

# СОЦІАЛЬНА ФІЛОСОФІЯ

---

УДК 165.614:304:621.397

*Дмитро Білько*

Донецький національний університет, Україна

## ВИРОБНИЦТВО ГЛЯДАЧА: ВІЗУАЛЬНІ МЕДІА В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНОЇ ОПТИКИ МІШЕЛЯ ФУКО

Виходячи з аналітичної схеми відомого французького філософа Мішеля Фуко, ставиться проблема виробництва особливого роду суб'єкта – глядача. При цьому візуальні медіа пропонується розглядати як машини суб'єктивності, що сприяють виробництву даного виду суб'єктивності.

Очевидно, що розвиток візуальних медіа ставить багато запитань не тільки перед науковцями, адже у сучасному світі чи не всякій людині випадає кожного дня занурюватися у вир своєрідного медіавізуального універсуму. Тим не менш, серед зростаючої когорти теоретиків медіа точаться жваві суперечки про місце цих систем у суспільстві. Полеміка вже давно вийшла за межі якоїсь окремої дисциплінарної галузі. Дедалі зрозумілішим стає той факт, що осмислення медіа не є проблемою лише суто технологічною, вона має значно ширшу й охопту специфіку, яка напряду пов'язана з буттям людини у світі, а отже, ламає перегородки будь-якого локального знання. Це означає, що до розв'язання цієї проблеми настав час долучитися саме соціальної філософії. За таких умов дещо дивує неухважність з боку цієї дисциплінарної царини до візуальних медіа як засобів, що специфічним чином впливають на формування соціального буття<sup>1</sup>. Думається, що один лише цей факт може слугувати досить переконливим аргументом на користь актуальності теми даної статті.

Так чи інакше доводиться констатувати, що оптичні медіа є вагомим фактором впровадження своєрідного соціального порядку, який корелює з тим, що умовно можна назвати візуальним диспозитивом. Відповідно, в межах даного порядку конституюється певного роду суб'єкт, назвемо його *глядачем*. Суб'єкт у такому ракурсі ще не був розглянутий у контексті соціально-філософського дискурсу, тому концептуалізація його як глядача, себто як суб'єкта, обумовленого специфічним медіадосвідом, – є елементом наукової новизни цієї роботи. Даний аспект є водночас і **метою цього дослідження**, а за його методологічну основу нами пропонується взяти генеалогічну аналітику Мішеля Фуко.

Зрозуміло, що кожен з нас є глядачем, тим, що змушений підтримувати гіпертрофію зору, до якої спонукає візуальність. Водночас дозволимо собі припущення: глядачі – це не просто публіка, котра щось цікаво розглядає. Можливо, глядач – то *диспозиція* в межах специфічного імперативу екранного бачення, імперативу унаочнення світу у феноменах зображення, які створюють візуальні медіа. Однак чи не є найбільш непрозорою для

---

<sup>1</sup> Натомість вигадуються нові галузі знань як то: теорія медіа, медіафілософія; або ж цілі царини у вивченні культури – медіакультура. Взагалі-то зараз вже нікого не дивує, що дослідженням медіа займаються, з одного боку, такі гуманітарні науки, як культурологія, семіотика та літературознавство, а з другого – соціологія. Проте *соціальна філософія* як міждисциплінарна галузь знання чомусь дуже мляво відреагувала на появу нового об'єкта у соціальному полі. Особливо це стосується українського контексту, бо в нашій країні ця дисципліна вважається профільною академічною спеціальністю.

нашого погляду сама очевидність такого зображення та бачення? Звідки, яким чином ми отримуємо цей імператив? Як стаємо глядачами?

Втім, відповідаючи на ці запитання, було б спрощенням зводити роль медіа як до простого засобу в чийхось певним чином заангажованих руках, так і до ролі детермінанти, абсолютного зла, що, мовляв, заслоняє від людини справжню, чисту від усіляких сурогатів, реальність. Вочевидь було би продуктивніше, за ці крайні настанови в дискурсі про медіа, бодай у загальних рисах проаналізувати функціонування цих засобів, виходячи з якихось інших позицій. У цій статті, як вже зазначалося, ми пропонуємо виходити з фукіанської схеми. На цьому парадигмальному полі і розташуємо стратегічні концептуальні одиниці *суб'єкта* і *глядача*. Дарма, що вони у латентному вигляді наявні у поняттєвому апараті сучасної медіатеорії таких її представників, як Вальтер Беньямін, Маршал МакЛюен та, скажімо, Фридріх Китлер, проте застосовувалися ними здебільшого фрагментарно. Тож, враховуючи попередній досвід згадуваних теоретиків, спробуємо наново імплікувати «тіло глядача» в контекст оптичних медіа, застосувавши для цього фукіанський аналітичний підхід. І хоча генеалогічна аналітика Фуко здебільшого обумовлена історичним контекстом XVII – XIX ст., це, на наш погляд, аж ніяк не означає, що її методологічні інструменти залишаються безпорадними щодо сучасності. Що ж до контекстуальних рамок даної статті, то ми свідомо звужуємо межі розгляду появою телебачення, бо це дозволить значно зменшити її обсяг і, сподіваємося, більш виразно відіб'є сам задум.

Як відомо, генеалогічна концепція Фуко базується на декількох вихідних концептах. Передовсім це влада, знання, диспозитив, а також тіло індивіда як соматичної одиниці. На цій соматичній складовій і зосередимо основну увагу, бо до неї збігаються силові лінії дискурсів та практик, навколо яких можна розгорнути певну стратегію аналізу перцептивної суб'єктивності. Основна з цих ліній, що сама по собі вже є, сказати б словами Бодріяра, «фатальною стратегією», – це суб'єкт. Фатальність полягає в тому, що в її підґрунтя закладене уявлення про амбівалентність влади як одночасно панування і підкорення, субординацію та вивільнення з-під неї. Інакше кажучи, усі ці суперечності обумовлюють процес суб'єктивності, з якого й постає питоме ймення – суб'єкт. Причому, за словами Джудит Батлер, людина залежить від владної потенції власне в самому своєму формуванні, бо жадати власної субординації є для неї умовою того, щоби залишатися собою [1, с. 22]. Тож спробуємо спочатку розібратися з тим, як конститується суб'єкт, щоби потім перейти до розуміння позиції глядача. От як сам Фуко на пізньому етапі своєї творчості пояснював процес суб'єктивності: «Я б назвав “суб'єктивністю” процес, за допомогою якого досягають конститування суб'єкта, точніше – суб'єктивності» [2, с. 33]. Таке пояснення, звісно, виглядає не зовсім достатнім, особливо, з урахуванням того, що кінцевою ціллю для нас тут виступає позиція глядача.

У всім відомій книжці «Слова і речі», тобто ще за часів упровадження так званої археологічної стратегії дослідження гуманітарних наук, Фуко, докладно аналізуючи картину Веласкеса «Меніни», вибудовує стратегічну позицію суб'єкта з огляду на його вилучення. Монарше тіло, майже вилучене з поля зору на картині, ніби знаходить своє продовження у реальній позиції глядача. Більше того, це місце стає доступним кожному, хто знаходиться перед картиною, саме завдяки власній відсутності у полі зору домінуючій точки збігу. Завдяки тому воно відкрите для входження будь-кого і водночас нікого. Це місце конститує суб'єкта як щось інше, ніж суверенне тіло монарха, як непомітне й тихе місце глядача. Той отримує нову оптику, втім, відфільтровану проміжною позицією суверенного суб'єкта. Складається враження, що речі стали доступними як «чисте зображення», адже був вилучений самототожний суб'єкт [3, с. 60].

Виникає запитання: чи, може, Фуко разом із Веласкесом став тут на позицію своєрідного революціонера, усунувши суверена, делегувавши до того сакральне панівне місце (позицію недосяжного референта) глядачеві, зробивши його домінуючою точкою збігу усіх можливих репрезентацій сушого? Авжеж ні. Відбувається чарівна підміна, що стала очевидною лише зараз і за якою, як зазначає російська дослідниця повсякденних практик влади Олена Сахно, людина сприймає світ таким, яким його «бачить» її очима соціальний порядок, що сформував властиві даному індивідові візуальні коди [4, с. 137]. Так поступово з'являється оптика, характерна для Нового часу, коли основною фігурою стає не символічне тіло монарха та його еманції, але суб'єкт, що споглядає ніби із середини знання. Поступово *децентрове втілення* індивідуального суб'єкта стає повсякденною практикою, що її піддає описові Фуко у вигляді так званого дисциплінарного суспільства, котре посилено продукує практики суб'єктивації.

Отже, можна сказати, що влада у працях Фуко генеалогічного періоду знаходить свій дотик до пересічного тіла, розпорошуючись в ньому, вживлюючи в нього свою усюдисущу оптику і в такий спосіб *підкладає*<sup>1</sup> суб'єкта, котрий за самою своєю природою має бути зрочений з владним оком. Проте як реалізується таке зрочення? Фуко пропонує порядок машини на противагу організмові. Адже для того, щоби існувала можливість автономії між тілами, вони мають поєднуватися у соціальне ціле за принципом машин, а не органів. У «Наглядати й карати» Фуко пояснює, що «запровадження дисципліни пов'язане з пристроєм, що приневолює поглядом, – апаратом чи методами, які дають змогу бачити, як влада чинить свій вплив; натомість засоби примусу роблять виразно видимими тих, на кого вони діють... Поряд із великою технологією окулярів, лінз і світлових пучків, що розвилася із заснуванням новітньої фізики та космології, з'явилась дріб'язкова техніка всебічного і перехресного нагляду, поглядів, які мали бачити, зостаючись невидимі; темне мистецтво світла і видимості виробило тихцем нову науку про людину – через застосування технік її приневолення та методів її використання» [5, с. 214]. Тож ідеться про своєрідну машину виробництва суб'єктивності, що забезпечує режим прозорості для погляду.

Дослідження паноптичного проекту Джеремі Бентама дало можливість Фуко виявити певний синкретизм влади та суб'єкта саме завдяки ілюмінації певних оптичних процедур. Каналізовані архітектурним середовищем, вони перетворюються на цілком матеріальний апарат управління. Переваги цього механізму очевидні, бо «завдяки різним методам нагляду “фізика” влади, дія на тіло відбувається за законами оптики та механіки під впливом просторів, ліній, екранів, пучків та градусів, не вдаючись – принаймні в принципі – до надмірності, до сили, до насильства. Що більше ця влада ніби втрачає свій “тілесний” характер, то більше стає по-науковому “фізична”» [5, с. 222]. За логікою паноптикуму виявляється, що суб'єкт може бути конституційований візуальним дотиком, своєрідним фізичним ефектом, що «непомітно» паразитує на тілі, утворюючись на перетині різного роду оптичних ліній нагляду, завдяки цілій мережі нормалізуючих один одного поглядів. Картина Веласкеса ніби знаходить своє продовження у вигляді паноптичних проектів взаємного нагляду. Проте існують розбіжності. Все влаштовано таким чином, що жоден не може уникнути цієї світлотіньової суб'єктивації, бо одночасно є її агентом. Виходить так, що вже сама робота світла та тіні продукує процес створення суб'єктивної ідентичності. Контури суб'єкта стають тим більше чіткими, чим більшою постає очевидність потрапити під око нагляду. Втім, суб'єкт (його слід відрізнити від соматичної одиниці) – то лишень уявна історична форма існування людини, що так само нестійка і мінлива, як зображення на стіні чи екрані.

<sup>1</sup> Дослівно з латини *subjectum* перекладається як *підкладене*, фактично, це те місце, що його займають медіа.

Машинерія паноптикуму, що забезпечує встановлення мережі поглядів, створює нормалізоване поле конституювання суб'єкта як своєїрідної «абстрактної машини» піднаглядного тіла. Вона у купі з дисципліною складає реальність дисциплінарної парадигми, і немає жодної привілейованої істоти, яка б знаходилася поза цією ситуацією. Фуко навіть стверджує в одному зі своїх інтерв'ю, що «саме це, поза всяким сумнівом, і є найбільш диявольським, як у самій ідеї, так і в усіх її застосуваннях, для яких вона послужила приводом. Тут, – зазначає далі філософ, – немає такої могутності, якою повністю хтось наділявся б і яку він самостійно й безроздільно здійснював би над іншими, тому що це машина, що охоплює увесь світ, як тих, хто здійснює владу, так і тих, над ким ця влада здійснюється» [6, с. 235]. В цьому полягає ілюзія істини і знання як правильного бачення, тобто бачення, котре виходить з позиції суб'єкта та постійно і повсюдно на неї наштовхується як на самоочевидність. Таким чином, відношення тіла як соматичної одиниці та суб'єкта може бути розкрито як своєїрідний нормалізаційний імператив, що виявляє себе у вигляді практик нагляду над тілом. В полі реалізації цих практик виробляється індивідуальний суб'єкт, тобто така стратегічна ситуація, що вказує на необхідну систему субординації в контексті певного історичного апріорі.

Як бачимо, Фуко намагався генеалогічно пов'язати нагляд і суб'єктивізацію, можливість та норму у єдиному дисциплінарному механізмі, який мислиться як дис-позитив чи машина. Що ж відбувається, коли його залучити до аналізу тіл, що вплетені у систему оптичних медіа? Тіл, що прикріплені до відповідних пристроїв, які дозволяють візуально фіксувати нескінченні серії змін у тканині життя? Зрештою, з погляду на попередні висновки, що можна сказати про глядача?

Перед тим як відповісти на ці запитання, ще раз повернемося до паноптикуму як архітектурного проекту. Неважко побачити, що він може слугувати прообразом для потрактування будь-якого сучасного медіавізуального простору. Між тим, цей простір існує саме як поле відношень, як перманентний, нездійснений, але постійно актуальний утопічний проект, як абстрактна машина. Як не-простір, що надто уявний, аби впадати в око; водночас він задосить наочний, щоби бути відкинутим як омана. Із сукупності технологічних апаратів медіа перетворюється на щось значно більше – на візуально зорганізовану форму існування соціального повсякдення, в якому «наглядачі завжди піднаглядні». Оптичні медіа – це продовження нагляду (моніторингу) іншими засобами.

Зараз вже зрозуміло, що вперше проблема медіа постає з розвитком індустріального машинного суспільства та відкриттями у галузі оптичних засобів передачі зображення. Водночас складна система серійного виготовлення речей обумовила не тільки безпосередній процес виробництва, заснованого, як справедливо стверджував Фуко, на більш складній за паноптикум системі нагляду, але і форми так званого масового відпочинку, який на протигагу дисциплінарним пропонує дискурси задоволення. Масовий глядач з'являється на тлі цієї комбінації технологічних та соціальних зрушень. Нову утопію виразно ілюструє фільм Чарлі Чапліна «Новітні часи», в якому виробництво, нагляд та екран поєднані в єдину систему відносин. Причому екран як наглядач з'являється саме тоді, коли герой збирається тихцем перепочити від запаморочливої праці за конвеєром. Однак що отримує той, хто перебуває у кінозалі під час перегляду, приміром, тієї ж стрічки Чапліна, якого задоволення плекає? Хіба не опиняється він так само під наглядом, сам бажаючи спостерігати за іншими? Чи не дає будь-який ілюзіон лише сублімовану позицію наглядача? А може, навіть символічну позицію отого, призабутого, вилученого з поля зору суверена, яку ми саме і прагнемо отримати як дивне оптичне задоволення? У такому разі тепер вже дисциплінарна влада лише на мить звільняє своє місце для того, щоби наново актуалізуватися в тілі індивіда. В складній системі стратифікацій з'являється нова форма суб'єктивності, нова позиція

в ієрархії нагляду та контролю, новий до того ще небувалий суб'єкт під назвою *глядач*, до виготовлення якого залучена не лише дисципліна, а також задоволення.

Жан Бодріяр мав цілковиту рацію, коли з-поміж багатьох теоретиків сучасних медіа виокремлював двох вельми несхожих між собою мислителів ХХ сторіччя – Беньяміна та МакЛюена – як тих, хто вперше усвідомили справжню роль техніки не як продуктивної сили, але як медіума [7, с. 95]. Ці персони позначили головні лінії, за якими ще й досі розвивається вивчення візуальних медіа. Як усі зачинателі, вони також поклали й початок принципів розрізненням, за якими ці лінії існують у вигляді паралелей, що, як відомо, не схильні до перетину. Проте їх можна розглядати і як своєрідні теоретичні колії, по яких з перемінним успіхом просувається теоретична машина вивчення медіа.

Для нас Беньямін цікавий тим, що став при вибогах теорії походження сучасного масового глядача від оптичної техніки (фото-, кіноапарата), тим самим чітко відмежувавши класичну публіку цінителів неповторної аури мистецьких творів від масового глядача доби розвитку оптичних медіа [8]. Технічні засоби, що їх взявся піддати політ-естетичному аналізу Беньямін, тиражуючи численні серії образів, конституюють появу глядача як суб'єкта, компетентність якого з погляду оцінювання видовища може бути вкрай мінімальною, а тому когнітивно обтяжливі процедури, як рудименти елітарного суспільства, можуть бути остаточно відкинуті. Тож соціальним модусом оприявлення такого суб'єкта стає недиференційована маса, якій достатньо покладатися лише на факт власного сприйняття. Ця природна довіра і стає головною умовою втілення компетентності масового глядача та його шансом на спасіння від наступу капіталу. Тут глядач знаходить разом критерії сприйняття і поле репрезентації свого образу. В цьому середовищі Беньямін намагається шукати основу для втілення політичної стратегії вивільнення трудящих мас. Отже, з цього також випливає, що масовий глядач, вірніше, його пристрасть до видовища, його специфічне задоволення, є продуктом, який виготовляється за умов індустріального виробництва. Для Беньяміна візуальні медіа цінні саме як засоби підриву та ідеологічні механізми формування свідомості спротиву. Виходить, що позиція глядача не обов'язково має бути пасивною, навпаки, саме у цій непомітній роботі споглядання може формуватися суб'єкт, що здатен не тільки підкорятися силі видовища, але й конструювати нову субординаційну стратегію поведінки.

Як відомо, марксист Беньямін у власних теоретизуваннях покладался також на досвід радянського кінематографа 1920 – 1930 рр. Однак сталінське потрактування ролі кіно у створенні свідомості мас, думається, не дуже відповідало естетичним смакам Беньяміна. Зараз знаємо про Сталіна як головного й першого глядача країни, який не тільки цікавився кінематографом, але й визначав ідеологічні стратегії бачення. І тут знов напрошується паралель з «Менінами», але тепер самототожний суб'єкт чинить спробу повернутися як «вождь», що ніби намагається здобути собі панівне місце, позиціонуючись як непомітний глядач-наглядач, що прагне незримо вплинути на розміщення фігур і зображень. Недаремно Сталін напряду впливає на режисерів, що мають признати вождя за «вчителя і друга художника»<sup>1</sup>. Відомо, що всі сценарії проходили через його руки. Не виключенням був також «Аероград» Довженка. «Товариш Сталін, – згадував згодом режисер, – зробив ряд вказівок та пояснень. Виходячи з його зауважень, я зрозумів, що його цікавить не лише зміст сценарію, але й

---

<sup>1</sup> Чи не єдиним відомим нам виключенням став фільм «Клятва» (1946), в якому пусте місце по вилученні «великої людини», себто Леніна, займає кінообраз Сталіна. Важливо також, що Сталін, будучи іконізованим за життя у багатьох живописних картинах, майже ніколи не був показаний на кіноекрані, ніби задовольняючись своєю непомітною присутністю.

професійний, виробничий бік справи» [9, с. 86]. Коли ж ішлося про вихід на екрани «Щорса», Сталін зауважував про те, як має виглядати український народ та власне сам герой кінофільму з огляду на ідеологічну доцільність [9, с. 87]. Отож таке перевтілення глядача, нехай не зовсім пересічного, на активного співавтора видовищ само по собі вже ставить купу проблемних питань. Головне з них полягає в тому, що одна з провідних політичних стратегій поведінки радянської людини визнається саме за її позицією як глядача. Виробництво відповідної оптики, а отже, прихильність народу, напряму корелює з існуванням політичного ладу. Інакше кажучи, візуальний порядок і конкретний соціальний лад знаходяться (принаймні в СРСР) у взаємозалежному зв'язку. Підкріпити ці слова можна пославшись на текст виступу Сталіна «Про антиленінські помилки та націоналістичні збочення в кіноповісті Довженка «Україна в огні»» [9], назва якої говорить сама за себе.

Дещо інша стратегія глядача реалізується за допомогою телебачення. Тут доречно перейти до концепції МакЛюена [10], котрий привертає увагу передовсім з огляду на оригінальне тлумачення тілесності. МакЛюен вказував на своєрідне зрощування медіа з індивідуальним тілом суб'єкта, і хоча це тіло мислилося ним як щось на зразок протезованого організму, воно водночас парадоксальним чином, завдяки цим медіа-протезам, набуває небаченої тактильної цілісності. Приміром, лише завдяки телебаченню глядач стає, так би мовити, ширше, ніж класичний індивідуальний суб'єкт, отримуючи завдяки цьому медіа первісної племінної повноти, якої він геть позбувся у «галактиці Гутенберга». Знаменитий медіолог вважав, що, будучи постійно доступним, лише цей оптичний засіб допомагає не тільки сприймати зорові образи, але й захоплює усі чуття у цілому (аудіовізуальний ефект). Знаходячись під впливом такого потужного візуального пристрою, глядач має змогу, на думку МакЛюена, сягнути глибин власного сприйняття, провалюючись у нього, як у кролячу нору. Отже, глядач виявляється тим, хто стратегічно захоплений перебігом власних тактильних процесів. Він отримує емоційну насолоду, розвагу та норму не через розв'язання якихось зумовлених текстуально умоглядних смислів, а, радше, завдяки активному втягненню у процес власного сприймання. Для літературознавця МакЛюена це означало, що, переживши технологічну революцію, людство опинилося на межі гуманітарного апокаліпсиса.

Попри цей фундаментальний песимізм деякі маклюєнівські прозріння залишаються актуальними і дотепер. Щоправда, це не стосується метафори медіа-протеза, яка себе не виправдала з декількох міркувань. По-перше, візуальні медіа не просто продовжують суто тактильні функції, що майже позбавлені якоїсь критичності, вони створюють нове абстрактне середовище, а отже, форми суб'єктивності. А, по-друге, з-під уваги автора постійно вислизає соціальна складова бачення, бо МакЛюена захоплює переважно граматики або сама структура комунікативних ефектів медіа, ніж наслідки їхнього впливу. Резонний аргумент щодо цього наводить російський дослідник Міхалкович, який стверджує, що в результаті сприймання постійного потоку повідомлень глядач настільки з ним зрощується, що «інформація стає більш близькою та знайомою, ніж безпосереднє побутове оточення» [11, с. 26].

Дійсно, телебачення від самого початку намагалися використовувати саме як механізм соціогенезу та виробництва суб'єктивності. Цей пристрій, що призначений прикути сидячі тіла до себе, є водночас машиною поєднання та індивідуалізації. Німці у 1930-х роках намагалися зробити з нього засіб ідеологічної пропаганди, в цьому напрямку рухалися також у СРСР. Британське телебачення, приміром, почавши телемовлення 1936 року, вже на початку 50-х років стало масовим. Прикметно виглядає різдвяний виступ, так званий «The first televised Christmas Broadcast», королеви Єлизавети II, що відбувся 1957 року. На початку свого урочистого speech'у монарша

особа фактично порівняла телебачення із сімейним вогнищем, що збирає навколо себе чи не кожен добropорядну родину, в тому числі й королівську. Отже, телебачення увійшло у приватне життя й легітимізувалося саме як родинна розвага, довкола якої збирається уся сім'я й отримує додаткову можливість збереження родинного кола, а разом з тим – нову форму ідентичності завдяки спільному переживанню та інтимному спостереженню за життям інших людей на екрані. Прикметним є також і той факт, що королівська особа риторично репрезентує себе і в ролі пересічного глядача, себто вилученого суб'єкта. У всякому разі центром уваги чи не в кожному домі відтепер стає саме цей чудесний пристрій, який надає широкому загалу дивовижний привілей: можливість бачити інших, не будучи ними побаченим. Більшість родинних інтересів прикута до подій, що продукуються монітором<sup>1</sup>. Це найважливіша, центральна деталь інтер'єру кожної домівки ще й тепер, яка не тільки згуртовує родину, але й розділяє її, перебираючи на себе всю увагу.

Відтак телебачення створює потужний допоміжний механізм суб'єктивності. Його особливість полягає в тому, що воно відтворює уявну близькість з далеким колом соціального, але породжує певну атрофію щодо усього тактильно близького. Родина стає осередком появи замкненого на далеких відночках прив'язаності індивіда, себто стає місцем посиленої роботи суб'єктивації. «Якщо раніше, – стверджує німецький теоретик медіа Норберт Болц, – родина виробляла “сімейне життя”, сьогодні вона його споживає як телевізійну розвагу. А згодом інтерактивне телебачення замінить “масову” сім'ю сім'єю “індивідуальною”» [12, с. 32]. Це, до речі, чомусь ніколи не спадало на думку МакЛюену. Можливо, саме через те нової фази набуття цілісності спільнотою, про яку так було марив останній, годі очікувати. Повсякденний досвід телеглядача свідчить про те, що уявна комунікація зрідка стає основою для стійких безпосередніх стосунків. Зрештою створюється ефект, коли основне сімейне життя зміщується у бік пасивного спостереження за життям, що циркулює на екрані і ніби врегульовує атмосферу в середині конкретної родини як «конфліктного цілого» (Болц). Виникає дуальна ситуація, коли, з одного боку, доводиться казати про особливості розсіченої телеекраном комунікації, яка виявляється чимось подібним до реальності, описаної Ф. Ніцше (це світ однаків, позбавлених близького кола взаємин, така собі повсюдна Венеція). Втім, вододіллом у нашому випадку виступають не природні припони, а канали інформації і передовсім візуальні ланцюги образів. З іншого боку, «родина, котра за вечерею мовчки сидить перед телевізором і спостерігає за сім'єю, що сперечається, сміється та кохається» парадоксальним чином отримує від телебачення ефект збереження родинного кола завдяки відділенню її членів один від одного [12, с. 32]. Як бачимо, телебачення виступає машиною, що сприяє виробництву суб'єктивації, до того ж відразу на двох рівнях – індивідуальному та колективному. В першому випадку, соматична одиниця отримує для себе виразні практики покладання себе як окремого індивіда, бо постійно здійснює процедуру виокремлення себе з оточення. В іншому – зберігається видимість сімейних стосунків. У цьому потенційно конфліктному полі телевізійного моніторингу чи наглядку відбувається процес вироблення суб'єктивності, набуття відразу цілої ланки усіляких можливих ідентичностей у межах локальної соціальної групи.

Підбиваючи підсумки, залишається сказати, що набір функцій апаратної частини постійно зростає. Телевізор тепер – це потужний мультимедійний пристрій, а телебачення, кіно, фотографія та навіть архітектура як медіа – то ціла система аудіовізуальних ефектів, стратегій та продуктів з багатьма опціями. Їхнє завдання – сприяти виробництву суб'єктивності. Це означає, що оптичні медіа – такі апарати, що керують процесами утворення позиції глядача, такого різновиду суб'єкта, що так само стратегічно

<sup>1</sup>Один з перекладів слова monitor з латини означає не що інше як *наглядач*.

вписаний у силові соціальні відношення панування-підкорення, як і суб'єкт політичний чи будь-який інший «класичний» його варіант. І хоча принцип задоволення тут домінує над принципом дисципліни, останній завжди може актуалізуватися у своїй видозміненій формі паноптизму. Іншими словами, медіа – це не що інше, як машина суб'єктивності, однак лише тою мірою, наскільки вона є машиною задоволення та паноптикумом. Таким чином, механізм виробництва глядача реалізується як активна взаємодія між візуальним ефектом медіа та інтенціями кожної окремої соматичної одиниці щодо здобуття нею стратегічної позиції суб'єкта задоволення, себто тієї суверенної форми споглядання, яка тим більше реалізує себе, чим менше вона явлена світові.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Батлер Джудит. Психика влади: теорія суб'єкції / Джудит Батлер. – Харків : ХЦГІ ; СПб. : Алетейя, 2002. – 168 с.
2. Грицанов А.А. Мишель Фуко / А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко. – Мн. : Книжний Дом, 2008. – 320 с.
3. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / Фуко М. – М. : Прогресс, 1977. – 487 с.
4. Сахно Е.Г. Повседневные практики власти: дис. на соискание ученой степени канд. филос. наук / Е.Г. Сахно. – СПб. : Санкт-Петербургский государственный университет, 2004. – 199 с.
5. Фуко М. Наглядати й карати: народження в'язниці / Фуко М. – К. : Основи, 1998. – 392
6. Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / М. Фуко. – М. : Праксис, 2006. – Ч. 3. – 320 с.
7. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / Бодріяр Ж. – Львів : Кальварія, 2004. – 376 с.
8. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / В. Беньямін // Вибране – Львів : Літопис, 2002. – С. 53-81.
9. Сталин И.В. Об антиленинских ошибках и националистических извращениях в киноповести Довженко «Украина в огне» / И.В. Сталин // Искусство кино. – № 4. – 1990. – С. 84-96.
10. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Маклюэн М. – М. : Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
11. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе / Прожико Г.С. – М. : ВГИК, 2004. – 454 с.
12. Больц Н. Азбука медиа / Больц Н. – М. : Европа, 2011. – 136 с.

#### *Дмитрий Билько*

##### **Производство зрителя: визуальные медиа в контексте социальной оптики Мишеля Фуко**

Исходя из аналитической схемы известного французского философа Мишеля Фуко, ставится проблема производства особого рода субъекта – зрителя. При этом визуальные медиа предлагается рассматривать как машины субъективации, способствующие производству данного вида субъективности.

#### *D.V. Bilko*

##### **Manufacture of the Spectator: Visual Media in the Context of Social Optics of Michel Foucault**

Proceeding from the analytical scheme of known French philosopher Michel Foucault, the problem of manufacture of a special sort of subject, such as spectator, is defined. Thus it is offered to consider visual media as the machines of subjection, promoting manufacture of the given kind of subjectivity.

*Стаття надійшла до редакції 08.02.2011.*