

Циба В. М.
<https://orcid.org/0000-0003-4107-3778>

ОЖИВЛЕНИЙ СЛІД: ФОТОГРАФІЧНИЙ ОБРАЗ У ВИТЛУМАЧЕННІ ДОСВІДІВ БОЛЮ

Визнання значущості чужих досвідів є однією з актуальних філософських проблем. Якщо до середини XIX ст. люди стикалися з чужими болісними переживаннями безпосередньо або через свідків, то з появою медіатехнологій роль свідка було заміщено анонімним візуальним. Візуальні образи є утвореннями, структура яких уникає однозначності й створює поле для множини інтерпретацій. Таку подвійність добре відображено природою фотографічного образу. Йому властива діалектична напруга: з одного боку, фіксує чийсь болісне переживання, фотографія репрезентує ментальний стан особи, з іншого боку, ставить питання про однозначне ставлення до нього. Неоднозначність фотографічного образу породжує дилему: або приймати на віру те, що ми бачимо, і лише на ній ґрунтувати своє моральне обґрунтування подій, або проаналізувати дію сил, які приховано містяться у роботі фотозображення. Говорити про фотофіксацію страждань означає заявляти певну етичну та політичну позиції. Випадок фотографії проблематизує вимогу етичної залученості, адже фото можна проігнорувати. У статті показано, як фотографічне зображення повідомляє критерії, послуговуючись якими, сприймач у змозі вмістити побачене у контекст власного політичного й соціального світу. Здійснивши акт розпізнання, він здатен політизувати людське життя як незамінну цінність. У таких актах, як цей, сприймач актуалізує власну суб'єктивність через розпізнання фотообразу як частини спільної реальності. Знаки чужого болю на фото він сприймає як привід обміркувати людську вразливість. Для цього сприймач має здійснити складну процедуру інтерпретації образу, позбавивши його анонімно-універсальних ознак.

Ключові слова: біль, фотографія, образ, фрейм, значення, візуальне, репрезентація, інтерпретація, норма, пояснення, розуміння, історія філософії, філософія мистецтва, естетика, пізнання, Ролан Барт, Сьюзен Зонтаг, Джудит Батлер.

Вступ

У цій статті я маю на меті артикулювати дві тези щодо роботи фотографічного образу. Кожна з цих тез акцентує увагу на умовах, за яких візуальний образ чужого страждання зазнає розпізнання і прийняття сприймачем, щоб у підсумку він увиразнив ставлення до спільності подібних досвідів. Тож перша теза є такою: чуже страждання не є початково відкритим для схоплення медіативними засобами; неможливо неproblemатично прийняти чийсь біль як власний попри те, що інструменти культури створюють ілюзію референційної прозорості таких переживань. Друга теза засновується на припущенні, що значущість фотографії полягає не в актуалізації чужого болісного досвіду за допомогою машинерії зображення, а в тому, що спроби присвоїти чийсь болісний досвід якраз навіяні силою фотографічного афекту.

Окреслене у цих тезах міркування стосується здатності відчувати належність до свого тіла, до

реакцій на його функціонування через впливи ззовні. Однаковість тілесної організації (сюди я відношу й типову влаштованість нашої психіки) робить людське взаємне розуміння проблемою не теоретичного, а фактичного порядку, умови якого слід досягнути. В самих наших тілах ніби заявлено демократичний принцип неінституційного визнання. Як доводить фотографічний афект, на базовому перцептивному рівні доступність візуального опосередковує серію інтерпретативних кроків, які сприймач схильний вважати «безпосередніми» та «ненавіяними». Зокрема сприйнятливість до конститuentів ментального стану (болю та ін.), які виводять тіло на задній план нестерпного досвіду, в якому всемогутність думки зазнає детронізації і в якому тілесне заявляє про свої права. Цей засновок підважує традиційну (картезіанську) тезу про привілейованість доступу до своїх відчуттів і недоступність чужих, показуючи наслідки подільної суб'єктивності, в якій добре спланована інтрига допитли-

вого розуму перемагає пасивну податливість тіла.

Із формального погляду, аргументувати можна будь-що, так само як і спростувати. Тому покора техніці доказу нічого продуктивного не дає для філософського осягнення суті проблеми, якою для сприймача є фотографічне зображення болісного переживання. Максимум, що можна видобути з судження про чужий біль, — констатацію наявності у будь-якого сприймача повторюваних ментальних станів. Щоправда, я збираюся рухатися інакшим шляхом: від окреслення умов несприйняття спробувати зрозуміти умови, коли сприйняття відкриються межі об'єктивної інтерпретованості його змістів.

Заявлені вище тези утворюють діалектичну єдність. З одного боку, сприйняття взаєлене від свого об'єкта, тому доконаний перцептивний акт є неможливим поза апропріюванням об'єкта у поле інтерпретації сприймачем. З іншого боку, апропріюваний об'єкт виражає суперечливість здійснюваних щодо нього концептуальних операцій, неохоче піддається привласненню, чинить опір редукції до вже знайомого, чим почасти й зумовлює виникнення нового для суб'єкта досвіду загального, через який він переозначає своє місце у предметній реальності.

Точкою напруги у суперечливій єдності *знайомого і нового* стає витлумачення побаченого, добутого зусиллям акту уваги. У цьому сенсі фотографія — це образ, закарбований за допомогою апаратного знімання, що саме по собі є матеріальною констеляцією з відповідними їй протяжністю, товщою, тактильними й візуальними параметрами, на які реагує наше тіло. Не існує окремо свідомості і окремо тіла, існує лише втілеснена свідомість, або (що є тим самим) свідоме тіло сприймача. Решта засобів взаємодії з речовою реальністю випадають нам як форми образного опосередкування об'єктів, прикладом чого і є фотографія. Говорячи про закарбовування часовості, я не хочу сказати, що у фотографії образ дається як простий «зліпок», відбиток або застиглий момент; він радше є знаком тривання самого сприймання, в якому дивним чином сходяться аспекти скінченного і безкінченного. Іншими словами, інтерпретація фотографічного об'єкта, який рамки фотографії дають змогу виловити з шереху речей як певну унікальність, у певний спосіб узгоджує дистанцію і близькість, проблематичне й очевидне згідно з інтересом до зображеного.

Порядок дослідження у цій статті буде таким: спершу я проаналізую відношення між фотографічним зображенням і часовістю. Далі окреслю

підступи до пояснення діалектичної структури візуальних образів чужих страждань. Матеріалом для цих проб слугуватимуть фотографії, почасти добре знані, почасти маловідомі. Нарешті, на прикладі полеміки між Сьюзен Зонтаг і Джудит Батлер про етичне підґрунтя фотообразу та його значення в обговоренні політичної нормативності я доведу, що головне питання цього дослідження — співвіднесення фотографічного ефекту й судження про фотографічний образ — можна розв'язати через синтез цих ракурсів на користь продуктивності фотографічного ефекту. Головну увагу я зосереджу на рамкуванні (фреймі), якому фотографія завдячує своїм впливом на сприймача. Аналізуючи рамкування, я покажу, як задані ним умови визнання продукують принципи розуміння чужого болісного досвіду.

I. ДОСВІД І ВІЗУАЛЬНЕ Фотографія і часовість

Як було зазначено, сутнісним об'єктом фотографії є переживання часовості зображеного. Сам спосіб знімання демонструє, що зображене дається нам представленим у триванні. Однак сприймача фотографії не цікавить безпосередній момент знімання і, авжеж, не захоплює часовість як така. Ці аспекти вироблення фотообразу врухомлюють тлумачення, щойно погляд і зображене зіткнуться. Часовість, яку інтерпретація наших переживань робить явною, виявляє особливий режим існування знятого фотографом — *час відсутності*, яку сприймач розпізнає у зіставленні з його власним *зараз-триванням*, яке можна умовно назвати *часом присутності*. Висловлюючись у термінах семіології Ролана Барта, ця пара понять відповідає зв'язку між *punctum* і *studium* фотографії (це питання я удокладно згодом).

У дихотомії відсутнього/присутнього показує себе напруга нетотожності, але водночас і точка сходження, якою є візуальний образ. Зображення на світлинці існує, але гарантій того, що зображений об'єкт існуватиме й далі, нам бракує. Візуальний образ — це цілісність, він не подвоюється і дається у сприйнятті повністю; а проте це не робить його ні однозначним, ні однорідним. Зону сходження відсутнього і присутнього у візуальному образі я ризикну назвати *інтонацією* фотообразу. Запозичивши цей термін із музичного лексикону, його практичне призначення я вбачаю у підкресленні рухливості відсутнього через взаємодію з присутнім, яка, на мій погляд, поступово відкриває змістові шари фотографічного образу. Можливо, найкраще цей нюанс роз-

кривається переведенням просторової метафори у непросторову, прикладом чого є акустичне тривання. Попри те, що у звучанні звук зазнає змін, ми маємо змогу уявно обрамити його, вказавши на початок і кінець звучання. До моменту t^1 був «шум», після моменту t^2 настала «тиша», а проміжок t^1-t^2 є «акустичною структурою» з певним смисловим вмістом. Або, як у випадку з музичною п'єсою Джона Кейджа «4:33», шум стає спорадичним вклинням у тишу і тим самим породжує розмаїтість акустичної структури для різних слухачів. Інша річ — інтонація звучання. Зберігаючи смислову спорідненість як зі звуком, так із голосом (щоб не сказати «мовленням»), інтонаційні зміщення створюють умови переходу в режим інтерпретації почутого (композицію розпочинали струнні, їх змінили ударні інструменти, далі настала пауза, яку увірвав вступ першого вокалу, за яким настав спад звучання, знову пауза і т. д.). Якщо аналогізувати акустичний ряд до трансформації образу, гадаю, ми отримаємо подібність, яка полегшить розуміння цих змін.

Проте будь-яка інтонація демонструє своєрідність лише у зв'язку з її визначенням конкретністю ситуації. Те саме стосується неповторності сприйняття. Приміром, біль, що його виявляє обличчя на фотознімку, мірою того, як часто ми на нього дивимося, неминуче демотивується, зображений стан піддається розпізнанню за допомогою формальних ознак, зберігаючи тільки загальні знаки болу. Ця властивість лежить в основі **парадокса фотографічного ефекту**: закарбований в образі час (міміка або жести виконують роль індексів конкретної миті) руйнує жвавість образу, активує його неухильне тьмянішання. Тим не менш, образ часу («ось ця мить»), переданий фотографією, сам є умовою її жвавості. Отже, у єдиній фотографічній текстурі час і образ корелюють як рівновалентні структурні елементи.

Можна припустити, що фотографічне візуальне охоплює собою принаймні три види об'єктів, спроможних активізувати наші почуття: а) об'єкти, що спричинюють захват; б) об'єкти, що навіюють огиду; в) об'єкти, які вводять у стан ступору, уповільнюючи реакцію на зображене. Перелічені стани відповідають чуттєвому спектру між радістю, страхом і спантеличенням, у яких ми поперемінно перебуваємо. Не становитиме труднощів віднайти приклади на користь правдивості подібної таксономії. Щоправда, іноді стається так, що одне й те саме фото викликає в людини суперечливі емоції, як-от зроблене Доном Мак-Каліном фото (1978) кембриджсько-

го фрика і благодійника Волтера Фара, відомого на прізвисько «Снові» (див. <https://www.artsy.net/artwork/don-mccullin-snowy-the-mouseman-cambridge>).

Критерій, покладений в основу зазначеної серії афектів, відображає способи функціонування фотографічного зображення. Ми стикаємося з ним у різних контекстах, сплановано або мимохіть, свідомо відкриваючись роботі його впливу або ухиляючись від його несанкціонованої дії. Так чи так, фотоафекція відбувається, якщо ми відкрилися зображенню як тому, що є безпечним. Разом із тим, у кожному з типів реакції на фото ми констатуємо, що сприймач, зазнаючи впливу фотографії, теж перебуває в активній позиції. Він ніколи не позбувається її, навіть коли зображення вганяє його у ступор. Адже у стані спантеличення він не втрачає здатності зреагувати на побачене як на певну конкретність. Стан ступору є для свідомості режимом усвідомити множину можливих рішень без негайного їх застосування. У протилежному разі повз фотографію проходять байдуже, не зачепившись за неї поглядом. Ця повсякчасна непримітна активність сприймача є ключем до розуміння влаштованості на опрацювання ним фотографічного повідомлення.

Punctum і парадокс фотографії

Кажучи про повідомлення, я фокусуюся на змісті, а не на відмінності способів його схоплення. У своїй статті «Фотографічне повідомлення» Ролан Барт обговорює особливий статус фотографії. Головна його теза полягає в тім, що з-поміж інших знакових систем фотографія повідомляє по-особливому, некодованим чином (Barthes, 1977, р. 17). Це припущення тягне за собою висновок, що специфіку фотографії визначає нестача однозначного референту, а також те, що конотативний рівень фотографічного повідомлення є зовнішнім щодо його змісту. Як каже Барт, фото гранично позиціонує собою відсутність, коли око сприймача налаштовується, щоб зауважити, що чогось важливого бракує.

Однак, констатуючи нестачу, фотографія сповіщає сприймачеві те, що він *уже* знав, перетворюючи відоме на дещо якісно нове. Тому цей тип комунікації працює як текст, присутньо не маючи ознак літературного тексту. Сприймач «прочитує» зображення загалом, спираючись на враження від пред'явленого сингулярного об'єкта. Формат одиничного, в якому сконденсовано цілий світ, пояснює, як є можливим твердження без конотативного супроводу повідомленого.

Декодування змісту будь-якого повідомлення передбачає залучення складної системи опосередкувань. Натомість некодоване повідомлення прочитується безпосередньо («враз»), в обхід можливого контексту, проте не усуваючи його взагалі. Наприклад, усміхнена дитина на фото демонструє, що означає «пережити радість»; однак за дужками лишаються об'єктивні підстави для відчуття радості. Будь-які обставини, в яких правильно схоплюється образ, є наперед невизначеними, тож для різних сприймачів вони спрацьовують по-різному. Це спонукає переглянути характер фотографічної індикації: фото не вказує іконічно, як це робить, приміром, живописне полотно, через центрування на прихованому або невідомому, а виділяє з фону те, що напряду впізнається сприймачем. Така дія фотографії є індексальною, себто просто вказівною і неproblemатичною (Levi Strauss, 2003, p. 126).

Насправді це вузловий момент для розуміння можливостей інтерпретації зображення. Якщо фотографічне зображення може бути прочитаним, процедури його прочитання вбудовані у контекст доступу до фотографії. Зasadничу роль у виконанні цього акту покладено на уяву й пам'ять. Адаже без залучення пам'яті в оброблення виниклого образу, без ув'язання її пластів із масивом уже вивчених образів і узгодження останніх із поняттями відношення між смисловими складниками повідомлення встановити не вдасться. Пам'ять, отже, так само залучено у роботу фотографічного образу, як і почуттєві ресурси тіла. Можна також зазначити про особливу граматику уяви у репродукованні повідомлення з образного ряду.

Сказане дає підстави уточнити основну лінію розмежування — напругу між денотативним і конотативним аспектами фотографічного зображення. Відношення через відокремлення показує амбівалентну структуру цього типу зображень. У ній і коріниться згаданий *парадокс фотографічного ефекту*: маємо, з одного боку, некодоване повідомлення, що безпосередньо покликається на чіткий референт, а з іншого, кодоване повідомлення, що є набором культурних кліше, які навантажують зображення так, щоб сприймач міг його переказати мовою розпізнаваних ним референтів. Сам Барт каже про два сполучені повідомлення в одному (Barthes, 1977, p. 21): один текст із двома сенсами, первинним і вторинним. Конотативний ефект загострює реалістичність зображення, скрадаючи візуальні прийоми (ракурс, композицію, фотогенію тощо). Важливо, що їхнє сполучення є нерозривним, що й зумовлює моментальність його схоплення.

Чи означає це, що подвійність смислової текстури фотографії фрагментує її саму? Образ того, що ми сприймаємо, не є простим позначником для зображеного. Він відсилає тільки до себе самого. Приклад із фотографією усміхненої дитини є тривіальним підтвердженням цього. Засоби конотації, що «закривають» первинний денотативний пласт побаченого, не створюють «образ другого порядку»; радше властивість зображення у разі його вербалізації ухилятися від збігу з образом уможлиблює множинність інтерпретації фотографії. Іншими словами, мова сприймача ніби «виуджує» з зображення значення, нав'язані базовим синтаксисом композиції речей на світліні. Авжеж, твердити про синтаксис візуального доволі ризиковано. Так чи так, накопичення візуального досвіду тягне за собою маркування образів: це «зустріч закоханих», а це «розпач», а це «будівництво автобану». Цю розмежованість сюжетів, вивільнену функцією позначника, я називаю синтаксичною досить умовно. Те, що такий підхід претендує на позитивність, доводить, що він спроможний зумовити перехід від формальних критеріїв до власне маркерів в епізодах сприйняття. Рамкуванню зображення має передувати певний припис нематеріального ґатунку; місцем чинності цього припису є структура, незалежна від того, що вона вможлиблює; формальна єдність, що буде репродукуватися регулярно й незалежно від поточного стану сприймача. З цих міркувань, а також зважаючи на необхідність простягнення образу до рівня імплікованого висловлення, я наважився вжити поняття «синтаксис візуального образу».

Барта цікавив не тільки зв'язок денотації та інтерпретації, а й випадки, коли денотативне відношення зазнає збою. Ми помічаємо об'єкт, але не вдаємося до його тлумачення моментально. Причиною може бути надпотужна афекція побаченим. У тих випадках, граничним прикладом яких є зображення травми, стається розрив сигніфікації і, як наслідок, переривання комунікативної дії образу (Barthes, 1977, p. 30). Разом із тим, такі фотографії є вкрай цінними для розуміння природи фотообразу. Можна припустити, що сигніфікація на фотографіях теж наявна, хоча й у доволі збідненому вигляді, адже не інформації в них дошукує погляд, а універсальних підстав спільності досвідів. Так ми роздивляємося фото групи заплаканих дітей, а позаду них, на фоні палаючого лісу стоять солдати, і робимо висновок, що це наслідки бомбардування (див. <https://www.vanityfair.com/news/2015/04/vietnam-war-napalm-girl-photo-today>). На світлі-

ні (стоп-кадр із репортажу Х'юнь Конга (Huynh Cong), відзнятого 8 червня 1972) група дітей з в'єтнамського села Транг Банг утікає з зони ураження напалмом. На передньому плані дев'ятирічна Кім Фук кричить «Пече! Пече!». Ліворуч її старший брат Фан Там, що втратив зір, а на задньому плані солдати армії Південного В'єтнаму.

Позначення події реалізується через присутність її учасників, контраст між жертвами та свідками (винуватцями). Ні літаків, ні процесу бомбардування на фото ми не помічаємо, лише пожежу над лісом. Ми застаємо «голі наслідки» події. У термінах семіології, сприймач стає свідком події з ракурсу її «нечіткості та віддалення». Проте, щоб дійти висновків, що саме ми спостерігаємо на фотографії, потрібно вже знати, де відбувалася війна, яку висвітлює фотограф; хто до неї залучений; які категорії людей найбільше потерпають від цього; чому потерпілими є люди азійського походження; чому частина зображених осіб почуваються спокійними, а інші переживають розпач. Коли перше враження минає і сприймачеві пропонують розібратися з підписом під фотографією, з'ясовується, що діти втікають не від бомбардування, а від вибухів напалму, їх супроводжують південнов'єтнамські вояки, частина дітей вражена опіками, дія відбувається у зоні контрпартизанської операції. Жертви є не просто потерпілими, вони виконують функцію живих образів позначеного. Контекст події стає явним, конотативний фактор акумулює в себе денотацію. Умови для витлумачення події поза її візуальним впливом створено.

Інакше стоїть справа, коли нас атакують фотошоки, чисті відображення травматичних переживань, позбавлені конотативної прив'язки. Жертви бомбардування постають перед нами у стані «після», а фотографія не дає змоги уточнити, що передувало настанню події. Про це сприймач здогадується, (а) акумулюючи свою обізнаність і силу інтуїції, або (б) звертаючись до підпису. Натомість, коли перед нами фото людини, яка вціліла, втративши більшу частину обличчя внаслідок автокатастрофи, діє «стандартний» фотошок (див. <https://fap.bar/t/FiftyFifty/mqttsk>). На фото ми бачимо двадцятирічного потерпілого внаслідок механічної травми у ДТП, що отримує допомогу в одній із лікарень Глазго. З супровідної інформації дізнаємося, що водій вижив, але про його людськість нагадує спотворене обличчя, чи то пак тіло без обличчя. Достатньо фотографію спорядити підписом («Потерпілий від автокатастрофи не був пристебнутий пасками безпеки»), щоб лан-

цюжок «зчитування» зарухався. Це правило уточнення дає змогу Барту висновувати «закон фотошоку»: що прямолінійніше діє на нас зображена травма, то більш ускладненим буде прояв конотацій зображення (Barthes, 1977, р. 31). Розглядаючи фото, сприймач виявляється неготовим уявно перескочити шокове відчуття, щоб дістатися змісту фотографічного повідомлення. Він ніби зависає на стадії пролонгованої перцепції. Інакше кажучи, когнітивна здатність до рефлексії стає бранкою всесильного враження від сприйняття. Травма робить сприймача співпритетним, заважаючи естетизувати (і водночас контекстуалізувати) образ. «Поетичний ефект» зображення поступається місцем грубій жорстокості вразливого життя. І при цьому дія фотошоку не втрачає чинності усупереч волі сприймача: нещадне зображення *примушує* вдвлятися заціпеніло. Крім того, фотошоки є ще й насильством образу над розумом, — і це символічне насильство стає очевидним тоді, коли у фотографічному повідомленні стається розрив сигніфікації.

У «Camera lucida» Барт переглядає своє пояснення маркувальної функції фотообразу. Денотація і конотація більше не задовольняють його правилам витлумачення фотографії. Тепер введення нових понять ще більше віддаляється від канонічної концепції знаку. Віддаляється, але не пориває з нею. Денотування поступається місцем концепту *punctum*, конотацію заступає *studium*. Етимологія цих термінів створює простір для маневру за межами об'єктивної фотографічної рамки. Якщо раніше для Барта центром тяжіння був синтаксис комунікативного повідомлення, тепер ним стає момент переходу від точки погляду до просторової фігури, існування якої спрямоване на зникання. У латинському *studium* міститься цілий спектр семантично споріднених змістів: запал, пристрасть, устремління, відданість, залученість. Не менш гетерогенним є й зміст поняття *punctum*: укус, укол, надріз, гострий біль, цятка, мить і, власне, точка. Між пристрастю й враженістю від зауваженого болю утворюється ледь вловимий резонанс. Він ставить питання про контрапункт самого образу, який не лишає шансів залишитися осторонь його впливу.

Розглядаючи фотографію приреченого до страти солдата армії конфедератів Льюїса Пейна, виконавця замаху (1864) на держсекретаря Вільяма Сьюарда, Барт вказує на комбінацію двох планів, переднього й заднього, симетричних двом рівням — психологічному та культурному оформленню *punctum*'у та *studium*'у. Якщо «надріз» *punctum*'у приковує увагу до погляду

приреченого і до його закутих у кайданки рук (заціпеніння погляду корелює з нерухомістю закутих рук в'язня), то «залученість» *studium*'у сфокусована на сутінковій вологій камері, де минають останні хвилини життя Пейна. Герметичний простір довкола його персони недвозначно окреслює його майбутнє, улягаючи поглядом, в якому годі знайти натяк на стоїчну байдужість, але й немає ознак хвилювання. В очах іще живого, але вже страченого юнака проступає спантеличення скорою минушістю життя.

У цілком зрозумілу картину тюремного побуту *punctum* вносить порушення. Він не дає сприймачеві зачепитися за рутинність антуражу, що могла би збагатити додатковими відомостями. Роль *punctum*'у — зворушити автономністю об'єкта чи, радше, позбавити сприйняття стереотипних упереджень. Дивує, що вбрання Пейна нічим не відрізняється від сучасного казуального одягу містян. Людина на світліні *виглядає* як наш сучасник, як будь-хто з-поміж нас. Утім, регулятивна функція *studium*'у повертає сприймача до тями: цей чоловік жив майже двісті років тому, серед нас його більше немає. Натомість активований у погляді Пейна *punctum* вражає мене (буквально схрещуючись із моїм поглядом), породжуючи ефект завороженості, змушує повірити, що допоки я роздивляюся фото, людина на ньому продовжує існувати. Враховуючи, що в коливанні між культурним та історичним тлом зображення і його психологічним ефектом відбувається комунікативна ітерація, Барт виводить розрізнення *studium*'у і *punctum*'у на рівень зчеплення часових пластів образу: «це-вже-відбулося» і «це-ще-відбудеться». Пейн *уже* загинув і він *іще* живий, поки я позираю на нього: «Я відчитую одночасно: *це здійсниться* і *це вже здійснилося*; я дивлюся з жахом у мабутнє минулого, в якому смерть є ставкою... Ось що мене ранить — відкриття цієї еквівалентності» (Барт, 2022, с. 132). Я стаю свідком того, як спровокований фотографією образ оживлює залишений нею слід.

Важливо уточнити: хоча сприймачеві доводиться переміщуватися між режимами денотативної фрази і конотацій, щоб виявити її неоднозначність, для того, щоб схопити суперечливу єдність *punctum*'у і *studium*'у, йому достатньо просто довіритися своєму баченню. Той факт, що часовість фотографічного споглядання функціонує двояко, по той і по цей бік зображення, доводить, що властивості об'єктів, логічні предикати у судженні про них, експлікуються часовою зміною актів сприйняття. Уява сприймача припасовує образ до переживаного ним так

само, як співвідносять темпоральні реєстри з формальним поняттям «час». Але навряд чи можна казати про персоніфікацію сприймача з людиною на фото; для цього занадто мало підстав. А між тим співпричетність у переживанні пропонує навіть більше — визнання неусвідомлених можливостей: я *теж міг би* бути на його місці, мене *теж можуть* утримувати в ізоляції, тому я «розумію», що промовляє погляд того, хто дивиться на мене так, як *міг би* дивитися я. Як твердить Барт, «кожна фотографія містить у собі імперативний знак моєї власної смерті в майбутньому» (Барт, 2022, с. 133). Таку певність розуміння дає мені фотографічний *studium*. І водночас віддалення від об'єкта, яке я зрідка усвідомлюю, спонукає вдивлятися в чужі зображення як у щораз нові, не мої або чийсь, а такі, що, «атакуючи» несподіваною глибиною, засвідчують універсальність їхнього синтаксису.

Звісно, підставою глибини фотографічного образу є його недоступність для технологічної фіксації. Це твердження на позір видається безглуздом: саме фотофіксацію звинувачували у десакралізації життя, вихопленого з його звичного плину. А втім, надання об'єктові сакрального статусу є вторинною операцією, здійснюваною після розпізнання зображеного. Фотографія не має наміру освячувати життя, хоча, здається, робить це побіжно (як у випадку з фотошоками). Натомість їй вдається перетворити життя на позначник, якому майже завжди не вистачає позначуваного. Адже захват чи обурення викликають у сприймачів не фотографії як такі, а те, що ними *не показано* і про що зберігається натяк. Що позначає погляд Пейна, крім нього самого? Автореферентність тут є очевидною. Інтрига, яка продовжує впливати на сприймачів, спонукає витлумачити погляд особи як певне висловлювання. Можна заперечити: погляд на фото ясно демонструє відчай приреченого (або його сумирність абощо). Однак цим заявляє про себе пастка інтерпретації, коли фотографічний образ зрівнюється з будь-яким іншим типом образу. Натомість фотографія уповільнює плин часу, провокуючи у сприймача відчуття незворотності, й у такий спосіб заявляє про помилковість першого враження. Воно з'являється хіба для того, щоб дати хід допитливості, а не примиритися з фактом. Очі, прикуті до світліни, забувають про минушість. Хоча мертвого й неможливо воскресити, так само, як неможливо сподіватися знайти вічність потойбіч зображення. Пейн помер, як помре й той, хто тепер вдивляється в його останні миті, але образ спливання залишився — його перехоплює у своєму баченні сприймач.

Хоча *studium* ми поділяємо як спільний для всієї множини сприймачів, фотографічний *punctum* у кожного свій. Те, що вразило мене на цьому фото, може не зворушити інших. І в одному, і в іншому випадку лінія погляду переміщується від центру до периферії, з точки перспективи на точку зміщення, що пролягає на осі очей, рук або, коли маємо композиційне фото зовсім різних об'єктів, на той із них, який вибивається з цілісності композиції. Наприклад, на одній зі світлин у книзі Барта зімкнуті в ліктях руки крайнього матроса утворюють фігуру трикутника і цим привертають до себе увагу. Світло, неодмінний помічник фотографа і медіум зображення, щось відтінює, щоби загострити присутність чогось іншого, а чомусь, навпаки, перекриває шлях. Навіть за вмілого використання камери світловий потік не піддається упорядкуванню. *Punctum* проступає там, де наше око зауважує опірність світла роботі камери. Це дає підґрунтя припустити, що внутрішня взаємодія *punctum*'у зі *studium*'ом виявляється формальною інверсією переходу між світлом і тінню.

Як образ на фотографії є негомogenous, таким само є й сприйняття. *Punctum* є додатковим його шаром, що не нав'язує себе «в лоб». Тож коли його розпізнають, він починає «мовити». Те, що не показано прямо (у підписі), проступає «з» самого зображення. Позаяк ідеться про мінливий зв'язок між референтом і значенням, трудність його відтворення пояснюється комплексністю терміна «значення»: у ньому значуще сполучається з невисловлюваним, що задає інтригою рамкування. Фотографічне повідомлення починає промовляти вже на етапі розрізнення первинного (денотативного) шару значення (еквівалента *punctum*'у), а побудова «фототексту» закінчується змістовим наповненням *studium*'у. Тим самим у першому шарі виходить на яв вказівка на травму, втрату або їх ризик. Можна висловитися й інакше: фотооб'єктив рамкує реальність для того, щоб зчитування сигніфікації було якнайвужчим. На цьому принципі тримається вся аналітика відношення *studium/punctum*, з одного боку, і образ/інтерпретація, з іншого.

Рамка кадру відповідає реєстрам декодування семіологічного твердження. Пояснення того, чому сприймача так зачіпає фотографічний *punctum*, розкривається одразу у двох аспектах: погляд вихоплює те, що становить інтерес для нього, це *не-мій-мій-досвід*, або досвід, який міг бути моїм. Раптовість побаченого, що балансує на межі заскоченості втручанням події, пробу-

джує готовність відповісти на неї реакцією інтерпретатора. Нюанс, без якого спільне поле сприйняття не стало би моїм персональним полем, включено у будову фотографічного зображення як його модальність. Тому не буде перебільшенням стверджувати, що в епістемічному (а проте і в етичному) сенсі *punctum* заявляє засадничість інтерсуб'єктивного походження актів сприймання.

Біль і проблема відображуваності

Слово «біль» є настільки ж семантично розлогим, як і образи болю. Якщо звернутися до етимології старогрецьких понять, якими позначали біль, то ми виявимо спектр слів, між якими існувала смислова спорідненість і водночас різні конотації. Найзагальнішим поняттям був *ἄλγος* — позначення того типу болю, який вказує на фізичне ушкодження тіла або його частини. Він приблизно відповідає семантиці українського «гострий біль» і англійським дієслову *hurt* та іменникові *rain*. Такий біль важко довго стримувати, навіть якщо ви спартанець, адже він виражається у досвіді страждання (суфікс *-algia* дає можливість утворити похідні поняття «невралгія», «міалгія» тощо). Якщо *ἄλγος* характеризується (хоча й не винятково) нетривалим, але гострим неприємним переживанням, то суміжне з ним поняття *πάθος* охоплювало ще більшу вервечку болісних переживань достатньо довгої тривалості, але неоднакової інтенсивності. Відповідником цього слова в українській мові є багатозначне «страждання», у латинській — *passio*, а в англійській мові — *passion* і *suffer/suffering* (Rey, 1993, pp. 14–15). Щоправда, на відміну від свого старогрецького еквівалента, *passio* означало також будь-яку «пристрасть», «сильне враження» або «афект», не обов'язково нестерпні, позаяк спільною смисловою основою для вказаних значень було «зазнавати впливу з боку чогось». Отже, людина у стані *passio* може водночас і відчувати страждання, і бути охоплена дивною силою, якій важко чинити опір; іноді ця сила повністю підпорядковує собі душу, тоді маємо випадок *passio epileptica*. З іншого боку, *πάθος* сприяє вихованню людиною співчуття або чутливості до горя інших (*συμ-πάθεια*, *sympathia*) або ж, навпаки, вишколення високого порогу чутливості («комплекс спартанця»), відомого як незворушність (*ἀπάθεια*), що означає нечутливість до чужого страждання у сенсі «безчуйність». Не слід забувати й про роль травми на позначення як рани, ушкодження, так і втрати, завданого збитку.

Окремо наголосимо на тім, що для навмисно завданого болю існувала низка самостійних понять, не утворених шляхом деривації від уже згаданих. Для тортури вживали іменник βάσανος (його аналогом у новогрецькій мові є βασανιστήρια, *vasanisteria*), себто страждання, спричинене через βασανίζω ([*basanizo*] випробування лжесвідка шляхом піддавання тортурі, суворий допит). Перший склад цього слова семантично узалежнено від дієслова βαίνω, «ходити», воно демонструє і конотативний зв'язок із вказуванням напрямку ходи. Можна вжити βαίνω і в розповіді про особу, яка «підіймається вгору», і для того, щоб сказати, що вона «спускається донизу». Така амбівалентність пояснює те, чому цей термін виявляється доречним за зображення кривої психологічного болю (ментальний стан підданого катуванню коливається від піднесення до спаду і навпаки, ніколи не знаючи спокою (Асеев, 2020)). Крім того, серед значень цього терміна — «бути доведеним до певного стану», «заснавати впливу», «страждати». Такий само діапазон болісного переживання подібаємо і в латиномовній традиції, найчастішими відповідниками якому є *roena* (англ. *rain*, укр. покарання) та *dolor* (англ. *suffering*, укр. нефізичний біль).

Певна річ, таке лексичне розмаїття для вираження болю пояснюється не лише специфікою формування думки про нього. До середини XIX століття загальною тенденцією (принаймні, європейської) цивілізації було визнання страждання важливим елементом релігійних і політичних практик. Революція анестетиків змінила багатотисячолетній тренд: у 1830-х почали використовувати сірчаний ефір, з 1832 р. — хлороформ, а у 1846 р. Вільям Мортон провів першу операцію, в якій поєднав ці дві препарати. Щоправда, малі дози анестетиків не завжди полегшували біль, однак поступово привчили пацієнтів вірити, що фаховий хірург є не менш професійним анестезіологом (Brown, 2018, p. 332). Дослідники помітили, що до приблизно початку XX століття поранені на полі бою поводитися більш стоїчно, намагаючись засвідчити стерпність болю. Ймовірно, це можна пояснити як давньою культурою суворой маскулітності, так і тим, що на полі бою не було високотехнологічних засобів ураження (Bourke, 2014, pp. 195–197). До того ж, як зазначено, пацієнт міг легко локалізувати біль: він вказував лише на ушкоджену частину тіла. Фраза «болить усе тіло» видавалася у ті часи неймовірно абстрактною.

Як я показав раніше (Циба, 2022), проблема експресивності болю коливається між двох спо-

собів міркувати про неї. З одного боку, для фізичного болю важко дібрати адекватну лексику, тому людині, що його відчуває, вдається повідомити про свій стан або через звернення до вигуків, або через крик. Сильний біль, що захоплює суб'єкта цілком, руйнує його звичну суб'єктивність, позбавляючи можливості перебувати у звичній системі комунікації з іншими. З цим якраз і пов'язані дискусії в аналітичній філософії мови, у яких феномен повідомлення про біль виводить на критику сенсорного редукціонізму. Утім, з іншого боку, саме переживання болю є мінімальним повідомленням, чий характер має не інформативну, а остентивну форму, якою окреслюється поле безмежної невизначеності. Неспроможність «дати звіт» про те, яким ти відчуваєш себе у стані болю, демонструє хиткість реальності, що умовно розпадається навпіл — на мою фізичну реальність і чужу психофізичну реальність. Щоб сполучити їх, потрібні неабиякі зусилля, адже кожна така спроба має передусім усунути можливе нерозуміння поведінки інших.

Про те, що зараз комусь болить, дізнаються не лише зі слів (словом завжди бракує «ясності») особи, яка страждає, а з її поведінки (що, своєю чергою, виводить на проблему критеріїв розпізнання диспозитивів поведінки). Проблематичність намагань адекватно виразити власний біль свідчить про тріумф цього стану над засобами повсякденної мови. Але, що важливіше, цей досвід не позбавляє епістемічної певності у характері свого стану. «Знати», що іншому болить, не тотожне «знати», що у Петра в кишені 20 гривень. Проте «знати, що мені болить» рівнозначне «знати безсумнівно». Цей найвищий вид певності, якого домагаються філософи і про який так завзято сперечаються, виявляється ситуацією зазнавання десуб'єкції, коли особа, не втрачаючи відчуття *певності*, втрачає керовані інструменти контролю за тілом (Scarry, 1985, pp. 4–5, 140). Епістемічна прозорість щодо відчуваного болю дивним чином передбачає втрату ядра епістемічної активності. Сказане спонукає до висновку про болісне переживання як про *винятковий* ментальний стан, основним модусом якого є нерозділеність з іншими. Якоюсь мірою спроби повідомити про фізичність болю створюють враження раптової інволюції мови до більш архаїчної жестово-мімічної комунікації.

Із погляду змісту репрезентації, проблема полягає в тім, що біль не має референта попри те, що часто можна вказати на його актуальні причини. Біль у руці є не об'єктом больового стану, а виконує роль субстрату больових пере-

живань. Випадки фантомних болів повідомляють, що субстрату для них немає. Такі й подібні до них приклади доводять, що пряма залежність між ментальним станом і певним об'єктом є позірною. Отже, питання про біль є питанням про природу інтенційності нашого ума, точніше, про незмінність структури інтенційних актів, а якій актові та його змісту відповідає конкретний інтенційний об'єкт. Слід погодитися з висновком Елейн Скері про необхідність опису безоб'єктних інтенційних станів. Однак це не означає, що біль існує позаінтенційно. Порівнюючи роботу уяви та переживання болю, авторка зазначає: «Фізичний біль — це інтенційний стан без інтенційного об'єкта; уявлення — це інтенційний об'єкт без інтенційного стану» (Scarry, 1985, р. 164). З порівняння цих виняткових станів добуваємо ще один істотний висновок: «Якщо біль подібний до інших форм чутливості, хоча й позбавлений самопростягання (self-extension), ... то уява подібна до інших форм спроможності до самопростягання без переживаної чутливості, на якій вона зазвичай засновується» (Scarry, 1985, р. 162). Це дає підстави вважати, що біль більше скидається на інтенційний стан уяви, ніж на решту інтенційних станів. Понад те, біль стає інтенційним станом, лише якщо вступає у відношення з об'єктивувальною силою уяви. У такому разі він перестає бути чистою пасивністю переживання, набуваючи характеристик об'єктивності або навіть самооб'єктивності, як, приміром, в акті глибокої емпатії. Це міркування є продуктивним для подальшого осмислення зв'язку між зовнішніми умовами репродукування образу та чужим минулим переживанням, або, йдучи за логікою Барта, між «тим-що-ще-є» і «тим-чого-вже-немає» у ментальному стані уявлення.

Повторюся: нас цікавить не властиво проблема вираження (хай навіть і такого виняткового стану, як біль), а радше можливість відобразити біль нелінгвістично за допомогою технологій візуального. У своїй останній значній праці «Дивлячись на біль інших» Сьюзен Зонтаг писала, що фотофіксація знущань нічим не відрізняється від фізичного акту завдання страждань, адже «жах того, що показано на фотографіях, неможливо відокремити від жаху того, що ці фотографії були зроблені, — злочинці позують, зловтішаються щодо своїх безпорадних бранців» (Sontag, 2003, pp. 26–27). Для фоторепортерів, що працювали у «гарячих точках», ця нероздільність у зображенні веде до дилеми вибору: можна спробувати допомогти тим, хто потрапив під обстріл або опинився під завалами, або про-

довжувати знімання, як велить журналістський «обов'язок», а вже потім допомагати (читай: «не заважати рятувальним службам виконувати свою роботу»).

Такий стан справ добре узгоджується з реаліями нашого життя. Практика онлайн-знімання страждань стала масовою й досягла небачених масштабів, що їх годі було собі уявити ще півстоліття тому. Цифрові камери витіснили професійну апаратуру на периферію роботи в екстремумі війни або побутових конфліктів. Телебачення більше не може конкурувати з аматорськими відео з полів бою, ба більше, телеканали ладні купувати ці відео для своїх репортажів. Поява екшн-камер на тактичних шоломах переписала історію візуальної репрезентації чужого болю. Змінилася і дистанція сприйняття, і інстанція фіксації: тепер запис автоматично здійснює той, хто у гарячці бою може не перейматися якістю; переглядати викладені в мережу «Інтернет» записи і стоп-кадри записів можуть одночасно тисячі (або й десятки тисяч) людей, стаючи співучасниками події. Так революція у сфері візуальних засобів рутинізувала емоційну атмосферу страждання, перетворивши їх на елемент повсякдення.

Щоб відповісти на питання про те, як стається, що розвиток технологій узурпує страждання, вилучаючи з нього все, крім банальності, потрібно хоча б у загальних рисах окреслити взаємне відношення між візуальним образом і фактичною подією. Гіпотетично існують щонайменше три моделі цього відношення. Перша з них ґрунтується на тому, що фотокамера сканує предметний ряд вибірково, щоразу вихоплюючи з нього незвичний об'єкт або неочікуваний рух об'єктів. Як результат, зображення предмета є ідентифікацією згідно з параметрами, що підлягають повторному розпізнанню сприймачем в акті реконтекстуалізації місця предмета стосовно інших предметів, репрезентованих нефотографічно. Казати, що технічні пристрої забезпечують аспектиальність акту судження означало би припуститися помилки: акт судження є автономним щодо свого предмета так само, як вислів «цей пиріг — солодкий» має до діла з обсягом поняття «пиріг» і його предикатами, не зводячи їх до кваліативних станів мовця. Себто функція фотографічної фіксації полягає не у простому постачанні матеріалу для судження, а в активізації спроможності судити про об'єкти, дані безпосередньо, як про безпосередні. У протилежному разі доводилося б визнати, що технологічні зміни прямо відбиваються на логічній формі судження, а це абсурдно. Попри те, що від авторів

перших дагеротипів нас відділяють аж два століття, обговорення знімків, які вони зробили, мало чим різниться від обговорення робіт сучасних фотографів. Знятий Еженом Атже кінний екіпаж на паризькій вулиці 1850-х дає зачепитися оку за непримітні деталі не краще за зняту цифровою камерою у 2000-х роках підводу, яка підіймається вгору гуцульською стежкою. Тип об'єкта і спосіб знімання не змінюють способу судити про подію. Отже, першим типом відношення між знімком і зображенням є *увічнення конфігурації об'єктів* (цьому значенню відповідає застаріле поняття «світлопис»).

Інакше влаштована друга модель відношення «фотообраз — подія»: фотографування здатне вихоплювати рух речей, створюючи враження подовженого руху. На старих світлинах його досягали шляхом раптового кадрування і перетримання фотоспалахів, унаслідок чого кадр нерідко був «розмазаним». А проте образи, доступні завдяки цьому технічно сумнівному прийому, цій, сказати б, продуктивній осічці апарату, могли мати стільки ж глибини, скільки зараз помічаємо у 3D-форматних фільмах. Таке відношення образу та речей через виділення їхньої врухомленості доводить, що нас (скористаймося Бергсоновим словником) зачіпає не сама річ, а нав'язаний речами образ-рух. Тож другий тип відношення між зображенням і репрезентованим об'єктом я визначаю як *передавання рухливості об'єктів*. І якщо речі своєю появою на світлинці виказують наявність життя, то це відбувається завдяки наміру не втручатися у рух, хай навіть знімок із неминучістю уриває його прирідність.

Із визнання можливими двох попередніх модусів ми переходимо до опису третьої моделі. У ній зв'язок між конфігурацією об'єктів і рухом визначається приписуванням об'єктам здатності змінюватися у процесі руху, уповільнювати його й згортатися до рівня статичної самопрезентації. Ця властивість притаманна не об'єктам самим по собі, а візуальним здібностям сприймача в поводженні з зображенням. Ледь не будь-яка картина чи фотографія «вимагає» від сприймача бути активним добудовувачем образу. Корабель, яким граються штормові хвилі, або пішохід, який виходить на проїзду частину за підказкою світлофора, не сприймаються як герметизовані правилами керування, а оживлюються роботою уяви згідно з її принципами, що проєктує напрямки і кінетичні коливання їхніх рухів. Таке відношення спрямоване на *віртуалізацію мінливості об'єкта*. Те саме відбувається і з відображеннями болю: крик людини, що страждає, ми

ладні «чути», її перев'язані мотузкою руки виликають у нас відчуття стиснутості, а понівечене тіло збуджує неприємні відчуття у наших тілах. Згадаймо описану Скері інтерполяцію образів уяви і болю. Зауваживши, що репрезентовані зображенням відчуття активуються сприймачем поступально завдяки силі уяви, ми отримаємо схематизовану картину реконтекстуалізованого переживання.

Отож у третьому модусі відношення між образом і фотознімком ми легітиміємо здатність трансформувати стан у дію і навпаки, спираючись на почерпнуті з власного досвіду засади трансформації образів. Не маючи змоги зупинитися на цьому питанні докладніше, зауважу лише те, що згадані засади сприймач реалізує, зважаючи на осяжність його пам'яті. Дитині, що побачила страждання на світлинці, ще важко змоделювати ситуацію, що її уможливила, доступним для неї є хіба що безпосереднє відчуття. Людині з багатшим досвідом вдається створити об'ємнішу картину нестерпності такого переживання і причин, які йому передують. У кожному разі відмінність тут полягає в ускладненні механізму імагінації, а не в переміні способу відношення між елементами зображення. Окресливши модуси у структурі зображення, перейдімо до питання про зв'язок між репрезентацією та інтерпретацією.

II. БІЛЬ ЯК СЛІД Подвійна структура зображення і парадокс уяви

У своїй оцінці фотографії Сьюзен Зонтаг керується двома засновками. По-перше, фотографію вона вважає передусім естетичним об'єктом, який водночас щось репрезентує. По-друге, спосіб розпізнання репрезентованого зумовлено не самою фотографією, а культурним контекстом сприймача. Тим самим реальність зображеного покладається як лише *один* із елементів структури фотообразу. Між фотографією та правдою життя існує напруження, підтвердженням чого є той факт, що на світлинці перед нами завжди постає конкретність, тоді як візуальне як елемент технології заявляє претензію на свою універсальність. При цьому естетичне у показуванні не зникає, навіть коли уява опрацьовує болісні досвіди. Як твердив Вальтер Беньямін, фото може створити вишукану картинку навіть зі злиднів (Беньямін, 2012, с. 47). Секрет магічної сили фотографії криється, ймовірно, у синтаксисі її знаків. Кажучи про «синтаксис», я не маю на увазі систему правил, яка відповідає стрункій

граматиці письма чи літературного тексту. Адже, повторюся: фотографія, по-перше, хоч і є видом повідомлення, але вона нетотожна реченню, а по-друге, хоча репрезентація належить до кола її функцій, вона не є її єдиною функцією.

Суперечлива природа фотографії проявляє себе не тільки у розходженні між показуванням і повідомленням. Фотографія розкриває непомітне сходження/розходження між наявним і відсутнім, між тим, на що зображення натякає, і тим, про що воно зберігає мовчання (Berger, 2013, р. 43). Утім, це мовчання не є вимушеним; радше це пауза у тривалій розмові. Разом із тим, такий зазор є головною передумовою свободної дії інтерпретації, для якої фотографічний образ не створює перешкод. Якраз навпаки: факт надзвичайності його естетичних повноважень змушує сприймача роз'яснити підстави етичної невизначеності зображення. Візуальне, отже, — це виклик оцінкам і ставленню, вироблених попередніми досвідами.

Мабуть, саме це й мала на думці Зонтаг, кажучи, що рамкованість фотографії збуджує почуття, щоб незабаром їх приглушити. Небайдушкий сприймач, якщо він приймає значущість побаченого, у своєму висловлюванні про подію долає встановлений рамкою розрив між позначником і позначеним. Хай як це дивно, фотографія тільки тоді виконує свою символічну функцію, коли її естетичне походження взято у дужки. Щоб була можливою репрезентація, суб'єкт фіксації реальності мусить вилучити себе за межі фіксованого. Тож на фотографії або у кадрі ми зазвичай не бачимо фотографа. Саме його *неприсутність* є передумовою схоплення того, що претендує на значущість із погляду сприймача. Невидимість фотографа є умовою видимості сфотографованого. Таким є приклад окресленого Джоном Бергером відношення між зображенням і образом, що навіюється знімком.

Отже, з подвійної структури фотографії як водночас репрезентації і непрезентації можна вивести динаміку своєрідної діалектики. Стисло її відображено у такому силогізмі:

1. Сила фотографії полягає у прискіпливому вдивлянні у мить, яка пригальмовує часовий потік.
2. Але істини, які добувають із вирваної миті, не збагачують розуміння зображеного.
3. Отже, запропоноване фотографією розуміння є ілюзорним, адже воно породжене споживацькою естетизацією світу, а не його дослідженням, і, як будь-яка естетична надмірність, тягне за собою емоційне виснаження (Sontag, 1977, р. 150).

Логічним наслідком структури фоторепрезентації є *парадокс фотографічної уяви*. Суть парадокса полягає в тому, що в судженні фотографа об'єкт знімання не підлягає аналізу, а некритично приймається за найвищу реальність. Іншими словами, конотації акту судження підпорядковують собі денотат. Зображене, з фактичності якого розпочинається робота уяви, не відділяється від гри самої уяви і мотивів цієї гри. Займаючи відсторонену позицію свідка, фотограф знімає з себе відповідальність за те, що показує, ніби кажучи: «Ось, погляньте; я лише даю вам нагоду самостійно оцінити побачене». Тоді як насправді «свідок» є одним із реєстрів уявлення того, що зображено. У цьому й полягає парадоксальність: витворений фотографічним умом концепт свідок-сприймач припасовує до реальності, аби довести її невіддільність від концепту (Sontag, 1977, р. 154). Отже, хоча синтез образу й об'єкта передбачено первинним розривом між ними, кінцевий результат (синтез у понятті) є не що інше, як ігнорування засадничості розриву.

Фреймінгова діалектика значення та образу

Між тлумаченням Зонтаг болю, сприйнятого за посередництва зображення, у її ранній праці та в останньому есеї пролягає відстань не так часова (майже чотири десятиліття), як смислова. Якщо досі їй ішлося про те, що фотографія привчає нас до моторошних кадрів і цим нейтралізує етичний вимір споглядання, зберігаючи лише функцію документування, то тепер Зонтаг наголошує на радикальній зміні ситуації (Sontag, 2004, р. 28). Сучасне фотографування більше не відокремлене від процесу завдавання болю: кат, що фіксує на фото подію тортури, *залучає* сприймача як *свідка*, — кат перестав соромитися документування; більше того, він активно використовує його для відтворення психологічного триумфу над жертвою. Тож фотографію як інструмент викриття насильства інкорпоровано до арсеналу символічного насильства. Утім, той факт, що організатори тортур маніпулюють зображенням як документом, не дискредитує силу фотографічного афекту. Документування залишає можливість спрямувати доказ проти ката. Питання в іншому: фотографія, як і решта візуальних технік, не є однозначно безпечним інструментом. Якщо закарбований на обличчі вираз страждання не потребує складної рефлексивної операції для розпізнання, то інстальоване спотвореною уявою ката зображення тортури вимагає у сприймача, крім реакції заперечення, ще

й додаткової концептуальної аргументації. Тому, на мою думку, інтелектуальний стрибок Зонтаг від візуального як нагоди для критичного висловлення до візуального як симптому кризи самої критики є не випадковим. Він розгортається у строго логічній спрямованості на аналіз суперечливої природи уяви.

Зонтаг писала про зняті на фото- і відеокamerу сцени знущань в іракській тюрмі Абу-Грейб, на яких насильство стосовно іракських в'язнів є радше фоном для грайливого позування американських наглядачів. Приниження настільки дегуманізують жертв, перетворюючи рухи їхніх тіл і самі тіла на безпорадні й абсурдні, що ці знімки не прочитуються раціонально, якщо їх не спорядити цинічними підписами. Але навряд чи комусь із «режисерів» тих «вистав» спало на думку позначити знімки підписом, — влаштовуючи катування і глузуючи зі своїх жертв, вони, тим не менш, зберігають диявольську серйозність: продумані сценарії мають бути реалізовані до кінця. Показово, що обличчя жертв не видно, на їхні голови вдягнуто мішки, щоб унеможливити засудження поглядом. Ще Жан Поль Сартр помітив, що погляд є засобом надати діям інших їх первинного сенсу (Sartre, 1993, p. 261). Чужий погляд знезброює, зненацька скидає пелену химерної законності і, отже, звинувачує дзеркально. Погляд безпорадного викриває гру влади, а в залучених у неї провокуючи ніяковість, якщо не почуття сорому за скоєне. У новому світлі парадокс фотографічного ефекту продукує власну перформативну передумову. Якщо раніше йшлося про внутрішню симетрію між часом і його фотообразом, тепер доводиться ввести подібність між закарбуванням насильства та його розвінчанням: те, завдяки чому ілюструється неприпустимість втручання, саме по собі є втручанням. Світлини з Абу-Грейб є ще одним прикладом того, як зображення змінює своє призначення, підпорядковуючись контексту. Інакше кажучи, те, як говоритиме фотографія, про що вона говоритиме і про що змовчить, залежить від типу сприймача. Але не менш важливим є неочевидний висновок, що фотографічний образ не містить «правди» як такої. Погляньмо на одне з таких фото, зроблених восени 2003 р. у Багдаді (див. https://web.archive.org/web/20060705205408/http://www.salon.com:80/news/abu_ghraib/2006/03/14/chapter_9/28.html). На ньому сержант армії США Айвен Фредерік сидить на арабському в'язневій тюрмі Абу-Грейб, у якого зв'язані за спиною руки. При цьому погляд сержанта втуплено в об'єктив камери, цим він ніби декларує серію беззаперечних тверджень:

«таке поведіння є виправданим», «я не маю почуватися винним», «мій вчинок є морально прийнятним» тощо.

То за яких умов фото може вплинути на емоції сприймача так, щоб він переживав співприсутність у скорботі як власну? На відміну від літератури, яка схильна інерційно повчати, підказувати й нав'язувати певну оцінку подіям, фото здатне хіба що створювати афекти (Батлер, 2016, с. 125). Проблема в тому, що будь-який афект є минулим і лишає по собі тільки *слід*. А це, своєю чергою, порушує питання стерпності фотографічного впливу, або, інакше, відмежування від неприємного. На цьому наголошують дослідники, що вивчають практики допомоги постраждалим. Самовиправдання («жертв багато, я не один такий», «усім не допоможеш», «насильство не викорінити», «мені просто не поталанило» тощо) часто притаманне спробам уберегти свою психіку від спричиненого стражданнями травматичного шоку (Wilkinson & Kleinman, 2016, pp. 149–151). Складне завдання, що постає перед сприймачем, змушує з'ясувати відмінність між сприйняттям болісних сцен і їхньою політичною (етичною чи будь-якою суміжною) функцією. Момент провокації, запущеної в дію фотографією, розраховано на досяжний результат. Якщо фотографія презентує *лише* слід події, закарбованої в моменті, тоді сприймач відтворюватиме подію як детектив, що переслідує злочинця, з тією різницею, що «зловмисник» поза фотографією — анонімний, а отже, колективний. Якоюсь мірою (принаймні, з формального боку) жертва може відчувати полегшення: мені пощастило, що не я став знаряддям чужого болю.

Це підтверджує тезу: реалізація фреймом уже наявних нормативних обмежень, накладених на фотографічні образи, робить нескасовними приписи, щодо яких у сприймача залишається мінімальний вибір: прийняти або відкинути. Він має право не погодитися: на фото з Абу-Грейб я бачу не просто «знущання однієї людини над іншою», а щось вагомніше. Важливо, що уявне відтворення подій, свідками яких ми стаємо завдяки зображенню, ґрунтується на символічному перепозначенні інформативно бідної картинки. Сила уяви відіграє тут конститутивну роль. І саме цим визначається специфіка фотографій із чутливими сценами.

Діалектика фреймінгу невіддільна від природи фотографічного впливу. З погляду Батлер, рамки (frames) утворюються не суто краями зображення, а соціальними нормами, що конституують умови визнання й невизнання суб'єктів

на фото як таких-то і таких-то. Проте норми не пропонують остаточних критеріїв розпізнання об'єктів (Батлер, 2016, с. 38–40), адже між різними нормами існують відносини конкуренції та історичного зміщення. Об'єкти рамкуються шляхом виділення пріоритетних, які потрапляють у центр поля зору. В такий спосіб фотографічна рамка є накладенням певних конвенцій на візуальне, чим передує актові визнання суб'єкта як рівного сприймачеві, який, своєю чергою, уповноважує його до солідарності та співчуття. Філософія зазначає: «Рамки продукують суб'єктів як визнаних осіб» (Батлер, 2016, с. 42). З огляду на складність процедур визнання, вимагає, щоб ми маємо вбачати в них перетин двох семіотичних рівнів: механізмів розпізнання й схеми пізнаваності. Розпізнання є загальним режимом конституювання знання про особу, тоді як пізнаваність окреслює історичні межі, відповідні певній моделі розпізнання. Спираючись на принципи гегелівської логіки, Батлер пояснює: «Так само як норми визнаності прокладають шлях до визнання, схеми пізнаваності зумовлюють та виробляють норми визнаності» (Батлер, 2016, с. 43). Отож, коли йдеться про визнання важливості зображеного, сприймач актуалізує дві ці системи — щось розпізнає як значуще для себе, щоби «пропустити» ідентифіковане крізь нормативний ряд конвенційних критеріїв.

Однак момент боротьби між знаком і значенням у структурі зображення гарантує бачення специфічного, а отже й можливе підваження чинних норм визнання. Будь-яке виробництво нормативності є історично обмеженим, і це відбивається на половинчастості самих норм, тому й пізнаваність як завершена процедура ми вважаємо умовністю. Кожна норма передбачає винятки, кожен когнітивний акт — неузгодженість і неповноту. Екстраполюючи ці висновки на сферу фотообразу, можна констатувати: вважаючи, що знаємо, *що* ми бачимо на знімку, ми схильні не виходити за рамки свого знання. А проте до цього нас підштовхує афект, із яким важко впоратися. Коли щось обрамлено (framed), воно створює у сприймача враження прозорості й зрозумілості; щойно рамка зсувається — від ясності не лишається й згадки: «Рамка [кадру] ніколи точно не визначає, що ми бачимо, думаємо, пізнаємо та сприймаємо» (Батлер, 2016, с. 46).

Як наслідок, образ постає завдяки рамкуванню, він є її частиною і корелятом. Однак, як корелят рамки, образ бореться зі своєю неминучою (культурною, політичною, лінгвістичною) контекстуалізацією. Підривну силу образу ще нале-

жить обмірковувати. Переміщуючись із контексту в контекст, рамка породжує множинність можливих інтерпретацій. У випадку воєнної фотографії або фотографії зі сценами насильства це веде до формування образу насильства на основі окремої події. З іншого боку, що більше фотографію репродукують, то рухливішими є межі її значення. Наприклад, візуальну фіксацію бомбардування міста можна витлумачити як на користь мілітарного *піднесеного*, так і у принципі використати проти війни. Об'єктивно цьому сприяє суть піднесеного як поняття, в якому жах супроводжується відчуттям захвату. Якщо посування рамки/фрейму здатне змінювати значення фотографії, то не важко собі уявити, як перетворення стандартної світлинки на панорамну виводить таку трансформацію її значень. Динаміка образу вивільняє афект, проблематизуючи його. Рамка не лише уможливлює пророблення образів, а й показує хиткість і мінливість їхніх смислів.

Фотографія і проблема етичного нейтралітету

Твердження Зонтаг, що фотографія лише хвилює, але не схиляє до витлумачення, треба визнати помилковим. З її погляду, фотографія створює або а) афект, або б) документ події. Однак навіть без відповідного підпису фотообраз конституційовано рамкою. Щоб висновувати про чуже страждання на основі зображення, потрібно знати, чим є страждання і як воно можливе. Підпис полегшує формування акту морального судження, але не заміщує його. Питання не в тому, чи навіяні образом відчуття можуть зворушити, а в тому, чи спроможні вони змінити нашу політичну свідомість (Батлер, 2016, с. 122). Негативну відповідь на це запитання Зонтаг подібає в діалектичному характері фотографії; натомість Батлер черпає з неї протилежні висновки. Спосіб організації образу є невіддільним від способу його рецепіювання. Якби було інакше, перцептивний акт ніколи не досягав би результату, адже «фотографія — не просто візуальний образ, який очікує на інтерпретацію, вона сама активно, а інколи насильницьки, інтерпретує» (Батлер, 2016, с. 128).

Рамка кадру розкриває механізм його впливу, тематизує перспективу нормативного припису, приховану в ній. Те, як «належить» сприймати побачене, яку оцінку припасувати до його змісту, уже визначено кадром. І тоді розлам у переживанні між констатацією («людину б'ють») і оцінкою («я вважаю це ганебним») приводить у дію схематику морального судження. Рамкування

є базисом для моральної активності та тригером застосування (чи, навпаки, проблематизації) норми. Для Батлер як політичної мислительки «фреймінг, що показує неприхованість людського в його тлінності й прекарності, змушує нас відстоювати цінність та гідність людського життя, обурюватися, коли життя принижують чи нищать», проте існують фрейми, які «блокують чутливість»: «Сам фрейм ефективно й систематично здійснює операцію виключення, таким чином, що ми навіть не дізнаємося, на що вона спрямована» (Батлер, 2016, с. 135).

Якщо аналізувати цю тезу як бігевіористський аналог стимул-реактивної дії, тоді поза будь-яким типом рамки можлива хіба що десуб'єкція, спрямування до якої робить фреймінг інструментом влади. Цей висновок є очевидним, а втім, суттєво спрощує суть справи. Ближчий підступ до неї покаже, що норми, в охопленні яких ми перебуваємо, рамкують нашу уяву так, що вони відтворюються в умі непрямо й неодноразово. Знімок ушкодженого тіла нетотожний живому тілу. Щоб образ тіла у стані болю сприймач зіставив із поняттям «тіло жертви», потрібна послідовна концептуалізація ряду суперечливих відчуттів і суміжних образів. Оптичним підґрунтям її виконання є «вмонтованість» камери у зображену сцену — як ока у його візуальне поле, — в якому погляд балансує між близькістю та віддаленням. Це коливання між спостереженням і залученістю у подію є ключовим для з'яви інтерпретатора. Демонстрація для іноземних журналістів фотографій, зроблених, скажімо, у звільненій Бучі, тягне за собою, крім релокалізації та реінтерпретації, вимогу реконтекстуалізувати поняття беззахисного цивільного. Статус зображення і його політична функція втрачають гомогенність, вивільняючи поле розуміння для багатьох значень. Тому ці фото можуть сприйматися неоднаково: як об'єктивний доказ, як свідчення професійності фотографа, як приклад вразливості людського життя, як інструмент політичного впливу на сприймача, і — як усе це разом.

Окремий інтерес становить проблема втрати інтимності фотографічними образами страждань. Часто твердять, що інтимне не піддається технічній інструменталізації, а між тим ми дедалі більше спостерігаємо протилежне. Висновок про те, що фотозображення вилучає інтимне з людського переживання, щоб деформувати його до рівня примітивного знаку чи артефакту поп-культури, випливає з тези, що фотографія з необхідністю фрагментує цілість. Та чи може знімок містити в собі щось більше, ніж просто зв'язки? Відчуття, або ауричність, інтимного

не існує «у» фотографії і не вилучається нею силоміць. Сама по собі фотографія є морально індиферентною, зітканою зі світлових точок і ліній (цифрова фотографія — з пікселів), а не з етичних постулатів або їх негаций. Магія фотографічного афекту криється радше в тому, що він надає себе в розпорядження сприймачеві як аркуш, контури фігур на якому ще потребують правильного сполучення. Фотозображення — це можливість значення відбутися тоді, коли уява надасть афекту прозорості повідомлення. Зонтаг помилялася, коли писала, що афекція і нав'язлива дія фотографії, що передує їй, збуджують у нас почуття незахищеності. Якраз навпаки: афект стає невідворотним за умови, що залучає словник, в якому для нього знайшлося місце.

Розгляньмо одну зі світлин фотографа Євгена Малолетки, зроблених у березні 2022 р. в Маріуполі (<https://leads.ap.org/best-of-the-week/visual-journalism-in-mariupol-ukraine>). Попри виконання у приглушеній кольоровій гамі, вона добре улягає згаданим раніше вимогам: бідність сюжету, простота композиції, очевидність події. Ми бачимо чоловіка у розпачі через смерть близької людини. Плями крові на простирадлі, печать скорботи на обличчі чоловіка, невеликий зріст накритого тіла, унаочнений обіймами відчай указують на те, що перед нами батько, який втратив дитину. Не знаючи обставин, за яких було зроблено фотографію, не будучи певним, у якому місці відбулася трагедія (лікарня або морг), сприймач проінтерпретує її як універсальний символ батьківської втрати. І, авжеж, це рішення не буде помилковим. Але до образу розум простує крізь градацію відмінного у враженні: це смерть дитини внаслідок війни (а не через нещасний випадок, захворювання абощо).

Якщо до фото долучити підпис, ми дізнаємося, що чоловіка звали Сергієм, а загиблим є його син Ілля, і що останній загинув унаслідок обстрілу Маріуполя у березні 2022 р. Що змінить для сприймача ця додаткова інформація? Вона не анігілює подію смерті, не пояснить, як фотограф міг безсторонньо знімати горе чоловіка і чому той, своєю чергою, не обурився на інтервенцію камери. Якщо порівняти цю світлину зі зробленою Єфремом Лукацьким у Мотижині у квітні 2022 р. (<https://apnews.com/article/russia-ukraine-war-unseen-photos-77b065812a639def8a72e0c262363a66>), стане зрозумілою підкріплена підписом нав'язлива дія афекту. Споряджена ним світлина вже не інтригує магичністю загадки, яку слід розгадати. В обох випадках значущість позначеного має різну валентність, але з сигніфікацією подія набуває документального змісту. Аура (якщо в

цьому разі є взагалі допустимим такий термін) фотооб'єкта підпорядковується політичному значенню. Навряд чи з цього випливає, що засвідчення факту цілком позбавляє фотографію естетичної стилістики. Минуть десятиліття, і для нових поколінь, в одному з підручників історії, одна з цих світлин посяде місце типової ілюстрації одного зі збройних конфліктів.

Додаткові відомості підштовхнуть сприймача до емпатичної настанови, послідовне розгортання якої виводить на політичний аналіз того, що відбулося «поза» фотографією, принаймні у вигляді його нефахової спроби. Саме це намагалася довести Джудит Батлер, коли казала про рамування як про політичне тло інтерпретації, протилежне спонтанності співчуття. Останнє так само минує, як і будь-який афект, а отже, є малопродуктивним, коли йдеться про прийняття чужого болю. Трудність осмислення фотографічного афекту ускладнюється ще й тим, що авторська інтенція йде у розріз із автономією фотографічного зображення. Фотограф, що прагне показати голе страждання, упускає щось істотне, а той, хто просто фіксує те, що він бачить, навдивовижу досягає мети. Можна припустити: коли намір фотографа нейтралізується опірністю фотозображення, останнє є підготовленим до справжнього розкриття інтерпретатору.

Казус Адамс

1 лютого 1968 р. репортер Associated Press у Сайгоні Едді Адамс зробив серію знімків під час боїв за місто (див. <https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2018/02/01/a-grisly-photo-of-a-saigon-execution-50-years-ago-shocked-the-world-and-helped-end-the-war/>). Одна з цих фотографій, яку на шпальтах The New York Times підписали як «Страта у Сайгоні», зробила відомим її автора, ставши водночас потужним антивоєнним символом 1960-х. Рік по тому Адамс отримав за свій знімок Пулітцерівську премію. Світлина зображує вбивство генералом південнов'єтнамської поліції Нгуєном Лоаном взятого у полон партизана-комуніста Нгуєна Ван Лема. Розстріл посеред білого дня, на очах випадкових свідків, зокрема дітей, був, поза сумнівом, воєнним злочином. Адамсу, який перебував неподалік, удалося кілька разів натиснути на спуск фотокамери. Оператор NBC Воу Су (Vo Suu) встиг зафіксувати мить страти на телекамеру. Фото стало одним із головних свідчень «брудної війни», про перебіг якої чимало американських обивателів дізнавалися з офіційних телеканалів. Адамсове фото по-своєму до-

клалося до публічного невдоволення війною у самих США і досі залишається прикладом критичної журналістики.

Цей сюжет зацікавив мене насамперед тим, що в ньому, ніби у дзеркалі, відображено парадоксальність фотографії як такої, суміщення в ній аспектів репрезентації та інтерпретації. І це не випадково, адже політичний контекст, у якому Адамсова фотографія відіграла важливу роль, різко розходився з позицією самого фотографа. Публікація фото була не лише засудженням позасудової розправи (як наголошували противники В'єтнамської війни), а якраз навпаки: Адамс усе життя відчував особисту провину перед генералом Лоаном, який після втечі до Америки став мішенню американських ліберальних медій (Faas 2004). Головним мотивом його апології було переконання, що з партизанами-комуністами слід воювати такими самими жорсткими засобами (в одному з інтерв'ю Адамс стверджував, що страчений Лем розстріляв із засідки поліцейських). Від Пулітцерівської премії Адамс незабаром відмовився.

Отже, психологічний афект «Страти у Сайгоні» досягається не узгодженістю авторської інтенції та можливості однозначного тлумачення фотографії, а всупереч їй. Вочевидь, напруга між сприйняттям і витлумаченням у цьому разі сягає апогею, що і є показовим. Але поставмо запитання: чи може показане тією фотографією викликати інші емоції, ніж ті, що їх навіює сцена політичного насильства? Або точніше: чи можна в хай би який спосіб виправдати вбивство неозброєного бранця, як це виправдовував для себе фотограф Адамс?

Уявімо, що це можливо. Силове поле, утворене конфігурацією осіб на фотографії, від цього ніяк не змінюється. Страта, законна чи самовільна, карбує тавро на кожному, хто чинить насильство перед фотокамерою, хай навіть знімок зроблено десятиліття тому. Цей опір сумління формальній нейтральності зображення добре ілюструють численні фотокадри лінчувань. Магічна сила фотообразу виражає себе тому, що, не становлячи прямої фізичної небезпеки для сприймача, фотообраз центрує у собі виклик контрфактичним поняттям, а отже, загрожує сприймачеві як інстанції етичних суджень. Ця по-своєму диявольська гра з сумлінням і правом на переступ норм, у яких формується суб'єкт, спокушає уяву інтригою свіжого погляду на речі. І вона ж живиться ресурсами уявного, здатного реагувати на дійсність у режимі модальності («а що, якби...»). Обличчя, жест, постава у композиції зображення є моментом напруги, яка зводить

воєдино силу почуття і складність розуміння, сполучає, послуговуючись моделлю рамки, розсіяні смислові точки зображення. Так ми знову повертаємося до ключової ролі *punctum*'у.

Якщо виправдати подію означає санкціонувати подібні вчинки у майбутньому, фотографія страти маніфестує фатальне правило: неможливо нічого змінити. Будь-яка незгода, допомога чи ініціатива від початку приречені так, як і надія, перевлаштувати світ, де жертв більше, ніж зловмисників. Якщо місце надії завжди буде вакантним, тоді час, що з ним резонує фотографічний образ, виявляється одвічною ілюзією присутності.

У закарбованому погляді заявляє про себе щось таке, про що рамка не розповідає, але натяк на що вона вже містить. Поглядові — і, ширше, обличчю — у багатьох філософських розмислах (у Зонтаг і Барта, як і у Батлер) приділено настільки значну увагу. Ми дивимося, ніби в дзеркало, на тих, хто позирає з-за рамки на нас. І хоча це момент схрещення поглядів, їм ніколи не зустрітися. «Мертвим байдуже, чи дивляться на них», живим байдуже, що про них подумали б мертві. Але ця невблаганна пожадливість поглядів усуває для безстороннього сприймача шанс на естетичну втіху від розглядання того, що коїться з іншими. Фотографія чужих страждань, що є етично індиферентною, має якусь дивну силу викликати небайдужість, хоча після неї залишаються лише обурення та смуток.

Висновки

Два виміри фотографічного образу — його парадоксальна часовість, що коливається у режимі «відсутності/присутності», а також сила

фотографічного ефекту — створюють умови для інтерпретації зображеного. Значення фотообразу чужих болісних досвідів не є стабільним; у ньому репрезентація і те, що лишилося непередставленим, доповнюють одне одного. Як було показано, ця неоднозначність, без якої долучення інтерпретатора було б неможливим, значною мірою засновується на зміщенні моделей відношення між образом і подією. Ключову роль у долученні сприймача до акту опрацювання зображення відіграє рамкування як частина семіотичної конструкції фотографічного візуального. Проте рамка є лише приводом, моментом провокування інтересу, а не передумовою цілісного й завершеного прочитання змісту показаного. Заявлений у рамкуванні розрив між позначником і позначеним, з одного боку, та між чужим і власним, з іншого, відкривають простір для апропріювання образу у сферу відтворюваних сприймачем етичних норм. Для цього він має відмовити естетичному ставленню до зображення як до цінності індивідуального порядку, протиставивши йому чітку етичну позицію. Слабким місцем такого розуміння нормативної функції фотографії є заборона етичного нейтралітету, який, проте, може стосуватися людей, що водночас визнають обов'язкові соціальні приписи, але не мають достатньої сили емпатії. Разом із тим, відношення між знайомим і новим, на яке спирається дія фотографічного візуального, створює підґрунтя для розпізнавання переживань інших як можливих своїх. У цьому сенсі зображення, на яких фігурує болісний досвід, найвиразніше відображає діалектичну схематику визнання і труднощі, спричинені нею.

Список посилань

- Асеев, С. (2020). *Світлий шлях: історія одного концтабору*. Вид-во Старого лева.
- Барт, Р. (2022). *Camera Lucida. Нотування фотографії*. Moksop.
- Батлер, Дж. (2016). *Фрейми війни. Чиї життя оплакують?* Медуза.
- Беньямін, В. (2012). Автор як виробник. У В. Беньямін, *Щодо критики насильства: статті та есеї* (с. 33–61). Грані-Т.
- Циба, В. (2022). Біль як філософський концепт. *Наукові записки НаУКМА. Філософія і релігієзнавство*, 9–10, 34–48.
- Barthes, R. (1977). *The Photographic Message*. In R. Barthes, *Image. Music. Text* (Essays Selected and Transl. by S. Heath) (pp. 15–31). Fontana Press.
- Berger, J. (2013). *Understanding a Photograph*. In J. Berger, *Understanding a Photograph* (Ed. and introduced by G. Dyer) (pp. 41–49). Penguin Books.
- Bourke, J. (2014). *The Story of Pain from Prayer to Painkillers*. Oxford University Press.
- Brown, M. (2018). *Surgery and Emotion: The Era Before Anaesthesia*. In T. Schlich (Ed.), *The Palgrave Handbook of the History of Surgery* (pp. 327–347). Palgrave Macmillan.
- Faas, H. (2004). *The Saigon Execution*. <https://digitaljournalist.org/issue0410/faas.html>
- Levi Strauss, D. (2003). *Between the Eyes. Essay in Photography and Politics*. Aperture Foundation, Inc.
- Rey, R. (1993). *The History of Pain*. Harvard University Press.
- Sartre, J. P. (1993). *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. Washington Square Press.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain*. Oxford University Press.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Strauss & Giroux.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Strauss & Giroux.
- Sontag, S. (2004). *Regarding the Torture of Others*. *New York Time Magazine*, May 23, 24–29, 42.
- Wilkinson, I., & Kleinman A. (2016). *A Passion for Society. How We Think about Human Suffering*. University of California Press.

References

- Aseyev, S. (2020). *Svitlyi shliakh: istoriia odnogo kontstaboru* [The Torture Camp on Paradise Street]. Vydavnytstvo Staroho Leva [in Ukrainian].
- Bart, R. (2022). *Camera Lucida. Notuvannia fotografii* [Camera Lucida. Noting a Photograph]. Moksop [in Ukrainian].
- Barthes, R. (1977). The Photographic Message. In R. Barthes, *Image. Music. Text* (Essays Selected and Translated by S. Heath) (pp. 15–31). Fontana Press.
- Batler, Dzh. (2016). *Freimy viyny. Chyii zhyttia oplakuyut?* [Frames of War. When Is Life Grievable?]. Meduza [in Ukrainian].
- Benjamin, W. (2012). Avtor yak vyrobnyk [Author as a Manufacturer]. In W. Benjamin, *Shchodo krytyki nasyl'stva* [Toward the Critique of Violence] (pp. 33–61). Hrani-T [in Ukrainian].
- Berger, J. (2013). Understanding a Photograph. In J. Berger, *Understanding a Photograph* (Ed. and introduced by G. Dyer) (pp. 41–49). Penguin Books.
- Bourke, J. (2014). *The Story of Pain from Prayer to Painkillers*. Oxford University Press.
- Brown, M. (2018). Surgery and Emotion: The Era Before Anaesthesia. In T. Schlich (Ed.), *The Palgrave Handbook of the History of Surgery* (pp. 327–347). Palgrave Macmillan.
- Faas, H. (2004). *The Saigon Execution*. <https://digitaljournalist.org/issue0410/faas.html>
- Levi Strauss, D. (2003). *Between the Eyes. Essay in Photography and Politics*. Aperture Foundation, Inc.
- Rey, R. (1993). *The History of Pain*. Harvard University Press.
- Sartre, J. P. (1993). *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. Washington Square Press.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain*. Oxford University Press.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Strauss & Giroux.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Strauss & Giroux.
- Sontag, S. (2004). Regarding the Torture of Others. *New York Time Magazine*, May 23, 24–29, 42.
- Tsyba, V. (2022). Bil' yak filosofs'kyi kontsept [Pain as a Concept in Philosophy]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Filosofiia i religiyeznavstvo* [NaUKMA Research Papers in Philosophy and Religious Studies], 9–10, 34–48.
- Wilkinson, I., Kleinman A. (2016). *A Passion for Society. How We Think about Human Suffering*. University of California Press.

Viacheslav Tsyba

REVIVING TRACE: PHOTOGRAPHIC IMAGE WITHIN THE TREATMENT OF PAIN EXPERIENCES

Recognition the importance of other people's experiences is one of the urgent philosophical problems. If by the middle of the 19th century people encountered painful experiences of others directly or through witnesses, since then after the advent of media technologies, the role of the witness was replaced by the anonymous visual. Visual images are formations whose structure avoids ambiguity and creates a field for multiple interpretations. This duality is well reflected by the nature of the photographic image. It is characterized by a dialectical tension: on the one hand, capturing someone's painful experience the photograph represents the mental state of a person, but on the other hand, it raises the question of an unambiguous attitude towards it. The ambiguity of the photographic image yields a dilemma: either to accept what we see on faith and base our moral discussion of events on it alone, or to analyze the action of the forces hidden in the work of the photographic image. To talk about photographing suffering means to declare a certain ethical and political position. The case of the photograph problematizes the requirement of ethical involvement, because the photograph can simply be ignored. The article shows how the photographic image communicates the criteria, using which a perceiver is able to fit what he sees into the context of his own political and social world. Having performed the act of recognition, a perceiver is able to politicize human life as an irreplaceable value. In such acts, he actualizes his own subjectivity through the recognition of the photographic image as a part of common shared reality. He perceives the signs of someone else's pain in the photo as a reason to reflect on human vulnerability. For this, the perceiver must carry out a complex procedure of image interpretation, stripping it off anonymous universal features.

Keywords: pain, photograph, image, meaning, frame, visual, representation, interpretation, norm, explanation, understanding, history of philosophy, philosophy of art, aesthetics, cognition, Roland Barthes, Susan Sontag, Judith Butler.

Матеріал надійшов 19.05.2023



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)