

АННАНУРОВА Ольга Михайловна / Olga ANNANUROVA

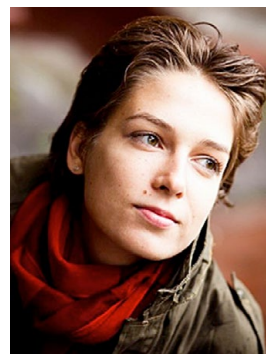
| «Оптически-бессознательное»: теория фотографии в «Фотокамере» Гюнтера Грасса |

АННАНУРОВА Ольга Михайловна / Olga ANNANUROVA

Россия, Москва.
Мультимедийный комплекс актуальных искусств.
Магистр культурологии.

Russia, Moscow.
Multimedia Complex of Actual Arts.
Master in Cultural Studies.

olga.annan@gmail.com



«ОПТИЧЕСКИ-БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ»: ТЕОРИЯ ФОТОГРАФИИ В «ФОТОКАМЕРЕ» ГЮНТЕРА ГРАССА

В статье исследуются значения, которыми наделена фотография в произведении современного немецкого писателя, лауреата нобелевской премии Гюнтера Грасса «Фотокамера. Истории из темной комнаты». Книга одновременно представляет собой автобиографический и художественный текст, в котором изначально заложено напряжение между документальным и воображаемым.

В «Фотокамере» фотографии вмещается способность проявлять будущее, прошлое (в том числе тайное, скрытое), воображаемое. Такое представление о возможности фотографического изображения фиксировать «невидимое» случайно или намерено пересекается с текстами, где фотография является теоретическим объектом. Потенциальные функции фотографии, могут быть описаны, в том числе через понятие «оптически-бессознательного», отсылающее к работе Вальтера Бенямина «Краткая история фотографии».

Отдельно внимание уделено тому, как именно в тексте Гюнтера Грасса представлено «невидимое», которое остается не показанным, но проговоренным, и даже «озвученным» благодаря структуре текста, написанного в жанре разговора.

В результате, «Фотокамера» представляет собой многослойный текст, содержащий своеобразную инверсию значений, традиционно закрепленных за фотографией и литературой. Фотографическое изображение наделяется значением воображаемого, а слово — одновременно печатное и устное — отвечает за «достоверность» и более того призвано вернуть ее фотографии. В тоже время «Фотокамера» представляется текстом, исследовательский потенциал которого сопоставим с текстами по теории фотографии.

Ключевые слова: Вальтер Бенямин, Гюнтер Грасс, автобиография, значения документальности, значения воображаемого, невидимое, оптически-бессознательное, слышимость текста, фотография и литература

“The Optical Unconscious”: Photography Theory in Gunter Grass’s Book “The Box”

The article explores the meanings of photography as presented in the contemporary German writer and Nobel Prize winner, Gunter Grass's book “The Box — Tales from the Darkroom”. The book appears as both an autobiography and a work of fiction at the same time; thus, there is an inherent tension between the issues of the documentary and the imaginary. In this text, the subject of photography is vested with the ability to display the future, the past (including secret and hidden events), and the imaginary. Such conceptions about the photographic image's capabilities to capture the “invisible” intersect with works on photography theory. Potential functions of photography can also be described through the concept of the “optical-unconscious”, referring to Walter Benjamin's work “A Brief History of Photography”.

Special attention is given to how the text represents the “invisible”, that which is not shown, but is articulated and even “voiced” because of the structure of the text written in the genre of conversation.

As a result, “The Box” is a complex text that includes the inversion of traditional meanings of photography and literature. The photographic image is presented by means of the “imaginary”, and the word — both printed and verbal — is responsible for the “documenting” and furthermore devoted to bringing this meaning back to the image. At the same time, “The Box” is a text with wide research potential, comparable to the basic texts on photography theory.

Key words: Walter Benjamin, Gunter Grass, photography and literature, autobiography, invisible, meanings of reality, meanings of the imaginary, optical-unconscious, and the “voice” of the text

Фотография¹ и литература заимствуют опыт друг друга с самого начала сосуществования. Фотография присваивает

литературные сюжеты для создания собственных визуальных повествований, а литература примеряет фотографическую оптику и осваивает сюжеты и формы, невозможные до изобретения нового медиума. В то же время, между ними изначально существует определенное напряжение: с момента изобретения

¹ Используемое издание: Грасс Г. Фотокамера. Истории из темной комнаты / Г. Грасс / пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: АСТ: Астрель: CORPUS, 2009. 288 С.



АННАНУРОВА Ольга Михайловна / Olga ANNANUROVA

| «Оптически-бессознательное»: теория фотографии в «Фотокамере» Гюнтера Грасса |

фотографии за ней устойчиво закрепляются значения документальности, «реальности» изображаемого, и в этом своем качестве она может быть противопоставлена литературе, которая на предполагаемой шкале оказалась бы на полюсе воображаемого.

Однако значение документальности, сближает фотографию и литературу на уровне (авто)биографических жанров. «Биография пишется по законам фотографии»², что определяет сложные отношения двух практик. Фотография парадоксальна: она плотно связана со своим референтом, но одновременно не равна ему, и скорее указывает на его отсутствие. В силу «объективности» она противостоит интерпретации, однако избыточна в деталях и таит в себе возможность чтения и толкования, которое, в конечном счете, зависит от зрителя и его познавательной установки. С помощью фотографии фиксируется прошлое, но рождается оно под взглядом смотрящего всегда в настоящем. Биографическое событие, как и фотографические, всегда опосредовано, а прошлое биографии всегда рождается в настоящем ее пишущего. Биографический текст и фотография работают со следами события, стирая и одновременно продлевая его.³

Книга Гюнтера Грасса, современного немецкого писателя, лауреата нобелевской премии, ««Фотокамера. Истории из темной комнаты»» — автобиографическое произведение⁴. Это одновременно автобиографический (а значит апеллирующий к достоверности), и в то же время художественный текст. Именно такое сочетание — художественная автобиография — возможно, точнее всего передает природу автобиографического жанра: в нем изначально заложено напряжение между достоверностью излагаемых событий и литературным вымыслом.

«Фотокамера», таким образом, является историей о фотографии, написанной по законам фотографии. Кроме того, те качества, которыми наделяется фотография, весьма показательны: фотографии здесь вменяется способность проявлять будущее, прошлое (в том числе тайное, скрытое), воображаемое. Такое представление возможностей камеры и фотографического изображения случайно или намерено пересекается с текстами, где фотография является теоретическим объектом. Отсылка к конкретному времени и событию (даже не случившемуся) оказывается близко устоявшемуся пониманию фотографической функции «свидетельства». Способность запечатлеть «воображаемое» отсылает к идеям многосложности соотнесения фотографии и референта.

Повествование в книге ведется от лица восьмерых детей Гюнтера Грасса. Они собираются вместе за столом, ставят микрофон и, перебивая друг друга, начинают говорить. В таком формате сбивчивых разговоров они вспоминают невероятные истории из прошлого, связанные с фотографом Марией Рамой. Мария Рама совершенно реальный человек, она была другом семьи Грасса, а ее фотографии служили материалом для тек-

стов автора, а будучи также скульптором и художником, Гюнтер Грасс создавал рисунки по ее снимкам.

Способ повествования играет ключевую роль в восприятии текста. В нем нет указаний на то, кто говорит в данный конкретный момент и нет авторского комментария. Высказывания отделены друг от друга абзацем — это единственный маркер, отделяющий реплики друг от друга, и поскольку читателю надо как-то различать голоса, разговор постепенно становится слышимым:

«[...] она стала фотографировать сперва «Лейкой» и «Хасельбладом», а потом — все чаще и чаще — бокс-камерой «Агфа»: раковины, которые он привозил из своих поездок, сломанных кукол, кривые гвозди, неоштукатуренную кирпичную кладку, улиток с их домиками, пауков с паутиной, раздавленных машинной лягушек, даже дохлых голубей, подобранных Жоржем...

Позднее она снимала рыбин, купленных на рынке во Фриденау...

Или половинки капустных кочанов...

Но щелкать все эти вещи, которые были нужны отцу, она начала еще на Карлсбадерштрассе...»⁵

Собравшиеся рассказывают истории о необычных фотографиях, которые Мария (все зовут ее Марихен, Старая Мария, Старушенция) снимала бокс-камерой «Агфа», или, как его называют в тексте, «ящичком». Камера уцелела во время войны после того, как в фотостудию попал снаряд, и вскоре с ее помощью начали получаться необычные, фантастические снимки. Камеру и себя Мария называла уцелевшими, замечая, что ясновидящий ящичек «видит то, чего не было, или показывает, что не дай бог увидеть».

Уникальность фотографий, создаваемых волшебной бокс-камерой, состоит в их способности предсказывать будущее, проявлять прошлое (в том числе тайное, скрытое), а также проявлять фантазию, воображаемое.

Одна из историй прошлого связана со съемкой полуразрушенного после пожара дома на Карлсбадерштрассе (где какое-то время жила семья Грасса). По воспоминаниям детей Старая Мария снимала практически руины: хлам, паутину, дыры на потолке, оборванные обои, разломанный рояль. Кроме того вокруг царил полумрак, но вскоре в мастерской отца дети обнаружили снимки, на которых квартиры выглядели жилыми и светлыми, какими они были до пожара. На снимках отчетливо был виден каждый предмет обстановки, кругом чистота и порядок. Снимки проявились светлыми, с хорошей резкостью. И хотя в кадре не было людей, все отсылало к их невидимому присутствию (закипающий чайник, кошка, игрушки).

Таким же невероятным образом на фотографиях проявлялось будущее. Они показывали как бытовые мелочи, так и будущие масштабные события. Камера предсказывала все, от судьбы домашней морской свинки до трагического крушения морского лайнера.

Однако больше всего историй о том, как фотография предвещала желаемое и/или воображаемое. Практически каждый из братьев и сестер когда-то с удивлением получал от Марии

² Петровская Е. В. Фото(био)графия: к постановке проблемы / Е. В. Петровская // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. №1 / Под ред. В. А. Подороги. — М.: «Логос», 2001. — С. 304.

³ Петровская Е. В. Фото(био)графия: к постановке проблемы... С. 299–303.

⁴ Это вторая книга автобиографического цикла, который был начат книгой «Луковица памяти».

⁵ Грасс Г. Фотокамера... С. 21–22. Нами была сделана попытка воспроизвести эффект слышимости текста, начитав фрагмент разговора на диктофон. Сл. Аудио-файл в конце статьи.



АННАНУРОВА Ольга Михайловна / Olga ANNANUROVA

| «Оптически-бессознательное»: теория фотографии в «Фотокамере» Гюнтера Грасса |

изображение своих явных или скрытых желаний, от невинных (фотографии долгожданного щенка, полет в автомобиле собственной конструкции) до откровенных (сестры разгуливали обнаженными по улице).

Периодически показанные камерой воображаемые события приобретают фантастические черты. Фотографии угря на рыночном прилавке, вцепившегося в палец одному из братьев, оборачивается при проявке настоящей фантазмагорией: «На привезенных снимках были кисти обеих рук. В каждый палец — даже в большой — вцепились головы угрей. Выглядело вроде бы натурально, но одновременно до жути нереально, как в фильмах ужасов». Затем угри появляются на фотографиях, присосавшиеся к коровьему вымени, и одновременно дети вспоминают, как отец рассказывал фантастические истории про угрей, которые по ночам перелезают через дамбу и ползут к коровам. Фантастическое появляется на фотографиях почти всегда, когда заходит речь о рассказах отца и его книгах.

Таким образом, основное свойство фотографии в тексте Грасса — проявлять невидимое, будь то по отношению к прошлому, потенциальному будущему или воображаемому. Проблема соотношения «невидимого» и (фотографического) изображения появляется с самого начала теоретических исследований фотографии.

Один из современных российских исследователей, концептуализирующих это понятие, Елена Петровская описывает невидимое (образ) в понятиях аффекта, (коллективного) опыта, обязательным условием проявления которого является взаимодействие фотографии и зрителя, изображения и взгляда⁶.

Такая характеристика отсылает к более ранним текстам исследования природы фотографического изображения, в том числе к понятию «оптически-бессознательное», которое вводит Вальтером Беньямином в «Краткой истории фотографии». Беньямин использует его для обозначения определенных характеристик, которые мы можем увидеть только с помощью камеры. При этом сначала речь идет о вполне конкретных технических вещах: фотография своими вспомогательными средствами — короткой выдержкой, увеличением — показывает нам положение тела в момент, когда человек начинает шаг⁷. Однако «оптически бессознательное» выходит далеко за пределы технических способностей, обретая возможность представить зрителю не показанное буквально, скрытое возможно в нем самом.

То, что мы можем увидеть глазом — это область сознания, камера и то, что она фиксирует — область бессознательного. Использование понятия «бессознательного» указывает на прямую аналогию с психоанализом Зигмунда Фрейда, что проговаривает и сам автор: «Об оптически-бессознательном мы узнаем только с помощью фотографии, так же как о бессознательном в сфере своих побуждений узнаем с помощью психоанализа»⁸.

⁶ См. Петровская Е. Образ и визуальное / Петровская Е. // Ее же. Петровская Е. Безымянные сообщества. — М.: ООО «Фаланстер», 2012. — С. 135–147.

⁷ Петровская Е. Искусство как фотография / Петровская Е. // Петровская Е. // Ее же. Безымянные сообщества. — М.: ООО «Фаланстер», 2012. — С. 242

⁸ Беньямин В. Краткая история фотография / В. Беньямин // Беньямин В. Его же. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. статей. — М.: РГГУ, 2012. — С. 113

Таким образом, фотография представлена здесь не как определенный тип изображения, но специфический метод, способ познания.

Такое понимание фотографии-метода, так или иначе, мы можем обнаружить в «Фотокамере». Фотография предстает нам средством проявления скрытых желаний и воображения. В конечном счете, все, о чем говорится, все изображения прошлого, будущего и фантастического существуют в (под)сознании писателя — обнажая прием, Грасс постоянно намекает на это в тексте. В какой-то момент словами детей автор проговаривается: «вдруг и мы только плод его воображения».

К практике психоанализа отсылает и сама форма текста, построенного как разговор с длинными сбивчивыми монологами, непоследовательными воспоминаниями. Разговор полон деталей и избыточен, рассказчики перебивают друг друга, и связанная история складывается только из фрагментов, которые приходится улавливать в разных частях текста. Избыточность в деталях роднит этот текст как с фотографией как типом изображения, так и с психоанализом как методом, где ключевым становится внимание к «несущественным» мимолетным деталям. Интересно, что в рассказах все присутствующие сходятся в том, что Мария снимала все до малейших мелочей, включая окурки, спички и крошки от ластика, все, что могло бы свидетельствовать о самом писателе «лучше, чем он сам готов о себе рассказать, чем он может или способен себя объяснить».

Другой круг вопросов, присущий «Фотокамере», непосредственно связан с понятием «оптически-бессознательного» и строится вокруг сложной временной структуры фотографии. Временное измерение «будущее в прошлом» — то, что скрывается в фотографии и что оптически-бессознательное помогает обнаружить. Беньямин говорит о снимке фотографа Даутендея — его портрете с невестой, которая много лет спустя, уже будучи его женой, покончила с собой. Он пытается уловить последующую трагедию, в изображении, сделанном задолго до нее. Такое стремление «вскрыть» изображение Беньямин переносит на фотографию в целом: «Вопреки всякому искусству фотографа и послушности его модели зритель ощущает неудержимое влечение, принуждающее его искать в таком изображении мельчайшую искорку случая, здесь и сейчас, которым действительность словно прожгла характер изображения, найти то неприметное место, в котором, в так-бытии той давно прошедшей минуты будущее продолжает таиться и сейчас, и притом так красноречиво, что мы, оглядываясь назад, можем его обнаружить»⁹. То есть речь как раз о потенциале фотографии предсказывать и показывать будущее, которое, однако, уже произошло к тому моменту, как мы смотрим на фотографию.

Эту же категорию «будущего-в-прошлом» можно обнаружить в «Camera Lucida» Ролана Барта. Он смотрит на портрет Льюиса Пэйна, которого фотограф Александр Гарднер снял в тюрьме перед исполнением смертного приговора (смерть через повешение): «Я одновременно читаю: это случится и это уже случилось, — и с ужасом рассматриваю предшествующее будущее время [...] Снабжая меня абсолютным прошлым (аористом) позы, фотография сообщает мне о смерти в будущем

⁹ Беньямин В. Краткая история фотография... С. 113.



АННАНУРОВА Ольга Михайловна / Olga ANNANUROVA

| «Оптически-бессознательное»: теория фотографии в «Фотокамере» Гюнтера Грасса |

времени. Укол составляет обнаружение этого соответствия»¹⁰. Именно эта сплюснутость времени, способная вызвать головокружение, становится здесь для Барта уникальным качеством снимка (runcstump'ом).

В «Фотокамере» мы находим самые разные отношения со временем. Временная структура, которая присуща фотографии как разновидности изображения, усложнена присутствием в тексте четырех разных времен: времени читателя, времени рассказчиков, времени, о котором они рассказывают, и времени фотографий. В своей способности проявлять неизвестное прошлое, фотография в тексте Грасса добирается во времени на несколько столетий назад, но непременно остается связанной с настоящим смотрящего.

Сюжет с полуразрушенным домом здесь представляет отдельный интерес. Мария снимала едва уцелевшее, заброшенное помещение, которое на снимках превратилось в квартиру, где, по всей видимости, жила семья, точь-в-точь походившая на семью Грасса. Под воздействием камеры сохранившиеся фрагменты, руины, превращаются в целое, демонстрируя картину прошлого.

Метафора реконструкции руины непосредственно связана с областью психоанализа, о котором уже шла речь. В ранних текстах Фрейда руина становится синонимом (под)сознания, а психоаналитик в свою очередь работает как археолог, (ре)конструируя картину прошлого по сохранившимся фрагментам. Таким образом, археология, психоанализ и фотография оказываются в одном ряду как методы, открывающие доступ к опыту прошлого. При этом руина, как и фотографическое изображение, напрямую зависит от того, кто вступает с ней во взаимодействие: «Руина подает себя как сырая материя, которая меняется под наблюдательным взглядом исследователя, соединяя таким образом прошлое с настоящим. Этот акт возвращения прошлого настоящему — а он имеет центральное значение для фрейдовского психоанализа в целом — устраняет тревожность руин путем помещения их в определенное время»¹¹.

«Невидимое» — будь то сложная временная структура, коллективный опыт, аффект — имеет трудноуловимую, неочевидную природу. Оно не дано в самом изображении, а существует на пересечении фотографии и зрительского восприятия, к «не-

видимому» надо прокрасться через материальную поверхность снимка, через само изображение.¹² Если «невидимое» невозможно без материальной основы, будучи никогда не равно ей, то в «Фотокамере» на первый взгляд понимание этой уникальной способности фотографии редуцировано. В тексте Грасса фотография буквально изображает «невидимое», оно представлено, проявляется на поверхности отпечатка, становится зримым, а значит утрачивает свое главное качество и рискует исчезнуть.

Однако от этой потери нас спасает парадокс: перед нами — текст, и воображаемые снимки ничего не изображают ни для героев книги, ни для читателей.

Ни одной из упоминаемых героями книги фотографии не сохранилось. Таким же неожиданным образом, как и появились, они потерялись, исчезли, были оставлены при переезде и т. д. Остались только свидетели, некогда видевшие эти отпечатки. Все они периодически сомневаются в том, что «это было» и одновременно настаивают на реальности изображений. Тем более они остаются вне взгляда читателя. В отличие от произведений, где изображения буквально присутствуют в тексте, здесь фотографии существуют исключительно внутри текста, они целиком переведены в вербальное высказывание.

Однако «невидимое» все же имеет здесь материальную основу, и это не только печатный текст. «Невидимое» остается не показанным, но проговоренным, и даже «озвученным». Материальность проявляет себя в звучащих голосах, и во многом именно этот эффект отвечает за «достоверность» описываемых событий. Слышимость текста блестяще заменяет фотографическое изображение в создании «эффекта реальности», вовлекая нас в ситуацию разговора и заставляя поверить.

«Фотокамера» в результате, представляет собой многослойный текст, где во многом меняются роли, закрепленные за фотографией и литературой. Фотографическое изображение наделяется значением воображаемого, а слово — одновременно печатное и устное — отвечает за «достоверность» и, более того, призвано вернуть ее фотографии. Благодаря своеобразной инверсии, граница между документальным и воображаемым вновь остается подвижной. В то же время «Фотокамера» представляется текстом, исследовательский потенциал которого во многом сопоставим с базовыми текстами по теории фотографии.

¹² Петровская Е. Образ и визуальное... С. 137.

¹⁰ Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт / пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. — С. 169.

¹¹ Тригг Д. Психоанализ руин / Д. Тригг /// Неприкосновенный запас №89 (3/2013), М.: НЛЮ, 2013.

Слушать аудио-файл

