

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

К феноменологии фотографии

Леонид Чернов

1. Фотокамера становится неотъемлемой принадлежностью настоящего. Фотографируют дети, студенты, пенсионеры, туристы, профессионалы и дилетанты. Фотографируют всюду: на улице, в студиях, на праздниках, торжествах, интимно и публично, открыто и тайно. Современная культура, отмечают философы, приобрела инстинкт фотографирования, который сопровождает каждое мало-мальски значимое событие в жизни человека и без фотокамеры сегодня не обходится ни детский утренник, ни счастливая свадьба, ни пикник с друзьями и рыбалкой. Забыть фотоаппарат в туристическую поездку, значит поставить под сомнение само ее (поездки) бытие. Фотоизображение как алиби юридически подтверждает — событие случилось, мелочи и нюансы зафиксированы, ракурсы сняты, память надежно вооружена. Мы здесь были.

2. Две иллюзии, помимо прочих, присущи фотографии изначально — иллюзия *до-стоперности* и иллюзия того, что снимаемая вещь какая-то *особенная*. От того, что мы осознаем их именно как иллюзии, они не перестают действовать и удивлять нас. Зритель готов обманываться и постоянно забывать об обмане. Подлинное и необманываемое забывается сложнее, поэтому его лучше и не вспоминать совсем. Но если бы фотографы снимали только что-то действительно стоящее и уникальное, их было бы куда меньше, чем сейчас и их снимки ценились бы очень дорого. Но и сама фотография как мировоззрение была бы другой.

3. Природа фотографирования многолика, она скрывается, говорить о ней крайне

сложно. Неразборчивость тех предметов, которые фотографируют и всеядность того, кто фотографирует — позволяют и чаще всего справедливо относиться к фотографии либо снисходительно, либо свысока, как к чему-то давно известному и понятному. В разговоре об изображении, о снимках, о том, что и как изображается, забывается само условие возможности изображения. Без исторического возникновения фотоаппарата и фотографа изображение было бы невозможным. Желательно регулярно вспоминать, что мир жил без фотоаппарата большую часть своей истории, так же как и то, что первые выдержки могли длиться десятки минут, первые снимки хранились как драгоценности, а самыми удобными первыми массовыми клиентами были только что умершие, чаще всего дети и их неутешные родные. На заре своего рождения фотография не боялась смерти. Снимать мертвого как живого, одетого в нарядный костюм и с насильственно созданной улыбкой считалось не только нормальным, но и достаточно дорогим «удовольствием». На мой взгляд, нужно помнить об этой связи. В каком-то смысле любой снимок омертвляет живое.

4. Сегодня произошла инверсия: человек становится сопроводителем фотокамеры, ее хранителем, носильщиком и слугой. Камера сопровождает человека повсеместно, как строгий конвоир и маленькие фотоаппараты присоединились к телефону, вросли в него, как обязательный модус. Кажется, будто экономия пространства и времени, которую манифестирует мобильный телефон, должна быть сопряжена с возможностью фиксиро-

вать каждую видимую точку этого самого пространства, дабы не уничтожить его полностью и окончательно. Фотографирование сейчас не запечатление, не фиксация реального события, оно есть само событие, обязательный атрибут жизни и конститутивный элемент самой этой жизни.

5. Куда ведет столь массированное и тотальное удвоение (утроение, учетверение) всякого взгляда и события? И без того окружающее лишено онтологической фундаментальности и основательности. Как себя чувствует (кем) фотограф, который сопровождает свою повседневность постоянным повтором ее на камеру. Каков статус тех снимков, которые получают у современного фотографа. Остается ли возможность называть их искусством в тех случаях, когда они действительно этого достойны и когда нам очень этого хочется. Эти простые вопросы близки аристотелевской постановке вопроса о понимании причин вещей: что? (сущность-форма), из чего? (материя), куда? (цель), откуда? (источник).

6. При ответе на вопрос «куда?» легко скатиться в критический пафос и метафизику технического. Однако же если это техническое завладело человеком в такой степени, наверняка этому были причины, предпосланные свыше. Сомнений тут быть не должно. И вопрос не в том, какой фотоаппарат мы держим в руках, а в том, что мы им снимаем и с каким чувством это делаем. Если техническое проникло в нас до такой степени, что мы инстинктивно нажимаем «пуск», подобно тому, как моргаем или вздрагиваем, то в этом случае мы уподобляемся уличным регистраторам, фиксирующим беспристрастно движущиеся объекты. Один фотограф сказал, что современный уровень фототехники размывает границы между профессионалом и любителем. Купив дорогую камеру, мы в одночасье становимся профессионалами, делая снимки высокого качества. Но на улицах городов встречаешь сейчас молодых людей неформального вида с пленочными фотоаппаратами. Им не нужно качество, им нужен авторский взгляд, они не хотят быть профессионалами, они хотят быть художниками.

7. Фотокамера множит изображаемый мир и горы технически изошренной и качественной глянцевої продукции попадают в корзины, будучи просмотренными один раз, да и то, если изданию и его авторам повезет. В этом потоке крайне сложно бывает обнаружить живое изображение, нестандартную позу, выразительное лицо. Ибо штамп захватил при помощи изображения в первую оче-

редь самого человека. Начиная с того, что мы стараемся выглядеть как рекламные модели с обложек и заканчивая рекламными слоганами. «Серийность» и «складчатость» (Ж. Делёз) дают нам индульгенцию на штамп и повтор. Почему бы и не поснимать в стиле Х. Ньютона или Р. Дуано? Разве это стыдно или низко художественно. В подобной ситуации тотального копирования остается говорить спасибо яркому потоку глянца и изобразительной штамповки, ибо они помогают понять и увидеть обратное: живое и настоящее. Для фото такая логика возможна и удобна, ибо фотоизображение тычет нам себя в глаза повсеместно. И раз невозможно от него отвернуться, остается сравнивать увиденное и выбирать лучшее. Из множества изображений окружающего нам дается возможность выбрать то, которое приемлемо. А в этом случае уже не отвертеться, сказав, что если все есть изображение, то и выбирать нет смысла. Как раз напротив. При множестве изображений нужно выбрать лучшее. Так рассуждал Августин в вопросах веры: если человек всегда раб чего-то или кого-то, то путь он будет рабом самого главного Господина, Начальника мира.

8. При этом выборе с неизбежностью возникает вопрос о критериях, оценках, уровнях и иерархиях. В современной культуре вопрос не модный и якобы уже решенный. Любой выбор требует напряжения и связан с усилием размышления. При его отсутствии фотография останется либо снимком сугубо частным, либо затронет поверхностную сторону нашего восприятия. В рассказе Х. Кортасара «Слюни дьявола» случайный фотограф спасает сам того не ведая, мальчика подростка, предотвращает гадкое преступление. Фотограф сам узнает об этом значительно позже случившегося события. Он узнает об этом спустя много дней и путем долгого внимательного и пристального рассматривания своего же увеличенного снимка. Именно этим снимком, его фотографированием предотвращается ужасное. Снимок позволяет рассмотреть прошлое досконально, остановить фактическое событие и дает зрителю возможность подумать о случившемся. В структуре этого рассказа снимок наделяется самостоятельной ролью, он живет самостоятельной жизнью. И благодаря нему, возникает понимание и осмысление фактически происшедшего, прошлого. Чувственность и эмоция здесь ушли на второй план. Радостное понимание, приобретенное фотографом и нами — читателями становится смыслом и целью долгой расшифровки кадра. Данный пример, на мой взгляд, показывает сочетание

умозрительного и чувственного в фотографии, сиюминутного и долгого, внимательного. Та футуристическая и сюрреалистическая напористость, которая была присуща фотографии в работах сюрреалистов о ней (Дали, Тцара), была рассчитана на эффект, мгновенный жест, укол. Не случайно Р. Барт не ценил постановочные снимки, предпочитая им репортажные и повседневные.

9. Страсть к фотографированию исходит из желания показывать фокусы, удивлять, поражать. Фотограф всегда отчасти фокусник, ибо совершает чудо, возвращает к памяти утраченное. Зачастую такое, о чем было забыто. И это прошлое, зафиксированное в снимке, начинает представлять его (прошлое) как единственно возможное. Такого рода фокусы могут распространяться до масштабов социологических и политических. На более бытовом и приземленном уровне шутовство-фокусничество фотографа проявлено в желании удивить, поразить. Вспомним, как дети искренне поражаются фокусам и даже после того, как узнают их секреты, так же искренне пробуют фокусничать сами. Чудо фотографии может совершать каждый, оно доступно всем. Дети так же любят и умеют рисовать, а познакомившись с фотоаппаратом, переносят фокусничество со способности создать рисунок на умение фотографировать.

10. Тот, кто подмечает не заметное, показывает новый ракурс, способен удивить, рассмешить и при этом задуматься — разве не демиург и не творец? На фотоснимке прошлое событие предстает как новое, как совершенно новое, ведь его в действительности уже нет. В каком-то смысле фотографирование близко творчеству в чистом виде, ибо любой снимок, самый простой и обычный обязательно нов, суть творение рук фотографа. Важно не потерять почву под ногами, уподобившись Азалею, демону пустыни, который помогал еврейским женщинам раскрашивать лицо (создавать свой космос, порядок на лице), а с другой стороны — избавляться от плода. Такого рода искушениям, на мой взгляд, подвергаются в первую очередь студийные художники, которые творят нечто такое, над чем природа уже позаботилась.

11. Известный британский режиссер П. Гринвей, пишут художественные критики, устраивает для зрителей-туристов выставки, содержанием которых является различного рода вид или ракурс города, пейзажа. Толпы туристов, экскурсионные группы ездят от одной башни до другой смотровой площадки, дабы посмотреть на один и тот же вид с разных сто-

рон и в разном ракурсе. Соответственно — в разное время, в разном состоянии (усталости, спешки); и соответственно, дабы увидеть совсем разное. Париж утром, Лондон вечером, улицу в часы пик. Если удастся связать эти ракурсы в какое-то подобие целого, дать этому целому объяснение и толкование, то статус демиурга автора в этом случае повышается многократно. Но даже в случае разрозненных фрагментов-ракурсов (картинок) деятельность подобного рода напоминает волшебство. Мы начинаем видеть то, что ранее не замечали, обращать внимание на то, что казалось привычным и избитым. Это в лучшем случае. Если же фотограф просто снимает, просто фиксирует некоторое положение вещей, в этом состоянии он подобен архивариусу, летописцу своего времени, своей семьи, своей жизни. Превращать летопись в историю будут зрители через какое-то количество времени. И сегодня, возможно, отсутствие определенной идеологической тенденции в фотографии (военная съемка, съемка известных политиков, съемка-стилизация под картины великих художников) даст для будущего исторического обобщения самый объективный материал. Мы живем в ситуации множества летописей, что само по себе абсурдно, конечно.

12. Фотография останавливает время, а значит — убивает его, ибо время остановить невозможно. Это кажется очевидным. Интеллектуалы уже назвали красиво фотографию «смертью без катарсиса». А там, где смерть, там ужас и страх. Так должно быть в нормальной культуре, при нормальном положении вещей. Но современный человек слишком привык к фотографированию. Привычка заслоняет исходную суть фотоснимка — продлить настоящее и то страшное, что за этим может стоять. Ведь продлить настоящее, закрепить его во времени, сделав вечным, может только сам Автор времени. Поэтому во всяком фотографировании присутствует скрытое богоборчество. Неосознанное им и остается. А осознанное либо поднимается до Автора, либо отрицает Его в попытках собственного творения. В. Беньямин вспоминает слова своего товарища, фотографа С. Стоуна: «Фотография как искусство — очень опасная область». Суть этой опасности у В. Беньямина заключается в ремесленничестве, в подделке фотографией живописи, в замене художника на фотографа посредством технического за счет возможности быстрого фиксирования жеста, маленького события. До В. Беньямина такого рода опасность для фотографа фиксировал Ш. Бодлер. Он указывал на то, что техническое не может

ничего прибавить к процессу воображения, если его нет у художника изначально. Никакая точность и объективность не заменяет реального образа природы и естества. Другое дело, что этот образ узнаваем только через язык, язык, по словам Ш. Бодлера, «божественной живописи». Но не через язык фотографии, ибо мертвое не может поведать о живом и уж точно ему нечего к живому прибавить. Однако сегодня такого рода радикализм в оценке фотоизображения кажется излишним и неоправданным. У человека нет иного места и мира, кроме как мира соседствующего с техническим и фотокамера здесь занимает уже обязательное место.

13. Ш. Бодлер назвал фотографов «солнцепоклонниками». И сегодня можно часто услышать от фотографов, что, дескать, настоящие снимки получаются только на природе, на естественном свете, на солнце. Что Солнце является безусловным составляющим удачного снимка. Лучшие представители работы на пленере, поддерживают и сохраняют импрессионистическую традицию европейской живописи в фотографии. Однако поклонение солнечному свету заканчивается с появлением снимка как вещи, с появлением изображения на бумаге. Как и первые карточки на железных пластинах, хранившиеся в футлярах (дагерротипы), современные фотографии лучше сохраняются в альбомах, не на свету. Фотограф скорее искусственно придаст кадру временную пожелтелость, нежели поместит работу в рамку и повесит ее напротив солнечного окна. Очень скоро карточка испортится, сторит и исчезнет на свету. Техника здесь помогает человеку решить проблему материальности снимка. Фотографии остаются на компьютерных носителях и куда реже становятся вещами, овеществляются. Исчезает воспоминание о фотобумаге, а с ней и всего того, что за бумагой стоит (лес, деревья, природа, материя). Материальность фотоснимка становится необязательной. Фотокарточка как вещь, особенно полученная путем снимка на цифровую камеру, забыла эту свою вещную характеристику. Цифровая фотография не желает переходить в альбомы или в рамки на стенах, даже при отличном качестве и художественном достоинстве. Ведь так хочется ее еще и еще улучшить путем дополнительных компьютерных манипуляций. Однако, альбом или карточка — хоть и архаика, но обязательный атрибут фотографии — вещи. Без этой материальности фотография останется только частным ракурсом и частным аспектом размышления фотографа. Выставка или тематический альбом — безуслов-

ный признак смелости фотографа. Ибо только на выставке, только в вещности произведение себя проявит. Солнце должно увидеть снимок. Иначе не узнать, чего он стоит.

14. Фотография, как действие, процесс по получению какого-либо изображения, безусловно связан с магией. Тем более — процесс по получению копии с лица, или фигуры. Ведь фотограф завладевает изображением человека. А завладеть изображением — значит властвовать над изображаемым. По сути, для человека естественное изображение и сам человек — одно и то же. Современные этнографы — антропологи фиксируют устойчивый факт: те группы людей, которые живут до сих пор в естественных природных условиях, крайне осторожно относятся к самой возможности себя фотографировать. Как правило, на фотографию налагается категорический запрет. А если запрет нарушается и снимок создается, то зачастую люди не узнают себя на полученных снимках. Естественное природное мышление скорее свяжет себя с изображением татуировки на своем же теле, нежели со своим изображением, увиденном на снимке. Хотя, даже при отсутствии зеркала под рукой, ничто не запрещает увидеть себя в реке или в озере. Однако фактическая близость фотоснимка и реального лица пугают и напоминают о том, что снимок и есть сам человек. А кто владеет снимком, неизвестно? Если с подобием можно сотворить все, что угодно, закономерна и опасность для оригинала. Тут необходимо доверие к изображению, доверие к тому, кто фотографирует. А если о доверии говорить рано, то и снимок остается под запретом. С другой же стороны, сегодня никто не спрашивает разрешения снимать на фотоаппарат. Объекту все равно, предмету доверия не требуется, природа, улица, река, дерево — они молчаливы. Их можно просто снимать, тем самым овладевая их природой полностью, ибо их никто не спросил о повторе. Да и кнопка «спуск» близка спусковому крючку и слово «снять» имеет и смертоносное значение. Не следует ли из вышесказанного, что прежде чем фотографироваться, мы как минимум должны познакомиться с фотографом и узнать его ближе. Не все равно, от кого умирать, пусть даже и символически.

Даная работа написана под влиянием фотографов из Екатеринбурга (Свердловска) Сергея Кузьмина, Юрия Бутеруса, Михаила Чарина, Константина Багаева. Их старые и современные снимки можно при желании найти в Сети в свободном доступе.