случая», требующей более детального рассмотрения. Теми интерпретаторами, которые восприняли в философии Делеза только вульгарно понятые концепты «номадизма», «складки» и «ризомы», ставшие брендами постмодерна, онтологический тезис об однозначности как бы не замечался, будучи затемненным освобождающими «шизопотоками» и разворачивающимися «складками». Утверждение Делезом ритурнели, единоголосия, однозначности Бытия в полной мере анализируется лишь в интерпретации Бадью, разработанной им в книге «Делез. Шум бытия» и акцентирующей внимание на связи философии Делеза с платонизмом.

Несмотря на очень тонкий анализ делезовской философии, работа Бадью «Шум бытия», это, по определению российского философа Д. Скопина, «мощное метафизическое прочтение на высочайшем аналитическом уровне» [148, с. 171], все же имеет явно спекулятивную направленность. Как отметил американский философ А. Тоскано, «трудно не засвидетельствовать неблагоприятные эффекты полемической направленности книги, необходимой для того чтобы отправить

“делезианцев” в нокаут, превратив их великого учителя в тайного неоплатоника или призрачного неопарменидианца. Эта неудачная направленность объясняет, почему Бадью раздвоился между, с одной стороны, тщательным прочтением, указывающим на большинство запрещенных и проблематичных областей философии Делеза и, с другой стороны, легко определяемым радикальным искажением идей Делеза» [296, с. 232].

Центральный тезис работы Бадью действительно является радикальным искажением мысли Делеза: «философия Делеза построена вокруг метафизики Единого» [12, с. 28]. Этот тезис, конечно же, не выдерживает критики. Делез неоднократно акцентировал внимание на выход своей концепции за рамки оппозиции «многое/Единое». Например, опровержению философии Единого уделено немало места в труде «Различие и повторение» [52, с. 146, 158], в работе «Тысяча плато» Делез вместе с Гваттари выносит приговор Единому: «нет больше никакого отнесения к Единому (Un), как к субъекту и объекту, как к природной или духовной реальности, к образу и миру» [54, с. 8].

Мысль Делеза строилась на противостоянии трансцендентной линии в философии, тянущейся от Платона к Гегелю, и постулировала в чем-то даже ортодоксальную имманентность, отсюда особый интерес Делеза к философии стоиков, Спинозе, Ницше, Бергсону, представляющих как бы альтернативную «платонизму» линию философствования. Но Бадью утверждает, что Делез борется с платонизмом-фантомом, ницшеанским конструктом, в то время как от «подлинного» платонизма философ не так уж и далек. И это сближение Бадью выстраивает в спекулятивной интерпретации делезовского требования «однозначного Бытия».

Попытка Бадью вписать делезовскую «великую Ритуэрнелю» в философию Единого Платона («Один единственный голос за тысячеголосое множество, один единственный Океан за все капли, единый глас Бытия за всех сущих» [52, с. 362]), в действительности, – не более чем хитрая

манипуляция, при помощи которой Бадью пытается трансцендировать делезовскую философию имманентности. Интерпретация Бадью основана на его полемике с Делезом относительно статуса имманентности и трансцендентности. Бадью пытается создать онтологию, основанную на математической теории множеств, и поэтому для философа любая, даже такая неортодоксальная, попытка утверждения однозначного Бытия обозначает неизбежное введение основания и подчиненности Единому, что, безусловно, спорно. Но все же главная заслуга Бадью – в акцентуации на неприятных постмодерным апологетам Делеза аспектах учения философа.

Как же понимать настойчивое делезовское требование однозначности Бытия? Что означают утверждения: однозначное Бытие «одинаково во всех своих модальностях, но последние неодинаковы. Оно “равно” для всех, но сами они не равны» [52, с. 53] или «Однозначное Бытие – одновременно кочующее распределение» [52 с. 55]? По определению Бадью, онтологическое единство в философии Делеза «имеет следствием не гармонию или сообщение между сущностями, и даже не “нечто среднее”, в котором можно помыслить взаимоотношение вне всякого существенного основания, но полное не-взаимоотношение, безразличие членов к любым отношениям» [12, с. 36]. Иначе говоря, Делез хочет помыслить онтологическую целостность и в то же время хаос сущностей, не включенных ни в какую иерархию, лишенных каких-либо привилегий. Но данная целостность, в действительности, не предполагает введение некоего Единого, утверждающего себя во множестве.

Однозначность парадоксальным образом должна утверждать возможность многообразия форм Бытия, заранее неопределимых и непредставимых, поскольку Бытие – это утверждение различия. «Необходимо, – пишет Делез, – чтобы различие само по себе было расчленением и связью, чтобы оно соотносило различное с различным без всякого опосредования тождественным или подобным, аналогичным или противоположным» [52, с. 148]. Очевидно, что такое мышление предполагает

отказ от категориального деления. Поэтому для того, чтобы помыслить однозначность, Делез всегда начинает с двух имен, называемых Бадью именной двойкой, позволяющей различить, «с одной стороны, утвердительную и однозначную целостность Бытия, а с другой стороны – то, перед чем, в самом себе, Бытие неожиданно возникает и что является размежеванием, неоднозначной дизъюнкцией сущностей» [12, с. 48].

Одной из центральных, на наш взгляд, двоек в философии Делеза является «виртуальное/актуальное». В работе «Образ-время» имя «виртуальное» определяется как некая вселенская Память, которая «не является способностью иметь воспоминания, это мембрана, попадающая в разнообразные режимы: непрерывность, но также и дискретность, обволакивание и пр.» [48, с. 526]. Описывая бессубъектную Память, Делез опирается на разработанную им в раннем труде «Бергсонизм» интерпретацию философии Бергсона, постулирующую «капитальное значение проблемы памяти». Таким названием своей книги Делез, видимо, хотел подчеркнуть, что его работа не является только лишь комментарием к трудам Бергсона, а скорее – смелой вариацией на некоторые центральные бергсоновские темы.

Интерпретируя Бергсона, Делез пытается избежать опасности сведения философии Бергсона к христианскому спиритуализму, несомненно, присутствующей в работах философа. Делез очищает идеи Бергсона от возможности их включения в проекты глобальной телеологии, подобной разработкам П. Т. де Шардена. В виртуальном как Памяти или, по определению Делеза, развивающего интуиции Бергсона, Бытии-Памяти [48, с. 400], прошлое предстает как «наиболее обобщенная форма некоего “уже-там”, некоего предсуществования вообще» [48, с. 400]. Согласно интерпретации словенского философа С. Жижека, это виртуальное и является реальным [309, р. 3], так как оно беспрерывно обуславливает введение в присутствие или актуализацию некой новой сущности,

потенциально содержащейся в виртуальном, но до сих пор не проявленной, – жест, который в другом контексте может быть маркирован как ритуфель.

Тем не менее, виртуальное не следует понимать как основание в классическом смысле, так как в таком случае оно бы служило неким статичным образцом, в соответствии с которым является актуальное. Подобная модель действительно сближала бы Делеза с платонизмом. Однако философ мыслит виртуальное не как идеальный образец, а как непрерывное творчество актуального, существующее «сквозь все свои актуально расходящиеся линии» [47, с. 305], преодолевая платонический соблазн иерархизации, возвышающей виртуальное над актуальным.

Отказ от иерархизированности мышления – задача, поставленная Делезом еще в ранних историко-философских работах «Бергсонизм» (1966) и «Спиноза: философия выражения» (1968). Интерпретируя разрешение дуализма «материи» и «длительности» (*durée*, понятия, обозначающего неопространствованное время) в философии Бергсона, согласно которому материя определяется как самая ослабленная степень длительности, а длительность рассматривается как самая сжатая степень материи, Делез провозглашает необходимость «начиная с монизма – переоткрыть дуализм и объяснить его в новом плане» [47, с. 304].

В работе «Спиноза и философия выражения» очевиден интерес Делеза к предпринятому в философии Бенедикта Спинозы слиянию постулированного философией Декарта дуализма *res cogitans* и *res extensa* в монизме, определяющем мышление и протяженность, в противовес картезианскому дуализму, как атрибуты единой субстанции. Делез приходит к выводу, что в философии Спинозы субстанция конституируется своими атрибутами, а не представляет собой ноумен, как, например, утверждалось в неокантианских интерпретациях спинозизма, согласно которым атрибуты – это познавательные схемы, набрасываемые рассудком на ноуменальную субстанцию.

Согласно интерпретации английского философа Р. Пирси, Делез «подобно Спинозе видит выражение как двойное движение, двойной процесс определения и актуализации» [284, р. 279]. Отсюда своеобразная ориентированность метода Делеза на именные двойки, позволяющие не производить разбивку бытия на «секции», как это происходит при введении категорий, а удерживать в мышлении однозначность, единогласие, «великую Ритурнель». Как отметил французский философ в конце работы «Различие и повторение», «спинозизму не хватает лишь превращения единообразного в объект чистого утверждения, обращения субстанции вокруг модусов, то есть реализации единообразия как повторения» [52, с. 362]. Продление спинозистской имманентности в философию, утверждающую актуализацию виртуального как повторения, вводящего Различие, при условии удержания однозначности Бытия, – суть дальнейшей философской работы Делеза, конечно же, не сводимой к трансцендентности метафизики Единого.

Любая актуализация виртуального есть повторение, но не повторение того же самого, а повторение, несущее различие. Такое повторение, как уже было рассмотрено ранее, Делез называет вдохновленным Ницше понятием «вечное возвращение», обозначающим актуализацию виртуальности как дифференциацию, отмечающую различием актуализированную сущность. Это понятие Делез вводит в работе «Ницше и философия». Согласно определению Делеза, «вечное возвращение есть результат броска игральные костей, утверждение необходимости, число, объединяющее все части случайности; но это и возвращение первого этапа, повторение броска, воспроизведение и переутверждение самой случайности. Судьба в вечном возвращении, стало быть, является своеобразным “добро пожаловать”, адресованным случайности» [50, с. 82]. Ритурнель в философии Делеза – это и есть вечное возвращение; буквальный перевод французского *ritournelle* и итальянского *ritornello* – возвращение. Вечное возвращение как актуализация виртуальности есть «выбрасывание» случайности, т. е. актуализация из

виртуальности всегда должна быть утверждением маловероятного, а виртуальное всегда обязано быть неким бесконечным условием явленности неожиданного.

Это один из важнейших принципов онтологии Делеза: актуализация виртуальности в вечном возвращении всегда есть утверждение случая. Но как возможно обоснование «вечной» актуализации маловероятного? Здесь, собственно, и возможно понимание настойчиво повторяемого Делезом тезиса об однозначности бытия, на первый взгляд кажущегося противоречащим философии, утверждающей бесконечное проявление или актуализацию нового. Прежде чем рассмотреть этот аспект делезовской философии, еще раз уточним онтологический статус вечного возвращения.

Итак, вечное возвращение — великая Ритурнель — не является возвращением Единого, трансцендентно подчиняющего множественное. Если некая форма бытия отклоняется от пред-данного образца-Единого, она должна быть тотчас же исправлена, но для Делеза не существует некоего предзнания об однозначном бытии, в соответствии с которым могло бы быть исправлено отклонение. Такая модель не способна помыслить различие. Вечное возвращение не является законом, накладываемым на мир. Тогда бы виртуальное и актуальное мыслились как соединение и распад, все равно возвращающийся к некой универсальной восстанавливающей модели. Но в рамках концепции Делеза невозможно определение вечного возвращения как закона, т. к. в таком случае мы бы имели дело с неким трансцендентным принципом, восстанавливающим разобщенное актуальное в определенности виртуального. На этот путь Делез запрещает нам вступать.

Вечное возвращение не является и некой закономерностью, управляющей распределением случая. В таком случае актуализация на каком-то этапе начала бы повторяться, возможно было бы даже просчитать вероятность возвращающегося. Но такая доктрина исключает возможность актуализации маловероятного. Актуализация тогда бы полностью подчинялась доминирующей актуальности, отрицающей виртуальный

потенциал неожиданного и постулирующей возвращение ожидаемого. Если применить метафору «бросок костей» французского поэта С. Малларме, указывающую на возможность случая, то начиная со второго броска костей появляется угроза повторения того же самого, уничтожающая все шансы утверждения маловероятного.

Таким образом, продолжая метафору Малларме и приближаясь к делезовской интерпретации вечного возвращения, заметим, что для философа, прославляющего возможность случая, бросков костей не может быть несколько, так как каждый последующий бросок неизбежно ведет к возвращению того же. Поэтому онтология Делеза постулирует один единственный бросок, всегда утверждающий маловероятное, т. е. допускающий актуализацию только неожиданного. Онтология Делеза – это не просто попытка обоснования возможности случая, это провозглашение повсеместности непрогнозируемого случая, актуализирующегося из виртуальности.

Мышление философа, творчество писателя или художника, размышления ученого – это всегда некая сопричастность утверждению случая, каждый раз неожиданно, непредсказуемо актуализирующегося в онтологически едином броске костей. Именно поэтому Делез называет этот процесс вечным возвращением – концептом, на первый взгляд уводящим от задач философии случая. Как пишет Бадью, «вечно возвращается ... всякий раз, как брошены кости, единственный первоначальный бросок костей, во власти которого утверждать случай. Во всех бросках возвращается тот же Бросок, ибо бытие метания неизменно в своей производительной установке: утверждать случай в единичном моменте» [12, с. 102-103].

Великая Ритуфель, вечное возвращение – это возвращение возможности случая в вечном процессе актуализации Бытия, однозначность которого теперь является парадоксальным условием актуализации случайности. Вечное возвращение – это, по определению Делеза, «утверждение всех шансов в единичном моменте, уникальный бросок всех

метаний кости, одно единственное Бытие всех форм и всех времен, единое упорство всего существующего, единственный признак всего живого, единственный голос гула всех голосов, отзвук всех капель воды в море» [49, с. 238]. Великая Ритуфель – это утверждение маловероятного, актуализация виртуального как непрерывного сбывания случая, всегда несущего различие.

У трансверсальной алеаторизации много общего с делезовской ритуфелью: она также ориентирована на (вос)производство случая, она также разрабатывает стратегии преодоления существующих режимов актуальности. Но помимо ряда сходств есть одно существенное различие: трансверсальная алеаторизация мыслит утверждение случая как предъявление добытийного. Делезовская концепция однозначного бытия даже в его радикальной версии закрывает возможность для предъявления радикально нового. Союз повторения и различия заключается в тиски онтологии, что для трансверсальной алеаторизации недостаточно радикально.

Так, концепт Делеза «виртуальное», несомненно, интересен, но лишь как инструмент расшатывания актуального, оплетаемого режимами знания и власти. Конечно, эффект «великой Ритуфели» – актуализируемого виртуальностью случая – накладывает запрет на идеологическую фиксацию, но являются ли действительно событийными те линии ускользания, которые конституируют переходы из виртуальности в актуальность? Трансверсальная алеаторизация мыслит случай как трещину в бытии, как предъявление до- или сверхбытийного. Обращаясь к метафоре Малларме «бросок костей», Делез ограничивает случай своей оригинальной онтологической концепцией, в то время как трансверсальная алеаторизация идет дальше: каждый разрыв покрова актуального предполагает возможность нового. Бросок костей не просто не отменяет случай, а непрестанно его утверждает.

### 3.2. Импликации трансверсального в медиакультуре

**3.2.1. Трансверсальная алеаторизация: интерруптивный аттрактор и металепсис.** Актуализация трансверсальной алеаторизации в кинематографе свершается через реконфигурацию антропологического опыта зрителя. Стирание различий «внутреннего/внешнего», «тела дисциплинарного / тела трансверсирующего», «диспозитива / голой жизни» превращает кинопросмотр в акт экспериментирования, осуществляемый через серию идентификаций и дезидентификаций медиаобразом. Эта позиция представляет собой альтернативу эстетической идентификации фильма, которая, прежде всего, обращается к фиксации стилистических особенностей и включению кинообразов в серию легитимирующих дискурсов, объясняющих искусствоведческую, потребительскую или техническую ценность фильма.

Для медиаантропологического же рассмотрения принципиально важным является воспроизводство/сопротивление идеологиям, которое воплощают медиаобразы. Так, фильм и его воспроизведение приобретают трансверсально-антропологическую ценность, становясь пространством борьбы разнонаправленных сил. Здесь история искусства важна не как легитимирующий дискурс, а как предшествующая событию фильма серия практик трансверсирования. В данном контексте особый интерес представляют фильмы американского кинорежиссера Д. Линча, и вбирающие в себя традиции авангардной медиаобразности, прежде всего, сюрреалистической, и в то же время вписывающиеся в контекст так называемого постмодернистского искусства, никогда в полной мере ему не принадлежа.

Сюрреалистические медиапрактики в достаточно радикальной форме воспроизводятся в дебютном полнометражном фильме Линча «Голова-ластик». Сюрреализм часто использовал радикальные телесные образы для того, чтобы реализовать свою главную антропологическую задачу – воздействовать на телесную идентификацию зрителя, сместить ее

структурную целостность. Линч нередко воспроизводит этот сюрреалистический жест, уже в фильме «Голова-ластик» вырабатывая одну из своих трансверсальных киностратегий – вторжения. Искаженные тела вторгаются в сновидческое пространство фильма для того, чтобы стать трансверсальным аттрактором, остранивающим дисциплинарные пространства.

Л. Альтюссер, исследуя аппараты власти, пришел к выводу, что помимо таких структур как армия и полиция, непосредственно осуществляющих силовое воздействие государства на индивида, к аппаратам государства необходимо также отнести школу, университет и семью. Рассмотрение семьи как аппарата реализации государственной власти позволило существенно расширить анализ идеологии, выявляя ее микроуровень: оказывается, власть охватывает индивида на всех уровнях, в том числе и тех, которые ранее считались частью личного пространства. Известный лозунг феминисток 1970-х годов «личное – это политическое», по сути, развивает тезис Альтюссера о проникновении идеологии в самые интимные аспекты человеческой жизни.

Семья как проводник власти и насилия идеологии, охватывающей индивида с самого рождения, в фильме Линча «Голова-ластик» подвергается деконструкции: появление монструозных тел подрывает систему господства. Ребенок-мутант – линчевская версия насекомого из «Превращения» Ф. Кафки – это вызов любым формам идеологической интерпелляции. Если задачи фильмов о семье – это воспроизводство дисциплинарных семейных ролей, то «Голова-ластик» демонстративно переворачивает каноны жанра, создавая при помощи гротескных и кошмарных образов пространство деидеологизированной семьи. Аппараты власти здесь не работают: предъявление катастрофического тела ребенка отражает самые изощренные стратегии власти/знания и, таким образом, вносит трещину в первичный акт идеологической интерпелляции, через фигуры родителей превращающей индивида в субъекта идеологии.

Один из основателей шизоанализа Ф. Гватттари очень высоко ценил фильм «Голова-ластик», так как увидел в нем аудиовизуальную реализацию противостояния психоаналитической фиксации на отношении ребенка и родителей. Голова-ластик – это анти-Эдип, подрывающий психоаналитическую герменевтику детской сексуальности. Классическая психоаналитическая эдипова схема здесь не работает. Ребенок в фильме «Голова-ластик» – не объект, над которым совершается символическое насилие, а скорее, источник трещины, которая постепенно поглощает и так остранившую семейную модель. Ребенок в фильме Линча – парадоксальный объект, искажающий любую возможность нормативной семейной конфигурации, позволяющей ее идентифицировать как аппарат власти.

В качестве такого парадоксального объекта в фильмах Линча часто выступает искаженное или фрагментированное тело. Так, в фильме «Синий бархат» подобным телесным аттрактором становится отрезанное человеческое ухо. Фильм «Синий бархат» выстраивается на двух уровнях: упорядоченный мир провинциального американского города и непристойная изнаночная реальность, переполненная насилием и перверсивной сексуальностью. Главный герой, Джеффри, представляет первый мир. Его образ дает приемлемую для зрителя идентификацию и поэтому, по замыслу Линча, должен стать проводником во второй, скрытый мир, который находится за замечательной декорацией одноэтажной Америки.

Аккуратно подстриженные газоны, регламентированные привычки жизни небольшого города, воспроизводящие социальные роли жители – это лишь поверхность репрезентации, которая выполняет задачу вовлечения зрительского внимания, ориентированного на серию интерpellаций. Уже в первых сценах фильма Линч дает понять, что его задача – не воспроизводство репрезентации, а ее плавное смещение через демонстрацию серии вторжений: аффективные образы триллера на телеэкране в доме героев, инфаркт отца Джеффри, насекомые, копошащиеся под газоном.

Подлинным аттрактором становится найденное Джеффри человеческое ухо, оно как будто открывает вход в другой мир, прежде закрытый для Джеффри и, соответственно, зрителей. Отвратительный парадоксальный объект, отрезанное ухо фактически служит тем, что в риторике называется interrupцией: оно создает пробел, прерывность в повествовании, и в то же время направляет дальнейшие линии трансверсальной алеаторизации. Джеффри начинает расследование и постепенно погружается в эту скрытую и опасную реальность условного второго мира. Фактически Джеффри занимает позицию детектива – удобную антропологическую ловушку для зрительского восприятия. В этом фильме вырабатывается линчевская стратегия трансверсальной алеаторизации: вовлечение зрителя в пространство фильма при помощи воспроизводства узнаваемых стереотипов повествовательного кино.

Ориентированный на серию кинематографических интерпелляций, ожидающий визуального удовольствия от следования за нарративными конструкциями зритель фильмов Линча на самом деле становится объектом антропологического эксперимента. В этом отличие Линча от постмодернистов, для которых воспроизводство нарративных схем необходимо лишь для создания эффекта иронической дистанции от эпохи классических повествований. В хрестоматийном постмодернистском романе «Имя розы» У. Эко воспроизводство стереотипов исторического романа и детектива подчинено главной задаче – демонстрации условности любого художественного произведения, его сконструированности, так как роман – это не более чем текст, интертекстуально соотносящийся со множеством других текстов. Кинематограф Эко рассматривает подобным образом: в работе «Отсутствующая структура» философ пытается сформулировать семиологическую теорию кино и визуального восприятия через понятия «код», «иконический знак», «сообщение», сводя визуальную культуру и визуальную коммуникацию к специфической знаковой системе.

«Синий бархат» Линча демонстрирует всю несостоятельность базовой для многих линий постмодернизма семиологической теории визуальной культуры. Центральные образы фильма, как будет показано далее, не являются знаками. Они представляют собой *интерруптивные аттракторы* – травматичные объекты, аффективные образы, которые сопротивляются любой кодификации и семиотизации. Интерруптивные аттракторы, по сути, и предъявляют опыт киновосприятия, так как они непосредственно апеллируют к визуальной и аудиальной перцепции, в отличие от акта чтения, совершаемого через посредничество кодов знаковых систем.

В этом заключается несостоятельность семиологических теорий кино и, шире, медиа: заключение медиаобразности в тиски семиологических категорий приводит к насилию текстуальности, абсолютизируемой лингвистическим поворотом. Конечно, семиологические исследования существенно помогли в изучении проникновения диспозитивов власти в кинообразы: и в реконструкции связи нарративного кино и идеологических интерпелляций, и в описании эффекта вторичных коннотаций, пристегивающихся к медиаобразам и манипулирующих зрительским восприятием, и в подготовке рассмотрения пространства фильма как сконструированного пространства репрезентации. В теории кино Эко коды восприятия и коды узнавания позволяют проводить дешифровку кинообразов и понимать структуру киноповествования. Но при анализе медиапроектов, ориентированных на раскрытие трансверсального, данные концепции беспомощны, так как они фактически исключают возможность осмысления антропологического преобразования и стирают событийность акта киновосприятия, сводя его исключительно к туманной метафоре чтения,

Фильмы Линча демонстрируют антропологическое использование нарративных конструкторов, которые становятся не более чем инструментами завлечения, но не в пространство коммерческого аттракциона, воспроизводящего стратегии власти в кинематографе культурной индустрии, а в линии ускользания, производимые трансверсальной алеаторизацией. В

«Синем бархате» Линч только начинает разрабатывать данные медиастратегии производства трансверсального, активно вводя в стереотипные нарративные конструкции интерруптивные аттракторы для того, чтобы привести Джеффри, а вслед за ним и зрителя в изнаночный мир, травматичный для пронизанного интерпелляциями восприятия.

Расследование приводит Джеффри к двум фигурам этой скрытой реальности: певице Дороти и лидеру преступного мира Фрэнку. Один из самых скандальных эпизодов фильма – это сцена перверсивных сексуальных отношений Фрэнка и Дороти, в которой используется кусок синего бархата. Эту сцену зритель как будто бы смотрит глазами Джеффри, который прячется в шкафу в комнате Дороти. Джеффри здесь занимает позицию вуайера, усиленную использованием субъективной камеры, что также включает в вуайеристский взгляд и видение кинозрителя.

Часто данная сцена рассматривается исследователями в психоаналитических категориях. Так, С. Жижек строит свою интерпретацию на идее territorization перверсивных образов в эдиповой схеме, воспроизводя всю психоаналитическую мифологию: репрессивная фигура отца, непристойное влечение к матери, фетиш – кусок синего бархата – актуализация ускользающего объекта а. На самом деле психоанализ здесь восстанавливает пошатнувшийся символический порядок: сцена настолько радикальна, что, действительно, провоцирует у зрителя перцептивный шок, поэтому психоаналитическая герменевтика здесь приходит на помощь, вводя объяснительный эдипиальный комментарий к аффективной образности фильма.

Однако с позиций трансверсальной антропологии важным в сцене с Дороти и Фрэнком является как раз преодоление нормированных сексуальных отношений, уводящее как от фиксации в аппаратах власти, распределяющих возможные ролевые модели в отношениях между мужчиной и женщиной, так и от психоаналитических интерпретаций, вгоняющих перверсию в проявления репрессированной сексуальности и

оковы эдиповой схемы. Поэтому центральным объектом в данной сцене с точки зрения трансверсальной антропологии является небольшой кусок синего бархата, который Фрэнк использует в своих перверсивных действиях.

Для психоаналитической интерпретации синий бархат будет типичным фетишем, который свидетельствует об обнаружении ребенком отсутствия у матери пениса, так называемом комплексе кастрации. Фетиш – это и свидетельство первичной нехватки (реальной, как в теории Фрейда, или символической, как в анализе Лакана), и в то же время условие доступа к табуированному удовольствию: фетиш и является субститутутом пениса, и по принципу смещения воспроизводит первичную сцену травмы.

Таким образом, фильм становится историей травмы, о которой у психоаналитического киноисследователя существует определенное предзнание, что и направляет ход дальнейшей интерпретации: поставить диагноз и героям фильма, и, возможно, режиссеру, а сам фильм использовать исключительно как иллюстрацию к уже известным психоанализу герменевтическим схемам. У данного подхода есть два недостатка: 1) он антимедиален, так как при подобном использовании психоанализа не важно, с каким материалом работает исследователь: будь то новелла Кафки или картина Л. да Винчи; 2) он игнорирует потенции трансверсальности, акцентируя внимание лишь на подавленной сексуальности и искаженным ее проявлениям через действия героев.

В контексте трансверсально-антропологического исследования синий бархат важно понимать не как заместительный фетиш, а как интерруптивный аттрактор, вторгающийся в восприятие зрителя, увлеченное штампами детективной наррации. Синий бархат проявляется в фильме в трех ипостасях: 1) символической: синий бархат как плавающее означающее; 2) аудиальной: синий бархат как песня, звучащая на протяжении фильма; 3) визуальной: синий бархат – это просто визуальный объект, провоцирующий действия героев фильма, но в то же время и театральный занавес, раскрытие которого

маркирует начало фильма, и халат Дороти – *femme fatale*, вносящей деструкцию в упорядоченный мир Джеффри.

Конечно, для психоаналитика кино здесь возникает параллель: как поднятие занавеса предъявляет зрителю фильмическое зрелище, так и снятие халата Дороти обнажает ее плоть – предмет влечения героя фильма. Зритель в психоаналитических исследованиях кино – это вуайер, жаждущий удовольствия, а структуры фильмического, такие как кадр, в игре присутствия и отсутствия воспроизводят ритмы сексуального желания (возбуждение и сдерживание). Как пишет по этому поводу К. Метц, «Эти процедуры сокрытия/раскрытия можно также сравнить с определенной кинематографической “пунктуацией”, в особенности, когда они производятся медленно и отмечены заботой о дозировании показываемого и эффекте ожидания (медленное появление объекта в кадре, медленное исчезновение из кадра, использование диафрагмы, очень “растянутый” наплыв» [98, с. 111, 112].

Занавес скрывает и открывает кинематографические образы, синий бархат замещает и демонстрирует непристойное удовольствие. В этой точке – главное расхождение психоаналитического и трансверсально-антропологического исследования кино: удовольствие не должно быть базовым понятием при исследовании антропологических эффектов кинообраза. Это ни в коей мере не отменяет значимости психоаналитических исследований кино, но в то же время ограничивает язык психоанализа его применением лишь в локальных ситуациях трансверсально-антропологического исследования: ставка на удовольствие как базовую антропологическую категорию часто воспроизводит гедонистические идеологии позднекапиталистического общества, и психоанализ зачастую становится легитимизирующей их нарратив.

В фильме Линча синий бархат создает серию «означающее – образ визуальный – образ акустический», которая, будучи формально включенной в нарратив, становится главной стратегией ее подрыва. Синий бархат – это

ритурнель подпольного мира, в который Линч погружает зрителя, следующего за взглядом вуайера-расследователя Джеффри. Выполняя функцию интерруптивного аттрактора, синий бархат разрушает кинорепрезентацию и порождает трещины в интерпеллированном восприятии зрителя. Данные процедуры воплощают линчевскую медиастратегию трансверсальной алеаторизации, подвергающую де(кон)струкции сформированные идеологией идентичности зрителя и демонстрирующую радикальный перверсивный телесный опыт как вторжение в воображаемую целостность дисциплинарного тела. Синий бархат прочерчивает серию ускользаний за рамки кинорепрезентации и опирающихся на нее идеологий, расшатывая дискурсивный порядок и демонстрируя перверсивную образность.

В фильме «Синий бархат» Линч только лишь намечает свои трансверсально-антропологические стратегии, в полной мере заявленные в более поздних фильмах, прежде всего, в одном из важнейших фильмов 1990-х годов – «Шоссе в никуда», в котором режиссер демонстрирует отшлифованную в опыте реализации ряда предыдущих кинопроектов стратегию воспроизводства нарративов. Обращение к нарративности у Линча, как уже было обозначено выше, связано с необходимостью перцептивного вовлечения зрителя в кинематографическое действо. Узнаваемые нарративные штампы здесь – это ловушки, захватывающие восприятие зрителя, постепенно подводимое к перцептивной и когнитивной катастрофе.

В отличие от авангардной стратегии вторжения, использованной Линчем в фильме «Голова-ластик», стратегия вовлечения более эффективна для актуализации трансверсальной алеаторизации, так как, потенциально играясь со стереотипами жанрового кино, она усыпляет защитные механизмы зрителя, – ведь это всего лишь кино, развлекательное кино. В этом пункте можно увидеть главное расхождение кинематографа Линча с доминирующими линиями эстетики постмодернизма: воспроизведение типичных жанровых нарративов у режиссера служит не для создания

ироничной дистанции по отношению к фильму/тексту после «смерти автора» и разоблачения «эффекта реальности», а для иммерсивного воздействия на зрителя, идентифицирующего себя с узнаваемыми персонажами жанрового кино.

В «Шоссе в никуда» существует, в соответствии с терминологией Ж. Женетта, два нарративных уровня, которые, согласно жанровым конвенциям, могут быть классифицированы как мелодрама с элементами триллера (история семейной пары Фрэда и Рене) и нуар (история автозаправщика Пита и подружки мафиозного босса, «роковой женщины» Элис). Наличие в киноповествовании двух нарративных уровней формально делает структуру фильма усложненной, так как, по определению Женетта, зритель/читатель всегда должен установить иерархию уровней, феноменологически обозначив один из них как «реальность», а второй – как «вымысел». Так, типичным примером вторичного нарративного уровня может быть сцена сна героя или же демонстрация образов сочиняемого им вымышленного текста.

Для того чтобы удержать в восприятии диегетический уровень фильмического, зрителю нарративного фильма необходимо провести четкое различие между нарративными уровнями: реальным и воображаемым (сценой сна, галлюцинацией, фантазиями героя). Различие условное, так как в нарративном игровом кино и, в более сложной форме, в документальном, в действительности, зритель всегда имеет дело с искусственно скомбинированными при помощи межкадрового или внутрикадрового монтажа медиаобразами.

Если онтологический статус кинообраза – это, несомненно, повод для дискуссий, то тот факт, что комбинаторика образов, конституирующая пространство фильма, так или иначе, подчиняется нарративным структурам, не подлежит сомнению. Идентифицируя один из нарративных уровней как реальный, зритель феноменологически подтверждает конструкты своего восприятия, воспроизводящего данность идеологических интерpellаций.

Поэтому первый вопрос, который возникает у нарратолога при исследовании фильма Линча «Шоссе в никуда»: какой из двух, на первый взгляд не связанных друг с другом нарративных уровней в большей степени создает эффект реальности?

Согласно этой логике выстраиваются, к примеру, интерпретации Г. Олсона и С. Жижека, для которых центральной становится сцена секса между Фрэдом и Рене в нарративной линии, синтезирующей штампы мелодрамы и триллера. Очевидная импотенция Фрэда, с точки зрения психоанализа кино Жижека, становится той первичной травмой, которая провоцирует все дальнейшие события фильма, – подозрение Фрэдом жены в неверности и ее предполагаемое убийство, галлюцинация Фрэда перед смертной казнью, воплотившаяся в истории Пита и Элис.

Фраза, с которой начинается и которой заканчивается фильм, образуя структурно фигуру, похожую на ленту Мебиуса, «Дик Лоран мертв», интерпретируется Жижеком однозначно психоаналитически: *dick* в английском языке – непристойное название мужского полового органа. Соответственно, прослушиваемая Фрэдом в первых кадрах фильма и произносимая им же, как выясняется в финале, фраза «Дик Лоран мертв» трактуется исключительно как констатация Фрэдом собственной импотенции [64, с. 65]. Конечно, можно пойти дальше Жижека и, следуя некоторым линиям постлаканианского анализа и деконструкции Ж. Деррида, рассматривать центральным травматическим событием, запускаящим действия фильма, не только неспособность героя совершать сексуальный акт, но и констатацию утраты фаллического как символического центра, вокруг которого организуются онто-, тео- и телеоцентризм.

Лакановское определение фаллоса как символической функции позволяет запустить игру присутствия и отсутствия центра, структурирующего фильмическую нарратацию. Смещение этого центра – утрата фаллического – приводит к нарушению всех центризмов, управлявших текстуальными конструкциями. Так, образы фильма, лишенные

нарративных оснований, затягивают зрителя в деконструктивистскую воронку. Нарративная линия с Питом и Элис в таком случае становится воображаемым восстановлением власти фаллоса – фигура Дика Лоранса (имя «Дик» отсылает к фаллической функции этого героя), мафиозного босса и любовника Элис – это фигура символической власти имени отца. Поэтому убийство Питом Дика Лоранса в финале фильма заканчивается перевоплощением Пита в Фрэда, что, по мнению Г. Олсона, подсказывает, что это один и тот же персонаж, а точнее Пит – это фантазматическая проекция Фрэда [276, р. 405]. Здесь повествование вновь погружается в воронку. Смерть фигуры отца – деструкция фаллического центра – уничтожает нарративные структуры и опять приводит к смещению всех центризмов, что открывает образную и смысловую бездну, которая поглощает и повествование, и целостный образ героя.

Несмотря на значимость многих комментариев Жижека и Олсона к фильму «Шоссе в никуда», их чрезмерная ставка на воспроизводство нарративной иерархии делает подобные исследования фильма Линча слишком зависимыми от феноменологической установки, вводящей различие воображаемое/реальное. Для трансверсально-антропологического исследования работа Линча с нарратией не должна соотноситься ни с перцептивными установками, вскрываемыми феноменологическими редукциями, ни с реконструкцией сцены первоначальной травмы, как в психоаналитических исследованиях.

Принципиальным является, прежде всего, то, что Линч создает в фильме два нарративных уровня, которые взаимодействуют друг с другом, но ни в коей мере не вступают в иерархические отношения. Конечно, в фильме есть ряд метаморфоз: Фрэд/Пит, Рене/Элис (для подчеркивания связи женских персонажей их играет одна и та же актриса П. Аркетт), но эти превращения скорее говорят о параллелизме, чем об иерархии, как в интерпретации Жижека: Пит – это воображаемый идеальный двойник Фрэда, а Элис – проекция Рене.

Для трансверсальной медиаантропологии само различие «воображаемое/реальное» является феноменологической фикцией, так как пространство фильма на разных уровнях взаимодействует и с воображаемым, и с реальным, пребывающих в хиазмической складке и периодически меняющихся местами. Их взаимодействие может быть помыслено не в категориях иерархии, а в игре присутствия/отсутствия или демонстрации/репрезентации, в результате которой воображаемое/реальное предстает в качестве оппозиции, которая должна быть деконструирована.

С этой точки зрения изначальным жестом медиаантропологического исследования нарративных стратегий «Шоссе в никуда» должно стать принятие тезиса о том, что Линч создал фильм, в котором нет иерархии нарративных уровней. Однако условное выделение одного из нарративных уровней как первичного все же необходимо для восстановления иерархий, управляющих перцепцией, так как для интерпретации, выстраиваемой при помощи и классических, и неклассических герменевтических решений, таких как психоаналитическая герменевтика подозрительности, необходима фиксация пусть и искусственно созданного эффекта реальности или эффекта достоверности, опираясь на который можно выстраивать успокаивающее объяснение.

Кинонаррация – это либо аттракцион, играющий с восприятием зрителя, либо интеллектуальный ребус, требующий разгадки: так зачастую мыслят исследователи кинематографа Линча, успешно совмещающего обе данные стратегии. Опора на фиксацию одного из нарративных уровней как первичного создает фундамент для анализа или объяснения, совершающего по традиции герменевтики кино два действия: 1) включения в порядок рационализирующего дискурса аудиовизуальных образов; 2) сшивания в целостной интерпретации перцептивных трещин и лакун, производимых радикальными кинообразами. Интерпретация как будто бы призвана приручить радикальность режиссерских кинематографических решений,

ввести в порядок дискурса и, таким образом, сказать – это первичная сцена сексуальной травмы, это черты искусства постмодернизма и т. д.

Подобное понимание интерпретации медиаобразов включает мышление в решетку репрезентации, всегда конституирующей киноисследование согласно логике дистанции: исследование фильма – это не более чем реконструкция констелляций смысла и описание формы, в то время как для трансверсальной медиаантропологии принципиальным решением становятся преодоление диалектики смысла и формы и разработка стратегий картографирования производства присутствия, и являемого фильмическим, и скрываемого им под сонмом идеологии.

Ранее уже подчеркивалась связь ранних киноопытов Линча с сюрреалистическим авангардом, в котором режиссер почерпнул свою первичную стратегию трансверсальной алеаторизации: стратегию вторжения. Кинообраз здесь должен стать интерруптивным аттрактором, направленным на де(кон)струкцию производящих человека идеологических интерпелляций. Прямолинейность данной стратегии обусловила ее чрезмерную радикальность, что привело Линча к необходимости интеграции данной стратегии во вторую: металептическую.

Слово «металепсис» происходит от древнегреческого μετάληψις, которое может быть переведено как «перестановка» (от древнегреч. μετά – «через» и ληψις – «схватывание»). В риторике металепсисом называется троп, в котором слово используется в переносном значении, образованном при помощи одного или нескольких наименований. В фильме Линча «Шоссе в никуда» *металептическая стратегия* означает главное решение, структурирующее фильмическое пространство, – отсутствие иерархии между двумя нарратиями.

Отказ от необходимости различения первичного и вторичного нарративных уровней создает коллапс интерпретативных теорий, по сути, сводящих исследование фильмов Линча к двум вопросам: «о чем фильм?» и «как сделан фильм?». Если ответ на второй вопрос отдан на откуп

киноведению, то к первому обращаются философы, культурологи и психоаналитики, зачастую превращающие фильмы Линча в яркие иллюстрации к уже известным концептуальным решениям. Принцип медиасингуляризации запрещает вступать на этот путь и требует особой внимательности к актуализациям антропологических эффектов, (вос)производимых фильмом. В фильме «Шоссе в никуда» Линч, в отличие от таких режиссеров-постмодернистов как К. Тарантино или Г. Ричи, иронично жонглирующих штампами киножанров, обращается к нарративным стереотипам исключительно для разработки металептической стратегии, вовлекающей зрителя в трещины репрезентации.

Несомненно, гораздо более сложная, чем стратегия вторжения, металептическая стратегия Линча предполагает маскировку кинонарратива под привычные схемы популярного искусства, следование законам поэтики аудиовизуального аттракциона и заигрывание с жанровыми стереотипами. Но данное решение – это жертва, принесенная режиссером в пользу формирования более изощренной трансверсально-антропологической кинопрактики. Принципиальная неразличимость первичного и вторичного нарративных уровней открывает удивительные возможности для трансверсальной алеаторизации.

Зритель «Шоссе в никуда» погружается в киноаттракцион и получает удовольствие от узнавания знакомых стереотипных образов: муж, подозревающий жену в измене; роковая женщина, соблазняющая наивного юношу; жестокий лидер преступного мира, вершащий злодеяния. Созерцая сцены из супружеской жизни Фрэда и Рене или страсть, вспыхнувшую между Питом и Элис, зритель «Шоссе в никуда» испытывает визуальное удовольствие от узнавания и воспроизводства как жанровых штампов, так и проекций собственной идентичности. Зрительское внимание удерживается благодаря идентификации с персонажами и стереотипными кинообразами. Здесь Линч демонстрирует глубокое понимание антропологических эффектов идеологической интерпелляции в нарративном кино: когда зритель

смотрит на киноэкран, он в то же время как будто всматривается в зеркало, желая в кинообразах узнать собственную идентичность или некоторые ее черты. Однако итог, к которому подводит Линч зрителя своего фильма, далек от предполагаемого финала этой заманчивой гедонистической ловушки кинонарратива – зритель переживает двойную катастрофу: когнитивную и перцептивную.

Большинство фильмов имеют только один нарративный уровень – это упрощает понимание диегезиса фильма и делает более эффективным идеологические интерpellации, воспроизводимые фильмом. Так, с антропологической точки зрения наличие единого нарративного уровня помогает зрителю подтверждать свою идентичность, уже сформированную другими идеологическими аппаратами: семьей, школой, университетом, церковью и т. д. Использование в повествовании двух и более нарративных уровней усложняет восприятие фильма и создает несколько диегетических серий, что ставит восприятие зрителя и, как мы увидели, кинокритика, перед необходимостью ввести различие «реальное/воображаемое», чтобы вновь вернуть поколебленную основу для воспроизводства идеологий.

В «Шоссе в никуда» соотношение между нарративными уровнями деиерархизировано, и поэтому любая попытка восстановить нарративную иерархию, даже при опоре на достаточно аргументированную позицию психоанализа кино, будет насилием интерпретации. Важно то, что Линч, в отличие от постмодернистов, не пытается в своих фильмах рассказывать и деконструировать истории, он использует возможности нарративных конвенций для продолжения своей авангардной практики, призванной размыкать зрительские фиксации на идеологиях идентичностей.

Металептическая стратегия реализуется через вовлечение зрительского внимания в игру нарративных стереотипов, а затем – в подведении его к главному жесту фильмов Линча: переходу между нарративными уровнями. Так, зачастую подобный переход помогает зрителю воспроизвести эффект реальности, определяющий один из нарративных уровней как всего лишь

сон, галлюцинацию, фантазию одного из героев подлинной истории, вокруг которой строится фильм. Но режиссер дает недостаточно поводов для того, чтобы сказать, что история Фрэда и Рене более значима, чем история Пита и Элис, – это разные наррации, построенные по совершенно различным жанровым канонам. Именно поэтому переход между двумя нарративными уровнями в фильме «Шоссе в никуда» травматичен, и зритель не попадает в «подлинную» историю, не получает объяснения происходящему в финале одной из нарративов, а проникает в трещину, созданную нарративным переключением, металеписом.

В этом и заключается трансверсальная алеаторность металептической стратегии: следуя за нарративом, зритель воспроизводит и подтверждает проекции своей идентичности, крушение же нарратива образует воронку не только в диегетической реконструкции фильма, но и в идентичности самого зрителя. Формирующие идентичность идеологические интерpellации требуют от медиакультуры повторения того же самого, демонстрации образов и знаков власти. Металепсис в фильме «Шоссе в никуда» прерывает воспроизводство идеологий идентичности и раскрывает зияние в сердцевине идентификационных процессов. Металепсис демонстрирует: все, что зритель считал фильмической реальностью, – всего лишь вымысел, набор искусственных киноштампов, но в то же время и все, что зритель считает собой и способен воспроизвести в виде биографической нарратива, – не более чем фикция, сотканная идеологией.

Демонстрация фикционности идентичности и ее зависимости от идеологических конструкций травматична для зрителя, возможно, именно поэтому фильмы Линча иногда называют психоделическими триллерами. Но в отличие от канонов жанра триллера с четким распределением ролей (агрессор и жертва) и сюжетных решений (тайна и ее разгадка), фильм «Шоссе в никуда» не является аффективным аттракционом, так как демонстрирует механизмы сбоя в идеологических интерpellациях зрителя. Схемы жанрового кино сами по себе Линчу малоинтересны. В отличие от

таких режиссеров как П. Гринуэй, Линч не проводит деконструкцию жанров, не изобретает текстуальную игру, не ломает культурные иерархии, хотя элементы всех этих постмодернистских приемов в его кинотворчестве присутствуют. Американский кинорежиссер, прежде всего, проводит аудиовизуальный антропологический эксперимент, вовлекающий зрителя в трансверсальную алеаторизацию, которая вскрывает режимы власти/знания. Трещина, выявляемая стратегиями вторжения и металепсии, является истоком деидеологизированной избыточности, позволяющей производить трансверсальность.

Сорвав покровы идеологии идентичности, фильм «Шоссе в никуда» демонстрирует антропологическую дезинтеграцию, которую сам Линч иронично называет психиатрическим понятием «психогенная fuga». Но для трансверсальной антропологии психиатрия будет не более чем очередной формой диспозитива, в таких своих направлениях как судебная психиатрия наиболее очевидно демонстрируя союз знания и власти. В «Истории безумия в классическую эпоху» М. Фуко обозначил репрессивные задачи, стоящие у истоков становления психиатрии, замыкающей человека в антропологический круг знания и власти [160, с. 513].

Позаимствованное из сферы психиатрии понятие «психогенная fuga» для Линча – всего лишь метафора искаженного восприятия, связанного с «амнезией», вызванной переключением между различными нарративными уровнями. Металепсис дезавуирует идеологию идентичности, но при этом также и демонстрирует само по себе трансверсальное бытие-в-трещине, бытие-между, уже освобожденное от старых идеологий и еще не интерпеллированное новыми. Отсюда структура финальной сцены фильма, в которой Фрэд скрывается от полиции на автомобиле Дика Лоранса. Полиция – символ аппаратов власти, проводник идеологии, захватывающей индивида. Фрэд ускользает и от интерпелляций, и от нарративных конструкторов. В финальной сцене он не просто беглец, преследуемый властью, он киногерой, сбежавший от штампов нарративных конструкторов.

Победить наррацию, сломать воспроизводство диспозитива – значит стать невоспринимаемым, утратить свою идентичность. Не случайно в финальных кадрах фильма – лицо главного героя, которое расплывается и утрачивает узнаваемые черты. Герой уже и не Фрэд, и не Пит, – он чистая интенсивность, трансверсальное становление. Конечно, здесь есть и философский посыл Линча: смерть Дика Лоранса – это стирание трансцендентного означаемого, погружающего фильмическое в хаосмос: нет больше символической фигуры Отца, законов истории, да и человека как целостности также больше не существует. Есть только фрагментированная антропоморфная фигура, несущаяся на огромной скорости по затерянному шоссе, ведущему в никуда: история закончилась, и человек, как и предсказывал Фуко в финале «Слов и вещей», умер.

В контексте антропологического медиаисследования главным достоинством фильма «Шоссе в никуда» представляется детальная разработка Линчем инструментария для радикального трансверсально-антропологического экспериментирования. Вовлекая зрителя в игру заманчивых нарративных штампов, режиссер подводит его к антропологической трещине и демонстрирует возможность трансверсирования – возможность сорвать покровы идеологического и двигаться вдоль линий экспериментального становления.

В своих последующих фильмах, среди которых необходимо выделить, прежде всего, «Внутреннюю империю», Линч совершенствует выработанную в «Шоссе в никуда» стратегию трансверсальной алеаторизации, радикализируя ее в калейдоскопе воспроизводимых нарративами фильма идентичностей. Во «Внутренней империи» режиссер использует, по крайней мере, четыре нарративных уровня, пересекающихся друг с другом, подобно таким топологическим фигурам как лента Мебиуса. Металептическая стратегия здесь достигает своего предела.

То, что в «Шоссе в никуда» было не более чем неоднозначным нарушением иерархизации нарративных уровней, все еще поддающихся, к

примеру, психоаналитической интерпретации, во «Внутренней империи» доводится до абсолютной крайности: среди четырех нарративных уровней фильма невозможно зафиксировать первичный. Погружаясь в фильмическое пространство «Внутренней империи», зритель пребывает в непрерывном металепсисе, подрывающем любую возможность идентичностной фиксации. Ни эстетическая, ни психоаналитическая интерпретации здесь невозможны, фильм создает аудиовизуальный очаг сопротивления любым попыткам поглощения объяснительным дискурсом.

«Внутренняя империя» – это антропологическое погружение, демонстрирующее рамки диспозитивов, окружающих зрителей. Поэтому любая интерпретация здесь будет движением навстречу идеологии, накладыванием швов на перцептивные раны, сглаживанием антропологических разрывов, которые порождает опыт просмотра «Внутренней империи». Фильм Линча конституирует пространство трансверсального экспериментирования, вырывающее зрителя из тисков идеологии и прочерчивающее трансверсальные линии ускользания. Линч – и не сюрреалист, и не постмодернист, а режиссер трансверсального.

### ***3.2.2. Неклассические кинонаррации и темпоральность.***

Трансверсально-антропологические исследования нарративов в кинематографе позволяют реконструировать различные режимы идентификаций зрителя, вовлекаемого в пространство фильма. Символическая и воображаемая идентификация с образами героев фильма не только управляет зрительским вниманием, но и включает зрителя в игры власти/знания, подтверждающие или дополнительно конструирующие дисциплинарные режимы тела, воспроизводящие нормативные режимы функционирования перцепции и артикулирующие доминирующие порядки дискурса.

Но в то же время, как можно увидеть на примере фильмов Д. Линча, нарративность способна стать также инструментом де(кон)струкции идеологий и (вос)производства трансверсального. Игра с нарративными

уровнями открыла одну из возможных линий для медиаактуализации трансверсальной алеаторизации, уводящей зрителя от идеологии идентичности навстречу экспериментированию, – металептическую. Главным антропологическим эффектом металеписиса, как уже было показано выше, является своеобразное размыкание идентичности зрителя, производимое ситуацией перехода между нарративными уровнями, лишенными иерархизированного разделения на первичный и вторичный.

Провисание в нарративной трещине подрывает возможности воспроизводства идеологии и демонстрирует потенции трансверсального. Нарративные исследования, акцентирующие внимание на формальной структуре фильма, здесь становятся продуктивным направлением для антропологии. Данная постановка проблемы позволяет уйти на дистанцию от исследований эстетики кинообразов, обращенной к идентификации критериев их значимости в контексте истории искусства или герменевтических теорий кино, ориентированных исключительно на прочтение кинообразов как специфического текста.

Конечно, в контексте трансверсальной медиаантропологии наиболее значимые достижения исследований кинонаррации представлены не теми направлениями, которые обращены к анализу структур популярных нарративов, как, например, в линии нарратологии, идущей от анализа В. Проппом морфологии «волшебной» сказки, а, прежде всего, исследованиями, вдохновленными модернистским искусством. Так, работы Ж. Женетта о нарративных структурах в романах М. Пруста показывают возможности нарратологии при изучении повествований, в которых классические нарративные схемы не используются.

Одна из главных заслуг нарратологи Женетта – это особое внимание к темпоральности, производимой неклассическими нарративными конструкциями. Если большинство повествований ориентировано на тождественность диегетическому уровню, располагающему события в строгой хронологической последовательности, то авангардное искусство

изобретает новые нарративные стратегии, в которых на первый план выходит преобразование нарратий при помощи повторения, основанного на некотором несовпадении повествования и диегезиса.

Женетт обращает внимание на то, что многие события, будучи формально различными, передаются через унифицирующие языковые конструкции, например, «каждый день восходит солнце». Повторение здесь становится искусственным конструктом, который удаляет из каждого события восхода солнца единичное и подчиняет на самом деле уникальное событие формально сходным признакам. Но помимо этого общеизвестного типа повторения существует и другое, основанное на свершении единичного события, конституирующего диегезис, которое повторяется при помощи различных нарративных конструктов.

Обратимся к мысли Женетта о повторении: «Излагать n раз то, что произошло один раз. Таково высказывание типа следующего: “Вчера я лег спать рано, вчера я лег спать рано, вчера я лег спать рано и т. д.”. Эта форма может показаться чисто гипотетической конструкцией, неудачным порождением умственной комбинаторики, не имеющим никакой литературной значимости. Напомним, что некоторые современные тексты базируются на этой возможности повторения повествования: на память приходят примеры повторяющихся эпизодов смерти сороконожки в “Ревности”. С другой стороны, одно и то же событие может излагаться несколько раз не только со стилистическими вариантами, как обычно бывает у Роб-Грийе, но и с вариациями “точки зрения”, как в случае “Расемона” или “Шума и ярости”» [63, с. 142]. Подобные повествовательные эксперименты при переносе в кинематографическую практику создают оригинальные режимы воспроизводства темпоральности.

Восприятие зрителем фильма также является темпоральным аттракционом, так как включенность в просмотр фильма – это погружение в те темпоральные структуры, которые производятся киноповествованием. В классическом нарративном кино, согласно Д. Бордуэллу, «при просмотре

фильма зритель подчиняется запрограммированной временной форме. Фильм полностью контролирует порядок, периодичность и продолжительность демонстрации события, так как повествовательный фильм совпадает с границами перцептивно-когнитивных способностей зрителя» [198, р. 74].

Кинематограф, ориентированный на воспроизводство логики диспозитива, всегда использует нарративные структуры, которые синхронизируются на антропологическом уровне с хронологической последовательностью, организовывающей восприятие зрителя. Небольшие перестановки, такие как несовпадение структур диегезиса и повествования, зачастую лишь усиливают иммерсивную включенность зрителя в фильм, так как диегезис, в конце концов, в такого рода фильмах всегда будет восстановлен: история, рассказанная в обратном порядке или с переменной последовательности эпизодов, так или иначе «собирается» зрителем в хронологическую последовательность.

Так, в фильмах К. Тарантино рассинхронизация диегезиса и повествования вовлекает зрителя в перцептивную игру с идентификацией порядка происходящих событий, но на глубинном уровне сохраняет и воспроизводит идеологическую синхронизацию. Тип повествования, который Женетт обнаруживает в авангардной литературе, также строится на формальном несовпадении диегезиса и повествования. Но данное несовпадение более сложно, чем в случае фильмов Тарантино, так как, конечно, следуя логике Женетта, в такого типа повествованиях можно восстановить на диегетическом уровне базовое событие, затем варьирующееся в различных нарративах. Чем сложнее проработка этого приема в авангардном тексте/фильме, тем более сложной будет и реконструкция первоначального события.

На темпоральном уровне это будет означать радикальную рассинхронизацию: различных представлений базового события будет такое множество, что возможные реконструкции диегезиса окажутся стертыми. Если обычный просмотр фильма основан на погружении зрителя в режим

настоящего времени, то при такой темпоральной конфигурации, которую рассматривает в авангардной литературе Женетт, время выходит за рамки хронологической последовательности и зритель сталкивается с темпоральной неразличимостью.

Примером радикального разрыва между диегезисом и повествованием является фильм А. Рене «В прошлом году в Мариенбаде», снятый по сценарию А. Роб-Грийе. Действие фильма разворачивается в условном пространстве – барочном замке, в котором встречаются два персонажа: мужской и женский. В фильме не звучат имена героев, в сценарии Роб-Грийе они обозначены как Х и А. На протяжении фильма мужской персонаж Х обращается к А, для того, чтобы она вспомнила их предыдущие встречи год назад в Мариенбаде. Фильм строится из разговоров Х и А и сцен, которые, вероятно, являются воспоминаниями.

Многие сцены в фильме повторяются, некоторые диалоги воспроизводятся в различных локациях, что усложняет реконструкцию диегетического уровня. При классическом нарратологическом исследовании фильма возникает вопрос: если один и тот же разговор повторяется в разных локациях, значит одна из этих сцен – вымышленная. Но восстановить первоначальную сцену проблематично, зритель попадает в ситуацию перцептивной неразличимости: фильм напоминает ребус, который должен быть разгадан зрителем, но любые попытки восстановить диегезис обречены на провал.

Отказ от традиционных моделей повествования все же не делает «В прошлом году в Мариенбаде» аналогом авангардистских экспериментов, преодолевающих нарративность. Как писал Ж. Делез по поводу фильма А. Рене, «невозможно поверить, что он устраняет всякое повествование. Гораздо важнее, что он наделяет повествование новым смыслом, ибо абстрагирует его от всякой последовательности действий в той мере, в какой заменяет образ-движение образом-временем. И тогда повествование заключается в раздаче различных настоящих времен разным персонажам, так

что каждый формирует некую правдоподобную комбинацию, которая сама по себе возможна, – однако все вместе являются “несовозможными”, и тем самым сохраняется и творится необъяснимое» [48, с. 404].

Несовозможность, о которой пишет Делез, – это результат невозможности полной реконструкции диегетического уровня фильма. Позиция А. Рене заключается в том, что режиссер все же предполагал в фильме рассказ о некотором событии, которое на самом деле и движет сценами фильма. Это событие невозможно реконструировать, оно проявляется через намеки и косвенные отсылки, оно в определенном смысле скрывается за несовозможными повествованиями, но все же оно и составляет избыток реального, вычтенный из кинорепрезентации.

Так, в фильме А. Рене «Хиросима, любовь моя», структурно более простом, чем «В прошлом году в Мариенбаде», режиссер ставит вопрос о соотношении кинорепрезентации и исторического события. Фильм рассказывает о романе между французской киноактрисой и японским архитектором в послевоенной Хиросиме. Фильм – это встреча двух воспоминаний: о нацистской оккупации Франции и ядерной бомбардировке Хиросимы. Два разных опыта, отражающих две отличные исторические ситуации, встречаются для того, чтобы предъявить друг другу травматическое воспоминание.

Рене создает удивительный фильм о памяти, которая одновременно является и личностной, и исторической. Принять воспоминание другого человека, впустить в себя его опыт означает выйти за рамки личностных воспоминаний и войти в поле бессубъектной исторической памяти, рефреном следов повторяющей: случилась историческая трагедия. Кинематограф, таким образом, становится мнемоническим медиа, демонстрирующим зрителям воспоминания другого. Эти воспоминания благодаря киносеансу становятся также и воспоминаниями зрителя, включающегося в проживание чужого трагического опыта.

Кинематограф у французского режиссера становится инструментом напоминания: нет различия между гибелью одного человека и массовым убийством людей. Трагедия отражается в каждой смерти, и принятие этого положения должно предотвратить возможность Холокоста или ядерных бомбардировок. Фильмом «Хиросима, любовь моя» Рене пытается показать, что кинематограф даже в игровых формах демонстрирует нам бессубъектную память, которая снимает различие между личным воспоминанием и коллективным историческим опытом. Этот фильм важен для понимания дальнейшего кинотворчества Рене, так как фильмы, созданные французским режиссером, являются, прежде всего, оригинальными медиаантропологическими экспериментами, проблематизирующими темы исторической памяти и ее медиарепрезентации, личного и безличного воспоминания, трагического события и его мнемонических искажений.

Фильм «в прошлом году в Мариенбаде» также ставит вопрос о памяти, однако, в отличие от фильма «Хиросима, любовь моя», память здесь лишена исторической контекстуализации и сведена к наиболее абстрактным схемам. В фильме «В прошлом году в Мариенбаде» зрителю демонстрируется раздробленная память, память-множество, которая, если все же следовать позиции Рене [48, с. 406], свидетельствует об изначальном событии, или первичной сцене травмы, но не вводит его в репрезентацию, скрывая за различными нарративными конструкциями. Сцены фильма – это фрагменты воспоминаний, но структура фильма такова, что между этими воспоминаниями невозможно выстроить иерархию.

Повторяющиеся сцены и диалоги, согласно логике диегезиса, должны быть идентифицированы в рамках различия «воображаемое/реальное», но отсутствие критериев, которые бы позволили маркировать сцену в соответствии с этим различием, приводит к ситуации неразличимости. Перед зрителем действительно разворачивается калейдоскоп воспоминаний, однако различие «истинные/ложные» воспоминания здесь больше не срабатывает –

это позволяет сделать вывод о том, что все воспоминания могут быть одновременно и ложными, и истинными.

Условно первоначальное событие, преданное забвению и утраченное, должно было быть маркировано зрителем как абсолютное прошлое. В соотношении с этим прошлым, согласно схеме Женетта, выстраивается серия нарративных репрезентаций. Но невозможность реконструкции этого первособытия исключает также фиксацию на определенном временном режиме, исходя из которого доступна дешифровка диегезиса. Фильм Рене буквально актуализирует шекспировское «Время сорвалось с петель», или «Порвалась связь времен»: в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» зритель лишен возможности включиться в какие-либо темпоральные координаты.

Традиционное нарративное кино всегда обращается к последовательности прошедшего, настоящего и будущего, тогда как в фильме Рене несоотносимые нарративные структуры создают в восприятии зрителя трещину времени. Темпоральные последовательности, которые структурируют повседневный опыт зрителя, при созерцании фильма «В прошлом году в Мариенбаде» терпят крушение, сталкиваясь с асинхронией. Рене открывает возможности для конституирования при помощи кинообразов разноуровневых режимов времени, в которых настоящее, освобожденное от детерминизма прошлым, открыто к актуализации различных непрогнозируемых будущих.

Трещина времени, (вос)производимая в фильме «В прошлом году в Мариенбаде», демонстрирует темпоральность трансверсальности, всегда обращенной к актуализации непредставимого, позволяющего прочертить линию ускользания из диспозитива. Лучшей визуальной метафорой такого рода темпоральности являются зеркала, заполняющие пространства фильма. Зеркальные отражения как будто стирают различие между реальным и воображаемым, виртуальным и актуальным, воспоминанием и галлюцинацией.

Зритель погружается в точку бифуркации, в которой будущее не задано, а настоящее – это событийная развилка, открытая к различным вариациям. Ахроническое сочетание сцен «В прошлом году в Мариенбаде» производит антропологический эксперимент над перцепцией зрителя, освобождаемого при помощи авангардной нарративной композиции от хронологических последовательностей. Вместо воспроизводства образов и знаков власти восприятие здесь сталкивается с хаосмосом потенций будущего, утверждаемого трансверсированием.

Непредставимость травматического события прошлого, столь важная для Рене, – это оригинальное решение для трансверсально-антропологического исследования медиапрезентаций исторических трагедий, но в случае «В прошлом году в Мариенбаде» она является достаточно традиционным жестом, оставляющим, хоть и призрачную, но все же заманчиво многообещающую возможность для попыток восстановления диегезиса.

В этом пункте можно увидеть главное расхождение Рене и Роб-Грийе, так как для французского писателя и сценариста «В прошлом году в Мариенбаде» принципиален отказ от самой возможности нарративного определения события прошлого, в чем состоит основная направленность эволюции прозы Роб-Грийе. Преодолевая зависимость повествования от хронологических структур, Роб-Грийе постепенно создает такой тип повествования, который основан на серии событий, и соотносящихся, и не соотносящихся друг с другом.

Перенос подобных нарративных решений в аудиовизуальную медиакультуру усиливает впервые представленную в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» трансверсально-антропологическую стратегию темпоральности, вовлекающую зрителя в осколки времени. Отсутствие возможности темпоральной идентификации – это типичный признак и писательских опытов Роб-Грийе, и его кинорежиссерских работ. Вместо традиционного повествования Роб-Грийе создает серии событий. Женетт,

исследуя с позиций нарратологии ранние литературные тексты Роб-Грийе, все же полагает, что в них всегда на уровне диегезиса присутствует событие, вокруг которого со стилистическими или содержательными различиями будет выстраиваться наррация.

В действительности, потенции к стиранию диегетического первособытия у Роб-Грийе были изначально. Сериация, воспроизводящая ряд повторяющихся событий, – одна из базовых установок авангардной прозы французского писателя. Роб-Грийе принципиально лишает описываемые в прозе события отсылок к некоторому первоисточнику, таким образом стирая грань между фальшивым и подлинным. Сериальное повторение создает невозможные миры – в этом главная альтернатива и классическому, и модернистскому роману со стороны так называемого «нового романа». Проза Роб-Грийе – это антироман: повествование как таковое, призванное захватить связкой интригующих событий, здесь отсутствует. Эти базовые положения прозы французского писателя необходимо учитывать при анализе его кинематографических проектов.

Переход от литературы к кинематографу для Роб-Грийе был более чем органичен, так как он уже работал в кино как сценарист, фактически создавая сценарии, в которых был описан взгляд кинокамеры. Проза Роб-Грийе всегда была ориентирована на описание, апеллирующее, прежде всего, к визуальному опыту. Более того, литературная стратегия Роб-Грийе, вызвавшая огромное количество дискуссий в 1960-е годы, – о статусе романа, возможностях повествования, изменениях функций литературы, – с самого начала парадоксальным образом содержала в себе ряд антропологических решений.

Данная парадоксальность становится очевидной в контексте трансверсально-антропологических исследований. Так, известная антипсихологическая установка романов Роб-Грийе, которая вдохновила провозглашение смерти человека (Фуко), растворяемого в структурах языка, теоретиков перехода от литературного произведения к тексту (Барт,

Кристева), соотносимого исключительно с другими текстами, может быть также рассмотрена как перевод литературы из сферы интересов эстетики в область антропологии. Чтение романа становится экспериментом, открывающим читателю возможность включиться в сериальное воспроизведение событий романа, вместо того, чтобы психологически идентифицировать себя с персонажами и сопереживать их историям, как это было в классическом романе.

В своих литературных текстах Роб-Грийе ставит задачу лишить читателя возможности увидеть себя в персонажах текста, нарушить любые идентификационные стратегии. Многие критиковали Роб-Грийе за то, что, как считали оппоненты нового романа, лишая читателя удовольствия от идентификации с персонажами и, соответственно, повествовательными линиями романа, французский писатель создает безжизненные интеллектуалистские конструкции, которые могут быть интересны только теоретикам, но не читателям.

Подобная критика полностью игнорирует инициированную авангардистами практику освобождения искусства от аттракционности и эстетики. В этом смысле, Роб-Грийе, конечно же, продолжает опыты различных линий авангарда первой половины XX века с его интересом к нелинейности, формализму и провокационной образности. При этом писатель движим желанием создать текст, который станет, прежде всего, антропологическим испытанием для читателя. То, что на определенном этапе Роб-Грийе ощутил недостатку литературного медиума и обратился к аудиовизуальной образности, говорит о близости интенций творчества французского писателя к установкам А. Арто, некоторое время видевшего в кинематографе возможность воплощения «театра жестокости», и С. Эйзенштейна, перенесшего практики монтажа аттракционов, которые должны были разрушить театральную условность, в кинематограф. Так же, как Арто и Эйзенштейн, Роб-Грийе в кинематографе видит место для реализации авангардных интенций, которые уже были заявлены в его

романах, но в полной мере не могли быть актуализированы из-за ограничений литературного медиума.

**3.2.3. Актуализация трансверсального: повторение, серия и «складывание».** Кинематограф как аудиовизуальное медиа открыл для Роб-Грийе новые иммерсивные эффекты, создаваемые непосредственным воздействием на восприятие зрителя визуальных и аудиальных образов. Установки, которые формировали поэтику «нового романа»: антипсихологизм, сериальность, неразличимость нарративных уровней, – будучи перенесенными в фильмическое пространство, становятся важными инструментами преодоления кинорепрезентации. Так, сериальность подменяет повествовательный аттракцион, включая зрителя в ряд повторов одних и тех же сцен. Повторение в рамках серии всегда предполагает минимальное различие: сцена может повторяться, но всегда с вариациями. Такой тип повторения, утверждающий различие, был разработан Роб-Грийе в контексте его поисков альтернативы классической и модернистской форме романа. Серия конституирует произведение, но при этом нарушает все возможные идентификационные механизмы: тип визуального удовольствия, порождаемого нарративным кинематографом, в фильмах Роб-Грийе невозможен.

Комментаторы и интерпретаторы ранних литературных экспериментов Роб-Грийе рассматривали его инновации преимущественно в контексте популярных в то время структуралистских и постструктуралистских теорий. Ряд исследователей, таких как Р. Барт и М. Фуко, видели в антироманах Роб-Грийе иллюстрацию к своим концепциям культуры, ориентированным на выявление структурного формализма и внеструктурных эффектов. В текстах Роб-Грийе видели «гул языка» (Барт) или пример гетеротопии в пространстве литературы (Фуко), рассматривая прозу Роб-Грийе как образец литературы, осознавшей свою зависимость от языковых структур и поэтому для того, чтобы с ними порвать, обратившейся к чистой интеллектуалистской игре с

осколками нарративности, депсихологизированными персонажами и описательными стратегиями, подменяющими объект.

Проза, а позже и кинематографические опыты Роб-Грийе, таким образом, были вписаны в концептуальное поле последствий лингвистического поворота, поэтому большинство исследовательских текстов о творчестве французского писателя описывают его эксперименты в категориях семиологии. На протяжении многих десятилетий семиология служила базовым академическим языком, который использовался при исследовании литературы и менее успешно – кинематографа. Так, на некоторое время творчество Роб-Грийе, действительно, стало иллюстрацией тотального проникновения языка семиологических исследований в различные научные и творческие сферы.

Манифестируемые антипсихологизм и антинарративизм прозы Роб-Грийе были близки структуралистским и постструктуралистским поискам структурных абстракций, – поискам того, что Деррида называл условиями структурности структуры, – и поэтому стали одним из оснований для применения к исследованию литературного текста теорий деконструкции нарративности, изучения текста как потока плавающих означающих и т. д.

Тем не менее, если внимательно изучить манифесты Роб-Грийе, то можно обнаружить радикальное расхождение данных теоретизаций с интенциями, направляющими авангардные поиски писателя/режиссера. В работе «Путь для будущего романа» Роб-Грийе пишет: «на месте этой вселенной “значений” (психологических, социальных, функциональных) необходимо, следовательно, выстроить более прочный, более непосредственный мир. Пусть объекты и поступки воздействуют в первую очередь своим присутствием, и пусть это присутствие господствует и далее над любой теорией, созданной в целях объяснения и стремящейся замкнуть их внутри некоей знаковой системы – эмоциональной, социологической, фрейдистской, метафизической или любой другой» [143, с. 454].

В этом тексте очевидна антисемиологическая позиция Роб-Грийе: за рамками знаковых систем есть присутствие вещей и действий, которое должно быть продемонстрировано в литературном тексте. Обращение Роб-Грийе к кинематографическому медиуму в контексте данных манифестаций выглядит вполне закономерным: аудиовизуальная образность способна (вос)производить то, что в манифесте называется присутствием, гораздо мощнее, чем литература. В фильме вещи и действия непосредственно демонстрируются зрителю без опосредующего звена воображения, неизбежно сопровождающего ретрансляцию смыслов при восприятии литературного медиума. Кинематограф же делает возможным дейксис – прямое представление вещи, события или действия.

Разумеется, когда Роб-Грийе призывает искусство вернуться «назад к вещам», он на самом деле вовсе не имеет в виду наивный реализм: представлять вещи и действия в рамках репрезентации больше нельзя. Поэтому писательские, а позже и кинематографические, техники Роб-Грийе становятся жестом, близким к феноменологическому «эпохе», преодолевая фикционные и нарративные условности, которые обволакивают демонстрацию образа. Вскрыть репрезентацию для того, чтобы разработать техники косвенного представления всегда уже ускользающих вещей, событий, действий, – вот задача, последовательно разрабатываемая Роб-Грийе и в литературных, и в кинематографических опытах, задача, сближающая поиски французского писателя/режиссера с установками трансверсальной антропологии.

Антипсихологическая установка, утверждаемая Роб-Грийе в различных манифестах, на самом деле не является разрывом с антропологией, как ее восприняли многие современники. Речь идет о разрыве с определенного типа антропологией, которую ранее мы называли автономистской. Персонажи романов и фильмов Роб-Грийе не обладают внутренним измерением, в них вообще стирается различие между внутренним и внешним, – жест, важный для трансверсальной антропологии, постулирующей человеческое как поле

смещений и преобразований, в противовес идеологиям фиксированных идентичностей. Перемещаясь по различным сериям, находясь в неразличимости между героями-двойниками, вариациями повторяемых событий, читатель/зритель проектов Роб-Грийе погружается в область трансверсального экспериментирования, формирующего серию становлений, — стать-двойником, стать-серией, стать-неразличимым событием. Срывая покровы репрезентации, Роб-Грийе формирует радикальную стратегию трансверсальной алеаторизации.

Конечно же, арт-практики Роб-Грийе вписаны в более широкий контекст трансформаций, которые происходили в искусстве начиная с XIX века. Авторы работы «Поэтика настоящего времени», немецкие философы А. Аванесян и А. Хеннинг, исследуя функции настоящего времени в романной форме, приходят к выводу, что «презенс» (настоящее время) становится одной из стратегий ухода от реализма и открытия авангардных смещений в пользу литературы воображаемого. Как пишут философы, «по воображаемому презенсу XIX века, таким образом, можно проследить, как повествование и вымысел в тексте были затронуты попытками прорыва со стороны воображаемого, как на нарративный и фикциональный уровни текста проникают бред и галлюцинация, тем самым поражая самую устоявшуюся систему повествовательного вымысла. Тогда появляется воображаемое (с современным ему модусом неактуальности), нарративная интеграция и фикциональное формирование которого свершится только в прозе следующего столетия» [1, с. 13, 14]. Асинхронное настоящее разрушает повествовательный вымысел — основу репрезентации — и превращает литературный текст в место сосуществования воображаемых миров, более не претендующих на создание «эффекта реальности».

С позиций Аванесяна и Хеннинг, Роб-Грийе и новый роман — это один из этапов данного процесса, так как проза Роб-Грийе в полной мере не соответствует требованиям поэтики настоящего времени, воплотившейся уже в альтермодернистских романах Х. Фихте, М. Байера и К. Веннемана. Но

если в литературных текстах Роб-Грийе исследуемое Аванесяном и Хеннинг асинхронное настоящее присутствует в недостаточной мере, то в его кинематографических опытах оно проявляется в значительно большей степени, демонстрируя неодновременность настоящего времени.

Один из самых известных фильмов Алена Роб-Грийе, номинант Берлинского кинофестиваля 1983 года, фильм «Прекрасная пленница» великолепно показывает возможность кинематографического воспроизводства асинхронного настоящего, вносящего раскол в детерминации цепочки «прошедшее – настоящее – будущее». Фильм Роб-Грийе выстраивается как несколько серий, повторяющихся в разных пространствах сцен: пробуждение героя, встреча с девушкой на дороге, нападение на пляже и т. д. Сцены периодически воспроизводятся с рядом вариаций, что так же, как и в фильме Рене «В прошлом году в Мариенбаде», не позволяет реконструировать первоначальную сцену.

В отличие от фильма Рене, Роб-Грийе не апеллирует непосредственно к памяти, а создает калейдоскоп формально взаимосвязанных сцен, которые в радикальной форме реализовывают металептическую стратегию трансверсальной алеаторизации: зритель погружается в сосуществование возможных миров. Конструируемые сериями миры объединены присутствием либо женского, либо мужского персонажа, который создает иллюзию целостности фильма и является специфическим проводником в хаосмос фильма. Сериальное воспроизводство подобных сцен при помощи кинематографических образов конституирует асинхронное настоящее – зритель не может восстановить порядок событий и при просмотре фильма располагается как бы на острие настоящего, открытого для разных вариативных актуализаций будущего.

Ахронологичность, (вос)производимая фильмом Алена Роб-Грийе, демонстрирует темпоральное измерение трансверсирования. Фильм Роб-Грийе показывает, что трансверсировать – это означает разорвать связь времен, освободиться от детерминистской связки с прошлым и раскрыться

для различных альтернативных будущих. Как и в сценарии фильма Рене «В прошлом году в Мариенбаде», в конце концов, неважно, встречались ли герои год назад в Мариенбаде или нет: на первый план выходит сама ситуация неразличимости воображаемого и реального прошлого. Но если в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» сериальность так или иначе подчинена поиску прошлого – события встречи X и Y, то в «Прекрасной пленнице» прошлое заменено воспроизводимым асинхронным настоящим, что в фильме реализовывается при помощи повтора сцен пробуждения героя.

В нарративном кино популярен прием: внезапно зритель видит странную сцену, нарушающую эффект реальности, создаваемый кинонарративом, но затем показывается сцена пробуждения героя и зрительское напряжение снимается – это был всего лишь сон, нарратив восстановлен в своих правах. В «Прекрасной пленнице» Роб-Грийе сцена пробуждения героя служит обманкой, нарратив в последующей сцене не восстанавливается, а герой по-прежнему расположен в одной из серий.

Пробуждение героя в фильме Роб-Грийе – это действие, подобное метафоре броска костей у Малларме: каждое пробуждение не исключает случая включения в одну из серий, повторяющих очередную варьируемую сцену. В одном из эпизодов фильма к герою подключают мнемическое устройство, выводящее на экран телевизора образы прошлого. Экран с помехами воспроизводит ряд сцен, соединяющих различные серии, но затем зрителя вновь погружают в одну из сцен, стирая различие между событиями в эпизоде с мнемической машиной или же с изображением на экране, которое вместо того, чтобы стать основанием для введения различий «настоящее/прошедшее», «реальное событие в комнате / воображаемые события на экране телевизора», выполняет роль не более чем очередного переключателя в повторяющуюся сцену одной из серий. Пребывающий в металеписе зритель фильма Роб-Грийе погружается в трещину времени, на антропологическом уровне преобразующую хронологические структуры,

организовывающие его идентичность, и открывает темпоральные режимы (вос)производства трансверсального.

И в литературных текстах, и в кинематографических проектах Роб-Грийе достаточно рационален: роман/фильм французского писателя/режиссера всегда является изящно задуманным конструктом, что, впрочем, не отменяет алогичности и случайности большинства композиционных решений. Начиная с 1970-х годов в прозе, а также и в своих киноопытах Роб-Грийе обращается к творчеству другого парадоксального писателя-рационалиста – маркиза де Сада. Проза маркиза де Сада оказала разностороннее влияние на культуру XX века, что связано, прежде всего, с историко-культурными исследованиями сюрреалистов, поставивших перед собой задачу создать альтернативную официальной историю искусства. Именно сюрреалисты, по сути, ввели творчество Сада в XX век, продемонстрировав особую значимость его текстов в контексте тех тектонических преобразований в культуре, которые совершил авангард.

М. Фуко в работе «Слова и вещи» рассматривал творчество Сада как одно из центральных событий, определивших рождение современной эпистемы. Как пишет философ, «Сад достигает предела классической дискурсии и классического мышления. Начиная с него, насилие, жизнь и смерть, желания и сексуальность развернут под покровом представления бесконечное темное пространство, которое мы теперь пытаемся в меру своих способностей включить в нашу речь, в нашу свободу, в наше мышление» [165, с. 238]. Проза Сада действительно создает направленную против репрезентации литературную машину войны, трансверсальный опыт которой в полной мере был оценен лишь в XX веке.

Формально имитируя репрезентационные режимы, либертены всегда контролируют и направляют структуру оргии, напоминающую таблицу, идеал мышления классической эпистемы. Проза Сада открывает то «темное пространство», о котором писал Фуко, – пространство исключенного из репрезентации. В романе Сада «120 дней Содома» рациональная

организация и тщательная структуризация скрывают неистовство желания, на самом деле направляющее события романа. Французский писатель расшатывает репрезентацию, имитируя и зачастую пародируя ее базовые элементы. Сад с удивительной точностью воспроизводит смычки власти и репрезентации, подрывая базовые легитимационные дискурсы, что и делает поэтику и экономику его текстов близкой поискам Роб-Грийе, противопоставляющим репрезентации сериальность.

Тексты Сада переполнены сценами насилия, которое свершается благодаря строгому разделению персонажей на либертенов, занимающих позицию господина, и их жертв, подвергаемых разнородным изощренным пыткам. Сцены пыток включаются де Садом в повествование не как особые сцены, разрывающие нарративную канву и фиксирующие внимание обескураженного читателя, а как серии, возможно, и незавершенные. Отсюда мечты либертенов о возможности максимального продления сцены пыток и идеальной жертве. Пытка по своей структуре чередования боли жертвы и удовольствия либертена воспроизводит сериальное повторение – здесь главная связка между текстами Сада и Роб-Грийе. Как писал французский философ М. Энафф, «жестокость пытки, сведенная исключительно к наслаждению, изымается из экономики договора и оказывается в одном ряду с самодостаточностью зрелища; она перестает быть показательной и нормативной. Она разоблачает себя как чистое насилие и произвол, а значит, отвечает закону повторения удовольствия, что означает разрушение любой целенаправленности» [182, с. 363, 364].

Отказ от целенаправленности – это в то же время отказ и от нарративности, подчиняющей сцены и события определенным конвенциям. Требование повторения удовольствия – это логика, открывающая в прозе Сада под формальной имитацией репрезентационных режимов сериацию как альтернативу классическим нарративным схемам. Роб-Грийе в своем творчестве, и прозаическом, и кинематографическом, так же, как и Сад, воспроизводит сцены, соединяющие насилие и удовольствие, но, в отличие

от автора «Ста двадцати дней Содома», окончательно порывает с репрезентацией и создает серии, в которых повторяется встреча новых воплощений образа либертена и подвергаемой насилию жертвы.

Так, в фильме Алена Роб-Грийе «Игра с огнем» повествование подменяется серией повторяющихся в разных пространствах сцен, среди которых несколько сериальных линий выстраиваются вокруг сцен похищений и пыток женских персонажей, по сути, повторяющих фигуру садовской жертвы, безмолвную, лишенную субъектности и идентичности, сведенную исключительно к телу, объективированному во взгляде похитителей/палачей и в то же время – зрителя-вуайера.

Сериация телесности достигается у Роб-Грийе в ряде прозаических и кинематографических проектов при помощи зеркал. Так, в сценарии фильма «В прошлом году в Мариенбаде» зеркала заполняют все пространство барочного замка, в котором встречаются Х и У. Отражения и образы героев становятся неразличимыми. Зеркала создают эффект фрагментарности и призрачности событий, представляемых в фильме. У Сада зеркала также часто присутствуют в сценах оргий, происходящих в закрытых пространствах. Зеркальные отражения оргий создают множественность визуальных позиций, демонстрирующих другую множественность – отражений тел.

В «Философии в будуаре» одна из героинь, мадам де Сент-Анж, объясняет предназначение зеркал следующим образом: «Дело в том, что, повторяя наши позы тысячью различными способами, они бесконечно умножают одни и те же наслаждения перед глазами тех, кто предается им на этой оттоманке. Тем самым ни одна часть тела не может оставаться скрытой. Все должно быть открыто взорам; эти образы окружают тех, кто предается наслаждению, и, повторяя их, являют восхитительные картины, которыми упивается их сластолюбие и которые доводят его до экстаза» [цит. по 182, с. 181].

Множественность зеркал превращает оргию в пространство тотальной видимости, абсолютной прозрачности тел, лишенных внутреннего измерения, идентичности, ответственности и вины и сведенных к коллективной демонстрации своего присутствия. Конечно, косвенно Сад еще сохраняет необходимую для существования репрезентации фигуру – либертена, всесторонне созерцающего оргию. Тотальная видимость необходима здесь, прежде всего, для вуайеристского утверждения взгляда господина, организовывающего и направляющего оргию. В этом отличие использования зеркал у Роб-Грийе: здесь уже нет паноптического взгляда, соединяющего множественность в едином видении. Зеркала дробят и расчленяют пространства и тела героев, создавая эффект неразличимости. Читатель романов / зритель фильмов Роб-Грийе сталкивается с невозможностью полноценного конструирования автономизированного взгляда наблюдателя, окончательно фрагментированного сериацией.

Парадоксальность и скандальность текстов Сада связаны, пожалуй, с наиболее радикальным решением, направляющим его литературное творчество, – демонстрацией непосредственной связи между насилием и удовольствием, своеобразно воспроизведенной и в творчестве Роб-Грийе. При работе с литературным наследием Сада важно понимать, что тексты французского писателя – это не апология извращений, как может показаться на первый взгляд, и не призыв к действию, нарушающий все возможные правила, а реализованное при помощи литературного медиума антропологическое исследование.

Как пишет Энафф, «текст де Сада является вымыслом и в качестве такового представляет собой эксперимент в области создания возможных миров, один из способов исследования предел языка и репрезентаций. Этот текст не предписывает ровным счетом ничего: ни того, что нужно делать, ни того, что не нужно делать. Он просто стремится, благодаря той свободе, которую вымысел открывает языку и повествованию дать нам шанс воспринять невозможное и даже невыносимое. Человек есть животное,

способное к вымыслу, и некоторые рассказы, некоторые моменты нашей истории призваны напомнить нам о том, что значит эта способность. Они говорят нам, что не только рай, но и ад есть наше собственное изобретение, и от нас зависит не смешивать то и другое с нашим обычным миром» [182, с. 17]. Сад – прежде всего, антрополог, в своих текстах он моделирует вымышленные миры и ситуации, которые демонстрируют логику власти, разоблачают, возможно, в провокационной и дерзкой манере легитимизирующие ее дискурсы и ее скрытые сплетения с удовольствием, репрезентацией, идеологией субъекта.

Традиционно насилие было легитимировано исключительно в рамках институтов власти, которые всегда объясняли применение насилия как вынужденную меру, обусловленную заботой о безопасности или необходимостью свершить справедливое наказание. В то же время данная легитимация маскировала более тесную связь власти и насилия, которая актуализировалась во множестве аспектов проявлений насилия, скрытых из публичной сферы в рамках дисциплинарного общества. Так, эволюция наказания является не результатом гуманизма власти, а следствием разработки еще более изощренных ее стратегий, скрывающих из публичной сферы насильственную природу аппаратов власти. Актуализируя в своем творчестве соединение насилия и удовольствия, Сад действительно совершает радикальный жест – демонстрирует, что власть, вершащая насилие, может получать удовольствие от данного процесса. В этом смысле можно сказать, что Сад близок трансверсальной антропологии: он показывает микроуровень насилия власти, не старающейся прикрыться очередным легитимационным дискурсом и демонстрирующей свою подлинную направленность – получение удовольствия от своих действий.

«Личное – это политическое» – Сад показывает антропологический уровень структур властных отношений, всегда воспроизводящих фигуру субъекта – либертена, Господина – и фигуру жертвы как топологические позиции, символически задающие модель поведения: безжалостно совершать

насилие или быть его безропотной жертвой. Удовольствие становится скандальным элементом диспозиции субъекта/объекта насилия. Оказывается, в сердцевине аппаратов господства: семьи, школы, университета, церкви – присутствует базовый антропологический уровень насилия, связанный не с необходимостью соблюдать правила (как сказал бы Лакан, Закон) или спецификой легитимационных дискурсов, а с удовольствием, которое получает фигура, занимающая позицию субъекта, вершащего насилие.

Радикальность сцен оргий в прозе Сада на самом деле обусловлена тем вызовом, который Сад бросает аппаратам власти. В своих текстах французский писатель как будто говорит аппаратам власти и фигурам, ее представляющим: «Вы вершите тоже самое, только стыдливо прячетесь за рассуждениями о морали, законе, традиции». Удовольствие здесь становится действительно скандальным, избыточным элементом акта насилия, подрывающим всю легитимационную логику диспозитива. В данном контексте Роб-Грийе по-своему продолжает антропологию Сада, обращаясь к воспроизведению диспозиций жертвы и насильника, но, в отличие от Сада, Роб-Грийе не выстраивает непосредственную связь между насилием и удовольствием, которые в романах и фильмах французского писателя/режиссера составляют две параллельные серии, иногда сходящиеся, иногда расходящиеся.

Садовское использование удовольствия в де(кон)струкции диспозитива обусловлено необходимостью разработки экспериментальных, невозможных пространств, которые становятся машиной войны, подрывающей репрезентацию как одну из основ воспроизводства идеологии. У Роб-Грийе репрезентация окончательно повержена: расходящиеся дивергентные серии, организовывающие его тексты и фильмы, уничтожают любую возможность репрезентационной фиксации. Кинематографические опыты Роб-Грийе занимают здесь особое место, так как в них стратегии преодоления медиарепрезентации обретают особо радикальный характер, что связано со способностью аудиовизуальных медиа воспроизводить интенсивность

присутствия. В текстах Сада часто делается ставка на детальное визуальное описание самых brutальных сцен оргий, что повторяется и в садовских мотивах прозы Роб-Грийе.

Ограниченность литературного медиума обусловлена тем, что на антропологическом уровне он может воздействовать исключительно через воображение, в то время как кинематограф способен в аудиовизуальном образе более непосредственно продемонстрировать присутствие литературных фантазий Сада и Роб-Грийе, касаясь зрителя на телесном уровне. Именно этим и обусловлен интерес Роб-Грийе к кинематографу: в своих фильмах «Игра с огнем», «После Эдема», «Прекрасная пленница» он переносит в сферу кинообразности садовскую литературную машину войны, преобразованную экспериментами нового романа.

Роб-Грийе выносит на первый план еще только косвенно присутствующую в текстах Сада установку на повторение сцен, сочетающих насилие и удовольствие. Фигуры насильника и жертвы включаются в серийное множество, таким образом, с одной стороны, радикально усиливая садовскую провокационную критику диспозитива, с другой – в рамках антропологического медиаэкспериментирования синхронизируют насилие и удовольствие. Важно, что в фильмах Роб-Грийе подобные «садовские» сцены не являются апологетическим представлением так называемой БДСМ-культуры: связь насилия и удовольствия нужны Роб-Грийе для создания альтернативного репрезентативным нарративам фильмического пространства.

Персонажи фильмов Роб-Грийе, так же, как и его романов, принципиально депсихологизированы, лишены внутреннего измерения и поэтому не способны быть проводниками идеологической интерпелляции. В цитированном выше фрагменте одного из манифестов нового романа, текста Роб-Грийе «Путь для будущего романа», писатель/режиссер противопоставляет присутствие объектов и поступков господству репрезентации. Это противопоставление очень важно для понимания задач садовских сцен в фильмах Роб-Грийе: сцены, сочетающие насилие и

удовольствие, также являются инструментом депсихологизации и вместо внутреннего мира персонажа выводят на первый план действие.

Роб-Грийе создает образы-действия, образы-становления, не ставящие задачу воспроизводить антропологические фиксации, а вовлекающие зрителя в серийный поток, в котором отношения палача и жертвы – это не более чем, с одной стороны, инструмент вовлечения в ускользающую от репрезентации серию образов, а с другой – инструмент снятия различий внутреннего/внешнего, душевного/телесного, нарративного/аттракционного. Именно поэтому насилие и удовольствие в таких сценах из фильмов Роб-Грийе принципиально конституируют разные серии: образов насилия и вуайеристского удовольствия зрителя. Здесь проявляется одно из интереснейших решений актуализации трансверсальной алеаторизации, изобретенной Роб-Грийе: вовлечение зрителя строится не на имитации идеологических интерpellаций, при помощи наррации постепенно погружаемых в трансверсальное становление, а на игре с удовольствием вуайера.

Зритель не идентифицирует себя с подчеркнуто условными и шаблонными персонажами фильмов Роб-Грийе, но синхронизируется с ритмами воспроизводимого удовольствия. Так Роб-Грийе демонстрирует природу зрительского вуайеризма, показывая его косвенную связь с садизмом, и в то же время вовлекает кинозрителя в серийное становление. Насилие и удовольствие – две синхронизированные, параллельные серии – служат в творчестве Роб-Грийе опорой для одной из важнейших медиаантропологических задач творчества писателя/режиссера: преодоления репрезентации и создания литературного или аудиовизуального пространства для (вос)производства трансверсального.

В фильме «Прекрасная пленница» Роб-Грийе, помимо Сада, находит себе еще одного союзника в трансверсальном противостоянии с режимами репрезентации, а, соответственно, власти и знания, – бельгийского художника-сюрреалиста Р. Магритта. Живопись Магритта основана на

создании визуальных парадоксов и изобретении абсурдных сочетаний вещей и пространств. Магритт следует сюрреалистическому принципу изображения сочетаний несочетаемого, при этом доводя его до радикального предела, недостижимого для многих современников художника, также следующих этому принципу. Особенность сюрреализма Магритта – это живописное соединение элементов репрезентации в такой конфигурации, что воспроизводство репрезентационных режимов становится невозможным. Роб-Грийе обращается к живописи Магритта в фильме «Прекрасная пленница» для того, чтобы, вдохновляясь сюрреалистическими параллаксами бельгийского художника, создать еще одну кинематографическую линию ускользания из репрезентационных фиксаций.

В работе «Это не трубка» М. Фуко рассматривал живопись Магритта в контексте соотношения дискурсивного и репрезентационного. Анализируя изменения, привнесенные в культуру авангардом, в контексте преодоления в живописи репрезентационных режимов, французский философ выделяет несколько стратегий воспроизводства репрезентации: 1) связь пластической репрезентации с лингвистической референцией, 2) сходство и утверждение репрезентационной связи. Первая стратегия нарушается в живописи П. Клее, который в своих работах соединяет дискурсивные элементы и форму: узнаваемые образы сочетаются с формами письма и, наоборот, знаки становятся неразличимыми с фигурами. Вторая стратегия подвергается радикальной деструкции в абстрактной живописи В. Кандинского, в которой освобожденные линии и цвета подрывают сходство и репрезентационную связь.

Магритт понимается Фуко в контексте третьей стратегии – расхождения серий слов и образов. Так, анализируемая философом картина Магритта «Вероломство образов» представляет собой изображение трубки с парадоксальной подписью «это не трубка», что вносит раскол в соединение пластической репрезентации (на картине изображена трубка) и лингвистической референции (отрицание того, что образ на картине должен

быть соотнесен с означающим «трубка»). Слова и образы – это две разные серии, не сочетающиеся друг с другом, первичный жест живописных экспериментов Магритта, вносящих раскол в порядок дискурса и комбинацию образов.

Но самым главным решением Магритта становится создание еще одного разделения: между сходством и подобием. Как пишет Фуко, «сходство предполагает некоторую изначальную референцию, предписывающую и классифицирующую. Подобие разворачивается сериями, не имеющими ни начала, ни конца, эти серии можно пробегать в том или ином направлении, они неподвластны никакой иерархии, но распространяются через последовательность небольших различий. Сходство подчинено репрезентации; подобие служит пронизывающему его повторению. Сходство задается моделью, проводником которой оно должно быть; подобие пускает в оборот симулякр как непреодолимую и обратимую связь от подобного к подобному» [166, с. 57]. В этом различии и заключается главная особенность магриттовской визуальной стратегии преодоления репрезентации: не соединять на полотне метки дискурса и пластические образы, как это делает Клее, не взрывать репрезентацию игрой цвета и линий, как это делает Кандинский, а открывать под ее устойчивыми режимами воспроизводства подобие, выстраивающее серию повторений.

Магритт предлагает не уничтожение репрезентации, а максимальное проникновение в нее, фактически, слияние с ней, но только лишь для того, чтобы довести ее до предела, прервать возможность воспроизводства сходства и открыть серию повторений. Стратегия Магритта – это маскировка, в неразличимости с репрезентативным вносящая раскол в условие существования репрезентации, – любую возможность воспроизводства того же самого. С точки зрения эстетической и даже художественной значимости, живопись Магритта часто вызывала скепсис у искусствоведов. Но именно в этой демонстративной антиэстетичности и заключается главная ценность работы Магритта, направленной, прежде

всего, на создание визуального гетеротопического пространства, в котором возможны эксперименты с восприятием и пониманием образов, слов и вещей.

Для теоретиков авангарда, таких как К. Гринберг, живопись Магритта будет не более чем одним из примеров сюрреалистической контрреволюции, направленной против подлинной, с его точки зрения, интенции авангардного творчества – освобождения абстракции, в то время как для Магритта центральным является не создание новых решений в области автономно мыслимого искусства, не проработка установок эстетического режима, а трансверсальное экспериментирование, близкое к работе эпистемолога, философа культуры и антрополога. Именно это привлекает Роб-Грийе в живописи Магритта: стратегии противостояния репрезентации, созданные бельгийским сюрреалистом, берутся на вооружение в фильме «Прекрасная пленница».

Один из излюбленных образов Магритта – красный занавес, прорезаемый или холстом, или фигурой человека, или картинной рамой и открывающий вид на море, – в фильме Роб-Грийе создает дивергентную серию, повторяющуюся с разными вариациями. У Магритта красный занавес всегда включен в процесс де(кон)струкции репрезентации: он сливается с морем или, наоборот, море проникает за его очертания, что создает визуальный ребус, конституирующий трещину в репрезентации. Роб-Грийе в фильме «Прекрасная пленница» в рамках серии с воспроизведением сцены у моря часто повторяет кадр плавного погружения в глубину пространства сквозь двойной образ картинной рамы и красного занавеса, иногда прорезаемого холстом, на котором вместо рисунка зритель видит повторение пространства за занавесом – колыхание морских волн.

Данная серия в фильме Роб-Грийе воссоздает магриттовскую неразличимость гетеротопного пространства. Красный занавес – отсылка к театральному занавесу, поднятие которого должно ввести зрителя в пространство репрезентативной условности. Картинная рама – знак

живописной стратегии введения пространства в репрезентацию при помощи прямой линейной перспективы. Красный занавес и картинная рама в фильме Роб-Грийе становятся инструментами остранения репрезентационных режимов. Режиссер дает понять зрителю: все попытки идентификации с пространством, персонажами, нарративом будут разрушены трансверсальной алеаторизацией. Так возникает эффект иммерсии – искусственного погружения в фильмическое пространство, возможный благодаря вхождению зрителя в репрезентацию, с сопровождающими ее факторами: субъектом репрезентации, позицию которого должен занять зритель, и режимами власти/знания, обволакивающими зрителя после репрезентационной фиксации.

Вслед за Магриттом, под рамками и занавесами репрезентации, основанной на воспроизведении сходства, Роб-Грийе открывает подобие, не подчиненное больше единому образцу или общей модели. Подобие выстраивает серии сцен, пространств, персонажей, вещей, которые, будучи освобожденными от подчинения сходству, конституируют дивергентные серии. Если зритель фильма-репрезентации должен включиться в ряд идентификационных процессов (первичных и вторичных, по Метцу и Бодри), то зритель фильма Роб-Грийе располагается на линии ускользания, линии повторения лишенных сходства подобий, смещаясь вдоль серий, на антропологическом уровне ставящих под вопрос сформированные идеологией идентификационные механизмы, – стратегия, разработанная в том числе и под влиянием визуальных экспериментов Магритта.

Все же необходимо обозначить и некоторое различие между позициями Роб-Грийе и Магритта. В одном из писем Фуко Магритт пишет: «нарисованный образ, который неосознан по своей природе ничего не скрывает, в то время как видимое осязаемое непременно скрывает другое видимое, если мы доверяем в этом нашему опыту... То, что действительно не лишено значения, это тайна, к которой действительно призывают и видимое, и невидимое, к которой напрямую может обращаться мысль, соединяющая

вещи в том порядке, который обращен к тайне» [166, с. 78]. Очевидно, что Магритт за повторением подобия также видит отсутствующий избыток, который он называет «другое видимое», или «тайна». Поэтому Магритт вряд ли бы согласился с определением, которое дает его творчеству Фуко, рассматривающий творчество бельгийского художника как оборот симулякров [166, с. 57].

Различие позиций Магритта и Роб-Грийе, Магритта и Фуко напоминает другое различие: в понимании событийных серий у Рене и Роб-Грийе. Как уже было обозначено выше, для Рене и, в более ослабленной форме – для Магритта, все же важно сохранить некоторое исчезнувшее, возможно, таинственное событие (для Рене это событие прошлого), не вводимое в репрезентацию, но, тем не менее, позволяющее состояться серийному повторению. Для Роб-Грийе такого события принципиально быть не может, оно должно быть стерто, так для французского писателя/режиссера принятие даже небольшой возможности существования изначального события, предшествующего производству серийности, будет остатком репрезентации, несущим опасность зафиксировать сериальное ускользание и прервать трансверсальный жест.

Роб-Грийе является создателем радикальной версии трансверсальной алеаторизации: в своих киноопытах он не оставляет репрезентации никаких шансов. Вместо кинонарративности, основанной на воспроизведении сходства, французский писатель/режиссер утверждает повторение подобий. Поэтому погружение в фильмическое пространство, созданное Роб-Грийе, – это всегда трансверсальный эксперимент, смещающий логику диспозитивного (вос)производства идентичности зрителя. При помощи аудиовизуальных образов Роб-Грийе создал настоящую машину войны, «поперечную» любым формам идеологической интерпелляции.

Конечно, политическое измерение его фильмов и книг не очевидно. Для многих читателей/зрителей, критиков/интерпретаторов Роб-Грийе – это создатель интеллектуалистских игр, воплощенных в текстах и кинообразах. С

этой точки зрения, Роб-Грийе – абстрактный формалист, авангардный исследователь границ литературы и кинематографа, но, в действительности, многие решения его текстуальных или аудиовизуальных проектов маркируют микроуровень политического. Те практики ускользания, которые демонстрируются его текстами/фильмами, создают очаги сопротивления аппаратам власти, стирая сами условия возможности идеологического захвата.

Повторение против сходства, дивергентные серии как альтернатива классической наррации, множественные идентичности персонажей вместо психологизированного героя, проводника идеологий идентичности, – все эти трансверсальные стратегии, разработанные Роб-Грийе вместе с Рене, Садом и Магриттом, призваны включить зрителя/читателя в алеаторное становление, всегда уже «поперечное» диспозитиву. «Я – другой», – писал французский поэт А. Рембо. «Я – это идеологический конструкт, скрывающий потенции трансверсального», – словно бы утверждает своими медиаантропологическими экспериментами Роб-Грийе.

Для Роб-Грийе переход от литературы к кинематографу был органической частью авангардных интенций его творчества, ориентированного не столько на поиск новой поэтики, сколько на создание при помощи аудиовизуальных медиаобразов экспериментальных топосов, повторяющих языковые гетеротопии, изобретенные в рамках литературных проектов. Для многих писателей-авангардистов такое решение было чрезмерно радикальным, но все же близость трансверсально-антропологических установок, направляющих их творчество, позволяет говорить о производстве параллельной Роб-Грийе линии ускользания.

Так, творчество американского писателя У. Берроуза связано исключительно с литературой, но недостаточность трансверсальных эффектов литературы все же направляла поиски Берроуза и в область аудиовизуальной медиакультуры. Эксперименты Берроуза особо интересны в контексте соотношения их с проектами Роб-Грийе. Несмотря на огромную

поэтическую и анестетическую дистанцию между этими авторами, на уровне трансверсально-антропологических экспериментов можно говорить о некотором, пусть и вариативном, сходстве их медиаантропологических практик.

Берроуз никогда не обращался к режиссуре кино, но был соавтором ряда проектов английского кинорежиссера Э. Бэлча «Нарезки» («Cut-up»), «Уильям покупает попугая», «Башни, открыть огонь», непосредственно вдохновленных литературным методом Берроуза. Начиная с конца 1950-х годов американский писатель, совместно с художником Б. Гайсином экспериментируя с текстуальной формой, воспроизводит придуманный еще основателем дадаизма Т. Тцарой так называемый метод нарезок. Как представитель исторического авангарда Тцара видел в творчестве деструктивный порыв, очищающий культуру от традиций прошлого и вместо новой эстетики или художественного стиля актуализирующий понимание творческого акта как непредсказуемого эксперимента. Для дадаизма в понимании Тцары творческие практики, как декларировалось в манифестах [153], должны в принципе порывать с искусством и становиться инструментом тотального противостояния рации.

Отсюда берет начало одна из важнейших техник дадаистов – коллажирование, случайно комбинирующее слова. Тцара превращает поэтическое творчество в буквальную реализацию метафоры Малларме «бросок костей». Для трансформации поэтической практики в алеаторную игру Тцара использовал случайно нарезанные слова, которые размещались в шляпе, и затем, в порядке извлечения, соединялись в текст. Берроуз и Гайсин возвращаются к этому методу в своих экспериментах, направленных на преодоление установленных порядков дискурса.

Нарушить структурированные цепочки означающих, ввести раскол в порядки наррации – вот задачи, которые Берроузу помогло реализовать воспроизведение авангардистского жеста дадаистов. Берроуз пытается создать литературу, которая будет контroversийной любой логике власти,

утверждающей гегемонную дискурсивность. Американский писатель видит в методе нарезок, или, как он называет свою версию дадаисткой игры «fold-in», – складывания, алеаторную поэтику литературной машины войны против власти господствующих дискурсов.

Складывание, «fold-in», – это нарезка и компоновка нескольких текстов, как своих, так и чужих (данное различие у Берроуза, предвосхитившего в своем творчестве концепцию «смерти автора» Барта, стирается). Случайные комбинации фраз и слов позволяют создать литературную форму, которая станет настоящим экспериментом над читателем, включенным в языковые конвенции, созданные властью. Расшатывая порядки дискурса, ломая синтаксис, разрывая связь означаемого и означающего, Берроуз создает текстуальный очаг сопротивления диспозитиву, демонстрирующий, помимо радикальной формы, ряд запретных образов, соединяющих перверсивную сексуальность и наркотический транс.

Для Берроуза литературные практики становятся, прежде всего, топосом антропологического эксперимента, подрывающего идеологические интерpellации, формирующие идентичность читателя. Преобразование литературной формы необходимо Берроузу для демонстрации читателю трансверсальных потенций его языка, скрытых под штампами идеологий, формирующих повседневную речь. В данном контексте создание Берроузом совместных с Бэлчем медиапроектов связано с необходимостью поиска новых антропологических эффектов, которые могли бы возникнуть при переносе метода складывания из литературного медиума в сферу аудиовизуальной образности. Берроуза, очевидно, интересуют материальные эффекты кинематографического воздействия на зрителя, способные (вос)производить присутствие с гораздо большей интенсивностью, чем литературный текст.

Фильмы Бэлча стали своеобразным переложением разработанного Берроузом в литературе метода складывания. Так, короткометражный фильм

«Cut-up» («Нарезки») состоит из сочетания серии образов: Берроуз, перемещающийся по городскому пространству; художник, разбрызгивающий краски на холсте; фрагменты архитектурных сооружений, вдоль которых скользит киноглаз камеры; случайные детали интерьера, периодически возникающие в кадре, и т. д. Складывание здесь сочетается с принципами кинематографического монтажа, соединяющего в фильмическое целое разнородные образы.

В фильме «Нарезки» отсутствует какая-либо повествовательная структура: кадры соединены совершенно случайно, так же, как и фразы в литературных текстах Берроуза. Визуально «Нарезки» – это случайная комбинаторика образов, но, в отличие от многих текстуальных экспериментов Берроуза, за счет ритма, задаваемого аудиальным сопровождением, в фильме создан эффект целого. В фильме постоянно повторяются три слова: «Yes», «Hello» и «Thank you» («Да», «Здравствуйте» и «Спасибо»). Повторение этих слов происходит с разной интенсивностью: то нарастающей, то спадающей, что в свою очередь подкрепляется ритмом монтажа кадров. Бэлч и Берроуз специально выбирают самые банальные слова из повседневного словоупотребления для того, чтобы свести их к чистому звучанию. Смыслы слов «Да», «Здравствуйте» и «Спасибо» уходят на второй план при ритмическом произношении. Здесь Бэлч и Берроуз порывают не только с означаемым, но и с тиранией означающего – аудиальное восприятие слушателя включается в ритмическую структуру, стирающую различие между акустическими образами слов.

Создатель одного из самых неоднозначных литературных текстов XX века, романа «Finnegans Wake», Джеймс Джойс считал, что наиболее правильным восприятие его произведения будет не при чтении текста, а при прослушивании его аудиальной версии. В этом отличие позиции Джойса от вдохновленных, в том числе, и его романами постструктуралистских теорий, которые видели в «Finnegans Wake» только лишь игру означающих. Аудиальное же воспроизведение открывает ритмичность, проявляющуюся в

материальном присутствии голоса. Интерес к подобным материальным эффектам аудиальности направляет и эксперимент Берроуза и Бэлча.

В аудиальной дорожке «Нарезок» интонация важнее смыслов и форм, а восприятие ритма более значимо, чем понимание. Зритель/слушатель «Нарезок» включается в ритмичность повторений и, таким образом, соотносится с трансверсально-алеаторными режимам восприятия. Повторяющиеся в фильме слова из-за различной интенсивности произношения и меняющейся ритмической последовательности утрачивают репрезентационное сходство и под фундированной доминированием означающих репрезентацией открывают игру подобий. Кинематографическая аудиальность здесь становятся важным топосом (вос)производства трансверсального, стирающего с образов репрезентационные режимы и открывающего возможность для алеаторного становления.

То же самое происходит и с визуальными образами, которые периодически воспроизводятся в фильме, но, будучи избавленными от нарративной фиксации, утрачивают репрезентационное сходство и соотносятся друг с другом при каждом повторении в соответствии с принципом подобия. Бэлч и Берроуз здесь следуют по пути Магритта и Роб-Грийе, радикализируя их стратегии борьбы с репрезентацией, а также подвергая их существенной коррекции при переносе в сферу аудиальной медиальности. «Нарезки» являются оригинальным медиаэкспериментом, дающим зрителю/слушателю возможность погрузить восприятие во внерепрезентационные режимы, в которых идентичность, повествовательность, репрезентация – все основания практик диспозитива – поглощаются вихрем трансверсального повторения подобного.

Складывание, *fold-in*, для Берроуза было не только формальным приемом, задача, которого – лишь впустить в литературное творчество случайность. Именно поэтому его метод отличен от метода «нарезок» Тцары и дадаистов. Текст для Берроуза должен стать серией складок, но особенность складки в том, что она отсылает к некоторому внешнему тексту.

Складка стирает различие между внутренним и внешним, интерьерным и экстерьерным, превращая литературный текст из замкнутого автономистского откровения, о котором грезил романтики, в машину войны, «поперечную» любым формам аппаратов власти.

Задача Берроуза – создать стратегию внедрения в основания диспозитивов, для того чтобы обратить против них используемые ими же инструменты господства. Языковые структуры для американского писателя всегда были одним из центральных инструментов власти, поэтому преобразование риторики власти через складывание всегда является для Берроуза политическим жестом. Однако, если ознакомиться с радикальными текстами Берроуза на социальную тематику, можно обнаружить констатацию писателем ограниченности литературного медиума в его возможностях воздействия на аудиторию.

В работе «Электронная революция» Берроуз акцентирует особую значимость аудиального воспроизведения, так как аудиальные медиа позволяют оказывать гораздо более сильное воздействие на зрителя и таким образом могут становиться важным инструментом производства революционных ситуаций. Как пишет Берроуз, «контроль масс-медиа осуществляется путем выстраивания ассоциативных цепочек. Когда цепочки разрезаются, разрушаются ассоциативные связи. Так все работает, вот ситуация перед бунтом. Протестующих заставили протестовать мирным образом, а полиция и Гвардия тренируются сдерживать толпы. Под куртками – десять диктофонов, воспроизведение и запись контролируется кнопками на лацканах. На них записаны звуки бунтов в Чикаго, Париже, Мехико, в Кенте, штат Огайо. Если сделать громкость воспроизведения равной окружающей, никто не заметит. Полиция толкается с демонстрантами. Операторы сходятся в одной точке, включают запись из Чикаго, включают воспроизведение, двигаются к следующим столкновениям, записывают, продолжают движение. Ситуация накаляется, какой-нибудь коп

со стоном валится на землю... Простая нарезка на магнитофоне может быть использована как оружие» [26].

В этом фрагменте текста Берроуза важны два момента. Первый – понимание деструкции ассоциативных цепочек как политического жеста, противостоящего логике сообщений масс-медиа (очевидно, речь идет о телевидении и радио). Это свидетельствует, в том числе, и о важности для Берроуза политических аспектов складывания: производить складки в тексте или в аудиовизуальном пространстве фильма значит создавать машину войны, направленную на язык и образы масс-медиа как аппаратов власти. Второй важный момент цитированного текста Берроуза – это использование различных аудиальных записей для актуализации революционной ситуации. Воспроизводимый при помощи аудиального устройства шум протестной демонстрации, отдаленной от места действия и во времени и в пространстве, может вновь актуализировать революционное действо.

Аудиальное здесь становится инструментом воспроизводства уже прошедших протестных событий, возрождающихся здесь и теперь в производимой протестующими ситуации, и может, согласно фантазии Берроуза, усилить возможности протестующих. Событие протеста благодаря аудиальным медиа становится топосом пересечения различных серий событий, уже свершившихся, но вновь актуализирующихся в данном месте и времени, вбирающем в себя всю революционную силу прошлого. Берроуз в своем творчестве бросает вызов аппаратам власти, изобретая изощренные стратегии (вос)производства точек сопротивления.

Особенность столкновений с диспозитивами во второй половине XX века для Берроуза заключается уже не только в борьбе с традиционными для дисциплинарного общества аппаратами власти: полицией и армией, – но и с продуктами его эпохи, так называемыми масс-медиа: телевидением и радио. Именно поэтому Берроуз с удивительной точностью фиксирует те преобразования, которые во второй половине XX века происходят с

дисциплинарным обществом, плавно переходящим к новой форме реализации власти – обществу контроля.

Вдохновляясь размышлениями Берроуза, Ж. Делез предпринимает попытку осмысления трансформации дисциплинарного общества во второй половине XX века и констатирует формирование новых стратегий власти. Как пишет философ, «именно общества контроля идут на смену дисциплинарным. “Контроль” – вот слово, которым Берроуз предлагает назвать нового монстра, а Фуко признает за ним наше ближайшее будущее» [51 с. 227]. В отличие от дисциплинарных форм власти, в обществе контроля на первый план выходят гибкость власти и непрерывность ее отправлений. Различные аппараты власти больше не автономизированы, они соотносятся друг с другом, в отличие от функционирования аппаратов в дисциплинарных обществах, в которых они отделены друг от друга.

Если Маркс сравнивал капитализм XIX века с образом крота, то Делез соотносит капитализм конца XX века с образом змеи. Общество контроля гибко и подобно змее: власть теперь ориентирована на трансформативность и приспособляемость к новым вызовам. Благодаря писательской интуиции, Берроуз описывает лишь очертания тех новых механизмов власти, которые в его время лишь формировались, а в начале XXI века стали данностью. Но, помимо описания режимов власти, в своих творческих практиках Берроуз разрабатывает и пути сопротивления, которые не могут быть уже такими прямолинейными, как в дисциплинарных обществах, так как новые стратегии власти могут легко их перехватывать и переписывать.

Сопротивление не может быть прямолинейным столкновением с аппаратами господства, а должно быть «поперечным» им, – вот главная революционная идея Берроуза, которая наибольшую актуальность приобрела в эпоху сетевых коммуникаций. Берроуз обращается к микроуровню сопротивленческих практик, открывая те незаметные пласты, в которых власть и начинает свою работу. Отсюда необходимость проникнуть в языковые структуры, порядки формирования сексуальной нормативности,

различные социальные пространства подчинения, для того чтобы взломать их, перевернуть логику диспозитива и открыть под ними неистовство трансверсального становления: сопротивление снова возможно.

В одной из сцен экспериментального фильма Бэлча и Берроуза «Призрак в 9-м номере» используются оба стратегических эффекта складывания: разрыв ассоциативных связей и политическое предъявление. Алеаторное соединение разноплановых кадров, в которых либо присутствует сам Берроуз, либо демонстрируется вращающаяся конструкция цилиндрической формы, либо показаны заголовки газет, сопровождается аудиальной нарезкой различных сообщений, взятых из масс-медиа. Рваные фразы, вырванные из контекста речевые конструкции, перемеженные с шумом, нарушают языковые структуры власти. Берроуз и Бэлч внедряются в механику воспроизводства диспозитива и лишают ее связности.

Озвучиваемый масс-медиа язык власти подвергается обработке по методу складывания и преобразовывается в бессвязный поток. Утратив лингвистическую возможность контекстуальной репрезентации, власть становится никчемной и беспомощной. Экспериментальное аудиовизуальное пространство фильма «Призрак в 9-м номере» становится гетеротопией преобразования: власть здесь лишается своей силы воздействия, а масс-медийное воспроизводство риторики власти погружается в воронку бессмыслицы – бессвязные речевые конструкторы больше не способны повелевать.

Для зрителя погружение в фильмическую гетеротопию становится настоящим противоядием от окружающих его повсюду стратегий власти. Бэлч и Берроуз создают фильм, который проводит подлинную педагогику перцепции, очищая зрителя/слушателя от повсеместно окружающего его налета идеологии. Трансверсальная алеаторизация, разрабатываемая в фильме «Призрак в 9-м номере», открывает микроуровень «поперечного» политического сопротивления: не отрицать высказывания власти, а переприсвоить их, довести до абсурда, превратить в авангардный текст.

Данная медиасопротивленческая практика в большей степени соответствует эпохе общества контроля, так как следует за его изощренными стратегиями и подрывает их изнутри.

Фильм «Призрак в 9-м номере», как и многие другие совместные фильмы Бэлча и Берроуза, создает аудиовизуальную машину войны, разрушающую диспозитивы власти/знания, и производит в зрителе/слушателе топосы трансверсального. Здесь невозможна какая-либо интерпелляция – ни на символическом, ни на воображаемом уровне. В части фильма «Призрак в 9-м номере» Бэлч использует наложение кадров, таким образом доводя кинематографические импликации метода складывания до предела и создавая визуальную хиазму, сочетающую перемещающиеся тела, фрагменты архитектуры и газетные заголовки.

Де(кон)струкция формируемых масс-медиа ассоциативных связей, логических цепочек, структурирующих послания власти, и повествовательных моделей, вводящих зрителя в репрезентацию, превращают фильмы Бэлча и Берроуза в трансверсальное экспериментальное пространство. В прозе Берроуза есть одно из имен этого искомого им при помощи различных медиумов пространства – «Интерзона», пространства, маркирующего промежуточное состояние, бытие-между. Освобождение от старой идеологии всегда чередуется с захватом новой, де(кон)струкция идентичности, так или иначе, завершается новой идеологической интерпелляцией, а это значит, что единственным топосом свободы от диспозитива есть пребывание в этом промежутке, в Интерзоне, где не работают аппараты господства и бессильны идеологии, а есть лишь трансверсальное ускользание, в полной мере актуализируемое лишь в процессе чтения (Берроуз, прежде всего, писатель) либо в акте созерцания/слушания фильма.

### 3.2.4. *Трансверсальная антропология кино и семиология.*

Постмодернистские медиатеории, преобладающие в философии культуры в 1990-е и начале 2000-х годов, были ориентированы, прежде всего, на постановку под сомнение эффекта реальности, производимого техническими образами. Как писал философ-постмодернист Ж. Бодрийяр, «что касается кино и образов в широком смысле слова (медиа- и технических образов), то здесь уместно вспомнить про порочную связь между образом и его референтом, тем, чему приписывают реальность; эту неустранимую путаницу между сферой образов и сферой реальности, чью сущность нам становится все труднее и труднее ухватить. Эта путаница, поглощенность одного другим, этот дьявольский соблазн образов, многозначны. Ко всему прочему, есть причины сомневаться в конструктивном принципе образов, той стратегии, согласно которой они всегда относятся к реальному миру, к реальным вещам и воспроизводят что-то, что логически и хронологически им предшествует. Стратегия эта ошибочна» [27, с. 64].

Концептуально такая герменевтика подозрительности опирается на дискуссии о статусе кинообраза, проводимые семиологами в 1960-х годах. Для семиологов этого периода было важно обосновать независимость их дисциплины от лингвистики: расширение исследований в область кинообразности позволило бы продемонстрировать автономизм семиологии как отдельной науки. Здесь и была выработана важная для постмодернистов стратегия критики кинообразности, основанная на преодолении веры в репрезентацию.

То, что наивный зритель и кинокритик воспринимает как кинофиксацию событий, действий и процессов, на самом деле является не более чем эффектом репрезентации, создающей для зрителя иллюзию реальности, – эта распространенная среди постмодернистских киноисследований позиция выработана под непосредственным влиянием семиологических теорий. С позиций семиологии, кинообразы сводятся к комбинаторике знаков, киновосприятие – это срабатывание кодов узнавания

и восприятия, киноиммерсия – это следование нарративным конвенциям: кинообраз, киновосприятие и иммерсия рассматриваются семиологией в контексте деконструкции оппозиции «искусственное/природное».

Для семиологии кино было принципиальным решением продемонстрировать, что перенесенные в пространство фильма объекты, люди, события утрачивают природность и полностью детерминированы фильмическими структурами. Кадрирование, монтаж, киноповествование в таком случае присваивали зафиксированные киноглазом камеры объекты, теперь полностью переходящие в зависимость от кинематографических форм. Вопросы о реальности объектов или онтологии кинообразности семиологами, а затем – и следующими за ними постмодернистами, снимался как незначимый: в пространстве фильма все объекты, так или иначе, выполняют функции знака.

Поднятый в рамках постмодернистской философии вопрос о репрезентации был обусловлен необходимостью в рамках постструктуралистских теорий разоблачать любые формы эффекта реальности, демонстрируя, что за ним всегда скрываются порядок дискурса, игра означающих и метанарративность. Выявление в культуре репрезентационных режимов стало важной стратегией постмодернистских исследований, доводящих до предела модернистское сомнение: любая претензия какой-либо теории на окончательную истину всегда будет проявлением воли к власти или утверждением логоцентризма.

Фиксация репрезентации здесь служит инструментом уличения какой-либо теории культуры в желании доминировать над другими. Таким образом, окончательная описательная модель культуры с данных исследовательских позиций невозможна: существуют только репрезентации, выдающее себя за порядок вещей. Кинематограф становится одним из объектов подобной критики. С точки зрения постмодернистов, кинематограф, используя свойство технических образов воспроизводить объекты, зафиксированные

кинокамерой, создает не более чем репрезентацию, за которой, вопреки природе аналоговых образов, не скрывается никакая реальность.

Согласно Бодрийяру, «как раз тогда, когда образ кажется наиболее похожим, точным и согласующимся с реальностью, в нем проявляется что-то дьявольское. Наши образы, поставленные технологией, будь то фото, видео или телевидение, в подавляющем большинстве случаев более “реалистичные”, чем образы, поставленные какой-либо другой культурой. Как раз в этом сходстве (не по аналогии, а по технологии), образ становится наиболее порочным и наиболее перверсивным» [27, с. 64]. Перверсия образа, о которой пишет Бодрийяр, основана на радикальном разрыве между кинообразом и представляемыми им объектами и событиями.

Кинообразы лишь имитируют реальность, в действительности создавая репрезентацию. В другом месте Бодрийяр утверждает: «...образ интересен не тем, как он справляется с ролью отражателя, зеркала или аналога реальности, а тем, что он начинает загрязнять реальность и моделировать ее: он к ней так приспособливается, что искажает ее и скрывает. На это он имеет свои цели и все заканчивается тем, что он опережает реальность настолько, что у нее не хватает времени для собственного воспроизводства» [27, с. 65]. В данном контексте рассмотрение пространства фильма как пространства искусственной репрезентации означает запрет на осмысление кинообраза через отсылки к реальности присутствия. Кинообраз для постмодернистов – это симулякр, отсылающий не к закадровой реальности, а лишь к другим симулякрам. Здесь постмодернисты, по сути, воспроизводят семиологическое понимание знаковых систем: знаки отсылают не к референтам, а к другим знакам.

Радикализация семиологических интенций в постмодернистских теориях привела к предельному сомнению в кинообразе, мыслимом теперь не более чем одним из инструментов создания репрезентации, вводящей зрителей в иллюзию. Семиология кино предложила нечто вроде собственной киноантропологии, которую У. Эко формулирует следующим образом:

«...существуют коды, назовем их культурно-антропологическими, которые усваиваются с мига рождения, в ходе воспитания и образования, к ним относится код восприятия, коды узнавания, а также иконические коды с их правилами графической передачи данных опыта; но есть и более технические, сложные специализированные коды, например те, что управляют сочетаемостью образов (иконографические коды, правила построения кадра, монтажа, коды повествовательных ходов), они складываются в особых случаях, и ими-то и занимается семиология фильмового дискурса, дополнительная по отношению к возможностям семиологии кинематографического языка» [180, с. 205–206]. Подобная антропология является результатом лингвистического поворота в философии, в полной мере осуществившегося, в том числе, и благодаря семиологическим исследованиям, которые перенесли лингвистические понятия на описание культуры и человека.

Фигура кинозрителя здесь становится совокупностью кодов и субкодов, владение и воспроизводство которых позволяет состояться пониманию смыслов, ретранслируемых фильмом. Для трансверсально-антропологического исследования подобные концепции человека являются очередной версией фиксационной антропологии, так как они не объясняют, как возможно появление нового, как опыт кинопросмотра может стать событием для восприятия, в чем особенность перцепции ненарративных экспериментальных фильмов, как фильмическое пространство воздействует на телесный опыт кинозрителя и т. д.

Киноантропология, предлагаемая Эко, – это не более чем безальтернативное воспроизводство идеологии, исключаящее любую возможность трансверсальности, – идеологии, очень тесно связанной с логикой власти, стирающей любые практические и теоретические возможности сопротивления, что позволяет рассмотреть многие линии семиологии кино как одно из проявлений диспозитива. Конструктивными аспектами семиологии кино являются выявление и критика репрезентации,

демонстрирующее различие между миром перед объективом камеры и миром фильмическим, основанном на кадрировании, монтаже и повествовательных техниках. Но критическая фиксация репрезентации в семиологии кино ограничивается абсолютизацией дистанции между знаком и референтом.

Для того, чтобы разоблачить кинорепрезентацию, семиологии кино, как и следующим за ней постмодернистским киноисследованиям, важно мыслить образы как комбинацию иконических знаков, восприятие – как срабатывание кодов, а монтаж – как техническую актуализацию синтагматики. Для трансверсальных исследований кино такая позиция неприемлема, так как она совершает теоретическое замыкание фильма в оковах теории, исключая трансверсальное становление, и накладывает запрет на возможность мыслить внерепрезентационные потенции кинематографа.

Если репрезентация – это неизбежная составляющая кинематографа, то, соответственно, кинематографическая практика может быть либо следствием репрезентации, либо ее деконструкцией, что и определило политику постмодернистских кинопрактик. Так, фильмы П. Гринуэя, эталон постмодернистского кинематографа, снимают вопрос о демонстрации внерепрезентационного. В кино все есть репрезентация, все есть искусственный конструкт, а это значит, – полагает Гринуэй, – пространство фильма должно стать пространством игры, воспроизводящей и смешивающей различные культурные коды, погружающей зрителя в интертекстуальную игру с потоком очевидных и скрытых цитат и аллюзий на разные пласты культуры, сводящей событие и аффект к эстетской перекомбинации означающих.

Семиология кино создала теоретическую базу для снятия в философии кино вопроса о возможности выхода за рамки репрезентации, предложив в качестве альтернативы карнавальное разыгрывание или ироническую деконструкцию репрезентационных режимов – стратегий «мягкого» сопротивления репрезентации в кино, которые были более детально

разработаны в киноисследованиях, опирающихся на абсолютизацию текста у Деррида, дискурса у Фуко и наррации у Лиотара. Если же попытаться помыслить кинематограф не только как место воспроизводства или деконструкции репрезентации, но и как топос демонстрации внерепрезентационного, то в таком случае необходимо вернуться к истокам формирования семиологии кино, а также к тем киноконцепциям, которые начиная с 1960-х годов были отброшены как несоответствующие эпохе диктатуры означающего. Именно поэтому особую актуальность обретает дискуссия конца 1960-х годов между У. Эко и итальянским кинорежиссером и теоретиком кино П. П. Пазолини.

Формально дискуссия между Эко и Пазолини проходила в рамках обсуждения методологических разработок семиологического изучения кино. Пазолини перенес концептуальный аппарат семиологии в сферу киноисследований и предложил понимание семиологии кино как семиологии реальности. Итальянский кинорежиссер рассматривал в качестве минимальных неделимых знаковых единиц реальные объекты, воспроизводимые на киноэкране. Проводя параллель с лингвистическим понятием «фонема», Пазолини называет эти единицы кинемами, которые определяются кинотеоретиком как формы реальности и сочетаются затем в более крупную единицу – кадр. Подвергнув радикальной критике исследования Пазолини, Эко как последовательный семиолог находит неприемлемым утверждение Пазолини о связи фильмического пространства с внекинематографической реальностью.

Как пишет Эко, «составляющие кадр различные объекты мы уже ранее называли иконическими семами, и точно так же мы убедились в том, что они – никакие не факты реальности, но продукты конвенции, узнавая что-то, мы на основе существующего иконического кода наделяем фигуру каким-то значением. Приписывая реальным объектам значения, Пазолини смешивает понятия знака, означающего, означаемого и референта, с этой подменой означаемого референтом семиология не может согласиться» [180, с. 210].

Действительно, то, что Пазолини называет семиологией кино, в период, когда киноисследователи лишь начинали интересоваться эвристическими возможностями семиологии, радикально расходится с последующими линиями развития семиологических кинотеорий. Эко представляет здесь эту магистральную линию, вводя категорический запрет на любое размышление о связи кинообраза и того, что Пазолини называет «фактами реальности». Для Эко существуют лишь иконические коды и иконические семы, вне которых кинематографический образ не может быть помыслен ни в антропологическом контексте (человек здесь – совокупность кодов, которыми он владеет), ни в философско-культурологическом, так как образ – это знак, отсылающий к другим знакам и считываемый благодаря владению кодом.

Пазолини переносит в кинематограф фонологическую концепцию двойного членения, разделяющую сообщения на единицы, обладающие значением, и дискретные единицы, лишенные значения, функция которых заключается в различении значащих единиц. Так, кинемы, образы узнаваемых объектов, формируют кадр – единицу более крупную. С позиций Эко, подобное понимание двойного членения в кино неприемлемо, так как, с точки зрения семиолога, то, что Пазолини называет кинемой, является единицей значения: объект в кадре идентифицируется благодаря соотношению иконических и повествовательных кодов.

Сам Эко после радикальной критики семиологических опытов Пазолини также предпринимает попытку переноса концепции членения в область киноисследований, разрабатывая теорию тройного членения кинематографического кода. Как пишет Эко, «код с тройным членением должен был располагать: фигурами, складывающимися в знаки, но не являющимися частями их означаемого; знаками, складывающимися в синтагмы; элементами “X”, которые рождаются из различных комбинаций знаков, не являющихся частями их означаемого» [180, с. 211]. Эко пытается охватить в теории тройного членения вариативность кинематографического

образа-движения и создает сложную конструкцию, малоэффективную при исследованиях кино: от разбивки кинокадра на дискретные фигуры до комбинаторики элементов «Х» актуализируются разноуровневые процессы, ускользающие от громоздкой схемы Эко.

Уже начиная с 1970-х годов семиология кино переживает явный кризис, связанный с косвенным провалом амбиций семиологии 1960-х годов. Абсолютная кодификация фильмического пространства оказалась затруднительной, а большая синтагматика кино, о которой грезил К. Метц, – не более чем ограничивающим возможную комбинаторику кинообразов набором спекулятивных схем. Создав мощный концептуальный инструментарий критики репрезентационных возможностей киноизображения, при помощи которого позже постмодернисты будут изобличать кинообразность, семиологи кино сами во многом остались в плену репрезентации. Семиологическая теория не мыслила кинематограф за пределами репрезентации, инструментарий для фиксации и изобличения которой сама и создала.

В данном контексте отброшенная семиологами как ложная теория кино Пазолини представляет особый интерес, так как, не будучи еще зависимой от шлейфа традиций семиологических исследований кино, проблематизировала понимание кинообраза как пересечения «фактов реальности» и знаков. Позиция Пазолини была неверно истолкована Эко. Задача теоретика и режиссера – не создать семиологию кино, а скорее, показать ее альтернативную возможность, демонстрируя за порядком означающих и структурами кодов присутствие реальности.

В теории поэтического кино Пазолини опора на то, что он называет «реальным фактом», – это ни в коем случае не апология наивного реализма, как упрощенно понял данное определение Эко, а утверждение многоплановости кинообраза, всегда демонстрирующего нам одну из своих возможных граней. Эта грань может быть подвержена кодификации и включена в конвенции, но в то же время она не составляет весь образ, всегда

таящий в себе скрытый избыток лишнего структуриаций и поэтому травматичного реального. Как пишет Пазолини, «автор в кино берет свои знания из хаоса, делает доступными и вносит в словарь» [106, с. 48]. Пазолини пишет это и как теоретик кино, и как практикующий кинорежиссер, для которого принципиально продемонстрировать в кинообразе не только материал для читаемого киносообщения, но и пребывающее за рамками репрезентации присутствие реального, несущего в себе хаос.

Речь здесь не идет о возможности кинообраза представлять внекинематографическую реальность, – полное представление всегда будет сведено к эффекту реальности и поглощено репрезентацией, – а скорее, о способности кинообраза создавать пробоину в репрезентационных рамках, непосредственно касаясь зрительской перцепции, вскрывая ее идеологемы и преодолевая управляющие ею коды.

Эко, как и большинство семиологов, рассматривает фильм как набор фотограмм, так как для того, чтобы начать семиологический анализ, необходимо остановить и зафиксировать подвижность кинообразов. Выделяя кинематографический аналог фонемы: дискретную и неделимую единицу киноречи, фигуру, – итальянский семиолог на уровне этого этапа членения кинематографического кода вынужден свести фильм к набору статичных изображений и лишь на последующих этапах исследования, обращенных к анализу синтагм и элементов «Х», возвращается к изменчивости и подвижности кинообраза, так или иначе мыслимых в рамках знаковых артикуляций.

Барт в работе «Третий смысл», проводя семиологическое исследование фильма Эйзенштейна «Иван Грозный», анализирует отдельно зафиксированные кадры, выявляя в них то, что он называет неартикулируемым в языке фильмическим, которое «не может быть обнаружено в “движущемся”, “естественном” фильме, но лишь в таком искусственном образовании как фотограмма» [21, с. 185]. Для анализа в

понимании Барта неприемлем кинематографический образ-движение: «движение, из которого сделали сущность фильма, на самом деле не является оживлением, течением, мобильностью, жизнью, копией, но лишь скелетом, на котором держится пермутационное развитие» [21, с. 186]. Семиологу важно прервать движение кинообраза, провозгласить его мобильность фикцией и свести его к фотографической фиксации – в этом жесте семиология проявляет свою глубинную связь с режимами репрезентации.

Невозможность помыслить образ-движение в рамках семиологических концепций обусловлена их зависимостью от репрезентации и соответствующих ей мыслительных практик, исключающих становление. В этом причина глубинного расхождения позиций Пазолини и Эко. Пазолини не просто пытается обнаружить дискретную единицу киноречи, но и демонстрирует амбивалентность статуса кинообраза, который всегда пребывает в хиазме и воспринимаемого, и невоспринимаемого, будучи «знаком хаоса» по эту сторону семиологических конструкторов. Ж. Делез так описывал этот ускользающий от семиологии аспект кинообразности: «Это пластическая масса, незначающая и асинтаксическая материя, и лингвистически она не оформлена, хотя аморфной не является» [48, с. 323].

Когда Пазолини пишет о фактах реальности, присутствующих в кинообразе, кинорежиссер имеет в виду именно эту асинтаксическую материю, которую не следует соотносить ни с «реабилитацией физической реальности» [75, с. 379], как в наивном реализме теории кинообраза З. Кракауэра, ни с разоблачаемой семиологией репрезентацией. Поэтому лишь косвенно связанную с семиологической терминологией теорию двойного членения Пазолини следует понимать как концептуальный выход за пределы вербальных и невербальных языков. Образ-движение для Пазолини актуализирует и первичную артикуляцию, связанную с выражаемым в движении становлением, и вторичную артикуляцию между объектами, среди которых он возникает. Как пишет Делез, «мы напрасно будем возражать Пазолини, что объект – это всего лишь референт, а образ –

порция означаемого: ведь объекты реальности стали единицами образа, и в то же время образ-движение сделался реальностью, “говорящей” сквозь объекты» [48, с. 322]. Восприятие фильма здесь может быть реактивным процессом закрытия, интегрирующим образность в уже существующие и известные коды идеологии, всегда выделяющие одну из возможных граней образа, но также может стать и актом раскрытия, включающим тело зрителя в поток становления неозначающей и асинтаксической материи, скрываемой образом за репрезентационными режимами его явленности.

По определению К. Мейясу, «мы воспринимаем, но лишь крохотную часть образов, которая формирует то, чем мы окружены – и как раз в пределах этой части осуществляется наш выбор» [262]. Зависимое от диспозитива восприятие – это всегда акт вычитания, вводящий в представление определенное, выгодное идеологии, видение образа, в то время как задача трансверсальной медиаантропологии – концептуализировать возможность погружения перцепции в поток образности по эту сторону репрезентации. Здесь совпадают задачи трансверсального медиаисследования и теории кино Пазолини: раскрыть потенции трансверсального, присутствующие в кинематографе, и помыслить акт восприятия как преобразование зрителя, возможно, и катастрофическое.

### ***3.2.5. Кинематографические практики трансверсального.***

Концептуализации медиаобраза, подобные тем, которые были разработаны в исследованиях Пазолини, важны в контексте кризиса семиологической парадигмы киноисследований и во многом следующей за ней постмодернистской кинотеории. Вдохновленные постмодернизмом кинотеории и кинопрактики, видящие в фильмическом пространстве не более чем интертекстуальную игру и поле для деконструкции, ограничивали трансверсальные потенции кинематографического образа-движения, замыкая его в рамках репрезентации. В отличие от постмодернистского кинематографа, понимание кинообразности как источника трансверсального

медиаэкспериментирования основано на реактуализации избытка, вычитаемого диспозитивами из образов.

Кинообраз здесь демонстрирует, а не репрезентирует, производит присутствие трансверсального, а не воспроизводит диспозитив. Подобным образом устроены фильмы французского кинорежиссера-авангардиста Ф. Гранрийе «Угрюмый», «Новая жизнь» и «Озеро». Поиск альтернативы преобладающим в конце XX века теориям и практикам кино приводит Гранрийе к решению реактуализировать в новом контексте теории киноавангарда 1920-х годов, прежде всего, кинотеорию Ж. Эпштейна. В теоретических интуициях Эпштейна присутствует, помимо обусловленной эпохой несколько наивной рецепции философии длительности А. Бергсона, оригинальная разработка кинематографических стратегий, ориентирующих кинообраз на актуализацию страсти реального, выявляющей за формами кинематографической репрезентации становление, – концептуальное решение, направляющее также и медиаэксперименты Гранрийе.

Свою кинотеорию Эпштейн называет фотогенией, используя понятие, популяризированное кинорежиссером и кинокритиком Л. Деллюком в кинотеории 1920-х годов. Деллюк понимал фотогению в кино предельно широко, определяя ее как общее и по-разному реализуемое кинорежиссерами свойство существ, вещей и событий выглядеть на экране иначе, чем в жизни. Эпштейн, используя понятие фотогении, преобразовывает его для того, чтобы обозначить им интенции своих кинопрактик, ориентированных на преодоление статики. Ставка на статичное киноизображение для Эпштейна неприемлема, так как она совершает остановку жизни и замыкает потенции кинообраза. Как пишет Эпштейн, «среди всех чувственных логарифмов реальности фотогения – это логарифм подвижности. Порожденная временем, она является ускорением. Она противопоставляет преходящий момент состоянию, отношению размеру. Ускорение и замедление. Новая и изменчивая, как биржевой курс красота. Она больше не является функцией от переменной, но сама является переменной» [183].

Французский киновед А. Лабарт выделяет три пути реализации фотогении в кино, которые Эпштейн применяет в своих фильмах: крупный план, движение объектов в кадре (с ускорением) и отсутствие внутренней сбалансировки изображения. Эти технические приемы позволяют преодолеть статику и передать в кинообразности ритмы изменчивости мира. В другом месте Эпштейн пишет: «Я люблю рот, собирающийся говорить, но еще молчащий, жест, колеблющийся между правым и левым, отступление перед прыжком и момент взлета, становление, колебание, натянутую пружину, прелюдию, и еще больше фортепиано, настраиваемое до увертюры. Фотогения спрягается в будущем времени и повелительном наклонении. Она не признает состояния» [183]. Фотогения – это медиафиксация промежутка между различными состояниями, пребывающих в становлении объектов. Таким образом, для Эпштейна кинематограф должен не фиксировать данный промежуток, вгоняя его в репрезентацию, а следовать ему, (вос)производя его становление. К сожалению, в своих кинопрактиках Эпштейн не так радикален, как в теоретических студиях. Фильмы теоретика фотогении «Верное сердце», «Падение дома Ашероу», «Колыбель» еще слишком зависимы от установок своего времени: идеологии личности, спиритуалистического интуитивизма, косвенного или абсолютного воспроизведения нарративности. Последовательная и радикальная реализация кинематографа становления проявляется в фильмах Эпштейна лишь ситуативно.

Теория фотогении Эпштейна – это одно из имен кинематографической стратегии (вос)производства трансверсального, которую кинорежиссер лишь наметил, не доведя до полной актуализации в кинообразности. Ф. Гранрийе, вдохновленный многими линиями теории фотогении Эпштейна, в новых условиях повторяет жест кинорежиссера-авангардиста. В одном из интервью Гранрийе сказал: «Жан Эпштейн дал самое точное определение кино, рассказав историю о землетрясении во время киносеанса. Эта дрожь экрана передавала всю мощь кино, его способность возбуждать эмоции. Я считаю,

что психологическое измерение изрядно ослабило то, что кино позволяет нам переживать, пробуждая такую дрожь» [39]. Гранрийе следует некоторым линиям кинотеории Эпштейна, противопоставляя свои практики (вос)производства кинообраза как психологии, так и эстетике кино, и утверждая пространство фильма как топос медиаантропологического эксперимента.

Если в фильмах Эпштейна в излюбленных режиссером крупных планах лица все еще сохраняют антропоморфные черты, хоть и утрачивающие благодаря наплывам и разбалансировке изображения четкие контуры, то в фильмах Гранрийе снятое крупным планом лицо сводится к предельной телесной неразличимости и зачастую растворяется в абстрактном образе-движении. Как писал Эпштейн, «основа кино – крупный план – максимально выражает эту фотогению движения. Неподвижный, он превращается в бессмыслицу. Пусть не только лицо проясняет свои выражения, но пусть голова и объектив катятся вперед и назад, налево и направо. Следует избегать точной фокусировки» [183]. Гранрийе доводит до предела данную установку Эпштейна, создавая телесный кинематограф, в котором аффективное подрывает потенции нарративного, а преобразованная и доведенная до предела теория фотогении становится инструментом трансверсальной алеаторизации.

В фильме «Новая жизнь» Гранрийе погружает зрителя в сумрачные гетеротопные пространства Софии, типичного восточноевропейского города. В фильме фактически отсутствует повествование: режиссер создает фрагментарный дисгармоничный мир, переполненный брутальным насилием и перверсивным сексом. Камера постоянно пребывает в движении, погружая зрителя в вихрь образов смещающихся тел, достигающих предела аффективного выражения. Аффект здесь становится инструментом депсихологизации, конституируя импульсивное тело, ускользающее от интерпелляций в целостном телесном образе, – первичной процедуре заключения в диспозитив. Если антропологическим условием включения

зрителя в идеологию фильма всегда была воображаемая идентификация с телесными образами киногероя – проводника идеологической интерпелляции, то аффективные тела в фильмах Гранрийе подрывают любую возможность идентификации зрителя и погружают его в интенсивность присутствия плоти.

Страдающие, пытаемые, кричащие, наслаждающиеся тела фильма Гранрийе демонстрируют интенсивность аффекта. В психологизированном нарративном кино аффект всегда привязан к логике ситуации, ее иллюстрируя: переживание аффекта обуславливается повествовательными конвенциями и идеологией внутреннего мира героя. В представлении аффекта в «Новой жизни» Гранрийе стирается различие между внутренним и внешним: герои фильма – это тела, выражающие аффективность, уже не связанную с необходимостью иллюстрировать внутренний мир героя, что в нарративном кино служило инструментом вовлечения зрителя в интерпелляционные процессы. Понимание аффекта у Гранрийе близко к теории аффекта, созданной Б. Спинозой. В одном из интервью Гранрийе так сформулировал задачу своего кинотворчества: «Я бы хотел сделать по-настоящему спинозианское кино, где все было бы построено на разных чистых аффектах» [40].

Концепция чистого аффекта Спинозы долгое время мало исследовалась интерпретаторами, ориентированными на прочтение текстов голландского философа исключительно в контексте поисков философии Нового времени, что привело к игнорированию по-настоящему авангардных концептуальных решений, предлагаемых «Этикой» и «Политическим трактатом». Традиционная трактовка спинозистской концепции аффекта привела к искаженному пониманию многих его тезисов, что обусловило психологизацию концепции аффекта и аффективности. При реконструкции спинозистской теории аффекта необходимо учитывать важное для философа различие между *affectio* и *affectus*, где понятие «*affectio*» фиксирует состояние тела, подвергающегося воздействию, в то время как понятие

«affectus» обозначает ретрансляцию изменений степени совершенства или способности действия.

Как пишет Спиноза, «под аффектом (*affectum*) я разумею состояния тела (*corporis affectiones*), которые увеличивают или уменьшают способность самого тела к действию» [293, s. 139; 151, с. 456]. Аффект здесь, не будучи некоей актуализирующей вследствие внешнего воздействия сущностью, выполняет сугубо транзитивную функцию. Э. Балибар полагает, что аффект в понимании Спинозы трансиндивидуален, т. е. не является внутренним свойством, а сам конституирует его из внешнего [188, р. 36]. Например, в королларии к теореме 1 из третьей части «Этики» фрагмент «*Hinc sequitur mentem eo pluribus passionibus esse obnoxiam...*» [293, s. 141] на русский язык переведен как «Отсюда следует, что душа подвержена тем большему числу пассивных состояний...» [151, с. 457]. Словосочетание «*passionibus obnoxius*» следовало бы перевести не как «подверженность пассивным состояниям», а как «захваченность страстями», что подчеркивало бы антиэссенциальную и антипсихологическую природу аффекта. Отказ от психологизированных интерпретаций спинозистского понимания аффекта открывает индивидуальное как конфигурацию внешних аффективных соотношений, трансиндивидуальных и бессубъектных.

Если принимать положение Спинозы о том, что аффект не обладает внутренним статусом, а организацию индивидуального следует понимать как изменяющееся сочетание целокупностей, то, в таком случае, необходимо поставить под сомнение моральные предписания, потому что они ретранслируют навязываемые извне трансцендентные ценности. Как писал Делез, «оппозиция ценностей (Добро-Зло) вытесняется качественным различием модусов существования» [53, с. 344]. Вместо совершающего моральный поступок субъекта спинозизм, выдворив, по определению Ницше, «добро и зло в область человеческого воображения» [103, с. 460], открывает топологию имманентных модусов существования. Вдохновленный теорией

чистого аффекта Спинозы фильм Гранрийе «Новая жизнь» является картографированием данных имманентных модусов существования.

Именно поэтому радикальные события телесности, представленные в фильме, нельзя оценивать с точки зрения моральных категорий. Сцены радикального насилия и перверсивного секса в «Новой жизни» не следует интерпретировать в категориях психологических переживаний или нарративных конструкторов: перед нами жизнь тела, лишённого внутреннего измерения и сведённого к своим трансиндивидуальным аффективным жестам. Как писал поэт П. Валери, «глубочайшее – это кожа». У Гранрийе снимаются различия между внутренним и внешним, глубиной и поверхностью. Режиссер конституирует линии ускользания, уводящие зрителя по эту сторону добра и зла, всегда обусловленных ситуативной логикой диспозитива. Индивидуации, порождаемые диспозитивом, всегда социальны и историчны, что, с одной стороны, позволяет исследовать «генеалогию морали», реконструировать конфигурации власти/знания, сплетающие иллюзию идентичности, а с другой – (вос)производить трансверсальное, открывающее антропологические топоры экспериментального становления. В этом и заключается трансверсально-алеаторная стратегия Гранрийе: вовлечь зрителя в неистовство трансиндивидуального телесного аффекта, стирая различие между внешним его выражением на киноэкране и внутренним переживанием самим зрителем.

В фильме «Новая жизнь» Гранрийе важно не рассказать историю, а продемонстрировать материальные эффекты присутствия тела. Согласно французскому кинорежиссеру, «в кино вообще всегда идет борьба между нарративом и чистыми аффектами». Так, повторяющиеся сцены крика не выполняют какой-либо нарративной функции, например, продемонстрировать страдание или страсть героя, а необходимы для актуализации материальности голоса, лишённого артикуляций, – несемиотизируемого свидетельства присутствия. Голос здесь становится, согласно философу М. Долару, частью «топологии телесности, и отделяясь

от тела, и указывая на него» [210, р. 59]. Но наибольшей интенсивности телесные жесты героев «Новой жизни» достигают в сцене танца, словно бы созданной по рецептам фотогении Эпштейна: кружащая камера, передающая ритмичность становления; крупные планы, фрагментирующие лицо; разбалансировка изображения, превращающая тела героев в абстрактную игру света и цвета.

В 1960-е годы ряд семиологов работали над созданием кинезики – раздела семиологии, описывающего кодификацию телесных жестов. По определению семиологов Р. Питтенгера и Л. Смита, «движения человеческого тела не являются инстинктивными природными движениями, но представляют собой усваиваемые системы поведения, которые значительно варьируются в разных культурах» [цит. по 180, с. 208]. Жест, таким образом, должен быть соотнесен со знаком, условно фиксирующим движения тела, переводимые в единицы значения. В противовес семиологизации жеста, фильмы Гранрийе показывают жест как чистое движение, ускользающее от каких-либо конвенциональных фиксаций. Как писала философ Д. Чемерет в исследовании «Феноменология и будущее фильма», «для Гранрийе жест – это проявление становления материальности... его фильмы создают понимание телесности как своего рода материальности, выходящей за рамки репрезентации» [201, р. 191]. Конвульсивные движения тел в сцене танца из фильма «Новая жизнь» свидетельствуют о провале любой семиологической интерпретации жеста, сталкивающейся с подрывом репрезентационных установок семиологии. Жест у Гранрийе здесь близок к тому, что немецкий искусствовед А. Варбург называл «формулой пафоса» (Pathosformel) – аффективный жест, понимаемый вне репрезентационной фиксации.

Варбург в работе «Дюрер и итальянская античность» [299, р. 553-558], исследуя изображения мотива смерти Орфея на древнегреческих вазах, в итальянской ренессансной гравюре и рисунке А. Дюрера, вместо сравнительной интерпретации образов обращается к анализу аффективного

жеста, открывающего динамичную силу образности. Как пишет Варбург, ренессансные гравюры «... доказывают утверждение силы, с которой эта археологически аутентичная аффективная формула (Pathosformel) укоренилась среди ренессансных художников. Настоящий голос античности, который Ренессанс хорошо знал, звучит в образе. Смерть Орфея была больше, чем исследовательский мотив, интересный с формальной точки зрения, он представлял темную мистерииную игру дионисийской легенды, страсть, действительно пережитую в духе и словах языческой античности» [299, р. 555]. У Варбурга пафос обозначает повышенную интенсивность эмоции или события. Если задачей иконологического исследования в стиле Э. Панофского будет определение действий или переживаний через их репрезентацию, то жест в понимании Варбурга, по определению М. Бараша, «составляет основу формулы пафоса и определяет интенсивность эмоций и драму событий» [189, р. 126–127]. Формула пафоса не передает содержание, что важно для семиологии, не фиксирует образы аффекта, фундирующие герменевтические стратегии иконологии, а демонстрирует степень интенсивности эмоций или событий.

Фильм «Новая жизнь» Гранрийе – это ассамбляж телесных жестов, подрывающих семиологические фиксации и необходимую для репрезентации статичность образов. Гранрийе при помощи монтажа создает комбинаторику трансиндивидуальных аффектов, вовлекающую зрителя в трансверсальную алеаторизацию. Как пишет режиссер, «монтаж – это способ создания мира из разных уровней чувств, но не через их соединение, а через конфликт» [41]. Конфликт, о котором говорит Гранрийе, – это следствие чрезмерной интенсивности телесных жестов, сводящихся к чистой экспрессии за пределами мира значений. Поэтому погружение в гетеротопное пространство фильма Гранрийе – это всегда медиаантропологический эксперимент, воспроизводящий различную комбинаторику формул пафоса (Pathosformel). Сцена танца из «Новой жизни» представляет абсолютизацию трансверсальных потенций жестуальности у Гранрийе, так как танец

становится медиумом самого жеста, бытием-в-интенсивности аффекта, трансиндивидуальной актуализацией формул пафоса.

Анализируя созданную Варбургом теорию *Pathosformel* на примере его проекта истории искусства как истории формул пафоса «Атлас Мнемозины», Д. Агамбен приходит к выводу, что в исследованиях немецкого искусствоведа создается определенное напряжение между образом и жестом. Образ здесь обозначает статичность фиксации и пребывает в плену репрезентации, в то время как жест несет в себе подрывную, на языке медиаантропологии, трансверсальную силу, демонстрирующую чистую аффективность. Как пишет Агамбен, «в этом смысле “Атлас Мнемозины” – это не фиксированный репертуар образов, а виртуально подвижная композиция жестов Западной цивилизации от классической Греции до фашизма» [189, р. 54]. Агамбен справедливо отметил связь жеста в понимании Варбурга с историей: жестуальность в «Атласе Мнемозины» – это отпечаток исторического, мыслимого вне каких-либо телеологий.

В этом пункте очевидно расхождение между Гранрийе и Варбургом. Если для немецкого искусствоведа жест – это нечто вроде исторической аккумуляции аффекта, и воплощаемой в образе, и стирающей его репрезентационные потенции, то для Гранрийе бытие-в-жесте внеисторично. Несмотря на то, что действия «Новой жизни» происходят в узнаваемых пространствах города Восточной Европы, гетеротопии фильма формируют разорванный и фрагментированный фон для (вос)производства интенсивностей жизни тела. Жест у Гранрийе – это не след истории, а трансверсальное медиасвидетельство аффектированного тела, демонстрирующего свое присутствие в трещине времени.

Аудиовизуальные гетеротопии фильмов Гранрийе ориентированы на погружение зрителя в поток телесных аффектов, поэтому режиссер разрабатывает медиастратегию иммерсии, снимающую дистанцию между зрителем и образом. Традиционно кинообраз находится в плену репрезентации, воспроизводящей модель ренессансной перспективы и

субъекта восприятия, который должен занять определенную позицию для «правильного» видения изображения. Такой тип изображения пространства немецкий искусствовед А. Ригль называл оптическим. Немецкий искусствовед полагал, что оптический тип пространства в наибольшей степени был актуализирован в голландской живописи XVII века, которая воплощает то, что Ригль называет пиком развития оптического представления пространства, так называемого свободного пространства, «отрицающего понимание мира как простой суммы объектов, что было свойственно античности». При таком типе пространства субъект и объект входят в иерархические отношения: изображение – пассивный объект, подчиненный активной позиции зрителя – субъекта. В результате данных процессов в искусстве начинает преобладать позиция созерцателя, дистанционно воспринимающего образ. Исследования репрезентации позволяют выявить стратегии власти, скрывающиеся за утверждением такого типа восприятия: на самом деле, субъект не является активным, он – продукт хитросплетений власти/знания, топологическая позиция, которую нужно занять для того, чтобы «правильно» воспринимать и в то же время быть включенным в идеологию.

Оптическому представлению пространства Ригль противопоставляет гаптическое, которое ориентировано уже не только на зрительное восприятие, но и также и на тактильное. История искусства, по Риглю, от Древнего Египта до импрессионизма – это движение от тактильного представления пространства к оптическому. Согласно Ж. Делезу, тактильное представление пространства, по Риглю, «осуществляет строжайшее сцепление глаза и руки, так как его стихией является плоская поверхность; она позволяет глазу ощупывать и даже сообщает, предписывает ему тактильную или, скорее, гаптическую функцию» [55, с. 127]. Искусство XX века Делез предлагает рассматривать в контексте соединения тактильности и оптичности, подвергающих деструкции «органическую» репрезентацию, – процесс, обретающий свою полноту в том, что философ называет на примере

работ художника Ф. Бэкона диаграммой живописи: «Диаграмма – ни в коем случае не оптический эффект, это сорвавшаяся с цепи ручная мощь. Это зона бешенства, где рука уже не слушается глаза и преподносится зрению как инородная воля, имеющая также черты случайности, игры наудачу, автоматизма, произвольности» [55, с. 143]. Под диаграммой Делез понимает абсолютизацию тактильного опыта, реактуализированного в живописи Бэкона. Несмотря на некоторую спорность концептуализации представлений пространства Ригля и Делеза, существенным является положение исследователей об особой значимости в культуре XX века тактильного опыта.

Ф. Гранрийе еще в своих ранних киноэкспериментах делает попытки воспроизведения пространства кубистической живописи, соединяя оптическое представление пространства с тактильным. В фильме «Новая жизнь» режиссер в более радикальных формах пытается нарушить созерцательную дистанцию и погрузить кинозрителя в тактильное восприятие образа. Например, некоторые кадры фильма сняты на термочувствительную камеру, вместо кинорепрезентации создавая тепловую картину представляемых объектов и героев. Иммерсивная стратегия Гранрийе заключается в тактильном снятии дистанции между образом и воспринимающим, снятии, крушащем значимую для репрезентации дистанцию. «Новая жизнь» выдвигает на первый план тактильность вместо зрения, погружение в образность вместо дистанцирования.

Сформированный диспозитивом субъект восприятия, интерпеллируемый идеологией кинообразов, в фильме Гранрийе сменяется новой перцептивной фигурой, которую он называет позицией слепца. Как говорит в интервью режиссер, «по-моему, эта тактильность дает возможность быть внутри вещей, входить с ними в другие отношения, а не занимать позицию зрителя, как в случае прямой перспективы эпохи Возрождения. Это совсем другая точка зрения. Можно сказать, что это позиция слепца, а можно сказать, что это позиция ощупывания» [41]. Позиция слепца, которую

должен занять зритель фильма Гранрийе, – это позиция внерепрезентационной иммерсии: зритель не интерпеллируется кинообразом, а входит с ним в тактильное взаимодействие.

Вовлечение в пространство фильма Гранрийе актуализирует трансверсальную алеаторизацию, однако, в отличие от медиапредставлений экспериментальных телесных практик, фильмы французского режиссера предполагают не идентификацию с образами, (вос)производящими трансверсальное, а касание. Отсюда возникает сомнение даже в возможности использовать слово «зритель» для обозначения перцептивного опыта, который открывают фильмы Гранрийе. Более правильным будет наименование «воспринимающий», так как медиаобразность фильма «Новая жизнь», если с рядом оговорок следовать терминологии Ригля и Делеза, апеллирует и к оптическому, и к оптико-тактильному, и к тактильному восприятию. Это позволяет наиболее радикально представить жестуальную стратегию фильма: открытое Варбургом напряжение между образом и жестом в «Новой жизни» достигает максимальной интенсивности.

В начале разбираемой выше сцены танца герой как будто бы управляет движениями героини, находясь на некоторой дистанции от нее: он совершает движение правой рукой – героиня включается в конвульсивный танец. Эта сцена великолепно манифестирует медиаантропологическую стратегию фильма Гранрийе: касание без касания. Кинематографическая образность, формально пребывая на дистанции от воспринимающего, способна проникать в его телесный опыт и вовлекать в серию трансверсальных становлений, создавая описанную философом М. Мерло-Понти ситуацию хиазмы, в которой стирается различие между видящим и видимым, между касающимся и касаемым [96, с. 197]. Воспринимаемый и воспринимаемое могут меняться местами: субъект репрезентации повержен, а на его место пришла ситуация перцептивной неразличимости. Чистая аффективность, воплощаемая в жестуальных ассамбляжах фильма Гранрийе, растворяет

воспринимающего в трансиндивидуальном топосе эксперимента и за рамками репрезентации открывает алеаторное становление.

Исследователи раннего периода истории кинематографа (Т. Ганнинг, М. Хансен) обнаружили существенное отличие в практиках экспонирования и восприятия кинообразов до 1906-1907 годов. Так, американский исследователь Т. Ганнинг вводит понятие «аттракционный кинематограф» для обозначения практик воспроизводства кинообразов до возникновения и институализации кинотеатров. С точки зрения Ганнинга, показ первых фильмов, осуществляемый в открытых публичных пространствах: ярмарках, театрах варьете, парках развлечений, — предполагал непосредственное вовлечение зрителя в кинематографическое действие. По Ганнингу, аттракционный кинематограф лишен повествовательности и поэтому в большей степени ориентирован на эксгибиционистскую демонстрацию, чем на формирование вуайеристской позиции зрителя [223, р. 64]. Очевидно, Ганнинг несколько идеализирует ранние кинопрактики, по сути, в стиле медиаархеологии изображая аттракционный кинематограф как возможную альтернативу эпохе кинотеатров. Действительно, возникновение кинотеатра стало составляющей широкой стратегии интеграции кинопрактики в композиции диспозитива. Рождение фигуры кинозрителя в том виде, в котором она сегодня известна, основано на воспроизведении диспозиции субъекта, занятие которой, так же, как и в эпоху Веласкеса, позволяет «правильно» увидеть изображение, а, следовательно, делает зрителя объектом воздействия интерпелляций на символическом и воображаемом уровнях.

Медиаархеологическое исследование раннего кинематографа, предпринятое Ганнингом и его последователями, конечно же, интересно в контексте понимания истории медиа как нелинейного процесса, открытого для воспроизводства путей развития, альтернативных доминирующим. Но рассмотрение фигуры первого кинозрителя, возникающего во взаимодействии с аттракционностью и эксгибиционизмом ранних

кинопрактик, как некой альтернативы пассивному субъекту диспозитива, формируемого пространством кинотеатра, с позиций трансверсальной медиаантропологии, по крайней мере, наивно. Ганнинг утверждает, что данная аттракционность косвенно проявляется в кинопрактиках, институализированных после возникновения кинотеатров, приводя в качестве примера как киноавангард, так и фильмы С. Спилберга и Д. Лукаса. В данном пункте можно увидеть политическую индифферентность исследований Ганнига: активность зрителя аттракционов – не более чем характеристика ослабленной идентификации зрителя с образом и результат минимизации дистанции между ними, обусловленной свободой пространства экспонирования.

Парадоксальность экспонирования образов в кинотеатре заключается в том, что, с одной стороны, кинотеатр действительно стал в XX веке важнейшим инструментом воспроизводства диспозитива, реконфигурирующего антропологический опыт согласно конstellациям власти/знания, но, с другой стороны, благодаря изобретению и разработке стратегий интерпелляций в кинообразе власть продемонстрировала свои скрытые механизмы и, таким образом, стала уязвимой для кинопрактик, обращенных к (вос)производству трансверсального. Понятие аттракционности в этом смысле недостаточно: заимствуя его из кинотеории Эйзенштейна, Ганнинг подменяет его диалектическую природу простым утверждением некой абстрактной активной позиции зрителя, что в ранних кинопрактиках проявлялась лишь в более активном взаимодействии с кинообразом. Так определяемая активность кинозрителя основана на непонимании различия между кинопрактиками, обращенными к интерпелляции, и кинопрактиками, ориентированными на алеаторизацию, между способностью кинообразов воспроизводить диспозитив и их же потенцией утверждать трансверсальное, всегда уже «поперечное» стратегиям власти/знания. Но, несомненно, значимым в аттракционной теории кино

Ганнинга является косвенное понимание антропологических последствий возникновения кинотеатра.

Введение фигуры фиксированного на зрелище субъекта и подчинение кинематографического пространства режиму репрезентации стали топологическими условиями для воспроизводства установок власти/знания, так или иначе обусловленных определенной линией понимания человека, которая ранее была рассмотрена под именем «автономистской антропологии». Кинотеатр с момента своего возникновения функционировал как антропологическая машина, воспроизводящая серию артикуляций культуры/природы, человека/животного, человеческого/нечеловеческого. Аудиовизуальная образность, демонстрируемая в пространстве кинотеатра, становится на службу режимов власти/знания, тщательно конституирующих из обозначенных артикуляций дисциплинарного человека, обнаруживающего благодаря сериям интерпелляций «себя» в кинообразе, как на уровнях порядков дискурсов-гегемонов, так и на уровнях телесной идентификации. В то же время кинообраз может быть и инструментом размыкания артикуляций, формирующих автономного человека, демонстрируя невозможный ранее перцептивный опыт. Данные кинопрактики не всегда являются трансверсальными, так как зачастую размыканию кинообраза от оков интерпелляций предпочитают абстрактное антропологическое экспериментирование, лишенное неэкспрессивно-диалектического напряжения.

Кинематограф как топос перцептивного экспериментирования, открывающий благодаря техническому глазу камеры и монтажным эффектам невозможное для человека или определенного понимания человека видение, соотносится с одной из центральных тем современной философии, проявившейся в акторно-сетевой теории, спекулятивном реализме и объект-ориентированной философии: обращение к осмыслению нечеловеческого. Французский мыслитель Б. Латур призывает пересмотреть установки Нового времени, создавшие доминирующие сегодня антропологические диспозиции.

Артикуляция человеческого/нечеловеческого, основанная на нововременном разделе между обществом и природой, по мнению Латура, привела к возникновению и абсолютизации детерминистских пониманий человека. Снятие данных артикуляций и деконструкция условий их возможности открывают исключенный ранее многообразный мир нечеловеческого. Как пишет мыслитель, «два выражения – “люди” и “нечеловеки” – это лишь запоздалые следствия, уже недостаточные для обозначения другого измерения... Выражение “антропоморфический” в значительной степени недооценивает нашу человеческую сторону. Нам следовало бы говорить о морфизме. В этом понятии скрещиваются техноморфизмы, зооморфизмы, физиоморфизмы, идеоморфизмы, теоморфизмы, социоморфизмы, психоморфизмы. Взятые вместе, союзы морфизмов и их взаимообмен определяют *anthropos*’а. Перекресток или смеситель морфизмов – вот, что является достаточно точным его определением» [81, с. 220–221].

Исследования Латура, в отличие от реализма К. Мейясу и философии объекта Г. Хармана, несмотря на отказ от фиксации на человеке, все же оставляют лакуну для новых антропологических решений, что станет объектом критики со стороны спекулятивных реалистов, видящих в позиции Латура остатки гуманизма и корреляционизма. Но для формирования новых решений в области философской антропологии именно позиция Латура может быть интересна, так как, преодолевая антропологию, ведущую отсчет еще от Нового времени, он намечает путь антропологии перекрестка, на котором человек и его восприятие являются не более чем топосом для пересечений того, что французский мыслитель в данном фрагменте называет морфизмом, а в рамках трансверсальной антропологии именуется становлением. И именно здесь кинематограф, как и прочие потенциально радикальные практики производства, воспроизводства и де(кон)струкции медиаобраза, становится важным средством медиации, размыкающим сформированное диспозитивами восприятие и дарующим невозможные

ранее формы перцептивного опыта, открывая серию преобразований от человека диспозитива к нечеловеческому становлению.

Возможности кинематографа как оптического медиа позволяют не только рассказывать истории, интерпеллирующие в идеологию, не только создавать аттракцион, координирующий аффекты, но также и открывать для зрителя невозможное ранее нечеловеческое видение. Так, киноавангардные эксперименты советского кинорежиссера Д. Вертова еще в рамках оптико-технических и монтажных возможностей 1920-х годов продемонстрировали потенции создания фильма как серии взглядов «киноглаза», порывающих с физиологическими ограничениями человеческого зрения<sup>24</sup>. Фильм Вертова «Человек с киноаппаратом» не центрируется на автономизированной фигуре зрителя, который в рамках кинопросмотра должен убедиться в своей перцептивной позиции, а, наоборот, совершает антропологическое размыкание, создавая взгляд-движение, проникающий в различные пространства, демонстрирующий невозможные для человеческого взгляда ракурсы и стирающий различие между взглядом человека и взглядом нечеловека: машины или здания<sup>25</sup>.

Конечно, кинокамера 1920-х годов, как и человеческий глаз, ограничена в подвижности и поэтому так же центрирована преимущественно вокруг одного образа, но возможности киномонтажа открывают совершенно новый тип видения, будто бы размещающийся в самих вещах, фактически

---

<sup>24</sup> Как пишет С. Хиз, «согласно Марей, кинематограф ничего не сделал для того, чтобы избавить глаз от любой из своих иллюзий, поскольку он создан для того, чтобы играть на иллюзиях обыденного видения, чтобы «воспроизвести жизнь», как утверждал еще Люмьер; с точки зрения Вертова, кино может быть сделано так, чтобы оспорить это видение через диссоциации во времени и пространстве, которые продемонстрируют противоречивое уравнивание глаза-камеры и человеческого глаза для того, чтобы сместить глаз-субъект социально-исторического индивида в трансформативное отношение к реальности. В противовес доминирующим артикуляциям «театрализованного кино», Вертов, подобно Брехту и Беньямину, искал пути уничтожения мира сцены и ограничений зрения. Вертов видит в самом факте последовательности смены образов фильма определенное противоречие, используемое им против этого «театра» для создания другого видения и другого пространства» [230, р. 33].

<sup>25</sup> В киноманифесте «Мы. Вариант манифеста» Д. Вертов пишет: «“Психологическое” мешает человеку быть точным, как секундомер, и препятствует его стремлению породниться с машиной... МЫ открыты лицом к осознанию машинного ритма, восторга механического труда, восприятию красоты химических процессов, поем землетрясения, слагаем кинопоэмы пламени и электростанциям, восторгаемся движениями комет и метеоров и ослепляющими звезды жестах прожекторов. Каждый любящий свое искусство ищет сущности своей техники. Развинченными нервами кинематографии нужна суровая система точных движений» [33, с. 46–47].

порывая с ограничениями человеческой перцепции. Вертов демонстрирует, что при помощи монтажа можно преодолевать границы человеческого видения, больше не центрированного вокруг привилегированного образа, а обращенного к вариативности и изменчивости множества образов. Согласно Ж. Делезу, «делом монтажа, по мнению Вертова, является перенос перцепции в вещи, вкладывание перцепции в материю, чтобы любая точка пространства сама воспринимала все точки, на которые воздействует она, или же те, что воздействуют на нее, в пределах досягаемости ее действий и реакций. Таково определение объективности: “видеть без границ и вне расстояний”» [48, с. 136]. Также важно и то, что данная невозможная до изобретения кинематографа перцепция при воспроизведении фильма Вертова возвращается зрителю, который идентифицирует себя с глазом материи, с ритмом движения и вариативности.

Зритель фильма Вертова становится тем, что Латур называл «перекрестком», в котором пересекаются различные человеческие и нечеловеческие перцептивные режимы. Взгляд-движение в фильме «Человек с киноаппаратом» открывает видение до- или послечеловеческого мира, даруя зрителю потенции инакового взгляда. Данное решение сложно однозначно назвать трансверсально-антропологическим, для трансверсальной алеаторизации здесь интересны, прежде всего, акты размыкания человеческого восприятия, которые свершает при помощи различных техник съемок и монтажа Вертов. Вопрос о соотношении данного медиаразмыкания с трансверсированием все еще остается открытым, но, так или иначе, киножест Вертова, воплощенный в «Человеке с киноаппаратом», является оригинальным антропологическим экспериментом, демонстрирующим потенции кинематографа (вос)производить топос пересечения человеческого и нечеловеческого видения.

Ближе к стратегиям трансверсальной алеаторизации располагается киноэксперимент режиссера Г. Ноэ «Вход в пустоту». Французский режиссер, исследуя возможности создания при помощи

кинематографической образности нечеловеческого видения, использует повествовательные структуры, которые выстраиваются по двум линиям: история наркомана, убитого полицией в Токио, и своеобразная экранизация «Тибетской книги мертвых», представляющая видение героя после смерти: образы-воспоминания, галлюцинации, пролеты над пространством ночного города. Элементы повествовательности в действительности нужны Ноэ для антропологического включения зрителя в киноэксперимент, поэтому использование «Тибетской книги мертвых» – не более чем нарративный прием, скрывающий подлинную задачу режиссера, близкую к поискам Вертова: создать фильм, в центре которого – материальный взгляд-движение, находящийся на пересечении человеческого/нечеловеческого.

Ж. Женетт, исследуя нарративность, вводит понятие «фокализация» для того, чтобы при реконструкции нарративного уровня исследуемого произведения ответить на вопрос: кто говорит? Фокализация определяет различные нарративные ситуации, часто сменяемые в рамках произведения: так, в романе часть истории может быть рассказана или от первого лица, с точки зрения одного из героев, или с «объективной» внешней позиции. При переносе нарративных исследований в сферу кино вопрос: «кто говорит?» трансформируется в вопрос: «кто видит»? Фокализация в кино технически воплощается через взгляд кинокамеры, способный либо демонстрировать точку зрения героя, либо занимать внешнюю условную наблюдательную «позицию Бога».

Фильм Ноэ «Вход в пустоту» использует различные модусы фокализации. Первая часть фильма снята так называемой субъективной камерой, представляющей взгляд главного героя-наркомана, перемещающегося по территории Токио. Субъективная камера является мощным инструментом интерпелляции, так как буквально позволяет зрителю взглянуть на мир глазами героя и таким образом идентифицировать себя с ним, поэтому подобное субъективное видение активно используется в видеоиграх, ориентированных на создание тотального эффекта присутствия.

Но также субъективная камера может стать и инструментом трансверсальной алеаторизации, вовлекая зрителя в идентификационные процессы, но лишь для того, чтобы обрушить их в невозможный и катастрофический перцептивный опыт: путь, по которому идет в своем медиаэксперименте Г. Ноэ.

Французский режиссер затевает с нарративными ситуациями своеобразную игру: формально сцена смерти должна прервать субъективную идентификацию, но, в целом, искусственное нарративное решение с «Тибетской книгой мертвых» позволяет зрителю идентифицировать взгляд, воспроизводимый в фильме, как посмертное видение умершего героя, соответственно, и сцены воспоминания или кружения над городским пространством как бы провисают между двумя типами наррации: субъективным видением героя и взглядом внешнего наблюдателя, в терминологии Женетта, – между внутренней и внешней фокализацией. Такое нарративное решение необходимо Ноэ для того, чтобы сохранить антропологическую привязку зрителя к происходящему в фильме. Благодаря использованию наррации Ноэ воспроизводит в фильме изобретенный авангардом, лишенный перцептивной идентификации «чистый» взгляд-движение, который в рамках исторического авангарда исключает или, по крайней мере, минимизирует возможности зрительской иммерсии.

После сцены гибели героя фильм «Вход в пустоту» превращается в картографирование взгляда, движущегося как по линиям пространства ночного Токио, так и по образам уже лишенной субъективности памяти. Этот нечеловеческий взгляд проникает в самые потаенные пространства, перемещается вдоль архитектурных конструкций, скользит по поверхностям тел. В отличие от Вертова, Ноэ минимизирует использование монтажа: пролеты камеры – это длинные планы. Сама камера, как и восприятие зрителя, утрачивает репрезентационную фикциональность и либо кружится вдоль различных объектов, либо следует рваному ритму смещения. Ноэ соединяет взгляд материи с образами воспоминаний и галлюцинаторными

образами, создавая под формальным использованием нарративных конструкторов топос неразличимости, в котором смешиваются варьируемые образы.

Фильм Ноэ «Вход в пустоту» использует возможности игрового кинематографа для того, чтобы включить зрителя в нарративные конструкторы, а затем обрушить в перцептивную катастрофу, открывающую серию невозможных для человеческого зрения взглядов. Но все же для алеаторного воспроизводства взгляда-движения или взгляда нечеловеческих объектов особые возможности открывают, прежде всего, документальные фильмы. При всей условности различия игрового/документального, именно ставка на обрамленный техническими приемами: кадрированием и монтажом — отсутствующий/присутствующий документ позволяет не только передать так называемый эффект реальности, что было принципиально для постмодернистской критики принципа документальности в кино, но и глубже проникнуть в материальную текстуру мира.

Камера как технический медиум вступает в непосредственное взаимодействие с до- или послечеловеческим миром, что напоминает осмысляемую философом Г. Харманом ситуацию взаимодействия объектов без человеческого вмешательства. Выступая против кантовской критики, которую Харман, вслед за Мейясу, называет корреляционизмом, философ создает теорию объектов, мыслимых в своей самодостаточности. Как пишет Харман, «отвергая посткантианскую одержимость одним-единственным относительным разрывом между людьми и объектами, я утверждаю, что взаимодействие между хлопком и огнем происходит на тех же правах, что и взаимодействие человека с ними обоими» [171, с. 17]. Конечно, в отличие от акторно-сетевой теории Латура, радикальная позиция Хармана вообще не оставляет места для антропологии и позволяет объяснить разные уровни возникновения и существования кинообраза, которые выходят за рамки антропологического мышления.

Фиксируя объекты, нечеловеческий «киноглаз» камеры вступает с ними во взаимодействие, запечатленное в кинообразе. Этот уровень взаимодействия объектов подобен тому, который Харман иллюстрирует примером «встречи хлопка и огня»: производство кинообраза – это результат серии нечеловеческих взаимодействий. Более того, человеческое вмешательство в зафиксированный образ на уровне киномонтажа в действительности является своеобразным касанием без касания: обработка, трансформация образа и включение его в комбинаторику с другими образами осуществляются при помощи технического инструментария, который всегда предполагает описанный Харманом пласт взаимодействий, пребывающий за пределами человеческого восприятия. Это означает, что кинообраз, и, шире – медиаобраз, несет в себе как пласт воспринимаемый благодаря индексации в рамках управляющих перцепцией кодов восприятия и узнавания, так и серию пластов невоспринимаемых, всегда ускользающих от возможностей человеческого восприятия и познания. В радикальной философии Хармана человек – это всего лишь один из объектов, ни в коей мере не претендующий на привилегированное положение.

Традиционно кинематограф маскировал данные потенции кинообразности, сводя ее исключительно к воспринимаемым и узнаваемым аспектам, – процесс, воплощаемый, прежде всего, при помощи нарративности, акцентирующей лишь определенные возможности образа, необходимые для повествовательной связки с другими образами. В данном контексте очевидно, что «Человек с киноаппаратом» Вертова воплощает совершенно иную стратегию производства кинообраза. Если нарративное кино ориентировано на антропоморфное представление образа, то фильмы Вертова акцентируют потенции инаковости в кинообразности, порывающей с антропоморфной перцепцией. Вертов, конечно, не может окончательно выйти за рамки человеческого восприятия, но демонстрирует его смещения за счет преодоления важной для обычных режимов визуальной перцепции центрации на определенном образе. Взгляд машины, взгляд материи у

Вертова при помощи замедленной и ускоренной съемки, наложения кадров, микросъемки, фрагментации и многообразных техник монтажа освобожден от физиологических ограничений человеческого зрения и погружает в вариабельный хаосмос образов, что делает «Человека с киноаппаратом» удивительным антропологическим экспериментом, открывающим зрителю невозможное ранее видение.

«Человек с киноаппаратом» Вертова был довольно-таки амбициозным для своего времени проектом, воплотившим авангардную педагогику перцепции, но в то же время он был технически ограничен возможностями киносъемки и монтажа 1920-х годов. Поэтому киноглаз фильмов советского режиссера еще детерминирован рамками человеческого, слишком человеческого. Особые возможности для подобных вертовским медиаантропологических экспериментов открылись в XXI веке в результате развития цифровых аудиовизуальной технологий. Пожалуй, наиболее оригинальным медиаэкспериментом в данном направлении стал документальный фильм Л. Кастена-Тэйлора и В. Паравел «Левиафан», в котором искомый Вертовым нечеловеческий взгляд воспроизведен с предельным радикализмом.

Фильм «Левиафан» снят на миниатюрные цифровые камеры, предназначенные для съемок в экстремальных условиях. Камеры были размещены на водонепроницаемом боксе, в разных частях рыболовецкого судна, на телах рыбаков и работали без участия оператора. Можно сказать, что в «Левиафане» человек был исключен из процесса съемок и образы фильма – это фиксации взаимодействий, не контролируемых вмешательством оператора. Человеческое влияние на образы фильма возникает лишь на стадии монтажа, который не следует какой-либо нарративной логике и создает фактически алеаторное сочетание различных образов. Сам фильм демонстрирует процесс ловли рыбы в открытом море. В «Левиафане» вместо нарративных конструкций – лишь серии скольжений оптико-бессознательного взгляда камеры вдоль разных пространств судна и

за его пределами. Особенность съемки фильма определила серию искаженных ракурсов, которые открывают невозможное для человеческого зрения видение.

Фильм Кастена-Тэйлора и Паравел – это констелляция нечеловеческих взглядов, движущихся вдоль корабельного и морского пространства. В «Левиафане» зрителю предлагают посмотреть на процесс ловли рыбы в море взглядом, порвавшим с человеческой перцепцией: взглядом корабельной мачты, водонепроницаемого бокса, рыбы или чайки. Это создает несколько важных антропологических и постантропологических решений, которые медиаантрополог может обнаружить в «Левиафане». Прежде всего, это последовательное воплощение при помощи возможностей документального кино акторно-сетевой теории Б. Латура. Фильм создает такое видение, в котором рыбаки уравниваются с частями судна и животными. В фильме нет привилегированной позиции наблюдателя, с которой мог бы идентифицировать себя зритель для того, чтобы занять позицию субъекта восприятия.

Взгляд, конституируемый фильмическим пространством «Левиафана», – это взгляд-скольжение, в котором уравниваются различные объекты, лишённые иерархий: дистанция между человеческим и нечеловеческим здесь полностью снимается. Именно поэтому в титрах фильма капитан и моряки указаны вместе с морскими звездами, треской и чайками. «Левиафан» воспроизводит мир взаимодействующих объектов, среди которых люди не занимают какого-либо особого статуса. Соотношение рыболовной сети и трески, чайки и воды обладает таким же значением, как и взаимодействие матроса и водонепроницаемого бокса. Рыболовная сеть – великолепный образ, буквально воплощающий исследуемые Латуром гетерогенные сети, состоящие из разнородных элементов и снимающие разделения на социальное и природное. Проект Кастена-Тэйлора и Паравел создает нечеловеческое видение, погружение в которое во время просмотра становится для зрителя радикальным антропологическим опытом, ставящим

под сомнение все данности человеческой перцепции и открывающим ей то, что Сезанн называл дочеловеческим миром: «радужным хаосом», «девственностью мира».

Помимо перцептивного медиаэкспериментирования, «Левиафан» также предлагает и оригинальные решения для экологического кинематографа. Фильмы об экологии традиционно рассказывают об уничтожении природы, вторжении человеческого мира в мир природный, которое зачастую представляется как акт насилия. При помощи текстуальных комментариев или же исключительно благодаря монтажу контрастных образов, как в фильмах Г. Реджио, экологические документальные фильмы создают репрезентацию гибели природы в результате человеческого вмешательства. Идеология подобных фильмов близка к хайдеггеровской философии поставы, формирующего, начиная с Нового времени, экспансивное отношение человека к миру, основанное на том, что, согласно мысли немецкого философа, человек возомнил себя хозяином сущего вместо того, чтобы быть «пастухом бытия».

Экологическая документалистика зачастую мыслит себя инструментом преобразования современного человека, изображая столкновение человека и природы как катастрофу. Структурно такие фильмы, будучи ориентированными на установки эпохи Просвещения, ставят своей задачей перевоспитание человека путем апелляции к его разуму, при помощи текстуального изложения или же, как в фильмах Реджио, – монтажа контрастных образов – подталкивая зрителя к выводу о значимости и масштабности экологических катастроф. Подобная линия экологической документалистики создает репрезентацию экологической катастрофы, отстраненно демонстрируя акты насилия человека над природой и, таким образом, апеллируя к субъекту восприятия или, на языке Хайдеггера, к фигуре «хозяина сущего».

Особенность «Левиафана» заключается в том, что, представляя также и экологическую тематику вторжения человека в мир природы, фильм смещает

оптику субъекта восприятия и открывает видение самой природы. «Левиафан» не создает отстраненной репрезентации экологической проблемы, а погружает вглубь ее, предоставляя зрителю невозможное видение жертвы человеческого насилия: взгляд рыбы или чайки. Так, фильм Кастена-Тэйлора и Паравел становится радикальным этическим жестом: он позволяет принять Другого через идентификацию с его взглядом, но этот Другой – уже не только человек, как в антропоцентрической этике, но и обитатель природного мира: чайка, треска, морская звезда. Позиция зрителя, которую конституирует «Ливиафан», близка к хайдеггеровской фигуре «пастуха бытия», смещающей гегемонию субъекта восприятия, зачастую воспроизводимого документальным кинематографом.

Пространство «Левиафана» – это гетеротопия, в которой вместо организованной системы координат – лишь серия смещений и скольжений. Образы, зафиксированные цифровыми микрокамерами, пребывают в непрерывном варьировании, что погружает зрителя в перцептивный хаосмос. Антропоцентрическое восприятие пространства замещается серией разрывов: искаженный взгляд погружаемого в воду бокса, дрожащий взгляд чайки в полете. Название фильма отсылает к первичному смыслу образа Левиафана – имени библейского чудовища, живущего в море. Действительно, опыт восприятия, открываемый в фильме Кастена-Тэйлора и Паравел, катастрофичен для обыденной человеческой перцепции, как будто бы заглядывающей благодаря фильму в глаза чудовищному миру, скрывающемуся за кромкой связки «интенциональность – сознание – репрезентация».

Вместо структурированного пространства, отстраненно представляющего зрителю сцены из жизни рыбаков, фильм демонстрирует присутствие в до- или послечеловеческом мире морской стихии. В противовес структурированному пространству репрезентации, фильм «Левиафан» создает иммерсию фрагментированного пространства, в котором невозможна фиксация, а есть лишь непрерывное становление.

Конституируемый «Левиафаном» взгляд-движение трансверсален по отношению к взгляду субъекта восприятия, воспроизводимого кинематографом репрезентации. В этом и заключается главное медиаантропологическое решение фильма Кастена-Тэйлора и Паравел – включить восприятие зрителя в нечеловеческий взгляд-движение, превратить его в линию ускользания из культурных и физиологических ограничений, детерминирующих человеческую перцепцию.

И Вертов в «Человеке с киноаппаратом», и Ноэ во «Входе в пустоту», и Кастен-Тэйлор с Паравел в «Левиафане» по-своему воспроизводят открытую кинематографом возможность представления нечеловеческого видения, проникающего вглубь вещей и открывающего зрителю в момент кинопроекции немислимый до изобретения кинематографа взгляд, пребывающий в хиазмах воспринимаемого и невоспринимаемого, человеческого и нечеловеческого. Следуя Латуру, можно определить данное видение не только как знакомство кинозрителя с невозможной перцепцией – взглядом до- или послечеловеческого мира, но и как расширение человеческого, утратившего очертания, заданные Новым временем, и открытого к антропологическому экспериментированию. Так кинематограф становится инструментом расширения человеческой перцептивности, включенной в становление, в котором нет привилегированных образов, где больше не действуют репрезентационные фиксации и центрирование на позиции субъекта наблюдателя, а есть лишь непрерывное становление, скользящее по поверхности варьирующихся образов.

Из рассмотренных примеров фильмов, ориентированных на воспроизведение перцептивного эксперимента, конечно же, наиболее радикален «Левиафан», который, следуя актуальным в современной философии теоретическим поискам взаимодействия с нечеловеческим, демонстрирует исследовательские потенции документального кино. Более того, на примере «Левиафана» можно увидеть кризис постмодернистских разоблачений документальности, основанных на деконструкции различия

«игровое / документальное кино». Реальное, демонстрируемое за ассамбляжем образов фильма, не сводится исключительно к эффекту реальности, как могли бы утверждать постмодернистские философы кино, и проявляет себя в виде травматического вторжения нечеловеческого перцептивного опыта. За оптико-медиаальным искажением, за неизбежными структурными ограничениями кадра, за алеаторным монтажным соединением кадров фильм «Левиафан» демонстрирует дисгармоничное присутствие в до- или постчеловеческом мире, утверждая, что документация – это не просто зафиксированный образ реальности, а разрыв, трещина в репрезентации, воспроизводящей порядка диспозитивов.

Именно поэтому документальное кино, которое порывает с практикой воссоздания эффекта реальности, действительно, уязвимой для постмодернистской критики, открывает потенции трансверсального, превращающие фильм не только в медиаантропологический эксперимент, но также и в исследование границ человеческого восприятия. Среди режиссеров, актуализирующих в своем творчестве подобные интенции, особое место занимает американский киноавангардист С. Брекидж, создавший серию фильмов-медиаэкспериментов, в которых поставлена задача представить не только то, что может быть увидено глазами, но и сам способ, с помощью которого осуществляется восприятие [173, с. 174].

Как пишет Брекидж в одном из манифестов, «представьте себе глаз, не подвластный законам перспективы, глаз, не ведающий предрассудков логики композиции, глаз, не реагирующий на имена вещей, которому должно познать каждый встречаемый в жизни объект непредвзятым восприятием. Сколько оттенков увидит среди трав на лугу младенец, незнакомый с понятием «зеленый»? Сколько радуг рождает свет для неискушенного глаза? Насколько восприимчив будет этот глаз к колебаниям тепловых волн? Вообразите живой мир, кишачий неведомыми существами, мерцающий бесконечным многообразием движений и непрерывной игрой красок. Вообразите мир до фразы «В начале было Слово» [30, с. 296, 297]. Поле

медиаантропологических исследований Брекиджа додискурсивно, так как порядок дискурса всегда вводит репрезентацию и утверждает режимы власти/знания. Отсюда важные для творчества Брекиджа установки – отбросить все те медиаформаты, которые структурируют взгляд в рамках репрезентации, и преодолеть конвенциональные установки, организовывающие видимое в угоду доминирующим режимам диспозитива.

Медиаэксперименты Брекиджа – это всегда акт очищения, и поэтому в манифестах режиссера часто присутствует метафора ребенка и детского видения, еще независимого от дискурсивности, композиций репрезентации и практик власти/знания. Опираясь на установки исторического авангарда, американский режиссер в своих фильмах разрабатывает новое видение. В отличие от киноавангарда 1920-х годов, Брекидж не пытается шокировать зрителя или подвергнуть деструкции его перцептивные практики, а в большей степени делает ставку на демонстрацию условий явленности видимого, медиальную обусловленность образа, маркировку границы, отделяющей видимое и невидимое, образ и его утрату в игре цвета и линии. Критикуя доминирующие режимы медиарепрезентации в эссе «Метафоры видения», Брекидж пишет: «Век, стремящийся к материальному, механическому самовоспроизведению в абстрактном пространстве, ибо он полностью ослеп относительно внешней, доступной глазу реальности» [30, с. 297]. Брекидж разрабатывает ряд медиастратегий, противостоящих «слепоте», порождаемой воспроизводством медиарепрезентации, задача которых, как очевидно из его эссе, – достичь реальности. Поэтому в своих экспериментах Брекидж, прежде всего, документалист: в фильмах он демонстрирует явленность следов реального.

Кинематографический эксперимент может порождать иное видение – вот главная трансверсально-антропологическая установка поисков Брекиджа. В фильме «Собака. Звезда. Человек» Брекидж создает визуальную какофонию, воплощающую многие визуально-экспериментальные стратегии его ранних фильмов. Формально это фильм о восхождении бородатого

странника и собаки на вершину горы, но в действительности в центре фильма – вариабельность перцептивного опыта, сплетающего взгляды человека, собаки и встречаемых на пути объектов. В фильме присутствуют три медиаэкспериментальные стратегии: 1) так называемые «мозговые картинки»: образы-воспоминания и образы-грезы, воплощаемые при помощи замедления, расфокусировки и изображения в негативе; 2) абстрактные изображения, строящиеся на игре света и теней, пульсациях цвета-движения, создаваемые нанесением пятен, царапин и рисунков на киноплёнку; 3) варьирование образов-движений, освобожденных от репрезентационной фиксации, что технически достигается благодаря круговым панорамам камеры, смещениям фокуса и ускоренной монтажной нарезке [173, с. 173]. Если первая стратегия в полной мере была разработана уже в киноавангардных экспериментах сюрреалистов и их последователей, а вторая – в рамках американского киноавангарда 1960-х годов, вдохновленного абстрактным экспрессионизмом, то третья стратегия представляет особый интерес в контексте медиаантропологических исследований природы кинообраза и границ документальности в кинематографе.

Эксцентричные ракурсы камеры фильма Брекиджа, ее круговые движения передают серию различных перцептивных опытов, пребывающих на границе ясного/смутного, явленного/скрытого, присутствующего/отсутствующего. Брекидж снимает фильм о мерцании самой границы между воспринимаемым и невоспринимаемым. Образы фильма вариабельны, пространства смещаются и накладываются друг на друга, взгляд человеческий неразличим со взглядом нечеловеческого мира, живого и неживого. Фильм «Собака. Звезда. Человек» вскрывает процесс возникновения образа и в то же время демонстрирует акт его утраты, растворения в хаосоме становления. Поэтому фильм парадоксально сочетает и демонстрацию присутствия образа, и, что более важно, его кенозис. Брекидж не подвергает образ деструкции, а опустошает его через

растворение в абстракции расфокусировки, размывание в свете и цвете, поглощение ритмом движения.

Американский киноавангардист сводит образ к его соотношению с материей, вплоть до неразличимости, фиксируя связь подвергаемого кенозису образа и ускользающего реального. Ж. Делез, исследуя творчество Брекиджа в более широком контексте – американского киноавангарда 1960-х годов, – приходит к выводу, что «важным аспектом этого кинематографа было достижение “чистой” перцепции, такой, какова она в предметах или в материи, на уровне молекулярных взаимодействий» [48, с. 140]. Брекидж, так же, как и кинорежиссеры-авангардисты М. Сноу и Д. Белсон, открывает микроуровень взаимодействий объектов, недостижимый для обычных режимов человеческого видения, и демонстрирует его зрителю. Фильм «Собака. Звезда. Человек» – о восприятии невоспринимаемого, о визуализации материальной текстуры, о возможности перцепции нерасчлененного пространства, в котором есть лишь непрерывное варьирование образов и ритмы абстрактных пульсаций света и цвета. «Чистая перцепция», (вос)производимая в фильме Брекиджа, включает зрителя в медиаантропологический эксперимент, в котором потенции трансверсального открываются через избавление от топологической привязки к фигуре субъекта восприятия, замещаемой серией линий ускользания, погружающих восприятие зрителя в неистовство становления на границе человеческого и нечеловеческого. Фильм Брекиджа демонстрирует условия возможности того, что называют документальным кино, выявляя акт возникновения и стирания образа, его присутствия и отсутствия, в игре которых и проявляет себя искомое кинорежиссерами-документалистами мерцание реального.

### Выводы к разделу 3

Анализ политических импликаций, абсолютизирующих абстракцию теорий искусства, показывает, в какой степени эстетический режим идентификации искусства, по крайней мере, в XX веке, содержит скрытую политическую стратегию – уничтожить возможность сопротивления, стереть следы трансверсального. Именно поэтому антропологическое рассмотрение фото- и кинопрактик медиаавангарда формирует актуальное направление при поиске очагов сопротивления диспозитиву в рамках (вос)производства медиаобразности. Это и определяет значимость тех направлений авангарда, которые работали с образом, искажая его, включая в неожиданные соединения, доводя до радикальной аффективности. Медиаавангард и следующие за ним линии аудиовизуальной медиакультуры XX – начала XXI веков, будучи одержимыми страстью реального, срывают покровы идеологии, как существующей, так и зарождающейся, и изобретают алеаторные антропологические стратегии – очаги сопротивления власти/знанию.

Исследование импликаций трансверсального в различных пластах медиакультуры привело к необходимости обоснования трансверсальной алеаторизации как антропологической стратегии, альтернативной идеологической интерпелляции. Данная стратегия основана на использовании различных возможностей аудиовизуальной медиакультуры для иммерсивного погружения зрителя/слушателя в трансверсальные перцептивные режимы. В данном разделе обозначены лишь некоторые линии (вос)производства трансверсальной алеаторизации, изобретенные в рамках различных медиапрактик: интерруптивный аттрактор, металеписис, сериация и «складывание», которые актуализируют трансверсальные потенции аудиовизуальной медиаобразности и демонстрируют возможности трансверсально-антропологического жеста в преодолении идентификаций

власти/знания производить экспериментальное становление человеческого, переизобретающего свои границы.

Кризис постмодернистских концепций медиакультуры и используемых ими в той или иной форме семиологических методологий обусловил недостаточность рассмотрения медиаобраза как составляющей текста, дискурса или наррации. За порядками культуры значений аудиовизуальные медиаобразы демонстрируют трансверсальные потенции производства присутствия, что потребовало пересмотра многих доминирующих направлений современных теорий медиаобраза, так или иначе мыслящих образ в парадигмах фикционности репрезентации и тирании означающего и рассматривающих акт восприятия как чтение, основанное на актуализации перцептивных и когнитивных кодов. Данное смещение прослеживается в ряде актуальных кинопрактик, в которых вместо абсолютизированных постмодернизмом ставок на эстетическую идентификацию и интертекстуальную игру на первый план выходят аффективность, жестуальность и тактильность. Просмотр фильма, таким образом, становится не актуализацией кодов, которыми владеет зритель, а антропологическим экспериментированием, погружающим перцепцию в трансверсальную ситуацию неразличимости между дискурсивным и додискурсивным, воспринимаемым и невоспринимаемым, человеческим и нечеловеческим.

## ВЫВОДЫ

Трансверсальная антропология медиа как инновационное направление современной философии является ответом на вызов антиантропологических интерпретаций структуралистской и постструктуралистской философии, а также философов «нечеловеческого поворота». Философская антропология здесь обретает второе дыхание после постмодернистского кризиса. Условием возвращения философии человека в центр актуальных философских дискуссий является отказ от концептуального решения, направляющего антропологические исследования с начала XIX века: автономизации фигуры человека. Трансверсально-антропологическое исследование показало, что условия возможности автономистской философской антропологии – осмысление человека в соотношении с силами конечного: жизни, труда, языка и образа – в то же самое время оказались и причиной ее кризиса, приведшего к стиранию автономизации человеческого и невозможности больше мыслить человека в классически понимаемых категориях субъекта, сознания, экзистенции и т. д.

Автономистская антропология, тесно связанная со стратегиями власти/знания, создавая целостный концептуальный образ человека и утверждая его как данность, заключала представление о человеке в жесткие концептуальные рамки, которые становились основой для воспроизводства самых изощренных практик контроля. Благодаря трансверсальным исследованиям философская антропология вновь переизобретает себя, открывая фигуру человека на подвижной и всегда условной границе между культурой и природой, человеческим и животным, воспринимаемым и невоспринимаемым. В рамках данного исследования трансверсальность переосмысливается как важнейший философский концепт, открывающий новые решения для философско-антропологических исследований медиа. Трансверсальность представляет альтернативу важнейшим антропологическим концептам модерна, трансгрессии, и постмодерна,

деконструкции. Если трансгрессия, воплощая в себе деструктивный жест авангарда, нарушает антропологические границы, то трансверсирование демонстрирует условия их возможности, предполагая их непрестанное смещение и переизобретение. Если деконструкция обращается к текстуальной игре означающих и показу принципа «структурности структуры», то трансверсирование, следуя за неэкспрессивной диалектикой А. Бадью, раскрывает внетекстуальные потенции для противостояния с констелляциями власти/знания.

Медиа и утверждают воспроизводство стратегий власти/знания, всегда опирающихся на некоторое предданное фиксационное понимание человека и его границ, и актуализируют трансверсирование, превращающее человека в фронт — лишенную четких маркировок пограничную территорию, открытую для различных практик антропологического экспериментирования. Трансверсальная антропология медиа демонстрирует возможности, прежде всего, аудиовизуальных медиаобразов совершать акты смещения и переизобретения антропологической границы: не только воспроизводить фиксированные идеологией образы человека, но и создавать экспериментальные топосы, в которых происходит реартикуляция и размыкание складок человеческого.

Последовательная концептуальная разработка данного жеста потребовала создания методологии трансверсального медиаисследования, основанной на: 1) введении процессуального понимания медиа, позволяющего мыслить медиа не как инструмент или технический пособник коммуникации, а как реактуализатор серии процессов взаимодействия артикуляций человеческого и визуальных, аудиальных и аудиовизуальных медиаобразов; 2) формулировке принципа медиасингуляризации, который налагает запрет на обобщающее мышление медиального и акцентирует внимание на единичности и особенности каждой медиапрактики; 3) обосновании новых возможностей неэкспрессивного диалектического

мышления, обращенного к демонстрации столкновения между выражаемым в медиарепрезентациях власти/знания и исключенным из репрезентаций.

Обращение трансверсального медиаисследования к различным пластам аудиовизуальной культуры от XIX до начала XXI веков основано на отказе от принципов генерализирующего мышления, навязывающего визуальным или аудиовизуальным образам некоторое предзнание или же просто использующего их в качестве иллюстрации к философским концепциям. Генерализация – это стратегия власти/знания: все должно быть сведено к обобщающим формулам, антропологическая функция которых – легитимировать надзор и наказание. Трансверсальное исследование всегда обращено к единичному и особенному, именно поэтому привлекаемые для анализа фотографии, фильмы, работы из области так называемого искусства новых медиа должны рассматриваться в своей уникальности. Антропология власти обобщает, трансверсальная антропология сингуляризует, так как сопротивление всегда единично и поэтому незащищено перед насилием гегемонных интерпретаций.

Власть и порождаемые ею дискурсы всегда пытаются стереть инновационный антропологический опыт, заклеить его как ненормальный, преступный, перверсивный, в то время как трансверсальное исследование, будучи «поперечным» логике власти и ее легитимаций, в демонстрациях аудиовизуальной медиаобразности всегда обращено к выявлению возможностей сопротивления. Слово «демонстрация» удачно сочетает два значения: и публичного показа, представления чего-либо, и организации группы людей, шествующих ради реализации каких-либо требований. Демонстрация медиаобразности всегда политична, только эта политичность может сводиться к воспроизводству диспозитивов власти/знания, а может стать предъявлением радикального антропологического опыта сопротивления. Данное предъявление, изобретаемое инновационными медиапрактиками, именуется трансверсальной алеаторизацией, обозначающей антропологическое измерение трансверсирования.

Трансверсальная алеаторизация – процесс, альтернативный идеологической интерпелляции, использующей аудиовизуальную образность для воспроизводства диспозитивов. Медиаобразы, актуализирующие трансверсальную алеаторизацию, занимают передовые боевые позиции в сражении с властью за возможность воспринимать и мыслить иначе.

Проведенное философское исследование антропологических эффектов визуальных, аудиальных и аудиовизуальных медиаобразов позволяет обозначить несколько стратегий трансверсальной алеаторизации в медиакультуре XX века:

- Стратегия *мерцания* предполагает, что медиаобраз формально следует логике власти, камуфлируется под ее конфигурации, но лишь для того, чтобы выявить скрытую за легитимизирующими властью дискурсами и образами ее насильственную природу. Медиаобраз в таком случае пребывает в режиме мерцания между декорацией власти и ее разоблачением, как мы можем увидеть, например, в фото- и видеофиксациях акций П. Павленского, предъявляющих политичность телесного опыта, расположенного между суверенной властью и голой жизнью; проектах М. Дерен, М. Рослер и М. Абрамович, изобретающих феминную телесность за рамками патриархальной культуры; фильмах А. Ходоровского и Д. Линча, открывающих при помощи металеписа разрыв между нарративными легитимациями власти и трансверсальным экспериментированием.

- Стратегия *ускользания* демонстрирует возможность конструирования альтернативных антропологических практик, основанных на раскрытии искусственной природы «нормативных» антропологических медиаобразов власти и выявлении исключенного гегемонными режимами власти единичного. Данная медиапрактика последовательно воплощается сначала в концептуальных жестах, которые нами поименованы как «деимагинация», вскрывающая фикционность медиалегитимаций власти, и «гетероптикон», лишаящий субъекта восприятия его привилегированной паноптической позиции, а затем – в антропологической идентификации с

единичным, которая прочерчивает трансверсальную линию ускользания от логики диспозитива и открывает пространство для изобретения радикальной политики. Примерами воплощения стратегии ускользания являются медиапроекты Г. Дебора и ситуационистов, Ж.-Л. Годара и группы «Дзига Вертов». Также в рамках медиапроектов группы «Дзига Вертова» впервые радикально был обозначен пример трансверсального авторства, согласно которому автор должен мыслиться в контексте различия репрезентаций политического и образов радикальной политики. Таким образом, автор выявляет трещины в конфигурациях власти/знания, для того чтобы ввести в представление скрываемые образами диспозитива антагонизмы, демонстрирующие исключенное из репрезентации власти и поэтому таящее возможность для трансверсирования, воплощаемого в новой радикальной политике.

- Стратегия *неразличимости* подвергает человеческое в ситуацию экспериментирования, в акте трансверсирования смещающего и переизобретающего все то, что ранее называлось антропологической границей. Неразличимость, открываемая медиапрактиками, может актуализироваться в разнообразных формах, но, так или иначе, она создает возможность для тотального пересмотра тех артикуляций, которые традиционно в угоду власти маркировали рамки человеческого, проводя различие между человеком и животным, воспринимаемым и невоспринимаемым, дискурсивным и до- или внедискурсивным. Импликации стратегии неразличимости присутствуют в демонстрации опыта десубъективированной телесности в работах представителей Харьковской школы фотографии и медиапроектах С. Петлюка, в открытии ахронологичности, или времени Эона, в киноэкспериментах А. Роб-Грийе и Д. Линча, во внедискурсивной презентации жестуальности и тактильности плоти мира в фильмах Ф. Гранрийе, в воспроизведении взгляда-движения до- или послечеловеческого мира в фильмах Д. Вертова, С. Брекиджа, Л. Кастена-Тэйлора и В. Паравел.

Мерцание, ускользание и неразличимость – три стратегии трансверсальной алеаторизации, но в то же время и три этапа погружения в предельность антропологического экспериментирования, даруемого инновационными медиапрактиками, ведущими от антропологического воспроизводства логики власти к трансверсальному утверждению человека как топоса радикальной открытости.

Трансверсальная антропология медиа открывает новые возможности для современных философско-антропологических исследований, а для аудиовизуальной культуры начала XXI века – концептуальные потенции философии человека. Быть человеком – это трансверсировать, а это означает, что антропологическая философия снова возможна.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аванесян А. Поэтика настоящего времени / Армен Аванесян, Анке Хеннинг ; пер. с нем. Б. Скуратов. — М. : РГГУ, 2014. — 324 с.
2. Агамбен Дж. Открытое / Джорджо Агамбен ; пер. с ит. Б. Скуратова. — М. : РГГУ, 2012. — 112 с.
3. Агамбен Д. Что такое диспозитив? / Джорджо Агамбен ; пер. с ит. А. Соколовски // Агамбен Д. Что современно? — К. : Дух і Літера, 2012. — С. 13—44.
4. Агамбен Дж. Номо сасег. Суверенная власть и голая жизнь / Джорджо Агамбен ; пер. с ит. И. Левина, М. Велижев. — М. : Европа, 2011. — 256 с.
5. Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / Теодор Адорно, Макс Хоркхаймер ; пер. с нем. М. Кузнецов. — М. ; СПб. : Медиум, Ювента, 1997. — 312 с.
6. Адорно Т. Негативная диалектика / Теодор Адорно ; пер. с нем. Е. Петренко. — М. : Научный мир, 2003. — 374 с.
7. Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства Луи Альтюссер ; пер. с фр. С. Рындина ; под ред. И. Калинина и В. Софронова // Неприкосновенный запас. — 2011. — № 3 (77). — С. 3—15.
8. Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт / Франклин Р. Анкерсмит ; пер. с англ. А. А. Олейникова и др. — М. : Европа, 2007. — 608 с.
9. Арватов Б. Об агит- и проз-искусстве / Борис Арватов. — М. : Федерация, 1930. — 224 с.
10. Арто А. Театр и его двойник / Антонен Арто ; пер. с фр. и комм. С. А. Исаева. — М. : Мартис, 1993. — 192 с.

11. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма / Ален Бадью ; пер. с фр. О. Головой. — М. : Московский философский фонд ; СПб. : Университетская книга, 1999. — 94 с.
12. Бадью А. Делез. Шум бытия / Ален Бадью ; пер. с фр. Д. Скопина. — М. : Прагматика культуры, Логос-Альтера, 2004. — 184 с.
13. Бадью А. Загадочное отношение философии и политики / Ален Бадью ; пер. с фр. Д. Кралечкин. — М. : Институт общегуманитарных исследований, 2013. — 112 с.
14. Бадью А. Мета/Политика : Можно ли мыслить политику? : Краткий курс метаполитики / Ален Бадью ; пер. с фр. Б. Скуратова, К. Голубович ; под ред. О. Никифорова. — М. : Логос, 2005. — 240 с.
15. Бадью А. Століття / Ален Бадью ; пер. з фр. А. Рєпа. — Львів : Кальварія, 2014. — 303 с.
16. Базен А. Онтология фотографического образа // Базен А. Что такое кино? : сб. статей / Андре Базен ; пер. с фр. — М : Искусство, 1972. — С. 40—46.
17. Балаш Б. Дух фильма / Бела Балаш ; пер. с нем. Н. Фридланд ; ред. и предисл. Н. А. Лебедева. — М. : Художественная литература, 1935. — 198 с.
18. Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; пер. с фр. ; под ред. Г. К. Косикова. — М. : Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. — С. 297—318.
19. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
20. Барт Р. Смерть автора / Ролан Барт ; пер. с фр. ; под ред. Г. К. Косикова // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. — М. : Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. — С. 384—391.
21. Барт Р. Третий смысл : Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна / Ролан Барт ; пер. с фр. // Строение

фильма : некоторые проблемы анализа произведений экрана : сб. статей / сост., ред. К. Разлогов. — М. : Радуга, 1984. — С. 176—187.

22. Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии / Ролан Барт ; пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2011. — 272 с.

23. Батлер Д. Психика власти : теории субъекции / Джудит Батлер ; пер. с англ. З. Баблюяна. — Х. : ХЦГИ ; СПб. : Алетейя, 2002. — 168 с.

24. Беньямин В. Автор как производитель (Выступление в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года) / Вальтер Беньямин ; пер. с нем. Б. Скуратова, И. Чубарова // Логос. — 2010. — № 4 (77). — С. 122—142.

25. Беньямин В. Озарения : статьи, эссе, критика / Вальтер Беньямин ; пер. с нем. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко. — М. : Мартис, 2000. — 376 с.

26. Берроуз У. Электронная революция / Уильям Берроуз ; пер. с англ. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.rulit.me/books/elektronnaya-revolyuciya-read-141016-4.html>.

27. Бодрийяр Ж. Злой демон образов / Жан Бодрийяр ; пер. с англ. Н. Цыркун // Искусство кино. — 1992. — № 10. — С. 64—70.

28. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. О. Печенкина. — Тула : Полиграфист, 2013. — 204 с.

29. Болтански Л. Новый дух капитализма / Люк Болтански, Эв Кьяпелло ; пер. с фр. под общ. ред. С. Фокина. — М. : Новое литературное обозрение, 2011. — 976 с.

30. Брекидж С. Метафоры видения / Стэн Брекидж ; пер. с англ. А. Хренов // Хренов А. Маги и радикалы : век американского авангарда / Андрей Хренов. — М. : Новое литературное обозрение, 2011. — С. 296—300.

31. Брехт Б. Театр удовольствий или театр поучений / Бертольд Брехт ; пер. с нем. Е. Г. Эткинда // Брехт Б. Собр. соч. : в 5 т. — Т. 2. — М. : Искусство, 1965. — С. 65—74.

32. Вельш В. Трансверсальность. Трансверсальный разум и разум вообще / Вольфганг Вельш ; пер. с нем. В. Абашник // Культура у філософії ХХ століття : матеріали IV Харківських міжнародних Сковородинівських читань (30 вересня — 1 жовтня 1997 р.). — Х. : Харківський національний університет внутрішніх справ, 1997. — С. 22—33.

33. Вертов Д. Мы. Вариант манифеста / Дзига Вертов // Вертов Д. Статьи. Дневники. Записи. — М. : Искусство, 1966. — С. 45—48.

34. Виноградов В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске» / Владимир Виноградов. — М. : Канон + РООИ «Реабилитация», 2012. — 280 с.

35. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. / Г. В. Ф. Гегель ; пер. с нем. Б. Г. Столпнера. — 2-е изд., стер. — СПб. : Наука, 2007. — Т. 1. — 623 с. — (Слово о сущем).

36. Гегель Г. В. Ф. Позитивность христианской религии / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; пер. с нем. А. Михайлов // Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет : в 2 т. — Т. 1. — М. : Мысль, 1972. — С. 88—208.

37. Годар Ж.-Л. Борьба на два фронта. Годар и группа «Дзига Вертов». 1968—72. / Жан-Люк Годар ; пер. с фр. К. Адибекова ; под ред. К. Адибекова, А. Казаковой, К. Медведева. — М. : Свободное марксистское изд-во Фонда «Что делать?», 2010. — 111 с.

38. Годар о Годаре / Жан-Люк Годар ; пер. с фр., сост., коммент. и М. Трофименкова // Искусство кино. — 1991. — № 2. — С. 159—168.

39. Гранрийе Ф. 23 режиссера. Интервью Дмитрию Волчеку / Филипп Гранрийе ; пер. с фр. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://archive.svoboda.org/programs/cicles/cinema/23/07.asp>.

40. Гранрийе Ф. Моя мечта – создать полностью «спинозианский» фильм / Филипп Гранрийе ; пер. с фр. Т. Цибульник // Cineticle. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://cineticle.com/slova/103-philippe-grandrieux-moja-mechta-snjat-spinozianskij-film.html>.

41. Гранрийе Ф. Стараюсь разрабатывать связь между аффектами и историей / Филипп Гранрийе ; пер. с фр. // Искусство кино. — 2014. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://kinoart.ru/blogs/filipp-granrije-starayus-razrabatyvat-svyaz-mezhdu-affektami-i-istoriej>.

42. Грау О. Эмоции и иммерсия : ключевые элементы визуальных исследований / Оливер Грау ; пер. с нем. А. Гайсин. — СПб. : Эйдос, 2013. — 56 с.

43. Дебор Г. Общество спектакля / Ги Дебор ; пер. с фр. С. Офертас и М. Якубович ; ред. А. Скуратов ; авт. послесл. А. Кефал. — М. : Логос (Радек), 2000. — 184 с. — (Политика).

44. Дебрэ Р. Введение в медиологию / Режи Дебрэ ; пер. с фр. Б. Скуратов. — М. : Праксис, 2010. — 368 с.

45. Деланда М. Война в эпоху разумных машин / Мануэль Деланда ; пер. с англ. Д. Кралечкин. — Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2014. — 338 с.

46. Делез Ж. Анти-Эдип : Капитализм и шизофрения / Жиль Делез, Феликс Гваттари ; пер. с фр. Д. Кралечкина. — Екатеринбург : У-Фактория, 2007. — 672 с.

47. Делез Ж. Бергсонизм / Ж. Делез ; пер. с фр. Я. Свирского // Делез Ж. Эмпиризм и субъективность : опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта : учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Жиль Делез ; пер. с фр. Я. И. Свирского. — М. : ПЕР СЭ, 2001. — С. 229—324.

48. Делез Ж. Кино / Жиль Делез ; пер. с фр. Б. Скуратов. — М. : Ад Маргинем, 2004. — 622 с.

49. Делез Ж. Логика смысла / Жиль Делез ; пер. с фр. Я. Свирского. — М. : Раритет ; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. — 480 с.

50. Делез Ж. Ницше и философия / Жиль Делез ; пер. с фр. О. Хома. — М. : Ад маргинем, 2003. — 382 с.

51. Делез Ж. Переговоры. 1972—1990 / Жиль Делез ; пер. с фр. В. Быстров. — СПб. : Наука, 2004. — 234 с.
52. Делез Ж. Различие и повторение / Жиль Делез ; пер. с фр. Н. Маньковская. — СПб. : Петрополис, 1998. — 384 с.
53. Делез Ж. Спиноза / Ж. Делез ; пер. с фр. Я. Свирского // Делез Ж. Эмпиризм и субъективность : опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта : учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Жиль Делез ; пер. с фр. Я. И. Свирского. — М. : ПЕР СЭ, 2001. — С. 325—419.
54. Делез Ж. Тысяча плато : Капитализм и шизофрения / Жиль Делез, Феликс Гваттари ; пер. с фр. Я. Свирского. — Екатеринбург : У-Фактория ; М. : Астрель, 2010. — 895 с.
55. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон : Логика ощущения / Жиль Делез ; пер. с фр. и послесл. А. В. Шестакова. — СПб. : Machina, 2011. — 176 с.
56. Делез Ж. Фуко / Жиль Делез ; пер. с фр. Е. В. Семиной // Делез Ж. Фуко. — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. — С. 20—159.
57. Делез Ж. Что такое философия? / Жиль Делез, Феликс Гваттари ; пер. с фр. С. Н. Зенкин. — СПб. : Алетейя, 1998. — 286 с.
58. Дескола Ф. По ту сторону природы и культуры / Филипп Дескола ; пер. с фр. О. Смолицкой, С. Рындина ; под общ. ред. С. Рындина. — М. : Новое литературное обозрение, 2012. — 584 с.
59. Десколя Ф. За гранью природы и культуры / Филипп Десколя ; пер. с фр. А. Маркова под ред. А. Бикбова // Логос. — 2011. — № 1 (80). — С. 172—191.
60. Джеймісон Ф. Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму / Фредрик Джеймісон; пер. з англ. П. Дениско. — К. : Вид-во «Курс», 2008. — 504 с.
61. Дюв Т., де. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Тьерри де Дюв ; пер. с фр. А. Шестакова. — М. : Издание Института Гайдара, 2012. — 368 с.

62. Європейський словник філософій : лексикон неперекладностей / пер. з фр. — Т. 1. — К. : Дух і літера, 2009. — 576 с.
63. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / Жерар Женетт ; пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Галыдовой, Е. Гречаной и др. ; под ред. С. Зенкина. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — Т. 1—2. — 944 с.
64. Жижек С. Искусство смешного возвышенного : О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда» / Славой Жижек ; пер. с англ. А. Зотагина при участии Т. Астафьевой и др. , ред. и авт. вступ. ст. А. Павлов. — М. : Европа, 2011. — 166 с.
65. Жижек С. Щекотливый субъект : отсутствующий центр политической онтологии / Славой Жижек ; пер. с англ. С. Щукина. — М. : Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2014. — 528 с.
66. Жирар Р. Козел отпущения / Рене Жирар ; пер. с фр. Г. Дашевского ; предисл. А. Эткінда. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — 336 с.
67. Жирар Р. Насилие и священное / Рене Жирар ; пер. с фр. Г. Дашевского. — Изд. 2-е, испр. — М. : Новое литературное обозрение, 2010. — 448 с.
68. Иглтон Т. Идея культуры / Терри Иглтон ; пер. с англ. И. Кушнарева. — М. : Издательский дом «Высшая школа экономики», 2012. — 192 с.
69. Как возможна философия кино? Исследования. Интервью. Эссе. Переводы. Кинотексты / под ред. Л. Стародубцевой, Д. Петренко. — Х. : El Toros Cinema Club Foundation, 2009. — 229 с.
70. Кант И. Критика способности суждения / Иммануил Кант ; пер. с нем. М. Левина. — М. : Искусство, 1994. — 367 с.
71. Кант И. Критика чистого разума / Иммануил Кант ; пер. с нем. Н. Лосского. — Мн. : Литература, 1998. — 960 с.
72. Капп Э. Антропологический критерий / Эрнст Капп ; пер. с нем. // Роль орудия в развитии человека. — Ленинград : Прибой, 1925. — С. 21—24.

73. Керкхоф Д., де. Итак, Маклюэн? Все еще мертв? / Деррик де Керкхоф ; пер. А. Латыпова // Антология медиафилософии / ред.-сост. В. Савчук. — СПб. : Изд-во РХГА, 2013. — С. 248—259.

74. Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. / Фридрих Киттлер ; пер. с нем. О. Никифоров. — М. : Логос / Гнозис, 2009. — 271 с.

75. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Зигфрид Кракауэр ; пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. — М. : Искусство, 1974. — 390 с.

76. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Розалинда Краусс ; пер. с англ. А. Матвеевой, К. Кистяковской. — М. : Художественный журнал, 2003. — 320 с. — (Классика современности).

77. Лакан Ж. Семинары. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954—1955) / Жак Лакан ; пер. с фр. А. Черноглазов. — М. : Гнозис, Логос, 1999. — 520 с.

78. Лакан Ж. Этика психоанализа. Семинары. Книга 7 (1959—60) / Жак Лакан ; пер. с фр. А. Черноглазов. — М. : Гнозис, Логос, 2006. — 416 с.

79. Лаклау Э. Невозможность общества / Эрнесто Лаклау ; пер. с англ. А. Смирнова // Логос. — 2003. — № 4—5 (39). — С. 54—57.

80. Лапицкий В. Продолжение следует / Виктор Лапицкий // Бадью А. Манифест философии / Ален Бадью ; сост. и пер. с фр. В. Лапицкий. — СПб. : Machina, 2003. — С. 172—182.

81. Латур Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии / Бруно Латур ; пер. с фр. Д. Калугина. — СПб. : Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006. — 240 с.

82. Лауретис Т., де. В зазеркалье : Женщина, кино и язык / Тереза де Лауретис ; пер. с англ. // Введение в гендерные исследования : хрестоматия / под ред. С. В. Жеребкина. — Ч. II. — Х. : ХЦГИ ; СПб. : Алетейя, 2001. — С. 739—758.

83. Леви-Строс К. Мифологии : в 4-х т. — Т. 2. От меда к пеплу / Клод Леви-Строс ; пер. с фр. Н. Маньковская. — М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. — 442 с.

84. Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и евреи / Жан-Франсуа Лиотар ; пер. с фр., послесл. и коммент. В. Е. Лапицкого. — СПб. : Аксиома, 2001. — 187 с.

85. Лукач Г. История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике / Георг Лукач ; пер. с нем. С. Земляной. — М. : Логос-Альтера, 2003. — 416 с.

86. Луман Н. Медиа коммуникации / Никлас Луман ; пер. с нем. А. Глухов, О. Никифоров. — М. : Логос, 2005. — 280 с.

87. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатающего / Маршалл Маклюэн ; пер. с англ. И. Тюрина. — М. : Академический проект, 2005. — 496 с.

88. Маклюэн М. Понимание медиа : внешние расширения человека / Маршалл Маклюэн ; пер. с англ. В. Николаева. — М. : Кучково поле, 2003. — 464 с.

89. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Лаура Малви ; пер. с англ. // Антология гендерных исследований : сб. пер. / сост. и коммент. Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. — Минск : Пропилеи, 2000. — С. 280—296.

90. Малевич К. Поэзия, 1906 — сер. 1920-х годов // Малевич К. Собр. соч. : в 5 т. — Т. 5. — М. : Гилея, 2004. — 619 с.

91. Мамфорд Л. Миф машины. Техника и развитие человечества / Льюис Мамфорд ; пер. с англ. Т. Азаркович, Б. Скуратов. — М. : Логос, 2001. — 408 с.

92. Марион Ж.-Л. Идол и дистанция / Жан-Люк Марион ; пер. с фр. Г. Вдовиной. — М. ; Париж : Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. — 289 с. — (Издательская серия журнала «Символ». — Т. 56).

93. Маркс К. Избр. соч. : в 9 т. / Карл Маркс, Фридрих Энгельс ; пер. с нем. — Т. 7. Капитал. — М. : Политическая литература, 1987. — 629 с.

94. Марьон Ж.-Л. Образ и прототип / Жан-Люк Марьон ; пер. с фр. Н. Сосна // Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. — М. : Прогресс-Традиция, 2010. — С. 127—166.

95. Марьон Ж.-Л. Слепец в Силоаме / Жан-Люк Марьон ; пер. с фр. Н. Сосна // Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. — М. : Прогресс-Традиция, 2010. — С. 91—126.

96. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Морис Мерло-Понти ; пер. с фр. О. Шпараги. — Минск : Логвинов, 2006. — 400 с.

97. Мерш Д. Мета/диа : Два различных подхода к медиальному / Дитер Мерш ; пер. с нем. // Антология медиафилософии / ред.-сост. В. Савчук. — СПб. : Изд-во РХГА, 2013. — С. 204—218.

98. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Кристиан Метц ; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. — СПб. : Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. — 336 с.

99. Митчелл У. Визуальных медиа не существует / Уильям Митчелл ; пер. с англ. К. Федорова, Е. Алексеева // Медиа : между магией и технологией / сост. и ред. Н. Сосна и К. Федорова. — М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014. — С. 128—143.

100. Мондзэн М.-Ж. История одного призрака / Мари-Жозэ Мондзэн ; пер. с фр. Н. Сосна // Сосна Н. Фотография и образ : Визуальное, непрозрачное, призрачное. — М. : Институт философии РАН, Новое литературное обозрение, 2011. — С. 156—180.

101. Нанси Ж.-Л. Corpus : монография / Жан-Люк Нанси ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Е. Петровской ; пер. с фр. Е. Петровской, Е. Гальцовой. — М. : Ad Marginem, 1999. — 255 с.

102. Негри А. Империя / Антонио Негри, Майкл Хардт ; пер. с англ. Г. Каменской. — М. : Праксис, 2004. — 440 с.

103. Ницше Ф. К генеалогии морали / Фридрих Ницше ; пер. с нем. К. Свасьяна // Ницше Ф. Соч. : в 2 т. — М. : Мысль, 1990. — Т. 2. — С. 407—524.
104. Новый французско-русский словарь / составители : Гак В., Ганшина К. — М. : Русский язык, 1998. — 1174 с.
105. Ортега-и-Гассет Х. Размышления о технике / Хосе Ортега-и-Гассет ; пер. с исп. // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. — М. : Весь мир, 2000. — С. 164—232.
106. Пазолини П.-П. Поэтическое кино / Пьер-Паоло Пазолини ; пер. с ит. Н. Нусиновой // Строение фильма : некоторые проблемы анализа произведений экрана : сб. статей / сост., ред. К. Разлогов. — М. : Радуга, 1984. — С. 45—66.
107. Панофский Э. Этюды по иконологии : Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Эрвин Панофский ; пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. — СПб. : Азбука-классика, 2009. — 432 с.
108. Петренко Д. Автономістська філософська антропологія : стратегії артикуляції / Дмитрій Петренко // Мультиверсум. Філософськ. альманах : зб. наук. праць / гол. ред. В. В. Лях. — Вип. 5—6 (143—144). — К. , 2015. — С. 100—108.
109. Петренко Д. Артикуляція природи в контексті філософської антропології / Дмитро Петренко // Гілея : науковий вісник : зб. наук. праць. — Вип. 99 (8). — К. : Гілея, 2015. — С. 197—199.
110. Петренко Д. Археология медиа : фиксация и разрыв / Дмитрий Петренко // Media studies : Междисциплинарные исследования медиа / Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина ; Центр медиакоммуникаций и визуальных исследований. — Х. : Индустрия, 2016. — С. 25—28.
111. Петренко Д. В. Воспроизводить и трансверсировать. Философская антропология медиа: монография / Д.В. Петренко. — Х. : Харьковский национальный университет имени В.Н. Каразина, 2016. — 367 с.

112. Петренко Д. Две линии концептуализации медиа : от медиатеории к медиафилософии / Дмитрий Петренко // *Modern Science — Moderní věda.* — № 2. — Praha : Nemoros, 2015. — S. 91—97.

113. Петренко Д. Диспозитивы медиа : философско-антропологическое исследование / Дмитрий Петренко // *Гілея : науковий вісник : зб. наук. праць.* — Вип. 102 (11). — К. : Гілея, 2015. — С. 173—176.

114. Петренко Д. Кинематограф Дэвида Линча: медиаантропологическое исследование / Дмитрий Петренко // *East European Scientific Journal* — №9 (13) part 3. — Warsaw: Czasopismo Naukowe, 2016. — P. 15-19.

115. Петренко Д.В. Кинематографическая репрезентация истории: травма и свидетельство / Дмитрий Петренко // *Актуальні проблеми філософії і соціології. Серія «Філософія».* Вип. 12. — Одеса, 2016. — С. 93-96.

116. Петренко Д. Концептуализация виртуального в философии Жюль Делеза / Дмитрий Петренко // *Versus. Науково-теоретичний часопис.* — № 2 (4). — Мелітополь, 2014.— С. 62—66.

117. Петренко Д. Концептуалізація медіа в філософії другої половини ХХ — початку ХХІ сторіччя / Дмитро Петренко // *Мультиверсум. Філософськ. альманах : зб. наук. праць / гол. ред. В. В. Лях.* — Вип. 4—5 (132—133). — К. , 2014. — С. 126—136.

118. Петренко Д. Людина і техніка : стратегії філософського осмислення / Дмитро Петренко // *Актуальні проблеми філософії і соціології.* — Серія : Філософія. — Вип. 3. — Одеса, 2014.— С. 89—93.

119. Петренко Д. Медіальний поворот у філософії / Дмитро Петренко // *Грані. Науково-теоретичний альманах.* — № 5 (121). — Дніпропетровськ, 2015. — С. 98—102.

120. Петренко Д. Методология философских исследований медиа / Дмитрий Петренко // *Актуальні проблеми філософії і соціології.* — Серія : Філософія. — Вип. 7. — Одеса, 2015.— С. 115—118.

121. Петренко Д. Онтологія Жилья Дельоза : вічне повернення і випадок / Дмитро Петренко // Актуальні проблеми філософії і соціології. — Серія : Філософія. — Вип. 11. — Одеса, 2016. — С. 87—89.

122. Петренко Д. Разомкнутость ситуации видения : образ и имя / Дмитрий Петренко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Серія : Теорія культури і філософія науки. — № 904 : Спецвипуск «Койнонія». — Х. ; К. : Дух і літера, 2010. — С. 104—115.

123. Петренко Д. Соотношение человека и природы : философско-антропологическая реконструкция / Дмитрий Петренко // Журнал публикаций аспирантов и докторантов. — № 8. — Курск, 2015. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://jurnal.org/articles/2015/filos16.html>.

124. Петренко Д. Стратегии власти/знания и диалектика сопротивления / Дмитрий Петренко // Грані. Науково-теоретичний альманах. — Вип. 11/2 (127). — Дніпропетровськ, 2015. — С. 26—30.

125. Петренко Д. Трансверсальная антропология в контексте философии техники/медиа / Дмитрий Петренко // Актуальні проблеми філософії і соціології. — Серія : Філософія. — Вип. 6. — Одеса, 2015. — С. 116—119.

126. Петренко Д. Трансверсальное исследование медиа : к критике икономии образа / Дмитрий Петренко // Media studies : Междисциплинарные исследования медиа / Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина ; Центр медиакоммуникаций и визуальных исследований. — Х. : Индустрия, 2016. — С. 19—24.

127. Петренко Д. Феномен техники в контексте философской антропологии / Дмитрий Петренко // Гілея : науковий вісник : зб. наук. праць. — Вип. 109 (6). — К. : Гілея, 2016. — С. 161—165.

128. Петренко Д. Философия автономного человека : артикуляция и имманентность / Дмитрий Петренко // Modern Science — Moderní věda. — № 4. — Praha : Nemoros, 2015. — S. 79—84.

129. Петренко Д. Философия Бенедикта Спинозы в контексте современных интерпретаций / Дмитрий Петренко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Серія : Теорія культури і філософія науки. — № 1029-II. — Вип. 48. — Х., 2013. — С. 53—59.

130. Петренко Д. Философия медиа : от имени к концепту / Дмитрий Петренко // Философия и социальные науки / Белорусский государственный университет. — № 2. — Минск, 2015. — С. 10—15.

131. Петренко Д. Философия медиа В. Флюссера / Дмитрий Петренко // Людина, суспільство, політика : актуальні виклики сучасності : матер. II міжнар. наук.-практ. конф. (Одеса, 13—14 лютого 2015 р.) / Національний університет «Одеська юридична академія». — Одеса, 2015. — С. 186—188.

132. Петренко Д. Філософська антропологія техніки О. Шпенглера / Дмитро Петренко // Пріоритетні напрямки розвитку суспільних наук у ХХІ столітті : матер. міжнар. наук.-практ. конф. (Херсон, 27—28 лютого 2015 р.) / Херсонський державний університет. — Херсон, 2015. — С. 131—133.

133. Петренко Д. Філософська медіаантропологія : предмет і стратегії / Дмитро Петренко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Серія : Теорія культури і філософія науки. — № 1142. — Вип. 52. — Х., 2014. — С. 128—133.

134. Петренко Д. Філософські дослідження медіа : антропологія і археологія / Дмитро Петренко // Актуальні проблеми філософії і соціології. — Серія : Філософія. — Вип. 8. — Одеса, 2015. — С. 106—109.

135. Петренко Д. Экспериментальная антропология де Сада / Дмитрий Петренко // Актуальні питання суспільних наук : наукові дискусії : матер. міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 14—15 серпня 2015 р.). — К., 2015. — С. 111—112.

136. Петренко Д. В. Versus modernite : Маркс, Ницше, Фрейд... Спиноза?! / Д. Петренко // Какой модерн? Философские рефлексии над ситуацией пост/недо/after-post/пост-пост... модернизма : колл.

монография / под ред. Л. Стародубцевой. — Х. : НТМТ, 2010. — С. 280—295.

137. Петровская Е. Антифотография // Елена Петровская. — М. : Три квадрата, 2003. — 112 с. — (Серия: «Artes et media», вып. 2).

138. Плеснер Х. Ступени органического и человек : введение в философскую антропологию / Хельмут Плеснер ; пер. с нем. А. Гаджикурбанова. — М. : РОССПЭН, 2004. — 368 с.

139. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / Жак Рансьер ; сост. В. Лапицкого ; пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. — СПб. : Изд-во Европейского университета, 2007. — 264 с.

140. Рансьер Ж. Что может означать понятие «медиум» : пример фотографии / Жак Рансьер ; пер. с фр. Д. Скопин // Медиа : между магией и технологией / сост. и ред. Н. Сосна и К. Федорова. — М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014. — С. 289—312.

141. Рауниг Г. Искусство и революция : художественный активизм в долгом двадцатом веке / Геральд Рауниг ; пер. с нем. и англ. А. Скидана, Е. Шраги. — СПб. : Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. — 266 с.

142. Рено А. Эра индивида. К истории субъективности / Ален Рено ; пер. с фр. С. Рындина ; под ред. Е. Самарской. — СПб. : Владимир Даль, 2002. — 474 с.

143. Роб-Грийе А. Дом свиданий : Романы. Рассказы / Ален Роб-Грийе ; пер. с фр., сост., авт. предисл. О. Акимова // Роб-Грийе А. Собр. соч. — Т. 1. — СПб. : Симпозиум, 2000. — 496 с.

144. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством / Андре Руйе ; пер. с фр. М. Михайловой. — СПб. : Клаудберри, 2014. — 712 с.

145. Савицки Я. Фуко и феминизм : к политике «различия» / Яна Савицки ; пер. с англ. Н. Блохиной // Феминистская критика и ревизия

истории политической философии / сост. М. Л. Шенли, К. Пейтмен. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. — С. 297—315.

146. Савчук В. Медиафилософия. Приступ реальности / Валерий Савчук. — СПб. : Изд-во РХГА, 2013. — 350 с.

147. Симондон Ж. О способе существования технических объектов / Жильбер Симондон ; пер. с фр. М. Куртов // Транслит. — 2011. — № 9. — С. 94—105.

148. Скопин Д. Французы, немцы и греки / Денис Скопин // Бадью А. Делез. Шум бытия. — М. : Прагматика культуры, Логос-Альтера, 2004. — С. 171—184.

149. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе / Сьюзен Сонтаг ; пер. с англ., вступ. статья, общая ред. Б. Дубина. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. — 376 с.

150. Спиноза Б. Политический трактат / Бенедикт Спиноза ; пер. с лат. Н. Иванцова // Спиноза Б. Избр. произв. : в 2 т. — М. : Гос. изд-во политической литературы, 1957. — Т. 2. — С. 285—382.

151. Спиноза Б. Этика / Бенедикт Спиноза ; пер. с лат. Н. А. Иванцова // Спиноза Б. Избранные произведения : в 2 т. — М. : Государственное изд-во политической литературы, 1957. — Т. 1. — С. 359—618.

152. Тайлор Э. Первобытная культура / Эдуард Тайлор ; пер. с англ. Д. Коропчевского. — М. : Политиздат, 1989. — 573 с.

153. Тцара Т. Манифест дадаизма / Тристан Тцара ; пер. с нем. С. Дмитриева // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне : тексты, иллюстрации, документы / под ред. К. Шумана. — М. : Республика, 2001. — С. 131—142.

154. Флюссер В. За философию фотографии / Вилем Флюссер ; пер. с нем. Г. Хайдаровой. — СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2008. — 146 с.

155. Флюссер В. О проецировании / Вилем Флюссер ; пер. с нем. М. Степанов // Хора. — № 3/4 (9/10). — С. 65—76.

156. Фрейд З. Недовольство культурой / Зигмунд Фрейд ; пер. с нем. А. Боковиков // Фрейд З. Собр. соч. : в 10 т. — Т. 9. Вопросы общества и происхождение религии. — М. : СТД, 2008. — С. 197—270.
157. Фризо М. Новая история фотографии / Мишель Фризо ; пер. с фр., нем., англ. В. Е. Лапицкого, В. М. Кислова, Ю. Н. Попова, А. В. Шестакова. — СПб. : Machina ; Андрей Наследников, 2008. — 337 с.
158. Фуко М. Археология знания / Мишель Фуко ; пер. с фр. М. Ракова, А. Серебрянникова. — СПб. : Гуманитарная академия, 2012. — 416 с.
159. Фуко М. Воля к знанию / Мишель Фуко ; пер. с фр. С. Табачниковой // Фуко М. Воля к истине : по ту сторону власти, знания и сексуальности. Работы разных лет. — М. : Касталь, 1996. — С. 97—267.
160. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко ; пер. с фр. И. Стаф ; вступ. ст., предисл. З. Сокулер. — СПб. : Университетская книга, 1997. — 575 с. — (Серия «Книга света»).
161. Фуко М. Мысль извне / Мишель Фуко ; пер. с фр. Д. Коротков, И. Коротков // Международный журнал исследований культуры. — 2012. — № 3 (8). — С. 89—98.
162. Фуко М. Надзирать и наказывать : Рождение тюрьмы / Мишель Фуко ; пер. с фр. В. Наумова ; под ред. И. Борисовой. — М. : Ad Marginem, 1999. — 480 с.
163. Фуко М. О трансгрессии / Мишель Фуко ; пер. с фр. // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века / сост., пер., коммент. С. Л. Фокина. — СПб. : Мифрил, 1994. — С. 111—131.
164. Фуко М. Порядок дискурса / Мишель Фуко; пер. с фр. С. Табачниковой // Фуко М. Воля к истине : по ту сторону власти, знания и сексуальности. Работы разных лет. — М. : Касталь, 1996. — С. 47—96.
165. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко ; пер. с фр. В. Визгина, Н. Автономовой. — СПб. : A-cad, 1994. — 405 с.

166. Фуко М. Это не трубка. В. Подорога. Навязчивость взгляда : М. Фуко и живопись / Мишель Фуко ; пер. с фр. И. Кулик ; науч. ред. В. Подорога. — М. : Художественный журнал, 1999. — 142 с.
167. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Юрген Хабермас ; пер. с нем. Д. Складнев. — СПб. : Наука, 2001. — 377 с.
168. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер ; пер. с нем. В. Бибихин. — М. : Ad Marginem, 1997. — 451 с.
169. Хайдеггер М. Вопрос о технике / Мартин Хайдеггер ; пер. с нем. В. Бибихин // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. — М. : Республика, 1993. — С. 221—238.
170. Хансен М. Время аффекта, или Свидетельство жизни / Марк Хансен ; пер. с англ. К. Федорова // Медиа : между магией и технологией / сост. и ред. Н. Сосна и К. Федорова. — М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014. — С. 67—127.
171. Харман Г. Четвероякий объект : Метафизика вещей после Хайдеггера / Грэм Харман ; пер. с англ. А. Морозов и О. Мышкин. — Пермь : Гиле Пресс, 2015. — 152 с.
172. Холл С. Культурные исследования : две парадигмы / Стюарт Холл ; пер. с англ. И. Инишев // Логос. — 2012. — № 1. — С. 157—183.
173. Хренов А. Маги и радикалы : век американского авангарда / Андрей Хренов. — М. : Новое литературное обозрение, 2011. — 408 с.
174. Хухтамо Э. Археология медиа. Особый взгляд / Эркки Хухтамо ; пер. с англ. Ю. Степанчук, К. Федорова // Медиа : между магией и технологией / сост. и ред. Н. Сосна и К. Федорова. — М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014. — С. 162—176.
175. Чубаров И. Исключенные : логики социальной стигматизации в массовом кинематографе // Логос. — 2014. — № 5 (101). — С. 97—130.
176. Шелер М. Избранные произведения / Макс Шелер ; пер. с нем. А. Денежкина, А. Малинкина, А. Филиппова. — М. : Гнозис, 1994. — 490 с.

177. Шмитт К. Понятие политического / Карл Шмитт ; пер. с нем. // Вопросы социологии. — 1992. — № 1. — С. 35—67.
178. Шпенглер О. Человек и техника // Освальд Шпенглер ; пер. с нем. А. Руткевича // Культурология. XX век : антология. — М. : Юрист, 1995. — С.454—496.
179. Эйзенштейн С. Монтаж : Монтаж аттракционов ; За кадром ; Четвертое измерение в кино ; Монтаж 1938 ; Вертикальный монтаж ; Вкладыш : учеб. издание / Сергей Эйзенштейн ; предисл. Р. Юренева. — М. : ВГИК, 1998. — 193 с.
180. Эко У. Отсутствующая структура : Введение в семиологию / Умберто Эко ; пер. с ит. А. Погоняйло и В. Резник. — СПб. : Симпозиум, 2006. — 544 с.
181. Элкинс Д. Исследуя визуальный мир / Д. Элкинс ; пер. с англ. А. Денщик, С. Любимова, С. Полещук. — Вильнюс : ЕГУ, 2010. — 534 с.
182. Энафф М. Маркиз де Сад : Изобретение тела либертена / Марсель Энафф ; пер. с фр. Н. С. Мовниной ; отв. ред. Д. Я. Калугин. — СПб. : Гуманитарная Академия, 2005. — 448 с.
183. Эпштейн Ж. Чувство / Жан Эпштейн ; пер. с фр. С. Юткевича // Из истории французской киномысли : Немое кино 1911—1933 гг. / сост. М. Ямпольский. — М. : Искусство, 1988. — С. 80—140.
184. Эрнст В. Время медиа : понятия, археология, наука / Вольфганг Эрнст ; пер. с нем. Н. Сосна // Медиа : между магией и технологией / сост. и ред. Н. Сосна и К. Федорова. — М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014. — С. 144—161.
185. Эспинас А. Соответствующее состояние техники / Альфред Эспинас ; пер. с фр. // Роль орудия в развитии человека. — Ленинград : Прибой, 1925. — С. 148—169.
186. Ямпольский М. Видимый мир : Очерки ранней кинофеноменологии / Михаил Ямпольский. — М. : НИИК , ЦМК , МК, 1993. — 216 с.

187. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения) / Михаил Ямпольский. — М. : Новое литературное обозрение, 2001. — 240 с.
188. Adorno T. W. *Cultural Criticism and Society* / Theodor W. Adorno // Adorno T. W. *Prisms* / transl. from ger. Samuel Weber, Shierry Weber. — Cambridge, MA : The MIT Press, 1997. — P. 17—34.
189. Agamben G. *Notes on Gesture* / Giorgio Agamben // *Means Without Ends. Notes on Politics*. — Minneapolis, MI ; London, UK : University of Minneapolis Press. — 156 p.
190. Althusser L. *Reading Capital* / Louis Althusser ; transl. from fr. B. Brewster. — London, UK : New left books, 1970. — 339 p.
191. Badiou A. *Handbook of Inaesthetics* / Alain Badiou, transl. from fr. Alberto Toscano. — Stanford, CA : Stanford University Press, 2004. — 168 p.
192. Balibar E. *Individualité et transindividualité chez Spinoza* / Étienne Balibar // *Architectures de la raison. Mélanges offerts à Alexandre Matheron* [textes réunis par P.-F. Moreau]. — Paris : ENS Éditions, 1996. — P. 35—46.
193. Barasch M. *Pathos Formulae : Some Reflections on the Structure of a Concept* / Moshe Barash // *Imago Hominis : Studies in the Language of Art*. — New York, NY : New York University Press, 1994. — P. 119—127.
194. Baudry J.-L. *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* / Jean-Louis Baudry ; transl. from fr. A. Williams // *Movies and Methods : An Anthology* / ed. by B. Nichols. — Vol. 2. — Berkeley, CA : University of California Press, 1985. — P. 531—542.
195. Blumenberg H. *Paradigms for a Metaphorology* / Hans Blumenberg ; transl. from germ. R. Savage. — New York, NY : Cornell University Press, 2010. — 152 p.
196. Boehm G. *Pictorial versus Iconic Turn : Two Letters* / G. Boehm, W. J. T. Mitchell // *Culture, Theory, and Critique*. — 2009. — Vol. 50 (2—3). — P. 103—121.
197. Boehm G. *Was ist ein Bild?* / Gottfried Boehm // *Die Bilderfrage*. — München : Fink, 1994. — S. 325—343.

198. Bordwell D. *Narration in the Fiction Film* / David Bordwell. — Madison : University of Wisconsin Press, 1985. — 370 p.
199. Buck-Morss S. *Aesthetics and Anaesthetics : Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered* / Susan Buck-Morss // *October*. — 1992. — Vol. 62 (Autumn). — P. 3—41.
200. Catuz P. *Feminismus fickt! Perspektiven feministischer Pornographie jetzt kaufen* / Patrick Catuz. — Wien : LIT Verlag, 2013. — 207 s.
201. Chamarette J. *Phenomenology and the Future of Film : Rethinking Subjectivity Beyond French Cinema* / Jenny Chamarette. — New York, NY ; London, UK : Palgrave Macmillan, 2012. — 271 p.
202. Colberg J. *Photography After Photography? (A Provocation)* / Joerg Colberg. — 2012. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/photography\\_after\\_photography/](http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/photography_after_photography/).
203. Connell I. *Television News and the Social Contract* / Ian Connell // *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972—1979*. — London, UK ; New York, NY : Routledge, 2005. — P. 128—146.
204. Copjec J. *Imagine There's No Woman : Ethics and Sublimation*. — Cambridge, MA : The MIT Press, 2004. — 269 p.
205. Crary J. *Techniques of the Observer* / Jonathan Crary // *October*. — 1988. — Vol. 45. — P. 3—35.
206. DeLanda M. *A New Philosophy of Society : Assemblage Theory and Social Complexity* / Manuel DeLanda. — London, UK : Continuum, 2006. — 150 p.
207. DeLanda M. *A Thousand Years of Nonlinear History* / Manuel DeLanda. — New York, NY : Zone Books, 2000. — 333 p.
208. DeLanda M. *Assemblage Theory* / Manuel DeLanda. — Edinburgh, UK : Edinburgh University Press, 2016. — 216 p.
209. Doane M. A. *The Desire to Desire : The Woman's Film of the 1940s* / Mary Ann Doane. — Bloomington, IN : Indiana University Press, 1987. — 224 p.

210. Dolar M. *A Voice and Nothing More* / Mladen Dolar. — Cambridge, MA : The MIT Press, 2006. — 224 p.
211. Elkins J. *What is an Image?* / James Elkins. — Philadelphia, PA : The Pennsylvania State University Press, 2013. — 296 p.
212. Ernst W. *Digital Memory and the Archive* / Wolfgang Ernst. — Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 2013. — 265 p.
213. Falzon Ch. *Making History* / Christopher Falzon // *A Companion to Foucault* / ed. by Ch. Falzon, T. O'Leary, J. Sawicki. — Hoboken, NJ : Wiley-Blackwell, 2013. — P. 282—298.
214. Fietz R. *Medienphilosophie : Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche* / Rudolf Fietz. — Würzburg : Königshausen & Neumann, 1992. — 440 s.
215. Flusser V. *Into the Universe of Technical Images* / Vilem Flusser ; transl. from germ. N. Roth. — Minneapolis, MN ; London, UK : University of Minnesota Press, 2011. — 192 p.
216. Flusser V. *Writings* / Vilem Flusser ; transl. from germ. E. Eisel. — Minneapolis, MN ; London, UK : University of Minnesota Press, 2002. — 229 p.
217. Foucault M. *Dits et Ecrits, 1954—1988. — T. III* / Michel Foucault. — Paris : Gallimard, 1994. — 834 p.
218. Grau O. *Virtual Art : From Illusion to Immersion* / Oliver Grau. — Cambridge, MA : The MIT Press, 2004. — 430 p.
219. Greenberg C. *Homemade Esthetics : Observations on Art and Taste* / Clement Greenberg. — Oxford, UK : Oxford University Press, 1999. — 254 p.
220. Greenberg C. *The Collected Essays and Criticism. — Vol. 3 : Affirmations and Refusals, 1950—1956* / Clement Greenberg, John O'Brian. — Chicago, IL : University of Chicago Press, 1995. — 340 p.
221. Grusin R. *Introduction* / Richard Grusin // *The Nonhuman Turn* / ed. by R. Grusin. — Chicago, IL ; Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 2015. — P. VII—XXIX.

222. Guattari F. *Psychoanalysis and Transversality : Texts and Interviews 1955—1971* / Félix Guattari ; transl. from fr. A. Hodges, R. Sheed. — New York, NY : Semiotexte / Smart Art, 2015. — 384 p.
223. Gunning T. *The Cinema of Attractions : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* / Tom Gunning // *Wide Angle*. — 1986. — Vol. 8. — No. 3&4. — P. 63—70.
224. Habermas J. *The Structural Transformation of the Public Sphere : An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* / Jürgen Habermas ; transl. from ger. T. Burger. — Cambridge, MA : MIT Press. — 301 p.
225. Hall S. *Encoding/Decoding* / Stuart Hall // *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972—1979*. — London, UK ; New York, NY : Routledge, 2005. — P. 117—127.
226. Hall S. *Introduction to Media Studies at the Center* / Stuart Hall // *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972—1979*. — London, UK ; New York, NY : Routledge, 2005. — P. 104—109.
227. Hansen M. *New Philosophy for New Media* / Mark Hansen. — Cambridge, MA ; London, UK : The MIT Press, 2004. — 361 p.
228. Harman G. *Guerrilla Metaphysics. Phenomenology and the Carpentry of Things* / Graham Harman. — Chicago, IL : Open court, 2005. — 283 p.
229. Hartmann F. *Medienphilosophie* / Frank Hartmann. — Stuttgart : UTB, 2000. — 338 s.
230. Heath S. *Narrative Space* / Stephen Heath // Heath S. *Questions of Cinema* / Stephen Heath. — Bloomington, IN : Indiana University Press, 1985. — P. 19—75.
231. Heath S. *Notes on Suture* / Stephen Heath // Heath S. *Questions of Cinema*. — Bloomington, IN : Indiana University Press. — P. 76—112.
232. Heck M. *The Ideological Dimension of Media Messages* / Marina Heck // *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972—1979*. — London UK ; New York, NY : Routledge, 2005. — P. 110—116.

233. Henri M. Seeing the Invisible : On Kandinsky / Michel Henri ; transl. from French by Scott Davidson. — London, UK ; New York, NY : Continuum, 2009. — 160 p.
234. Holloway J. Change the World without Taking Power. The Meaning of Revolution Today / John Holloway. — London, UK : Pluto Press, 2002. — 240 p.
235. Hyppolite J. Introduction to Hegel's Philosophy of History / Jean Hyppolite ; transl. from fr. B. Harris, J. Spurlock. — Gainesville, Fl : University Press of Florida, 1996. — 88 p.
236. Innis H. Empire and Communications / Harold Innis. — Toronto : Dundurn, 2007. — 288 p.
237. Innis H. The Bias of Communication / Harold Innis. — Toronto : University of Toronto Press, 2008. — 304 p.
238. Jameson F. Valences of the Dialectic / Fredric Jameson. — London, UK ; New York, NY : Verso, 2009. — 625 p.
239. Jameson on Jameson : Conversations on Cultural Marxism / ed. by I. Buchanan. — Durham, NC : Duke University Press Books, 2007. — 296 p.
240. Jay M. Cultural Relativism and the Visual Turn / Martin Jay // Journal of Visual Culture. — 2002. — No. 1 (3). — P. 267—278.
241. Jay M. That Visual Turn / Martin Jay // Journal of Visual Culture. — 2002. — No. 1 (1). — P. 87—92.
242. Keller S. Maya Deren : Incomplete Control / Sarah Keller. — New York, NY : Columbia University Press, 2014. — 296 p. — (Film and Culture Series).
243. Kellner D. Media Culture / Douglas Kellner. — London, UK ; New York, NY : Routledge, 1995. — 357 p.
244. Kittler F. Gramophone, Film, Typewriter / Friedrich Kittler ; transl. from germ. G. Winthrop, M. Wutz. — Stanford, CA: Stanford University Press, 1999. — 315 p.

245. Kittler F. Perspective and the Book / Friedrich Kittler ; transl. from germ. S. Ogger // Grey Room. — 2001. — No. 5. — P. 38—53.
246. Kittler F. A. The Truth of the Technological World. Essays on the Genealogy of Presence / Friedrich A. Kittler, with an afterword by Hans Ulrich Gumbrecht, transl. from germ. by Erik Butler. — Stanford, CA : Stanford University Press, 2013. — 64 p.
247. Krauss R. E. The Optical Unconscious / Rosalind E. Krauss. — Cambridge, MA : The MIT Press, 1994. — 365 p.
248. Krtilova K. Media Matter : Materiality and Performativity in Media Theory / Katerina Krtilova // Media Matter : The Materiality of Media, Matter as Medium / ed. by B. Herzogenrath . — New York, NY ; London, UK : Bloomsbury, 2015. — P. 28—46.
249. Laclau E. Emancipation(s) / Ernesto Laclau. — New York, NY ; London, UK : Verso, 2007. — 128 p. — (Radical Thinkers).
250. Larualle F. Philosophy of Difference : a Critical Introduction to Non-philosophy / Francois Larualle ; transl. from fr. R. Gangle. — New York, NY : Continuum, 2010. — 228 p.
251. Lauretis T., de. Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema / Teresa de Lauretis. — Bloomington, IN : Indiana University Press, 1984. — 232 p.
252. Lauretis T., de. Freud's Drive : Psychoanalysis, Literature and Film / Teresa de Lauretis. — Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2010. — 208 p.
253. Lévy P. L'hyperscène ; De la communication spectaculaire à la communication tous-tous / Pierre Lévy // Cahiers de médiologie. — 1996. — No. 2. — P. 137—142.
254. Marchart O. Cultural Studies / Oliver Marchart. — Stuttgart : UTB, 2008. — 258 p.
255. Margreiter R. Medienphilosophie : Eine Einführung / Reinhard Margreiter. — Düsseldorf : Parerga-Verlag, 2007. — 300 s.

256. Marien M. W. *Photography : A Cultural History* / Mary Warner Marien. — 2<sup>nd</sup> ed. — Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 2006. — 560 p.

257. Martin A. *Last Day before Every Day : Figural Thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez* / Adrian Martin. — Brooklyn, NY: Punctum, 2012. — 54 p.

258. *Materialities of Communication* / Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer. — Stanford, CA : Stanford University Press, 1994. — 447 p. — (Writing Science).

259. McGowan T. *Real Gaze : Film Theory After Lacan* / Todd McGowan. — New York, NY : State University of New York Press, 2008. — 266 p. — (SUNY Series in Psychoanalysis and Culture).

260. *Media Archeology : Approaches, Applications, and Implications* / ed. by E. Huhtamo, J. Parikka. — Berkeley, CA : University of California Press, 2011. — 368 p.

261. Meillassoux Q. *After Finitude* / Quentin Meillassoux ; transl. from fr. R. Brassier. — New York, NY : Bloomsbury academic, 2010. — 339 p.

262. Meillassoux Q. *Subtraction and Contraction : Deleuze, Immanence, and Matter and Memory* / Quentin Meillassoux // *Collapse*. — 2007. — Vol. III. — P. 63—107.

263. Miller J.-A. *Suture (Elements of the Logic of the Signifier)* / Jacques-Alain Miller ; transl. from fr. J. Rose // *Screen*. — 1977/8. — No. 18 (Winter). — P. 24—34.

264. Mirzoeff N. *An Introduction to Visual Culture* / Nicholas Mirzoeff. — New York, NY : Routledge, 1999. — 274 p.

265. Mitchell W. J. T. *Iconology : Image, Text, Ideology* / W. J. Thomas Mitchell. — 2nd ed. — Chicago, IL : University of Chicago Press, 1987. — 236 p.

266. Mitchell W. J. T. *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation* / W. J. T. Mitchell. — Chicago, IL : University of Chicago Press, 1995. — 462 p.

267. Mitchell W. J. T. *Showing Seeing : a Critique of Visual Culture* / W. J. Thomas Mitchell // *Journal of Visual Culture*. — 2002. — Vol. 1. — No. 2. — P. 165—181.

268. Mondzain M.-J. *Image, Icon, Economy : The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary* / Marie-Jose Mondzain ; transl. from fr. by Rico Franses. — Stanford, CA : Stanford University Press, 2004. — 280 p.

269. Morley D. *Media, Modernity and Technology. The Geography of the New* / David Morley. — London, UK ; New York, NY : Routledge, 2007. — 288 p.

270. Morley D. *Spaces of Identity : Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries* / David Morley, Kevin Robins. — London, UK ; New York, NY : Routledge, 1995. — 264 p.

271. Moxey K. *Visual Time : The Image in History* / Keith Moxey. — Durham, NC : Duke University Press Books, 2013. — 224 p.

272. Münker S. *Media in Use : How the Practice Shapes the Mediality of Media* / Stefan Münker ; transl. from ger. // *Distinktion : Journal of Social Theory*. — 2013. — Vol. 14. — P. 246—253.

273. Negarestani R. *Cyclonopedia : Complicity with Anonymous Materials* / Reza Negarestani. — Melbourne : Re.Press, 2008. — 268 p.

274. Negri A. *L'anomalie Sauvage : Puissance et Pouvoir chez Spinoza* / Antonio Negri. — Paris : Editions Amsterdam, 2007. — 343 p.

275. Noys B. *Georges Bataille : A Critical Introduction* / Benjamin Noys. — London, UK : Pluto Press, 2000. — 176 p. — (Modern European Thinkers).

276. Olson G. *David Lynch : Beautiful Dark* / Greg Olson. — New York, NY : Scarecrow Press, 2008. — 752 p.

277. Ong W. *Interfaces of the Word : Studies in the Evolution of Consciousness and Culture* / Walter Ong. — New York, NY : Cornell University Press, 1977. — 384 p.

278. Ong W. *Orality and Literacy : The Technologizing of the World* / Walter Ong. — London, UK ; New York, NY : Routledge, 2002. — 203 p.

279. Ong W. Rhetoric, Romance, and Technology : Studies in the Interaction of Expression and Culture / Walter Ong. — New York, NY : Cornell University Press, 2012. — 363 p.

280. Oudart J.-P. Cinema and Suture / Jean-Pierre Oudart ; transl. from fr. K. Hanet // Screen. — 1977/8. — 18 (4) (Winter). — P. 35—47.

281. Parikka J. Insect Media : an Archeology of Animals and Technology / Jussi Parikka. — Minneapolis, MN : University of Minnesota press, 2010. — 320 p.

282. Peters J. Introduction : Friedrich Kittler's Light Shows / John Peters // Kittler F. Optical media : Berlin lectures. — Cambridge, MA : Polity Press, 2010. — P. 1—17.

283. Petrenko D. The Strategies of Mediaanthropology in the Context of Philosophy of Technology / Dmitry Petrenko // Australian and New Zealand Journal of Fundamental and Applied Studies. — No. 1 (15). — Vol. III. — Sydney. — January-June, 2015. — P. 457—463.

284. Piercey R. The Spinoza-Intoxicated Man : Deleuze on Expression / Robert Piercey // Man and World. — 1996. — Vol. 3. — No. 3 (July). — P. 269—281.

285. Pomerantsev P. Nothing is True and Everything is Possible : Adventures in Modern Russia / Peter Pomerantsev. — New York, NY ; London, UK : Public Affairs ; First Trade Paper Edition, 2015. — 256 p.

286. Raunig G. Dividuum : Machinic Capitalism and Molecular Revolution / Gerald Raunig ; transl. from. ger. A. Derieg. — Los Angeles, CA : Semiotext(e), 2016. — 208 p.

287. Raunig G. A Thousand Machines : A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement / Gerald Raunig ; transl. from. ger. A. Derieg. — Los Angeles, CA : Semiotext(e), 2010. — 120 p.

288. Restivo A. Into the Breach : Between the Movement-Image and the Time-Image / Angelo Restivo // The Brain is the Screen : Deleuze and the

Philosophy of Cinema / ed. by Gregory Flaxman. — Minneapolis, MN ; London : University of Minnesota Press, 2000. — P. 171—192.

289. Reynolds B. Transversal Subjects from Montaigne to Deleuze after Derrida / Bryan Reynolds. — London, UK : Palgrave Macmillan, 2009. — 300 p.

290. Sewell W. H. Le Citoyen / La Citoyenne : Activity, Passivity, and the Revolutionary Concept of Citizenship / William H. Sewell // The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture. — Oxford, UK : Oxford University Press, 1988. — Vol. II. — P. 105—125.

291. Simondon G. Du Mode D'existence des Objets Techniques / Gilbert Simondon. — Paris : Aubier, 1989. — 336 p.

292. Schwab M. Escape from the Image : Deleuze's Image-Ontology / Martin Schwab // The Brain is the Screen : Deleuze and the Philosophy of Cinema / ed. by Gregory Flaxman. — Minneapolis, MN ; London, UK : University of Minnesota Press, 2000. — P. 109—140.

293. Spinoza B. Ethik / B. Spinoza // Spinoza B. Opera. — Heidelberg : Heidelberg Akademie der Wissenschaften. — 1925. — Bd. 2. — S. 43—308.

294. Tabbi J. Cognitive Fictions / Joseph Tabbi. — Minneapolis, MN ; London : University of Minnesota Press, 2002. — 216 p.

295. Tholen G. Ch. Media Metaphorology : Irritations in the Epistemic Field of Media Studies / Georg Christoph Tholen // South Atlantic Quarterly. — 2002. — T. 101. — No. 3. — P. 659—672.

296. Toscano A. To Have Done with the End of Philosophy / Alberto Toscano // Pli. — 2000. — No. 9. — P. 220—238.

297. Vienna Actionism : Art and Upheaval in 1960s Vienna / ed. by E. Badura-Triska. — Köln : Walther König, 2012. — 416 p.

298. Vogel M. Media of Reason : A Theory of Rationality / Matthias Vogel ; transl. from ger. D. Arnold. — Cambridge, MA : Columbia University Press, 2012. — 402 p.

299. Warburg A. *The Renewal of Pagan Antiquity* / Aby Warburg. — Los Angeles, CA : Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. — 868 p.

300. Warf B. *Introduction : the Reinsertion of Space into the Social Sciences and Humanities* / Barney Warf (ed.), Santa Arias (ed.) // *The Spatial Turn : Interdisciplinary Perspectives*. — London, UK ; New York, NY : Routledge, 2014. — P. 1—10. — (Routledge Studies in Human Geography).

301. Weibel P. *Beyond Art : A Third Culture : A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20th Century Austria and Hungary* / ed. by Peter Weibel. — Wien, NY : Springer Vienna Architecture Springer Vienna Architecture, 2005. — 616 p.

302. Welsch W. *Rationality and Reason Today* / Wolfgang Welsch // *Criticism and Defense of Rationality in Contemporary Philosophy* / ed. by D. R. Gordon, J. Niznik]. — Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1998. — P. 17—34.

303. Williams L. *Figures of Desire : A Theory and Analysis of Surrealist Film* / Linda Williams. — Oakland, CA : University of California Press, 1992. — 245 p.

304. Williams L. *Hard Core : Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»* / Linda Williams. — Oakland, CA : University of California Press, 1999. — 380 p.

305. Williams R. *Marxism and Literature* / Raymond Williams. — New York, NY : Oxford University Press, 1977. — 224 p.

306. Williams R. *Television : Technology and Cultural Form* / Raymond Williams. — London, UK ; New York, NY : Routledge, 2003. — 192 p.

307. Zielinski S. *...After the Media : News from the Slow-Fading Twentieth Century* / Siegfried Zielinski ; transl. from ger. G. Custance. — Washington, WA : Univocal Publishing, 2013 . — 275 p.

308. Zielinski S. *Deep Time of the Media. Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means* / Siegfried Zielinski ; trans. from germ. G. Custance. — Cambridge, MA : MIT Press, 2002. — 375 p.

309. Zizeck S. *Organs without Body : Deleuze and Consequences* / Slavoj Zizek. — London, UK ; New York, NY : Routledge, 2003. — 217 p.