

УДК 7.036 + 791.3 + 82.09 + 796.01
ББК 85.1 + 85.37 + 83.3 + 87.815

DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-217-237
received 27.03.2021, accepted 29.06.2021

АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ МАРКОВ

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),

Москва, Россия

ResearcherID: Q-7934-2016

ORCID: 0000-0001-6874-1073

e-mail: markovius@gmail.com

ПРИМЕНИМОСТЬ ХОНТОЛОГИИ К ИССЛЕДОВАНИЮ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

Аннотация. В статье рассматривается возможность сделать хонтологию методом изучения экранных искусств на этапе их становления, что позволит правильно интерпретировать использование приемов ранних экранных искусств в позднейшем кинематографе и телевизионных передачах. Хонтология — метод, за которым стоит программа исследования социальной жизни и роли ассоциаций в поддержании устойчивых структур коммуникации, основанная на допущении «призраков» как акторов культуры, неотъемлемо принадлежащих порядку культуры. С опорой на идеи Жака Деррида и Марка Фишера, восходящие к методам изучения «жуткого» и «эффекта реальности», созданным Зигмундом Фрейдом, хонтология утверждает, что призраки определяют режимы ностальгии и пользовательскую ориентацию ряда экранных и визуальных искусств, в частности, визуальных принципов современной музыкальной культуры.

В статье указывается, что хотя исследователи, использующие этот метод, немало внимания уделяют миру призраков в культуре XIX века, они ограничиваются частными замечаниями и часто оптимистически исходят из того, что сюжетный рационализм в конце концов побеждает власть призраков. Но это противоречит и действительной истории культуры того времени, и базовым принципам хонтологии, утверждающей, что призраки не могут быть до конца рационализированы. Поэтому в статье предлагается визуально-критическая хонтология, которая и позволяет объяснить, как техники визуали-

зации способствовали рационализации призрачного существования, и как для создания эффекта реальности потребовался экран как базовый метод этой визуализации. Как основной источник визуально-критической хонтологии рассмотрен труд Владимира Топорова о мистической прозе Тургенева, где доказывается необходимость экранной проекции для артикулирования авторской позиции в рассматриваемую эпоху.

В статье установлена связь между статусами призрачного и необходимостью экранного режима рефлексии, дающего непротиворечивое описание психологической реальности. Указывается, что целый ряд литературных экспериментов викторианской эпохи, от сюжета внутреннего психологического преобразования в «Рождественской песни» Диккенса до техники «ненадежного рассказчика» в «Повороте винта» Генри Джеймса требуют экранного медиума как базового для понимания самостоятельной последовательности событий. Визуально-критическая хонтология, обращаясь к истории психологии, решениям режиссеров, прежде всего Хичкока, неоспоримо доказывает, что справиться с призраками и рационализировать их удастся не с помощью театрализации быта, как обычно считают, а с помощью его экранизации, которая позволяет применять новую технику для создания устойчивого эффекта реальности.

Ключевые слова: хонтология, визуально-критическая хонтология, призрак, экранные искусства, визуальные искусства, визуализация, викторианская эпоха, рационализм в литературе, технологии визуализации

UDC 7.036 + 791.3 + 82.09 + 796.01

LBC 85.1 + 85.37 + 83.3 + 87.815

ALEXANDER V. MARKOV

Russian State University for the Humanities,

Moscow, Russia

ResearcherID: Q-7934-2016

ORCID: 0000-0001-6874-1073

e-mail: markovius@gmail.com

APPLICABILITY OF HAUNTOLOGY TO THE STUDY OF THE ORIGINS OF SCREEN ARTS

Abstract. The article discusses the possibility of making hauntology one of the methods of studying screen arts at the stage of their formation, which might

make it possible to correctly interpret the use of early screen arts techniques in later cinema and television broadcasts. Hauntology is a method backed by a program of research into social life and the role of associations in maintaining stable communicative structures, which program is based on the assumption of “ghosts” as cultural actors inherently belonging to the cultural order. Based on the ideas of Jacques Derrida and Mark Fischer, going back to Sigmund Freud’s methods of studying the “uncanny” and “effect of reality”, hauntology claims that ghosts determine the modes of nostalgia and user orientation of a number of screen and visual arts, in particular, the visual principles of modern musical culture.

Although hauntology researchers focus extensively on the world of ghosts in the culture of the 19th century, they limit themselves to private remarks and often optimistically presume the fact that the plot rationality ultimately triumphs over the power of ghosts. However, this contradicts both the actual history of the culture then, and the basic principles of hauntology, which asserts that ghosts cannot be fully rationalized. Therefore, the article proposes a visual-critical hauntology, which allows us to explain how visualization techniques contributed to the rationalization of ghostly existence, and how, to create the effect of reality, a screen was required as the basic method of this visualization. Vladimir Toporov’s work on the mystical prose of Turgenev provides the main source of visual-critical hauntology thus proving the need for screen projection to express the author’s position in the era under consideration.

The article establishes a connection between the ghostly statuses and the need for a screen reflection mode, which provides a consistent description of psychological reality. It is pointed out that a number of literary experiments of the Victorian era require a screen medium as a basis for understanding the independent sequence of events, from the plot of internal psychological transformation in Dickens’s *A Christmas Carol* to the “unreliable storyteller” technique in Henry James’s *The Turn of the Screw*. Visual-critical hauntology, referring to the history of psychology, the decisions of directors, especially Hitchcock, indisputably proves that it is possible to cope with ghosts and rationalize them not with the help of everyday life staging, as it is usually considered, but with the help of its adaptation, which allows to apply emerging technology for creation long-term effect of reality.

Keywords: hauntology, visual-critical hauntology, ghost, screen arts, visual arts, visualization, Victorian era, rationalism in literature, visualization technologies

ВВЕДЕНИЕ

Термин *хонтология* (hauntology), или *призракология*, сравнительно нов в социальных науках. Это условное название для ряда подходов,

объединенных особым отношением к фактичности призрака — призрак понимается не как нечто заведомо вторичное по отношению к психической жизни или эффектам физического мира, не как сбой системы или уклонение системы от магистрального развития, которое должно быть исправлено благодаря общему чувству реальности, но как неотъемлемая часть любой сложной социальной системы. Хонтология восходит к одному из основных тезисов психоанализа, который изображает «эффект реальности» не как само собой разумеющееся понимание того, как всё обстоит на самом деле, но как определенный момент или результат развития психики. Хонтология применяется к различным объектам, от городских руин и заброшенных пространств до привычного домашнего быта. Объединяет все эти исследования трактовка культурной памяти как никогда не сводимой к готовым категориям повседневного «опыта» и психоаналитической «травмы» или «возвращения вытесненного». Хонтология требует посмотреть на любой опыт, в том числе самый травматический, не как на часть личной истории, но как на особое действие призрачного, не поддающегося учету, но способного к поддержанию и сохранению себя.

Превращение хонтологии из ряда частных литературных приемов и психологических гипотез в социальную дисциплину обязано Жаку Деррида и его книге «Призраки Маркса», где он, опираясь на понятие «призрак коммунизма» из первой фразы Коммунистического Манифеста [1, с. 14], заметил, что призраки прошлого или будущего невозможно разместить в каком-то одном месте, которые присутствуют повсюду, примерно как мы говорим «эхо прошедшей войны» или «ветер перемен». В этой книге Деррида изображает Маркса как прежде всего драматурга, равного Шекспиру [там же, с. 17–18], но разыгравшего свою пьесу о смене исторических эпох на материале не человеческих характеров, но политических и экономических событий, — Маркс как и Шекспир работал с чаяниями, иллюзиями, догадками, с непременным усилием приблизить будущее, которое вот-вот должно наступить.

Согласно Деррида, Маркс прямо запрограммировал изменение не только самой теории, но и Манифеста как содержательного единства в связи с радикальными событиями самой истории [там же, с. 56–57], что не позволяет превратить «призраков» просто в какие-то ошибки или сбои восприятия, которые будут преодолены безупречной познаватель-

ной системой. В другой работе о Марксе Деррида даже называет позицию Маркса «перверформативной», как бы одновременно перверсной и перформативной — он стремится приблизить коммунистическое будущее и при этом понимает, что это будущее должно еще быть принято гостеприимной памятью, должно стать частью нашего опыта, чтобы люди смогли работать на приближение будущего, а не приняли бы за будущее какой-то его призрак.

Такая социальная хонтология исследует не отдельные случаи влияния прошлого или будущего, а то, как призраки обладают собственной волей, — и Деррида сближает свою хонтологию с учением Фрейда о «возвращении вытесненного» и «работе скорби». Маркс, считает Деррида, исходил из того, что коммунизм будет тождествен созданию прозрачной системы принятия управленческих и экономических решений, где призракам, порожденным прежними абстракциями, уже не будет места [там же, с. 67]. Например, Маркс говорил об «отмирании государства», считая, что такая абстракция как Государство, создается как маскировка экономических отношений при капитализме, а при коммунизме и так все будут знать степень долга, степень трудовой обязанности — заметим, Ленин в этом же смысле говорил, что тогда и любая кухарка сможет управлять государством. Но Деррида скептичнее Ленина [там же, с. 70], потому что сам этот жест достигнутого знания подразумевает отсрочку: прозрачные социальные отношения будут обретены только в будущем, означает, что те законы истории, с которыми мы сейчас имеем дело, остаются призрачными.

Актуальность предлагаемого исследования заключается в применении категорий хонтологии к экранным искусствам, что отвечает сложным онтологическим предпосылкам экранных искусств, где невозможно редуцировать к готовой опознаваемой предметности тот момент, который обычно описывается с помощью таких определений, как призрачность, видимость, мнимость или иллюзорность, ни одно из которых само по себе не исчерпывает природы явления. В данной статье мы ставим вопрос, как связаны те закономерности присутствия призрачного в истории, которые открывает хонтология, и возникновение экранных искусств. Понятно, что эпоха готического романа и последующая культура, в частности, викторианской Англии, имела дело с призраками как постоянным мотивом, неотделимым от других мотивов, связанных с вы-

раженным в романах историческим чувством. Основные технические изобретения, сделавшие возможными экранные искусства, приходится на этот период, что подробно рассмотрено в книгах Киттлера и Цилински [2; 3]. Если культурная связь отдельных духовных оптик и технических оптик может прослеживаться, и книги Ф. Киттлера [2, с. 128–160] и З. Цилински [3, с. 205–240] дают убедительные примеры таких параллелей, то в рамках хонтологии такая связь еще ни разу не прослеживалась.

Новизна исследования состоит в распространении метода хонтологии на экранные искусства. В данной работе мы ставим ряд вопросов, которые и определяют ее научную и методологическую новизну: впервые признаки, которые изучает метод хонтологии, рассматриваются не как присутствующие в некотором общем пространстве восприятия, но как экранные. Мы ставим вопросы, как именно появление не просто мнимых образов, но самостоятельных призраков предвосхитило экранное восприятие движущихся изображений, и как неотменимость существования призраков связана с представлением о неотменимости визуальной информации, переданной с помощью медиа. Для этого мы исследуем специфику экранного высказывания как историческую, связанную с тем, что можно в духе французской теории назвать обращенностью к режимам истины. На современном этапе развития научного знания недостаточно указывать на сходство способов осуществления визуального в случае призрака в романе и, скажем, тени на экране. Требуется установить структурные закономерности, сделавшие необходимость призраков в культуре XIX века залогом необходимости экранных медиа.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Хонтология устойчиво закрепилась в таких дисциплинах, как исследование популярной музыки [4, с. 22–24], музыкальной культуры вообще [5, с. 140–142] изучение коллективной исторической памяти [6, с. 11]. Марк Фишер, исследователь звуковой культуры, должен быть признан мэтром хонтологии. В своей программной статье [7, р. 16] Фишер заявил, что в настоящее время невозможна никакая концепция линейного прогресса музыки, ни одно изобретение в музыке не будет по-настоящему новым, все слова уже сказаны. Поэтому музыкальная культура может быть описана только как внезапное возвращение при-

зраков, тех или иных паттернов стиля и восприятия. Теория Фишера стирает границу между функционированием музыкального звука и режимами его восприятия, так что прослушивание звука оказывается участием в некотором событии, где призраки уже есть. В последующих статьях, вошедших в переведенную на русский язык книгу [8, с. 145–148], Фишер прямо указывает, что в современном мире музыки кризис историчности только усиливается, а любые режимы ностальгии, даже при их предельной рационализации, только увеличивают разрыв между личным и политическим. Поэтому хонтология может показать, в какой момент данные режимы становятся ложными.

Разумеется, викторианский роман тайны стал одним из интереснейших объектов хонтологии. Ведь в романе тайны призраки всегда появляются, при этом роль их до конца не ясна: они хранят тайну, угрожают живым или продолжают дела и мысли живых в новой сфере. Важно только, что эти призраки способны к самосохранению и саморазвитию, они не могут быть конвертированы никакими речевыми устройствами (порядками организации высказываний, отсылающих к миру вещей) в просто галлюцинации или метафоры жизни. Еще в ранних работах [9, р. 138] было указано на то, что неовикторианский роман явился ответом на сомнение в надежности нашего исторического знания, когда образ будущего утрачивается, а образ прошлого становится размытым — роман должен тогда восстановить хоть какую-то осмысленность исторического прогресса. Дальнейшие исследования показали, что в неовикторианской литературе и утверждается некоторый критический презентеизм [10, р. 5], противоположный наивному презентеизму старого исторического романа, который тот не мог изжить несмотря на весь исторический колорит.

Поэтому в современных неовикторианских романах хонтология обычно позитивна: образы призраков разоблачают некоторые жизненные принципы викторианской эпохи, показывают продуктивность театрализации быта, в том числе для развития социальной критики, наконец, предвещают неизбежное наступление эпохи социального, гендерного и классового равенства [11, с. 197]. Эта глубокая социальная критика основана на критике линейной концепции времени: появление призрака, соединяющего мир живых и мертвых, уничтожает прежнее течение времени, показывает его неоднородность, субъективный харак-

тер, тем самым предвещая критику субъективных установок [12, с. 22]. Казалось бы, в неовикторианском романе режимы ностальгии преодолены, был осуществлен тот высокий уровень рефлексии над этими режимами, о котором мечтал Фишер. Но пока мы не поймем, как создавалась сама эта техника рассмотрения призраков в викторианскую эпоху, мы не сможем говорить, насколько здесь обеспечивается высокий уровень рефлексии, а насколько просто происходит визуальная отсрочка, в том скептическом смысле, который утверждал Деррида.

Достижения современной хонтологии показали, как закономерности понимания призраков как исторического фактора приводят к определенным закономерным визуализациям. В частности, историзация хонтологии вела к пониманию слепоты как части более сложной механики критической репрезентации [13, р. 20], к пониманию исторического действия как всегда визуализуемого в современной песенной культуре [14, р. 22], к созданию постколониальной хонтологии как варианта радикальной критики именно визуальных составляющих современной культуры [15, р. 154], что скорректировало ряд предпосылок Фишера. Но как раз развитие техники викторианской эпохи в этих работах не рассматривается: получается, что как будто в какой-то момент накопление призрачности, усиление присутствия призраков в культуре, совпадает с накоплением тех изобретений, которые и помогают расширить оптические навыки, в том числе чтобы справиться с навязчивым присутствием призраков. Чтобы избежать таких упрощенных кумулятивных (накопительных) трактовок, мы предлагаем ввести визуально-критическую хонтологию. Сфера визуально-критической хонтологии — исследование того, в какой момент визуализации призраков, в том числе технически полученные или воспринимаемые как часть той техники, которой мы окружены, начинают тоже пониматься как необходимые. Тогда необходимым, чтобы справиться со страхами, становится и введение экранных технологий, которые и отсрочивают появление призраков, оставляют ее по ту сторону экрана.

Предшественником визуально-критической хонтологии был структуралистский философ культуры В.Н. Топоров, который на материале поздних мистических произведений Тургенева создал метод такого исследования, хотя и изложил его в виде частных замечаний. Топоров доказал, что мистическое у Тургенева никогда не может быть локализо-

вано в мире фантастики, аллегии или притчи [16, с. 47], поэтому оно принадлежит уже эпохе технического прогресса, а не романтического переживания. Также он увидел в этом мистическом способ рельефнее представить авторское «я», тем самым легитимировав и техническую изобретательность себя как романиста, оно «позволяет автору говорить *откровеннее* о том, что лишь на последней глубине может быть отнесено к нему самому» [там же, с. 69].

Призрак у Тургенева, утверждает Топоров, не исчерпывается ни одним обозначением или описанием, и именно из-за этой скудости языка призрак материализовывается, требуя новой повествовательной техники, уже близкой монтажу в экранных искусствах, соединяющему показ крупным планом с как бы беззаботным продолжением наблюдения [там же, с. 70]. Наконец, призрачное в прозе Тургенева требует и демонстрации психической жизни в виде проецируемого образа, вроде «морских волн в голове», что тоже оказывается достаточным психическим механизмом, легитимирующим экранное отношение к происходящему. Таким образом, в разрозненных, но многочисленных замечаниях Топоров сформулировал особый метод исследования технически-визуальной стороны призрачного в викторианскую эпоху, и мы доказываем применимость этого метода не только к прозе Тургенева, но и ко всей культуре эпохи. Далее мы доказываем необходимость экранности для всех основных психологических экспериментов, отличающих литературу викторианской эпохи, от Диккенса до Джеймса.

ОБСУЖДЕНИЕ

В 1878 г. пресса объявила (Рис. 1), что знаменитый изобретатель Томас Эдисон создал видеосвязь, и можно теперь общаться с родными на экране, как раньше общались только с призраками. На самом деле это была мистификация — концепцию и ее визуальную реализацию придумал Джордж дю Морье — британский художник и писатель, дед Дафны дю Морье, автора экранизированного Хичкоком в 1963 году рассказа «Птицы» — а внуки от другой жены стали прототипами героев повести Д. Барри «Питер Пэн». Джордж дю Морье создавал рассказы с иллюстрациями для популярного журнала «Панч», публиковавшего разные сенсации, и, в том числе, изобразил телефоноскоп, как широкоэкранный фильм над камином, у которого сидят пользователи с аудиотрубками —

вполне готическая обстановка. За этим проектом стояла не только мечта о движущихся картинках, которые уже были на ярмарках, а глубоко продуманная хонтология готического романа.



Рис 1. Телефоноскоп дю Морье. Источник: Панч, 9 декабря 1878 г.¹

Fig 1. Telephonoscope by Du Maurier. Source: Punch, December 9, 1878

Джордж Дю Морье дружил с Генри Джеймсом, братом психолога Уильяма Джеймса, выдающимся писателем. Самая известная повесть Джеймса — «Поворот винта» (1898), как раз была создана под влиянием мистических повестей И.С. Тургенева, таких как «Клара Милич» (1882) [17]. В этой повести тоже несколько человек сидят у камина и как бы визуализируют в рассказе друг для друга образы из мистической повести умершей женщины. Эта женщина была няней в замке и видела призраков, угрожавших детям. Джеймс здесь ввел технику «ненадежного рассказчика»: мы не можем быть уверены, что девушка правильно передает события, что это были не ее галлюцинации, домыслы и ошибки памяти. В результате история может быть двояко реконструирована, как мистиче-

¹ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://metkere.com/2015/11/videophone1879.html> (27.06.2021).

ская повесть, где действительно призраки объясняют последовательность разворачивания событий, и как реалистическая повесть, где героине-рассказчице всё привиделось, а последовательность событий имеет материалистическое объяснение. Но обе реконструкции оказываются недостаточными и не освобождают сюжет от всех неувязок — так и возникла хонтология как практика: нельзя сказать, что призраки просто часть нашей психической жизни, но нельзя их считать просто одной из реальностей наравне с другими познаваемыми реальностями. Оказывается, что ассоциации не сводятся только к связыванию впечатлений от окружающего мира, но имеют свои законы, в полном соответствии с догматом современной хонтологии.

Техника ненадежного рассказчика после не раз использовалась и в литературе, и в кино, причем даже в комедиях, таких как «Селин и Жюли отправляются в плавание» Жака Риветта (1974). Это почти четырехчасовой фильм, куда вошли и импровизации актеров, не предусмотренные сценарием, название (кроме прямого значения) которого означает «несут что ни попадя» (Рис. 2).



Рис. 2. Импровизация пересказа сна.
«Селин и Жюли отправляются в плавание» Жака Риветта 1.13'02

Fig. 2. Improvisation of dream retelling.
Celine and Julie Vont en Bateau by Jacques Rivette 1.13'02²

² Источник изображения см. / See the image source: URL: https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=1542.html (27.06.2021).

В сценарии, вдохновленном в том числе творчеством Джеймса, соединилась готическая эстетика и эксцентрика кабаре, что позволило показать психические закономерности, не сводимые к простым ассоциациям. Другой пример — «Бегущий по лезвию» (1982) Ридли Скотта, где оказывается возможно подселить детские воспоминания матери ребенку, потому что нельзя сказать, естественны или сверхъестественны такие воспоминания: конечно, фильм опирается на христианские образы непорочного зачатия и спасения всех людей — андроиды оказываются метафорой рабов, которых только христианство наделило человеческим достоинством. Более грубо, но одновременно как пародия на все популярные жанры (детектив, комедия, военная драма), то же самое продемонстрировано в постмодернистском фильме «Большой Лебовски» (1998) братьев Коэн.

Конечно, Уильям Джеймс должен быть признан прародителем хонтологии [18, с. 24–34]. До него психологи считали, что эмоция является непосредственной реакцией человека на возбуждение от окружающего мира: выглянуло солнце — стало радостно, волк раскрыл пасть — стало страшно. А Джеймс исходил из понятия, которое можно сблизить с привычным в наши дни понятием эмоционального интеллекта из обыденной психологии: человек сначала реагирует физиологически, а потом уже эмоционально; сначала бледнеет, а после осознает эту бледность как «страх». Поэтому, считал Джеймс, здесь тоже можно противопоставить одной неполной версии, физиологическим перипетиям нашего организма, другую неполную версию, наше управление эмоциями, когда, например, мы начинаем совершать однотипные действия и тем самым вызывать в себе некоторые эмоции, связанные с ними. Широта читательского кругозора может быть продемонстрирована аналитической оценкой, а не реферированием. Таким образом, ненадежный рассказчик оказался не только принципом повествования, но и принципом психической деятельности. Но также это управление эмоциями фактически требует экрана, определенной проекции, на которой мы считываем эмоции именно как эмоции, а не реакции, как то, что в мире ненадежного рассказчика оказывается чем-то вроде экранного действия, а для нас — непосредственным наблюдением, отрешенным от наших реакций.

Теория Уильяма Джеймса подтвердилась не во всем — эксперименты показали, что чаще испуг предшествует физиологическим изменениям в организме. Джеймса больше всего ненавидели бихевиористы после

Второй мировой войны, для которых было можно непосредственными воздействиями программировать эмоциональные реакции человека. Но экранная культура взяла реванш — Хичкок в своем фильме «Психо» (1960) оспаривает бихевиоризм (и не только), показывая, что никакое простое воздействие на человека не определяет его поведение, когда Норман Бейтс подглядывает за Мэрион Крейн, и зритель подглядывает вместе с ним, тогда как бы бихевиористские принципы останавливаются, блокируются тем, что психопатический круг не просто угнетает человека, а что он «работает» как часть механики психоанализа (психоаналитической оценки) взгляда. Эта техника подглядывания у Хичкока работает именно как слезка, но при этом не подразумевающая опредмечивающего взгляда, но наоборот, как будто удивленная призрачностью каждого отдельного впечатления (Рис. 3)



Рис. 3. Кадр из фильма «Психо»
Fig. 3. Shot from the *Psycho*³

О природе психопатии Джеймс много писал в своей самой известной книге «Многообразие религиозного опыта» (1902) [3, с. 160–172], где в отличие от, например, Шарко, французского учителя Фрейда, который считал психопатами основателей всех религий и сект, как способных зара-

³ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://live.mts.ru/moscow/cinema/psixo> (27.06.2021).

жать своими взглядами окружающих людей, ограничил психопатию только отдельными религиозными деятелями, при этом заявив, что поскольку религиозный опыт нельзя выводить из физиологии, психопатичность опыта основателя ничего не говорит о специфике опыта его последователей. Например, учение квакеров и очень морально, и очень рационалистично, но основатель квакерства Джордж Фокс был, по мнению Уильяма Джеймса, психопатом — он боялся гнева Божия, всё время дрожал, и оттого и был так высокоморален. Джеймс доказывал, что психопаты могут создавать полезные сообщества при определенных условиях, привела, например, к созданию «обществ анонимных алкоголиков» и подобных организаций, где начальный испуг основателя приводил к рациональному нормированию всей жизни участников общества. И наоборот, разные «целители» часто действуют как бихевиористы, которые с помощью авторитарного внушения, садистических приемов и всё большего вторжения в частную жизнь пациента добиваются следования их методике.

Но именно здесь оказывается, что визуально-критическая хонтология, требующая отсрочки, наделяет положительным смыслом и саму эту отсрочку, позволяя сделать саму жизнь сообщества неким экраном рационального нормирования, тогда как призраки преследуют самого психопата — а любое превращение психопатии в способ непосредственного наблюдения, не опосредованного экраном, приводит к тому, что этот психопат наносит себе и другим вред. Таким образом, экранность становится необходимой, как показал и Хичкок, чтобы психопат не стал действовать по миметическим законам, но действовал в мире уже осуществившейся хонтологии, потребовавшей экранности для создания последовательного сюжета, отличающегося от простого сюжета катастрофы. Но то, что эта экранность вытекает из тех антропологических предпосылок, которые предшествуют психологическому эксперименту, следует из литературы викторианской эпохи.

Хичкок использовал в своих ранних фильмах, таких как «Шантаж» (1929), технику, которую принято называть методом Шюфтана — использование полупрозрачного зеркала, которое позволяет, чтобы не строить дорогостоящие декорации, скомбинировать движущегося человека и отражающийся в зеркале макет здания. Но метод Шюфтана — это приложение к глазу камеры знаменитого «призрака Пеппера», иллюзии, создававшейся как раз благодаря также развёрнутому под углом 45° к зрителю

полупрозрачному зеркалу (Рис. 4). В ней как раз и следует видеть, если так можно сказать, практическую хонтологию викторианской эпохи.

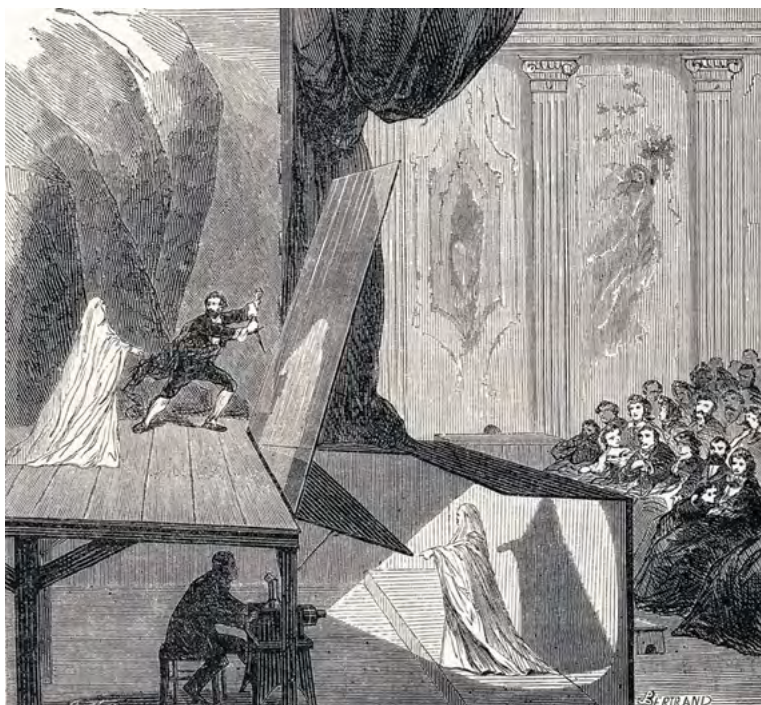


Рис. 4. Схема театра Пеппера. Гравюра из журнала «Spectator», 1863
Fig. 4. Scheme of Pepper's theater. Engraving from *Spectator magazine*, 1863⁴

Джон Пеппер был знаком с Диккенсом и в 1860-е годы применил полупрозрачное зеркало при постановке «Рождественской песни в прозе» (1848 — год, когда Пеппер стал сотрудником Лондонского Института, исследовательского учреждения, как химик), где скряге Скруджу являлись призраки его греховной жизни. Главным требованием к такой полужеркальной хонтологической постановке был шахматный пол: только тогда зеркало не разрушает узор пола. Строго говоря, эту технику проективной иллюзии разрабатывал еще ренессансный инженер и маг Джамбаттиста

⁴ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://atomicdigital.design/blog/1863-the-patent-ghost-john-pepper-and> (27.06.2021).

делла Порты [3, с. 89–92], но вариант Пеппера подразумевал следование за призраками не как за частью порядка восприятия, но как частью порядка событий.

Хонтология и обусловила реалистическую убедительность психической жизни Скруджа, так что мы верим в его душевное преобразование: призраки стали его единственной реальностью, единственным содержанием его сознания, и поэтому он просто не мог не перескочить через привычные опоры для сознания в его реальности скупца. Таким образом, хонтология напрямую связана и с представлением о возможности бесповоротного внутреннего изменения, не сводимого к бытовым психическим мотивациям. Полупрозрачный экран и позволяет перейти не просто от отсрочки к проекции, но от отсрочки к отсутствию отсрочки и непосредственному действию.

Итак, хонтологический подход к экранным искусствам позволяет рассматривать призраков не как часть сюжета или фигуру развития действия, но как некоторый принцип функционирования самой экранной иллюзии. Историческое иллюстрированное рассмотрение, предложенное здесь на основе простого просмотра старых журналов, показало, что сам медиум экрана с его парадоксальным вуайеризмом и одновременно как бы изоляцией происходящего, обладает хонтологическим потенциалом. Но этот потенциал реализуется как потенциал разговора о призраках всегда исторически, а не исходя из самих экранных свойств, в рамках тех нарративных задач, которые решает литература. В этом смысле как раз прав Деррида, указывающий, что простая репрезентация призраков означает их отсрочку, а не понимание, тогда как понимание призраков требует знания устройства начального нарратива о них [1, с. 17–19]. Мысль Деррида, восходящая к построениям Лакана, получила в нашем историческом экскурсе полное подтверждение: зная, когда именно призраки запускают действие зрения, а когда — действие самого сюжета, мы понимаем и то, как организован страх, меняющий саму логику событий в конкретном киноповествовании, делающий поэтому прежние интерпретации схожих сюжетов, прежние ключи, невозможными.

ВЫВОДЫ

Таким образом, визуально-критическая хонтология при определенных условиях может дополнить обычную хонтологию, показывая, что и

та отсрочка, о которой писал Деррида как о необходимой составляющей анализа призраков, может быть поставлена под сомнение и хотя бы в частных моментах оспорена самой практикой экранных искусств. Техническая сторона экранных искусств и связь их с романтическими и постромантическими представлениями о призрачном и реальном, оказывается прояснена, если допустить, что «эффект реальности» не был изобретен психоанализом от начала и до конца, но был предпосылкой психологии XIX века, значимой для писателей от Диккенса до Генри Джеймса. Только привычки бихевиористского анализа персонажей и миметического анализа литературы, которые иногда принимаются в ходе исследования без достаточной критической рефлексии, закрывают от нас экранную природу этого эффекта реальности. Поэтому данную статью следует считать прежде всего своеобразной остановкой, вносящей вклад в критическую рефлексию предпосылок, принимаемых на веру.

В статье было показано, что до появления реальных экранных искусств появлялись экранные искусства, которые могут быть квалифицированы как воображаемые, от проекта Пеппера до мистификации дю Морье. Они имеют техническую реализацию, как в случае Пеппера, но они были воображаемыми в высшем смысле. В них призрачное могло быть представлено прямо здесь и сейчас, и техническое представление призрачного не оспаривало того, что призраки обладают собственным смыслом и содержанием. Предпринятый Топоровым анализ механизмов мистической прозы Тургенева, в том числе как представляющих автора в качестве экрана непосредственно наблюдаемого действия призраков и одновременно инстанции технизации этих призраков с помощью слова, помог уточнить, что ненадежный рассказчик не является только создателем театральных иллюзий, как это обычно получается при трактовке викторианской и неовикторианской литературы, но сам оказался предметом специфического экранного наблюдения. Тем самым, хонтология на данном этапе применима к экранному медиуму в рамках базовой оппозиции реального и воображаемого, которая только и позволяет объяснить работу механизмов восприятия экранного медиума зрителем, не сводя ее к частной психологической системе реакций и привычек.

Внимательный анализ психологической программы Уильяма Джеймса показал, что трактовка психопатии, преследования призраками, также подразумевает технизацию экранного производства, а значит, и введение

непротиворечивых технологий производства экранных иллюзий для всех присутствующих, в том числе подтвержденных сообщениями прессы. В этом и смысл всех новых иллюзий, требующих наблюдательной публики над экраном, от истории Скруджа до мнимого телефоноскопа — показать, что экран не просто производит какое-то пугающее впечатление на неподготовленного зрителя, но напротив, позволяет зрителям освободиться от пугающей власти прежней театральности и от условности принятых в быту жестов. Это и позволяет анализу экранных искусств с помощью хонтологии объяснить фактичность спонтанной психической реакции, не сводя ее к случайному стечению обстоятельств и внутренних состояний, но увидев за ней собственную энергию определенным образом организованного экранного медиума.

Многочисленные обращения Хичкока и других режиссеров к этому опыту сложной иллюзии как хонтологического факта подтверждают, что такое освобождение происходит, и изобретение соответствующих технических механизмов было следствием открытия столь же необходимых психологических механизмов совместного переживания. Итак, визуально-критическая хонтология способна стать необходимой частью анализа экранных искусств и причин обращения режиссеров различных эпох, включая телевизионных режиссеров, к этому первичному опыту, — который представляет из себя вовсе не археологический курьез, но столь же важную конструкцию психики, как и те конструкции, которые были открыты классическим психоанализом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деррида Ж. Призраки Маркса / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Logos-altera : Левая карта, 2006. 256 с.
2. Киттлер Ф. Оптические медиа: берлинские лекции 1999 г. / пер. с нем. Б. Скуратова и др. М.: Логос, 2009. 272 с.
3. Цилински З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий / пер. с нем. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2019. 440 с.
4. Рейнольдс С. Ретромания. Поп-культура в плену собственного прошлого / пер. В.И. Усенко. М.: Белое яблоко, 2015. 528 с.
5. Кохан О.Н. Призраки и спиритизм в неовикторианском романе Сары Уотерс «Affinity» // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы IV Международного научного конгресса (Симферополь, 1-19 апреля 2019 г.) / ред. Е.В. Полховская. Симферополь: ИТ АРИ-АЛ, 2019. С. 193–197.

6. Эткинд А.М. Кривое горе: память о непогребенных / пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 328 с.
7. Fisher M. What is hauntology? // *Film Quarterly*. 2012. Vol. 66. № 1. P. 16–24.
8. Фишер М. Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем / пер. с англ. М. Ермаковой. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 256 с.
9. Графова О.И., Сенчук А.В. A.S. Byatt's *The July Ghost* as a ghost story // *Мировая литература в контексте культуры*. 2020. № 10. С. 22–29.
10. Arias R. Haunted places, haunted spaces: The spectral return of Victorian London in Neo-Victorian fiction // *Haunting and spectrality in neo-Victorian fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2009. С. 133–156. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230246744_7.
11. Foley M. Introduction: Modernism, Mourning, and the Ghostly // *Haunting Modernisms*. London: Palgrave Macmillan: Cham, 2017. P. 1–43. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-65485-0_1.
12. Bove A. *Spectral Dickens: The uncanny forms of novelistic characterization*. Manchester: Manchester University Press, 2021. 253 p. DOI: <https://doi.org/10.7765/9781526147950>.
13. Hodkinson A. The unseeing eye: Disability and the hauntology of Derrida's ghost—an analysis in three parts // *Qualitative Inquiry*. 2021. Vol. 27. № 1. P. 17–27. DOI: <https://doi.org/10.1177%2F1077800419847429>.
14. Perrott L. Time is out of joint: the transmedial hauntology of David Bowie // *Celebrity Studies*. 2019. Vol. 10. № 1. P. 119–139. DOI: <https://doi.org/10.1080/19392397.2018.1559125>.
15. Uwakweh P.A. A book review: *Postcolonial Hauntologies: African Women's Discourses of the Female Body*, by Ayo A. Coly // *Journal of the African Literature Association*. 2020. Vol. 14. № 1. P. 154–156. DOI: <https://doi.org/10.1080/21674736.2019.1672370>.
16. Топоров В.Н. Странный Тургенев: (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998. 192 с.
17. Richards C. Occasional Criticism: Henry James on Ivan Turgenev // *The Slavonic and East European Review*. 2000. № 1. С. 463–486.
18. Джеймс У. Многообразие религиозного опыта / пер. с англ. В.Г. Малахивой-Мирович и М.В. Шик; под ред. С.В. Лурье. М.: Русская мысль, 1910. 432 с.

REFERENCES

1. Derrida J. *Prizraki Marksa* [Specters of Marx] (B. Skuratov, Trans.). Moscow: Logos-altera, Esse homo, 2006. 256 p.
2. Kittler F. *Opticheskie media: Berlinskie leksii 1999 g.* [*Optical media: Berlin lectures 1999*] (O. Nikiforov, & B. Skuratov, Trans.). Moscow: Logos, 2009. 272 p.

3. Zielinski S. *Arkheologiya media: o "glubokom vremeni" audiovizual'nykh tekhnologiy* [Archeology of media: On the "deep time" of audiovisual technologies] (B. Skuratov, Trans.). Moscow: Ad Marginem, 2019. 440 p.
4. Reynolds S. *Retromaniya. Pop-kul'tura v plenu sobstvennogo proshlogo* [Retromania: Pop culture's addiction to its own past] (V.I. Usenko, Trans.). Moscow: Beloe yabloko, 2015. 528 p.
5. Kohan O.N. Prizraki i spiritizm v neoviktorskom romane Sary Uoters "Affinity" [Spirits and spiritism in "Affinity" by Sarah Waters]. *Inostrannaya filologiya: Sotsial'naya i natsional'naya variativnost' yazyka i literatury* [Foreign Philology: Social and National Variability of Language and Literature]. 2019. pp. 193–197.
6. Etkind A. *Krivoie gore: pamyat' o nepogrebennykh* [Warped mourning: Stories of the undead in the land of the unburied]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 328 p.
7. Fisher M. What is hauntology? *Film Quarterly*. 2012. 66 (1), pp. 16–24.
8. Fisher M. Prizraki moey zhizni: Teksty o depressii, khontologii i utrachenom budushchem [Ghosts of my life: Writings on depression, hauntology and lost futures] (M. Ermakova, Trans.). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 256 p.
9. Grafova O.I., & Senchuk A.V. A. S. Byatt's "The July Ghost" as a ghost story. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World literature in the context of culture]. 2020. (10), pp. 22–29.
10. Arias R. Haunted places, haunted spaces: The spectral return of Victorian London in Neo-Victorian fiction. In R. Arias, P. Pulham (Eds.), *Haunting and spectrality in neo-Victorian fiction* (pp. 133–156). Palgrave Macmillan, London, 2009. https://doi.org/10.1057/9780230246744_7
11. Foley M. Introduction: Modernism, mourning, and the ghostly. In M. Foley, *Haunting Modernisms* (pp. 1–43). London, Palgrave Macmillan, Cham, 2017. https://doi.org/10.1007/978-3-319-65485-0_1
12. Bove A. Spectral Dickens: *The uncanny forms of novelistic characterization*. Manchester: Manchester University Press, 2021. <https://doi.org/10.7765/9781526147950>
13. Hodkinson A. The unseeing eye: Disability and the hauntology of Derrida's ghost—An analysis in three parts. *Qualitative Inquiry*. 2021. 27 (1), pp. 17–27. <https://doi.org/10.1177%2F1077800419847429>
14. Perrott L. Time is out of joint: The transmedial hauntology of David Bowie. *Celebrity Studies*. 2019. 10 (1), pp. 119–139. <https://doi.org/10.1080/19392397.2018.1559125>
15. Uwakweh P.A. A review of Postcolonial hauntologies: African Women's Discourses of the Female Body, Ayo A. Coly. *Disclosure*. 2020. 14 (1), pp. 154–156. <https://doi.org/10.1080/21674736.2019.1672370>
16. Toporov V.N. *Strannyy Turgenev* [Strange Turgenev]. Moscow: RGGU, 1998. 192 p.

17. Richards C. Occasional criticism: Henry James on Ivan Turgenev. *The Slavonic and East European Review*. 2000. (1), pp. 463–486.

18. James W. *Mnogoobrazie religioznogo opyta* [The varieties of religious experience] (V.G. Malakhieva-Mirovich, & M.B. Shik, Trans.). Moscow: Russkaya mysl', 1910. 432 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ МАРКОВ

доктор филологических наук, кандидат философских наук,
профессор кафедры кино и современного искусства,
Российский государственный гуманитарный университет,
125047, Москва, ул. Чаянова, д. 15

ResearcherID: Q-7934-2016

ORCID: 0000-0001-6874-1073

e-mail: markovius@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

ALEXANDER V. MARKOV

D.Sc. (in Philology), PhD (in Philosophy),
Professor at the Department of Cinema and Contemporary Arts,
the Russian State University for the Humanities,
ul. Chayanova, 15, 125047, Moscow

ResearcherID: Q-7934-2016

ORCID: 0000-0001-6874-1073

e-mail: markovius@gmail.com