

Бесшумная фотография?

Алан Чолоденко

*Department of Art History and Film Studies
The University of Sydney NSW 2006, Australia*

Мёртвые тени, призраки, фотография — всё это составляет кино. Именно так дело обстоит с фотографией в расхожем понимании. К этому я ещё вернусь. Что до кинематографа, смерть вписана в него с самого его появления, о чём впервые по существу сказал Максим Горький, который 4 июля 1896 г. смотрел фильмы братьев Люмьеров на Нижегородской ярмарке в России. Горький начинает свой обзор необычными и необыкновенно важными словами:

Вчера я был в царстве теней. Как пересказать этот странный мир? Мир без цвета и звука... Бесшумная, пепельно-серая листва деревьев колыхнется на ветру, и серые силуэты людей, словно бы осуждённых на вечное молчание и безжалостно обречённых на бесцветность, бесшумно скользят по серой земле.

Перед вами недвижимая жизнь, жизнь, лишённая слов и живых красок — серая, беззвучная, улыбая и мрачная жизнь¹.

Конечно, горьковская характеристика кино как движущейся фотографии описывает кино «негативно», как отсутствие движения. Опираясь на описание Горького, Том Ганнинг в своём эссе «Эстетика изумления: раннее кино и (не)доверчивый зритель» утверждает, что аффект/шок/опыт кино — это именно опыт, в котором и посредством которого проявляется власть над зрителем, это внезапная трансформация, «волшебное превращение»; первые зрители столкнулись со «слишком знакомым» фотографическим образом — слишком странным движущимся кинематографическим образом оживших движущихся теней людей и вещей. Ссылаясь на известное горьковское описание — «Внезапно странный сполох пробегает по экрану, и картинки оживают»², — Ганнинг отмечает то, что он называет «катаклизмическим событием», когда «проекция приходит в движение, обретает анимацию, и именно этот невероятный движущийся образ так изумляет»³.

Статья первоначально опубликована как Cholodenko A. Still Photography // International Journal of Baudrillard Studies. 2008. Vol. 5. № 1. Редакция выражает благодарность д-ру А. Чолоденко и главному редактору «International Journal of Baudrillard Studies» д-ру Дж. Култеру за любезное разрешение на перевод и публикацию текста. С видеозаписью выступления д-ра А. Чолоденко можно ознакомиться на сайте «International Journal of Baudrillard Studies»:

http://www.ubishops.ca/BaudrillardStudies/vol5_1/v5-1-article5-cholodenko.html.

© A. Cholodenko, 2008.

© А.В. Дьяков, перевод, 2009.

¹ Цит. по: Harding C., Popple S. In *The Kingdom of Shadows*. L.: Cygnus Arts, 1996. P. 5.

² Цит. по: Gunning T. *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and The (In)credulous Spectator* // *Art and Text*. 1989. № 34. P. 34.

³ *Ibid.* P. 35.

Обращаясь к фотографии через посредство «кино», я был поражён тем открытием, что выражение «бесшумный», по-видимому, не ставилось перед термином «фотография» до появления кино — «движущейся фотографии». Я обратился к историкам фотографии, и оказалось, что они не знают, так ли это, но не могут утверждать и противоположного. Я бы добавил: отзывы об «Омоне» выражали изумление кинематографом Люмьеров как Ожившей Фотографией¹, то есть бесшумной фотографией, не только неподвижной, но и неживой.

Но вот вопрос: действительно ли фотография «бесшумна»? Или, точнее, «фотография — это бесшумная фотография?». В этой статье я попытаюсь предложить некоторые «ответы» на эти существенные вопросы, опираясь на суждения признанных теоретиков фотографии. На примере многих фотографий, почти все из которых сделаны Жаном Бодрийяром, я покажу, что мир снимков параллелен образам его текстов, фрагментам его мысли, выплёскивающейся на бумагу.

Но здесь нужно добавить: я не только обращаюсь к фотографии через «кино» — я предпочитаю более распространённый термин «фильм», который, конечно, не может в равной степени применяться к фотографии, но для моего эссе это несущественно, — я обращаюсь к фотографии и кино через анимацию. Вопрос о «бесшумности» для меня — вопрос анимации, вопрос движения и жизни. Словарь Вебстера даёт термину «анимировать» следующее определение:

Анимировать (лат. *animatus*, произв. от *animare*, оживлять, наполнять дыханием (анимой, воздухом, душой). 1. Давать жизнь, вызывать к жизни. 2. Делать бодрым, энергичным, одухотворённым. 3. Вдохновлять. 4. Придавать движение, заставлять двигаться, как бриз приводит в движение листву.

На мой взгляд, анимация — не форма кино; кино — всё кино — форма анимации. Я бы добавил: это относится и к фотографии. Фотография — вся фотография, фотография «как таковая» — это форма анимации. Это позволяет мне следовать намеченной линии: анимация — не форма фильма, фильм — всякий фильм — есть форма анимации. Сюда включается и фотография как форма фильма. Ролан Барт в «*Camera Lucida*» говорит:

Именно так мне следует назвать притягательность, которая даёт ей [фотографии] существовать — оживление. Само по себе фото ни в коей мере не одушевлено (в «живые фотографии» я не верю), просто оно одушевляет меня — в этом, собственно, и состоит всякое приключение².

Жан Бодрийяр, со своей стороны, в «Насилии образа и насилии над образом»³ описывает, каким образом фотография иллюстрирует природу образа, подвергающегося трансмутации и метаморфозе, иными словами, (ре)анимированному.

Второй момент, касающийся анимации: на мой взгляд, анимация имеет отношение не только к оживлению и движению, но и к умерщвлению и неподвижности. Таким образом, у неё два аспекта, на мой взгляд, неразрывно связанных: превращение из не-

¹ См.: Leyda J. *Kino*. N.Y.: Collier Books, 1960. P. 20.

² Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. Пер. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 36.

³ Baudrillard J. *The Violence of The Image and The Violence Done to The Image* // Baudrillard West of The Date-line. Eds. V. Grace, H. Worth, L. Simmons. Palmerston North (New Zealand): Dunmore Press, 2003. P. 180.

живого в живое и превращение живого в неживое. Если хотите, в первом случае анимация ведёт к фильму, во втором — анимация ведёт к фотографии. (Впрочем, я должен признать, что вопрос намного сложнее, чем любые и/или.)

Так какие же превращения порождает фотография как форма анимации? Здесь я могу лишь соглашаться с ведущими теоретиками фотографии, которые связывают фотографию со смертью. По Вальтеру Беньямину, «камера — der Apparat — непосредственно передаёт посмертный снимок»¹. Андре Базен представляет себе фотографию как посмертную маску, как «комплекс мумии», утверждая, что «фотография не создаёт вечность, как это делает искусство, она бальзамирует время, спасая его от неизбежного разрушения»². Барт заявляет, что ищет в фотографии смерть, которая является её эйдосом³. Бодрийяр соглашается с Бартом:

Эта смерть или исчезновение, которое в героическую эпоху было виртуальной смертью объекта, всегда присутствует, согласно Барту, в антропологической сердцевине образа. «Пунктум»... — фигура ничтожения, отсутствия и нереальности... в самом сердце образа, дающая ему магию и силу...⁴



Ж. Бодрийяр. «New Mexico» (1989).

¹ Цит. по: Weber S. *Mass Mediauras, or: Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin* // *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*. Ed. A. Cholodenko. Sydney/Stanford: Power Publications/Stanford University Press, 1996. P. 98.

² Bazin A. *The Ontology of the Photographic Image / What is Cinema?* Transl. H. Gray. Berkeley: University of California Press, 1967. P. 14.

³ Барт Р. *Camera lucida*. С. 29.

⁴ Baudrillard J. *For Illusion Isn't The Opposite of Reality...* / *Photographies 1985–1998*. Germany: Hatje Cantz Publishers, 1999. P. 139.

Эдуардо Кадава, в свою очередь, утверждает: «Фотография — способ утраты. Она говорит с нами как мортификация»¹.



Ж. Бодрийяр. «Treilles» (1996).

Для меня, как я уже сказал в самом начале, фотография — это мёртвые тени, призраки. Смерть, можно сказать, оживляет фотографию. Говоря об этом, я хотел бы развить то, о чём я говорил в своём эссе «Крипт, дом с привидениями кино»² — форма/аттракция кино составляет криптический комплекс: возвращение мертвеца как призрака. На мой взгляд, привлекательность фильма, а тем более анимации имеет порядок криптического комплекса. Это верно для фотографической анимации в той же мере, что и для анимации кинематографической. В этом смысле я бы связал фотографию и кинематограф с графом и графом, в терминах графематической фигуры, выписываемой/рисуемой как след, как призрак, как форма того, что Деррида назвал «хонтологическим». Деррида утверждал, что «логика прозрачности... неотделима от самого мотива... деконструкции»³. Хонтологическое настаивает, рассеивает, деконструирует онтологическое, смысл; ещё Базен замечал, что онтология фотографического образа основывается на смерти, «комплексе мумии», а не на самом вписывании (его осмысление фотографического образа, следовательно, согласуется с хонтологическим).

¹ Cadava E. Words of Light: Theses on the Photography of History // Fugitive Images: From Photography to Video. Ed. P. Petro. Bloomington: Indiana University Press, 1995. P. 224.

² Чолоденко А. Крипт, дом с привидениями кино. Пер. А.В. Дьякова // Хора. 2008. № 2. С. 72–84.

³ Derrida J. Specters of Marx. Transl. P. Kamuf. N.Y.: Routledge, 1994. P. 178. По Деррида, эта логика «работает, чаще всего эксплицитно, во всех эссе, опубликованных за последние двадцать лет»). (Ibid.) О графе см.: Cholodenko A. Who Framed Roger Rabbit, or The Framing of Animation // The Illusion of Life: Essays on Animation. Ed. A. Cholodenko. Sydney: Power Publications in association with the Australian Film Commission, 1991; Cholodenko A. The Illusion of The Beginning: A Theory of Drawing and Animation // Afterimage. 2000. Vol. 28. № 1.

Жизнь как фотографии, так и кино, — это жизнесмерть: одновременно жизнь смерти и смерть жизни, неразрывно связанные жизнь и смерть, наступающие друг друга и друг в друга криптоически инкорпорированные; так фотография вторгается и криптоически инкорпорируется в мир и в субъекта — фотографа, зрителя, аналитика, — в его жизнесмерть. Мы можем сказать: всякая фотография живая, анимированная и анимирующая, всякое движение направлено сразу вперёд и назад, будучи чем-то вроде зеркала заднего вида в движущемся автомобиле.

Всякая фотография — жизнедающая и отнимающая жизнь, что в то же время не предполагает простого и полного исчезновения. Бодрийяр пишет:

...Всё сводится к искусству исчезновения. Но, тем не менее, этот процесс исчезновения должен оставлять некий след, быть тем пространством, в котором появляются другой, мир или вещь... Всякий сфотографированный объект — просто след, оставленный исчезновением чего-то ещё¹.

Фотография показывает то, что ушло, то, что возвращается из Иного, из радикально Иного: смерть.



Ж. Бодрийяр «Saint Clément» (1987).

Как отмечает в «Символическом обмене и смерти» Бодрийяр, модель всех Других — это модель «исключения мёртвых и смерти»². Фотография не показывает саму смерть. Ничего подобного. Она показывает, говорит Бодрийяр, «то, что остаётся от Другого, когда его здесь нет»³. Она показывает то, что вырвалось из объятий смерти, чтобы вернуться к жизни, однако в самом своём явлении, вырисовываясь и оживая, оно исчезает, ус-

¹ Baudrillard J. The Art of Disappearance // Jean Baudrillard, Art and Artefact. Ed. N. Zurbrugg. L.: Sage Publications, 1997. P. 28.

² Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Пер. С.Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2006. С. 233.

³ Baudrillard J. For Illusion Isn't The Opposite of Reality... / Photographies 1985–1998. P. 147.



Ж. Бодрийяр, «Sainte Beuve» (1987)

кальным, подлинным истоком «здесь и теперь», то его позднейшая теория, артикулированная в «Некоторых мотивах у Бодлера», является радикальной ревизией/реверсией первой. Теперь он уже не рассматривает ауру как изъятие, по Веберу, «сингулярное изъятие сингулярного», «теперь уже не иное воспроизведения и повтора, но их ближайшее следствие»¹. Такова неотразимая, на взгляд Вебера, фигура Бодлера — вдова в трауре, неожиданно выхваченная взглядом поэта из толпы и так же неожиданно в ней исчезающая, навсегда утраченная для него: её появление — посмертный шок, сопровождаемый посмертным пост-шоком скорби и меланхолии. «Un éclair... puis la nuit!». Результат этого столкновения с ре-анимированной смертью — соблазн, иллюзия, призрак, посмертный стих: некто исчезает, чтобы появиться, и появляется, чтобы исчезнуть.

Аналогично и фотография — результат такого столкновения, сродни столкновению солдата со Смертью в новелле «Смерть в Самарканде», которую пересказывает Бодрийяр в книге «Соблазн». Здесь присутствует двойной шок: шокирован не только солдат, но и Смерть, которая не ожидала встретиться с солдатом в Самарканде. Фотография — это предпоследнее свидание со Смертью, а не свидание в Самарканде. Всякая фотография — такое блазнящее свидание, свидание шокирующее, постоянно ранящее зрителя. Фотография производит метаморфозу не только объекта, но и субъекта,

кользает, и наоборот. Здесь прорывается опыт анимирования: та привлекательность (тот шок, что одновременно привлекает и отталкивает зрителя), о которой говорит Ганнинг, — посмертный шок Бенъямина, *rip-tum* Барта, его скорбь и меланхолия; таковы бенъяминовское понятие «ауры» (у Бенъямина это «уникальное проявление дистанции, впрочем, едва ли возможное», дыхание, тень, эманация, выдох перед вдохом) и бартовское понятие атмосферы (дистинктивное восприятие характера или аспекта), аватара бенъяминовской «ауры». Следует заметить, что в этих процессах анимации дыхание соответствует определению из Словаря Вебстера. Тень и призрак — ключевые темы нашего эссе, в котором мы используем магическую эманацию Барта и Бодрийяра для характеристики фотографии.

Я не говорю о втором смысле бенъяминовской «ауры», потому что первый для меня важнее. Две его теории «ауры» эксплицировал Сэмюэл Вебер в своём эссе «Масс-медиаура, или Искусство, аура и медиа в творчестве Вальтера Бенъямина». Если первая теория Бенъямина была связана с уни-

¹ Weber S. *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*. Ed. A. Cholodenko. Sydney/Stanford: Power Publications/Stanford University Press, 1996. P. 104.

например, фотографа, а также самой повседневной реальности, которую она заставляет войти в своё царство.

Это своего рода синдром Зелига. Он заставляет повседневную «реальность» исчезнуть, раствориться. Это её конец. Всякая фотография — поворотная точка соблазна, обратимости, мёртвая точка, слепое пятно, чёрная дыра, через которую иллюзия просачивается в качестве «реальности». Как говорит Бодрийяр, «иллюзия — не противоположность реальности, но иная, более тонкая реальность, воскрешающая первую под знаком её исчезновения»¹.

Всякая фотография берётся в перспективе Другого, в некроспективе, которую я называю «исчезающей точкой зрения». Всякая фотография захвачена и захватывает мир и субъект, перенося их в предельную точку, в которой они ещё могут быть схвачены. Это их исчезновение, их отсутствие, их конец. Здесь. В этой фатальности. В этой сингулярности. Таков снимок Бодрийяра, очень верно названный «Punto Final» (финальная точка, финальный punctum, последний укол — укол боли оттого, что тебя укололи, — точка соблазна реальности)².

Здесь, по Бодрийяру, начинается магия, магическая операция по исчезновению реальности³. Любая фотография анимируется тью, аурой (сияющей тенью), punctum'ом, духом, криптическим комплексом, не только метаморфозой, но и анаморфозой — той перспективой, которую можно разглядеть в «Послахе» Ганса Гольбейна: анаморфозный череп, соблазняющий всё производство и воспроизводство мира реальности. Другими словами, всякая фотография фатальна, в том числе и для себя самой.

На мой взгляд, призрак фотографии родствен древнему «eidolon» Гомера — термину, который Барт употребляет без объяснения:

А тот или та, кого фотографируют и кто представляет собой мишень, референта, род небольшого симулякра, eidolon'a, испускаемого объектом, — я бы назвал его или её фотографическим Spectrum'ом, ибо это слово благодаря своему корню сохраняет связь со «спектаклем», добавляя к нему ещё нечто отдающее кошмаром, что содержится в любой фотографии — возвращение покойника⁴.



Ж. Бодрийяр, «Punto Final» (1997)

¹ Baudrillard J. For Illusion Isn't The Opposite of Reality... / Photographies 1985–1998. P. 131.

² Р. Барт писал: «Принадлежность Фото к современности, его связь с самыми актуальными проявлениями обыденной жизни не препятствует тому, что в нём есть нечто от загадочной несвоевременности, странного застывания, от остановки в самой её сущности». (Барт Р. Camera lucida. С. 136–137).

³ Baudrillard J. Photography, or Light-Writing: Literalness of the Image / Impossible Exchange. L.: Verso, 2001. P. 140.

⁴ Барт Р. Camera lucida. С. 19.



Г. Гольбейн, «Послы» (1533)

Мне представляется, что его Spectrum делает eidolon (призрак) eidos'ом фотографии, ожившим призраком моего *криптического комплекса*. Но двинемся дальше. Eidolon, говорит Жан-Пьер Вернан, это двойник¹. Eidolon имеет три формы. Призрак как eidolon называется *псюхе*. Эта фигура симулякра указывает, что тело после смерти скитается как бледная тень во тьме подземного мира, Аида. У *псюхе* есть латинский эквивалент, *anima*, откуда происходит *анимация*. Таков же кинематографический призрак у Горького, блуждающий в Царстве Теней, аналогичном Аиду. Здесь, в этом «исток» анимации, *псюхе* подобна призрачному, симуляционному eidolon'у — как говорит Вернан, «дыхание, струйка дыма, тень», — оживляя определения фотографии у Бенямина, Барта и Бодрийяра, все эти призраки, исчезающие в собственном появлении. Здесь исчезают все формы онтологии, включая обратимое и онтологизированное понятие *псюхе* у Платона и у Гомера, происходящую от неё латинскую *anima* (дыхание, вздох, душа, дух, разум) и христианскую *душу*. (Это относится и к онтологии Базена, о которой я уже упоминал.) Другими словами, анимация — это то, что я называю аниматическим (одновременно условие возможности и невозможности анимации как чистого присутствия) — принадлежит к порядку гомерического eidolon'а, двойника, призрака, *псюхе*. В этом *свете* психология оказывается наукой о двойнике, о призраке — о *псюхе* — а на всякой фотографии присутствует двойник.

Всякая фотография — это призрак и труп, дом с привидениями и склеп, где всё смешивается со всем, двоится, подобно двойникам в представлениях о загробной жизни.

¹ Vernant J.-P. Mortals and Immortals. Princeton: Princeton University Press, 1991. Глава 10.

ни эпохи Гомера. Всякая фотография — это отражение, *camera lucida* и *obscura* в одно и то же время.

«Собственная жизнь» фотографии, так же как и её объекта, — это жизнесмерть, маркирующая не только поединок между фотографией и объектом, но их соучастие, их сговор. Жизнесмерть — не просто пребывание. В анимации всегда остаётся что-то неанимированное, которое не просто неанимированное¹. В нём всегда присутствует некая анимация. Можно сказать: бесшумная жизнь — это жизнь бесшумного.



Ж. Бодрийяр, «Paris» (1986)

Я бы сказал, что кинематографический призрак — это фотография, призрак и труп из дома с привидениями или склепа. Хотя Горький прямо не говорит об этом, его описание того, что он пережил у Омона — «серые» «беззвучные» призраки — можно прочесть именно так. (Ведь «бесшумный» — значит беззвучный, безмолвный, немой.)

Обратимся к эссе Барта «Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна»². Барт находит в фильме третий смысл, располагающийся между «просто живым» и «просто неживым», отсылая, на мой взгляд, одновременно и к фотографии, и к кинематографу, так что третий смысл в своей «бессмысленности» залегает между неанимированным анимации и анимацией неанимированного — как аниматическое условие возможности и в то же время невозможности чистой анимации (чистого движения, чистой метаморфозы, чистого становления) и чистой инанимацией (чистой неподвижностью, чистой неизменностью, чистым не-становлением). Такую аниматику можно назвать приостановленной анимацией.

¹ См.: *The Illusion of Life: Essays on Animation*. Ed. A. Cholodenko. Sydney: Power Publications in association with the Australian Film Commission, 1991. P. 28–29.

² Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна. Пер. М. Ямпольского // *Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана*. Сост. К. Разлогов. М.: Радуга, 1984. С.176–188.

Это сродни бартовской характеристике фотографии как Спящей Красавицы¹ (интересно, ей снятся eidolon'ы?). В этой неразрешимой фигуре, бесшумной и одновременно анимированной и инанимированной, фотография предстаёт как небывалый гибрид застывшего времени, краткого момента времени — на мой взгляд, это всё-таки длительность, поскольку что-то безмолвствует — и замороженного времени, времени, вырванного из времени, окаменевшего и криогенизированного. Это замороженное мгновение может реализоваться во времени кино, для которого оно служит виртуальным семенем, хотя кино как актуализация этого семени виртуально подменяется этим семенем. Если кино — это синтагма фотографии (актуализированная анимация его виртуальной анимации), то фотография — это парадигматическое кино (виртуализованная анимация его актуальной анимации). Я отсылаю читателя к фотографии Бодрийяра «Le Touquet», которая, на мой взгляд, является призраком и тенью фильма Криса Маркера «La Jetée» (1962), призраком, составленным из замороженных структур, «безмолвия-в-движении», как, впрочем, и всякий фильм.



Ж. Бодрийяр, «Le Touquet» (1995)

Здесь нужно сделать два замечания: во-первых, фильм, о котором говорит Барт, как мне представляется, есть просто фотография. Во-вторых, я не согласен с Бартом в том, что сама по себе фотография не жива. Её анимация, как мы уже говорили, располагается между бусшумностью неподвижности и бесшумностью движения, которые сливаются до неразличимости: безмолвие как движение неподвижности — и движение, и неподвижность, а не просто движение или неподвижность; бесшумность как жизнь-смерть — одновременно и жизнь, и смерть, а не просто жизнь или смерть.

Поддержку своей позиции я нахожу у Бодрийяра: «Подлинная неподвижность — это не неподвижность статичного тела, но неподвижность веса на конце маятника, кото-

¹ Барт Р. Camera lucida. С. 136.

рый только что перестал раскачиваться и ещё незаметно вибрирует»¹. Таково, на мой взгляд, «странное застывание» фотографии — выражение, которое Барт использует в «Camera lucida»², но, в отличие от Барта, я считаю это «застывание» не просто чистым застыванием. В самом деле, бартовское «странное застывание» резонирует с теоретизированием Бодрийяра о фотографии как странном аттракторе теории хаоса³, отражающимся в его характеристике «подлинной неподвижности».



Ж. Бодрийяр, «Las Vegas» (1996)

¹ Baudrillard J. For Illusion Isn't The Opposite of Reality... / Photographies 1985–1998. P. 135. Здесь мы сталкиваемся с текстами Бодрийяра об объекте, использующими терминологию теории хаоса и квантовой механики. Цитированный фрагмент имеет отношение к его работам о странном аттракторе теории хаоса, а также к квантовой теории. См., например: Baudrillard J. The Vital Illusion. Ed. J. Witwer. N.Y.: Columbia University Press, 2000. P. 54.

«...Никогда не стоит постулировать науку, даже в качестве научной фантастики, потому что вещи в силу непреодолимой обратимости открывают нас в то же самое время, когда мы открываем их. Мы всегда думали, что вещи пассивно ожидают, когда их откроют... Но это не так. В тот момент, когда субъект открывает объект – будет ли это «индеец» или вирус, – объект оказывается обратимым, но никогда не невинным, бросая вызов субъекту. Более того, по сути, именно объект изобретает субъекта.

[...]

Всё происходило так, словно бы мы вырывали объект из его непрозрачной и невинной неподвижности, из его безразличия, из глубокой тайны, в которой он спал. Сегодня объект пробуждается и реагирует, защищая свою тайну. Этот поединок между субъектом и объектом означает утрату субъектом позиции гегемона: объект становится горизонтом исчезновения субъекта». (Ibid. P. 76–77.)

Бодрийяр использует термины «неподвижность» и «спящий», отсылая к Спящей Красавице. «Как вы понимаете, это означает войну» — месть за анимацию.

² Барт Р. Camera lucida. С. 137.

³ См.: Baudrillard J. The Art of Disappearance // Jean Baudrillard, Art and Artefact. P. 30.

Но что такое фотография сегодня? Цифровая фотография? Это всё ещё фотография? Если фотография, предполагающая негатив, работает негативно¹, то работа цифровой фотографии оказывается денегацией негатива, но это не диалектическое трансцендирование и синтез, а, скорее, транс-схождение. Другими словами, если первый порядок фотографии — хонтологический, а второй — онтологический, то третий, я бы сказал, онкологический, «чистая» раковая позитивность — таков порядок цифровой «фотографии». Онкология фотографического образа — это онкология ни фотографии как фотографии, ни образа как образа.

В процессе синематизации, «фотографизации» и виртуализации реальности мы перешли от ауры как сингулярного проживания сингулярного, от того, что я назвал бы омонимической ауругинностью, к фотосинтезу — компьютерной анимации (реанимации мира компьютером)².



«Парк Юрского периода» (1993), реж. С. Спилберг.

Кинематограф, фотография, образ, реальность и субъект становятся чистыми и пустыми гипер-формами виртуальной реальности, маркирующими друг друга. Входя в виртуальную реальность — превращаясь из фрагмента во фрактал, из медиа в иммедиа, из остаточного образа в пост-образ, — они переходят от того, что можно было бы назвать «адом, созданным отличием» к «аду Того же самого»³. Как пишет Бодрийяр, «у него нет никакой тени, кроме тени самого себя»⁴.

¹ Бодрийяр для её характеристики использует термины «апофания» и «апофатический» (Baudrillard J. Photography, or Light-Writing: Literalness of The Image / Impossible Exchange. P. 140, 142).

² Мы используем термин «фотосинтез» в том смысле, какой предлагает Бодрийяр в «Эстетике иллюзии». О реанимации посредством цифровой анимации в кино см.: Cholodenko A. Objects in Mirror are Closer Than They Appear: The Virtual Reality of Jurassic Park and Jean Baudrillard // Jean Baudrillard, Art and Artefact.

³ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. С. 181.

⁴ Baudrillard J. Fragments. N.Y.: Routledge, 2004. P. 103.



Ж. Бодрийяр, «Corbières» (1994)

Если, конечно, виртуальная реальность (и её масса иммедиа) не сводится к гиперреальному, метастатическому, вирусному, фрактальному, клонированным аватарам экстатического, метаморфического, витальности Соблазна, Иллюзии, Зла, радикальной несовместимости, реконцептуализированной ауры, а такая гипотеза по определению не подлежит проверке. На этой сингулярной гипотезе я и закончу.

Перевод с английского А.В. Дьякова