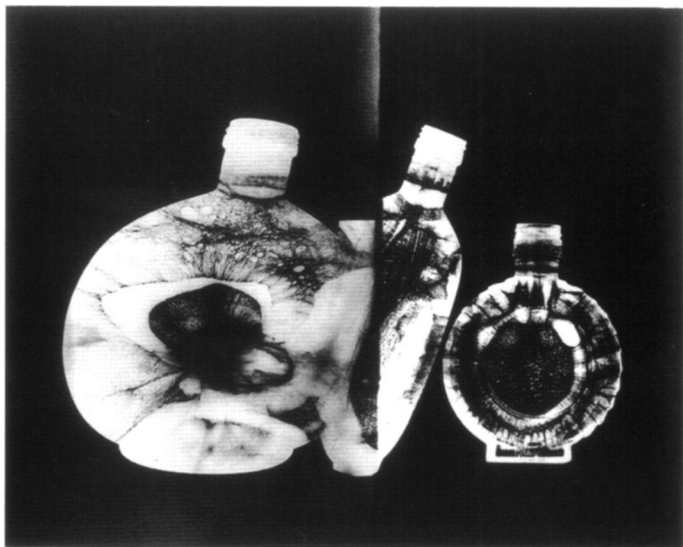


# за философию фотографии



Вилем флюссер

ВИЛЕМ ФЛЮССЕР  
ЗА ФИЛОСОФИЮ ФОТОГРАФИИ



Издательство С.-Петербургского университета

2008

ББК 71.0  
Ф73

Флюссер В.

Ф73 За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. — 146 с.  
ISBN 978-5-288-04266-9

Вилем Флюссер (1920-1991) входит в число виднейших теоретиков медиа, коммуникации и фотографии. Основной мотив его книг — интерес к языку, сближающемуся с миром образов, возможность философствовать с помощью образов и мыслить в фотографических категориях. Автор рассматривает место фотографии в системе коммуникации, проводит ее анализ как средства воздействия на сознание людей. В книге также речь идет о месте фотографии в общественных отношениях, о феномене свободы творца, о технике как таковой на примере фототехники, о последствиях перехода от традиционного к техническому образу.

Тот, кто размышляет о существовании дела фотографии, о том, как изменяется реальность с приходом дигитального образа, найдет глубокого и интересного собеседника в лице Флюссера.

В приложении работа Дитмара Кампера (1936-2001) — виднейшего представителя постструктуралистской мысли Германии, размышляющего о насилии взгляда и последствиях все возрастающей очевидности.

**ББК 71.0**

*Книга издана при финансовой поддержке  
Гете-института (Санкт-Петербург)*

© Copyright 2007/1983  
European Photography,  
Andreas Müller-Pohle, P. O.  
Box 08 02 27, 10002 Berlin,  
Germany, [www.equivalence.com](http://www.equivalence.com)  
EDITION FLUSSER,  
Volume III, 1997

© Г. Хайдарова, перевод,  
послесловие и комментарии, 2008

© В. В. Савчук, послесловие, 2008

© Издательство С.-Петербургского  
университета, 2008

ISBN 978-5-288-04266-9

## СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово . . . . .	4
I. Образ . . . . .	6
II. Технический образ . . . . .	13
III. Фотоаппарат . . . . .	22
IV. Жест фотографирования . . . . .	37
V. Фотография . . . . .	46
VI. Распространение фотографии . . . . .	56
VII. Восприятие фотографии . . . . .	66
VIII. Фотографический универсум . . . . .	76
IX. Необходимость философии фотографии . . . . .	90
Словарь понятий . . . . .	98
<i>Дитмар Кампер. Взгляд и насилие. Будущее оче- видности . . . . .</i>	<i>102</i>
Фотографический универсум Вилема Флюссера ( <i>Валерий Савчук, Гульнара Хайдарова</i> ) . . . . .	109

## ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Представленное здесь исследование исходит из гипотезы, что в человеческой культуре с самого ее начала можно обнаружить два принципиальных перелома. Первый, приходящийся примерно на середину второго тысячелетия до н. э., можно обозначить как «изобретение линейной письменности»; второй, свидетелями которого мы являемся, — как «изобретение технического образа». Вероятно, были и более ранние переломы подобного рода, но они нам уже недоступны.

Эта гипотеза содержит в себе предположение, что культура и вместе с ней бытие как таковое собираются в корне изменить свою структуру. Мы постараемся привести доказательства в пользу этого предположения.

Для сохранения гипотетического характера мы будем избегать цитат из предшествующих работ на близкие темы. По этой же причине не будем приводить библиографию. Вместо этого в конце прилагается маленький словарь понятий, использованных нами или содержащихся в тексте в неявном виде. Определение этих понятий не претендует на всеобщую значимость, но

предлагается в качестве рабочей гипотезы для тех, кто захочет продолжить приведенные ниже размышления и исследования.

Ибо цель предложенного эссе состоит не в том, чтобы отстоять некий тезис, но в том, чтобы спровоцировать в философии дискуссию на тему «фотография».

## І. ОБРАЗ

Образы — это означающие поверхности. Они указывают — чаще всего — на нечто «во внешнем» пространстве-времени, что они обязуются представить нам как абстракцию (как сокращение четырех размерностей пространства-времени до двумерной поверхности). Эту специфическую способность к абстрагированию поверхностей из пространства-времени и к проецированию обратно в пространство-время можно назвать «воображением». Она является предпосылкой для производства и дешифровки образов. Иначе говоря, это способность кодировать феномены в двумерные символы и читать эти символы.

Значение изображения лежит на поверхности. Это значение можно понять с одного взгляда—но тогда оно останется поверхностным. Если хотят углубить значение, т. е. реконструировать абстрагированную размерность, нужно позволить взгляду блуждать по поверхности, ощупывая ее. Такое блуждание по поверхности изображения можно назвать «сканированием». При этом взгляд следует по сложной траектории, которая формируется, с одной сторо-

ны, структурой образа, с другой — интенцией зрителя. Поэтому значение образа, возникающее в процессе сканирования, представляет собой синтез двух интенций: той, что манифестирована в образе, и интенцией зрителя. Следовательно, образы — «денотативные» (однозначные) комплексы символов (как, например, числа), но «коннотативные» (многозначные) комплексы символов: они предоставляют пространство для интерпретаций.

Взгляд, блуждая по поверхности изображения, схватывает один элемент за другим и устанавливает временные связи между ними. Он может возвращаться к уже виденному элементу образа, и из «прежде» получается «после»: время, реконструированное таким сканированием, — это время вечного возвращения того же самого. Но одновременно взгляд создает также многозначительные связи между элементами образа. Он может снова и снова возвращаться к одному специфическому элементу образа и возводить к нему значение образа. Тогда возникает комплекс значений, в котором один элемент придает значение другому и черпает свое собственное значение из него. Реконструированное в таком сканировании пространство — это пространство взаимного значения.

Это пространство-время, являющееся собственным пространством-временем образа, — не что иное, как мир магии, мир, в котором все повторяется и в котором все принимает участие в общем многозначном контексте. Такой мир структурно отличается от исторической лине-



арности, в которой ничего не повторяется и в которой на все есть свои причины и следствия. Например, в историческом мире восход солнца служит причиной кукареканья петуха, а в магическом восход солнца означает кукареканье, а кукареканье означает восход. Значение образов магично.

Магический характер образов нужно учитывать при их декодировании. Неверно усматривать в образах «застывшие события». Они скорее замещают события положением вещей<sup>1</sup> и переводят его в некие сцены. Магическая власть образов покоится на том, что они на поверхности, и на присущей им диалектике; их собственное противоречие нужно рассматривать в свете этой магии.

Изображения выступают посредниками между миром и человеком. Человек «эк-зистировать», это значит, что мир недоступен ему непосредственно, так что изображения берут на себя обязанность сделать мир представимым для человека. Но как только они это делают, они встают между миром и человеком. Они должны быть географической картой, но становятся экраном: представляя мир, заслоняют его до той степени, что человек в конце концов начинает жить функцией созданных им образов. Он перестает декодировать образы, а вместо этого проецирует их нерасшифрованными во «внешний» мир, тем самым этот мир сам становится образным — неким контекстом сцен, контекстом положений вещей. Этот переворот в функции образа мож-

<sup>1</sup>der Sachverhalt.

но назвать «идолопоклонством», и сегодня мы можем наблюдать, как он происходит: вездесущие технические изображения, окружающие нас, магически переструктурируют нашу «действительность» и переворачивают глобальный образный сценарий. В сущности, речь идет о «забвении». Человек забыл, что он был тем, кто создал образы, чтобы по ним ориентироваться в мире. Он больше не в состоянии расшифровать их и живет теперь функцией собственных образов: воображение обратилось галлюцинацией.

По-видимому, это отчуждение человека от своих образов когда-то, самое позднее во втором тысячелетии до н.э., уже достигало критического масштаба. Поэтому отдельные люди пытались вспомнить о первоначальном намерении, лежащем по ту сторону изображения. Они пытались прорвать экран образов, чтобы освободить путь в мир. Их метод состоял в том, чтобы вынимать элементы изображения (pixel) из поверхности и расставлять их в строчку. Они изобрели линейную письменность. И тем самым перекодировали циклическое магическое время в линейное историческое время. Это было началом «исторического сознания» и началом «истории» в собственном смысле. С тех пор историческое сознание было направлено против магического — борьба, которая еще явно проступает в активных высказываниях иудейских пророков и греческих философов (особенно Платона) против образов.

Борьба письменности против изображения, исторического сознания против магии характер-

на для всей истории. Вместе с письмом появляется новая способность, она может быть названа «понятийным мышлением» и состоит в том, чтобы абстрагировать линии из поверхностей, т. е. создавать тексты и декодировать их. Понятийное мышление более абстрактно, чем мышление, основанное на воображении, оно абстрагирует из феноменов все размерности за исключением прямой. Так с изобретением письменности человек совершил еще один шаг, удаляющий его от мира. Тексты означивают не мир, а изображения, которые они прорвали. Следовательно, расшифровывать тексты — значит открывать означенные ими изображения. Цель текстов — объяснить образы, которые делают постижимыми понятия, представления. То есть тексты — это метакоды образов.

Тем самым встает вопрос о взаимоотношении текстов и изображений. Это центральный вопрос истории. В средние века он всплывал как борьба преданного тексту христианства с идолопоклонниками, язычниками; в новое время — как борьба текстоцентричной науки против находящейся во власти образов идеологии. Борьба диалектична. В той же мере, в которой христианство побороло язычников, оно вобрало в себя образы и само стало языческим; а в той мере, в которой наука победила идеологию, она впитала представления и сама стала идеологичной. Объяснение этому таково: тексты объясняют изображения, чтобы уйти от них, но образы иллюстрируют тексты, чтобы сделать их представимыми. Понятийное мышление анализирует

магическое, чтобы устранить его с пути, но магическое мышление вписывает себя в понятийное, чтобы придать ему значение. В этом диалектическом процессе понятийное мышление и мышление, основанное на воображении, взаимно усиливают друг друга, а значит, изображения становятся все более понятийными, тексты — все более вымыслом. Сегодня высшую понятийность можно найти в концептуальных образах (например, в компьютерных изображениях), а высшую степень воображения — в научных текстах. Таким образом, иерархия кодов коварно опрокидывается. Тексты, бывшие первоначально метакодом образов, могут иметь в качестве метакода сами образы.

Но это еще не все. Само письмо — это посредник, точно так же как и образ, и оно подвержено той же внутренней диалектике. Письмо, следовательно, находится не только во внешнем противоречии с образами, но и разрывается внутренним противоречием. Если цель письма — быть посредником между человеком и образами, то оно может и заслонять образы вместо того, чтобы их представлять, и внедряться между человеком и его образами. Если это происходит, человек становится неспособен расшифровать свои тексты и реконструировать означенные в них образы. Но если тексты становятся наглядно непредставимы, невообразимы, непостижимы, человек живет функцией своего текста. Возникает «текстопоклонение», которое не менее галлюциногенно, чем идолопоклонство. Примером текстопоклонения, предан-

ности тексту могут быть христианство и марксизм. Тексты при этом проецируются во внешний мир, и человек переживает, познает и оценивает мир функцией этого текста. Впечатляющим примером невообразимости текста является сегодня дискурс науки. Научный универсум (значение этого текста) не обязан быть вообразимым: если под ним что-то представляют, то он «ложно» расшифрован; например, тот, кто хочет представить себе что-то под уравнениями теории относительности, их просто не понял. Но поскольку все понятия в конце концов означивают представления, то научный, непредставимый универсум «пуст».

Текстопоклонение в XIX в. достигло критической стадии. Точнее говоря, история подошла к концу. История в точном смысле слова — это прогрессирующее транскодирование образов в понятия, прогрессирующее объяснение представлений, прогрессирующее расколдовывание, прогрессирующее постижение. Но если тексты становятся непредставимы, то больше нечего объяснять, и истории конец.

В этой ситуации кризиса текста были изобретены технические образы: чтобы сделать тексты вновь вообразимыми, магически нагрузить их — чтобы преодолеть кризис истории.

## II. ТЕХНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

Технический образ<sup>2</sup> — это образ, созданный аппаратом. Поскольку аппарат в свою очередь — продукт приложения научного текста, то в случае технического образа речь идет о не прямой производной научного текста. Последний наделяет образ, исторически и онтологически, некоей отличной от традиционного образа позицией. С точки зрения истории традиционные образы предшествуют текстам на десятки тысяч лет, а технические образы появляются вслед за развитыми текстами. С точки зрения онтологии традиционные образы — это абстракции первой степени, поскольку они абстрагированы из конкретного мира, тогда как технические образы — абстракции третьей степени: они абстрагируются от текста, который сам абстрагирован от традиционных образов, а они, в свою очередь, абстрагированы от конкретного мира. С точки зрения истории традиционные образы — доисторичны, а технические — «постисторичны» (в

<sup>2</sup>Российский исследователь Нина Сосна предлагает переводить технический образ как «техногенный образ», что также оправданно.

том смысле, как изложено в предыдущей главе). С точки зрения онтологии традиционные образы означивают феномены, тогда как технические означивают понятия. Следовательно, расшифровать технические образы — это значит вычислить их положение по ним самим.

Странным образом они с трудом поддаются дешифровке. Вероятно, дело в том, что они вообще не должны расшифровываться, так как их значение, как кажется, автоматически отображено на их поверхности — подобно отпечаткам пальцев, когда значение (палец) является причиной, а образ (отпечаток) — следствием. Мир, как кажется, означенный техническими образами, как будто является их причиной, а сами они — последнее звено причинной цепи, которая непрерывно связывает их с их же значением: мир отражает солнечные и любые другие лучи, которые фиксируются с помощью оптических, химических и механических устройств на чувствительной поверхности и как результат порождают технические образы, т. е. они, как кажется, лежат в той же плоскости действительности, что и их значение. Стало быть то, что мы видим на них, как будто не символы, которые нужно расшифровывать, а симптомы мира, который, хотя и не прямо, можно рассмотреть благодаря им.

Этот кажущийся несимволический, объективный характер технических образов приводит зрителя к тому, чтобы считать их не образами, а окном. Он доверяет им как собственным глазам. А значит, и критикует их не как образы, а как

мировоззрение (если вообще критикует их). Его критика — не анализ их создания, но анализ мира. Некритичность по отношению к техническому образу может оказаться опасной в ситуации, когда технический образ вытесняет текст.

Опасность в том, что «объективность» технических образов — иллюзия. Поскольку они, как и все образы, не только символичны, но и представляют еще более абстрактный комплекс символов, чем традиционный образ. Они — метакод текстов, который, как будет показано, обозначает не внешний мир, а текст. Вызванное ими воображение — это способность перекодировать понятия из текста в образ; и когда мы их рассматриваем, мы видим по-новому закодированные понятия внешнего мира.

Напротив, в традиционном образе легко увидеть символический характер, так как здесь между образом и его значением внедряется человек (например, художник). Этот человек прорабатывает образ-символ «в голове» и затем переносит его кистью на поверхность. Если расшифровывать такие образы, то нужно декодировать то кодирование, которое произошло «в голове» художника. В случае технического же образа все не так очевидно. Хотя и здесь между образом и его значением внедряется некий фактор, а именно фотокамера и использующий ее человек (например, фотограф), но здесь далеко не очевидно, что комплекс «аппарат/оператор» прерывает цепочку между образом и значением. Напротив, кажется, что значение на одном конце (input) входит в комплекс, а на другом



конце (output) выходит, при этом сам процесс, ход событий внутри комплекса, скрыт, в общем, «black box». Кодирование технического образа происходит внутри этого черного ящика, и, следовательно, дело любой критики состоит в том, чтобы осветить внутренность этого ящика. Пока мы не владеем такой критикой, мы остаемся в отношении технического образа неграмотными, лишенными алфавита.

Но что-то мы все же можем сказать об этих образах. Например, что они — не окно, а образы, т. е. поверхности, которые все переводят в положение вещей; что они, как и все образы, воздействуют магически; и что они провоцируют своего зрителя к проекции этой недешифруемой магии на внешний мир. Магическое очарование технических образов наблюдается повсеместно: в том, как они магически нагружают нашу жизнь, как мы живем, познаем, оцениваем и действуем функцией этих образов. Поэтому важно задаться вопросом, о каком виде магии здесь идет речь.

Это, по всей очевидности, вряд ли та же магия, что и магия традиционного образа: очарование, исходящее от экрана телевизора или киноэкрана — иное, нежели то, которое мы испытываем от пещерной живописи или от фресок этрусских гробниц. Телевидение и кино находятся в иной плоскости бытия, чем пещеры и этруски. Древняя магия доисторична, она старше, чем историческое сознание, новая магия — «постисторична», она наследует историческое сознание. Новое колдовство направлено не на

внешний мир, а на то, чтобы изменить наши понятия о мире. Это магия второй степени: абстрактная мистификация.

Различие между древней и новой магией можно выразить следующим образом: доисторическая магия — это ритуализирование моделей, названных «мифом», новая — ритуализирование моделей, названных «программой». Мифы — это модели, передающиеся изустно, а их автор — «божество» — по ту сторону коммуникативных процессов. Программы же, напротив, модели, передающиеся письменно, а их авторы — «функционеры» — находятся внутри коммуникативного процесса. (Понятия «программа» и «функционер» будут истолкованы позже.)

Функция технического образа состоит в том, чтобы магически освободить его реципиента от необходимости понятийного мышления, замещая историческое сознание магическим сознанием второй степени, понятийную способность — воображением второй степени. Именно это мы имеем ввиду, когда утверждаем, что образы вытесняют тексты.

Тексты были изобретены во втором тысячелетии до н. э. для того, чтобы демистифицировать образы, лишить их магии, даже если изобретатели письменности не осознавали этого; фотография, как первый технический образ, была изобретена в XIX в. для того, чтобы теперь уже тексты зарядить магией, даже если ее изобретатели опять же этого не осознавали. Изобретение фотографии — такое же исторически решающее событие, как и изобретение письменности.

С появлением письма началась история в узком смысле, а именно борьба с идолопоклонством. С появлением фотографии начинается «постистория», а именно борьба с текстопоклонением.

Ибо ситуация в XIX в. была такова: изобретение книгопечатания и введение всеобщего обязательного обучения привели к тому, что каждый умел читать. Возникло всеобщее историческое сознание, которое охватывало и те слои общества, которые прежде обладали магическим укладом жизни — крестьян, теперь они пролетаризировались и стали жить исторически. Произошло это благодаря дешевым текстам: книгам, газетам, листовкам; все виды текста стали дешевыми, что привело к не менее обедненному историческому сознанию и не менее примитивному понятийному мышлению, это в свою очередь повлекло два разнонаправленных развития: с одной стороны, традиционные образы, спасаясь от инфляции текста в гетто — в музее, салоне и галерее, стали герметичными (неподдающимися общедоступной расшифровке) и утратили влияние на повседневную жизнь. С другой стороны, возникли герметичные тексты, рассчитанные на элиту специалистов, т. е. тексты научной литературы, для которой обедненное мышление стало уже некомпетентным. Так культура расщепилась на три ветви: ветвь прекрасного искусства, подпитываемая традиционными, но обогащенными понятийно и технически образами; ветвь науки и техники, насыщенная герметическими текстами; и ветвь широких слоев общества, насыщенная дешевыми текстами. Что-

бы предотвратить развал культуры, были изобретены технические образы, как код, который был бы действительным для всего общества.

А именно: они, во-первых, вновь ввели бы образы в повседневную жизнь; во-вторых, должны были бы сделать представимыми герметичные тексты и в-третьих, вновь обнаружить сублимированную магию, воздействующую в дешевых текстах. Они должны были бы стать общим знаменателем для искусства, науки и политики (в смысле всеобщих ценностей), т. е. быть одновременно «прекрасным», «истинным» и «хорошим» и, таким образом, как общепринятый код преодолеть кризис культуры — искусства, науки и политики.

Но на самом деле технические образы функционируют иначе. Они не вводят традиционные образы в жизнь, но замещают их репродукциями, занимают их место; они не делают, как предполагалось, герметичные тексты представимыми, но фальсифицируют их, поскольку переводят научные высказывания и уравнения в положение вещей, а именно в образы. И наконец, они ни в коей мере не проявляют содержащуюся в дешевых текстах сублимированную, доисторическую магию, но замещают ее новым типом магии, запрограммированной магией. Тем самым они не могут привести культуру, как предполагалось, к общему знаменателю, но напротив, приводят к ее раздроблению, вплоть до аморфной массы. В результате появляется массовая культура.

Объяснение этому следующее: технический

образ — это поверхность, действующая подобно плотине<sup>3</sup>. Традиционные образы удерживаются плотиной и вечно репродуцируются: они циркулируют здесь (например, в форме постеров). Научные тексты удерживаются этой плотиной и, перекодируясь из стройных строк в положение вещей, приобретают магический характер (например, в форме моделей, которые пытаются представить уравнение Эйнштейна). А дешевые тексты, этот поток газетных статей, листовок, романов и т.д., удерживаются этой плотиной, поскольку присущие им магия и идеология преобразуются в запрограммированную магию технического образа (например, в форме фотороманов). Так технические образы всасывают в себя всю историю и образуют вечное коловращение памяти общества.

Ничто не может противостоять этому водовороту технических образов — ни художественная, научная или политическая активность, нацеленная на них, ни обыденная позиция, состоящая в том, чтобы не фотографировать, не снимать на кино- или видеопленку. Ибо все стремится остаться навечно в памяти и быть вечно повторяемым. Все события сегодня стремятся попасть на экран телевизоров, на киноэкран, на фотографию, чтобы быть переведенными в некое положение вещей. Но тем самым одновременно каждое действие теряет свой истори-

<sup>3</sup> Поль Вирилио использует подобным образом метафору «экрана». Любая плотина регулирует поток, прерывая естественное течение или пропуская воду (поток образов). Функции плотины — удерживать и пропускать.

ческий характер и оказывается магическим ритуалом и вечно повторяемым движением. Универсум технических образов, каким он начинает вырисовываться вокруг нас, предстает избытком времен, в котором беспрестанно вращаются все действия и страдания. Только с этой апокалиптической точки зрения проблема фотографии, как кажется, обретает подходящие ей контуры.

### III. ФОТОАППАРАТ

Технический образ создается аппаратом. При этом можно считать, что свойства, характеризующие аппарат как таковой, содержатся и в фотоаппарате — в простой, эмбриональной форме, и могут быть установлены на его примере. В этом отношении фотоаппарат как прототип аппаратов, ставших определяющими для настоящего и ближайшего будущего, предлагает подходящую отправную точку в более общем анализе аппаратов — тех аппаратов, которые, с одной стороны, разрастаются до гигантских размеров и грозят исчезнуть из поля зрения (как административные аппараты), а с другой — уменьшаются до микроскопических размеров, окончательно становясь недоступными (как чипы электронных аппаратов). Но сначала нужно дать более точное определение понятия «аппарат», так как в современном словоупотреблении его понимают по-разному.

Латинское слово «apparatus» производно от глагола «apparare», который означает «подготавливать». Кроме того в латинском есть глагол «praeparare», который также значит «подготавливать». Если мы попробуем в немецком

провести различие между приставками «ad» и «praе», то слово «appare» можно перевести как «заготовить». Соответственно «аппарат» — это вещь, которая в готовности подстерегает что-то, а «препарат» — это вещь, которая ждет чего-то в готовности терпеливо. Фотоаппарат с нетерпением ожидает фотографирования, он точит для этого зубы. Это бытие аппарата в собранной готовности, в готовности к прыжку, эту его хищность можно установить при попытке дать этимологическое определение понятия «аппарат».

Но одной этимологии недостаточно для определения понятия. Нужно задаться вопросом об онтологической позиции аппарата, о его плоскости бытия. Разумеется, аппараты — произведенные вещи, т. е. вещи, «поставленные» наличной природой. Совокупность таких вещей может быть названа «культурой». Аппараты — часть культуры, а значит, по ним можно эту «культуру» распознать. Правда, слово «аппарат» иногда употребляется по отношению к природным феноменам, например, когда говорят о слуховом аппарате животных. Но такое словопотребление метафорично: мы называем эти органы аппаратом, поскольку они «поджидают звуки», т. е. применяем понятия культуры к природе; если бы в нашей культуре не было аппаратов, мы бы не называли так эти органы.

Грубо говоря, можно различить два типа культурных предметов. Одни хороши в употреблении (потребительские товары), другие хороши в производстве товаров потребления (ору-



дия труда<sup>4</sup>). Общее у этих двух типов то, что они «хороши»: они представляют собой ценность, таковы, какими и должны быть, т. е. произведены намеренно. В этом различие между естественными науками и культурологическими: последние заняты разысканием намерения, стоящего за вещами. Они вопрошают не только о *почему*, но и о *зачем*, и соответственно, в фотоаппарате они также усматривают намерение. В соответствие с этим критерием фотоаппарат — это орудие труда, предназначение которого — производство фотографий. Но как только аппарат определяется как орудие труда, то возникает сомнение: фотография, стало быть, потребительский товар, как обувь или яблоко? А фотоаппарат соответственно орудие труда типа иглы или ножниц?

Орудия труда в общеупотребительном смысле захватывают предметы из природы и поставляют (производят) их в сферу людей. При этом они преобразуют форму этих предметов: накладывают на них новую, преднамеренную форму. Они «информируют»: предмет приобретает противоестественную, невероятную форму, он становится культурным. Это производство и информирование из природного материала называется «работой», а ее результат — «произведением»<sup>5</sup>. Некоторые произведения, например, яблоки, конечно, произведены, но не информированы, другие, как, например, обувь, сильно

<sup>4</sup>das Werkzeug — орудие, инструмент.

<sup>5</sup>das Werk имеет и значение «труд» и значение «произведение», «сочинение».

информированы, у них авантюрная по отношению к звериной шкуре (коже) форма. Ножницы, использующиеся при сборе яблок, — это орудие труда, которое информирует мало, игла, использующаяся при пошиве обуви, информирует сильно. Тогда получается, что фотоаппарат — это своего рода игла, поскольку фотографии несут информацию?

Орудия труда в привычном смысле — это продолжение органов человека: продолжение зубов, пальцев, ладоней, рук, ног. Поскольку они — продолжение, то они простираются дальше в природу, захватывают предметы из природы сильнее и быстрее, чем человеческое тело. Они симулируют орган, продолжением которого являются: стрела — палец, молот — кулак, мотыга — палец стопы. Они «эмпиричны». Но в эпоху индустриальной революции орудия труда не ограничатся эмпирической симуляцией, они прибегнут к научным теориям, станут «техническими». Благодаря этому они станут сильнее, больше и дороже, а их произведения — дешевле и многочисленней, и с этого момента они называются «машинами». Таким образом, фотоаппарат — машина, поскольку он, по-видимому, симулирует глаз, используя при этом теорию оптики?

Когда орудия труда в обычном смысле превратились в машины, перевернулось их отношение к человеку. До индустриальной революции человек был окружен орудиями труда, после нее машина была окружена человеком. Прежде орудие труда было переменной величиной, а

человек — константой, после человек стал переменной, а машина — константой. Прежде орудие труда было функцией человека, после — человек стал функцией машины. Обстоит ли дело с фотоаппаратом также как с машиной?

Размеры и высокая цена машин привели к тому, что ими могли обладать только капиталисты. Большинство людей, пролетариат, были функцией машины. Человечество разделилось на два класса: обладателей машин, для нужд которых работали машины, и пролетариат, работавший на машинах функцией этих нужд. Верно ли это и для фотоаппарата, является ли фотограф пролетариатом и есть ли также фотокапиталисты?

Все эти вопросы, хотя они и «хорошие» вопросы, как кажется, не касаются сущности аппарата. Конечно, аппараты информируют. Конечно, они технически симулируют органы. Конечно, человек действует функцией аппаратов. Конечно, за аппаратом скрываются намерение и интерес. Но это не самое важное в них. Все эти вопросы теряют из виду существенное, поскольку исходят из индустриального комплекса. Аппараты, хотя и есть результирующая индустрии, указывают вовне индустриального комплекса, в направлении постиндустриального общества. Поэтому для аппаратов индустриальная постановка вопроса (как, например, и марксистская) более не компетентна, она дает промах. Мы должны взять новые категории, чтобы настигнуть аппараты и дать им определение.

Основная категория индустриального обще-

ства — работа: орудия труда и машины выполняют работу, захватывая предметы из природы и информируя их, т. е. изменяют мир. Но аппарат в этом смысле не выполняет работу. Его цель не в том, чтобы изменять мир, но в том, чтобы изменять значение мира. Его намерение символично. Фотограф работает не в индустриальном смысле, и бессмысленно называть его рабочим, пролетарием. Так как большинство людей сейчас работают на и в аппаратах, то бесполезно говорить о пролетариате. Категории нашей критики культуры должны быть переосмыслены.

Хотя фотограф и не работает, он все же что-то делает: он создает, обрабатывает и сохраняет символы. Всегда были люди, которые делали нечто подобное: писатели, художники, музыканты, бухгалтеры, администраторы. Эти люди производили предметы: книги, картины, партитуры, составляли балансы, планы — предметы, которые не использовались, но служили носителями информации: их читали, рассматривали, проигрывали, принимали в расчет, использовали как основу для принятия решений. Они были не целью, но средством. Сегодня этот вид деятельности взяли на себя аппараты. Поэтому созданные таким образом информационные предметы становятся все эффективней и обладают все большей сферой действия, они могут программировать и контролировать всю работу в старом смысле. И потому сегодня большинство людей заняты на и в программирующих и контролирующих работу аппаратах. До изобре-

ния аппаратов этот род деятельности считался «обслуживающим», «третьесортным», был «умственным трудом», короче говоря, маргинальным явлением, сегодня же — стоит в центре. Поэтому при культурологическом анализе вместо категории «работа» следует применять категорию «информация».

Если рассматривать фотоаппарат (и вообще аппарат) в вышеназванном смысле, то понятно, что он производит символы: символические плоскости, как и было ему в некотором смысле предписано. Фотоаппарат запрограммирован создавать фотографии, а каждая фотография — это реализация одной из возможностей, заложенных в программе аппарата. Число таких возможностей велико, но все же конечно: это число всех фотографий, которые можно снять одним аппаратом. Правда, в принципе, можно снимать все время одну и ту же или подобную фотографию, но это неинтересный случай. Такие образы «избыточны»: они не несут новой информации и излишни. В последующем мы не будем учитывать случай избыточной фотографии, ограничив понятие «фотографирования» произведением информативных образов. Конечно, при этом значительная часть сделанных снимков<sup>6</sup> выпадает из рамок данного исследования.

С каждой (информативной) фотографией

<sup>6</sup>die Knipserei — от глагола knipsen — имеющего значения «щелкать», «фотографировать». Термин употребляется Флюссером с пренебрежительным оттенком: «нащелканные снимки» или «сделанные фотки».

фотопрограмма становится беднее на одну возможность, тогда как фотоуниверсум становится богаче на одну реализацию. Фотограф старается исчерпать фотопрограмму, реализуя все ее возможности. Но эта программа богата и труднообозрима. Таким образом, фотограф старается отыскать в ней еще неоткрытые возможности: он берет фотоаппарат, крутит его так и сяк, смотрит в него и через него. Когда он смотрит сквозь аппарат на мир, то не потому, что его интересует мир, но потому, что он ищет новые возможности создания информации и использования фотопрограммы. Его интерес сконцентрирован на аппарате, мир для него только предлог для реализации возможностей аппарата. Короче, он не работает, не хочет изменить мир, а собирает информацию.

Такая деятельность сравнима с игрой в шахматы. И шахматист ищет новые возможности и новые ходы в шахматной программе. Так же, как он играет фигурами, фотограф играет аппаратом. Фотоаппарат — не орудие труда, а игрушка<sup>7</sup>, а фотограф — это не рабочий, а игрок: не «*Homo faber*», а «*Homo ludens*». Только фотограф играет не игрушкой, а против игрушки. Он внедряется в аппарат, чтобы вывести на свет скрытый в нем замысел. Фотограф внутри аппарата и тесно с ним связан, но связан совершенно иначе, чем окруженный орудиями труда ремесленник и стоящий у машины рабочий. Это функция нового типа, при которой человек и не

<sup>7</sup>das Spielzeug, в дополнение к das Werkzeug, можно было бы перевести как орудие игры.

константа и не переменная величина, человек и аппарат сливаются в единое целое. Поэтому уместно называть фотографа функционером.

Программа аппарата должна быть достаточно емкой, иначе игра быстро прекратилась бы. Возможности, предоставляемые этой программой, должны превосходить умение функционера их исчерпывать, а значит, компетентность аппарата должна быть выше, чем компетентность его функционера. Никакой правильно запрограммированный фотоаппарат не может быть полностью разгадан ни отдельным фотографом, ни всей совокупностью фотографов. Он остается черным ящиком.

И именно чернота этого ящика — мотив для работы фотографов. Дело в том, что фотограф теряет себя, забывается в недрах аппарата в поиске возможностей, но все же он господствует над этим ящиком. Поскольку он знает, чем начинил аппарат (он знает входную информацию), а также знает, как добиться от него выпуска фотографий (ему знаком вывод данных). Поэтому аппарат делает то, чего хочет от него фотограф, хотя фотограф и не знает, что происходит внутри аппарата. Именно это характерно для любого аппаратного функционирования: функционер владеет аппаратом благодаря контролю внешней стороны (input и output) и подчиняется ему из-за непрозрачности самого аппарата. Иначе говоря, функционер владеет игрой, в которой он не может быть компетентен. Кафка.

Как будет показано далее, программы аппаратов состоят из символов. Поэтому функ-

ционировать — значит вести игру символами, комбинировать их. Это можно продемонстрировать анахроническим примером: писателя можно рассматривать как функционера аппарата под названием «язык», он играет с символами, содержащимися в программе языка, со словами, комбинирует их. Его намерение в том, чтобы исчерпать программу языка и обогатить языковой универсум, литературу. Пример имеет анахронический характер, поскольку язык — не аппарат; он не создавался как симуляция органов тела и во время своего возникновения не опирался ни на какие научные теории. И все же сегодня язык может быть «аппаратизирован»: Word Processor может заменить писателя. Писатель своей языковой игрой информирует страницы — он печатает на них буквы — то же самое может сделать и Word Processor, и хотя делает он это «автоматически», т. е. случайным образом, в перспективе он может создавать такую же информацию, как и писатель.

Но есть и другие аппараты, способные к другой игре. В то время как писатель и Word Processor информируют статически (символы, наносимые ими на страницу, означают конвенциональные звуки), есть аппараты, информирующие динамически: символы, наносимые ими на предметы, означают специфические движения (например, движения какой-то работы), предметы, информированные таким образом, расшифровывают эти символы и движутся в соответствии с программой. Эти «интеллигентные орудия труда» заменяют работу человека и осво-



бождают его от рабочей повинности: с этого момента человек свободен для игры.

Фотоаппарат иллюстрирует эту роботизацию работы и это освобождение человека для игры. Фотоаппарат — это интеллигентное орудие труда, так как образы он создает автоматически. Фотограф больше не должен, подобно художнику, концентрироваться на кисти, а может предаться свободной игре с фотокамерой. Работа по печати образов на поверхности, которую необходимо выполнять, происходит теперь автоматически: с инструментальной стороны аппарата «покончено», человек теперь занят только игровой стороной аппарата.

Тем самым фотоаппарат содержит две вставленные друг в друга программы: одна задает аппарату режим автоматического изготовления образов, другая позволяет фотографу играть. За ними скрываются другие программы: программа фотоиндустрии, запрограммировавшая фотоаппарат; программа промышленного комплекса, запрограммировавшая фотоиндустрию; программа социо-экономического аппарата, запрограммировавшая промышленный комплекс, и т. д. Конечно, невозможно найти «последнюю» программу «последнего» аппарата, так как любая программа нуждается в метапрограмме, которой она программируется. Иерархия программ открыта сверху.

Любая программа — функция некоей метапрограммы, а программисты — функционеры этой метапрограммы. Следовательно, не может быть никакого обладателя аппаратов в том

смысле, что человек программирует аппараты для своих личных целей. Ибо аппараты — это не машины. Фотоаппарат функционирует для фотоиндустрии, последняя — для индустриального комплекса, индустриальный комплекс — для социально-экономического аппарата и т. д. Поэтому вопрос об обладателе аппарата бессмысленный. Вопрос не в том, кто владеет аппаратом, а в том, кто исчерпывает его программу. И не в последнюю очередь по этой причине мало смысла в обладании аппаратом как предметом.

Хотя многие аппараты — жесткие предметы: фотоаппарат сделан из металла, стекла, пластика и др., не жесткость делает их пригодными для игры, не дерево шахматных фигур и шахматной доски позволяет игру, а правила игры, шахматная программа. При покупке фотоаппарата оплачиваются не металл и пластик, а программа, позволяющая аппарату создавать образы — как и вообще повсеместно жесткость, «аппаратное обеспечение» (hardware), всегда дешевле, чем гибкость, программное обеспечение (software), которое всегда дороже. По самому гибкому из аппаратов, например, по политическому аппарату, можно судить о том, что характерно для всего постиндустриального общества: ценностью распоряжается не тот, кто владеет жестким предметом, но тот, кто контролирует мягкую программу. Ценен мягкий символ, а не жесткий предмет: переоценка всех ценностей.

Власть перешла от обладателей предметов к программистам и операторам. Игра символами стала игрой власти — иерархической игрой вла-

сти: фотограф имеет власть над зрителем фотографий, он программирует их поведение; а аппарат имеет власть над фотографом, он программирует жесты фотографа. Этот поворот власти от вещественного к символическому — собственно говоря, характеристика так называемого «информационного общества» и «постиндустриального империализма». Посмотрите на Японию: она не обладает ни сырьем, ни энергией, ее власть основана на программировании, «data processing», информации, символах.

Представленные размышления позволяют теперь дать следующее определение понятия «аппарат»: это сложная игрушка, столь сложная, что играющие не имеют о ней полного представления; игра состоит из комбинаций символов, содержащихся в программе этой игрушки, причем эта программа заложена метапрограммой, а результат игры — новые программы; хотя полностью автоматизированные аппараты могут обойтись без вмешательства людей, все же большинство аппаратов нуждаются в человеке как игроке и функционере.

Аппараты были изобретены для симулирования специфических мыслительных процессов. Только сегодня (после изобретения компьютера) и, так сказать, постфактум становится ясно, о какого рода мыслительных процессах идет речь во всех аппаратах. А именно о мышлении, выражающемся в числе. Все аппараты (и компьютер далеко не в первую очередь) — счетные машины и в этом смысле являются «искусственным интеллектом», в том числе и фотокамера,

хотя ее изобретатели не отдавали себе в этом отчет. Во всех аппаратах (в том числе и в камере) над линейным историческим мышлением верх одерживает калькулирующее мышление. Эта тенденция к подчинению алфавитного мышления исчисляющему мышлению возникла в научном дискурсе во времена Декарта, так как здесь речь идет о том, чтобы мышление привести в соответствие с «вещью протяженной», составленной из точечных элементов. Для такой «адекватности вещи мыслящей вещи протяженной» подходят только числа. Научное мышление (по крайней мере начиная с Декарта, а может быть, уже с Кузанца) склонно к перекодировке мышления в число, но только в фотокамере эта тенденция становится прямо-таки вещественной: камера (как и все следующие за ней аппараты) — свернувшееся до аппаратного обеспечения (hardware) калькулирующее мышление. Отсюда и количественная (квантовая, калькулирующая) структура всех движений и функций аппарата.

Одним словом, аппарат — это черный ящик, симулирующий с помощью цифровых символов мышление в смысле комбинаторной игры и при этом так механизмирующий это мышление, что в дальнейшем человек будет все менее компетентен и все более вынужден полагаться на аппараты. Это научный черный ящик, который совершает мыслительные операции такого рода лучше, чем человек, поскольку лучше (быстрее и безошибочнее) обращается с цифровыми символами. Даже те аппараты, которые автоматизи-

рованы не полностью (те, которые нуждаются в человеке как игроке и функционере), даже они играют и функционируют лучше, чем человек, в котором они нуждаются. Именно из этого следует исходить при каждом рассмотрении фотографического жеста.

## IV. ЖЕСТ ФОТОГРАФИРОВАНИЯ

Если понаблюдать за движениями человека, вооруженного фотоаппаратом (или фотоаппарата, снабженного человеком), то возникает впечатление, что он кого-то выслеживает: это древние жесты охотника палеолита, подкрадывающегося в тундре к своей жертве. Только фотограф преследует свою дичь не в открытом поле, а в дебрях культурных объектов, а его тайные тропы сформированы этой искусственной тайгой. По фотографическому жесту можно заметить сопротивление культуры, культурную обусловленность, и этот жест, теоретически, можно обнаружить в фотографиях.

Фотографические дебри состоят из культурных предметов, т. е. из предметов, «поставленных намеренно». Каждый предмет заслоняет от фотографа его дичь. Он пробирается сквозь них, увертываясь от их скрытой цели. Он хочет освободиться от культурной обусловленности, он хочет схватить свою дичь безусловно. Поэтому фотографический путь проходит по-разному в дебрях западной или японской культуры или в дебрях неразвитой страны. Теоретически культурные условия проявляются в фо-

тографии в какой-то степени «негативно», как обойденное сопротивление. Фотокритик должен уметь реконструировать эти культурные условия из фотографии, и не только в случае документальной и репортажной фотографий, в которых культурные условия сами выступают дичью, предназначенной для захвата. Ибо структура культурных условий скрыта в акте фотографирования, а не в объекте фотографирования.

Но такая расшифровка культурных условий фотографа почти невозможна. Поскольку то, что проявляется на фотографии — это категории фотоаппарата, сеть которых скрывает культурные условия, и обзор открыт только сквозь ячейки сети. Это характерно для любого функционирования: категории аппарата накладываются на культурные условия и фильтруют их. Тем самым отдельные культурные условия оказываются в тени: следствием чего является всеобщая приобщенность к массовой культуре аппарата; везде: на Западе, в Японии, в неразвитых странах — все снимается через одни и те же категории. Кант становится неизбежен.

Категории фотоаппарата вынесены вовне, поэтому ими можно манипулировать, т. е. аппарат автоматизирован пока не полностью. Это категории фотографического пространства-времени. Они не ньютоновские и не эйнштейновские, но делят пространство-время на регионы, отчетливо разделенные между собой. Все эти пространственно-временные регионы — это дистанции по отношению к дичи, которую на-

метили щелкнуть, точки зрения на «фотографический объект», стоящий в центре пространства-времени. Например, один пространственный регион для непосредственно соприкасающейся точки зрения, другой — для близкой, еще один — для обзора со среднего расстояния, и, наконец, для удаленной точки зрения; регион для перспективы с птичьего полета или для лягушачьей перспективы, для перспективы малыша, для прямого оцепенения с архаически расширенными глазами, для взгляда искоса. Или: временной регион (время выдержки) для мгновенного вида, для быстрого взгляда, для спокойного рассматривания, для размышляющего взора. В этом пространстве-времени движется фотографический жест.

Во время своей охоты фотограф переходит от одной пространственно-временной формы к другой, комбинаторно подбирая при этом одну за другой пространственные и временные категории. Его вкрадчивое продвижение — комбинаторная игра категориями аппарата, и то, что мы обнаруживаем на фотографии, — структура этой игры, а не структура непосредственно самих культурных условий.

Фотограф выбирает комбинацию категорий, т.е. он, например, так выставляет аппарат, чтобы «уложить» свою дичь вспышкой снизу. Дело выглядит так, будто фотограф может свободно выбирать, как будто фотокамера выполняет его намерение. Но выбор ограничен категориями аппарата, а свобода фотографа — запрограммированная свобода. В то время как аппарат



действует функцией намерений фотографа, само это намерение действует функцией программы аппарата. Конечно, фотограф может изобретать новые категории. Но тогда он переходит от фотографического жеста к метапрограмме индустрии или метапрограмме собственной конструкции, из которой программируется фотоаппарат. Иначе говоря, в фотожесте аппарат делает то, что хочет фотограф, а фотограф должен хотеть то, что может аппарат.

Такое же слияние функций фотографа и аппарата можно усмотреть в выборе фотографируемых «объектов». Фотограф может снять все: лицо, насекомое, след атомной частицы в камере Вильсона, спиральную галактику, свой собственный фотожест в зеркале. Но в действительности он может снять только фотографируемое, т. е. то, что содержится в программе. А фотографируемы только положения вещей. То, что фотограф хочет сфотографировать, он должен всегда перевести в положение вещей. Поэтому, хотя и существует свобода выбора снимаемого «объекта», этот выбор является функцией программы аппарата.

При выборе своих категорий фотограф может полагать, что вводит в игру собственные эстетические, теоретико-познавательные или политические критерии. Он может намереваться сделать художественные, научные или политические образы, для чего аппарат служит только средством. Но его по-видимому внеаппаратные критерии на самом деле подчинены аппаратной программе. Чтобы выбрать категории

аппарата, запрограммированные и вынесенные вовне, фотографу нужно заниматься «установками» аппарата, а это уже технический жест, вернее, даже понятийный жест («понятие», как будет показано далее, ясный и точный элемент линейного мышления). Чтобы установить аппарат на художественные, научные или политические образы, фотографу нужны понятия искусства, науки, политики: а как иначе он может переводить эти сферы в образ? Не бывает наивного, внепонятийного фотографирования. Фотография — это образ понятий. В этом смысле все критерии фотографа содержатся в программе аппарата в качестве понятий.

Содержащиеся в программе аппарата возможности практически исчерпаемы. На самом деле невозможно сфотографировать все, поддающееся фотографированию. Воображение аппарата больше воображения отдельного фотографа и вместе взятых фотографов, именно в нем заложен вызов фотографу. Тем не менее некоторые части фотопрограммы исследованы уже достаточно хорошо. Конечно, можно делать все новые образы, но это были бы уже избыточные, неинформативные образы, подобные уже где-то виденным. Как уже говорилось, данное исследование опускает избыточные образы; смысл, вкладываемый здесь в слово «фотограф», предполагает поиск новых неисследованных возможностей аппаратной программы, поиск информативных, прежде невиданных, невероятных образов.

По сути фотограф хочет создать не суще-

ствовавшее прежде положение вещей, и ищет он его не во внешнем мире, ведь мир для него только предлог для создания положения вещей, а среди возможностей, содержащихся в аппарате. В этом отношении фотография преодолевает традиционное разделение на идеализм и реализм: действительны не внешний мир и не понятия внутри аппаратной программы, действительна только фотография. Мир и аппаратная программа — только предпосылки для образа, только возможности, которые нужно осуществить. Речь здесь идет о переворачивании вектора значений: действительно не значение, а означающее, информация, символ, и этот переворот вектора значений характерен для всего аппаратного и для постиндустрии в целом.

Фотожест делится на ряд последовательных переходов, при которых фотограф преодолевает невидимые барьеры отдельных пространственно-временных категорий. Натолкнувшись на такой барьер (например, в пограничной ситуации между съемкой ближним или дальним планом), фотограф запинается и стоит перед выбором настройки аппарата. (В полностью автоматизированной фотокамере этот переход, квантовый характер фотографирования стал совершенно незаметен — переходы встроены в микроэлектронную «нервную систему» аппарата.) Этот род скачкообразного поиска называется «сомнением». Фотограф сомневается, но не научным, религиозным или экзистенциальным сомнением, а в смысле нового рода сомнения, при котором запинка и выбор измельчены до зерен —

квантующее, атомизированное сомнение. Каждый раз натываясь на барьеры, фотограф обнаруживает, что занятая им точка зрения сконцентрирована на «объекте» и что аппарат позволяет бесчисленное множество других точек зрения. Он обнаруживает множество и равноценность точек зрения на свой «объект». Он обнаруживает, что дело не в том, чтобы занять преимущественную точку зрения, а в том, чтобы реализовать как можно больше точек зрения. Таким образом, его выбор не качественный, а количественный. «Vivre le plus, non pas le mieux»<sup>8</sup>.

Фотожест — это жест «феноменологического сомнения», поскольку он пытается приблизиться к феноменам со многих точек зрения. Но «матезис» этого сомнения (его самый глубокий пункт) предопределен аппаратной программой. Для этого сомнения важны два аспекта: во-первых, практика фотографа враждебна идеологии. Идеология — это настаивание на одной точке зрения, которую считают преимущественной. Фотограф действует постидеологически даже тогда, когда полагает, что служит идеологии. Практика фотографа привязана к программе. Фотограф может действовать только в пределах аппаратной программы, даже если он полагает, что действует против этой программы. Это верно для любого постиндустриального действия: оно «феноменологично» в смысле своей враждебности идеологии и оно же является запрограммированным действием. Поэтому ошибочно говорить об идеологизации массовой куль-

<sup>8</sup>Реализовать как можно больше, но не самое лучшее.

туры (или массовой фотографии в нашем случае) Программирование — это постидеологическое манипулирование.

И в заключение, в фотожесте есть момент последнего решения: нажатие на кнопку затвора — как последним нажимает на красную кнопку американский президент. Но в действительности эти последние решения — только последнее в серии из отдельных решений, подобных песчинкам: в случае американского президента — это последняя соломинка, которая переломит спину верблюда; решение-квантум, решение-количество. Так как, следовательно, никакое конкретное решение не является «решающим» в действительности, а всего лишь часть серии ясных и отчетливых квантовых решений, то только серия фотографий может подтвердить намерение фотографа. Поскольку ни одна отдельная фотография не является по-настоящему решающей, даже «решающее мгновение» оказывается в фотографировании разбитым на этапы.

Фотограф пытается избежать этой раздробленности, выбирая отдельные образы, подобно тому, как вырезает их режиссер из киноленты. Но даже тогда его выбор квантовый, из серии ясных и отчетливых поверхностей он не может не извлечь отдельные. Даже в этой кажущейся постаппаратной ситуации фотографического выбора выявляется квантовая, атомная структура всего фотографического (и в целом всего аппаратного).

Обобщая, фотожест — это движение пресле-

дования, при котором фотограф и аппарат сливаются в неделимую функцию. Эта функция — преследование новых положений вещей, новых доселе не виденных ситуаций, охота за невероятным, за информацией. Структура фотожеста квантовая: сомнение, собранное из точечных промедлений и точечных решимостей. Речь идет о типично постиндустриальном жесте: он постидеологичен и запрограммирован, а действительность для этого жеста - информация, а не значение этой информации. И это верно не только для фотографов, но и для всех функционеров, от банковского служащего до президента Соединенных Штатов.

Результат фотографического жеста — фотографии, атакующие нас сегодня со всех сторон. Поэтому рассмотрение этого жеста может служить введением к этим повсеместным сегодня поверхностям.

## V. ФОТОГРАФИЯ

Фотографии вездесущи: они в альбомах, в журналах, книгах, витринах, на плакатах, пакетах, консервных банках. Что это означает? Предыдущие рассуждения наводят на мысль, которую еще предстоит обосновать, что эти образы означают понятия в некоей программе и что они программируют общество на вторичное магическое поведение. Но для того, кто рассматривает фотографию наивно, она значит нечто другое, а именно положение вещей, которое, исходя из мира, отображается на поверхности. Для него фотоснимки представляют сам мир. Хотя наивный зритель осознает, что положения вещей представляются на поверхности под определенным углом зрения, вряд он ли будет ломать над этим голову. Поэтому всякая философия фотографии представляется ему досужей гимнастикой ума.

Такой зритель молчаливо предполагает, что сквозь фотографию он видит внешний мир и что поэтому универсум фотографии совпадает с внешним миром (что соответствует по крайней мере рудиментарной фотофилософии). Но верно

ли это? Наивный зритель видит, что в фотоуниверсуме можно встретить черно-белые и цветные изображения вещей. Но есть ли во внешнем мире нечто подобное черно-белому и цветному положению вещей? А если нет, то как относится фотоуниверсум к внешнему миру? Уже из-за одних этих вопросов наивный зритель оказывается в области фотофилософии, которой хотел избежать.

Черно-белого положения вещей в мире быть не может, поскольку белое и черное — пограничные случаи, «идеальные случаи»: черное — это тотальное отсутствие всех световых колебаний, белое — тотальное присутствие всего спектра колебаний. Черное и белое — это понятия, например, теоретические понятия оптики. Поскольку черно-белое положение вещей теоретично, то его фактически не может быть в мире. Но черно-белые фотографии фактически есть. Ибо они есть образы понятий из теории оптики, т. е. они возникли из этой теории.

Черного и белого нет, но если бы они были, то мы могли бы видеть мир в черно-белом, мир был логически анализируем. В таком мире все было бы черным или белым или их смесью. Недостатком такого черно-белого мировоззрения стало бы, конечно, то, что эта смесь оказалась бы не цветной, а серой. Серый — это цвет теории: что демонстрирует, что из теоретического анализа невозможно в обратном порядке реконструировать мир. Черно-белая фотография демонстрирует это обстоятельство: они являются серыми, эти образы теории.



Еще задолго до изобретения фотографии были попытки представить мир черно-белым. Есть два примера такого пред-фотографического манихейства: из мира были абстрагированы «истинные» и «ложные» суждения, и из этих абстракций была построена аристотелевская логика с ее законами тождества, непротиворечия и исключенного третьего. Основанные на этой логике современные науки фактически функционируют, хотя ни одно суждение не является совершенно истинным или ложным и хотя любое истинное суждение в логическом анализе редуцируется до нуля. Второй пример: из мира поступков были абстрагированы «хорошие» и «плохие» и из этих абстракций были построены религиозные и политические идеологии. Основанные на них социальные системы фактически функционируют, хотя ни один поступок не является совершенно добрым или совершенно плохим и хотя любой поступок при идеологическом анализе редуцируется к марионеточному движению. Черно-белые фотографии — манихейство подобного рода, разве что у них в распоряжении есть фотоаппарат. И они тоже фактически функционируют: они переводят теорию оптики в образ и тем самым нагружают эту теорию магией и перекодируют теоретические понятия типа «черное» и «белое» в положение вещей. Черно-белое фото — это магия теоретического мышления, ибо оно трансформирует теоретический линейный дискурс в поверхность. В этом своеобразная красота черно-белой фотографии, эта красота есть красота универсу-

ма понятий. Многие фотографы также предпочитают черно-белую фотографию цветной, поскольку в ней яснее открывается собственное значение фотографии, а именно мир понятий.

Первые фотографии были черно-белыми, поэтому более отчетливо свидетельствовали о своем происхождении из теории оптики. Однако с прогрессом другой теории, теории химии, стали наконец возможны и цветные фотографии. Таким образом, фотографии, по-видимому, сначала абстрагировали из цветного мира, чтобы потом их контрабандой вновь протаскать в мир. Но в действительности фотоцвет по крайней мере столь же теоретичен, как и черно-белая фотография. Зелень фотографического луга, например, — это образ понятия «зеленое», которое мы можем встретить в теории химии, а фотокамера (или пленка, вставленная в камеру) запрограммирована переводить это понятие в образ. Хотя, конечно, между фото-зеленью и зеленью луга есть непрямая дальняя связь, поскольку химическое понятие «зеленое» базируется на представлениях, полученных из мира; но все же между фото-зеленью и зеленью лугов имеется целый ряд сложных кодировок, ряд, который сложнее, чем тот ряд, что связывает серость черно-белого сфотографированного луга с луговой зеленью. В этом смысле зеленый сфотографированный луг абстрактнее, чем серый луг. Цветные фотографии стоят на более высокой ступени абстракции, чем черно-белые. Черно-белые фотографии конкретнее и в этом смысле правдивее: они отчетливее обнаружива-

ют свое теоретическое происхождение; и наоборот: чем «подлиннее» становится фотоцвет, тем лживее он, тем более затушевывает он свое теоретическое происхождение.

То, что верно для фотографического цвета, верно и для всех прочих элементов фотографии. Все они представляют собой перекодированные понятия, которые делают вид, будто они автоматически отображают мир на поверхности. Именно этот обман нужно расшифровать, чтобы показать истинное значение фотографии, а именно запрограммированные понятия; чтобы выявить, что в фотографии речь идет о символическом комплексе абстрактных понятий, о дискурсе, перекодированном в символическое положение вещей.

Здесь нужно договориться, что мы понимаем под «расшифровкой». Что я делаю, когда декодирую текст, зашифрованный латинскими буквами? Расшифровываю ли я значение букв, т. е. конвенциональные звуки разговорного языка? Расшифровываю ли значение слов, составленных из этих букв? Значение предложений, составленных из этих слов? Или же я должен пойти дальше — расшифровать замысел писателя и скрытый за ним культурный контекст? Что я делаю, расшифровывая фото? Расшифровываю ли я значение «зеленый», т. е. понятие химико-теоретического дискурса? Или же я должен пойти дальше, вплоть до замысла фотографа и его культурного контекста? Когда я могу признать расшифровку удовлетворительной?

Если так ставить вопрос, то для расшиф-

ровки нет удовлетворительного решения. Оказываешься втянут в бесконечное усилие, так как каждая следующая расшифрованная плоскость тотчас же обнажает новую плоскость для расшифровки. Каждый символ — только верхушка айсберга в океане культурного консенсуса, и если бы удалось расшифровать до основания хотя бы одно единственное послание, то перед нами предстала бы вся культура со всей ее историей и настоящим. Так «радикально» взведенная критика каждого отдельного послания оказалась бы культурной критикой вообще.

Однако в случае фотографии можно избежать этого падения в бесконечный регресс, ибо можно довольствоваться тем, что вскрываются кодирующие интенции, более важные в комплексе «фотограф/аппарат». Если удалось прочитать в фотографии эту кодировку, то фотографию можно признать расшифрованной. Конечно, предпосылкой здесь становится различие между намерением фотографа и программой аппарата. На самом деле оба эти фактора неразрывно связаны между собой; но теоретически для целей расшифровки их можно рассматривать по-отдельности, в каждой отдельной фотографии.

Если редуцировать до минимума, то намерение фотографа следующее: во-первых, зашифровать свои понятия мира в образы. Во-вторых, воспользоваться для этого фотоаппаратом. В-третьих, показать получившиеся таким способом образы другим, чтобы эти образы могли служить моделью переживания, познания, оцен-

ки и поступка. В-четвертых, сделать эти модели насколько возможно более долговечными. Короче говоря, цель фотографа — информировать других и благодаря своим фотографиям обесмертить себя в памяти других. Для фотографа эти понятия (и представления, обозначенные этими понятиями) — самое главное при фотографировании, а аппаратная программа должна служить этому главному.

Если редуцировать до минимума, то аппаратная программа включает следующие возможности: во-первых, создавать образ. Во-вторых, пользоваться для этого фотоаппаратом, за исключением крайних случаев полной автоматизации (например, при фотографиях со спутников). В-третьих, распределять возникающие образы так, чтобы общество находилось в подпитывающей обратной связи с аппаратом, позволяющей постоянно улучшать этот аппарат. В-четвертых, создавать все лучшие и лучшие образы. Короче говоря, аппаратная программа предусматривает осуществление своих возможностей и использование общества для постоянного своего улучшения. За этой программой, как уже говорилось, стоят другие программы (программа фотоиндустрии, программа индустриального комплекса, программа социо-экономического аппарата), вся иерархия которых пронизана одной глобальной целью — запрограммировать общество на постоянное улучшение аппарата. Эту цель можно увидеть в каждой отдельной фотографии, и в каждой фотографии ее можно расшифровать.

Сравнение намерения фотографа с аппаратной программой показывает, что есть точки обоюдной конвергенции, в остальных же пунктах они расходятся. В точках конвергенции они действуют сообща, в точках дивергенции — борются друг с другом. Каждая отдельная фотография есть результат как сотрудничества, так и борьбы между аппаратом и фотографом. Следовательно, фотографию можно считать расшифрованной, если удалось установить, как в ней соотносятся сотрудничество и борьба.

Вопросы, которые должен поставить фотокритик перед фотографией, звучат следующим образом: насколько фотографу удалось подчинить аппарат своим намерениям и благодаря какому методу? И наоборот, насколько аппарату удалось перенаправить намерения фотографа в пользу аппаратной программы и благодаря какому методу? На основе этого критерия «наилучшей» является фотография, в которой фотограф одержал вверх над аппаратной программой в смысле своих человеческих намерений, т. е. подчинил аппарат человеческим целям. Само собой разумеется, что есть такие «хорошие» фотографии, в которых человеческий дух побеждает программу. Но надо признать, что в фотоуниверсуме в целом программам теперь все лучше удается перенаправить намерения человека на функции аппарата. Поэтому задача любой фотокритики могла бы сводиться к тому, чтобы показать, как человек старается овладеть аппаратом и как в свою очередь аппараты нацелены на то, чтобы поглощать намерения чело-

века. Конечно, фотокритики подобного рода мы еще не проделывали по причинам, которые еще предстоит обсудить.

(Хотя эта глава названа «Фотография», речь идет не о специфических аспектах фотографии, отличающих ее от других технических образов. Скажем для пояснения, что целью этой главы было показать путь рациональной расшифровки фотографии. Следующая глава восполнит пробел.)

Итак, фотографии — как и все технические образы — это понятия, зашифрованные в положении вещей, а именно те понятия фотографа, которые запрограммированы в аппарате. Поэтому задача фотокритики в том, чтобы в каждой фотографии расшифровать эти сцепленные друг с другом кодировки. Фотограф зашифровывает свои понятия в фотографические образы для того, чтобы предоставить другим информацию, чтобы создать для нее модели и тем самым обессмертить себя в памяти других. Аппарат зашифровывает запрограммированные в нем понятия в образы, чтобы запрограммировать общество на обратную связь, обеспечивающую постоянное улучшение аппарата. Если бы фотокритике удалось распутать оба эти замысла в фотографии, то фотографическое послание можно было бы считать расшифрованным. Но пока этого не произошло, фотография остается нерасшифрованной и представляется отображением положения вещей внешнего мира, так, как будто бы она «сама собой» отображается на поверхность. Оставаясь в этой некритиче-

ской позиции, фотографии превосходно справляются со своей задачей: магически программировать поведение общества в интересах аппарата.



## VI. РАСПРОСТРАНЕНИЕ ФОТОГРАФИИ

Признак, отличающий фотографию от других технических обрзгов, становится очевиден при рассмотрении распространения фотографии. Фотография — это неподвижная безмолвная поверхность, терпеливо ожидающая своей репродукции и рапространения. Для этого распространения не нужно никакого сложного технического аппарата: фотографии — это карточки, которые могут передаваться из рук в руки. И для их хранения не нужно никакого сверхсовершенного технического запоминающего устройства: их можно положить в ящики стола. Чтобы лучше понять эти особенности распространения фотографии, предварительно рассмотрим распространение информации вообще.

Природа как целое — это система, в которой, согласно второму закону термодинамики, информация со временем распадается. Этой естественной энтропии противостоит человек, он не только получает информацию, но и сохраняет ее и передает дальше — и этим он отличается

от других живых существ, — а также намеренно создает информацию. Эта специфически человеческая и в то же время противоестественная способность называется «духом», а культура — это следствие этой способности: а именно невероятным образом оформленные, информированные предметы.

Процесс манипуляции информацией, называемый «коммуникацией», делится на две фазы: в первой информация создается, во второй распределяется в памяти, чтобы там храниться. Первая фаза называется «диалог», вторая — «дискурс». В диалоге из имеющейся информации синтезируется новая, причем информация, которая будет синтезирована, может находиться только в одной памяти (как при «внутреннем диалоге»), в дискурсе же происходит распространение информации, произведенной в диалоге.

Нужно различать четыре дискурсивных метода. Во-первых, получатели окружают отправителя полукругом (как в театре). Во-вторых, отправитель пользуется целым рядом переносчиков информации (ретрансляторами), как в армии. Отправитель распространяет информацию в таких диалогах, которые обогащают и передают дальше, как в научных дискуссиях. В-четвертых, отправитель передает информацию в пространство, как по радио. Каждому из этих дискурсивных методов соответствует определенная культурная ситуация: первой — ответственность, второй — авторитет, третьей — прогресс, четвертой — распространение в массах.

При распространении фотографии используется четвертый метод.

Конечно, с фотографией можно обращаться и диалогически. Можно пририсовать на фотоплакате усы или непристойные символы и тем самым синтезировать новую информацию. Но этого нет в программе фотоаппарата. Фотоаппараты, как будет показано, запрограммированы только на передачу информации, как и все аппараты, создающие образы (за исключением видео или синтетических компьютерных картинок, в программах которых предусмотрен диалог).

Фотография — пока еще лист бумаги, хотя дело уже дошло до развития электро-магнитных технологий. Но пока фотография архаично привязана к бумаге, и распространять ее можно архаично, т. е. независимо от видеопроектора или экрана телевизора. Эта архаичная привязанность фотографии к вещественной поверхности напоминает связанность древних образов со стеной, как в случае пещерной живописи или фресок в этрусских гробницах. Но эта «объективность» фотографии иллюзорна. Если бы понадобилось распространять древние образы, то пришлось бы их передавать от владельца владельцу: пришлось бы покупать или завоевывать пещеру или гробницу. Ибо они единственные в своем роде, ценны как «оригинальные» предметы. Фотография же, напротив, может распространяться в репродукциях. Фотокамера создает прототипы (негативы), из которых можно получить произвольно много стереотипов (от-

печатков) и распространить их, поэтому понятие оригинала в отношении фотографии едва ли имеет смысл. Как предмет, как вещь фотография практически не имеет ценности, только как лист бумаги.

До тех пор, пока фотография еще не стала электронной, она остается первым из всех постиндустриальных предметов. Хотя ей и присущ остаток вещественности, ценность ее не в вещиности, а в информации на ее поверхности. Именно это характеризует постиндустрию: ценностью становится информация, а не вещь. Проблемы обладания и распределения предметов (капитализм и социализм) теряют силу и отступают перед проблемами программирования и распространения информации (информационное общество). Речь уже идет не о том, чтобы иметь лишнюю пару обуви и еще один предмет мебели, а о том, чтобы во время отпуска совершить еще одно путешествие и отправить ребенка еще в одну школу. Переоценка ценностей. До тех пор, пока фотография еще не стала электронной, она является связующим звеном между предметами индустрии и чистой информацией.

Само собой разумеется, что предметы индустрии имеют ценность потому, что они несут информацию. Обувь и мебель ценны, поскольку они информационные носители, невероятные формы кожи или дерева и металла. Но в этих предметах информация свернута и не может быть из них вынута. Эту информацию можно только потреблять и изнашивать. Что и дела-

ет эти предметы «полно»ценными предметами. В фотографии же, напротив, информация находится в свободном состоянии на поверхности и ее можно легко перенести на другую поверхность. В этом отношении фотография явно демонстрирует закат вещи и понятия «собственность». Властью наделен не тот, кто владеет фотографией, а тот, кто создал находящуюся на ней информацию. Могуществен не владелец, а программист информации: неоимпериализм. Плакат ничего не стоит, им не владеет никто, и если он будет порван ветром, власть рекламного агентства останется неизменной — оно может репродуцировать плакат. Это заставляет нас переоценить наши привычные экономические, политические, моральные, теоретико-познавательные и эстетические ценности.

Электронные фотографии, кино- и телеобразы демонстрируют девальвацию вещей не столь явно, как архаичные, бумажные фотографии. Если в таких продвинутых образах вещественная подложка информации полностью исчезла и электромагнитные фотографии могут создаваться синтетически, а получатель может манипулировать ими как чистой информацией (это было бы тогда «чисто информационное общество»), то в случае с архаичными фотографиями человек держит в руках что-то вещественное, листы бумаги, и это что-то не имеет ценности, им пренебрегают, и в дальнейшем это будет только усугубляться. В классической фотографии была ценная серебряная печать, и сегодня еще крепки последние остатки ценности «фото-

оригинала», который более ценен, чем репродукция в газете. Но связанная с листами бумаги фотография все же маркирует первый шаг на пути к девальвации вещи и к возрастанию стоимости информации.

Хотя фотография пока еще лист бумаги, который можно распространять архаичным способом, возникли гигантские и сложные аппараты распространения фотографии. Прилаженные к выходу фотокамеры, они втягивают исходящие из нее образы, чтобы бесконечно репродуцировать их и через тысячи каналов поставлять обществу. Как и все аппараты, аппараты, распространяющие фотографии, имеют программу, которая программирует общество на подпитывающую их обратную связь. Для этой программы характерно распределение фотографией по различным каналам, их «канализирование».

Теоретически информацию можно классифицировать следующим образом: индикативная информация типа «А есть А», императивная типа «А должно быть А» и оптативная типа «пусть А будет А». Классический идеал индикатива — истина, императива — добро, оптатива — красота. Но эта теоретическая классификация на практике неприменима, так как всякий научный индикатив имеет одновременно политические и эстетические аспекты, любой политический императив — одновременно научные и эстетические аспекты, любой оптатив (произведение искусства) — научные и политические аспекты. Но распространяющие аппараты используют именно эту теоретическую классификацию.

Так, имеются каналы для так называемых индикативных фотографий (например, научные публикации и репортажные журналы), каналы для так называемых императивных фотографий (например, политические и коммерческие рекламные плакаты) и каналы для так называемых художественных фотографий (например, галереи и художественные журналы). Конечно, распространяющие аппараты имеют и зоны пронцаемости, в которых определенная фотография может перейти из одного канала в другой. Фотография посадки на Луну, например, может из астрономического журнала перебраться в журнал американского консульства, оттуда — на рекламный плакат сигарет и оттуда, наконец, на художественную выставку. Существенно, что при каждом переходе в другой канал фотография получает новое значение: научное значение оборачивается политическим, политическое коммерческим, коммерческое художественным. Итак, распределение фотографий по каналам ни в коей мере не механический, а скорее кодифицирующий процесс: распространяющие аппараты пропитывают фотографию значением, решающим для ее получения.

Фотограф задействован в этом кодировании. Уже в процессе фотографирования он имеет ввиду специфический канал распространяющего аппарата и кодирует свой образ функцией этого канала. Он фотографирует для определенной научной публикации, для определенного типа иллюстрированных журналов, для определенных выставочных возможностей. И это про-

исходит по двум причинам: во-первых, потому что канал позволяет ему достичь многих получателей, во-вторых, потому что канал кормит его.

Симбиоз аппарата и фотографа, характерный для фотографирования, отражается также в канале. Например, фотограф фотографирует для определенной газеты, поскольку газета позволяет ему достичь сотен и тысяч получателей, а также поскольку газета платит ему; при этом он действует, полагая, что использует газету в качестве посредника<sup>9</sup>. Между тем сама газета считает, что использует фотографии для иллюстрации своих статей, чтобы лучше программировать своих читателей, что соответственно этому фотограф выступает функционером аппарата газеты. Поскольку фотограф знает, что публикуются только фотографии, подходящие программе газеты, то в своем образе он будет пытаться незаметно, контрабандой протащить через газетную цензуру эстетические, политические или теоретико-познавательные элементы. Газета же в свою очередь может легко обнаружить эти мошеннические попытки и все же опубликовать фотографию, поскольку полагает, что может использовать эти контрабандные элементы в целях обогащения своей программы. И это касается не только газеты, но и всех прочих каналов. Любая тиражируемая фотография

<sup>9</sup>Das Medium. Этот термин будет принципиальным в последующих текстах Флюссера, хотя в данной работе он употребляет его всего один раз, предпочитая ему слово die Vermittlung.



позволяет фотокритике реконструировать борьбу между фотографом и каналом. Именно это и делает из фотографии драматический образ.

Но далеко не секрет, что обычно фотокритика не прочитывает в фотографии драматического смещения намерений фотографа с программой канала. Обычно фотокритика принимает как факт то, что научные каналы распространяют научные фотографии, политические каналы — политические фотографии, художественные каналы — художественные фотографии. Тем самым критики становятся функцией каналов: они дают каналам скрыться из поля зрения получателя. Критики игнорируют то, что каналы определяют значение фотографии, и тем самым способствуют цели каналов: остаться невидимыми. В этом свете критики выступают коллаборационистами каналов против фотографов, которые хотят обойти каналы. Это коллаборация в худшем смысле, «*trahison des clercs*»<sup>10</sup>, вклад в победу аппаратов над человеком. И она характерна вообще для ситуации интеллектуалов в постиндустриальном обществе. Например, критики ставят вопрос, является ли фотография искусством или что такое политическая фотография — как будто на эти вопросы уже автоматически не ответили каналы, — чтобы скрыть это автоматическое, запрограммированное канализирование и тем самым сделать его еще более действенным.

Итак, фотографии — это безмолвные листы бумаги, распространяемые репродукцией,

<sup>10</sup> Предательство интеллектуалов.

а именно с помощью масс-медийных каналов огромных, запрограммированных распространяющих аппаратов. Ценностью их как вещи можно пренебречь; их ценность в информации, которую они несут на своей поверхности в свободном и репродуцируемом виде. Они провозвестники постиндустриального общества вообще: в них интерес смещается от объекта к информации, а собственность для них — категория непригодная. Их конечное значение кодируют распространяющие каналы, «медиа». Это кодирование представляет собой борьбу между распространяющим аппаратом и фотографом. Фотокритик, утаивая эту борьбу, оставляет «медиа» полностью невидимыми для получателя. В свете обычной фотокритики фотографии оказываются у получателя без критики и потому могут программировать получателя на магический образ действий, постоянно подпитывающий аппаратную программу. Это становится очевидным, когда мы подробнее исследуем получение и восприятие фотографии адресатом.

## VII. ВОСПРИЯТИЕ<sup>11</sup> ФОТОГРАФИИ

Почти каждый сегодня обладает фотоаппаратом и фотографирует. Точно также как почти каждый умеет писать и составлять текст. Кто умеет писать, тот умеет и читать. Но не каждый, кто умеет щелкать фотоаппаратом, умеет также расшифровывать фотографии. Чтобы понять, почему фотограф-любитель может быть невеждой в фотографии, нужно рассмотреть демократизацию фотографирования и вместе с тем обсудить отдельные аспекты демократии в целом.

Фотокамеру приобретают люди, запрограммированные на эту покупку рекламным аппаратом. Приобретенная камера будет «последней моделью»: дешевле, меньше, более автоматизированной и более эффективной чем предыдущие модели. Как мы уже установили, это постоянное улучшение моделей фотокамер базируется на подпитывающей обратной связи, с помощью

<sup>11</sup> Der Empfang — здесь имеется в виду «прием, получение» фотографии адресатом, а не философское понятие «восприятия». С точки зрения теории коммуникации, которую Флюссер преподавал, следовало бы перевести как «прием», а адресата назвать «получателем».

которой те, кто щелкает фотоаппаратом, кормят фотиндустрию: последняя автоматически усваивает поведение щелкающего (и специализированной прессы, которую фотоиндустрия регулярно снабжает результатами тестов). Такова сущность постиндустриального прогресса. Аппараты улучшаются благодаря социальной подпитке.

Хотя камера основана на сложном комплексе научных и технических принципов, она очень проста в своем функционировании. Это структурно сложная, но функционально простая игрушка. В этом она полностью противоположна шахматной игре, которая структурно проста и функционально сложна: правила просты, но хорошо играть в шахматы очень сложно. Тот, кто держит в руках фотокамеру, может создавать отличные фотографии, совершенно не представляя, какие сложные процессы он запускает нажатием кнопки затвора.

Фотограф-любитель отличается от фотографа своей радостью по поводу структурной сложности своей игрушки. В противоположность фотографу и шахматисту он не взыскует новых ходов, информации, невероятного, он хочет благодаря все более совершенной автоматизации все более упрощать свою функцию. Нераспознаваемая и непроницаемая для него автоматичность фотоаппарата приводит его в упоение. Клубы фотолюбителей — это места опьянения от структурной сложности аппарата, места для галлюцинирования, постиндустриальные опиумные логова.

Камера требует от своих обладателей (от того, кто ею одержим) постоянного щелканья, постоянного производства избыточных образов. Эта фотомания вечного повторения того же самого (или подобного) ведет в конце концов к состоянию, когда человек, привыкший щелкать фотоаппаратом, чувствует себя без камеры как слепой: началось наркотическое привыкание. Такой человек может видеть мир только через аппарат и в категориях фотографии. Он не стоит «над» фотографированием, совершенно поглощен алчностью своего аппарата, стал продолжением автоспуска своего аппарата. Его образ действия — автоматическое функционирование фотокамеры.

Следствием становится постоянный поток бессознательно созданных картинок. Они образуют память аппарата, запоминающее устройство автоматического функционирования. Тот, кто полистает альбом фотографа-любителя, обнаружит там не запечатленные переживания, познания или ценности человека, а автоматически осуществленные возможности аппарата. ЗадOCUMENTИРОВАННОЕ подобным образом путешествие по Италии хранит места и время, где и когда человек был соблазнен нажать кнопку затвора, и показывает, где был аппарат и что он там делал. Это верно для любой документальной фотографии. Документалист так же, как любитель пощелкать фотоаппаратом, интересуется все время новыми сценами, не меняя способа видения. Фотограф в подразумеваемом здесь смысле напротив (подобно шахматисту) заинтере-

ресован в том, чтобы увидеть по-новому, т. е. создавать все новые, информативные положения вещей. Развитие фотографирования от начала и до сего дня — это процесс растущего осознания информационных понятий: от постоянной тяги к новому все тем же методом до интереса к новым методам. Но любители пощелкать и документалисты не поняли «информации». Они создают аппаратную память, а не информацию, и чем лучше они это делают, тем больше укрепляют победу аппарата над человеком.

Пишущий, должен знать правила орфографии и грамматики. Щелкающий фотоаппаратом должен придерживаться инструкции по эксплуатации, которая запрограммирована на выходной стороне аппарата и становится все проще. Это демократия постиндустриального общества. Поэтому тот, кто щелкает фотоаппаратом, неспособен расшифровывать фотографии: он считает, что фотографии автоматически отображают мир. Это ведет к парадоксальному заключению, что расшифровка фотографии становится тем сложнее, чем больше люди щелкают: каждый думет, что ему нет необходимости расшифровывать фото, поскольку каждый думет, что знает, как делаются фотографии и что они означают.

Но это не все. Затопляющие нас потоком фотографии воспринимаются как листы бумаги, которыми можно пренебречь, их можно вырезать из газет, разорвать или использовать как оберточную бумагу. Короче, с ними можно делать все, что заблагорассудится. Например, ес-

ли сцену войны в Ливане видят по телевизору или в кино, то понимают, что ничего иного не остается, как посмотреть ее. Но если видят эту сцену в газете, то ее можно вырезать и сохранить, можно ее откомментировать и послать друзьям или яростно скомкать. Думают при этом, что активно реагируют на события в Ливане. Последний остаток вещественности, присущий фотографии, производит впечатление, что мы можем действовать по отношению к ней исторически. Но на самом деле описанные действия не что иное, как ритуальные жесты.

Фотографии сцен из Ливана — это образ, по поверхности которого скользит взгляд, устанавливая при этом между элементами образа магические — а не исторические — связи. В фотографиях мы распознаем не исторические процессы в Ливане, которые имеют причины и будут иметь последствия, а магические взаимосвязи. Хотя фотография и иллюстрирует газетную статью, структура которой линейна и которая состоит из понятий, обозначающих причины и последствия ливанской войны, мы читаем эту статью сквозь фотографию: не статья поясняет фотографию, а фотография иллюстрирует статью. Этот переворот отношений текст-фотография характеризует постиндустриальное время и делает невозможным любое историческое действие.

Прежде тексты поясняли образы, теперь же фотографии иллюстрируют статьи. Романские капитали служили библейским текстам, газетные статьи служат фотографиям. Библия деми-

стифицировала капители, фотография ремистицирует статью. В ходе истории доминировали тексты, сегодня доминируют образы. А там, где доминируют технические образы, растет неграмотность. Неграмотность сегодня, в отличие от прошлых времен, не исключена из культуры, зашифрованной в тексты, она почти полностью вовлечена в культуру, зашифрованную в образах. Если в будущем тексты полностью подчинятся образам, тогда можно ожидать всеобщей неграмотности, а письму будут обучаться только специалисты. Начало этому положено уже сейчас: в Соединенных Штатах «Johnny can't spell», а так называемые развитые страны почти отказались от борьбы с неграмотностью и ввели уроки фотографии.

На фотографические документы ливанской войной мы реагируем не исторически, а ритуально-магически. Вырезать фотографию, переслать ее, скомкать ее — все это ритуальные жесты, реакция на послание, заключенное в образах. Это послание представляется как обстоятельство: один изобразительный элемент обращается к другому, дает значение другому и получает свое значение из другого. Каждый элемент может стать последователем своего последователя. Вызванные таким обстоятельством изобразительные поверхности «преисполнены божественным духом»: в них все является добром или злом: танки — зло, дети — добро, Бейрут в огне — ад, одетые в белое врачи — ангелы. Таинственные силы витают над поверхностью образов, некоторые из них носят оценоч-



ные имена: «империализм», «сионизм», «терроризм». Большинство же безымянно, и именно они наделяют фотографию неопределимым голосом, составляют ее чарующее воздействие и программируют нас на ритуальное поведение.

Конечно же, мы не только рассматриваем фотографию, но и читаем статью, которую она иллюстрирует, или по крайней мере подпись под изображением. Текст, подчиняя свою функцию изображению, направляет наше понимание изображения в русло газетной программы. Тем самым текст не поясняет образ, а подтверждает его. Впрочем, мы давно уже устали от всех пояснений и предпочитаем придерживаться фотографии, освобождающей нас от необходимости понятийного и объясняющего мышления и снимающей с нас бремя размышления о причинах и следствиях войны в Ливане: мы ведь видим собственными глазами, как выглядит война. А текст — это всего лишь инструкция по употреблению этого нашего видения.

Действительность войны в Ливане и вообще любая действительность — на фотографии. Вектор значений сменил направление на противоположное, действительность ускользнула в символ, вошла в магический универсум образных символов. Вопрос о значении символа — бессмыслен, это «метафизический» вопрос в худшем смысле этого слова, и такие нерасшифровываемые символы вытесняют наше историческое, критическое сознание; они запрограммированы на эту функцию.

Таким образом фотография становится мо-

делью поведения для своего адресата. Он реагирует на ее послание ритуально, чтобы укротить силы судьбы, витающие над поверхностью изображения. Приведем второй пример.

Фотоплакат зубной щетки своими заклятьями вызывает таинственную силу «кариеса», и с этого момента зубная щетка действительно подстерегает нас. Мы покупаем зубную щетку, чтобы водить ею ритуально по зубам и избежать магической власти «кариеса». Мы жертвуем божеству. Мы, конечно, могли бы справиться о «кариесе» в энциклопедии, но энциклопедия — только предлог для фотоплаката: она не поясняет фотоплакат, а подтверждает его. Мы покупаем зубную щетку, что бы ни было написано в энциклопедии, ведь мы запрограммированы на эту покупку. Текст энциклопедической статьи стал подписью к фотографии. Даже обращаясь к историческим сведениям мы действуем магически.

Наше магически-ритуальное поведение, конечно, не поведение индейцев, но все же поведение функционеров в постиндустриальном обществе. Оба, индеец и функционер, верят в действительность образов, но у функционера это дурная вера. Ибо он научился писать, по крайней мере в школе, а значит, знает об этом лучше. У него есть историческое, критическое сознание, но он заглушил его. Он знает, что в ливанской войне сталкиваются не добро и зло, но у этой войны есть специфические причины и последствия. Он знает, что зубная щетка — не сакральный предмет, а продукт западной цивили-

зации. Но он вынужден вытеснить это свое лучшее знание. Ибо как иначе мог бы он покупать зубную щетку, иметь мнение о войне в Ливане, составлять документацию, заполнять формуляры, путешествовать во время отпуска, выходить на пенсию, короче, функционировать? Фотография служит этому угнетению критической способности, она служит функционированию.

Конечно, критическое сознание все еще может быть мобилизовано на то, чтобы сделать фотографию прозрачной. Тогда фотография из Ливана будет прозрачной в своей газетной программе и в стоящей за этим программой политической партии, программирующей газету. Тогда фотография зубной щетки станет прозрачной в программе рекламного агентства и стоящей за этим программой индустрии зубных щеток. А силы «империализма», «сионизма», «терроризма» и «кариеса» окажутся тогда понятиями, содержащимися в этих программах. Но это критическое предприятие не всегда с необходимостью ведет к демистификации образов. Дело в том, что оно само может быть магически нагружено и быть «функциональным»; пример такого язычества второй степени — культурная критика Франкфуртской школы: она обнаруживает за образами таинственные сверхчеловеческие силы (например, капитализм), злую волю, запрограммировавшую все эти программы, вместо того, чтобы признать, что программирование происходит тупо автоматически. Совершенно не таинственный процесс, при котором вслед

за изгнанными призраками постоянно вызываются заклинаниями новые.

Итак, фотографии воспринимаются как не имеющие ценности предметы, которые может сделать каждый и с которыми все могут обращаться как заблагорассудится. Но на самом деле это фотографии обращаются с нами, программируя нас на ритуальное поведение на службе по подпитыванию аппаратов. Фотографии угнетают наше критическое сознание, чтобы мы забыли о бездумной абсурдности функционирования, и только благодаря этому вытеснению функционирование становится вообще возможным. Таким образом, фотографии образуют магический круг, который заключает нас в форму фотографического универсума. Этот круг нужно разорвать.

## VIII. ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ УНИВЕРСУМ

Как обитатели фотографического универсума мы привыкли к фотографиям: они стали для нас обычными. Мы вообще не замечаем большинство фотографий, поскольку они скрыты привычкой, так же как мы не замечаем всего привычного в окружении и воспринимаем только то, что в окружении изменилось. Информативным является изменение, привычное же избыточно. Прежде всего нас окружают именно избыточные фотографии, несмотря на то, что ежедневно к завтраку появляются новые иллюстрированные газеты, еженедельно — новые плакаты на улицах и новые рекламные фотографии на витринах фирм и магазинов. Именно к этой постоянной смене мы и привыкли: одно избыточное фото вытесняет другое. Привычно само изменение, оно избыточно, «прогресс» стал неинформативным, ординарным. Информативным, экстраординарным, фантастическим стало бы для нас затишье: получать ежедневно к завтраку одну и ту же газету, видеть месяцами одни и те же плакаты на улицах. Это бы нас поразило и потрясло. Постоянно и в соответствии с программой вытесняющие друг друга фото-

графии избыточны как раз потому, что они всегда «новые», как раз потому, что они автоматически исчерпывают возможности фотопрограммы. Здесь же заложен вызов фотоаппаратам: противопоставить этому потоку избыточности информативные образы.

Не только постоянное изменение фотоуниверсума, но и его пестрота стала для нас привычкой. Мы едва ли осознаем, насколько поразительной была бы красочность нашего окружения для наших предков. В XIX в. мир был серым: стены, газеты, книги, рубашки, инструменты, все это колебалось между черным и белым, все это сливалось в серое, как сливается печатный текст. Сейчас же все кричит во всех цветовых тонах, но кричит в глухие уши. Мы привыкли к визуальному загрязнению окружающего мира, и оно, не воспринимаясь, проникает сквозь наши глаза и наше сознание. Оно проникает в подсознательные слои, чтобы функционировать там и программировать наше поведение.

Если мы сравним нашу красочность со средневековой или с красочностью какой-нибудь внеевропейской культуры, то обнаружим различие: цвета средневековья и экзотических культур — это магические символы, они означают элементы мифов, в то время как у нас цвета — символы теоретических, разработанных мифов, элементы программы. Например, «красный» в средние века означал опасность поглощающего ада. Конечно, «красный» свет светофора у нас тоже магически означает «опасность», но мы за-

программированы так, что мы автоматически жмем на тормоз, не вовлекая в игру сознание. Посознательное программирование цветов фотоуниверсума вызывает уже только ритуальное, автоматическое поведение.

Но этот хамелеонский характер фотуниверсума, эта его переменчивая пестрота — только первофеномен, поверхностный признак. По своей глубинной структуре фотоуниверсум имеет зернистый характер, он меняет внешний вид и краски, как менялась бы мозаика, если бы отдельные камешки в ней постоянно заменялись новыми. Фотоуниверсум состоит из таких камешков, из квантов и является калькулируемым (*calculus* = камешки) — атомистический универсум Демокрита, пазлы, игра-головоломка.

Квантовый характер универсума вовсе не неожиданность, ибо он происходит из фотографического жеста, квантовый характер которого мы уже обсуждали. И все же: исследование фотуниверсума позволяет нам взглянуть в глубинную причину зернистого характера всего того, что связано с фотографией. А именно оказывается, что атомарная, точечная структура вообще присуща всему аппаратному и что те аппаратные функции, которые кажутся скользящими, например, кинообразы или телевизионные образы), на самом деле также основаны на точечной структуре. В мире аппаратов все «волны» состоят из зерен, а все «процессы» — из точечных ситуаций.

Ибо аппараты — это симуляции мышления, игровые устройства, играющие в «мышление»;

и они симулируют человеческие процессы мышления вовсе не в соответствии с тем пониманием мышления, которое, например, предлагают психология и физиология, это не интроспекция и не осознание, а в соответствии с тем пониманием мышления, которое возникает из картезианской модели. Согласно Декарту, мышление состоит из ясных и четких элементов (понятий), которые комбинируются в процессе мышления подобно бусинам на абаке<sup>12</sup>, при этом каждое понятие означает точку протяженного внешнего мира. Если бы можно было каждой точке в мире поставить в соответствие понятие, тогда мышление было бы всезнающим и одновременно всемогущим. Поскольку тогда мыслительные процессы символически управляли бы процессами вовне. К сожалению, эти всеведение и всемогущие невозможны, поскольку структура мышления не адекватна структуре вещей протяженных. А именно, точки в протяженном (конкретном) мире сливаются, пробелов и пустот нет, тогда как четкие понятия мышления разделены интервалами, через которые ускользает большинство точек. Декарт надеялся преодолеть эту недостаточность сети категорий с помощью Бога и аналитической геометрии, но ему это не удалось.

Однако аппаратам удаются эти симуляции картезианского мышления. В своем универсуме они всезнающи и всемогущи. Ибо в этом универсуме действительно каждому элементу со-

<sup>12</sup> Абак — доска с полосами, по которым передвигались камешки или кости; применялась для арифметических вычислений в Др. Греции, Риме, Западной Европе.



ответствует понятие, элемент аппаратной программы. Наиболее очевидно это в компьютерах и компьютерном универсуме. Но и в фотоуниверсуме это можно заметить. Каждой фотографии соответствует ясный и отчетливый элемент программы аппарата. Тем самым каждая фотография соответствует специфической комбинации элементов в программах. Благодаря этой взаимнооднозначной связи между универсумом и программой, при которой каждой точке программы соответствует фотография и каждой фотографии соответствует точка программы, аппараты в фотуниверсуме всезнающи и всеильны. Но за свое всеведение и всеилие они вынуждены заплатить высокую цену: цену переворота вектора значений. То есть понятия больше не означают внешний мир (как в картезианской модели), но наоборот, универсум означает теперь программу внутри аппаратов. Не программа означает фотографии, но именно фотография означает элементы программы (понятия). Поэтому речь идет об абсурдном всеведении и всеилии аппаратов: аппараты все знают и все могут в универсуме, который с самого начала запрограммирован на это знание и умение.

Здесь нужно определить понятие «программа». Для этой цели вынесем за скобки всякое вмешательство человека в программу — ту борьбу между программной функцией и человеческим намерением, о которой говорилось в предыдущей главе. Программа, которую мы должны определить, полностью автоматическая: основанная на случайности игра комби-

наций. В качестве простейшего примера такой программы можно назвать игру в кости, комбинирующую элементы от «1» до «6». Результат каждого броска случаен и его невозможно предсказать: но в дальней перспективе в результате каждого шестого броска должна выпадать единица. Иначе говоря, все возможные комбинации осуществляются случайным образом, но в дальней перспективе все возможные комбинации должны с необходимостью осуществиться. Если, например, в программе какого-то аппарата как возможность заложена атомная война, то она имеет случайный характер, но все же когда-то с необходимостью случится. В этом недочеловеческом бездумном смысле аппараты «думают»: случайной комбинацией. И в этом же смысле они в своем универсуме всезнающи и всесильны.

Фотоуниверсум, окружающий нас сейчас, — это случайное осуществление одной из возможностей, содержащихся в аппаратных программах. Он пункт за пунктом соответствует некоей специфической ситуации в комбинаторной игре. Поскольку все другие запрограммированные возможности в будущем случайно осуществятся, то фотоуниверсум находится в состоянии постоянного течения и в нем постоянно одна фотография вытесняет другую. Любая данная ситуация в фотоуниверсуме соответствует «броску кости» комбинаторной игры, пункт за пунктом, фотография за фотографией. Но здесь мы имеем дело с избыточными фотографиями. Информативные фотографии фотографа, осо-

знанно играющего против программы, означают пробои фотоуниверсума — и не предусмотрены программой.

Из этого можно сделать вывод: во-первых, фотоуниверсум создается в ходе комбинаторной игры, она запрограммирована, а фотоуниверсум означает программу. Во-вторых, игра происходит автоматически и не подчиняется никакой преднамеренной стратегии. В-третьих, фотоуниверсум состоит из ясных и отчетливых фотографий, каждая из которых для себя означает пункт программы. В-четвертых, каждая отдельная фотография — как изобразительная поверхность — это магическая модель поведения для зрителя. В итоге, фотоуниверсум — это средство программировать общество на магическое поведение, подпитывающее комбинаторную игру, программировать с железной необходимостью, но каждый раз случайно (т.е. автоматически), а также средство автоматически перепрограммировать общество в игральную кость, в шахматные фигуры, в функционеров.

Эта точка зрения на фотоуниверсум дает повод двигаться в двух направлениях: в направлении общества, осажденного фотоуниверсумом, и в направлении аппарата, программирующего фотоуниверсум. Она дает повод в одном направлении критиковать постиндустриальное общество, находящееся в стадии возникновения, в другом же направлении — критиковать аппараты и их программы; т.е., критически трансцендировать постиндустриальное общество.

Находиться в фотоуниверсуме — это значит

переживать, познавать и оценивать мир, исходя из функций фотографий. Каждое отдельное переживание, каждое познание, каждая ценность могут быть разложены на отдельно взятые и проанализированные фотографии. А каждое действие может быть проанализировано в отдельных, использованных в качестве моделей фотографиях. Но этот род здесь-бытия, когда весь опыт, все познание, все оценивание и действия можно разложить на точечные элементы (на «биты»), известен: это бытие роботов. Фотоуниверсум и все аппаратные универсумы роботизируют человека и общество.

Уже сегодня можно наблюдать повсюду новые роботизированные жесты: у банковского окна, в учреждениях, на фабриках, в супермаркетах, в спорте, в танцах. При более точном анализе такая же отрывистая структура, «структура стаккато» обнаруживается в мышлении, например, в научных текстах, в поэзии, в музыкальных композициях, в архитектуре, в политических программах. Следовательно, задача современной культурной критики состоит в том, чтобы извлечь путем анализа из каждого отдельного феномена культуры это переструктурирование переживания, познания, оценивания и действия в мозаике ясных и отчетливых элементов. Для культурной критики такого рода изобретение фотографии окажется временной точкой, начиная с которой все культурные феномены замещают линейную структуру скольжения отрывистой структурой запрограммированного комбинирования, т. е. принимают не механическую

структуру, как это было после индустриальной революции, а кибернетическую структуру, которая запрограммирована в аппаратах. Для культурной критики такого рода камера окажется родоначальником всех тех аппаратов, которые собираются роботизировать все аспекты нашей жизни, от внешних жестов до глубин мышления, чувствования и воления.

Если теперь предпринять попытку критики аппаратов, то сначала можно увидеть фотоуниверсум как продукт камеры и распространяющих аппаратов. Среди них различают промышленные аппараты, рекламные аппараты, политические, экономические, административные аппараты и другие. Каждый из этих аппаратов становится все более автоматизированным и кибернетически связанным с другими аппаратами. Программа каждого аппарата на своем входе получает питание от другого аппарата и в свою очередь на выходе кормит другой аппарат. Таким образом, аппаратный комплекс — это суперчерный-ящик, составленный из черных ящиков. И он является порождением человека: человек, изготовив его в ходе XIX и XX вв., постоянно занимался им, расширял и усовершенствовал его. Поэтому естественно сконцентрировать критику аппаратов на человеческом намерении, задумавшем и создавшем аппараты.

Такого рода критический подход соблазнительно по двум причинам: во-первых, он избавляет критика от необходимости погружаться вглубь черного ящика, критик может сконцентрироваться на его входе, на человеческом намерении.

И во-вторых, критик избавляется от необходимости развивать новые категории критики: человеческие намерения можно критиковать и по традиционным критериям. Результат такой критики аппаратов был бы примерно следующим.

Намерение человека, стоящее за созданием аппаратов, — освободить человека от труда; аппараты должны взять на себя человеческий труд, как например, фотокамера освобождает человека от необходимости манипулировать кистью. Вместо того, чтобы трудиться, человек может играть. Но аппараты оказались во власти отдельных людей (например, во власти капиталистов), которые повернули это первоначальное намерение в своих интересах. Теперь аппараты служат интересам этих людей, а значит нужно разоблачить эти интересы, стоящие за аппаратами. Согласно анализу такого рода, аппараты — не что иное, как своеобразные машины, изобретение которых не несет ничего революционного; и тогда говорить о «второй индустриальной революции» неуместно.

Согласно этой точке зрения, фотографии тоже можно расшифровать как выражение скрытых интересов власть имущих: интересов акционеров «Кодака», владельцев рекламных агентств, заправил американской индустрии, да даже интересов всего американского идеологического, военного и промышленного комплекса. Если бы удалось раскрыть эти интересы, то каждая отдельная фотография и весь фотоуниверсум в целом могли бы считаться расшифрованными.

К сожалению, эта традиционная критика, ведущая свое начало из индустриального контекста, не адекватна феномену аппаратов. Она упускает самое существенное в аппаратах — их автоматичность. Но именно это и подлежит критике. Аппараты были изобретены, чтобы функционировать автоматически, т. е. автономно, независимо от последующих вмешательств человека. Намерение, стоящее в основе их создания, — исключить из них человека. И это намерение несомненно достигнуто. В то время как человек все больше и больше исключается из них, аппаратные программы, эти ограниченные комбинаторные игры, становятся все богаче и богаче по составу элементов; они все быстрее комбинируют их и превосходят способность любого человека распознать их до конца и контролировать. Тот, кто имеет дело с аппаратом, имеет дело с черным ящиком, который он не может до конца распознать.

В этом отношении нельзя говорить об одном владельце аппаратов. Поскольку аппараты функционируют автоматически и не повинуются человеческой воле, то и обладать ими никто не может. Любое человеческое решение выносится на основе аппаратных решений; оно опускается до чисто «функционального» решения, а это значит, что человеческое намерение из него улетучилось. Если изначально аппараты были произведены и запрограммированы согласно намерению человека, то сегодня, во «втором и третьем поколениях» аппаратов, это намерение исчезло за горизонтом функционирова-

ния. Теперь аппараты функционируют как самоцель, как раз «автоматически», с одной единственной целью: содержать себя и улучшать себя. Эту ограниченную, лишенную всякого намерения функциональную автоматичность и нужно сделать предметом критики.

Упомянутая выше «гуманистическая» критика аппаратов выступает против этого описания, которое якобы превращает аппараты в сверхчеловеческих, антропоморфных титанов и тем самым способствует сокрытию за аппаратами человеческих интересов. Но этот упрек ошибочен. Аппараты действительно антропоморфные титаны, поскольку были созданы исключительно с такой целью. Предложенное описание как раз и пытается показать, что они не сверхчеловечны, а недочеловечны — бескровные и упрощающие симуляции процессов человеческого мышления, которые, поскольку они так ограничены, делают излишними и нефункциональными решения человека. В то время как «гуманистическая» критика аппаратов, присягая последним остаткам человеческих намерений, сокрытых аппаратами, затушевывает затаившуюся в них опасность, предлагаемая здесь критика аппаратов видит свою задачу в том, чтобы раскрыть отдельные факты этого лишнего всякого намерения, ограниченного и неконтролируемого функционирования аппаратов, чтобы таким образом овладеть ими.

Вернемся к фотоуниверсуму: он отражает комбинаторную игру, переменчивые пестрые пазлы ясных и отчетливых поверхностей, каж-



дая из которых для себя означает элемент аппаратной программы. Он программирует зрителя на магическое функциональное поведение и делает это автоматически, т. е. не повинуюсь никакому человеческому умыслу.

Некоторые люди сражаются с этим автоматическим программированием: фотографы, пытающиеся создать информативные образы, а именно фотографии, не заложенные в аппаратной программе; критики, пытающиеся распознать автоматическую игру программирования; и вообще все те, кто старается освободить пространство для человеческого намерения в мире, охваченном аппаратами<sup>13</sup>. Но аппараты в свою

<sup>13</sup>Эрнст Юнгер, много размышлявший о мире техники, исходя из личного опыта Первой мировой войны, в 1934 г. в эссе «О боли» приводит пример, сравнимый с фотографом и аппаратом, и заявляет при этом об экзистенциальных основах человеческой свободы в мире техники: «Недавно в газетах появились сообщения о новой торпедоносце, которая разрабатывается в Японии. Удивительно в ней то, что она направляется не механически, а человеком, а именно штурманом, сидящим в маленькой кабине, которого можно рассматривать здесь одновременно и как технический компонент, и как собственно мозг снаряда. Мысль, которая лежит в основе этой на редкость органичной конструкции, способствует проявлению сущности технического мира, поскольку превращает человека, и притом в более буквальном, чем прежде, смысле, в составную часть этого мира. Если продумать ее глубже, то станет ясно, что она теряет привкус куража, когда человек в состоянии осуществить сущность технического мира в большем масштабе, т. е. когда есть в распоряжении тип людей, решивших ей подчиниться. Так, например, можно сконструировать самолет как воздушную торпеду, которая с высоты прицельным попаданием разрушит жизненные узлы противника. Так возни-

очередь автоматически ассимилируют эти попытки освобождения и обогащают ими свои программы. Поэтому задачей философии фотографии становится обнаружение этой борьбы между человеком и аппаратом в сфере фотографии, а также размышление о возможном разрешении конфликта.

Предлагаемая здесь гипотеза гласит: если бы такого рода философии удалось решить свою задачу, это имело бы значение не только для сферы фотографии, но и вообще для всего постиндустриального общества. Хотя, конечно, фотоуниверсум — всего лишь один из многочисленных аппаратных универсумов, среди которых, конечно, есть намного более опасные. Но в следующей главе будет показано, что фотоуниверсум может служить моделью постиндустриальной жизни как таковой, а философия фотографии может быть исходной точкой для любой философии, занимающейся современным и наступающим бытием человека.

кает тот тип человека, которым можно открыть огонь в начале военного столкновения, и это стало бы, конечно, самым страшным символом претензии на господство, который только можно представить. Здесь с математической точностью исключается любая возможность счастливого случая, предполагая, что нет разночтений в понимании счастья. Но все же они встречаются нам, когда мы слышим, что генерал Ноги, один из образцов нашего времени, к которому можно применить слово герой, не осквернив его, приветствовал известие о героической гибели своего сына с чувством "глубокого удовлетворения"» (*Jünger E. Über den Schmerz. Blätter und Steine. Hanseatische Verlagsanstalt. Hamburg, 1934. S.175*).

## IX. НЕОБХОДИМОСТЬ ФИЛОСОФИИ ФОТОГРАФИИ

В процессе предшествующего рассмотрения сущности фотографии возникли основные понятия: образ — аппарат — программа — информация. Они должны стать основой всякой философии фотографии, и они же задают следующее определение фотографии: она есть образ, созданный и размноженный аппаратами в соответствии с программой, его предполагаемая функция — информировать. Каждое из основных понятий содержит в себе другие понятия. Образ предполагает магию, аппарат подразумевает автоматизм и игру, программа подразумевает случайность и необходимость, информация — символ и невероятность. Это приводит к расширенному определению фотографии: она есть образ магического положения вещей, в силу необходимости созданный и размноженный автоматически с помощью запрограммированных аппаратов в ходе игры, основанной на случайности; символы этого образа информируют своего получателя на невероятное поведение.

Данное определение на редкость полезно для философии — с ним нельзя согласиться. Оно

провоцирует показать, что оно ложно, поскольку выносит человека как свободного деятеля за скобки. Оно вызывает противоречие, которое, как известно из диалектики, есть пружина философии. В этом смысле предложенное определение — удобный исходный пункт для философии фотографии.

Если рассмотреть основные понятия — образ, программа, аппарат и информация, — то можно обнаружить их внутреннюю взаимосвязь: они все имеют отношение к вечному возвращению того же самого. Образы — это поверхности, по которым скользит глаз, чтобы все время возвращаться к исходному пункту. Аппараты — это игрушки, которые вечно повторяют одни и те же движения. Программы — это игры, которые комбинируют все время одни и те же элементы. Информация — это невероятные состояния, которые постоянно выбиваются из тенденции к становлению все более вероятностными, чтобы все снова и снова оказаться в русле этой тенденции. Короче говоря: с этими четырьмя понятиями мы больше уже не находимся в контексте линейной истории, в которой ничего не повторяется, все имеет свои причины и приводит к своим последствиям; область, в которой мы находимся, раскрывается не каузальными, а функциональными разъяснениями. Мы должны (вместе с Кассирером) распрощаться с каузальностью: «*Rest, rest, dear spirit*»<sup>14</sup>. Каждая фило-

<sup>14</sup>«Успокойся, мятежный дух!». (В.Шекспир. Трагическая история о Гамлете, принце Датском. Пер. Б. А. Пастернака).

софия фотографии должна будет воздать должное неисторическому, постисторическому характеру феномена, который она осмысляет.

Впрочем, мы уже сейчас спонтанным образом думаем о целом ряде областей постисторически. Примером тому служит космология. Мы усматриваем в космосе систему, которая склонна к все более вероятностным состояниям; правда, по-прежнему периодически случаются невероятные состояния, но они вновь попадают — с необходимостью — в русло вероятностных событий. Другими словами: мы видим в космосе аппарат, который содержит исходную информацию на входе («Big Bang»<sup>15</sup>) и запрограммирован с необходимостью реализовать и исчерпать ее случайным образом («тепловая смерть»).

Четыре основные понятия (образ — аппарат — программа — информация) спонтанным образом несут в себе наше космологическое мышление, и мы при этом, совершенно спонтанно, принимаемся за функциональные объяснения. То же самое относится и к другим областям — психологии, биологии, лингвистике, кибернетике, информатике и т.д. Во всех этих областях мы думаем совершенно спонтанно, образно, функционально программно и информативно. Стало быть, предложенная здесь гипотеза утверждает, что мы так думаем, поскольку думаем в фотографических категориях: поскольку фотографический универсум запрограммировал нас на постисторическое мышление.

Эта гипотеза не столь авантюрна, как кажется

<sup>15</sup> Большой взрыв.

ся. Она давно известна: человек изготавливает орудия труда, а себя берет в качестве модели для этого изготовления — до тех пор, пока положение вещей не перевернется и человек не возьмет в качестве модели самого себя, мира и общества свое орудие труда. Знаменитое отчуждение от собственного орудия труда. В XVIII столетии человек изобрел машины, и его тело послужило ему моделью этого изобретения, пока отношения не перевернулись и машины не стали служить моделью человека, мира и общества. В XVIII в. философия машин была бы одновременно критикой любой антропологии, науки, политики и искусства, т. е. критикой механицизма. Так же обстоит дело и сегодня: философия фотографии могла бы стать критикой функционализма во всех его антропологических, научных, политических и эстетических аспектах.

Однако дело обстоит не столь просто. Ведь фотография не орудие труда, подобно машине, она игрушка, как игральная карта или шахматная фигура. Если фотография становится моделью, речь уже идет не о том, чтобы заменить одно орудие другим орудием как моделью, а в том, чтобы заменить существующий тип модели совершенно новым. Предложенная выше гипотеза о том, что мы начинаем мыслить в фотографических категориях, означает, что преобразуются основные структуры нашего бытия. Речь идет не о классической проблеме отчуждения, а о беспрецедентной экзистенциальной революции. Говоря прямо, речь идет о пробле-

ме свободы в новом контексте. Этим вопросом должна заниматься всякая философия фотографии.

Конечно, этот вопрос не нов: им в конечном итоге занималась вся философия. Но тем самым она находилась в историческом контексте линейности. Постановка вопроса, если коротко, была следующей: если все имеет причину и приводит к последствиям, если все «обусловлено», то где пространство человеческой свободы? И все ответы можно также привести к общему знаменателю: причины столь запутаны, а следствия столь непредсказуемы, что человек, это ограниченное существо, может себя вести так, словно он «необусловлен». Но в новом контексте вопрос о свободе звучит иначе: если все основано на случайности и необходимым образом ведет к ничто, то где пространство для человеческой свободы? В этой абсурдной атмосфере философия фотографии должна поставить вопрос о свободе.

Повсюду мы наблюдаем, как аппараты всех видов начинают программировать нашу жизнь вплоть до тупой автоматичности; как человек переложил работу на автоматы, а большая часть общества в «третичном секторе» занялась игрой с пустыми символами; как экзистенциальный интерес переносится с вещественного мира на универсум символов, а ценность переносится с вещей на информацию. Как роботизируются наши мысли, чувства, желания и действия; как «жить» обретает значение кормить аппараты и получать от них пищу. Короче говоря, как

все стало абсурдным. Где есть еще пространство для человеческой свободы?

И тут мы обнаруживаем людей, которые, вероятно, смогут ответить на этот вопрос: это фотографы, в том смысле слова, который подразумевает данное эссе. Они, на микроуровне, уже сейчас люди аппаратного будущего. Их жесты запрограммированы фотоаппаратом, они играют символами, они работают в «третичном секторе», заинтересованы в информации, они создают вещи, лишённые ценности. И вопреки всему этому считают свою деятельность иной, отличной от абсурдной и полагают, что действуют свободно. Задача философии фотографии — расспросить фотографов о свободе, критически рассмотреть их практику в поисках свободы.

Именно это мы намеревались сделать в предшествующем исследовании, и действительно, появились некоторые ответы: во-первых, аппарат с его ограниченностью можно перехитрить. Во-вторых, в его программу можно контрабандой протащить человеческие намерения, не предусмотренные в нем. В-третьих, можно принудить аппарат создавать непредвиденное, невероятное, информативное. В-четвертых, можно пренебречь аппаратом и его продукцией и вообще перестать интересоваться вещью, чтобы сконцентрироваться на информации. Короче говоря, свобода — это стратегия подчинения случайности и необходимости человеческому намерению. Свобода в том, чтобы играть против аппарата.

Однако фотографы дают такого рода отве-



ты только если за них возьмется философский анализ. Спонтанно они говорят по-другому. Они утверждают, что создают традиционные образы — хотя и нетрадиционными средствами. Они утверждают, что создают произведения искусства или вносят вклад в познание, или же являются политически ангажированными. Если почитать высказывания фотографов, встречающиеся в известных трудах по истории фотографии, то сразу же натолкнешься на господствующее мнение, что с изобретением фотографии не произошло ничего по-настоящему радикального и что в основе своей все остается как раньше; только, мол, теперь наряду со многими другими историями существует еще и история фотографии. Хотя в своей практике они живут уже давно постисторически, постиндустриальная революция, произошедшая с появлением фотоаппарата, проходит мимо сознания фотографов.

С одним исключением: так называемые экспериментальные фотографии, т. е. именно фотографии в подразумеваемом здесь смысле слова. Они действительно осознают, что «образ», «аппарат», «программа» и «информация» — основные проблемы, с которыми им нужно вступить в полемику. Они действительно осознанно стараются создавать непредвиденную информацию, т. е. извлекать из аппарата и помещать в образ то, чего нет в его программе. Они знают, что играют против аппарата. Но даже они не осознают всего значения своей практики: они не знают, что пытаются дать вообще ответ на вопрос о свободе в аппаратном комплексе.

Философия фотографии необходима, чтобы поднять фотографическую практику до уровня сознания, а с другой стороны, поскольку в этой практике высвечивается модель для свободы вообще в постиндустриальном контексте. Философия фотографии должна обнаружить, что человеческой свободе нет места в области автоматических, запрограммированных и программирующих аппаратов, чтобы в заключение показать, как все же возможно открыть пространство для свободы. Задача философии фотографии — размышлять об этой возможности свободы — и тем самым возможности смысла — в мире, охваченном аппаратами; размышлять о том, как возможно для человека, несмотря ни на что, придать смысл своей жизни перед лицом случайной необходимости смерти. Такая философия необходима, поскольку это единственная форма революции, которая нам еще осталась.

## СЛОВАРЬ ПОНЯТИЙ

*Аппарат* — игрушка, симулирующая мышление.

*Работа* — деятельность по производству и информированию предметов.

*А втомат* — аппарат, который должен подчиняться программе, случайным образом разыгрывающей себя.

*Значение* — цель знаков.

*Понятие* — конституирующий элемент текста.

*Образ* — означающая поверхность, на которой изобразительные элементы магически соотносятся друг с другом.

*Код* — правильно упорядоченная система знаков.

*Энтропия* — тенденция ко все более вероятным состояниям.

*Расшифровывать* — выявлять значение символа.

*Фотограф* — человек, старающийся поместить на изображении информацию, не предусмотренную программой фотоаппарата.

*Фотография* — созданный и распространенный аппаратами образ на листах бумаги.

*Функционер* — человек, играющий аппаратами и действующий функцией аппаратов.

*Память* — хранилище информации.

*Предмет* — вещь, противостоящая нам.

*История* — делящееся в линейном времени переводение представлений в понятия.

*Производить* — переносить вещи из природы в культуру.

*Идолопоклонство* — неспособность считывать в элементах образа представления, несмотря на способность читать эти элементы; отсюда поклонение образам.

*Воображение* — специфическая способность производить и расшифровывать образы.

*Индустриальное общество* — общество, в котором большинство людей работает на машинах.

*Информация* — невероятная комбинация элементов.

*Информировать* — 1) создавать невероятные комбинации элементов; 2) вкладывать эти невероятные комбинации в предметы.

*Концептуализация* — специфическая способность создавать и расшифровывать тексты.

*Культурный предмет* — информированный предмет.

*Магия* — форма бытия, соответствующая вечному возвращению того же самого.

*Машина* — орудие труда, симулирующее орган тела на основе научной теории.

*Постистория* — обратный перевод понятий в представления.

*Постиндустриальное общество* — общество, в котором большинство людей занято в третичном секторе.

*Первичный и вторичный сектора* — области деятельности, в которых производят и информируют предметы.

*Программа* — комбинаторная игра с ясными и отчетливыми элементами.

*Избыточность* — повторение информации; отсюда: вероятное.

*Ритуал* — поведение, соответствующее магическим формам бытия.

*Положение вещей* — сцена, в которой значимы отношения между вещами, а не сами вещи.

*Игра* — деятельность, имеющая цель в себе.

*Игрушка* — предмет, служащий игре.

*Символ* — осознанно или неосознанно конвенциональные знаки.

*Симптом* — знак, обусловленный своим значением.

*Технический образ* — образ, созданный аппаратами.

*Третичный сектор* — область деятельности, в которой создается информация.

*Текст* — ряд письменных знаков.

*Текстопоклонение* — неспособность вычлени из письменных знаков текста понятия, несмотря на способность читать эти письменные знаки; отсюда — поклонение тексту.

*Переводить* — менять один код на другой; отсюда — перепрыгивание из одного универсума в другой.

*Универсум* — 1) совокупность комбинаций

одного кода; 2) совокупность значений одного кода.

*Представление* — конституирующий элемент образа.

*Орудие труда* — служащая работе симуляция органа тела.

*Ценный* — то, что таково, каким должно быть.

*Действительность* — то, на что мы наталкиваемся в нашем пути к смерти; соответственно, то, чем мы интересуемся.

*Знак* — феномен, означающий другой феномен.

*Дитмар Кампер*

## **Взгляд и насилие. Будущее очевидности**

Тема «насилия» стала конъюнктурной. Говорят о brutальном, реальном насилии, о воображаемом насилии, о символическом, структурном насилии. И говорят о его возрастании. По всему миру и все чаще проводятся мероприятия, посвященные этой теме, которые, однако, не ведут дальше очерченных границ. Как и прежде остается загадкой, почему после нескольких тысячелетий пацификации человечества все более настоятельно приходится констатировать неожиданно сильный всплеск насилия по всему земному шару. Кант вместе с другими просветителями разработал философию истории как возрастающего смягчения человеческой природы; согласно ей, человек в свою человечность вступает поэтапно, путем цивилизации, дисциплинирования, гуманизации. Насилие в связи с этим полагается только на начальном этапе, так, что необоримое историческое движение происходит от варварства к гуманности. Глубинным смыслом категории прогресса было то, что эволюция и развитие сходятся к совершенству уми-

ротворенного человечества. Еще Норберт Элиас повторил и усилил эту линейность истории, которая движется от тела, совершающего насилие, к духу, всегда готовому к согласию, или от близких органов чувств, которые не поддаются цивилизации и дисциплинированию, к дальним органам чувств, в частности к эмансипированному глазу. Человек во всеохватывающем взгляде приходит к себе самому как светлый, сияющий образ. *Per áspera ad astra.*

Дискуссии и мышление в парадигме, признающей, что насилие всегда архаично и принадлежит природе человека, до недавнего времени были в высшей степени самоочевидны: человек вначале зверь, а в конце человек, его тело темно и непроницаемо, его дух светносен и прозрачен. Но эта аргументация оказалась неубедительной. Пришлось признать, что результат цивилизации и дисциплины — большей частью только покров, за которым нетрудно вновь различить «старую бестию». Однако, несмотря на неудачу, можно было бы не оставлять надежд в один прекрасный день достигнуть полного умиротворения человеческой природы. Впрочем, от таких ожиданий сегодня мало что осталось. Не было ни одного столетия без войн, жертв и убийства людей, но ни одно столетие не породило насилия столь много, в собственных и в чужих условиях, как двадцатое. Варварское и монструозное, кажется, возрастает в той же мере, в какой и стремление к гуманности и правам человека. Насилие очевидно поменяло свою передовую линию. Хотя, как и прежде, его выбросы



происходят и из тела, при этом дух с его институциями практикуют столько насилия, что замалчивать его уже более невозможно. Инстанция, которая до недавнего времени считалась на земле ответственной за готовность человечества к примирению, работает теперь рука об руку со вспыхивающими повсюду войнами. Причем деструктивные достижения человеческого духа во всей их очевидности выходят на свет незамедлительно.

Эдгар Морен следующим образом сформулировал эту «загадку гуманности»: человек никогда не был зверем, он с самого начала был человеком, но одновременно и *homo sapiens*, и *homo demens*. Лицо человека никогда за всю историю не появлялось без гримасы. Гуманность невозможна без монструозности. Из этого следует, что нужно заново написать последнюю главу истории мира, а именно историю XX в. Насилие, которое долгое время служило тому, чтобы избежать или же уменьшить насилие, стало творщим насилие, какой была когда-то вся человеческая природа. Поэтому, может быть, потребуется заново определить этапы истории, в том числе и первобытной, не поворачивая ее просто вспять. Она могла бы выглядеть так: приручение, цивилизация, дисциплинирование, седирование (включая нормализацию). Приручение в начале относится к до-цивилизаторской тенденции интерпретировать весь мир как дом и вступать в этот дом (Слотердайк); седирование в конце остается абсолютно амбивалентным и подразумевает, что человеческое тело переходит

от прямостояния к сидению и в этой сидячей позе надолго успокаивается, калькулируя преходящие состояния<sup>1</sup>. Седирование далее значит, что необходимы сильные средства, чтобы перенести невыносимость обязанности сидеть (Айкхофф).

В цивилизации прогресса насилие манифестирует себя во взгляде. Просвещению с его девизом «сделать все неочевидное очевидным» было еще не ясно, что возрастающая очевидность может иметь неожиданные последствия. Об этих последствиях Мишель Фуко говорит как о паноптизме власти. При смене концентрированной власти суверена на рассеянную дисциплинарную власть под видом гуманизации был инсталлирован контролирующий взгляд, который все более и более обнаруживал свое опустошающее и уничтожающее воздействие. Эта оптическая структура надзора и наказания, дисциплины, воспитания и эмансипации появилась задолго до технологической реализации визуальных медиа (фотоаппарат, кинокамера, мо-

<sup>1</sup>Продолжая размышления о природе насилия в современности Кампер в другой работе пишет: «Великое воображаемое, которое позволяет себе современное общество, которое оно производит, никакая не машинерия уничтожения, а мирное успокаивающее устройство, при котором ничего не теряют, а выигрывают. Вместо утверждаемого исчезновения и растворения есть слава и деньги, как можно усмотреть и у Слотердайка. Но именно это наш пункт, наш поворотный и центральный пункт расследования и тезис Петера в том, что седирование таит в себе смерть, пусть даже смерть того, кто разоблачает седирование» (Quand même. Nachgedanken zu Saint Petersburg. Dietmar Kamper, Berlin-Kreuzberg, Ende September 1999. Рукопись).

нитель телевизора, видеоманитофон) и насаждалась в обществе с помощью соответствующих институций. Монастыри, казармы, клиники, школы, тюрьмы, рабочие и каторжные дома практиковали принуждение взглядом, что в дальнейшем внедрилось в общественные отношения в виде принуждения образом. Люди вынуждены были приспособливаться к этому. К тому же под запретом оказалось познание взаимосвязи власти и образа. Власть, которая способствовала повышению очевидности, от этапа к этапу становилась все более неочевидной. Это следовало системно-теоретическому девизу: только то наблюдение совершенно, которое само не наблюдаемо.

Спустя столетия такой ненаблюдаемой практики в исторически установившихся рамках смогли наконец приступить к работе машины взгляда и образа. Они с самого начала появились на свет не как инструменты и орудия, а как всемирные проекты с тоталитарными притязаниями. В отношении их общественных последствий ожидания вновь возросли: можно, например, проводить гуманизацию человека, усмиряя его способность творить насилие над природой. Однако вскоре установили фундаментальную двойственность, существующую и по сей день. В сфере технологии это и есть вышеописанное сидирование: люди последовательно принуждались и принуждаются к сидению, им назначали и назначают для успокоения сильные лекарственные средства с непредвиденными побочными воздействиями. Экономическая и по-

литическая власть, с одной стороны, и бессилие отдельного человека — с другой, так сцеплены, что уменьшение насилия, на которое надеялись, привело к его интенсификации, истинные причины которой по прежнему неясны. Во всяком случае ожидаемое со всех сторон медальное примирение не наступило. На его месте идет война образов, которая еще не достигла своей высшей точки. Между тем повсеместный контролирующийся взгляд неумолимо принуждает людей к тому, чтобы превратиться в образ, не выпадающий из установленных рамок и способный удовлетворить требование возрастающей очевидности. Все, что неочевидно, должно быть сброшено перед вступлением в игру как обесцененное. Напротив, образ, соразмерный взгляду, можно активно формировать в повторяющихся всю жизнь инсценировках, непременно включая увиденное.

Это принуждение — все, что есть, ради взгляда преобразовать в образ — связано с редкой добровольностью, которая полностью ликвидирует прежние линии обороны. Сейчас это «добровольное принуждение» тотально распространяется и не оставляет никакого шанса ускользнуть тем, кто делает ставку на принадлежность к обществу. Образовался «порочный круг»: чтобы принимать участие в процессе возрастающей очевидности, люди мирятся с тем, что они теряют многомерную телесность своей жизни. Они сами приговаривают себя к тому, чтобы существовать только на поверхности образов. И происходит это со ставшей интер-

национальной жесткостью. Кроме того, новая «длинная тень» очевидности погружает решающие для всех события в темноту и позволяет бессознательному собственных поступков и страданий стать непроницаемым. Самой крайней ответной мерой могло бы стать усовершенствованное чутье того, что человек есть во взгляде (Лакан вслед за Сартром). В противоположность этому, сегодня считается совершенно нормальным не замечать взгляда, или, если его заметил, как можно скорее забыть. Но, возможно, все дело в том, чтобы не согласиться на это забвение взгляда и его насилия. Для этого нужна ясность и отчетливость в трех аспектах: во-первых, необходимо описать конкретные изменения в исторических режимах очевидного. Во-вторых, нужно отследить соотношение утраты собственного тела и присутствия Другого. В-третьих, нужно способствовать смене горизонта в отношении основ насилия. Тем самым, станет бесспорно возможным при адекватных предпосылках лучше понять происходящее сегодня.

## Фотографический универсум Вилема Флюссера

### 1

Вилем Флюссер входит в число первых теоретиков медиа, коммуникации и фотографии. В современной дисциплинарной кодификации его относят также к медиаантропологам или коммуникологам, подчеркивая инновативный и своеобразный характер его работ, легших в основу формировавшегося дискурса медиафилософии. В российском же философском сообществе термин «медиафилософия» еще не прижился; он из разряда дискурса неинституционализованных мыслителей.

При очевидной актуальности работ Флюссера столь же наглядно отсутствие его в качестве собеседника у отечественных интеллектуалов. Свидетельство тому — всего три упоминания в русскоязычном интернете и неопределенность в написании его имени: Флюссер и Флуссер<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Фамилию Флюссера можно встретить на русском языке в варианте Флуссер. Например, известные книги его двоюродного брата, Давида (Густава) Флуссера —

Контрастом выглядит год от года увеличивающееся в Европе, Америке и Азии число посвященных ему дипломных работ, диссертаций и книг; регулярно проводятся посвященные ему международные конференции и симпозиумы. Первый симпозиум состоялся в Праге на следующий год после смерти Флюссера, в 1992 г. А его работа «За философию фотографии»<sup>2</sup> заслуженно попала в антологию по теории фотографии. Книга, вышедшая в 1983 г., выдержала девять изданий только в Германии. На сегодняшний день помимо немецкого вышло 25 изданий книги на европейских, а также корейском, китайском, японском и других языках. Отсутствие перевода на русский язык можно квалифицировать лишь как казус, который тем очевиднее, что теория фотографии вызывает сегодня стойкий интерес у отечественных исследователей.

В своей автобиографии Флюссер не указывает видных философов, повлиявших на него

историка религии (см., напр.: *Флюссер Д.* Иисус. Челябинск, 1999), до недавнего времени более известного у нас автора. Сам Вилем Флюссер указывает на происхождение своей фамилии в тексте «Быть евреем»: «Имя Флюссер означает человека, добывающего из реки песок для производства стекла».

<sup>2</sup> На русский язык, конечно, можно было бы перевести название как «В пользу философии фотографии» или (что звучало бы более привычно) «К философии фотографии». Однако у самого автора «Füg» имеет принципиальный полемический характер высказывания «за», «в борьбе за». Я ориентировалась также на другие славяноязычные переводы, например, на сербский, болгарский, чешский, польский языки.

непосредственно; он не слушал лекции известных мыслителей, не был ничьим учеником. Его позиция маргинальна и по тому, как и сколько он учился, и по тому, откуда — из-за океана — он смотрел на смену стратегий коммуникации (чутко подмечая ее разрывы, сбои и мутации) в западном мире, на роль образа в культуре, на формирование технического образа. Отталкиваясь от бразильского контекста, настойчиво занимаясь самообразованием, он воспринял европейскую философскую традицию. Не будучи учеником одного мыслителя, он стал учителем многих. В целом, он относится к той плеяде маргинальных мыслителей, которые решительно заявили о себе в XX в.: Ж.Батай, Э.Юнгер, В.Беньямин, О. Розеншток-Хюсси. Он четко осознавал свое философское призвание, определенность которого была подобна призванию Ханны Арендт и Вильгельма Райха — духовно близких Флюссеру мыслителей. При этом, несмотря на общее место по поводу его маргинальности в философии (что подтверждает и данная работа, в частности стилем изложения, в котором отсутствуют академические сноски и отсылки), его отличает высокий аналитический уровень, последовательное исполнение заявленных задач, единство изложения, от начала и до конца проникнутого четкой целью — критикой мира аппаратов и обоснованием необходимости философии фотографии. Его образный язык, его неоднозначная и яркая мысль провоцируют и увлекают читателя с первых же страниц.



Темпы развития средств массовой коммуникации, медиасферы, в том числе фотографической и цифровой видеотехники, столь высоки, что по прошествии двух десятилетий мы можем судить о состоятельности или несостоятельности многих его интуиции, о дееспособности его выводов, и прежде всего в отношении цифрового образа. Пользуясь традиционным понятийным аппаратом (опять же): программа, аппарат, свобода, постиндустриальное общество, — он размышляет о фотографии в начале 1980-х годов так, словно та уже сменила свою аналоговую природу на цифровую.

## 2

Вилем Флюссер родился 12 мая 1920 г. в Праге. По материнской линии (от семьи фабрикантов Баш) ему досталось материальное наследство, а от отца — интеллектуальное: его отец Густав Флюссер учился математике и физике в Вене, потом в Праге (в том числе у Эйнштейна), а также изучал философию. На этом поприще он вступил в контакт с Т.Г.Масариком<sup>3</sup>. В 1908 г., защитив диссертацию, Густав Флюссер стал приват-доцентом. Он принадлежал к кругу левых интеллектуалов. Был широко известен. Вилем Флюссер также начал учиться философии в Пражском университете<sup>4</sup>. В марте 1939, эмигрировав в Ан-

<sup>3</sup>Томаш Масарик (1850-1937) был не только известным политиком, президентом Чехословакии, но и философом религиозно-этического направления.

<sup>4</sup>В своей автобиографии «В поисках значения» он пи-

глию, Вилем Флюссер продолжил обучение в Лондонской Школе экономики. В 1940 г. вместе с семьей своей будущей жены, Эдит Барт,

рассказывает об основных направлениях, оказавших на него влияние: «У меня солидный марксистский базис, но речь не о том марксизме, как у моих бразильских коллег. Во-первых, я переживаю марксизм более интенсивно, поскольку был в тесном контакте с марксистским движением (мой отец был членом социалистической партии), к тому же марксизм имел антифашистский характер. Но, с другой стороны, мой марксизм пережит слабо, поскольку он носил салонный характер, поскольку разыгрывался в буржуазной среде. Это и объясняет, почему мой марксизм пережил и московские процессы, и коммунистическо-нацистскую связь, и альянс Германии — России в первые военные годы, и оставался как утопия и антропологическая модель имманентным моей мысли. Настоящий марксист имеет полное право сказать, что я никогда не был настоящим марксистом.

Другое, экзистенциально менее сильное влияние — это пражская школа, венский кружок и прежде всего Витгенштейн. Тогда я еще не знал, но сегодня мне ясно, что притягательная сила формализма (который сегодня в своей зрелой фазе называется структурализмом) не в красоте его строгости и не в разрыве с историзмом, а в присущем ему мистицизму. Наиболее очевидно это в случае Витгенштейна, в его движении к невыразимому... Я пытался синтезировать трансцендентальный формализм с марксистской диалектикой (что отчасти удалось сегодняшним метамарксистам), но не думаю, что мои попытки увенчались успехом. Третье влияние, которое на мне сказалось еще во время моего учения в Праге — это книга "Восстание масс" Ортеги. Из-за Ортеги я перечитал Ницше, который прежде захватывал меня красотой своего языка. Конечно, в Праге я читал и других авторов, но читать не значит экзистенциально ассимилировать. Возникновение моего мышления обязано трем названным координатам» (Auf der Suche nach Bedeutung. Von Vilém Flusser // [http://equivalence.com/labor/lab\\_vf\\_edi.shtml](http://equivalence.com/labor/lab_vf_edi.shtml)).

он эмигрировал в Бразилию, прожил один год в Рио-де-Жанейро, затем переехал в Сан-Паулу, где отец жены устроил Вилема на работу в свою фирму. Флюссер на протяжении 20 лет зарабатывал на жизнь в качестве бизнесмена: до 1951 г. был управляющим, а затем организовал собственное дело — фабрику по производству радиоприемников, трансформаторов и стабилизаторов.

Не следует игнорировать очевидную связь эссе Флюссера о фотографии с характером его работы. Размышления об аппарате, медиа, программе, техническом образе и пр. имели прямое и непосредственное отношение к его повседневной практической деятельности. Техническая сторона, занимающая столь много места в его философии фотографии, аккумулировала весь двадцатилетний опыт производства и продажи этих самых технических средств. Интеллектуальная биография Флюссера насчитывает тома прочитанной философской литературы, о чем он пишет в автобиографии «В поисках значения», в разделе «Развитие моего мышления»: «В годы второй мировой войны я ощутил себя одиноким, впал в мистицизм, стал интересоваться восточной мыслью, Экхартом, Ангелиусом Силезским, вновь открыл для себя немецких романтиков, Достоевского. Я занимался Бубером, протестантской экзистенциальной теологией, открыл для себя Ясперса. Глубоко потрясли меня тексты Хайдеггера, спровоцировали во мне энтузиазм и одновременно ненависть. После войны возвращение в коммунистическую

Прагу было невозможным. И я стал понемногу открывать для себя свое бразильское окружение. Первое знакомство с бразильским миром вызвало шок. Мистицизм, который я встретил, был карикатурой моего собственного, что усилило мой страх. Различные формы макумбы и спиритизма, безответственное высокопарное пустословие, мысли, полученные из третьих рук послужили мне знаком. Одновременно в бразильской ситуации мне высветилась обратная сторона формализма — стерильность. Позитивисты, марксисты, схоластики, академический круг по-бразильски, типы которых были характерны для 40-50-х годов, были для меня не только смешны, но и стали предупреждением от опасности. Симптоматичным был интерес бразильских интеллектуалов к грамматике португальского языка (без ссылок на Венскую школу), к истории бразильской империи, к скрупулезному анализу текстов Фариаса Брита. Эта карикатура на меня самого привела к внутреннему кризису, и я набросился на Кафку, Камю и абсурдистское искусство. В своем сомнении я вновь обратился к Ницше, к досократикам: с отвращением отвергая все не западное, я стал понимать позднего Гуссерля, его радикальную феноменологию.

Спасением стал Кант. Я прочитал также Кассирера, Когена, Гартмана, всю марбургскую школу. Стал вырисовываться круг моих исследований: центральная проблема для меня — язык. Отчасти в свете моих чтений Хайдеггера ("На пути к языку"). Понемногу я стал открыв-

вать для себя французов, но чтение Соссюра не оставило во мне следов (незнание французской культуры я считаю своей слабостью). Но все же я не хотел стать жертвой формальных этимологических изысканий. Проблема языка раскрывается для меня прежде всего в искусстве. Я открыл для себя мастеров языка: Джойса, Паунда, Элиота. Всегда меня сопровождал Гете, может быть потому, что он был всем тем, чем не мог быть я; Гете стал мостом к Томасу Манну. И наконец, два великих пражанина — Рильке и Кафка. С точки зрения языка они полная противоположность. Кафка — аскет, а Рильке — оргиаст. Кафка (как Витгенштейн) — непримиримый борец с позой и фальшивостью языка, а Рильке (как Хайдеггер) — пророк мистицизма. Две различные красоты, одна очищающая, другая опьяняющая. Но обе — в основе своей — это красота поэзии невыразимого. Они шли двумя разными путями к одному и тому же. Я отклоняюсь от каждого из двух великих, которые вместе есть модель целого.

Из бразильцев надо назвать оказавших на меня влияние Гимарайнса Розу и Висента Феррейра да Сильва, с которым я был знаком лично и вел с ним активную дискуссию. Благодаря последнему я стал дисциплинировать свою мысль, занялся логикой, вернулся к некоторым аспектам Венской школы. За уроки логики я благодарен Леонидасу Хегенбергу. Мой интерес к теории коммуникации пробудил Мильтон Варгас. Он открыл совершенно новый подход к проблемам языка, он же установил для меня

необычную связь между наукой и религией. Но я терялся в философии науки, которой некоторое время занимался, я чувствовал себя чужим в мире формул, хотя и восхищался ими. Я чувствовал себя противоположностью инженерам поэзии, как Харольдо де Кампо. Двумя великими опасностями, которых я хотел избежать, были, с одной стороны, высокопарное пустословие (переизбыток легковесной религиозности и легковесного мистицизма), а с другой стороны — ученый формализм (стерильность академической философии и ее точность). Я считал, что мое призвание — быть писателем, и потому язык — сфера моих интересов. Язык репрезентирует для меня игру, значение которой я и ищу»<sup>5</sup>.

Тем не менее первая научная работа Флюсера по лингвистике и философии была опубликована им лишь в 1961 г. в журнале «Suplemento Literário do Estado de São Paulo». Но уже в 1962 г. он был принят в члены Института философии Бразилии и назначен профессором по философии коммуникации в Школе коммуникации и гуманитарных наук (FAAP) в Сан-Паулу. В 1964 г. он стал соредактором Бразильского философского журнала. В 1966 был приглашен в специальную делегацию министерства иностранных дел Бразилии для культурного обмена с США и Европой. Его эссе стали появляться в американских и европейских журналах. Однако, долго живя в Бразилии, бразильцем он себя не считал, при том что на между-

<sup>5</sup>Ibid.

народных конференциях выступал как ее представитель. Флюссер всегда осознавал сложность самоидентификации. Так, на вопрос журналиста: «Считаете ли Вы себя евреем?» он ответил: «Я не чувствую себя евреем, но знаю, что я типичный еврей». Ощушая себя чужим, подобно В. Беньямину, он был внимателен к особенностям национального характера окружающих его людей. Обладал пытливым взглядом, подмечающим детали. Не удивительно, что, как полагают исследователи Флюссера, самое лучшее его эссе — «Бразилия, или поиски Нового человека» (1971).

Он был приглашенным профессором по философии науки в Политехнической Школе Университета Сан-Паулу, проректором по докладам и семинарам бразильского института философии, а также членом многочисленных национальных и международных редколлегий, в частности в бразильском философском журнале «Estado de São Paulo», в газете «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг».

В Сан-Паулу он до 1972 г. преподавал философию науки и медиа-философию. В 1972 г. он, будучи комиссаром 12-й Интернациональной художественной Биеннале в Сан-Паулу, возвращается в Европу, живет сначала в Италии, в Мерано, потом в Пейпен д'Эгю в Провансе и наконец в местечке Робийон на юге Франции. В это время он активно вступает в полемику по новым медиа, его идеи вызывают все больший интерес на международных конференциях и конгрессах, как и книги, которые расходятся по всему миру.

Первой его книгой, опубликованной на немецком языке, стала «За философию фотографии» (1983).

В интеллектуальной автобиографии «В поисках значения», в разделе «Происхождение моей мысли», Флюссер пишет: «Я должен с самого начала признать, что вызов самокритики, подобной представленной здесь, амбивалентен. Ее мотив — тщеславие эксгибиционизма, поскольку ведь эта работа будет опубликована. Кому не знаком соблазн говорить о себе перед огромной аудиторией? Но одновременно это и вызов по отношению к себе, требование честно ответить на вопрос совести, кто я есть и что я делаю. А кому не знакома опасность посмотреть себе самому в глаза? Я принимаю вызов, движимый как тщеславием, так и честностью.

Жить — это значит принимать себя, чтобы изменять себя. Кто себя не принимает, тот не проживает свою жизнь, а живет "жизнью людей". Тот, кто себя принимает и признает, или, по крайней мере, не пытается себя изменить, живет не деятельно, а функционирует как функция окружающих условий. Ибо попытка самоизменения содержит в себе попытку изменить ситуацию, в которой находишься. Говоря коротко, жить — это значит открывать, кто я есть, и, исходя из этого, пытаться улучшать себя и мир. На самом деле проблема, что такое жизнь, обновляется каждое мгновение. Вопрос, "кто я?" каждый раз, как я его ставлю, звучит по-новому, и решение заново исходить из ответа на этот вопрос каждый раз болезненно и ради-



кально. И так, чтобы решиться на этот вопрос, "кто я?", я буду формулировать его так, как будто задаю его в первый раз»<sup>6</sup>.

Вилем Флюссер погиб в автомобильной катастрофе, возвращаясь из Праги, вблизи чешской границы в 1991 г. Круг судьбы символически сомкнулся.

### 3

В 1983 г. Флюссер публикует отдельной книгой относительно небольшую - по меркам немецкого академического сообщества — работу. «За философию фотографии», названную им эссе. Эта книга воплотила как неординарность судьбы ее автора, так и сложную переломную ситуацию в западной культуре, решительно отвлекающейся от текста к визуальному образу, от глубины к поверхности, от четкости бинарных оппозиций к сосуществованию и единству их в образе. Ратуя за философию фотографии, Флюссер не говорит о художественной фотографии, не ставит своей задачей дать критерии художественности или найти все более тонкие дистинкции качества художественности, а следовательно популярности и цены фотографической работы. В интервью «Любовь к ближнему в эпоху электроники», данном Флюссером в октябре 1991 г., незадолго до смерти, Флориану Рётцеру, он признавался: «... искусство меня никогда не воодушевляло. Может быть, искусство Нового времени отличается от более ранних искусств

<sup>6</sup>Ibid.

только тем, что оно не фундировано наукой, что оно было, так сказать, эмпирической техникой. Но сейчас это изменяется. Вероятно, мы можем снова рассматривать искусство как прикладную науку или же рассматривать науку как теорию искусства»<sup>7</sup>.

При этом он четко осознает специфику своих штудий: его интересует место фотографии в системе коммуникации. В этом ракурсе анализ фотографии как средства коммуникации, как средства воздействия на сознание людей, казалось бы, прямым адресатом имеет специалистов в области коммуникации и новых медиа. Однако факт востребованности его работы искусствоведами, художниками и кураторами свидетельствует, что она отвечает запросам актуальной аналитики искусства и художественной практики; она интересна всем тем, кто отважится на труд продумать существо фотоаппарата и то, насколько зависим от него художник. Ведь сегодня сказать, что фотографию делает не аппарат, а художник, все равно что ничего не сказать, настолько банально это утверждение. Но поставить наивно, а потому со всей остротой, старый философский вопрос о свободе воли художника, о том, что же делает аппарат автоматически, как он влияет на фотографа, и какое место занимает фотоаппарат в цивилизации автоматических устройств, — значит вернуться к истокам вопрошания о технике, которое, к при-

<sup>7</sup>Nächstenliebe im elektronischen Zeitalter // Flusser V. Zwiesgespräche. Interviews 1967-1991. Herausgegeben von Klaus Sander. Göttingen, 1996. S.130.

меру, мы находим у Чжуан-цзы: «Кто пользуется механизмами, будет все делать механически, а тот, кто действует механически, будет иметь механическое сердце». Как понять это и как этого избежать — вот те важные вопросы, над которыми заставляет нас задуматься Флюссер.

Тот, кто решительно продумывает вопрос, как изменяются функции образа сегодня, как изменяется реальность с приходом дигитального образа, найдет глубокого и интересного собеседника в лице Флюссера. Книга, прямо не относящаяся к художественной практике, дает понимание контекста, в который попадает творчество современных фотографов, кураторов и галеристов. Видимо сила интуиции Флюссера вкупе с дефицитом такого уровня анализа, и стала причиной столь большой популярности его эссе о фотографии.

Обращение к книге Флюссера чревато дезавуированием привычных установок, одна из которых в том, что между фотоаппаратом и чиновниками нет ничего общего. Однако автор берет тот уровень абстракции, на котором фотоаппарат, космический аппарат и государственный аппарат сливаются до неразличимости, т. е. до *существенных признаков* аппарата как такового. Он исходит из формального определения понятия, при котором фотоаппарат несет признаки любого аппарата. Дает ли это определение новое понимание фотоаппарата, скорректирует ли понимание его роли в процессе создания фотографии? «Мы должны взять новые категории, чтобы настигнуть аппараты и дать

им определение». И здесь необходимо вновь подчеркнуть, что Флюссер рассматривает иной объект, чем тот, с которым имеет дело искусствовед или критик (в последнем он видел носителя обыденного сознания): он говорит о месте фотографии в общественных отношениях, о феномене свободы творца, о технике как таковой на примере фототехники, о следствиях перехода от аналоговой к цифровой фотографии (хотя эти термины он и не употребляет), и все это до эпохи господства цифрового образа. И оценивать его необходимо по тем правилам, которые он недвусмысленно и по-своему упорно проводит в своей работе.

Герметичность, закрытость и решительность в продумывании, казалось бы, очевидных вещей и прояснение неочевидных, иными словами, в бесспорном, само собой разумеющемся обнаруживать иллюзорное и в призрачном, эфемерном — реальное и материально весомое, — отличительная черта стиля автора. Пробиваясь через метафоричный, местами архаичный и наивный, но в то же время убедительный (магический) дискурс Флюссера, обнаруживаешь удивительно точные интуиции о новых медиа, о природе изображения, об иконическом повороте. Этот факт не ускользнул от исследователей: как справедливо замечает Н. Сосна: «Многие работы Флюссера не идут навстречу читателю прежде всего из-за особенностей стиля и изложения, которое носит отрывочный характер, а также из-за свободной от ссылок манеры

письма»<sup>8</sup>. Иногда он продумывает мысль предшественников; беньяминовские идеи о репродуцировании образа находят развитие в идее техно-образа, который противопоставляется старым, архаическим моделям образа, т. е. наивно-му взгляду. Флюссер не имел и в силу своеобразия его интеллектуального становления, пожалуй, не мог иметь стройной философской системы. Тем не менее, он использует, своеобразно преломляя, критические постулаты франкфуртской школы, идеи отчуждения Маркса, теорию символических форм Кассирера.

Его работа востребована по сей день, поскольку, во-первых, бурное развитие фотографии существенно опережает теоретическую мысль о феномене фотографии в культуре, о ее месте в новой картине мира, в которой господствует образ, а во-вторых, работа вошла в контекст современной гуманитарной мысли и спровоцировала исследования в области теории коммуникации, социологии, исторической и культурной антропологии, аналитики актуального искусства и т. д. В целом она охватывает влияние на общество новых технологий. Он анализирует первые симптомы того, из чего впоследствии разовьются существенные моменты цивилизации образа, т. е. цивилизации, в которой образ *означает все и определяет природу информационной эпохи*. Идеи Флюссера оказались провидческими во многих смыслах, каса-

<sup>8</sup> *Сосна Н.* Техногенное изображение против текста [Рец. на кн.: Vilém Flusser. Kommunikologie. Frankfurt am Main, 2000] // Синий диван. 2003. №3.

ется ли это новой реальности фотографии, спецификации цифрового образа, а также образа сделанного без участия человека. Анализ фотографии с позиций приборо- или аппараточентризма, проведенный столь строго, что, пожалуй, можно сказать бескомпромиссно — одна из особенностей предлагаемой книги. При этом читатель не обнаружит в ней примеров из истории фотографии, кроме фотографий лунной поверхности или элементарных частиц в камере Вильсона. Флюссер не дает нам язык описания конкретного фотографического шедевра, как, например, Р. Барт, и при этом открывает новый взгляд на фотографический образ, на фотоаппарат, на жест фотографа, который, заметим, можно трактовать как *позу логоса*, на способ распространения фотографии, на технический универсум, создаваемый фотографией. Завершает книгу раздел, обосновывающий необходимость философии фотографии.

Существующая дисциплинарная определенность, четко кодифицирующая предмет анализа (средства и способы коммуникации, их эффективность и пр.) — в теории коммуникации, и вопросы создания художественной фотографии, проблемы ее анализа — в искусствоведении — образовала «ничейное поле», куда решительно вторгается Флюссер. Его акцент на аппарате и способе декодировать значения при создании технического образа (фотографии), как кажется, точно воспроизводит основные сюжеты из популярной в XX в. области философского знания: логики и методологии науки, а кон-

кретнее — рассуждения о роли прибора в познании: в какой мере картина мира, полученные образы мира зависят от орудий, с помощью которых он познавался? Флюссер предлагает иной взгляд на природу технического образа: «С точки зрения онтологии традиционные образы — это абстракции первой степени, поскольку они абстрагированы из конкретного мира, тогда как технические образы — абстракции третьей степени: они абстрагируются от текста, который сам абстрагирован от традиционных образов, а они, в свою очередь, абстрагированы от конкретного мира».

Флюссер исходит из гипотезы, что во всей истории культуры есть два фундаментальных изобретения: «линейная письменность» и «технический образ». Первое «низводит» образ до письменного знака (то, что этот процесс носит регрессивный, с точки зрения Флюссера, характер не вызывает сомнений: «Человек забыл, что он был тем, кто создал образы, чтобы по ним ориентироваться в мире», а вся история человечества видится им как «борьба письменности против изображения»); второе ведет к «нуль-измерению»: технические образы в процессе

° «Медленное и трудоемкое культурное развитие человечества можно рассматривать как пошаговое отступление из жизненного мира, как все возрастающее отчуждение. С первым шагом назад от жизненного мира — из контекста вещей, касающихся человека, — мы становимся обрабатываемыми, и связанная с этим практика — это производство инструментов. Со вторым шагом назад — на этот раз из трехмерного мира обработанных вещей — мы становимся наблюдающими, и соответствующи-

своего производства столь сильно опосредованы и являются собой такой высокий уровень абстракции, что он трактует их как не относящиеся к миру. Речь идет о смерти вовлеченного (т. е. многомерного) существования человека, поскольку нуль-мерный технический образ лишает человека собственной активности. Мы регрессируем, погружаясь в созданные нами технические образы и отождествляясь с ними<sup>10</sup>. Их «смертоносность» есть результат того, что они, согласно Флюссеру, не имеют отношения к миру,

щей практикой является производство образов. С третьим шагом назад — на этот раз из двумерного мира образов — мы становимся скрипторами, и соответствующая практика — изготовление текстов. С четвертым шагом назад — на этот раз из одномерности алфавитного письма — мы становимся калькулирующими, и соответствующая практика — это современная техника. Этот четвертый шаг в направлении тотальной абстракции — в направлении нуль-измерения — был сделан эпохой Возрождения, и в настоящее время он полностью завершен. Следующий шаг назад к абстракции сделать невозможно: меньшее, чем ничто, — невозможно. Поэтому мы, так сказать, поворачиваемся на 180 градусов и начинаем так же медленно и с усилием шагать обратно, в направлении конкретного (жизненного мира). И отсюда новая практика компьютерного моделирования и проецирования, от точечных элементов к линиям, плоскостям, телам и к телам, имеющим отношение к нам» (*Flusser V. Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung. Frankfurt am Main, 1998. S.21 f*).

<sup>10</sup>«Совершенная очевидность чистого знака, тайная цель всех представлений, постановок, выставок — смертоносна. Мифологическое исток такой драмы — нарцисс. Наконец, отнесенный к самому себе человеческий дух не способен удовлетвориться собой» (*Kamper D. Berlin-Kreuzberg, in der Nacht vom 17. Auf den 18. November 1999. Das Tagebuch (Manuskript)*).



к бытию, а являются производными мира понятий. Погрузившись в них, мы соотносимся только со своим же плоским образом. Включаясь в дурную бесконечность воспроизводства того же самого, мы впадаем в своего рода технический солипсизм.

Свежесть взгляда на технический образ открывается ему тогда, когда он со всей страстью любителя продумывает ситуацию, в которой программа, аппарат подчиняют наше видение, а ощущение и восприятие теряют свою непосредственность. Таким образом, он объединяет точку зрения аналитиков искусства на заданность художника техникой видения и изобразительной техникой и методологов науки, давно и основательно размышлявших о роли прибора в познании, о предзаданной техническими средствами картине мира. Каждое существенное открытие в науке и технике корректирует способ понимания бытия сущего и, в итоге, изменяет картину мира. Но выдвинутая им гипотеза о том, что «мыслить в фотографических категориях означает преобразование основных структур нашего бытия» завершается следующим образом: «Задача философии фотографии — расспросить фотографов о свободе, критически рассмотреть их практику в поисках свободы». Не потому ли происходит эта подмена, что аналитик, подобно фотографу, не может игнорировать проблему свободы? Вопрос философа фотографу, возможно, оправдан еще и тем, что последний, изначально имея дело с техникой, с (фото)аппаратом, всегда испытывал пре-

дела ее возможностей. Но, полагаю, никому не придет в голову задавать вопрос самому фотографу (как не спрашиваем же мы у инженера о существовании техники, а у футболиста и теннисиста о существовании игры). Аналитике подвергается творчество, художественные образы, с тем, чтобы схватить *существо дела* фотографа в цивилизации образа.

Вопрос о свободе художника из разряда вечных. Актуален он и сегодня. Новые технологии, влияя на нас, по-новому моделируют симбиоз человека и машины: человек-машина Ламетри все более становится киборгом, поскольку он срачивается не с механической, а с электронной машиной. Это демонстрирует, в частности, в ставших уже классическими акциях и экспериментах художник Стеларк, который концентрирует усилия на «радикальном перемоделировании тела и исключении его излишних систем и функционально недостаточно загруженных органов». Его лозунг: «Вперед, к постгуманистической эпохе: от биологического тела к кибер-системам» — не только аллюзия на известный тезис о смерти Человека, но и итог «реального срачивания человека и компьютера как средства массовой коммуникации». Этот лозунг — не плод художественной фантазии, но артикуляция «горячей» темы предчувствия будущего. Согласно Стеларку, «машины, которые засорили внешний ландшафт, начинают сейчас в микроминиатюрной форме осваивать внутреннее пространство тела».

При этом не стоит забывать, что у истоков

нынешнего господства визуального образа стоит фотография. Но она же —художественная, серебряная, аналоговая — жертва той ситуации, которую сама же и породила. Развитие фотографии (воздержимся от термина «мутация», чтобы не выказать оценочного отношения) реагирует на актуальное положение дел (прежде всего на развитие технологий) и, в итоге, соответствуя ему, наполняет фотообраз цифровым содержанием. Сегодня для того, чтобы быть фотографом, нужно ставить сверхамбициозные цели, поскольку в потоке нарастающей визуальной информации,двигающихся, мигающих и меняющихся образов почти невозможно заставить смотреть на образ покоящийся, репрезентировать его и тем произвести интервенцию в сферу визуального, дать образ нового стиля, настроения, нового канона. Полагать, что деятельность фотографа эзотерична, касается лишь узкого круга любителей фотографии, собирающихся на вернисаже очередной фотовыставки, значит не учитывать достижений фотоаналитики, связанной с аналитикой языка и аналитикой бессознательного. Фотография, хочет того фотограф или нет, входит в культурный, политический, идеологический, экономический, экологический и пр. контексты жизни. Она всеприсутствует. Поэтому происходит «экзистенциальная революция» и трансформируются основные структуры нашего мышления. Не случайно ведь Флюссер на протяжении всей творческой жизни считал, что его основная тема — язык, интересом к которому, как мы помним, он обязан Хай-

деггеру. С этой позиции нам открывается основной мотив его книги «За философию фотографии»: она далеко не о технике и ее роли в обществе, а о языке, опасно сближающемся с миром образов, и о возможности философствования с помощью образов: «В принципе, философия с досократиков до современной философии имеет дискурсивный характер. Но уже несколько десятилетий мы можем наблюдать новое необычное развитие, которым я очень интересуюсь. Есть люди, которые начинают философствовать образами. Это, конечно, звучит как противоречие. Я говорил, что философия имеет дело с формами, стоящими за видимыми явлениями. Но мы имеем образы нового типа. Мы имеем образы, которые позволяют увидеть формы мышления. Есть образы, генерируемые цифровым кодом, которые наглядно показывают платоновские формы на мониторе. Здесь и открывается сфера не дискурсивной философии, а философии, работающей с образами. Чтобы подчеркнуть это в своих книгах я заимствовал у Канта понятие "способность воображения" (die Einbildungskraft)»<sup>11</sup>. Нужно, однако, отметить, что революцию в способе восприятия мира делали аналоговые образы, а сегодня власть захватывают цифровые.

В эссе Флюссера соприсутствует ряд тем. В одной из них — экзистенциальное противостояние технике — Флюссер близок своему предшественнику Эрнсту Юнгеру, который, с одной стороны, опередил и предвосхитил медиатеор-

<sup>11</sup> Nächsteliebe im elektronischen Zeitalter. S. 132.

теиков, а с другой — остался в своих рассуждениях на уровне техники первой половины XX в. Именно образ соединенного с взрывчаткой человека, смертника-террориста помогает пониманию фотографии. Художник с фотоаппаратом подобен человеку-торпедо, о котором размышлял Э. Юнгер. Как и смертник, фотограф нажимает кнопку один раз, щелчок есть результат решимости, которая взрывает смертника и фиксирует ситуацию. Момент решимости снимает различие между человеком и аппаратом и создает событие. Ни первому, ни второму не дано другого шанса. Первого — не воскресить, второму — не вернуть канувшее мгновение, не воскресить непосредственность ситуации. Нельзя взорвать себя еще раз, сфотографировать минувшее, воскресить умершего.

Настойчивое продумывание роли визуального образа после того, как образ не только стал механически тиражироваться, но и механически (автоматически, по Флюссеру) *производиться* (при этом не следует упускать из виду, что образ производит не только себя, но, как утверждает автор, и нас: «Технические изображения, окружающие нас, магически переструктурируют нашу "действительность" и переворачивают глобальный образный сценарий. В сущности, речь идет о "забвении"»). Это составляет основной стержень размышлений автора. Способом производства новой реальности становится фотография. Здесь сила интуиции Флюссера сродни маклюэновской, в докомпьютерную эпоху провидевшей основные метафоры: «всемирная де-

ревня», «эпоха Гутенберга» и др. Флюссер говорит о техническом образе, в котором современный аналитик средств коммуникации и трансформации реальности опознает специфические черты дигитального образа.

Он последовательно задает одни и те же вопросы, каждый раз возвращаясь к своим главным темам. Обращаясь к интуиции читателя, к тому, что, казалось бы, лежит на поверхности, к очевидному, он не транслирует выводы предшественников, но сам проходит путь к общим с ними выводам, вовлекая нас в предпринимаемую авантюру отказа от здравого смысла, в основание которого вошли радикальные опыты предшествующей эпохи. Отречение от здравого смысла происходит на его же основе: апелляцией к очевидному. Но пристальное внимание к очевидному делает его все более призрачным и неуловимым для теоретических интервенций и рационального описания.

Читателя, который уверен, что образ отражает реальность, является ее слепком, ждет разочарование, поскольку визуальный образ, по Флюссеру, оборачивается преградой, которую не может преодолеть человек в попытке *увидеть мир таким, каков он есть сам по себе*. Ясный образ не только несет свет, но и предъявляет неясное, темное, иррациональное. Мир *не только является*, он не есть то, что мы видим. Со времен древних греков установлено, что подлинность, истину, реальность мы должны обнаружить за миром кажущимся, за бытием «по мнению»; именно за образами мира находился

мир, каков он есть, «бытие по истине», которое умопостигаемо. Сегодня же, блуждая по поверхности образа, человек вынужден отбросить намерение проникнуть за образ и признать, что нужно исходить из того, что есть. Онтологизация созерцания сказывается на стиле автора: его герметичность открывается тем, кто вне всяких установок и предрассудков будет смотреть на вещи не в свете того, как он их знает, но в свете того, как они являются ему, как предстают перед ним, как открывают себя в видимом. Флюссер провидит *абсолютную видимость являющегося мира*, мира в котором нет образа, отражающего предмет, но есть образ отсылающий к другому образу. В пору сказать о бесконечном движении от одного образа к другому, в тщетных попытках обрести Первообраз.

Но образы — это не только *означающее поверхности*, они сами *становятся поверхностью*, непроницаемость которой столь велика, что сквозь нее уже не пробиться: к тому же для этого у современника нет ни решимости, ни мотивации, ни сил. В объятиях этих образов-сирен столь комфортно, что не найти в себе силы отказать от телевизора, оторваться от монитора и, наконец признать, что это не ты смотришь, но образ смотрит тобой. Подлинность жизни, разворачивающейся на экране, удостоверяется не тем, что он отражает реальность, но тем, что творит ее. В том числе редуцируя объем тела сначала до плоскости, а затем до нуль-измерения. В большом городе, где теснятся не только люди, но и дома, вывески, реклама, маши-

ны, пространство теряет объем. Кричащие образы, теснота вертикальных плоскостей, геометрия антропогенного пейзажа убивают «воздух» города, его пространство.

Для наполненности образа, его внутреннего движения нужна демокритовская пустота. Вблизи вертикальных поверхностей человек ощущает, как они экранируют его потребность в пространстве. Поверхность, закрывая мир, скрывает все многообразие связей предмета с окружающим контекстом. Пространство теряет глубину, и весь мир становится плоским, как рекламный щит. Это уплощение мира особо остро чувствуют те из художников, которые по роду занятий имеют дело с объемом, пространством, материальной вещественностью предметов. Оказавшись в мегаполисе, Джакометти, например, остро переживает его влияние, выразившееся в том, что он «не может взяться за лепку головы, поскольку видит, как та, утрачивая объем, истончается до гладкой пластины, так что подробности лица выглядят простыми знаками впадин и выступов, чуть заметно моделирующих поверхность ... Головы уплощаются до тонкости лезвий и упраздняют объем»<sup>12</sup>.

Визуальный образ становится не только массовым, но и плотным, сплошным, непроницаемым. Но из его плотности не следует покой образа, остановка движения, «маленькая смерть». Как раз здесь исток взрывной силы техническо-

<sup>12</sup>Дюпен Ж. Невозможная реальность // Пространство другими словами: Французские поэты XX в. об образе в искусстве. СПб., 2005. С. 270, 275.



го образа, «осколки» которого, точнее, неотличимые от оригинала копии, разносятся по всему миру, возвращая образу исходное состояние — достоверность. Чем плотнее (информационнее, в терминах Флюссера) образ, тем он продуктивнее. Тиражируясь, он определяет конструкцию видимого и поэтому мы видим мир *таким образом*. И, наконец, он становится репродуктивным, подобно гомеомерии, порождает сам себя. Интерес Флюссера к зарождению искусства мотивирован четкостью противопоставления механического и домеханического образа. Но здесь нас подстерегают конкурирующие объяснения значения первых наскальных рисунков. Магический, ритуальный, символический, прагматический, игровой. Страх смерти — изнанка культуры и исток искусства (Ж.Батай).

Монотонное повторение и медитативный ритм текста, в котором превалируют «простые» или «односложные» предложения, неотразимо воздействуют на читателя, словно подтверждая идею о магическом влиянии образа на человека. Этот текст, открывающий, прозревающий будущее (в котором, замечу, мы же существуем), в тоже время является плотной, если использовать лексику самого Флюссера, которая не столько пропускает, сколько собирает и удерживает настоящее положение дел конца XX в.

#### 4

Радость узнавания специфического стиля письма Флюссера обнаружит читатель, знако-

мый с работами Дитмара Кампера. Особенность этого стиля в том, что в нем растворяются различие предметного и воображаемого мира, мифологических и естественнонаучных образов. Так, например, Кампер сближает созвездие, миф и структуру ДНК, до- и постисторию. Его тексты — настоящая феерия ассоциаций, ломающих устойчивые структуры классической мысли. Творческий импульс, исходящий из его текстов, таков, что приводит к катастрофе языка, подобной той, которую каждый раз вызывает настоящая поэзия. Дитмар Кампер (1936-2001) — профессор кафедры исторической антропологии в Свободном университете Берлина, основатель и главный представитель этой дисциплины. Одна из центральных тем в его обширном наследии — способность воображения, она же — предмет трех главных его произведений: «История способности воображения» (1981), «Социология воображения» (1986), «Теория фантазии» (1995). Его статья «Взгляд и насилие. Будущее очевидности»<sup>13</sup> соответствует духу излагаемых Флюссером концептов. Более того, мысль одного откликается аллюзиями и метафорами в работах другого. Для своей небольшой (меньше, чем «За философию фотографии» — не признак ли это влияния Флюссера?) книги «Тела-абстракции: антропологический четырехугольник из пространства, поверхности, линии и точки» Дитмар Кампер

<sup>13</sup>Текст в рукописном варианте любезно предоставлен профессором Дитмаром Кампером во время его пребывания в сентябре 1999 г. в Санкт-Петербурге.

взял эпиграф из Флюссера, указав, что началом его работы послужило выступление Флюссера на одном из семинаров, которые Кампер проводил в начале девяностых годов в Свободном университете Берлина.

Вот как он описывает манеру доклада Флюссера: «Жестикулируя, он шел назад по подиуму аудитории, до тех пор, пока не упирался спиной в доску. Затем снова шел вперед до края сцены и читал лекцию о техно-воображении и синтетических картинах. Он делал четыре шага назад и своим телом исполнял историю и биографию тел-абстракций, которые он все снова и снова изображал в своих поздних произведениях. Сознаюсь, на меня этот перформанс много прогресса человеческого рода до стены, у которой остановка, произвел такое впечатление, что я не слышал продолжение лекции. И мне по-прежнему представляются неубедительными флюссеровские предложения по тому, как можно возвратиться из исторического регресса абстракции. Он и сам всегда жаловался на недостаточность их формы, предлагая другим сделать лучше. Мне кажется, что диагноз краха, который он бессташно поставил в своих книгах и в своих темпераментных дискуссиях с "пессимистичными критиками культуры" (как он их называл), важнее, чем терапия. Ибо редко кто представит и продемонстрирует так непредвзято положение, в котором люди зависимы от своих артефактов и как субъекты подчинены им, как это сделано у позднего Флюссера. Он сделал

это без надежды на "овладение" ситуацией»<sup>14</sup>.

Кампер воспринял идею Флюссера о четырех ступенях абстрагирования и на ее основе разработал «антропологический четырехугольник». Дело в том, что Флюссер, нарисовав путь пошагового регресса к нуль-измерению, оставил открытым вопрос: «Как можно представить отношения этих измерений, к которым причастны люди, которые чувствуют, смотрят, записывают и считают? Это вопрос о структуре и генезисе, о топологии и истории тел-абстракций, которые есть не только предмет познания, но и условие его возможности. Во время работы над этим эмпирико-трансцендентальным вопросом нельзя забывать, что люди обычно думают и пишут, исходя из линии, в лучшем случае — из поверхности»<sup>15</sup>. Кампер развивает идею регресса Флюссера и дополняет ее антропологическим измерением:

ТРИ	ДВА	ОДИН	НУЛЬ
ПРОСТРАНСТВО	ПОВЕРХНОСТЬ	ЛИНИЯ	ТОЧКА
ТЕЛО	ОБРАЗ	ПИСЬМО	ВРЕМЯ
ЧУВСТВОВАТЬ	ВИДЕТЬ	ЧИТАТЬ	СЧИТАТЬ

Как указывает ученик Кампера Бернд Тернес, к этому четырехугольнику нужно приложить пятое измерение, «чтобы получить проникнутую пафосом пентаграмму: должен, имеешь право, обязан, можешь, хочешь»<sup>16</sup>. Согласно Камперу, трудности «контррегрессивного

<sup>14</sup>*Kamper D. Körper-Abstraktion. Raum, Fläche, Linie und Punkt. Köln, 1999. S. 5.* — Следует заметить, что в изданиях Флюссер-архива, расположенного в Кельне, эта книга Кампера стоит первой.

<sup>15</sup>*Ibid.* S. 12.

<sup>16</sup> *Terres B. «Marginal Man».* Dietmar Kamper als

движения» могут быть двух видов: «...первая трудность в том, что движение человека от трехмерности, от тела к нулю и точке, т. е. к ничто, легче понять, прежде всего в силу неизбежности этого падения; вторая, в понимании того, что человеческое своеволие есть инфантильный синдром и в выяснении того, как происходит то, что homo sapiens sapiens всегда производил лишь новые заблуждения о своем мнимом интеллектуальном всемогуществе, которые постоянно производили невыносимость мира и собственное жалкое состояние в нем»<sup>17</sup>.

У Кампера мы не найдем прямых указаний на его интерес к фотографии. Более того, в личной беседе подчеркивал, что при его любви к путешествиям он никогда не фотографирует новые места, боясь убить радость открытия своего *присутствия* и тем разрушить очарование увиденного, того, что дается через усилие, что нашло отклик и пробудило культурные ассоциации. В действительности господствует противное: «То, что будет грядущей темой, заявляет о себе онемением перед образом: безответность мира. Ставшему слепым зеркалу соответствует ослепленное зрение», — о чем он пишет в своем дневнике. В его архиве есть тонкие замечания о негативности фотографии: «Если так считать, то фотография, пожалуй, противоположность Просвещению, а именно осветление;

Denker jenseits von Differenz und Indifferenz // Mitteilungsblätter der Eugen Rosenstock-Huessy Gesellschaft. 2005. Heft 10. S. 26.

<sup>17</sup>Kamper D. Körper-Abstraktion. Raum, Fläche, Linie und Punkt. S. 6.

она — сильный двигатель исчезновения. Нужен отказ от концепта "вещь бросается в глаза", от "ретроспективного взгляда". Для этого уместно использовать остаток невидимости»<sup>18</sup>.

Статья Кампера затрагивает непростую для теории коммуникации в целом и теории фотографии в частности тему насилия взгляда. А поскольку запечатленный взгляд есть визуальный образ, то мы неизменно приходим к насилию фотообраза. Эти сюжеты были предметом пристального интереса Э. Юнгера (фотография как вид оружия) и С. Зонтаг. Кампер вносит в устоявшийся, например, у С. Зонтаг, способ артикуляции фотографии как насилия новое измерение. Он продумывает и тем самым приоткрывает механизм воздействия взгляда на человека, фотографии — на общество.

Фотография, по Камперу, не только след записи света, она не только *светочувствительна*, но и *светонечувствительна*, поскольку предъясвляет нам границу света и тьмы, видимости и невидимости; разрешение фотообъектива совпадает с невозможностью заглянуть в невидимое, недоступное, неразрешенное. На фоне невидимого — след человека, человек непрозрачен, несводим к одному проекту, взгляду, состоянию; на фотографии он пойман на своем месте, схвачен и запечатлен. Фотография — зеркальный образ, который — увы! — уже не может повторить за человеком его миметические движения; оправившееся от неловкости лицо, вер-

<sup>18</sup> *Kamper D. Berlin-Kreuzberg, in der Nacht vom 17. Auf den 18.*

нуть естественность улыбки. Возможно, именно этим объясняется феномен недостижимости, неповторимости, непохожести человека на свой портрет. На эту, на первый взгляд, парадоксальную ситуацию обратил внимание Достоевский: «... фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, т. е. каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож сам на себя». Человек никогда не может окончить диалог с самим собой, стать своим портретом. Но приближаясь к нему, он всегда останавливается перед ним и безответностью мира в нем.

Фотография *освещена лишь наполовину*. Экранируя то, что ускользает от всеведения и видения, она репрезентирует экспериментальную (по определению искусственную) ситуацию в науке или умысел образа в арт-фотографии. Бросаясь в глаза Другому (сюжеты Лакана и Бодрийера), она остается невозмутимой, так как вне диалога она — слепое зеркало для смотрящего, застывший образ.

Экран стал стеной, которая защищает и предотвращает. Он демонстрирует образы. Образ отсылает к другому образу и, в то же время, отражая ситуацию, спрессовывает послание. Однако функция экрана не только репрезентировать, но и ограждать как, к примеру, ограждает и защищает экран от чрезмерного жара камня. Поскольку мы внутри мира образов, то внутренняя, демонстративная сторона экрана преувеличена; она привлекает и удерживает людей магией образа с той же силой, с какой

крепостная стена удерживала врагов вне города. Сегодня мы не думаем об оборотной стороне экрана, о том, что же он закрывает, становясь все более и более плоским. В итоге, истончившись до неразличимости, до нуль-размерности, экран становится столь же эфемерным и бестелесным, как и визуальный образ.

Возникшая ситуация ведет к настоящей потребности осознать последствия иконического поворота, которые предрекают медиатеоретики и медиафилософы. Заметим здесь, что теория и философия медиа различаются так же, как теория и философия искусства. Дело в том, что современное медиальное воздействие на человека значительно превосходит другие, в том числе и те, которые прежде числились ведущими. Так философия науки — сегодня чистая форма англологии, столь же изысканная, сколь и оторванная от актуальной жизни дисциплина. Ф. Бэкон первым использовал известную ныне формулу *Philosophy of x*, поскольку выделил божественную, естественную философию, а также философию человека. Он мыслил науку не как отдельную философскую дисциплину, но как способ удовлетворить потребность людей и улучшить их жизнь за счет власти над природой. Медиафилософия, вбирая проблематику, которой прежде занималась философия науки, ставит актуальные проблемы воздействия результатов высоких технологий, науки и техники, т. е. медиального пространства, на человека. Иными словами, она продумывает, как воздействуют на нас средства массовых коммуникаций, как



возможно существование человека в ситуации всевозрастающего потока информации. В связи с этим радикальные медиаученые полагают, что создается совершенно новая ситуация философской работы: «Мыслитель должен мгновенно отвечать на поставленные вопросы и принимать решение, а прежде удовлетворявшие нас теории техники, традиция этической рефлексии или теория познания более не в состоянии нам помочь... В Германии, где философия развивается традиционно, она является тормозом в деле понимания того, что сделали из нашего настоящего медиа-волюции или технологические эволюции».<sup>19</sup>

Отличие теории коммуникации от медиафилософии еще и в том, что последняя ставит вопрос не о конкретных механизмах, процессах, средствах коммуникации, но об условии восприятия, мотивации и действия человека, о способе конституирования социального и индивидуального тела, об условиях понимания и признания другого, о том, что медиа — не предмет, но процесс, в котором они раскрывают себя, иными словами медиа не проявляют себя в мире вещей, но лишь в мире отношений, они раскрывают себя через свои эффекты. Они схватываются тем лучше, чем менее в них фиксируется их материальная составляющая. Мы видим образы, но не сами визуальные предпосылки и условия коммуникации. Природа медиа и медиума едина.

<sup>19</sup> "Neue Medien-Das Ende der Philosophie?" Ein Streitgespräch zwischen Norbert Bolz und Julian Nida-Rümelin // Information Philosophie. Oktober 1998. N4.

Тем лучше говорит голос трансцендентного через медиума, чем меньше присутствия медиума; чем менее говорит он от своего имени, тем более он не есть личность в момент когда он передает нечто его превышающее. Итак, медиальность не редуцируется к аппарату, но аппаратности, эффекту им вызываемом.

Флюссер провидел общественную ситуацию, в которой образ становится столь значимым, что эпоху, в которой произошли эти изменения, стали называть «цивилизацией образа», а к двум предшествующим — онтологическому и лингвистическому — поворотам в XX в. добавился третий — иконический поворот. Распятый на экране человек (П. Вирилье) стал обладателем столь же плоского, как и экран, сознания. Образ приобретает онтологический статус. Окружая себя образами, мы рискуем «онеметь перед образом», мы сличаем себя с образами, сообщаемся ими и, наконец, думаем образами, утрачивая лингвистическую основу реальности, конструкцией которой ныне является визуальный образ. В этом контексте нам интересны размышления Вилема Флюссера и Дитмара Кампера.

*Валерий Савчук, Гульнара Хайдарова*

Научное издание

*Вилем Флюссер*  
**ЗА ФИЛОСОФИЮ ФОТОГРАФИИ**

Редактор *Е. Е. Жирнова*

Обложка художника *С. Слюсарева*

Компьютерная верстка *Е. В. Величкиной*

Подписано в печать 14.11.2007. Формат 84 x 100'/32.

Гарнитура литературная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 7,21. Тираж 1000 экз. Заказ 581.

Издательство СПбГУ.

199004, Санкт-Петербург, В.О., 6-я линия, д. 11/21

Тел. (812)328-96-17; факс (812)328-44-22

ID-mail: [editor@unipress.ru](mailto:editor@unipress.ru)

[www.unipress.ru](http://www.unipress.ru)

По вопросам реализации обращаться по адресу:

С.-Петербург, В. О., 6-я линия, д. 11/21, к. 21

Телефоны: 328-77-63, 325-31-76

Е-mail: [post@unipress.ru](mailto:post@unipress.ru)

Типография Издательства СПбГУ.

199061, С.-Петербург, Средний пр., 41.



Если понаблюдать за движениями человека, вооруженного фотоаппаратом (или фотоаппарата, снабженного человеком), то возникает впечатление, что он кого-то выслеживает: это древние жесты охотника палеолита, подкрадывающегося в тундре к своей жертве. Только фотограф преследует свою дичь не в открытом поле, а в дебрях культурных объектов, а его тайные тропы сформированы этой искусственной тайгой. По фотографическому жесту можно заметить сопротивление культуры, культурную об-условленность, и этот жест, теоретически, можно обнаружить в фотографиях.

Фотографические дебри состоят из культурных предметов, то есть из предметов, «поставленных намеренно». Каждый предмет заслоняет от фотографа его дичь. Он пробирается сквозь них, увертываясь от их скрытой цели. Он хочет освободиться от культурной обусловленности, он хочет схватить свою дичь безусловно.

