

Илья  
Калинин

## О фотографии и ориентализме



Предметы фотографируют, чтобы изгнать  
из сознания.

ФРАНЦ КАФКА

**И**скусство обращения с фотокамерой в нашей семье было утрачено после смерти моего деда, всю жизнь пользовавшегося советскими аппаратами марки «ФЭД», на самом старом из которых значилось: «Произведено детской трудовой коммуной НКВД УССР им. Ф.Э. Дзержинского, 1937 год» (ФЭД). Унаследованные камеры, экспонометры и фотоувеличитель так и остались для меня предметами, обладающими исключительно мемориальной и эстетической ценностью, мало отличаюсь в этом смысле от старинных астролябий или секстантов. И чем больше времени проходило с тех пор, как ими в последний раз пользовались,

**ПОЛИТЭКОНОМИЯ  
ПОВСЕДНЕВНОСТИ**



тем меньше я воспринимал их в качестве технических приспособлений. В какой-то момент отношение к фотоаппаратам распространилось, видимо, и на саму фотографию. И сама мысль начать фотографировать стала казаться мне все более и более странной. Этим объясняется полное отсутствие периода между 1983-м и 1994 годом в нашем семейном фотоархиве. Не помогло даже появление «мыльниц», превративших искусство фотографии (в изначальном значении «техники», «умения», «ремесла») в возможность показать пальцем на понравившийся объект и сохранить этот не очень, в общем-то, приличный жест для будущих поколений. Фотография – особенно как почти обязательный атрибут путешествий – пугала меня (и как показало будущее, это был вполне обоснованный страх) тем, что потенциально вытесняла из памяти все, что не было зафиксировано на пленке. Не владея фотоаппаратом, я каждое мгновение, связанное с какими-то острыми визуальными переживаниями, воспринимал как вызов, который опыт бросает человеческой памяти. И память стойко держала удар, создавая долговечный отпечаток: визуальный образ пропитывался возникшими в момент восприятия мыслями и ощущениями, что позволяло ему храниться сколь угодно долго и при этом сохранять свежесть плода, только что сорванного с ветки.

Все изменилось летом 1994-го, когда, впервые собираясь в Израиль, я понял, что просто обязан приобрести и взять с собой фотокамеру. Я отдавал себе отчет, что в противном случае меня не поймут знакомые и друзья, не простят родственники и забудут потомки. А самое главное – мои будущие впечатления так и останутся моими собственными, ни с кем не разделенными, впечатлениями, не способными преодолеть разрыв меж-

ду личным опытом и «священной историей», с которым я предполагал вскоре столкнуться. Короче говоря, тем летом детские травмы и юношеский снобизм были окончательно побеждены логикой современной культуры, познающей мир сквозь прицел видеоискателя и удостоверяющей наличие реальности с помощью ее фотоизображений.

С этого момента мои воспоминания о поездках стали все больше совпадать с теми фотографиями, которые после них оставались. И совпадать тем больше, чем чаще мне их приходилось пересматривать. Тогда я попробовал применить другую тактику: если уж нельзя было удержаться от фотографирования, можно было хотя бы не интересоваться его результатами (скажем, сдавать в проявку пленки, отснятые не менее трех лет назад, – тогда, по крайней мере, я уже не мог сравнивать их с собственной памятью: помнил я одно, а на снимках видел другое, собственно, это были уже снимки, сделанные другим человеком). Не то, чтобы получившиеся фотографии никогда не радовали меня с эстетической или с этнографической точек зрения, но они почти никогда не совпадали с тем восприятием пейзажа (не важно, природного или городского), которое присутствовало во мне в тот момент, когда был нажат спусковой крючок фотоаппарата. И дело вовсе не в неудачной композиции, блеклых цветах или в отсутствии резкости: как раз наиболее удачные в этом смысле фотографии вызывают наиболее слабую мнемоническую реакцию. Дело в безнадежности самих ожиданий того, что фотография окажется способной объективировать твое собственное внутреннее чувство реальности (возможно, это удавалось великим фотографам, но, мне кажется, что и они терпели в этом предприятии неудачу, объективируя что угодно: видимый мир, культурную



опосредованность нашего восприятия этого мира, внутренний мир своих персонажей, – но только не то, что они сами испытывали в момент съемки).

Фотография обращается или к памяти (но здесь ее сила имеет скорее разрушительный характер – за исключением отдельных снимков, изображающих родных в окружении тех предметов, которые до сих пор присутствуют в семейном быту), или к той реальности, которая присутствует на ней. В последнем случае она может сказать об этой запечатленной в своем прошлом реальности больше, чем наша память. Только для этого необходимо научиться смотреть даже на сделанные собственной рукой фотографии, как на чужие. Точнее, нужно прекратить смотреть на них в категориях, связанных с моментом их производства: вместо попытки воскресить то, что ты чувствовал в момент снимка, нужно просто попытаться увидеть то, что на нем изображено. И тогда личный опыт перестает доминировать, и на первый план выходит опыт самой реальности.

Именно таким образом предлагал рассматривать Фотографию французский семиолог Ролан Барт<sup>1</sup> – человек, который так и не научился фотографировать.

\*\*\*

Перед фото сознание с необходимостью становится не на путь ностальгического воспоминания (многие снимки пребывают вне индивидуального времени вообще), но... – на путь достоверности: сущность фотографии заключается в ратификации того, что она представляет.

РОЛАН БАРТ<sup>2</sup>

Книга о фотографии стала последней работой Ролана Барта. С одной сторо-

ны, – это чистая случайность (25 февраля 1980 года он попал под машину по дороге на работу в Коллеж де Франс). С другой, – не менее чистый (почти на грани хорошего вкуса) символизм. Центральными темами книги были связанный с фотографией опыт смерти и возможность мгновенного и мгновенно ускользающего обретения умершего человека, изображенного на фотографии. Поиску такой фотографии своей матери, умершей за несколько лет перед этим, Барт и посвятил свою книгу.

Помимо раскрытия смысла этого интимного переживания конкретной фотографии, изображающей его мать еще ребенком, Барт пытается набросать очертания некоей общей феноменологии Фотографии, обнаруживая константные черты, связывающие восприятие фотографии и специфический для нее способ предъявления (именно предъявления, а не представления) реальности. Если быть точным, для Барта это не два параллельно развивающихся сюжета (интимно-биографический и аналитический), но общий смысловой узел, в котором возможность восприятия и понимания фотографии (любой фотографии) возникает благодаря обретению одной-единственной фотографии, дающей ключ к остальным.

При этом он различает два уровня восприятия фотографии, которые могут по-своему расчерчивать, казалось бы, общий план фотоизображения. Это *studium* и *punctum*. *Studium* связан с рациональной интерпретацией фотографии, считыванием организующих изображение историко-культурных, социальных, политических кодов. *Punctum*, наоборот, представляет собой укол, наносимый зрителю самой фотографией; это нечто, находящее отклик в

1 См.: БАРТ Р. *Camera lucida*. М., 1997.

2 Там же. С. 128.

его бессознательном и реактивирующее перенесенный в прошлом травматический опыт. «Punctum в фотографии – это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)»<sup>3</sup>. Если *studium* фотографии встроено в общезначимое поле социальной коммуникации (и поэтому не является отличительным качеством), то *punctum* представляет собой абсолютно идиосинкратичное восприятие фотографии, оставляющее каждого конкретного зрителя наедине с «ранящей» его деталью. И именно этот индивидуально переживаемый момент (когда сознание совершает всегда не до конца успешные попытки своеобразного автопсихоанализа<sup>4</sup>), с точки зрения Ролана Барта, является принципиальным для того способа обращения с реальностью и со зрителем, который стоит за фотографией.

\* \* \*

Коллекционировать фотографии – значит коллекционировать мир.

Сьюзен ЗОНТАГ<sup>5</sup>

Таким образом, для Барта смысл фотографии лежит по ту сторону смысла как такового: фотография удостоверяет роль случайности в противовес общим идеям, она утверждает реальность как случайный набор обстоятельств («вот так, и все тут» – Барт), она подтверждает ее подлинность как однократность (то, что запечатлено на фотографии, никогда не повторится).

И все же. Как кажется, граница между общезначимым языком *studium* и индивидуальным переживанием *punctum* не является столь непреодолимой, как ее описывает Барт. Именно в силу своей подлинности, предъявления реальности как однократного стечения обстоятельств фотография позволяет переживать *общее* как *свое*. Фотография способна «ранить» не только за счет какой-то случайной детали, обращаясь напрямую к бессознательному зрителя, но и за счет того, что представленные в ней социокультурные коды (что, где, когда) предстают не как регулярно и навязчиво реализующаяся система, а как отдельный случай, подлинный в силу своей неповторимости и непосредственности системой. Можно сказать, что фотография – это средство перевода регулярности в случай: система языка переводится здесь в спонтанность прямой речи. И даже осознание этой иллюзии не лишает ее остроты.

Об этом свойстве фотографии писала и американский критик и эссеист Сьюзен Зонтаг в серии статей, объединенных в 1973 году в книгу «О фотографии». Однако, если Барт сосредотачивается на восприятии, она не оставляет без внимания и момент фотографирования. Зонтаг отмечает, что, в отличие от литературы и даже живописи, фотография предстает не как интерпретация реальности, но как ее фрагмент. Но одновременно с этим она подчеркивает, что эта претензия скрывает в себе мощный политический потенциал: фотографируя, мы не просто запечатлеваем вещи, но и присваиваем их себе. Это означает,

3 Там же. С. 45.

4 Этот анализ изображения, неотделимый от самоанализа, запускается притягательностью того или иного снимка, причем такой притягательностью, мотивы которой сознание не может сразу обнаружить. Барт описывает это состояние как «...внутреннюю возбужденность, праздник, но и труд, давление невыразимого, которое хочет себя выразить» (Там же. С. 33–34).

5 ЗОНТАГ С. *In Plato's Cave // On Photography*. N.Y., 1977. P. 3.



что мы задаем определенное отношение между собой и фотографируемым миром, которое ощущается нами как знание, более того, как власть<sup>6</sup>.

Вот эта связь между достоверностью (ведь то, что изображено, действительно было и не является плодом нашей или чужой фантазии) и определенной позицией, вплетенной в ткань этой достоверности, позволяет нам перейти к теме «Востока». Теме, которая для меня, с одной стороны, уже давно является очень личной (будучи подростком, я, как и многие в этом возрасте, мечтал о путешествиях по Востоку, о жизни в разных странах, от Марокко до Японии), а с другой, – это личное отношение было целиком опосредованно европейской культурой восприятия Востока (до относительно недавнего времени у меня не было никакого собственного опыта приобщения к Востоку). И тем не менее даже этот искусственный набор ориенталистских образов воспринимался мной как «настоящая жизнь», как «вот это жизнь!». Если переводить это отношение в плоскость фотографии и в термины Ролана Барта: болезненно-притягательными (*punctum*) для меня оказывались именно общие представления (*studium*). И при этом эти ориенталистские переживания были лишены имперско-колониальной нагруженности, хотя, если верить Эдварду Саиду, именно она ответственна за формирование европейского образа Востока. Концепция Саида о том, что «Восток» является рукотворным творением Запада, необходимым последнему как для самоидентификации, так и для развертывания своих имперских интересов, безусловно, имеет под собой основания<sup>7</sup>. Но утверждения о том, что сформированные

«западным знанием» «образы Востока» не имеют к Востоку никакого отношения, страдает излишним радикализмом.

В отличие от литературы о Востоке и живописной ориенталистики, фотография («бессильная в плане общих идей» – Барт), не отвергая задействованного Саидом фукольдиданского тезиса власти-знания, оказывается тем не менее способной предъявить не только позицию внешнего взгляда, но и подлинность того, что на ней изображено. Восток, запечатленный на фотографии, – это не только «Восток», сконструированный европейским Другим, но и просто Восток, такой, какой он есть даже в тот момент, когда на него никто не смотрит или, наоборот, когда он хочет, чтобы его фотографировали.

Итак, перед нами несколько, взятых почти наугад, снимков, сделанных мной в Кыргызстане, Узбекистане и Таджикистане с весны 2007-го по весну 2008 года.

\* \* \*

Они не могут представлять себя, их должны представлять другие.

КАРЛ МАРКС<sup>8</sup>

Эту фразу Эдвард Саид использовал в качестве эпиграфа к своему «Ориентализму»: только у Маркса данная характеристика относилась к мелким крестьянским собственникам, разобщенным и лишенным осознания своих классовых интересов, а Саид использует ее для описания западной ориенталистской позиции, лишаяющей Восток возможности самостоятельно себя репрезентировать.

Первые две фотографии я сделал в городе Узген (Ошская область, Кыргыз-

6 Ibid.

7 См.: SAID E.W. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. N.Y.: Penguin Books, 1995. P. 1–28.

8 МАРКС К. *18 Брюмера Луи-Бонапарта* // МАРКС К., ЭНГЕЛЬС Ф. *Сочинения*. М., 1957. Т. 8. С. 208.

стан) и в городе Истаравшан (Согдийская область, Таджикистан) весной 2008 года. Казалось бы, перед нами классический пример того, как европеец репрезентирует Восток: постановочное портретное фото; взгляд аборигена, зачарованно приклеившийся к объективу фотокамеры; обязательное наличие детей. Однако вопрос состоит в том, *кто* в действительности был субъектом репрезентации (я со своей фотокамерой или они со своим желанием быть сфотографированными), *что* в каждом конкретном случае стало предметом репрезентации, и *кто* предполагался в качестве ее адресата.

Надо сказать, что, оказавшись на улице среднеазиатских городов, аулов и кишлаков с фотоаппаратом на шее, ты рискуешь двигаться довольно медленно

в связи с тем, что должен постоянно реагировать на просьбы абсолютно не знакомых тебе людей их сфотографировать (спасибо изобретению цифровой техники, иначе эти ритуалы стали бы довольно накладны). И чем реже в этом месте бывают иностранцы, тем более горячее желание стать объектом фотосъемки ты встречаешь. Для детей – это просто аттракцион, весть о котором мгновенно разносится по окрестным дворам, так что в какой-то момент ты уже не можешь протиснуться сквозь облепившую тебя детвору. (При этом ты также становишься целью все более распространенных мобильных телефонов, снабженных фотокамерой, превращаясь в экзотический объект, который потом будут показывать одноклассникам. Это к вопросу об асим-



Илл. 1. Узген, Кыргызстан.



Илл. 2. Истаравшан, Таджикистан.

метрии взглядов, на которую, якобы, до сих пор обречен Восток.) Взрослые преследуют, по-видимому, разные задачи. Об этом свидетельствуют, в частности, выбранные мной фотографии и стоявшие за ними ситуативные контексты.

В первом случае меня остановила на улице молодая семья, только что выбравшаяся из довольно новой «пятерки». Увидев, как я фотографирую очередную табличку на дверях какого-то учреждения, и без труда опознав во мне приезжего, они тут же попросили их сфотографировать. На память. Им просто хотелось, чтобы их изображения, свидетельствующие о достаточно высоком уровне жизни, оказались «у меня в Ленинграде», чтобы это увидели другие, а не только их родственники и соседи. Включая их фото в журнальную публикацию, я полностью следую желанию этих людей быть репрезентированными в «западном» и одновременно их собственном образе. И я не вижу здесь ни восточного экзотизма, ни узурпирующей *национальное* вестернизации, ни «своего», ни «чужого». Я вижу здесь только общее.

Второе фото сделано рано утром на одной из улиц Истаравшана, города, расположенного в северной части Таджикистана, в предгорьях Туркестанского хребта. Учитывая, что старой дорогой на Душанбе через перевал Шахристан сейчас мало кто и из местных-то решается пользоваться, иностранцы в городе бывают только в составе многочисленных миссий, действующих на территории Таджикистана (миссии-то многочисленные, но экспедиции, видимо, не частые). В этот раз я был захвачен врасплох в тот момент, когда нацелился на небольшое сооружение – напоминающее что-то среднее между шахским дворцом и мавзолеем, – с надписью

«Гастраном». Обратившаяся ко мне женщина предельно серьезно дала понять, что хочет сфотографироваться. Нет проблем. Сложности начались, когда выяснилось, что она не просто хочет сфотографироваться, – она хочет фотографию. Она была абсолютно безразлична к тому, что, фотографируя, я наделяю ее «восточной идентичностью» (хотя, казалось бы, – вот, перед нами женщина в повседневной местной одежде), и к тому, что на нее направлен чей-то внешний объективирующий ее взгляд (хотя перед ней находился я с фотоаппаратом наперевес). Она просто хотела иметь свое фото с ребенком, о чем настойчиво – несмотря на то, что ни слова не говорила по-русски, – заявляла. Разумеется, мои попытки объяснить ей, что мне необходимо, если уж не электронный, то хотя бы ее почтовый адрес, не увенчались успехом. Как и попытки выяснить, есть ли в городе фотосалон, в котором можно было бы распечатать этот снимок. В общем, расстались мы очень хорошо. Но вряд ли она думала обо мне как о европейце, лишившем ее возможности репрезентации. Скорее всего, она решила, что я просто плохой человек.

Ориенталистская мораль из этого только одна: Восток не обязательно становится жертвой европейского взгляда, наделяющего его чуждым экзотизирующим языком. В данном случае, передо мной оказался просто Восток, который хотел использовать Запад в качестве технического приспособления. На этой фотографии нет ничего, кроме обычной улицы обычного провинциального города, таджикской женщины с ребенком и фрагмента моего рюкзака (в нижнем правом углу), который мне пришлось не без труда снять, чтобы сделать этот снимок.



Илл. 3. Бухара. Узбекистан.

\* \* \*

На фоне излюбленных (фото)пейзажей все происходит так, как если бы я был уверен, что я там уже был или должен был там оказаться. Фрейд как-то написал о материнском теле: «Нет другого места, о котором можно с такой уверенностью сказать, что мы там уже были». Такова же и сущность подобной местности (избранной желанием)...

РОЛАН БАРТ<sup>9</sup>

В мае 2007 года я наконец оказался в Бухаре. «Бухаро» – звук, сладкий, как мед; тягучий, как прохладный шербет; сладострастный, как описания любви в персидской поэзии; пронизанный святостью, как никогда не закрывавшиеся в этом городе медресе. В общем, полный набор экзотических стереотипов. И все они отчетливо заявляли о своем существовании днем, особенно в тех

местах, где местные жители предлагают туристам свой ориенталистский товар, втрюдорога возвращая Западу его же собственное восприятие Востока.

Но вот вечером, когда европейских бедуинов, – с лиц которых не сходит выражение экзистенциальной дезориентации, смешанной с испугом (собственно, фотокамера и служит индивидуальным средством защиты западного человека от окружающего мира), – запаковывают по номерам отелей, город снимает маску музифицированного Средневековья и становится самим собой, то есть современным, живым, средневековым городом. Продавцы ковров, сюзаны, шелковых шалей складывают свой товар и расходятся по домам, по дороге покупая овощи и свежие лепешки; во дворах медресе учащиеся там мальчишки играют в пятнашки и настольный

9 БАРТ Р. Указ. соч. С. 64.



теннис; чайник зеленого чая ждет тебя в ближайшем уличном кафе; жизнь возвращается в свое ежедневное и неповторимое русло.

Время движется и стоит на месте (прямо как речка, в песне про подмосковные вечера). И в этот момент не покидавшее меня в Бухаре ощущение, что я здесь уже был, что я хочу (почти должен) здесь жить, окончательно оформляется в открывающейся перспективе обычного двора, расположенного напротив столика, за которым я сижу. Это часть старого города, расположенного внутри бухарской цитадели Арк. Двор, где еще несколько часов назад шла оживленная торговля, часть крепостной стены на заднем плане, арочная галерея с торчащими из-под крыши блоками для подъема товаров, выглядят как еще не разобранный декорация к какой-нибудь детской киносказке, снимаемой на «Узбекфильме». Но то ли эта декоративность, то ли возвращающее в детство ощущение сказки, то ли при-

сутствие знаков времени (стоящая у левой стены советская бетонная скамейка, прикрепленный над ней кондиционер), превращающих всю эту декоративность в анахронизм, создают чувство абсолютной подлинности и материнского тепла, чувство возвращения домой – сохранившиеся (по крайней мере, для меня) даже на фотографии.

И что бы ни сказал на это Саид, возможно, интерпретировавший бы мое желание вернуться «домой, в Бухару» как проявление имперского реваншизма, я не вижу в этом желании ничего специфически ориенталистского. То, что я видел тогда, и то, что я вижу сейчас на фотографии, – это Восток после того, как все лишнее ушли. Это Восток, предоставленный самому себе. Восток, остающийся Востоком даже тогда, когда на него не смотрит европеец или когда он не видит, что за ним подглядывают. Но в этом взгляде нет желания присвоить, а есть лишь желание стать частью этого пейзажа, желание вернуться в него.