

Нина Сосна

## Фантазм без-образного

*Frederic Neyrat. L'image hors-l'image. Paris: Editions Lignes & Manifestes, 2003. – 224 p.*

Отчасти следуя по пути, намеченному Ги Дебором, отчасти руководствуясь результатами исследований, проводимых Ж.-Л. Нанси и Ф. Лаку-Лабартом, Фредерик Нейра предлагает философию образа, помещенного в сферу политического. Очевидно, что речь в этом случае не идет об образе только как об эстетической категории, тем более такое исследование не будет разворачиваться в рамках теории искусства. Речь идет о том, чтобы отстоять для мира, поглощаемого процессом глобализации, возможность остаться не-образом, иными словами, найти такие зоны (субъективного восприятия), которые еще не подчинены законам потребления. И если не собственно описание этих зон, то по меньшей мере логика поиска возможностей для их существования, – вот главная задача для Нейра, которую он решает в своих статьях и монографиях. Помимо рецензируемой здесь работы можно указать еще на книгу «Фантазм абсолютного сообщества» (*Fantasme de la communauté absolue. Paris: L'Harmattan, 2002*), а также на множество статей, опубликованных в различных изданиях, прежде всего сетевых. Кроме того, Нейра ведет семинар под названием «Образ капитала» и является директором одной из программ *College International de la Philosophie*.

Главным аспектом книги об образе-вне-образа можно назвать не столько критику капитала в связи с поставленными ему на службу образами, сколько определение того, что можно считать образом в современных условиях. По мнению автора, решение проблемы образа должно исходить на стыке политики, всегда стремящейся назвать Невидимое, и искусства, способного показывать тогда, когда политика уже не имеет дискурсивных средств в своем распоряжении. Очевидный пример здесь – история церкви, своим могуществом обязанной изначально сформулированному и своевременно реализованному принципу доступной неискусственному взгляду демонстрации действия (невидимых) сил. В своей интерпретации политики как пластической категории, имеющей отношение к образованию форм, Нейра опирается на аргументацию Лаку-Лабарта, а логика конструирования понятия образа инспирирована исследованиями Нанси. (К сожалению, автор лишь отсылает к работам этих мыслителей и нигде не предлагает более подробного анализа и сравнения позиций; много больше внимания он уделяет аргументации,

связанной скорее с философией искусства, как, например, ее разворачивает Диди-Юберман.) Поэтому главным в определении образа оказывается отношение. Образ не существует как нечто данное и фиксированное, но движется, циркулирует в границах, заданных, с одной стороны, тем, что всегда избегает порядка представления и остается вне его (Нейра называет это *surpresence*), и тем, что, с другой стороны, не имеет формы и потому может быть охарактеризовано как пустота. Эти два различных измерения и указывают на образ как следствие того, что уже произошло, и разыскание того, что еще не случилось.

Пустота, отсутствие оказываются фундаментальными характеристиками образа, потому что через них в размышление вводится категория негативного. Нейра намечает к ней долгий и интересный путь. Прямо цитируя из «Суммы теологии» Фомы Аквинского (заметим, что Августина автор приводит по Жильсону), он извлекает два термина, которые могут быть использованы при описании изображения. Один – *imago*, другой – *vestigium*. Если первый был предпочтен традицией и активно ею использовался, то второй оставался в резерве. Первый характеризуется через сходство с тем, от чего он происходит (физиологически, добавляет Нейра). Этим подчеркивается, что связь с моделью носит гомогенный характер. В случае же *vestigium* мы имеем дело не со сходством, но с отпечатком, связь которого с моделью гетерогенна, а значит – темпоральна.

Редкий исследователь визуального не предлагает своей интерпретации мифа о Нарциссе. Делает это и Нейра. В этой истории есть место и для *imago*, и для *vestigium*. *Imago* – это отражение Нарцисса, его икона (если воспользоваться терминологией Пирса). *Vestigium* – это цветок, который занимает место Нарцисса после его смерти. Вопрос, который ставит Нейра, заключается в том, чтобы определить, как происходит переход от *imago* к *vestigium*.

Ответ предполагает весьма глобальную посылку – оставить в стороне обширную традицию религиозной мысли. *Imago* было использовано традицией и всегда означало мистическую медиацию, направленную к Богу. Задача (и здесь свои соображения Нейра подкрепляет цитатой из Мейстера Экхарта) состояла не только в том, чтобы быть на Бога похожим, но и в том, чтобы быть им. По мнению автора, это слишком большая задача – снова одушевить *vestigium*, «наполнить» его тем, отпечатком чего он является. Такого рода расчет на присутствие во что бы то ни стало Нейра связывает с «постсобытийным религиозным анализом» (р. 71), который в истоках своих травматичен, а значит, использует фиктивное в целях конструирования континуальности там, где ее нет. Кроме того, задача эта рассчитана на слишком большой промежуток времени. Он ставит закономерный вопрос: а что делать *в ожидании (en attendant)*?

Ожидание его особенно не устраивает. Потому что оно связано с трансценденцией, а ныне, согласно Нейра, следует говорить об имманенции. Стремление к трансценденции – главное обвинение, предъявляемое им таким значительным теоретиком визуального, как Мондзэн и Марион. Его возражение состоит в том, что эти исследователи, оставаясь в рамках традиции, занимаются психофизиологией, тогда как образ следует дехристианизировать.

Нейра признает, что это большая и амбициозная задача, решать которую начал еще Ницше. Следует выйти за пределы религиозной мысли. Почему? Потому что «всякое размышление об образе стремится к религиозному поклонению. Проблема не том, чтобы любить или ненавидеть образы, а в том, чтобы не дать состояться онтологии, которую разворачивает данная страсть» (р. 80). Однако удержаться в таких рамках нелегко, и, возможно, для самого автора это, опять же, задача.

Используя в своей аргументации термин *kenosis* (опустошение), принадлежащий традиции религиозной мысли, Нейра интерпретирует его как разрыв, как окончательное отделение. Образ всегда отсылает к другой вещи, вне себя, поэтому его можно понимать как прерванное указание (*indice*). Следовательно, если бы мы хотели рассуждать в терминах знаковой теории, нам не следовало бы идти вслед за Деррида, использовавшим понятие *supplement* (дополнение), но, напротив, следовало бы сосредоточиться на прерывании (*interruption*). Это и будет означать дехристианизацию образа.

Откуда может придти такой образ? Прежде всего и по преимуществу – из кино. Довольно значительное количество страниц посвящено интерпретации фильмов Ларса фон Триера. Это пример такого функционирования образа, которое не стремится ввести незаконную фикцию единства, но позволяет развернуться некоторому новому порядку видения. Признавая, что приемы этого режиссера не всегда могут быть сочтены образцовыми (действительно, «Танцующая в темноте» у зрителя выжимает слезу), он тем не менее не считает это существенным, как не важен и католицизм Ларса фон Триера. Главное – это способ организации кадров в его фильмах. Так, статические картинки, расслаивающие фильм «Рассекая волны», нарушают последовательность, ни принадлежа ничему – ни тому, что им предшествовало, ни тому, что за ними последует. Очевидно, что здесь автор видит аналог прерывания (*interruption*), которое и должно описывать образ в сегодняшних технических условиях. Фильм фон Триера действует так, что заставляет чувствовать не видя и верить ему. Вывод несколько неожиданный, если учесть критику тех исследований, в которых видимое оказывается лишь поводом для выявления условий восприятия, связываемых с субъективным (те же Марион и Мондзэн).

Вдохновленный кино, автор часто использует термин «генеалогический монтаж». Это то, что предлагается им вместо фиктивной связи, устанавливаемой религиозной традицией. Речь идет о таком темпоральном отношении образа и того, образом чего он является, которое соответствует требованию имманенции. Образец здесь – средневековая, можно даже сказать – позднеримская модель ритуального использования различных форм представления в отсутствие их прототипов, но с функцией напоминания. Такое использование наделяло присутствующих властью, в том числе юридической. По мнению автора, данная модель работает и в теории портрета, и в политическом оформлении урбанистического пейзажа. В целом генеалогия есть способ институционально закрепить дистанцию между поколениями.

Заметим, что в связи с иконой автор лишь ссылается на Нанси, предпочитая рассуждать исключительно о портрете. Привлекая обширный материал, в том числе литературный и живописный, он показывает, что главное в портрете – это отсутствие модели и тот способ, посредством которого он может рассматриваться как отпечаток. Вопрос не в том, чтобы имитировать, но в том лишь, чтобы указать. Средство, которым намечается контур, – это тень. Ночь, иными словами. В другом месте встречаются рассуждения о «ночи мира», о «нулевом времени», о «другой ночи» (М. Бланшо), которые, по-видимому, следует рассматривать скорее как метафоры (pp. 93-97).

Было бы преувеличением утверждать, что Нейра предлагает развернутую теорию времени. И хотя он часто ссылается на Делёза – как при анализе кино, так и в отношении интерпретации виртуальных образов, – представляется, что ему ближе Вирилио, писавший о «пейзаже события», о том настоящем, где настоящее проходящее и настоящее уже прошедшее не отделены друг от друга, где нет ни прошлого, ни настоящего. Или, если воспользоваться словами Агамбена, где ничто уже не задевает человека: все проходит и ничто не случается, а категория важности перестает иметь значение – мир галлюцинаций, вызванных действием наркотических веществ.

Портреты королей, фотографии президентов республик, монументы власти вроде «Рабочего и колхозницы» – это указания, индексы, скрывающие пустоту. Интерсубъективные отношения, рассматриваемые через проблему образа, в качестве имманентной социальной связи предполагают не что иное, как деньги. Требование имманенции, выдвинутое в начале исследования, приводит к заключению о том, что мир – не более чем картинка, сгенерированная техническими средствами (будь то вещества или технологии), картинка, в которой нет даже ничего сильного и черного, как ночь. Цвет – только серии, и видимость жизни сохраняется в одном лишь аэропорту.