

СОЦІАЛЬНА ФІЛОСОФІЯ

УДК 165.614:304:621.397

Дмитро Білько

Донецький національний університет, Україна

СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ДИСПОЗИТИВА ВІЗУАЛЬНИХ МЕДІА

Спираючись на ряд теорій закордонних і вітчизняних філософів, автор аналізує можливості концептуалізації терміна «диспозитив» у соціально-філософських дослідженнях візуальних медіа. Пропонується доповнити це поняття новою концептуальною одиницею – «медіа-образ».

Диспозитив є одним з ключових понять постмодерної філософії. Відтак воно увійшло в арсенал сучасної теорії медіа та медіафілософії. Маючи неабиякий евристичний потенціал, даний концепт міг би прислужитися й соціальній філософії з тим, аби скласти описову базу для розуміння соціального простору в контексті розвитку сучасних візуальних технологій і критичного розуміння так званої медіатизації простору. Хоча філософське знання невпинно розширює коло проблем, воно іноді просто не встигає за стрімкими технологічними змінами. Через те у нього не завжди вистачає поняттєвого арсеналу. Вітчизняна філософська думка не є виключенням, тому вона не так часто зверталася як до аналізу поняття «диспозитив», так і до осмислення візуальних медіа. Тож **метою даної статті** є адаптація диспозитива до соціально-філософського контексту з урахуванням потреб теоретичного опису візуальних медіа. Це може слугувати й відправною точкою для **актуальності** цього дослідження.

Вочевидь, щоби підступитися до безпосередньої реалізації такої програми, необхідно уточнити сенс цього поняття, а вже потім переходити до окремих теоретичних одиниць, поява яких зумовлюється диспозитивом. До того ж більш детальну відповідь на питання: чому саме цей концепт варто залучити до аналізу соціального простору в контексті медіа – можна отримати через звернення до етимології цього терміна, а також до розгляду використання у різних галузях філософського знання.

Останнє допоможе зосередити увагу на потрібному нам ракурсі розуміння, після чого у силу мають вступити цілком специфічні концептуальні одиниці дискурсу, характерні для кожного з медіа. Така конфігурація дослідження понять є вже досить усталеною формою з'ясування як змістовної частини самого терміна, так і його евристичного потенціалу. Чи не всі відомі нам спроби опису диспозитива як філософського концепту так чи інакше зводилися до цієї схеми. Тож ця, наступна, не стане виключенням.

Отже, цей термін був концептуалізований французьким постструктуралізмом у другій половині двадцятого сторіччя. Перше його більш-менш системне вживання зустрічається у теоретика кіно Жана-Луї Бодрі, а згодом стає одним з основних концептів пізнього філософування Мішеля Фуко. Зараз намітився певний сплеск цікавості до цього поняття з боку дослідників медіапростору. Приміром, в Україні його продовжують розвивати культурологи Ольга Брюховецька та Василь Черепанин, котрі зорганізували цілу низку конференцій¹ та обговорень, у центрі яких перебуває проблема диспозитива як методологічного інструменту для осмислення сучасних візуальних медіа та суспільства.

¹ Ідеться про такі конференції та семінари, проведені Науково-дослідним центром візуальної культури при Національному університеті «Києво-Могилянська академія», як «Візуальний диспозитив і соціальний

Якщо виходити з походження самого слова «диспозитив», то воно має латинські витоки. Корінь «ропо» вказує на просторове розміщення, розташування предметів на чомусь, поставлення на якусь поверхню. Відповідна початкова форма латинського слова «dispono» означає розміщення по різних місцях, розставлення [1, с. 258]. Префікс же вказує на можливість зміни позиції. Зміни поставлення й розташування, вкладання, покладання тощо. Водночас похідна форма «dispositus», крім просторового предиката (до речі, пов'язаного також із розміщенням як облаштуванням у сенсі владного керування), містить ще таке значення, як пристрій, прилад чи приладдя. У французькій мові «dispositif» – це передовсім апаратура, механізми, прилади, устаткування, однак це завжди устаткування, що береться з огляду на певне просторове розміщення та місцеположення.

Такий подвійний смисл цього слова не завжди враховується при перекладі іншими мовами. З цих причин саме апаратне значення превалює у перекладах відповідного французького терміна англійською, себто «dispositif» зазвичай перекладають англійською мовою як «apparatus»¹. Це, безумовно, значно ускладнює проблему, адже геть зміщує смислові акценти. Подібне упущення американський дослідник Джефрі Буссоліні (Jeffrey Bussolini) пропонує подолати через надання англійському означенню статусу іменника – «a dispositive» – зі значенням стратегічного розташування, розміщення [2, р. 96].

Тож, коли йдеться про подвійний переклад цього поняття вже українською мовою з тієї ж англійської, то у деяких перекладачів виникає спокуса слідувати лишень за цим англійським контекстом або ж звуженим французьким, відкидаючи дуже важливі владні й просторові конотації, що певною мірою зберігаються у французькомовній традиції від латинського першого значення.

Подібної аберації, на жаль, припускаються навіть досвідчені перекладачі. Зокрема, це стосується пропозицій українського перекладача Тараса Цимбала, який, у зносках до англійської статті Вікі Бел «Біополітика та привид інцесту», присвяченій розгляду ставової концепції Фуко, пропонує перекладати це поняття саме у значенні «пристрій», «прилад», «агрегат», «механізм», себто цей термін, на його погляд, «переважно вказує на конкретно-матеріальний предмет, а не абстрактно-загальну ідею на кшталт “засіб” або “знаряддя”» [3, с. 325]. Аж ніяк не намагаючись піддати сумніву професійність перекладачів, втім, мусимо зазначити, що філософське трактування даного концепту заперечує саме такий його звужений переклад. Ми ще повернемося до цієї теми після невеличкого екскурсу до постмодерного французького філософування.

Обмежимося лише найбільш важливими для даного дослідження моментами, які стосуються теоретичних настанов постструктуралізму, особливо Фуко та тих застосувань поняття «диспозитив», що відбилися на теорії медіа. Показово, що перші спроби концептуалізації цього терміна так чи інакше реалізуються у сфері дослідження медіа. Вже згадуваний перед цим французький теоретик кіно Бодрі через концепти «базового апарата» і диспозитива у контексті так званої «апаратної теорії» кіно намагався пояснити складний феномен екранного показу, який, подібно «печері» Платона, поєднував би в собі цілу низку досить різнорідних чинників. Серед них такі, як розміщення глядачів, процес екранування та певні ідеологічні настанови, що їх «лівацьки» зорієнтований теоретик (спираючись на відомі образи платонівської притчі, якою, як відомо, починається сьома книга «Держави») критично пов'язував з архетипом ідеалізму [4]. Проте диспозитив, з погляду цього теоретика кіно, складав лише один аспект «базового апарату», пов'язаний саме з машинерією виробництва та показу фільмів.

диспозитив» (Київ, 12 – 16 квітня 2010 р.), «Кінематографічний диспозитив: рухоме зображення в соціальному контексті» (Київ, 1 – 6 листопада 2010 р.), «Пост-сталінські диспозитиви: суб'єктивність в радянській ідеології та кіно з 1956» (22 – 25 червня 2011 р.) тощо.

¹ Щоправда, в англійській мові є це слово у формі означення – dispositive, яке вказує на регуляцію (це те, що регулює, упорядковує).

Щодо Фуко, то основним текстом, який часто наводять для пояснення диспозитива, вважається перша частина «Історії сексуальності» (1976), в якій один з розділів має назву «Диспозитив сексуальності». В тому розділі йдеться переважно про владу, дискурс та сексуальність, диспозитив як окреме поняття жодним чином не обговорюється, проте воно проступає контекстуально, створюючи упоряджене тло чи рамку, завдяки якій названі концепти знаходять свою практичну реалізацію у дискурсі. Саме у цьому розділі знаходимо відоме визначення влади, котра, мовляв, повсюдно розпорошена, оскільки звідусіль виходить [5, с. 193]. Власне кажучи, про диспозитив у такому ключі мовиться вже в «Курсі лекцій, прочитаних у Колеж де Франс у 1973 – 1974 навчальному році». Тут Фуко вперше пише про диспозитив як владну «інстанцію-продуцент дискурсивної практики», себто диспозитив, з його погляду, дозволяє розглянути дискурсивну практику там, де вона формується [6, с. 27]. Це означає, що для філософа важливі насамперед не інституціональні та апаратні закономірності, а диспозиції влади, струми, потоки, передавачі, опорні точки та різниці потенціалів тощо, адже саме вони є визначальними як для індивіда, так і для колективу. Тож у першу чергу слід розглядати не інститути, а силові відношення у рамках тих технічних диспозицій, якими пронизані ці інститути [6, с. 29]. Отже, можна стверджувати, що диспозитив подається французьким філософом як методологічна основа, як специфічний рефлексивний «захват» для розгляду різномірних за своєю дискурсивною природою явищ.

Згодом Фуко у своєму інтерв'ю 1977 року, слова якого не менш популярні у сучасних дослідників диспозитива, стверджував таке: «Те, на що я вказую цим поняттям – це передовсім суто гетерогенний ансамбль, який складається з дискурсів, інституцій, архітектурних форм, регулятивних рішень, законів, адміністративних заходів, наукових тверджень, філософських, моральних і філантропічних проектів, коротше – того, що сказано, такою самою мірою, як і того, що не сказано. Такими є елементи диспозитива. Сам диспозитив є системою відносин, які можна встановити між цими елементами». А в іншому місці того ж інтерв'ю він уточнює: «Я називаю диспозитивом буквально все, що має спільну здатність ловити, орієнтувати, детермінувати, моделювати, контролювати, забезпечувати жести, поведінку, думки, дискурси живих істот» [7, с. 20].

Свою інтерпретацію цього поняття дав 1988 року відомий філософ Жиль Делез, пояснюючи фукіанський термін як силу «світла, що структурує», а також як «силові лінії» та «лінії суб'єктивації», за якими відбувається втілення «дисципліни та порядку» [7, с. 20]. Тут помітне відсилання до напрацювань Фуко періоду, коли писалася праця «Наглядати й карати», де виразно поєднані процес суб'єктивації та інструменти нагляду і контролю в єдиному перехресному полі поглядів. Проте певну цікавість представляють і власні спроби Делеза разом із Гваттарі вийти за межі генеалогічного проекту Фуко. Цілком очевидно, що поняттями «машина» та «ризом» ці філософи намагаються радикалізувати термінологію свого попередника, адже «ризом» так само «поєднує семіотичні ланки, упорядження влади та обставини, що відсилають до мистецтв, наук або соціальної боротьби», як це робить генеалогічний диспозитив у Фуко. Різниця лише в тому, що через ризому робиться спроба знівелювати виразну головну лінію, до якої ніби змушена навертатися будь-яка генеалогія, адже та має справу з центричними явищами, в яких є чіткий головний корінь та побічні відпаросткування. А, отже, в образі такого кореня репресивний чинник закладається у саме підґрунтя мислення. Натомість «ризом не має точок або позицій, які ми знаходимо в структурі – дереві чи корені» [8, с. 14].

Виникає враження, ніби Делез доповнює розуміння диспозитива. Втім, було б помилкою зводити диспозитив лише до делезівського поняття «машини», що картографує простір. Як побачимо далі, у Фуко диспозитив є не тільки машинерією, а й відповідним методом, завдяки якому невидиме стає видимим і навпаки. З іншого боку, зовсім не обов'язково відкидати довільну лінеарність, запропоновану тим же Делезом для описання складних різномірних структур.

З цього приводу, полишаючи екскурс до французького постструктуралізму, можна заручитися підтримкою відомого російського філософа Валерія Подороги, який у статті «Влада і сексуальність (тема диспозитива у М. Фуко)» зазначає, що диспозитив треба розуміти не тільки у предметному й апаратному сенсі, а також як метод чи ідеальну точку думки, засіб для дослідження великого числа сингулярних неупорядкованих соціальних об'єктів, процесів, тіл та сил [9, с. 35].

Лінії, що про них ішлося у Делеза, за Подорогою, можуть інтерпретуватися як конфігурації, які в змозі фігурувати простір, реалізуючись у певних фігурах. З того випливає, що фукіанський диспозитив можна описати через дві додаткові концептуальні одиниці – «дистанцію» та «фігури».

Дистанція дозволяє встановлювати зв'язок між тілами з позиції влади. У даному разі «дистанція – це сила погляду», могутність, глобальна зміна форм якої виявляється історично. Захват тіла відбувається саме через формування технологій дистанціювання. Подібна ж конфігурація можлива і по відношенню до розуму, який усередині себе має здатність дистанціюватися від об'єктивованої частини того, що є хибним, неприйнятним, нерозумним чи взагалі безумним, коротше кажучи, девіантним. Коли щось природне перетворюється на об'єктивне, робить висновок Подорога, дистанція стає виразом [9, с. 38].

Фігури – це те, в чому конденсується історична підкладка суспільства. Потрапляючи на світло, вони складають цілу галерею образів «театра-паноптикону» Фуко¹ [10]. Диспозитив у цьому розумінні трактується Подорогою як своєрідний дзеркальний пристрій чи система дзеркал, яка дозволяє схопити нам те, що невидиме для нас, що дає змогу створити фігуру. «Диспозитив дає нам не реальний образ тіла, а фігуру або конфігурацію тіл, проте фігура не має нічого спільного з тілом, яке ми зовемо “своїм” або “чужим”, приписуємо йому “реальне” існування поряд з іншими тілами» [9, с. 39]. Інакше кажучи, з'являється певна страта або серія, типаж того, що, будучи видимим, завжди конститується, виходячи з досвіду дистанціювання, об'єктивації, процес якої завжди залишається під мороком непрозорості. Імена, надані, приміром, психічним розладам, лише описують певну видиму частину айсберга, але те, що не піддається іменуванню й складає, на думку Подороги, соціальну сутність хвороби. Фуко, з його погляду, атакує самі форми уявлення – чи йдеться про сексуальність, ув'язнення тощо. Самі ці випадки покликані виявити те, що робить дані поняття поняттями, але залишається у тіні. Саме в цьому, вважає вчений, й проглядає диспозитив.

Втім, більш однозначне пояснення диспозитива відносно філософії Фуко цей автор дає чомусь у зносках: «Диспозитив – це все-таки метод розуміння, а не метод репрезентації, припустимо, архітектурного цілого або конкретного механізму контролю та нагляду» [9, с. 43]. Очевидно, що це було зумовлене певною суперечністю, закладеною у тлумаченнях Делеза, які намагався синтезувати Подорога протягом усієї статті. Як на нашу думку, це є доречним лишень в частині «дистанції» та «образів», коли ж науковець безпосередньо схиляється до картографічної теорії Делеза, сам створюючи відповідні карти, фукіанська конструкція парадоксальним чином починає заперечувати сама себе. Тож пояснення через делезівську концепцію, взяту у своїй повній мірі, перестає бути релевантним щодо філософії власне самого Фуко.

Тепер знову звернемо увагу на той контекст, який отримує це поняття у зв'язку з візуальними медіа. Взагалі-то у галузі вивчення так званої медіасфери дане поняття не вирізняється однозначністю. Це завжди сплетіння різнорідних сенсів, що реалізуються в диспозитиві як по відношенню до апаратного устаткування, так і стосовно, сказати б,

¹ Серед українських філософів подібний напрямок досліджень продовжує Тарас Лютий, який розглядає панораму «іпостасей» безумного та нерозумного з урахуванням українського культурного ґрунту. Зокрема, до подібних типажів Лютий відносить оспіване в козацьких легендах «характерництво».

певних ментальних настанов чи структур сприйняття, а також диспозицій погляду глядача. З цих причин такі теоретики, як берлінський професор Кнут Гікетчер (Knut Hicketier) заводять мову не лише про «кінематографічний диспозитив», а й про «телевізійний диспозитив». На його думку, цей термін можна використовувати як описову категорію, що дозволяє наголосити на загальних рисах між різними медіа, не нехтуючи при тому розбіжностями. Завдяки цьому подібний підхід дозволяє вирізняти специфічну ідентичність певного медіа [4]. Так чи інакше, йдеться про гетерогенність в межах одного медіального простору.

Сам цей простір або «медіасфера», за французьким медіологом Режі Дебре, розширюється певними медіапристроями та носіями інформації на цілу низку пластів, що центруються навколо людської пам'яті. За терміном впливу на неї цей медіолог розрізняє засоби «комунікації» та «передачі». Передача орієнтована на довгострокову перспективу пам'яті, а комунікація – на короткострокову, користувачку. Проте головним тут є те, як Дебре користується диспозитивом. Фактично цим поняттям він позначає дві іпостасі матеріальності, які несуть в собі медіа по відношенню до людської пам'яті. На рівні комунікації – це лише технічний пристрій (*dispositif technique*) чи то зорганізована матерія. Відносно ж рівня передачі – це улаштування або інститут, себто матеріалізована організація [11, с. 33]. Тож, ніби, враховані всі основні контексти терміна. З одного боку, апаратне значення, а з іншого – інституціональне, яке принагідно надав йому ще Луї Альтюссер у своїй праці «Ідеологія та ідеологічні апарати держави». Однак, як на наш погляд, ця лаконічна схема пояснення хвилює тим, що надто не вдається до пояснення самої роботи сприйняття, а лише констатує це на рівні реєстрації. Ми залишаємося у невіданні відносно позицій глядача або користувача. Замість того подається та чи інша форма запам'ятовування і зберігання даних. Людина тут фіксується тільки як геологічна порода у нетрях пам'яті, як викопна істота.

У цілому подібні недоліки подолані українським культурологом Ольгою Брюховецькою. Її цілком доречне філософське уточнення диспозитива з огляду на досвід теорії кіно здійснюється у статті «Апарат і диспозитив. Вступ до теорії кіно». Остання наразі залишається чи не єдиним в Україні теоретичним досвідом, присвяченим цій темі. Головною інтенцією цієї статті є насамперед показати більш неоднозначну (в медійному аспекті), ніж це робить, приміром, Дебре, діалектичну зумовленість понять *апарат* і *диспозитив*. Українська дослідниця наголошує на тому, що роз'єднаність цих концептів та перекладання їх в урізаному варіанті є хибним шляхом. Вона також не погоджується з тим, що Фуко належить віддавати перевагу щодо повноти використання диспозитива як методологічного знаряддя. Відслідковуючи вже зазначену нами на початку колізію хибного перекладу з французької на англійську мову диспозитива як апарата, Брюховецька, тим не менш, не відкидає жодного з тих понять. Вона фактично призначає їм різні регістри одного смислового поля, причому на кожному з них відбувається процес суб'єктивації.

Насправді ж, як вважає авторка статті, з тих різночитань «можна вивести дві основні відмінності між апаратом і диспозитивом. 1. Апарат стосується виробництва (а точніше – репродукування в усьому багатстві значення цього слова), тоді як диспозитив стосується певного розміщення, позиціонування. 2. Апарат має переважно матеріальний характер (хоча ним не вичерпується), тоді як диспозитив має переважно “концептуальний” характер (хоча також ним не вичерпується)». Таким чином, підсумовує Брюховецька, «ідеологія/суб'єкт виробляються обома, але переживається (як уявне відношення) через диспозитив, який є нематеріальним ефектом роботи апарата. Отже, диспозитив позиціонує суб'єкта» [7, с. 21].

Стосовно ж так званого «кінематографічного диспозитива» культуролог пропонує розуміти його як «організацію погляду суб'єкта». Поза сумнівом, дана стратегія застосування диспозитива та апарата може накладатися на будь-яке візуальне медіа, оскільки «організація погляду, що уможливорюється його відокремленням від ока, властива також таким медіа, як телебачення, домашнє відео та цифрові ігри» [7, с. 22].

Проте цікаво, що Брюховецька розширює евристичні можливості диспозитива введенням теоретичного рівня, характерного для феноменології, а саме – «диспозитива другого ступеня», який не тільки позначає організацію погляду, відокремленого від ока, а й завжди виявляється рефлексивним коментарем щодо основного диспозитива, який його уможлиблює. Отже, намічений цінний маршрут теоретичного уточнення цього поняття. Виходить, що тепер, крім наголосу на тому, що диспозитив є методологічним знаряддям описання чи не всіх можливих у світі гетерогенних об'єктів, отримуємо більш конкретну дескриптивну основу для концептуалізації цього терміна.

Тож, завдяки напрацюванням Подороги, можна з'ясувати методологічний механізм функціонування диспозитива як того, що забезпечує відшарування образу від самої поверхні ментального досвіду, а також нове *пере-в-тілення* його у конкретному соціальному тілі й досвіді. Відповідно це пояснюється ним через складові дистанції та образів. Разом із тим завдяки зусиллям Брюховецької з'явилася можливість теоретично схопити ці образи незалежно від тіла та ока глядача, а отже, розглядати їх як методологічну складову візуальної організації суспільства, закладену в функціонуванні самих медіа.

Останній план знов-таки розпадається на два ракурси. А точніше, на два концептуальних запитання: 1) чим є візуальне та 2) як реалізує себе образ? Перше з'ясовується доволі просто і визначено в теоріях медіа як «технологічний аспект бачення» [7, с. 67], котрий становить видимий зріз техногенної реальності медіа, зумовлений насамперед функціонуванням певних оптичних апаратів та пристроїв на зразок моніторів. Однак друге питання потребує більш розгорнутої відповіді.

Її сутність полягає у парадоксі, адже значною мірою конституюючи можливість нашого бачення, образи складають невидимий аспект візуального. «Образ знаходиться на боці невидимого» [12, с. 132], – констатує московська дослідниця фотографії Олена Петровська на початку своєї програмної статті «Образ та візуальне». Відтак вона наголошує на тому, що сфера невидимого є умовою зародження будь-якої «візуальності» у зазначеному вище розумінні.

Загалом образи являють собою прозору плівку як для нашого апарата бачення, так і для техногенності візуального. Через те Петровська гадає, що вони водночас є поверховими та несуб'єктивними, бо завжди схоплені на певній поверхні сприйняття (мається на увазі психічний досвід, скажімо, коли йдеться про сновидіння), складаючи граничну межу самої суб'єктивності. З одного боку, образ не є суцільною ефемерністю, а, з іншого – матеріальність образу є похідною від «ідеальності». Подібну суперечність Петровська пояснює на прикладі фотографічного зображення, що невіддільне від власного носія, адже фотографія представляє заразом річ та зображення як таке.

Таке розуміння матеріальності перегукується зі словами Іоана Дамаскіна про шанування ікон, де він пояснює матеріальну необхідність культових зображень через їхню функцію – «нагадування» [13, с. 43]. Так само робить російська дослідниця, коли виходить з комунікативного чинника. Тож, у даному випадку, ми маємо справу з цілком матеріальним (але не містичним) явищем, що всякого разу відсилає до граничних меж уявного, а також досягає тілесного завдяки синтетичності акту сприйняття. У збиранні пам'яті зосереджена сама можливість уважного дотику: сингулярний образ, *punctum* (Ролан Барт), його мінімальна дискретна одиниця – «піксель» – у фотографії; гра ліній, що розкладається на пігменти фарби (історію яких хотів було дослідити Фуко) – у живописі.

Отже, на відміну від православного, іконографічного розуміння, так званий комунікативний образ, будучи невидимою, матеріальною основою візуальності, – є іманенцією, а не трансценденцією. Саме тому відносно візуальності він визначається не через глибину, а через площину. Він плоский і сам створює площину зображення. Водночас образ є не тільки тим, чим він явлений візуально, оскільки він також – модус нашої пам'яті.

З цих причин образ витлумачується Петровською як зустріч із чимось іншим у площині соціокультурного, комунікативного досвіду. Будучи ж іманентним структурі нашого сприйняття і пам'яті, він – це нагадування усіх тих «зустрічей», які вже відбулися та ще можуть відбутися з нами уві сні чи наяву.

Відтак залишається зробити декілька важливих уточнень. Передовсім щодо розуміння комунікації, а також образу у зв'язку із фігурою та фігурацією. Комунікація у семіотичному розумінні має на увазі транспарентність, себто абсолютну прозорість при передачі повідомлення. Натомість чи не всі теорії медіа намагаються подолати залежність від семіотики через те, що, за словами медіафілософа з Німеччини Дітера Мерша, між поняттям форми та означником ніде розмістити матеріальне, котре завжди уникає повної прозорості. Тож ми завжди маємо зважати на своєрідну «чорну скриньку». І тут не конче важливо, чи явлена вона як технічний апарат або ж як мовна реальність. З цих причин багатьма медіатеоретиками пропонується замість семіотичної моделі комунікації використовувати модель *перекладу*, що дозволяє передати щось або встановити сполучення, враховуючи принципову непрозорість певного матеріального середовища. Тож, цілком імовірно, що саме переклад може забезпечити комунікативність в умовах постійно наростаючої множинності образів, забезпечивши збереження їхньої різноманітності без того, щоби втручатися у виправлення самої їхньої тканини.

Щодо фігури та фігурації Петровська висловлює цілком слушну думку, яка дає змогу продовжити генеральну лінію міркувань про диспозитив. До того ж зазначені фігури Подороги, за допомогою яких він пояснив філософські настанови Фуко, стануть тут у нагоді як матеріал для порівняння. Фактично Петровська поєднує процес фігурації з роботою апаратної частини диспозитива, а те, що зазначено раніше як диспозитив другого ступеня, постає в неї як образ. Однак це аж ніяк не означає, що тут немає зворотного зв'язку, себто, що образ жодним чином не впливає на формування фігур. Радше навпаки, він являє собою невидиму, погано розпізнавану умову їхньої появи.

Наприкінці своєї статті дослідниця зауважує, що фігура збігається з візуальним, а отже, як вже обговорювалося раніше, втілює «технічний аспект бачення». Тоді цілком доречно говорити про ту низку фігур, про яку йшлося у Фуко, Подороги та Лютого як про своєрідні прояви суб'єктивізацій, уособлених у тих чи інших класифікаційних групах індивідів: піднаглядні, солдати, безумці, хворі, чаклуни, юродиві тощо. Іншими словами, за таких умов може йтися про суб'єкт як те, що відкривається для пізнання, постає у вигляді фігури. Водночас такі фігури окреслюють ступінь несвободи певного суспільства, закріплюючи за людиною сталі параметри самоідентифікації. На цьому ж боці несвободи, крім індивідів, розміщуються, на думку Петровської, маса та конституційовані семіотикою знаки.

З огляду ж на диспозитив візуальних медіа другого ступеня цієї послідовності фігур стає замало, бо вони потребують додаткового обґрунтування для своєї репрезентативності. Не дивно, що, з погляду Петровської, образ має стати «іншим» самого зображення та зумовлює як втілення фігури, так і можливість самої фігури реалізуватися у «спільності», що сама себе впізнає, бодай навіть як передсемантична впізнаваність, лише почасти реалізована у вигляді повноправного історичного суб'єкта. Отже, образ отримує функцію *конститутива* для фігурації, будучи сам по собі надто невловимим для аналізу. Оскільки образи обумовлюють фігурацію, остільки ж вони (внаслідок своєї множинності) можуть називатися «апріорно соціальними». Авторка зазначає, що «вони соціальні у тому розумінні, що постулюють зв'язаність тих, кого самі ж проявляють» [12, с. 137].

Яка ж спільність може тут проявитися? Мовиться передовсім про такі колективи, що *віддані* певному процесу відчування, марення й замішані тим самим на образах. У них Петровська вбачає основоположну зв'язність, без якої не можна помислити ані пост-індустріальну добу, ані владу деборівської «спільноти видовищ».

Схожу думку висловлює теоретик кіно та філософ Олег Аронсон, акцентуючи увагу на концептуалізації «медіа-образу». Втім, його позиція виглядає більш радикальною порівняно з тією, що пропонується його колегою та однодумницею Петровською, адже «медіа-образ» напряму пов'язується ним зі становленням масового суб'єкта, який водночас є об'єктом біополітики. Оминаючи політичні та ідеологічні аспекти виробництва образів і масових суб'єктів, на яких від самого початку наполягає Аронсон у статті «Медіа-образ: логіка неунікального», відразу звернемося до її центрального концепту – «неунікальності», оскільки за його допомогою можна збагнути сутність тієї матеріальності невидимого, про яку перед цим ішлося в Петровській.

Нестримне технічне тиражування образів, вперше описане ще Вальтером Беньяміном, вказує на те, що вони «існують не для сприйняття, а для споживання» [14, с. 97]. Цим пояснюється перетворення образів на своєрідні кліше, цінність яких полягає, на відміну від класичного унікального образу, наділеного «аурою», в можливості відтворювати зростаючу прогресію тиражування. Основним тут є продовження серії, аніж фіксація на одиничних предметах. Потік образів постійно нашаровується на попередні образи, тому казати про унікальність якоїсь окремої речі немає сенсу.

Тож цінністю наділяється «неунікальне», клішоване, стандартне, серійне, ба навіть імітоване, симулятивне, тобто те, що від самого початку не має зразка. Такий образ відтворює візуальну площину, де власне самі ці – інтенційно нецікаві, банальні утворення – складають невидимий пласт споживчої системи цінностей, забезпечуючи підвалини для функціонування економіки видимостей. За таких обставин «медіа-образ виступає... “як місце”, де знаки втрачають власну референціальну складову» [14, с. 99]. А коли так, то разом із річчю та значенням втрачає сенс відособленість суб'єкта; він прочитується лише як модус маси, готовий сприймати «логіку неунікальності», закладену в будь-якому медіа-образі, за втішну істину повсякдення. У такому разі можна стверджувати, що сама суб'єктність вимагає диспозитивного способу описання.

Отже, слушно впроваджена Брюховецькою діалектика апарата та диспозитива, до того ж підсилена диспозитивом другого ступеня, може доповнитися цілою низкою таких концептуальних одиниць, як фігури, фігурація, образ, медіа-образ. Остання з них видається нам найбільш доцільною, оскільки відбиває структурну побудову того, що може назватися диспозитивом візуальних медіа. Такий диспозитив, вказуючи на апаратну основу, zarazом становить методологічний спосіб описання та можливість критичної оцінки впливу, що створюють медіа на суспільство. Будучи сингулярністю, розпорошеною у множині несуттєвого, банального та неунікального, медіа-образ охоплює гетерогенність повідомлень, реакцій та впливів, а головне, намагає можливість вести мову про масового суб'єкта сучасного медіатизованого суспільства, а також про його візуальну організацію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь / Дворецкий И.Х. – М. : Рус. яз. – Медиа, 2005. – 843 с.
2. Bussolini Jeffrey. What is a Dispositive? / Jeffrey Bussolini // Foucault Studies. – 2010. – № 10. – P. 85-107.
3. Бел В. Біополітика та привід інцесту: сексуальність і сім'я / В. Бел // Глобальні модерності / [за ред. М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона]. – К. : Ніка-Центр, 2008. – С. 317-338.
4. Kessler Frank. Notes on dispositive [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/notes%20on%20dispositif.PDF>
5. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Фуко М. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.
6. Фуко М. Психиатрическая власть: курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1973 – 1974 учебном году / Фуко М. – СПб. : Наука, 2007. – 450 с.
7. Брюховецька О. Апарат і диспозитив. Вступ до теорії кіно / О. Брюховецька // Кіно. Театр. – 2009. – № 4. – С. 15-67.

8. Делёз Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – Екатеринбург : У-Фактория ; М. : Астрель, 2010. – 895 с.
9. Подорога В. Власть и сексуальность (тема диспозитива у М. Фуко). Наброски и комментарии / В. Подорога // Синий диван. – 2008. – № 12. – С. 34-48.
10. Лютий Т.В. Розумність нерозумного : монографія / Лютий Т.В. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2007. – 420 с.
11. Дебре Р. Введение в медиалогию / Дебре Р. – М. : Практикс, 2010. – 368 с.
12. Петровская Е. Образ и визуальное / Е. Петровская // Синий диван. – 2010. – № 14. – С. 129-138.
13. Дамаскин И. Три слова в защиту иконопочитания / Дамаскин И. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 192 с.
14. Аронсон О. Медиа-образ: логика неуникального / О. Аронсон // Синий диван. – 2010. – № 14. – С. 87-106.
15. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора]. – К. : Вид-во Соломії Паличко «Основи», 2003. – 503 с.
16. Мерш Дитер. Мета/диа. Два различных подхода к медиальному [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/mersh_dia/

Дмитрий Билько

Социально-философские аспекты концептуализации диспозитива визуальных медиа

Опираясь на ряд теорий зарубежных и отечественных философов, автор анализирует возможности дальнейшей концептуализации термина «диспозитив» в социально-философских исследованиях визуальных медиа. Предлагается дополнить это понятие новой концептуальной единицей – «медиа-образ».

Dmitrii Bilko

Social and Philosophical Aspects for Conceptualization of Dispositif of Visual Media

Relying on a number of theories of foreign and native philosophers, the author analyzes the possibilities for further conceptualization of the term «dispositif» in social and philosophical researches of visual media. As a result, it is offered to add this concept with a new conceptual unit, i.e. «media image».

Стаття надійшла до редакції 23.08.2011.