

Елена Петровская

Антифотография



БК85.16

УДК 77

ПЗ05

Е. Петровская. Антифотография. — М.: «Три квадрата», 2003. — 112 с. (Серия: «artes et media», вып. 2)

В книге рассматриваются теоретические вопросы, связанные с фотографией. В эпоху, когда фотография сменяется цифровыми образами и ручным видео, она мобилизует потенциал коллективной общности, изначально в ней заложенный: условиями ее видения (проявления) становится необъективированная жизнь «поколений». Как фото передает коллективные структуры чувства? Что за невидимый подразумеваемый референт помогает расшифровать - зафиксировать - частное в его дознаковой достоверности или удовольствии от стереотипов? Автор дает ответы на эти и другие вопросы на примере творчества Бориса Михайлова и Синди Шерман. Документальность, узнавание, история, сообщество, аффект - таковы сквозные линии исследования, выводящие за рамки фотографии в ее традиционном понимании.

ISBN 5-94607-035-5

©Е.Петровская, текст, 2003

©«Три квадрата», 2003

оглавление

Предисловие 5

«Какая угодно» фотография 9

Документальность 21

Узнавание 33

[Борис Михайлов]: аффект времени 47

[Синди Шерман]: аффект тела 77

Вместо заключения: о негероических сообществах 105

Указатель имен 109

5

предисловие

Эта книга не о фотографии. Вернее, не только об изображениях которые мы привыкли ассоциировать с определенными именами и чья техническая подоплека опознается без малейшего труда. Скорее, речь пойдет о том, куда нас выводит фотография, одновременно столь распространенная и уже во многом устаревшая. Нетрудно догадаться, что фотография является предлогом, но точно так же теоретической рамкой для разговора о других вещах - вещах безусловно, с ней сопряженных и, вместе с тем, проявляющих себя и в иных по сравнению с фото, режимах. Мы имеем в виду прежде всего неощутимое измерение повседневности, самую банальность будней. Способы проживания, которые не находят, да и не ищут для себя, объективированных форм, но тем не менее удерживаются силой некоторой изначальной связи. На чем она основана? Часто - на простых клише, граничащих с китчем, переходящих в китч. Но китч есть отвлеченно-эстетическое восприятие неких готовых продуктов, в то время как упомянутая связь проскальзывает мимо принятых определений. Это - общность переживания того, что не является личным. Что не успело стать «моим» или «твоим». Именно таково клише как продуктивный знак повседневности. Клише - не то, от чего нужно спешить избавляться, дрейфуя в сторону «незаменимости» и «уникальности». Эта

антифотография

6

сторона сегодня сама превратилась в клише. Клише - зона первичной неразличимости, где нет никаких оппозиций: высокого и низкого, истинного и неистинного и т.д. Это - подкладка самой социальности в эпоху постиндустриальных отношений. Случилось так, что фотография дает выражение такой невыразимости. Если она что-то и выставляет напоказ, то условия видимости. Видимости, отсылающей к сообществам. Ведь не секрет, что со всяким обществом уживаются сообщества - тех кто себя никак не определяет, но кого пытаются назвать. Сегодня одним из таких внесоциальных сообществ выступают зрители. Зрители отдельных фотографий. Все, что им дают фотографии, это и есть возможность узнать себя в качестве сообщества, возможность первофантазирования. Они узнают себя как те, кто хочет вернуться в Историю и/или вернуть себе собственное Тело, - и то и другое переживается как [коллективный] фантазм. Фотографии наиболее рецептивных художников - но и это слово уже не подходит - как раз передают вибрации такого аффективного единства,

способы проживания - переживания - повседневности в качестве неотчуждаемых стереотипов. Эти стереотипы, строго говоря, невычленимы. Они и есть наш способ, возможно единственный, касаться реальности. Способ прикасаться к ней и быть ей причастными, встречаться с ней и ее понимать. Но клише - не просто изначальная вписанность в сегодняшний мир, место освобождающей анонимности. Клише - признак иного субъекта самих групповых отношений, претворенных так или иначе в восприятии. Что знает - помнит - о себе поколение? Клише - соединение времени и места, нервный узел разделяемых первичной общностью аффектов. Эта общность всегда дана в становлении, она не успевает затвердеть в четкие формы ценностных и семантических образований. Она всегда бессловесна. Здесь и сходятся фотография и сообщество - в точке до языка, до какой-либо (последующей) символизации. До языка - это значит в предсемантическом опыте самого проживания, где ты всегда уже с другими. Такая общность, повторим, аффективна. И сегодняшняя фотография выступает тем механизмом, который позволяет проявлять невидимое. Уходя, фотография открывает измерение реальности, о котором ей и не

предисловие

7

мечталось: она отсылает - реферирует - к неочевидному, ее документальность опирается на вымысел. Фотографии почти уже и нет: остается призрачное фото, чье угодно, какое угодно, и оно может рассказать мне больше, чем то, которое было - казалось - непререкаемо «моим». Это так, поскольку в нем соучаствуют другие, поскольку в поле зрения оно попадает только и исключительно благодаря последним. Иначе - без других - фото остается непроявленным, его вообще нельзя увидеть. Встречные потоки: фотография выражает поколение [десятилетие], поколение проявляет фотографию. Только тогда она и обретает фигурацию. В противном случае она не в силах прорваться сквозь пелену, отделяющую видимое от невидимого. Вот об этой фотографии и пойдет здесь разговор. Насколько это «все еще» фотография, а насколько - «уже не» фотография, судить предоставим другим.

«какая угодно» фотография

9

Сама практика повседневности подсказывает нам, что разговор о фотографии, даже если допустить его нарастающую отвлеченность, начинается с разглядывания снимков. На теоретическом уровне тому же научил нас Р. Барт: для него «наука» фотографии оказалась неотделимой не только от интереса к разновидностям изображений, но и от опыта глубокого личного переживания, который фотография, конкретная фотография, должна была одновременно удержать и по возможности восполнить*. Следовательно, внимание к «данному» снимку, что соответствует и дейктике самих фотографий (они указывают на конкретные вещи и тем же ходом требуют ответного опознавания), такое внимание со всех точек зрения представляется неоспоримым.

Какая, однако, фотография должна располагаться в поле зрения сегодня? Может ли исследователь этого вида изобра-

* См.: Ролан Барт. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. Пер. с фр., послесловие и комментарии М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. Более подробный полемический разбор знаменитой концепции Барта см. ниже в разделе, посвященном Борису Михайлову.

10

антифотография

жения в эпоху массового манипулирования фотоматериалом отталкиваться от того, что Барт называл «моей» фотографией? И, говоря шире, какая фотография может сегодня считаться «моей»?

Напомним, что «*Camera lucida*» строится вокруг единственного снимка: фотография, запечатлевшая мать Барта маленьким ребенком - впрочем, уже в неповторимости не столько черт, сколько ими отражаемой душевной сути (лучистый взгляд, редкая скромность), - так и остается непоказанной. Фотография Зимнего Сада, отсылающая к боли утраты, к тому, что поистине неизобразимо, составляет скрытый референт письма. Можно предположить, что на место этой фотографии позднейший исследователь поместит свою, но, так поступив, вовсе не станет бездумно следовать за Бартом. Ибо та единственная фотография, на которую будет опираться исследование, может акцентировать совсем другое - например, социально-генетическое («родовое») в противовес особенному, уникальному. (Скажем, фотография родственников на фоне скрытых или явных катаклизмов*). Такое решение оправданно хотя бы потому, что сегодняшний мир выстроен вокруг клише, иначе го-

воря - продуктивных банальностей. И поэтому можно не только заместить «мою» фотографию другой такой же (всеобщность «моего», его взаимообратимость), но, произведя замену, поме-

* Именно так, похоже, поступает Валерий Подорога, противопоставляющий непредъявленной фотографии Зимнего Сада собственное фото из семейного альбома. И хотя этим жестом иллюстрируется иное понимание проблемы связи памяти и фотографии - «старые фотографии рассказывают нам не столько о том прошлом, в котором они делались, сколько об утрате времени нашей собственной жизни», - сама необходимость показа (сокрытия) некоторого «уникума» под сомнение не ставится. Валерий Подорога. Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта. - В кн.: Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. № 1. Под ред. В.А. Подороги. М.: Логос, 2001, с. 201, 203.

«какая угодно» фотография

11

нять и режим индивидуальной аффектации: предложить зрителю увидеть *punctum* там, где Барт опознал бы, наверное, одну непрерывность культурных значений. Или, выражаясь его языком - лишь некоторый *studium*. Но подобный ход не кажется нам вполне радикальным. Он во многом заимствует логику, предложенную Бартом. Даже если «моя» фотография и становится «разоблаченной» - теперь ее видят все, причем аргументация от этого ничуть не пострадала, - даже в этом случае остается то, что мы назвали бы интимностью: между зрителем и автором устанавливается негласное понимание по поводу деталей (но точно так же атмосферы) вполне конкретного, а потому необщезначимого снимка. По-видимому, новейший теоретик должен поступить иначе - отказаться от предъявления, от жеста демонстрации изображения вообще. Ибо нельзя не признать: место, где раньше находились - могла находиться - «моя» фотография, это место сегодня стало пустым.

Говоря, что место «моей» фотографии отныне опустело, мы не отказываем современным зрителям в способности испытывать индивидуальные эмоции. Речь о другом. Если для «моего», этого незаместимого опыта утраты, Барт, по сути дела, изобретает специальный фотографический язык - в самом деле, для чего весь этот долгий разговор, если не для выражения остроты «моего» страдания, при том подспудном понимании, что такие состояния переживают так или иначе все, - то сегодня переосмысления требует само это понятие. «Мое» - не только и не столько то, что возвращает к личной травме. Это по-прежнему безусловный род узнавания, но вот только чего? Осмелимся предположить: фотографическая практика последних десятилетий, в том числе и ассоциируемая с постмодернизмом как стилем, а также повсеместные процессы социальной стандартизации, независимо от уровня развития конкретных обществ, - все это на разных, но соотнесенных уровнях ставит проблему узнавания совсем по-другому. «Мое» переживание перестает быть исключительной прерогативой, кошмарной бездной, че-

12

антифотография

рез которую прохожу только я. И если переживание это возвращается ко мне, в согласии с законом вытеснения, то только как опосредованное, как разделившее, вобравшее в себя чужой аффект. «Мой» аффект сегодня априорно социален.

Это может означать как минимум две вещи. Во-первых, узнавание «себя» не обязательно должно выражать идею возврата к себе как другому. Такая схема представляется «индивидуалистической» в том плане, что, демонстрируя несобственность «моего», тем не менее исходит из целостности внутреннего пространства, даже когда его неоднородность нарастает: область бессознательного есть квинтэссенция всего чужеродного, странного и страшного в рамках того, что образует - вернее, должно образовывать - необходимое единство личности. «Я» познается через серию «не-Я», конститутивных и в этом смысле первичных в отношении любых психических единств. Изображение в данном случае и может стать условием возврата, своеобразным трамплином или площадкой, откуда начинается тернистый путь к себе. Иначе говоря, оно может спровоцировать - «включить», активизировать - те самые аффекты, которые ведут свое латентное существование в глубинах бессознательного. «Коллективное бессознательное» вряд ли что-нибудь решительно меняет. По крайней мере, выделение в групповом восприятии архетипических структур отдает предпочтение тому, что в нем является инвариантным. Однако если говорить о «самоузнавании» сегодня, то невозможно не заметить, как оно осуществляется через других. Это не простое изменение грамматического числа. Речь идет об аффекте, возвращаемом через общность, об аффекте самой этой общности. Это значит, что «мой» аффект необходимо растворен в аффектах других, что возвращается он ко мне в исходной общности разомкнутого опыта. Он заранее принадлежит другим. Он «мой»,

лишь поскольку он разделен, поскольку им уже - всегда - распоряжаются другие. Что не делает «мой» аффект более размытым или сла-

«какая угодно» фотография

13

бым в том смысле, что сила его равномерно распределена между членами анонимной, потенциально неохватной общности. Напротив, это означает, что в восприятии, в том числе и повсеместно воспроизводимых образов, мы все более зависим от невидимого, а главное - неустранимого, присутствия других.

Но то же самое можно сказать, отталкиваясь от самой художественной практики. Переводя проблему на язык образов, язык современной фотографии, приходится, прежде всего, констатировать изменившуюся структуру, или состав, изображения. При этом критерием изменения будет не набор каких-то формальных черт и отличий, но дополнительное пространство, открывающееся «внутри» изображения и соответствующее тому, что можно условно назвать опытом имманентно-критического восприятия. Это не суждение и не фотографический *studium*. (Хотя при определенных условиях то, о чем мы говорим, может принять одну из этих форм и даже обе сразу.) Мы имеем в виду своеобразное формально-содержательное расслоение, наблюдаемое буквально в каждой из так называемых постмодернистских работ. Об этом можно говорить по-разному: например, в терминах референта и превращения его из «данности» в «проблему»*. Об этом можно говорить как о критическом акте, каким является сама же фотография - фотография, становящаяся в известных обстоятельствах собственным «метаязыком»**. Наконец, можно рассуждать о тех же вещах и с использованием более традиционных понятий: современная фотография, указывает критик, не только предлагает зрителю некую сцену, но делает рефлексию над ней необходимой час-

* Abigail Solomon-Godeau. *Photography After Art Photography*. - In: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art; Boston: David R. Godine, Publisher, Inc., 1984, p. 81.

** Rosalind Krauss. *A Note on Photography and the Simulacral*. - In: *October* 31, Winter 1984. p. 68.

14

антифотография

тью этой сцены, то есть добавляет к последней «сogito» ее же восприятия*. Если проводить лингвистическую аналогию, то это есть приостановка референта - то, что дает о себе знать не задним числом и не по здравом размышлении, но в момент самого перцептивного акта. Иначе говоря, не умея «правильно» назвать, не владея критическим языком как таковым, современный зритель тем не менее владеет чем-то близким критическому восприятию. Интереснее, впрочем, другое. Отмеченная двойственность, или дополнительность, являющаяся неотъемлемым элементом самого изображения, есть не что иное, как «место» зрителя «внутри» изображения. Иными словами, изображение существует постольку, поскольку в нем уже намечен путь для зрителя, поскольку зритель как необходимый соучастник конституирует его. Подобный структурно-содержательный момент и будет отличать новейшее (фото) искусство.

Продвинемся еще на шаг. Предназначенное зрителю «пустое» место - только это не пробел внутри изображения, это именно дополнительность, которая всегда уже «там», на поверхности самой «картинки», - такая оставленная зрителю вакансия имеет важную особенность. По-видимому, любое, даже самое герметичное произведение можно охарактеризовать как трансцендирующую имманентность**, имея в виду, что оно заведомо открыто возможной/дальнейшей рецепции и что условием его самобытности является бытийственность - причастность миру людей и их многообразных действий. Чем постулируется неизбывная связь между произведением и широко толкуемым читателем. Но подобный тезис рискует упустить из виду особенность самой рецепции (если продолжать использовать герменевтический

* Wilfried Dickhoff. *Untitled* * 179. - In: *Parkett* 29, 1991, p. 108.

** См.: Поль Рикёр. *Время и рассказ*. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. Пер. с фр. Т.В. Славко. М.; СПб.: Университетская книга, 2000, с. 108.

«какая угодно» фотография

15

язык). Современная фотография не просто предназначена зрителю и даже не просто «интериоризирует» рецепцию, основываясь именно на ней. Одновременно она дает выражение тому, чему прежде не было и не могло существовать аналога: речь идет об исторически определенной общно-

сти воображения, как и о том невидимом со-обществе, что проступает сквозь контуры готовых общественных и политических форм. Выражаясь по-другому: сегодняшняя фотография потому только и может быть внутренне рефлексивной, критической и т.п., что ею мобилизуется потенциал некоей коллективной связи, возникающей по поводу распространенных в обществе стереотипов. Фотография, как правило, предъясвляет эти стереотипы не в гротескно-отчужденном виде, но именно так, как они давно уже стали нашей второй - а может, и единственной - природой. «Разоблачение» таких клише есть в буквальном смысле снятие покровов, отчего их узнавание, вернее, узнавание с их помощью «себя», оказывается столь болезненным делом. Важно подчеркнуть: стереотипы эти - не просто навязанные нам извне модели поведения, социально сконструированные образы тела и/или «души», ролевые предписания. Эти клише формируют саму нашу чувственность, это наш способ реагировать на мир. Более того, циркуляция таких мифологем в современном мире, мифологем, принимающих в основном визуальный характер (достаточно обратиться к особенностям функционирования СМИ), позволяет говорить о всеохватности и «неразборчивости» самого их потребления. Клише по определению безымянно и в то же время множественно. Оно потому и является клише, что основной его признак - отсутствие всякого признака. Даже рекламное упование на исключительность - очередное клише. Однако сквозь то, что может показаться безнадежно однообразным, сквозь бесконечно тиражируемое проходят свои аффективные токи. Ведь равным образом это и область (коллективного) воображаемого с типичной для

16

антифотография

него эмоциональной загрузкой. И если, перефразируя классическую фразу, утверждать, что воображаемое структурировано как клише, то и в подобном случае в нем остается место для аффекта. Современная нам фотография угадывает эти сложные взаимосвязи. Обыгрывая, казалось бы, набор клише, она «говорит» нам о большем - не только об их спаянности с субъективностью, но и о том аффективном опыте совместности, который при помощи образов они нам возвращают.

И вновь мы хотели бы обратиться к тезису, прозвучавшему в самом начале. Теперь должно быть несколько яснее, почему «моя» фотография закономерно сменяется какой угодно фотографией. Этот новый тип изображения - ведь согласимся, что это всего лишь конструкт, но далеко не эмпирическая данность, хотя с фотографией не все так просто, и два уровня, материальный и теоретический, кажутся тесно переплетенными здесь потому, что фотография и «есть» то, что воплощает теорию, материализует время и отчасти пространство, делая это посредством того примечательного интервала, каким она сама и выступает, — так вот, данный тип изображения как раз и возникает изнутри так называемой художественной фотографии. Художественной, то есть не отказывающей себе в удовольствии поставить подпись. В остальном же, как это будет видно из дальнейшего, наименее зависимой от вымысла и наиболее документальной - если понимать под этим не столько фиксацию видимых объектов и изменений, происходящих на поверхности, сколько способ моделирования и передачи самих поверхностных эффектов, к числу которых, безусловно, относится и новое сообщество. «Какая угодно» («всякая», «любая») не есть оценка качества. Хотя надо признать, что фотографы, наиболее внимательные к своему времени, всякий раз используют то, что мы назвали бы нейтральным модусом репрезентации. Это тот уровень изображения, который остается невидимым и поэтому всегда просматривается, так сказать,

«какая угодно» фотография

17

навзлет: черно-белая любительская фотография (ныне устаревшая, а потому опознаваемая), квадратные полароидные снимки (в привычном белом обрамлении), остановленные видео- и телевизионные проекции, «глянцевые», а с некоторых пор и цифровые фото. Каждая из перечисленных модальностей соответствует размытому образу того или иного поколения: поколение пользователей находится в прямой зависимости от «поколения» технических устройств. Стало быть, эстетическая рамка остается нейтральной как раз потому, что вообще не ощущается как рамка: так снимают, значит - видят, все. (Чтобы увидеть нечто в эстетическом свете, необходимо превратить рассматриваемое в объект. В фотографии же, как известно, зритель наименее всего склонен выделять формальные параметры изображения.) Современные фотографы часто проблематизируют подобную «нейтральность»: именно благодаря их филигранной работе с обыденно-невидимым и начинают проступать его черты.

Итак, «какая угодно» фотография располагается вне поля оценок. Словосочетание «какая угодно»

счастливым образом соединяет принадлежность всем и никому. Вернее, оно само стоит на переходе от индивидуального («моего») к всеобщему -тому, что «меня» отрицает. (Кстати, именно поэтому Барт столь непримирим к фотографии, принимающей облик Истории: последняя для него есть квинтэссенция общих законов, и в этом неизбывном круге интерпретаций индивидуальное исчезает бесследно. Именно поэтому Барту столь дорога случайность, входящая в само определение фото: случайность противится универсализации, всегда «обгоняет» ее.) «Какая угодно» фотография продолжает быть случайной. При этом ее случайность возведена как будто во вторую степень: она не только фрагментарна в отношении времени и места, не только «анекдотична» (в репортажном смысле слова), наугад выхватывая сцену или эпизод, но равным образом она готова и к тому, чтобы сменить владельца, - «чья-то» фотография может внезапно

18

антифотография

оказаться в полном объеме «моей». Мы не имеем в виду простое совпадение *punctum*'ов. Постараемся пояснить - и прояснить — сказанное красноречивым примером.

У фотографа Бориса Михайлова есть серия снимков под названием «Танец». Она датирована 1978 годом. Серия посвящена его родителям, как и родителям жены. Что-то почти безошибочно подсказывает зрителю, что их там нет. Что же такого содержится в этих простых черно-белых карточках, что могло бы обеспечить непрерывность памяти? Не задумываясь, можно ответить: это время родителей Михайлова. Они жили в это время, и поэтому любой, а тем более заинтересованный, репортаж есть возвращение в их прошлое. Но родителей Михайлова там нет. Более того, их, как и танцующих - в основном людей пожилых, - уже, наверное, нет в живых. Стало быть, то, что дарят фотографии, одновременно есть память родителей - они лучше других могли бы помнить это время - и память об этих родителях. Но это и общее время - ведь родители, очевидно, не бо́льшие его свидетели, чем фотограф, присутствовавший на танцплощадке. Можно предположить, что в качестве «своего» они помнили совсем другое время - время, визуально преломленное сначала в фотомонтаже, а потом в монументальной пропаганде. Время стремительных «побед» социализма в противовес его позднему «застою». Вместо этого мы видим подборку фотографий одного танцевального дня, возможно даже вечера, в котором участвуют никому неизвестные люди. Этот анонимный фоторяд и есть пространство «между», но точно так же общее пространство, формируемое встречными потоками аффектов: индивидуальной памятью того, кто вспоминает, и коллективом как случайным образом воспоминания -«мой» *punctum*, растворенный во временной общности, которую образовали эти пришедшие на уличную дискотеку люди.

Вот она, невозможная фигура - эти советские люди. Наверное, для удобства понимания следует внести графическую коррективу: «эти» «советские» люди, - чтобы в полной мере оце-

«какая угодно» фотография

19

нить контраст и обретенное единство индивидуального и родового. На запечатленных людях нет никакого клейма их государственно-культурной принадлежности: нет ничего ни в одежде, ни в их поведении, что изобличало бы особый социально-антропологический тип. (Мы оставляем в стороне все культурные знаки, по которым умелый читатель легко восстановит «советскость».) «Советскими» делает этих людей наша память, а чаще - просто готовность к воспоминанию, готовность, наиболее заметная тогда, когда память, прежде всего историческая, по понятным причинам нам изменяет. «Советскость», иными словами, есть некий смутный рассредоточенный аффект. Своим жестом посвящения Михайлов выявляет всю парадоксальность такой «ничейной» памяти: я вижу моих родителей, глядя на «чужую» фотографию. Иначе говоря, на фотографию, запечатлевшую чужих людей и/или взятую из постороннего архива.

21

документальность

Выдвижение на авансцену того, что мы назвали «какой угодно» фотографией (возможно, не без задней мысли: есть тому, по крайней мере один, литературный прецедент: «Everybody's Autobiography»* - автобиография без принадлежности, которая, написанная личностью, могла бы быть достоянием всех), сама возможность начать разговор с «ничейной» фотографии объясняется трансформацией понятия документального. Вполне очевидно, что у этого термина имеется своя история**. Интересно, что первое его употребление во Франции Кристианом Зевросом в конце 1920-х

годов акцентирует не столько социальный факт, как логично было бы подумать, сколько индивидуальный почерк: так, документалистами, прежде всего, признаются такие признанные сегодня «худож-

* Gertrude Stein. *Everybody's Autobiography*. New York: Random House, [1937].

** Подробнее о кинематографических корнях «документального» в истории фотографии см.: Abigail Solomon-Godeau. *Who Is Speaking Thus? Some Questions About Documentary Photography*. - In: Idem. *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: Univ. of Minnesota P, 1991 (Media and Society 4), pp. 169ff., 299-300.

22

антифотография

ники», как Агасе, Кёртеш и Шилер*. Впрочем, для того чтобы увидеть эту эстетическую коннотацию в понятии документального, мы должны его испытать археологически. Иначе говоря, «эстетическое» должно быть последовательно извлечено, выделено из недр самого «документального». Наша гипотеза относительно сегодняшнего дня будет формулироваться по-другому: эстетическое, а лучше - художественное, есть условие любой документальности. Что, в свою очередь, позволяет утверждать: только тот документ поставляет «очевидный» факт, который сам же выступает постановкой. (Вспомним постановочное фото.)

Применительно к литературе - этому вымыслу *par excellence* - такая мысль не кажется, пожалуй, слишком вызывающей. Анализируя короткий текст М. Бланшо, который повествует о несостоявшейся смерти его рассказчика-героя - это сложное удвоенное, но и раздвоенное лицо, свидетель, переживший самого себя как свидетеля сорокалетней давности события, - исследуя Бланшо, Жак Деррида вскрывает «фиктивную» подоплеку всякого (литературного) свидетельства: истина возможна лишь постольку, поскольку сохраняется возможность вымысла, иначе говоря, того призрачного распада истины на дробные фрагменты, или той «лжи», которая ее преследует. «Ложь» истины - это страсть самого письма в качестве намерения «поведать обо всем»**. Это выводит нас и на более общую проблему взаимоотношений литературы и жизни: литературная институция, навязавшая себя, распоряжающаяся правом разрешения самого неразрешимого, делает все возможное, чтобы забыть, что литература берет свое начало до литературы и что так называемый реальный опыт структурирован возможностью вымысла***. Существует простейший

* Ibid.

** Jacques Derrida. *Demeure Maurice Blanchot*. P.: Galilee, 1998, p. 94.

*** См.: Ibid, pp. 123-124.

документальность

23

способ перекинуть отсюда мост к визуальному - способ этот будет заключаться в том, чтобы рассматривать последнее как самостоятельный язык (или языки, если быть предельно точным). Тем более что археологический анализ той же документальной фотографии вскрывает ее дискурсивный характер: она рассматривается в рамках разветвленной системы высказываний, образующих определенный «режим истины», то есть поддерживающих непрерывность истины и власти*. Ясно, что так понятая фотография потребует от исследователя критического «всматривания» в саму риторичность документальности, ибо способ фотографирования, признаваемый объективно-репортажным, беспристрастным, никак не может сойти за нейтральный. Так, Э. Соломон-Годо, описывая фотографии, снимавшиеся в 30-е годы по заказу Администрации по защите фермерских хозяйств (Farm Security Administration) с целью обеспечить поддержку социальных программ (relief programs) Нового курса, отмечает целый ряд неизменно повторяющихся тропов: изображение субъекта и его тяжелого положения как зрелища, предназначенного в основном для другой аудитории и для другого класса; представление «факта» отдельной жертвы социальных обстоятельств как метонимического указания на эти самые (невидимые) обстоятельства и др. Сюда же можно добавить и то, что жертвы Депрессии изображались только «достойными» бедными (the deserving poor), в чем просматривается доктринальная черта данной государственной программы. Интересно, что ее директор Рой Страйкер, объясняя нанятым фотографам «настроение», которое он намеревался с их помощью передать, был фактически озабочен «риторикой образа»**.

* См. показательное в этом отношении исследование: John Tagg. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Amherst: The Univ. of Massachusetts P., 1988.

** См.: Abigail Solomon-Godeau. *Op. cit.*, pp. 176-180.

24

антифотография

Таким образом, можно заключить, что понимание документального как языка (в более широком или в более узком смысле) неотделимо от его «разоблачения»: от обнаружения всего того, что этот язык оформляет, запускает в действие, наделяет эффективностью. В соответствии с решаемой задачей в языке может акцентироваться разное - его (идеологический) референт, более отвлеченно истолкованная функция и др. Что в то же время означает, что признаются иные - не-документальные - источники документального. Стало быть, провозглашение постановочности как условия документальности вписано, казалось бы, в довольно проработанный контекст. Однако здесь мы должны сделать, по крайней мере, две оговорки. Во-первых, мы далеки от того, чтобы механически переносить модель (текстовой) деконструкции в сферу визуального. Несомненно, есть основания рассматривать структуру фото как разновидность *espacement*, этого пробела или интервала, который, не равный самому себе, полагает целостность и тождество. Не вдаваясь в подробности, заметим, что, разрывая и связывая времена (остановленное прошлое в настоящем каждый раз возобновляемого восприятия), делая это самым что ни на есть прямым, осязаемым способом, фотография удачно иллюстрирует то, что можно назвать конститутивной силой различия. Для кого-то она становится материальным агентом самой деконструкции*. Впрочем, одно дело сказать, что деконструкция применима к фотографии, другое - разыграть эту последнюю по ногам *differance*. Если и можно применять этот метод (но Деррида всегда возражал против деконструкции как метода, как набора готовых понятий, настаивая на ее гибкости и открытости материалу), то лишь вводя серию опосредования и неизбежных перетолкований. Вплоть до того, что теряются са-

* Так, по крайней мере, поддается у американца Эдуарде Кадавы. См. его книгу: Eduardo Cadava. *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton, N.J.: Princeton U.P., 1997.

документальность

25

ми их «истоки» (что, заметим, совершенно в духе обсуждаемого направления).

В фотографии все не так, как в литературном или философском тексте. Ее «пробел», и к этому мы еще вернемся, есть не просто утверждение возможности истории. (Такое толкование, навеянное В. Беньямином, предлагает своему читателю Э. Кадава*.) Зияние (в) фотографии, ее *differance* связаны, на наш взгляд, с тем, с чем деконструкция обычно не работает. Современная фотография фиксирует нечто вообще не поддающееся фиксации: она документирует «пустоту» нашей памяти, но равным образом и то, что делает эту память возможной. Говоря предельно сжато, она удостоверяет память как некоторый коллективный аффект. Материальная основа, необходимая для такой документации, должна быть поставлена в связь не с «самим» временем (этнографическая «правда» деталей), но с его образами, имеющими эмоциональную окраску (вымысел как способ правдивой реконструкции воспоминания). Ведь «прямого» доступа ко времени у нас (больше) нет.

Вторая оговорка будет заключаться в том, что в фотографии, как и в иных формах визуального, имеется свой собственный нередуцируемый остаток. Именно он и сопротивляется переводу на какой-либо язык, сохраняя за фотографией ее простоту и вместе с тем непроницаемость. И именно он, несмотря на жесткую критику технических искусств как проводников идеологии определенной формы, позволяет снова задавать «метафизический» вопрос о том, что такое фотография.

Возвращаясь к документальному и его особенностям в современной фотографии, приведем еще один знаменательный и проясняющий пример. В конце семидесятых американская художница Синди Шерман сразу же прославилась серией черно-белых фотографий под общим названием «Untitled Film Stills». На небольших фото запечатлена сама Шерман, которая

* Ibid.

26

антифотография

старательно меняет облик, демонстрируя зрителю разнообразные женские типы, связанные, по видимому, как с жанрами, так и с историей послевоенного кино. Мы говорим «по-видимому», потому что на этом этапе описания неизбежно начинается интерпретация. (Строго говоря, интерпретация опережает описание, поскольку из любой, потенциально бесконечной серии мы сразу выделяем некоторый «смысл» или, по крайней мере, пытаемся ее первично упорядочить. Описанию следовало бы «бесцельно» двигаться от одного изображения к другому, и, может быть, в этом тор-

можении, в этом искусственном замедлении восприятия как раз и скрыта возможность обойти теоретические штампы в пользу продуктивных штампов повседневности. Во всяком случае, сначала мы должны увидеть всех этих блондинок и брюнеток, плачущих, скучающих, куда-то стремительно идущих. Мы должны присмотреться к деталям их одежды и окружения, но точно так же и к самой фотографической фактуре - характеру съемки и освещения, качеству химической проявки, - чтобы сквозь эти уровни репрезентации мог проступить определенный женский тип*.)

Но «по-видимому» относится не только к зыбкости интерпретации. Тень сомнения падает и на самый референт, даже если мы единодушно заключим, что это набор стандартных женских образов, создаваемых кинематографом. Вот редкое «уточняющее» описание одной из шермановских фотограмм, а именно, «кадра» под номером 16: «Было много таких ролей, сыгранных Бэтт Дэвис, например, в Соединенных Штатах или Ингой Майзель (Meysel) в Германии: «Моя жизнь тоже не подарок!»** Здесь важно правильно расставить акценты: дело

* О формальных условиях появления такого типа см. блестящее эссе Розалинды Краусс Cindy Sherman 1975-1993 - Text by Rosalind Krauss, with an Essay by Norman Bryson. New York: Rizzoli, 1993.

** Thomas Kellein. How difficult are portraits? How difficult are people! - In: Cindy Sherman. Munchen, Stuttgart/Basel: Edition Cantz, 1991, p. 8.

документальность

27

не в частоте, с какой воспроизводится тип - для его устойчивости это попросту необходимо, - примечательно скорее то, что остается до конца не ясным, о ком или о чем, собственно, ведется речь. К тому же, чем более экспертной является оценка «кадров», тем более расплывчатым - намеренно расплывчатым - становится для восприятия их референт. Так, Лора Малви, британский киновед, комментируя работу Шерман, отмечает: «Черно-белые фотографии, похоже, отсылают к пятидесятым, к «новой волне», неореализму, Хичкоку и к голливудским картинам категории «В». Это использование размытых коннотаций располагает их в жанре ретро (nostalgia genre)...»* Со стороны «исполнителя», то есть самой Синди Шерман, нечеткости фотографического референта соответствует прямолинейный характер «игры», вернее, приема - его безыскусность и простота подчеркнуты постоянством дистанции по отношению к каждой новой личине, - а также условное использование наспех подбираемого реквизита**. И при этом совершенно поразителен спровоцированный серией эффект - эффект узнавания среди «неподготовленной» аудитории: многие из зрителей, посмотревших «Film Stills», настаивали на том, что видели и знают фильмы, откуда были «взяты» эти кадры***.

Возникает закономерный вопрос: какое отношение имеет эта откровенно придуманная серия к документальному? Как и

* Laura Mulvey. A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. - In: New Left Review, * 188, July/August 1991, p. 141.

** Ср. со словами художницы: «Потребовалось бы слишком много работы, чтобы они [«Film Stills»] выглядели безупречно, чтобы они выглядели в точности как film noir или фильм определенной эпохи (period movie). Вместо этого они их напоминают, но не очень сильно (without doing a very good job). Я обычно как бы быстро соберу все вместе и снимаю фотографию». - Interview. - In: Jurgen Klauke, Cindy Sherman. Ostfildern: Cantz; Munchen: Sammlung Goetz, 1994, p. 69.

*** Цит. по: Cindy Sherman 1975-1993, p. 17.

28

антифотография

какую достоверность она передает? Чтобы подойти вплотную к ответу на этот вопрос, посмотрим, что объединяет критиков и «профанов», то есть самую обычную публику, в их интересе к данным фотографиям. Безусловно, момент узнавания. Но чего именно? Кинофильмов определенного периода? «Самих» пятидесятих, когда, похоже, и снимались эти фильмы? И того и другого. Ни того, ни другого. К пятидесятым, воссозданным с помощью определенных типажей - хотя происхождение этих последних и остается довольно туманным, - к образу искусственно синтезированного времени необходимо прибавить то, что делает его значимым, а именно: аффект. И совершенно не важно, каким путем зритель получает доступ в это время - будь то непосредственно, простым утверждением: «Я это помню», или же опосредованно, через критическую работу, позволяющую увидеть в пятидесятих лишь некоторый референт. В том и другом случае равным образом срабатывает механизм узнавания, и это отнюдь не мистический акт. Сила шермановских фотографий

состоит, пожалуй, в одном простом парадоксе. Фотографии не допускают атрибуции в том очевидном смысле, что все в них заявляет о подлоге - присутствие самой художницы, которая меняет маски; искусственность взглядов и поз, чуть-чуть похожих на дагерротипы с их бесконечной выдержкой и скрытой *appui-tete*, этой простейшей подпоркой; наконец, приметная деталь - кусок провода, появляющийся то тут, то там и только подтверждающий, что Шерман-«актриса» себя же и снимает. Эти фотографии антиатрибутивны (на новом уровне) еще и потому, что исследователь типажей так и не найдет для них «оригиналов», а знаток жанров ограничится одним лишь признанием верности работ стилистике «ретро» (непонятно, однако, по каким конкретным признакам будет осуществлен и закреплен такой отбор). И в то же время, при всей откровенной «неподлинности», эти снимки попадают в точку. Удивительным, почти беспрецедентным образом они дарят зрителям ощущение истории.

документальность

29

Если я что-то здесь и узнаю, то саму Историю. Мое узнавание никогда не бывает неподлинным. Это не значит, что я не могу ошибаться, это значит лишь, что «узнавание» - механизм, не имеющий отношения ни к производству знания, ни к обусловленным им категориям истины и лжи. Узнавание - это способ включения памяти, в том числе и коллективной, как аффекта. Критики постмодернистского состояния оплакивают утрату исторической памяти современными обществами, постулируя на ее месте зияющую пустоту. Художники, по их мнению, синтезируют лишь «галлюцинации исторического», тогда как формы, «наиболее дорогие нам в историческом отношении», эти художники «возвращают» в виде китча*. Антиатрибутивность Шерман, безусловно, может быть приравнена к пустоте, по крайней мере референциальной. Однако только благодаря такой «пустоте» и выявляется подлинность, которую необычайно трудно зафиксировать, - речь идет о коллективных фантазиях (фантазмах) исторического. Сами они тоже насквозь историчны. Проявляясь в определенное время - назовем его «нашим временем», или современностью, - они отсылают к времени не менее определенному. Не случайно подразумеваемой (и счастливо обретенной) эпохой «Film Stills» стало вполне конкретное десятилетие пятидесятых, которое Малви коротко определила как время «демократии шика» (*the democracy of glamour*)**.

Пятидесятые суть бесспорная проекция современного исторического воображаемого. Это тот способ, каким «наше время» демонстрирует свою историчность, не только отстраняя настоящее как прошлое, но и сообщая этой процедуре специфический характер: настоящее постигается как «вещь» протя-

* См., напр.: Hal Foster. *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle, Washington: Bay Press, 1985, p. 76.

** Laura Mulvey. *Op. cit.*, p. 148.

30

антифотография

женностью в десятилетие*. Пятидесятые - излюбленный объект кинокартин в жанре «ретро» - это утопия провинциального городка, сплоченной семьи, процветающей белой Америки, по-прежнему наивной и безвинной: эта страна еще не испытала ни ужасов Вьетнама, ни борьбы за гражданские права, ни размаха и последствий феминизма. Рискнем предположить: формы, «наиболее дорогие нам в историческом отношении» - чем для американцев являются в том числе и их пятидесятые, - не могут существовать иначе как в виде образов, образов, поставляемых в первую очередь кино и телевидением. Иными словами, сам исторический опыт, возвращаемый через воспоминания, дается сразу же как опыт визуальный. Это означает две вещи. Во-первых, что проживание момента имеет в качестве посредника неотчуждаемую визуальную репрезентацию. Так, «правда» пятидесятых в не меньшей мере относима к образу тех лет, который формировался СМИ и легко усваивался тогдашним зрителем, чем к «самим» пятидесятым как цепочке «объективных» внешних фактов. Тот, кто жил в пятидесятые, уже переживал их «фигурально», через самопредставление «живого» времени, его удвоение в теле- и кинообразах, поставляемых самой эпохой. Во-вторых, ретроспективный взгляд еще сильнее укоренен в визуальном, ибо любая форма исторического самоосознания оказывается сегодня неизбежно пропущенной сквозь фильтры чувственности, сформированной кинематографическим способом, то есть перцептами новейшего, в основном послевоенного кино. Пятидесятые становятся не просто «вещью», но вещь, предназначенной к осмотру. Такую выставку-осмотр воображаемого и устраивает для американцев Синди Шерман.

Шерман, как и другие фотографы, работает не с «пустотой», но с самим историческим чувством.

Современная фотография

* См.: Fredric Jameson. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke UP., 1991, p. 284.

документальность**31**

документирует условие возврата в прошлое, условие, не имеющее ничего общего с музейной достоверностью. Наоборот, чем грубее материал, тем более удачной кажется «уловка», ибо коллективные фантазии «прикреплены» не столько к отдельным деталям, сколько к общей атмосфере, ими создаваемой. И тут невозможно переоценить то, что остается, в сущности, невидимым: способ освещения, параметры используемых объективов, композицию и резкость снимков и даже зернистость фактуры. Все эти формальные моменты производят смысл - в данном случае типаж - не меньше, чем приостановленная нарративность каждого из «кадров» по отдельности. Чтобы состоялся (повторился) «мой» аффект, необходима копия или аналог его материального носителя: та самая церковь, тот самый запах, то самое неуловимое выражение лица. Аффекты и в самом деле как будто «живут» в материальных вещах, и достаточно новой встречи с этими вещами, чтобы пробудилось мгновенное воспоминание в качестве непровольной памяти. Но что значит непровольная память коллектива? Как она работает? Что нужно для того, чтобы увидеть и вспомнить - себя как часть определенной общности? «Узнавание» шермановских фотографий - это узнавание себя через других. То, что позволяет сказать: «Я это помню», есть род аффективности, разделяемой всеми и не принадлежащей никому в отдельности. Я это помню, потому что это помнят другие, и только их память, аффект их памяти, позволяет помнить и мне. Без них я впадаю в амнезию. И конечно, не в силах ничего узнавать. Детали шермановских фотографий - это объекты, сформированные чужими взглядами, объекты в этом смысле ирреальные. Они как бы окружены бестелесной оболочкой или бахромой, которая «доводит» их до нужной степени правдивости: вот почему материальный субстрат здесь столь груб и случаен. Однако аура, окружающая объекты, складывается из взглядов, которые сами по себе не менее призрачны и ирреальны: их «источник» - это старые фильмы, телевидение, рекламная продукция, модные журналы и т.п.

32**антифотография**

Взгляды эти, иначе говоря, производны от социо-визуальных шаблонов вполне определенного - а именно, «нашего» - времени. Лишь при попадании зрителя в это поле всеобщей анонимности, поле, пронизанное эмоциональными зарядами, и может актуализироваться то, что было до сих пор «пустым», а точнее - подразумеваемым, подспудным: на поверхность (изображения) разом выходят историческое время и аффект.

33**узнавание**

Здесь необходимо сделать остановку. В нашем рассмотрении теперь задействовано, по крайней мере, три категории - это время, память и аффект. Не говоря о самой репрезентации, которая является отправным пунктом всего движения вообще. Даже беглое знакомство со специализированной литературой наводит на мысль о том, что память и аффект разнесены по разным департаментам и в определенном смысле противопоставлены друг другу: аффект - то, что замутняет память, что делает образы прошлого недоступными, ибо перекрывает к ним путь. И понять это нетрудно: любой аффект, истолкованный как интенсивное переживание, фактически нарушает непрерывность наших восприятий, или того потока сознания, который исследователи и считают памятью *par excellence**. По-видимому, путеводителем по аффективной памяти по-прежнему является художественная литература, где, как нам известно, такая память становится

* См.: Maurice Halbwachs. La meiroire collective. Ouvrage posthume publie par Jeanne Alexandre. P.: PUF, 1950. К этой книге мы еще вернемся в связи с понятием коллективной памяти, здесь же ограничимся указанием, что ее автор был прямым учеником Анри Бергсона.

34**антифотография**

одновременно предметом рассмотрения и формой самого произведения: в этом смысле непревзойденными остаются «Поиски» Марселя Пруста.

Трудность усугубляется и введением понятия коллектива. Переход от индивидуальной длительно-

сти к длительности коллективной есть очередная версия проблемы интерсубъективности, чье решение, обретаемое на путях социологизма, кажется поэтому неполным и лишь отчасти удовлетворительным. И все же особое место принадлежит здесь Морису Альбвашу и его классическим трудам, посвященным коллективной памяти и «социальным рамкам», или «средам» (*milieux*), ответственным за ее формирование. Согласно сегодняшней парадигме общественных наук, заслуга Альбваша состоит в том, что своей постановкой вопроса он, по существу, деонтологизирует память, показывая ее функционирование в качестве самостоятельного института*. Однако прочтение, которое мы можем дать этим сочинениям сегодня, нередко приходит в столкновение с более традиционным строем их аргументации и терминологического аппарата. Фактическая попытка объединить Бергсона и Дюркгейма, предпринятая социологом, завершается в одной из книг размышлениями о «реальном времени», и время это «не течет, но сохраняется [еще одно значение «*durer*»] и не перестает существовать (*subsiste*)» - утверждение, безусловно полемичное в отношении Бергсона, но вряд ли исчерпывающее как в свете новой социологической достоверности, так и с позиций отброшенной «спекулятивной» философии. И это несмотря на то что «реальное время» понимается Альбвашем как содержательно наполненное время событий, поставляющих материал для мысли". Еще более драматичной, на наш взгляд, является предсказуемая утрата непро-

* См.: Francois Chatelet. Preface. - In: Maurice Halbwachs. *Les cadres sociaux de la memoire*. La Haye, Paris: Mouton, 1976, p. X. "Maurice Halbwachs. *Memoire collective*, pp. 127-129.

узнавание

35

извольной памяти. Если память коллектива, пусть и множественная, толкуется как «принадлежащая всем», «подручная», в том смысле, что ее носителем выступают группы, куда мы входим добровольно, то «элементы прошлого», над которыми мы не властны, или собственно непроизвольная память, объясняются лишь тем, что с их групповыми носителями связь или прервана, или вовсе потеряна. Не случайно синонимом памяти становится «коллективная мысль», а в устойчивом понятии «потока сознания» акцент переносится именно на сознательный, то есть осмысляемый, момент самих воспоминаний*. Коллективная память, следовательно, рассматривается как память проясняющая, придающая (общественный) смысл отдельным людям и событиям. Моя память, казалось бы, сугубо индивидуальна - на деле же она не просто соотнесена с группой, к которой я принадлежу с момента своего рождения, но постоянно, на протяжении моей дальнейшей жизни, этой группой видоизменяется, обогащается, равно как и другими, к которым я примкну потом. В этом смысле даже если я и не помню какой-нибудь конкретный эпизод, коллективная память позаботится о том, чтобы вернуть мне забытое воспоминание, и оно будет правдивым уже потому, что я помню другие аналогичные события и, стало быть, могу воспользоваться «родовым», а не моим лично образом прошлого. Для Альбваша таким забытым эпизодом выступает его самый первый лицейский день**.

Этот пример того, что мы назвали бы примышленным воспоминанием, безусловно интересен, поскольку в нем затронута серьезная проблема, которая, впрочем, далее не развивается. Речь идет о подлинности самого воспоминания. И хотя Альбваш приводит этот пример для того, чтобы опровергнуть своих оппонентов - нет таких воспоминаний, заявляет он, которые могли бы полностью исчезнуть, их нет, ибо вся инфор-

* Ibid, pp. 30ff, 128. ** Ibid, pp. 58-60.

36

антифотография

мация о прошлом хранится в обществе, — здесь просматривается возможность совсем иного толкования. Что я могу считать подлинным в своем воспоминании? Я знаю, что не помню, и, вместе с тем, что-то или кто-то поставляет воспоминания за меня, воспоминания, становящиеся в буквальном смысле моими. Каков, иначе говоря, тот механизм, который позволяет личному воспоминанию быть нераздельно слитым с коллективной памятью и от нее уже неотличимым? Альбваш проходит мимо этого вопроса. Он озабочен тем, чтобы сказать: коллективная память всемогуща, она озаряет светом даже наиболее темные участки индивидуального сознания. И воссоздает она не только недостающие факты, но и самый их смысл. Подчеркнем: в центре его внимания - произвольная память групп, не переходящая, однако, в историческую. Тогда как непроизвольная память, память обрывочная и в этом отношении бес-смысленная, есть всего лишь эффект угасающей коммуникации. Однако именно эта «несовершенная» память, пунктирная, живущая аффектом, и представляет

здесь для нас первостепенный интерес. Задержимся еще немного на этом лицейском эпизоде, символизирующем утрату прямого доступа к воспоминаниям. Во-первых, Альбваш допускает, что переживание его в тот день могло быть очень сильным и по одной этой причине должно оказаться забытым. Исследователь приводит такие созвучные ему слова Стендаля: «У меня нет памяти о тех периодах или мгновениях, когда я испытывал сильные чувства»*. Иными словами, интенсивность переживания, или собственно аффект, оставляет по себе в памяти пробел, невосполнимое зияние. Фрейд назвал бы такой опыт травматическим и с готовностью признал бы потребность в его вытеснении. Чтобы тем самым констатировать и нечто иное, а именно: возвращение опыта, неизбежную его отсрочку, свидетельством чему является в первую очередь клинически фиксируемый симптом. Но все это довольно

* Ibid.

узнавание

37

хорошо известно. Альбваш продолжает: у меня нет непосредственной памяти этого дня, а если некий образ и есть, то он, восстановленный, безусловно, неполон и зыбок. «...Но сколько воспоминания, которые мы считаем подлинными (avoir fidele-ment conserve) и принадлежность (l'identite) которых не вызывает сомнений, почти полностью построены на (forges) ложных узнаваниях, в соответствии со свидетельством и рассказами других!» (курсив мой. - Е.П.)*. Триумф коллективной памяти. В самом деле, если мне удастся восстановить «общую атмосферу» и «характер» моего первого школьного дня, полагаясь лишь на «размышления» о том, «как это должно было быть», то, исходя из всего сказанного выше, тут уже не должно возникать никаких возражений. Источник моих «размышлений» известен - это собственная обобщающая память, воспоминания членов семьи, прочитанные мемуары и исследования о первом школьном дне, опыт собственных детей-школьников, наконец, посещения того же лицея в зрелые годы. Разве таким образом восстановленное воспоминание не является «истинным»? К тому же оно более «истинно», чем любое из моих собственных воспоминаний, ибо ему придана та мера объективности, которой отдельная память с ее аффективными провалами и искажениями попросту не обладает. Аргументация вполне ясна.

И все же: вместо утраченного воспоминания - рефлексивная работа и ее (обнадеживающий) результат. Результат, заметим, представленный не иначе как в условном наклонении: «Какие возражения... можно предъявить к тому, что мне удастся восстановить общую атмосферу и характер моего первого школьного дня путем размышлений о том, как это должно было быть?» (курсив мой. - Е.П.)**. Таким образом, безоглядная вера в социум имеет своей обратной стороной признание фиктивности моих воспоминаний. И не только в возвышающем

* Ibid.

** Ibid.

38

антифотография

смысле хранимой обществом памяти, более полной и точной, чем любой из индивидуальных образов прошлого. Такое согласуется с концепцией. Фиктивность моих воспоминаний связана еще и с тем, что забытый день реконструирован искусственно, усилием воли, благодаря обширной культурологической работе понимания. Ведь я его по-прежнему не помню. Но это «ложное узнавание», пришедшее извне, эта восполняющая анонимность - рассказы и свидетельства других - дарят мне не просто чисто познавательное удовольствие, когда я знаю, вернее, в конечном счете узнаю, «как это должно было быть». И когда удовольствие от такой сознательной проекции как будто перекрывает и отчасти восполняет тогдашнее мое переживание. Необходимо признать, что в самих рассказах и свидетельствах, в этом шуме голосов, чей источник теряется, становясь все более неразличимым, поскольку он, строго говоря, всегда уже утерян, в этом гуле растворен, рассредоточен и забытый мною аффект. То, что возвращается ко мне и что мою память «омывает», дополняет, есть и хор голосов, и сочетание образов. И если согласиться с тем, что объект воспоминания подвижен, что он постоянно видоизменяется и в этом смысле ускользает, а «мое» неуклонно замещается «чужим», не только мне принадлежащим, тогда придется заявить уже со всей определенностью: вернуться «туда» невозможно, такого «места» не было и нет. Это не значит, что не было первого школьного дня или что мое переживание насквозь фантастично. Это значит лишь, что эмоциональной составляющей того самого дня является общая эмоция, диффузное поле некоторой совместной аффективности. Что аффект, отобравший саму мою память, не возвращается один, сам по

себе, даже под видом неподконтрольного симптома, но, напротив, есть коллективный, если угодно - разделяемый, симптом, если по-прежнему употреблять это слово.

Это можно понять и с помощью других подсказок. В своей недавней книге, посвященной виртуальному строю аффекта, Брайан Массуми приводит и комментирует замечательный

узнавание

39

психологический эксперимент. Речь идет о тестах, проводившихся Давидом Катцем в самом начале прошлого века и призванных установить влияние памяти на постоянство цветовых восприятий. Испытуемого просят подобрать такой голубой, чтобы он точно воспроизводил цвет глаз его отсутствующего друга. То же повторяется и в отношении черной шляпы испытуемого, алого цвета его собственных губ, коричневых кирпичей здания, где он когда-то жил. Слова, обозначающие цвет, используются как простые указатели. Однако там, где язык и устанавливаемые через него соответствия должны быть прозрачными, появляются неожиданные переменные: простые повседневные предметы «пронизаны слоями заинтересованности и аффекта». В итоге то, что испытывается, - это сложное совместное функционирование аффекта, памяти и языка. Результат эксперимента: испытуемые «почти всегда» неверно подбирают цвет или оттенок - он оказывается более ярким, более темным или более насыщенным по сравнению с соответствующим объектом. Катц отмечает, что такое «преувеличение» цвета связано с «абсолютным [и] поразительным характером» некоторых «цветовых особенностей». Следовательно, воспоминание о цвете есть не повторение какого-либо восприятия, но его преобразование и становление. Массуми заключает: глаза друга в памяти всегда «слишком «голубые», и это избыток, эксцесс. Однако в язык такой избыток проникает, располагаясь между экспериментатором и испытуемым, и принадлежит он их совместной ситуации. Это есть то «безличное опыта», которое превращается в «личное» тогда, когда испытуемый с помощью другого - в данном случае экспериментатора - удостоверяется в переживаемой им исключительной нехватке, которую он тут же, мгновенным присвоением, и восполняет. А это значит, что «опыт становится личным социально»*. Иными словами,

* Brian Massumi. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham & London: Duke UP., 2002, pp. 208-212.

40

антифотография

еще до того как субъект сумеет переподтвердить себя в качестве субъекта, до того как опыт предстанет персонализируемым, «своим», существует некое онтологически и логически исходное «(со)участие», партиципация, при которой субъект и объект по-прежнему едины и неразличимы. Эта изначальная взаимосвязанность, когда отношение возникает не в результате интеллектуального усилия, но дано нам непосредственно и прямо - вспомним джеймсовский «радикальный эмпиризм», -и есть присутствие в коллективном опыте того избытка, который позволяет опыту длиться и в этом смысле сам по себе уже образует процесс. Однако эксцесс, как мы помним, это - признак аффекта («слишком» голубые глаза друга в отсутствие этого друга). Стало быть, аффект обеспечивает континуальность опыта, выступая условием его необходимого возобновления.

Но вернемся к узнаванию. На психологическом языке это означает ощущение того, что увиденный человек или образ, попадающий в поле зрения, явно когда-то встречались, но неизвестно, где и когда. Коротко говоря, это есть нелокализованное воспоминание, или так называемое *deja vu*. *Deja vu* срабатывает как молниеносная вспышка и не зависит от того, сумеем ли мы восстановить источник этого воспоминания. Нередки случаи, когда источник так и остается подвешенным и нераскрытым. По крайней мере, когда такая неопределенность имеет собственную длительность и воспоминание, казалось бы, уже не зависит ни от моторно-двигательных функций организма, ни от самих восприятий, гарантирующих подобную его активность*. Заостряя тезис, скажем так: текущему восприятию и сопровождающей его «полезной» памяти противостоит память «бесполезная» - она не обогащает актуальное восприятие образом прежнего опыта, пусть и весьма отдаленным, но

* О связи телесной активности и памяти см.: Анри Бергсон. *Материя и память*. - В кн.: Его же. *Собрание сочинений в 4-х тт.* Т. 1. М: Московский Клуб, 1992, гл. первая.

узнавание

41

скорее смещает его, дестабилизирует и даже перестраивает. В перспективе позитивного знания эту произвольную память всегда можно локализовать путем ее сведения к памяти овладевающей, активной. Локализация в этом случае принимает вид серии последовательных рефлексивных процедур, которые в конце концов призваны вернуть нас к «истине» воспоминания, даже если таковая необходимо будет с кем-то разделяться. (Эту «истину» разделяет наша группа, сказал бы Альбваш.) Но сохраним за памятью-вспышкой два ее отмеченных свойства - бесполезность (неутилитарность), а также особое время. Чем же предстанет эта память без объекта, эта чистая игра воспоминания? По-видимому, она окажется не чем иным, как собственно аффектом памяти, то есть памятью как неким над- или сверхиндивидуальным состоянием. Это та странная «нехватка» памяти, которая дается в качестве мгновенного избытка, - интимно-близкое, удерживаемое на непреодолимом, поистине фатальном расстоянии. Именно такой разрыв и создает условия для встречи - прошлого и настоящего, внешнего и внутреннего, воспоминаний и самих вещей.

Но тот же разрыв ставит нас и в позицию соучастия, являясь условием своеобразной протосоциальной связи. Попробуем пояснить эту мысль. Период, ассоциируемый, по выражению Ф. Джеймсона, с логикой позднего капитализма, не мог не повлиять на саму нашу чувственность. Вернее, это наша чувственность впервые подала сигнал о том, что во внешнем мире, казалось бы подспудно, произошли необратимые и в самом деле исторические перемены. Мотив психического онемения современных обществ, будь то индифферентность к разнообразным шокам, поступающим извне, или возрастающий порог переносимой боли, встречается уже у Юнгера и Беньямина. Коротко это можно выразить утверждением: современный человек «бесчувствен», под чем, однако, будет подразумеваться не Один лишь феномен психической адаптации, по содержанию безусловно социальной, но и сама структура чувственности

42

антифотография

в традиционном понимании. Замороженное, анестезированное восприятие - вот ее общеизвестный позднейший трафарет. (Причем «трафарет» в двояком смысле «расклада», а также «расхожего мнения».) Что может потрясти такую чувственность? Где и каким путем она приоткрывается миру? Или, если иметь в виду наш интерес, каковы области и возможности самих аффективных воздействий? Еще задолго до событий, которые действительно пробили «брешь» в американской психике и, кстати говоря, не в ней одной*, отмечалось, что именно «травма», «дискурс травмы» является сейчас тем «местом», где возможно как само переживание, так и критическое высказывание о современности**. Только травма оказывается знаком реальности, так как на уровне популярных представлений «травматический субъект» - всегда другой, тот, чья травма и удостоверяет его в качестве уцелевшего свидетеля, тогда как в области критических анализов, в том числе предпринимаемых художниками, травмой передается, напротив, радикальное отсутствие субъекта, ибо нет, да и не может быть, субъекта травмы***. В том и другом случае, однако, в этом слове записан скрытый призыв к освобождению - «травма» одновременно указывает и на потребность в доступе к «реальному», и на язык, который позволяет так или иначе потребность эту огласить.

Возникает законное подозрение: все, что не связано с травмой - а травма суть тяжелые условия труда и выживания, смыкающиеся с самой Катастрофой, как та нам открылась недавно (возможно, даже впервые), - в предельном случае, повторим, «нетравматическое» вообще не аффицирует чувственность и

* Сьюзен Бак-Морс. Глобальная публичная сфера? - Синий диван, 2002, № 1, с. 33.

** См., напр.: Hal Foster. The Return of the Real. - In: Idem. The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Mass., London, England: The MIT Press, 1996.

*** См.: Ibid, p. 168.

узнавание

43

остается за порогом восприятия. А с травмой не связаны рутинные события, которые проходят незамеченными. Восприятия, образующие фон других восприятий. С травмой не обязательно связаны также аффекты и память. (По крайней мере, если мы на время освободимся от давления психоанализа.) Словом, с травмой не связана повседневность, господствующая и стертая в своем однообразии. И все же именно в ней, в этой повседневности - в машинной повторяемости действий и эмоций, - и заключается потенциал определенной коллективной связи. О чем, собственно, идет здесь речь? Речь идет о совместности самого узнавания. То, что было - что казалось - индивиду-

альным опытом, возвращается как коллективное воспоминание. Это воспоминание отличается тем, что ему не удастся ни на чем закрепится: оно ищет и не находит соответствующий материал во вне. Оно, выражаясь по-другому, не имеет референта, вернее, всегда превосходит любой возможный референт. Воспоминание, утратившее ориентиры, не находящее необходимого суппорта. Воспоминание-взвесь. И в то же время готовое «подняться на поверхность» - присоединиться к поверхности, - с тем чтобы обрести наконец надлежащую форму. Но, видно, с формой дело обстоит всего труднее. Далеко не секрет, что словом для обозначения сегодняшнего опыта является «банальное». Говоря «банальное», мы не должны привносить сюда оценку, а главное - исходить из явного или подспудного противостояния его чему-то «исключительному», «одноразовому», противостояния, которым, кстати говоря, оценка эта создается. Наш сегодняшний опыт банален по своей структуре, то есть заведомо неразличим и повторяем, являясь продолжением все более отчуждающих и обобщенных технологий. В этом смысле он неиндивидуален и даже безлик. Его безликость - это безликость самой повседневности. Мы появляемся в мире, где всегда уже есть повседневность, и именно ею конституирован наш опыт. Поскольку образ жизни в современных обществах принимает все более стандартизованный

44

антифотография

характер - включая боль и удовольствие, которые и отличали прежде «я», - постольку утрачивается любая «моя» специфичность. В любом случае, она определяется уже в связи с анонимным. И тем не менее «я» не перестаю «узнавать».

Мое узнавание - всегда лжеузнавание. И не потому, что у меня утрачена память о каком-либо событии. Мое узнавание ложно как раз потому, что я не успеваю пережить это событие, как не успевают пережить аналогичное событие другие. Мы вспоминаем несостоявшееся событие, чья бессобытийность разделяется нами независимо от того, к каким конкретным общностям мы принадлежим или себя причисляем. Собственно, эта бессобытийность и есть почва для появления некоего «мы», для оформления самой «нашей» памяти. Единственный шанс пережить то, что ускользает от переживания, - это вспоминать. Память как будто достраивает нечто обладавшее неполнотой реальности. И, по всей видимости, память есть последнее прибежище аффекта. Это одна из тех областей нашей жизни, где мы по-прежнему наиболее свободны. По крайней мере в том, что касается ненужности, «эксцессивности» воспоминания. То, что мы «узнаем», это стертый аффект повседневности. Праздники и будни, которые проходят быстрее, чем их успеваешь прожить. Мы «узнаем» в них свое опоздание. Опоздание, материализованное в стольких поточных вещах и предметах, в самом круговороте потребления. Нет ни одной вещи, которую я мог бы сегодня назвать по праву «моей», поскольку «мои» вещи имеются у всех без исключения. Невозможно быть коллекционером повседневности. Но, парадоксальным образом, только во всеобщем воспроизведении не-моего и таится для меня надежда. Только к потоку преходящих образов-товаров, возникающих и гибнущих по законам всемирного рынка, и могут прикрепиться мои наиболее сокровенные воспоминания. Мои воспоминания кратковременно поселяются в обреченных на исчезновение вещах. Вещах, у которых нет ни свойств, ни родословной, ни происхождения: вместо колокольни в Комбре и тончайшего бисквита - взаимоотно-

узнавание

45

мость ощущений и общедоступность пространств. Воспоминания оседают в вещах, не успевающих обрести символическую ценность, или же в таких, у которых ценность эта столь значительна и высока, что материальный их субстрат существует как бы независимо, отдельно: в любом случае разрыв между ним и провозглашенной ценностью - того или иного события, даты - остается непреодолимым. Словом, моя память актуализируется в том, что рождается лишь мертвым, несмотря на абсолютную свою «пригодность». Моя память размещается в стольких недо-воплощенных образах-вещах.

Сообщество вспоминающих. Вот где кроются истоки новой социальной связи. Данная связь не проходит по линиям уже существующих отношений, она аффективна и виртуальна. Ею выражается потребность пережить опыт - коллективно, совместно, в эпоху, когда доступ к таковому, кажется, закрыт. Когда существующие отношения воплощают все что угодно, только не совместность, ставящую под сомнение любые из осуществленных коллективных форм. Предобщественная связность, отголосок в принципе недостижимой социальности. Может быть, здесь и следует искать

один из последних очагов сопротивления Системе. Как бы то ни было, но топосов такой связности, такой «причастности» очень и очень немного*. Примечательно то, что все они аффективны, будь то сообщество пишущих, сообщество спонтанно возникающих борцов или же общность любовников. Сообщество вспоминающих -

* О связи «communaute» и «communion» см., в частности, Мориса Бланшо: Maurice Blanchot. *La Communaute Inavouable*. P.: Editions de Minuit, 1983. Книга Бланшо является, однако, реакцией на ключевую работу Жан-Люка Нанси и не может рассматриваться вне связи с этой последней: Jean-Luc Nancy. *La Communaute Desoeuvree*. - In: *Alea*, 4. Подробный и едва ли не единственный у нас анализ философского понятия сообщества сделан Олегом Аронсоном в его книге: Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2002.

46

антифотография

пожалуй, самый неопределенный топос. Не забудем при этом и печальный диагноз той исторической амнезии, в которой, по крайней мере в «постмодернистской» части мира, пребывают наши современники. Им, то есть нам, отказано в исторической памяти, в способности повторно переживать формы, «наиболее дорогие нам в историческом отношении»*. Но постараемся взглянуть на это по-другому. Именно потому, что трансформируется историческая память, коллективное приближается к произвольному, спонтанному, и это касается как механизмов памяти, так и понятия самого коллектива. «Вспоминающая общность» и есть невозможный коллектив и невозможно-возможная память. Она создается нехваткой и избытком - нехваткой «моего», но и избытком этой самой нехватки. Разрыв, отделяющий меня от меня самого, и заполняется невидимой материей, и это происходит быстрее, чем «я» успеваю заметить. Однако «узнавая», то есть вспоминая, я и восстанавливаю эту связь до связи, это нечто, делающее само «мое» воспоминание возможным. И тем самым я возвращаюсь назад - к условиям своего существования.

* См. предыдущий раздел.

47

(Борис Михайлов): аффект времени

Как известно, в 1928 году на страницах «Нового ЛЕФа» велась оживленная дискуссия по теории фотографии. Так мы выразились бы, наверное, сегодня. Тогда, однако, необходимо было зафиксировать принципиальное различие: живописную «изоляцию»-идеализацию людей и событий предстояло отделить от «факта», возвращенного окружающей его среде благодаря работе фотоаппарата. Собственно, «ответчиком» в этой дискуссии был по-настоящему лишь Александр Родченко, поскольку, с одной стороны, он парировал обвинения в плагиате, предъявленные ему журналом «Советское фото», а с другой - отвечая на открытое письмо своего единомышленника Б. Кушнера, вынужден был разъяснять принципы применяемой им фотографической эстетики. (Разъяснение, за которым не могла не последовать быстрая и притом неоднозначная реакция. «Как снимать» Родченко было дезавуировано первостепенным вниманием к содержанию произошедших социальных переден (Б. Кушнер), что, в свою очередь, редакция расценила как ложную оппозицию, приводившую к забвению «функционального подхода», который только и позволял превратить фотографию в «орудие целесообразного действия» («главное

48

антифотография

звено - «зачем»*)). В ходе этого обсуждения, однако, было высказано немало глубоких и даже предвосхищающих соображений относительно самой фотографии.

И снова звучит голос Родченко. В своей программной статье он выступает не просто против «суммированного портрета», этого дурного наследия идеализирующей, а стало быть, необъективной живописи, но и против так сделанного портрета Ленина (объект его критики остается в основном гипотетическим). «Утверждаю, что суммы о Ленине нет, и быть не может суммы о Ленине для всех одной и той же... Но сумма о нем есть. Это - представление на основании фотодокументов, книг, записок. Нужно твердо сказать, что с возникновением фотодокументов не может быть речи о каком-либо едином непреложном портрете. Больше того, человек не является одной суммой, он - многие суммы, иногда совершенно противоположные. <...> Так не позволяем мы врать искусством на Ленина»**. Итак, именно имеющаяся «большая папка» фотографий В.И. Ленина, «снятых во время работы и отдыха», заведомо обрекает на неудачу любые попытки представить его живописно, то есть в субъективно-обобщенном виде. Более того, отдельный человек - не столько портрет,

сколько многопортрет, фотографический в первую очередь.

Важно подчеркнуть: папка фотографий вкуче с книгами, блокнотами, стенограммами и проч. выполняет роль открытого архива, такого, который сам по себе задает параметры «поистине неиерархической коллективной субъективности»***.

* Новый ЛЕФ, 1928, № 12, с. 40-42. См. также: Новый ЛЕФ, 1928, № 6 (с. 42-44), 8 (с. 38-40), 9 (с. 31-39), 11 (с. 36-37). [Novyj Lef И. Munchen: Wilhelm Fink Verlag, 1970]

** Там же, № 4, с. 15.

*** Benjamin H.D. Buchloh. Residual Resemblance.- Three Notes on the Ends of Portraiture. - In: Face-Off. The Portrait in Recent Art. By Melissa E. Feldman. Philadelphia, PA.: Institute of Contemporary Art; Univ. of Pennsylvania; 1994, p. 60.

[Борис Михайлов]: аффект времени

49

Что же до принципа его организации, то им почти дословно признана серийность. Действительно, что такое эти порой взаимоисключающие «суммы», каковыми является всякий отдельный человек, и что такое «большая папка», составленная из массы «моментальных снимков», папка, которой брошен вызов «синтетическому» портрету, обособленному и всегда единоличному, как не самый принцип неполноты, а вместе с ним - конститутивный интерес к случайному? В таком архиве сохраняются лакуны и зазоры. Он пополняется лишь элементами серии и не может быть исчерпан никакой «последней» достоверностью. Неиерархичность, таким образом, сочетается в нем с «противомонументальностью»*. С чем, безусловно, также связан и новый способ формирования и передачи коллективной памяти: ее материальным субстратом выступает не традиционный памятник-портрет, тем более властный, чем сильнее в нем «снято», «заретушировано» все индивидуальное, но, напротив, недолговечный, хотя и общедоступный, документальный архив, который эта память будет всякий раз по-своему достраивать. Доводя реконструкцию родченковской мысли до логического завершения, отметим и еще один момент: именно такая «антимонументальная пропаганда» не только соответствует образу нового «хранителя» архива, «хранителя» необходимо коллективно-го, но и позволяет ему («им») одновременно наделять хранимое и специфической эмоцией - «...суммы о Ленине нет, и быть не может суммы о Ленине для всех одной и той же...» (курсив мой. - ЕЛ.).

Напомним: эти слова бесстрашно говорят Родченко тогда, когда Ленин постепенно превращается в новый культовый объект, на сей раз пролетарский. Когда происходит затвердевание, остывание, буквально - опредмечивание Революции, которое полутора годами раньше так точно фиксирует своим «непонимающим» взглядом приехавший в Россию и ею вдох-

* Ibid, p. 57.

50

антифотография

новленный Вальтер Беньямин*. Эти слова относятся к переходному моменту, чьим завершением, выражаясь эстетически, окажется социалистический реализм. Время, похоронившее во многом фотографию. Отказавшееся от ее неудобных услуг. Чему можно найти вполне простое объяснение: «художественный образ» как позднейшая эстетико-зрительная категория и единица включал в себя столько же идеализации, сколько и собственно «факта». Более того, факт нынешний мыслился в его неразрывной связи с будущим, поскольку восприятие включало в себя разом реальный - эмпирический - и идеальный план. Очевидно, что фотография не позволяла осуществлять необходимую проекцию: она навязывала детали, которые фактически (и это уже новое понимание «факта») больше не воспринимались сами по себе. В противоположность теориям ЛЕФа, ратовавшим за восстановление «фона», то есть социальных движений и связей в творениях искусства (а «методом» представления этих прежде разорванных связей и мыслилась левовцами фотография**), сталинская культура жестко контролировала и обозначала этот самый фон. Ничего случайного. Сталинская культура - культура сплошного studium'a (если вспомнить определение Р. Барта). Это был не просто возврат к старой идеализирующей живописи и не просто исполнение «задания» (о «заданиях» любил распространяться ЛЕФ), это был грандиозный по масштабу (анти)утопический проект, реализация которого переплеталась с вызреванием особых форм советского масскульта***. Все создаваемые в это время живописные шедевры - между прочим, их в основном и позволялось

* См.: Вальтер Беньямин. Московский дневник. Пер. с нем. и прим. С. Ромашко. Общ. ред. и послесловие М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.

** См.: О.М. Брик. От картины к фото. - Новый ЛЕФ, 1928, № 3, с. 32.

*** О специфике этих последних в период сталинизма см. нашу статью: Елена Петровская. Соцреализм: высокое низкое искусство. - Художественный журнал, 2002, № 43/44.

[Борис Михайлов]: аффект времени

51

воспроизводить фотографически - представляли собой лишь более или менее удачные копии с образца, который, в силу своей недостижимости (а он, как идеологически беспримесный продукт, располагался вне сферы чувственного), был заведомо вытеснен или отсрочен. Его место и заняли новые «подлинники» - они-то и ассоциируются с копией в привычном понимании, - а именно: вся та усредненная анонимная продукция, но продукция бесспорно массовая, которая столь знаменательно воплотилась в садово-парковом шаблоне «Девушки с веслом». Подчеркнем: именно шаблон, шаблон «подпорченный», и становится настоящим соцреалистическим «оригиналом».

Здесь необходимо сделать оговорку. Конечно, фотография продолжалась и в эпоху сталинизма. Достаточно вспомнить показательные групповые фотовыставки 1935 и 1937 годов (последняя из них была первой Всесоюзной) и, по крайней мере, два таких же крупных мероприятия послевоенных лет: выставку, посвященную Великой Отечественной войне (1948), и выставку художественной фотографии 1955 года. К этому следует добавить и журналы - как специальные («Советское фото»), так и популярные («Огонек»), где регулярно публиковались фоторепортажи. Важнее, однако, другое. То, что государство фактически отказалось от услуг фотографии в деле монументальной пропаганды*, означало лишь одно: фотография была слишком идиосинкразической, слишком самостоятельной для решения новых общественно-пропагандистских задач. Там, где она сохранялась - у позднего ли Родченко, снимавшего строительство Беломорско-Балтийского канала (в чем разом усматривалась и потребность в выживании, и содержательная нейтральность его мастерства), в советских ли фоторепортажах, или в репортажах иностранцев, которым разрешалось снимать в СССР (на ум приходит в первую очередь

* См.: Игорь Голомшток. Тоталитарное искусство. М.: ГАЛАРТ, 1994, с 171-172.

52

антифотография

Маргарет Бурк-Уайт и ее возвышенные постановки*), - там везде на первый план выдвигалась общая эстетика, отныне характерная для разных видов изобразительных искусств и безразличная к их собственной «грамматике». В фотографии это можно кратко выразить новой точкой обозрения, а именно «взглядом с высоты птичьего полета»**. Это уже не родченковская «самая интересная точка современности» - точка «сверху вниз», позволявшая, по его словам, «революционизировать наше зрительное мышление»***. Более того, новый взгляд, надзирающий, тотальный, проективный, не столько демонстрирует возможности самой фотографии (например, аэрофотосъемку, мастером которой был бывший левый художник Борис Игнатович), сколько осуществляет внутреннюю коррекцию этой последней, ее, если угодно, «чистку»: ведь именно поднявшись до небывалых высот, утратив человеческую меру, из фиксатора случайности, тех «портретов», что могут быть не только дополнены, но и перечеркнуты аналогичными другими (вспомним «папку фотографий»), когда случайность фото усилена случайностью условий массового восприятия, словом, из открытого, хотя и истолкованного «факта» фотография превращается в грандиозное постановочное полотно, или tableau, чья общественная ценность тем выше, чем откровеннее и стандартнее присутствующая в ней схематизация. Вот почему даже «индивидуальные» фотографии тех, кто продолжал снимать после разгрома «формализма» в условиях нарастающей унификации искусств, и те прочитываются как деиндивидуализированные:

* См.: Margaret Bourke-White. Eyes on Russia. With a Preface by M. Hindus. New York: Simon and Schuster, 1931, Chapter XIV. Особ. p. 79ff.

** См., напр.: Benjamin D.H. Buchloh. From Faktura to Factography. - In: October 30, Fall 1984, p. 114.

*** А. Родченко. Пути современной фотографии. - Новый ЛЕФ, 1928, № 9, с. 39.

[Борис Михайлов]: аффект времени

53

их «сообщением» является не что иное, как непрерывность сталинской эстетики. Другое дело, что сама эта непрерывность получит аффективную окраску и что аудитория, полагаемая этими работами, совпадет определенным образом с аудиторией реальной. Этим и объясняется тот факт, что

многие снимки сегодня по-прежнему «трогают», но не благодаря тому, что в них преодолен шаблон - это был бы чистейший «внесистемный» punctum, - а скорее потому, что рождены они попыткой выйти за пределы индивидуального - в этом случае уже сам шаблон будет выявлен в качестве некоего punctum'a.

Этот небольшой экскурс был предпринят с единственной целью: показать, в каких отношениях с прошлым может находиться современная нам фотография. Речь, впрочем, не идет ни о влияниях, ни о линии развития, которую захотел бы восстановить или прочертить впервые, скажем, историк искусства. Если что и задействовано здесь, то всего лишь принцип. Принцип, обсуждавшийся в теоретических дискуссиях и выражавшийся как реально достигнутое в конкретных фотоработах, так и общее направление, в котором надлежало двигаться. Мы имеем в виду прежде всего многопортрет, серийность и идею открытого архива, прямо вытекавшие из многоголосья левовцев. Мы имеем в виду и репортажи, все еще создававшиеся под влиянием левого искусства в начале 30-х и по своему воплотившие то, о чем Родченко столь увлеченно спекулировал. Нас интересует, собственно, одна, но мгновенно признанная серия. Это «День московской семьи», репортаж, состоящий из 78 снимков и сделанный бригадой фотографов в составе А. Шайхета, М. Альперта, С. Тулеса и руководителя-редактора Л. Межеричера. Но об этом чуть ниже.

Период, к которому предстоит теперь обратиться, не отмечен ни трагедией, ни героизмом. Это позднесоветское время, а проще говоря - «застой», отраженный (и преображенный) в сериях одного из наших современников. За этим временем закономерно следует (с ним уживается?) другое время, время «После», после конца советского, но точно также и самой, каза-

54

антифотография

лось бы, истории. Фотограф, исследующий время, - украинец Борис Михайлов. Только при этом нужно помнить две вещи. Во-первых, время не исследуется им как объект: оно не отпечатано в вещах и не образует последовательность хронографируемых моментов. Современность как ретро-спекция - вот, пожалуй, тот особый взгляд, которым наделен Михайлов. События словно засняты из времени после - современность ностальгирует (за неимением лучшего слова) по самой себе. Во-вторых, кто он, «сам» фотограф? Очевидным образом не тот, чья идентичность связана с этносом. Ведь снимать так, чтобы настоящее предстало прошлым, то есть из ситуации запаздывающего соучастия, может лишь «советский» человек. Человек, для которого время, «его» время, не разбито на географические единицы. Словом, вненациональный человек. Что сегодня, добавим, приобретает явный космополитический оттенок: это тот, кто не только может, но и вынужден располагаться повсеместно.

Впрочем, какое отношение имеет ко всему этому раннесоветская - экспериментальная - и даже сталинская - «отфильтрованная» - фотография? Повторяем: дело в принципах. Вернее, в том иронически-отстраняющем способе, какой только и позволяет их принять и сохранить по прошествии по меньшей мере полувека. (Поразительная точность: между Михайловской серией «Танец» (1978), за которую он был удостоен Хассель-бладской премии 2000 года, и дискуссией на страницах «Нового ЛЕФа» пролегают ровно пятьдесят лет нашей новейшей истории.) Именно у Бориса Михайлова мы найдем все, о чем когда-то мечталось: серии, разомкнутость которых подтверждается не только произвольным количеством снимков - их может быть больше, может быть меньше, смотря по обстоятельствам, - но и тем, что допускается апроприация, то есть «мой» архив необходимо дополняется «чужим», и грань между тем и другим теперь уже совсем неразличима. Конечно, апроприация известна как прием постмодернистского искусства, и ни-

[Борис Михайлов]: аффект времени

55

какой новизны для искусствоведа в этом нет. Интересно, впрочем, увидеть здесь нечто иное, чем просто отработанный прием. А именно: ту меру анонимности, которая обеспечивает реальное, динамическое равенство художника и зрителя - оба словно непрерывно меняются местами, вместе с этим изменяя точку зрения. Прославленная родченковская «вертикаль», ибо «точек современности» две: «сверху вниз» и «снизу вверх», - сменяется пульсирующей горизонталью «съемки-восприятия». Именно у Михайлова, далее отметим, выполнен много-портрет, и не в переносном смысле, а вполне буквально: только позируют ему, часто принимая живописно-канонические позы, обреченные бомжи из Харькова. Наконец, Михайлов тоже является своеобразным фоторепортером повседневности. Но его семейная (авто)хроника, а таковой и выступает в некотором роде «Неокон-

ченная диссертация» (1984), есть иронический перевертыш знаменитого фоторассказа о насыщенной жизни рабочей семьи.

Любопытная деталь: в старой советской серии был кадр, изображавший поездку в трамвае, - все сидят, повернутые к зрителю лицом. У Михайлова тоже есть «трамвайный» кадр, и тоже ни один из пассажиров не стоит. Разница лишь в том, что все повернуты спиной и два почти одинаковых фото сопровождает подпись: «В трамвае[.] Когда ничего не болит». В свое время А. Шай-хету пришлось ответить на критику в адрес упомянутого снимка бесхитростным признанием, что «трамвай вышел не типичным»*. Нетипичен и позднесоветский трамвай у Михайлова: «Приятно, и в трамвае приятно[.] Когда ничего не болит[.] и сидеть»**. В снимках, повторим, много общего. Но контраст разите-

* Цит. по: Валерий Стигнеев. Судьба фотографа. - В кн.: Аркадий Шайхет. Фотографии. 1924-1951. Каталог выставки. М.: Арт-Родник, 2000, с. 43.

** Boris Mikhailov. Unfinished Dissertation. Zurich-Berlin-New York: Scalo, p. 133.

56

антифотография

лен и значим. Вместо осмысленных лиц - анонимность усталых спин, вместо воодушевленных ожиданий - полная бессобытийность настоящего. Но у иронии Михайлова есть одно особенное свойство. Да, она позволяет отстранять, что делает его позицию и сами «карточки», часто блеклые, стертые - одним словом, «нехудожественные», - откровенно рефлексивными. Да, она комментирует и «спасает» авангард, возвращая к нему в единственно возможном ныне виде. К тому же она переплетена с самоиронией художника, дающей ему возможность приравнять себя к всей другой запечатлеваемой «натуре». Но это не насмешка, а ирония самой жизни. Жизни, возможно, неудавшейся - в далекой исторической перспективе. Именно действительность выступает здесь последним комментатором. И такую действительность в ее исчерпанности и в то же время имманентной полноте и предъявляет зрителю Борис Михайлов.

Описывать словами эти серии - задача почти невозможная. Ибо описание свелось бы в основном к реконструкции мизансцен, реальных либо сделанных, или к перечислению элементов весьма невыразительных пейзажей. «Постановочность» Михайлова, часто связанная с его появлением в кадре, прочитывается одновременно в качестве дистанции и снятия дистанции: фотограф принадлежит тому самому миру, который он снимает на пленку. При этом его «понимание» происходящего не имеет никаких преимуществ перед «непониманием» других, а оно, между прочим, легко трансформируется в свою противоположность: ветеран позволяет поднести бессмысленный счетчик к своим орденам, да и вообще «простые» люди склонны играть и позировать*. А это значит, что «документальное и концептуальное использование фотографии выступают всего лишь различными способами или стратегиями производства образов., не обязательно способами

* См. в первую очередь «Неоконченную диссертацию», но и «Реквием» («Case History») тоже.

[Борис Михайлов]: аффект времени

57

между собою конфликтующими»*. Михайлов словно возводит в энную степень фотографическую «тупость»**, неотделимость фото от видимого - Барт называл это упорством, упорством референта, - и мы попытаемся объяснить, почему. (Отсюда, помимо всего остального, и вытекает невозможность вербализации, вернее, принципиальная ограниченность любых дискурсивных средств. Описать - значит так или иначе наделить описываемое смыслом, пусть даже контурами смысла, как в случае бесстрастного феноменологического «перво-описания» явления. Особенность михайловских «карточек» состоит, однако, в том, что они нарочито, вызывающе бессмысленны, что «событие», публичное или приватное, либо отсутствует вовсе, либо подменено и «снижено» необязательной юмористической жестикюляцией.)

Итак, что же за достоверность, упрямая и несводимая, таится в этих неприметных, похожих на любительские фото? Что заставляет вновь и вновь возвращаться к пляжу в Бердянске, заброшенным харьковским дворам, прибрежной крымской сутолоке, провинциальной танцплощадке, купанию в грязном от отходов озере и даже отталкивающе-притягательным бездомным? Что за «слепое пятно» во всех этих сериях сопротивляется как интеллектуальному схватыванию, так и сопутствующему переводу на язык понятий, властно диктуя только одно - доверие к самому изображению? Эта достоверность, это «слепое пятно» есть то, что мы предложили бы называть подразумеваемым референтом. Сделаем ряд необходимых пояснений. Во-первых, уже в самом словосочета-

нии заключено, казалось бы, противоречие: референт -это то, что буквально приклеено к поверхности фотографии-

* Diane Neumaier. Re-Representing Russia. - In: Disrupted Borders. An Intervention in Definition of Boundaries. Ed. by S. Gupta. London: Rivers Oram Press, 1993, p. 29.

** Martha Rosier. 3 Works. Halifax, N.S., Canada: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981, p. 82.

58

антифотография

ского снимка, то, без чего мы его просто не можем помыслить*. В референте реализована дейктичеокая,- то есть указывающая, природа фотографии; именно его «неуступчивое» присутствие в образе вызывает мгновенную ответную реакцию, которая выражается словами узнавания: вот тут, взгляни, посмотри!" Таким образом, помыслить референт, входящий в сам состав изображения, отсутствующим или, по крайней мере, имплицитным представляется уже большой проблемой. Дело, похоже, не может спасти и особая трактовка референта: можно допустить, что фотография демонстрирует не столько «сам» референт, сколько разрыв (зазор), неизбежно отделяющий изображение от изображенного. (Даже у Барта все в конце концов сводится к этому: ведь что такое долго не находящая им фотография, как не свидетельство того, что снимки не говорят правду или говорят ее не целиком, хотя их «референт», казалось бы, на месте?) Другими словами, речь может идти здесь о структуре запаздывания, которую и воплощает фотография: достоверность, данная зрителю в пространственной и временной отсрочке. Однако, говоря о подразумеваемом референте, мы имеем в виду нечто иное. С одной стороны, мы хотели бы сохранить столь ценный для нас интерес Ролана Барта к аффекту. Именно аффект, как мы помним, и позволяет ему приблизиться к правде самой фотографии, как и единственному (для него) правдивому снимку - тому, что он сознательно не помещает в книгу. С другой стороны, и это будет уже откровенно «против Барта», мы надеемся «деиндивидуализировать», «деприватизировать» этот аффект, придав ему исторический характер. Нетрудно догадаться, что историческая аффективность необходимо будет коллективной.

* См.: Ролан Барт. Camera lucida. Комментарий к фотографии. Пер.с фр-, послесловие и комментарии М. Рыклина. М: Ad Marginem, 1997, с. 12-14, 114-115.

** Там же, с. 12. ' ';

[Борис Михайлов]: аффект времени

59

Продвинемся немного дальше. Подразумеваемый референт не есть ни *studium*, ни *punctum*. От первого его отличает отсутствие жестких кодировок - невозможно в точности установить, снова пользуясь бартовским языком, какова «риторика» образа. Нечто в образе мешает ему быть прочитанным по правилам господствующей культуры (но и по миноритарным, маргинальным правилам тоже). Нечто в образе, иначе говоря, остается непреодолимо бесформенным, если понимать под формой его свойство быть культурно истолкованным. Он как будто не проходит до конца через «рациональное реле» культуры*. Что также означает, что он не может быть исчерпывающе проанализирован: образ оказывает немое сопротивление тем, что мы назвали его «слепым пятном». Дискурсивная немота изображения. Однако это не просто сопротивление зримого. Не просто оставший след реальности, организованной по иным, нежели язык, законам. Вместе с тем, речь не идет и о *punctum*'e, каким бы образом он ни понимался - как наносящая чувствительный укол деталь, способность фото к метонимическому расширению или же как «интенсивность», какой является собственно Время**. Подразумеваемый референт отличается от *punctum*'a тем, что выходит за пределы индивидуального опыта, в том числе и опыта рассматривания фотографий. В этом смысле он, безусловно, ближе к тому «рассеянному восприятию», о котором, в терминах радикальной - политизированной - эстетики, когда-то размышлял В. Беньямин***. В беньяминовской идее для нас примечательны

* Еще одна формулировка Барта. Там же, с. 44. • .

** Напомним, что Время у Барта связано с темпоральным строем фотографии как особого вида изображения и что оно понимается им не просто вне, но и «против» исторического времени. Там же, с. 140 и след.

*** Вальтер Беньямин. Произведение искусства в эпоху' его техничес- кой воспроизводимости. - В кн.: Его же. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Пер. с нем., предисловие и сост. С. Ромашко. М.: Медиум, 1996, с. 61.

60

антифотография

две вещи: во-первых, такое восприятие сразу полагается как коллективное (опыт кинопросмотра - его хрестоматийный пример), и, во-вторых, оно не требует усилия, то есть рождается из периферийного внимания, внимания, расположенного по касательной к своему объекту, так сказать. Эти две характеристики необходимо дополнить только одним: и коллективность, и периферийность восприятия «собираются» благодаря аффекту. Но тогда возникает следующий вопрос: почему мы продолжаем говорить о «референте»? Не проще и не справедливее было бы вообще оставить эту территорию, поскольку референт так или иначе нарушает замкнутость изображения? Ведь и *studium*, и *punctum* суть режимы «чтения» фотографий*, тогда как «референт» есть отношение между изображением и изображенным. Однако именно этот момент мы и хотели бы удерживать, говоря о референте подразумеваемом. Подразумеваемый референт - это, бесспорно, «присутствие», но «присутствие» особое: это то в изображении, без чего оно вообще не может быть увиденным. Ведь не секрет, что существует масса фото-графических снимков, которые мы просто «не видим» - то, что Барт и располагал на стороне так называемого *studium'a*** . Но можно сказать и жестче: это те изображения, которые находятся ниже самого порога *studium'a*, поскольку исчезают сразу, не успевая вызвать ни реакции, ни интереса. Для того чтобы нечто было увиденным, оно должно быть узнано. Узнавание и есть та точка, где встречаются взгляд и чувство и где изображение впервые проявляется. Подразумеваемый референт - это «присутствие» в изображении того, что и делает его «изображением»: еще неизвестно, что это такое и как оно будет «прочитано», но образ уже состоялся. Он состоялся, более того, как образ априорно коллективный, потому что, выходя на поверхность,

* Ролан Барт. Указ. соч., с. 66,61.

** Там же, с. 46, 44, 64-67.

[Борис Михайлов]: аффект времени

61

прорываясь в поле видимости, он уже объединяет многих. Он выходит из небытия, из своей черноты, как образ, рожденный коллективными «структурами чувства».

Вводя понятие «структуры чувства [или чувствования]» (*structures of feeling*) в противовес застывшим категориям марксистского анализа сознания, британский теоретик Раймонд Уильямс писал: «...мы [тем самым] определяем также и социальный опыт, все еще длящийся, который часто по-прежнему не признается социальным, но воспринимается как частный, идиосинкразический и даже изолирующий, однако при анализе <...> обнаруживает свои зарождающиеся, связующие и преобладающие признаки, поистине свои особенные иерархии». Структуры чувства отражают социальный опыт, как он переживается, идеологию, как та без умысла творится, короче, речь идет о таком чувствовании и таком осознании, которые «социальны и материальны», но лишь в зачаточном, эмбриональном виде. Именно из этого «практического сознания», из этой «взвеси» аффективно окрашенных социальных опытов и возникают потом «мировоззрение» и «идеология» в качестве «осадочных» социально-семантических образований. Главное в том, что на коротком промежутке исторического времени, измеряемом, как правило, «периодом» или отдельным «поколением», «ценности» и «смыслы» осваиваются эмоционально и спонтанно, не имея каких-либо готовых, закреплённых форм*. Возвращаясь к подразумеваемому референту, подчеркнем: фотографию вызывают к жизни именно подобные «структуры чувства». Семантически неполная, она, однако, получает визуальную определенность: фотография входит в поле

* Raymond Williams. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford U.P., 1977, pp.-132,130-134. Этой важной для нас ссылкой мы обязаны Джонатану Флэтли.

62

антифотография

зрения тем, что, схватывая коллективную чувственность, она при этом схватывается ею. Иначе говоря, для того чтобы возникло изображение - чтобы оно достигло порога восприятия, - необходимо, с одной стороны, наличие условий восприятия - а это и есть коллективные структуры чувства, - а с другой - не менее существенно, чтобы сам этот «коллектив» признал себя в фотографии. Признание, как мы понимаем, будет носить откровенно «несистематический» характер: ведь для выражения увиденного у «коллектива» еще нет готовых семантических средств. Напротив, можно предположить, что именно фотография и предоставит средства для (предварительной) артикуляции того, что составляет соль «живого» поколения.

Подразумеваемый референт, таким образом, в одно и то же время расположен «внутри» и «вовне»:

он принадлежит изображению в той мере, в какой вообще можно говорить о существовании последнего, и вместе с тем, укоренен в среде - в реальности, в каком-то смысле социальной, только эта реальность (по-прежнему) себя не знает. Ее отличительной чертой является аффективная открытость опыта. Вот почему зрительское «узнавание» в этом случае столь же мгновенно и полно, сколь и бессловесно - нет таких слов, которые могли бы выразить правду «этого периода». Но «этот период» уже снят, уже запечатлен. Именно так и происходит с очень многими работами Б. Михайлова. Однако здесь необходимо уточнение. Социальность - не нарратив и не тема, будь то сквозная тема творчества или обобщенный предмет изображения. Социальность - то, что уже всегда наличествует в образе, что дает ему возможность состояться, притом как визуально несводимому. В этом смысле «булимийные» или «сказочные» серии С. Шерман, серии, передающие аффект современного тела - но и возможные благодаря такого рода аффекту (к чему мы обратимся ниже), - не менее «социальны», нежели «советские» фотосериалы Михайлова. Но кто

[Борис Михайлов]: аффект времени

63

сказал, что фотографии его «советские»? И что означает «советское» в этом контексте? «Советское», нетрудно заключить, и есть специфика Михайловского подразумеваемого референта. При этом Михайлов находит для него собственное, хотя и не совсем нейтральное определение: на страницах «Неоконченной диссертации» он предпочитает рассуждать о «сером»*.

К этому моменту должно было окончательно проясниться, с какой материей мы в данном случае имеем дело. И почему мы можем и не можем - и даже не вправе - описывать то, что видим на поверхности отдельных фото. В этом, кстати говоря, и состоит ключевая особенность фотографии в современном мире: она постоянно выводит за границы собственно изображения, заставляя себя теоретизировать, - даже если влиятельные критики** склонны считать, что время фотографии как объекта теории осталось в уже едва ли обозримом прошлом. Именно подразумеваемый референт располагает

* См.: BorisMikhailov, Unfinished Dissertation, pp. 7,105.

** См.: Rosalind Krauss. Reinventing the Medium. - In: Critical Inquiry 25 (Winter 1999), p. 291ff. Однако и у Р. Краусс «умирание» фотографии связано с ее освобождающим эффектом: как раз потому, что фотография уходит - и как объект теории в прежнем ее понимании, и как технология производства образов, - она и способна реализовать заложенное в ней утопическое «обещание» - стать почвой для изобретения нового, изначально множественного «выразительного средства» («языка») искусства (medium). Обратим внимание на то, что «появление» такого нового «выразительного средства» есть, не в последнюю очередь, результат рефлексивной работы - как критиков, так и самих художников, - в том числе и по поводу «устаревшей», технологически отсталой («obsolete») фотографии. «Устаревание» фотографии может быть сопоставлено и с истолкованием ее повсеместной «необязательности, что нашло отражение в нашем определении «какой угодно», то любой, всякой и даже «никакой», фотографии (см. первый раздел настоящей работы).-

64

антифотография

нас на стыке двух миров - видимого и невидимого, вынуждая присматриваться к одному и другому. И именно он осуществляет перевод невидимого в видимое, при котором видимое продолжает вибрировать токами «необработанных» и «нео-стывших» энергий коллективности.

Впрочем, не надо понимать дело так, что по прошествии какого-то времени все наконец становится на место и что подразумеваемый референт выражает эту, в перспективе восполняемую, недостачу (смысла, содержания, семантики и проч.). Не надо думать, иными словами, что только отдельные фотографии (отдельные фотопроекты) могут быть рассмотрены в таком ключе. Тем более что с другими дело обстоит как будто бы иначе: они воспроизводят континуум культурных значений, то есть легко «читаются», идеологически «деконструируются» и т.д. Но подразумеваемый референт «присутствует» даже в наиболее «официозных» снимках. Ведь это то, что в нашем понимании и составляет время фотографии, разом проявляющее визуальный образ и относящееся непосредственно к истории. Обнаружить такой референт - непростая задача, еще более трудная - его артикулировать. И если мы, к примеру, станем утверждать, что подразумеваемым референтом советской фотографии был образ Государства, или попросту Масштаб, мы захотим лишь воссоздать условия видимости, а они, в свою очередь, помогают понять, что именно в этой фотографии, уже сегодня, является для нас документальным*. Документальность этих снимков порождена чистой фикцией: ведь что такое навязываемая идея государственности, как и «нечелове-

* Ср.: «Сегодня мы должны исходить из (reference; курсив мой. - ЕЛ.) неподлинного характера документаль-

ного образа, чтобы отыскать его подлинность». Philip Brookman. Afterword. - In: Leah Bendavid-Val. Propaganda & Dreams. Photographing in the 1930s in the USSR and the US. Zurich, New York: Edition Stemmler, 1999, p. 213.

[Борис Михайлов]: аффект времени

65

ческий» масштаб, ее сопровождающий? Всего этого прямо не увидеть. И тем не менее она присутствует как аффективный след, след некоторой общности, с ее же помощью и выявляемой, - пускай это будет лишь «сообщество фотографов», хотя реальное сообщество, за ней стоящее, понятно, несопоставимо больше. Когда Вальтер Беньямин говорил о моменте «прочитаемости», он имел в виду, что при остановке линейной истории открывается доступ к прошлому и его непознанному смыслу. При этом прошлое и настоящее соединяются в так называемом созвездии, где настоящее, угадывая себя в прошлом, его тем самым завершает*. И это, подчеркнем, сопровождается выпадением из исторической линейности. Подразумеваемый референт и есть такая приостановка - непрерывности как самого мышления, так и истории, -при которой только и возможно обретение забытого или непознанного опыта, казалось бы, утраченных сообществ.

Борис Михайлов дает нам в руки не только материал, но и возможный язык описания. Речь идет не о визуальном языке, нас он интересует здесь меньше всего, но о подсказке чисто лингвистической. «Все стало серым», - этими словами, почерпнутыми у В. Беньямина, открывается «Неоконченная диссертация», иронический проект, выполненный на оборотной стороне чьей-то и впрямь незавершенной работы. Михайловская «Диссертация» - это серия пожелтевших листов, на каждом из которых две-три карточки сопровождают маргиналии: наблюдения, цитаты, анекдоты. Пояснительного значения эти тексты не имеют - как и сами карточки, они насквозь случайны. Можно, правда, выделить какой-нибудь мотив или найти излюбленного автора. Так обстоит дело и с нашим «серым», которое из

* См., в частности: Джорджо Агамбен. Скрытый подтекст тезисов Беньямина «О понятии истории» (из книги «Оставшееся время: Комментарии к «Посланию к Римлянам»»). Пер. с итал. С. Козлова. - Новое литературное обозрение. 2000, № 46.

66

антифотография

синонима «банальности» («Мечта уже больше не открывает голубой дали. Все стало серым <...>») превращается в определение творческого метода: «серое» как «основная авторская разработка», - записывает Михайлов, а стало быть, уравнивает его с той «новой художественностью», которая постановляет: «...снимать так, чтобы фотография, не успев родиться, сразу же становилась как бы старой[,] как бы уже знакомой[,] как бы уже встречаемой». Из другой записи явствует, что «новая художественность» подразумевает, в сущности, одно лишь «тихое подстраивание» к миру, - и все это, повторим, отголоски понятия «серое»*. Говоря о «сером», но, главное, снимая в точном соответствии с заявленной методой: ни одна из этих карточек ничем не поражает, все они легко сошли бы за «любительские» (предназначенные к медленному умиранию) или «отбракованный материал» (обреченный на безоговорочную гибель), - обращаясь на разных уровнях к «серому», Михайлов превращает фотографию в орудие рефлексии. Поясним эту мысль.

Когда философия начинает рисовать «своей серой краской по серому» - выдающийся супрематистский образ гегелевской философии, - это значит лишь, что некая форма действительности стала «старой» («ее омолодить нельзя») и что философия, опоздав, как и положено, к событию («сова Минервы начинает свой полет лишь с наступлением сумерек»), довершает эту действительность в присущих ей понятиях**. Собственно, можно сказать, что работой понятия философия проявляет структуру ставшего времени, а это то, что своими средствами сопоставимо делает и фотография. «Серое» Михайлова в этом смысле - род кристаллизации времени, времени, которое, на-

* BorisMikhailov. Unfinished Dissertation, pp. 105,103, 49.

** Г.В.Ф.Гегель. Философия права. М.: АН СССР; Институт философии; Мысль, 1990, с. 56. См. наш более развернутый комментарий к этому высказыванию в статье Елена Петровская. «Серое по серому»: философия и конец искусства. - Искусствознание, 2001, № 1.

[Борис Михайлов]: аффект времени

67

помним, для него является (все еще) живым, сиюминутным, актуальным. «Это время никогда больше не будет во второй раз», -говорит он с нескрываемой болью о проходящем моменте, кото-

рый и стремится зафиксировать*. «Серое» Гегеля - это точка завершения и, вместе с тем, начало сумеречной работы философии. Конец и от него идущее начало. «Серое» Михайлова - это время, протекающее в качестве свершенного. Вот тут и можно говорить об особенностях «серого» уже как подразумеваемого референта, поскольку такое необычное время относится лишь к опыту конкретного сообщества, а именно, сообщества советского. Взгляд, который собственное время видит изначально состоявшимся, исполненным, свершенным, не принадлежит фотографу. Наоборот: именно потому, что этот взгляд «узнается», фотографии Михайлова и воздействуют на зрителей, привлекая новые аудитории. Так увидеть время можно изнутри определенной общности. Ибо так определенное время есть не что иное, как конституирующий ее аффект.

Но у «серого» есть и другой извод, Михайлову более близкий. Исследуя социальные функции фотографии, известный социолог Пьер Бурдьё когда-то не без пренебрежения охарактеризовал фотографию как «среднее искусство»**. Фотография, по Бурдьё, лишь воспроизводит образ, который группа о себе уже заранее составила. Наиболее заметную роль она играет в социальном сплочении семьи, этой единицы «среднего класса». И вообще, здесь речь идет о социальной идентичности, о механизме вынесения «общих» - стереотипических - суждений, но никак не о художественной ценности, ибо самостоя-

* Михаил Сидлин. *Время бомжей*. - НГ Антракт, 1 декабря 2001 г., с. 11.

** См.: Pierre Bourdieu. *Un art moyen*. P.: Editions de Minuit, 1965. Заметим, что в английском переводе этот пренебрежительный оттенок только усилен: «Photography. A Middle-brow Art» (Stanford, Ca.: Stanford U.P., 1990; trans. by S. Whiteside). Что можно буквально прочесть как «искусство среднелобых».

68

антифотография

тельного эстетического значения фотография не имеет*. И так, фотография есть функция «среднего класса». Она же, отвечая его ожиданиям, популяризирует, транслирует и «усредняет». Наконец, ее собственная эстетическая ценность, если таковая существует, является чем-то «средним» между хорошим и плохим, возвышенным и низким. Если освободить рассуждения Бурдьё от навязчивого социального снобизма, то откроются возможности для позитивного истолкования подобной «усредненности»>>. Глашатаем позитивной усредненности и выступает Михайлов. В его понимании «эстетический принцип» прежней фотографии бесповоротно утрачен. При этом «единственный момент», квинтэссенция утраченного принципа, уступает место чему-то другому, а именно - «заведомо частному <...> фотографическому переживанию»**. Но «заведомо частное <...> фотографическое переживание» внешне воплощено как раз в наиболее банальном и привычном - у него нет собственной «эстетики», если только не отождествлять последнюю - а это, в сущности, оксюморон - с эстетикой стереотипа. (Отсюда и неуклюжее определение Михайловских карточек в качестве «любительских» и «отбракованных».) Словом, «вся прежняя фотография» сменяется новой, которая парадоксальным образом попадает в руки - бросается в глаза - как бывшая в употреблении. Все это было когда-то, встречалось когда-то, когда-то кем-то переживалось - возможно, даже нами. А это значит, что фотография рефлектирует теперь уже само «узнавание» - она «узнает» нас быстрее, чем мы успеваем узнать в ней себя.

Сингулярность общего места. Так коротко можно объяснить «серое» в его функции подразумеваемого референта. «Общее место» - трюизм, банальность, штамп, но точно так же место, открытое случайным встречам, предназначенное для совместного - всеобщего - использования. Таковы и все пере-

* Ibid. См. две первые главы, которые написаны самим Бурдьё.

** Boris Mikhailov. *Unfinished Dissertation*, pp. 47, 23.

[Борис Михайлов]: аффект времени

69

числявшиеся «общие места» Михайлова: дворы, озера, пляжи, танцплощадки, гимнастические залы. И даже в каком-то смысле демонстрации в качестве ритуализованной формы самой государственной власти. Все эти «публичные пространства» не перестают заполняться «частным» - «частным», которое как будто их дублирует своей непритязательностью, но на самом деле образует с ними палимпсест: сингулярная банальность частного «поверх» нормативной пустоты публичного - одно не примешь за другое, не перепутаешь с другим, но связь их при этом почти неразрывна. Сам по себе набор публичных мест санкционирован и строго ограничен: досуг - это тоже государственное дело. Но в этих пространствах, стандартных, узнаваемых, унылых, размещается и совершается

«частная жизнь», та, что рассталась с мечтой и, как и она, стала «китчем» (вспомним: «мечта превращается в китч»^{*}). Эта частная жизнь имеет свое специфическое позднесоветское измерение - его-то и схватывает и передает своими средствами Борис Михайлов. Чтобы пояснить, в чем состоит сингулярность «общего места», обратимся к ремаркам Ж.-П. Сартра из его предисловия к книге Натали Саррот «Портрет незнакомца» («Portrait d'un inconnu»). Для Сартра данное словосочетание примечательно тем, что, выражая наши наиболее «избитые» (rebattues) мысли, оно одновременно указывает на «место встречи сообщества». Это то «место», где я нахожусь вместе с другими. «Общее место» принадлежит равным образом всем и мне одному - «во мне оно принадлежит всем, оно - присутствие всех во мне». Поскольку по своей природе оно есть «всеобщность» (generalite), его присвоение требует от меня определенного акта, а именно такого, посредством которого «я освобождаюсь от (derouille) своей особенности, чтобы примкнуть (adherer) ко всеобщему», чтобы стать этим всеобщим. Сартр делает важное уточнение: не быть как все, но быть «воплощением» всех.

^{*} Boris Mikhailov. Unfinished Dissertation, p. 7.

70

антифотография

«Через эту преимущественно социальную связь (adhesion eminent social) я отождествляю себя со всеми другими в неразличимости всеобщего»^{*}.

Так и «общие места» Михайлова - но это уже не фигура языка, а места пространственных пересечений. Их «стертость» образует своего рода внешнюю рамку: это знаки советского. По знакам с большей или меньшей степенью достоверности восстановимы время и место. Так открываются нашему взору публичные советские пространства, ибо публичность есть сфера организованной и «допустимой» коллективности. Публичное место существует как носитель группового предписания. Однако эти места заполняются «сообществом», сообществом внеподражательным - никто не пытается быть «как» все, но все «воплощаются» в каждом - и в этом смысле уже не-советским. Не-советское в советском и есть необходимое различие, которое позволяет нарушать, расстраивать самоотжественность последнего, открывая тем самым пространство аффекта. Аффекта самого советского. Ибо он расположен на стороне другой банальности, невыразимой и невидимой, банальности «самой жизни». «Частное» и указывает на эту непрозрачность, на эту позитивную бесформенность. В публичных пространствах как раз и собираются социальные складки такой другой «всеобщности», вернее, «коллективности». Это те спонтанные образования, которые противостоят «коллективу» как идеологическому штампу. Это всегда «недоколлективы», полуобщности, короче - «настоящие» сообщества. Танцплощадка заполняется танцующими, пляж - отдыхающими, двор - жильцами соседних домов, спортивный зал - гимнастками, улица - демонстрантами и т.д. и т.п. Что-то неуловимо меняется. И дело не в самом факте появления (присутствия) людей на фото-снимках. Люди, рассмотренные по отдельности, являются как будто продолжением все тех же идеологических знаков (можно обра-

^{*} Jean-Paul Sartre. Preface. - In: Nathalie Sarraute. Portrait d'un inconnu. P.: Editions Gallirard, 1956, pp. 10-11.

[Борис Михайлов]: аффект времени

71

внимание на то, как они одеты, какие демонстрируют привычки, и проч.). Но Михайлов - серийный фотограф. Вот почему его правда «застревает» где-то в промежутке: на переходе от рисунков к текстам, от одних карточек к другим. Если она каким-то образом и выявляема, то скорее в виде следа. Или в виде упомянутого Ж.-П. Сартром «акта»: «...л освобождаюсь от своей особенности, чтобы примкнуть ко всеобщему, чтобы стать всеобщностью».

Фотография, как и предвидел Родченко, превратилась в настоящий архив, но только в архив неудачи - у Михайлова она «документирует» несостоявшуюся мечту о коллективном счастье, как и лишнюю событий современность. Впрочем, сквозь этот стагис проступают контуры иного мира (по Михайлову - иного «смысла»: «...не вижу ничего... Но иногда мне кажется[,] что я не вижу ничего[,] кроме смысла»^{*}). Это то, что и «узнается» сегодня «другими» зрителями, зрителями других поколений. Ибо их собственное время образует лауну (ощущение «конца истории?»), куда и устремляется прошлое, а оно, объединившись с настоящим, обнаруживает смысл обоих. Подразумеваемый референт - это непрекращающаяся работа по освобождению времени прошлых присутствий, и ничего кроме этой работы в нем нет.

Вернемся еще раз к рассматриваемым сериям. Напомним: выше мы сказали, что референт у Ми-

хайлова связан с временем и что позднесоветская «частная жизнь» уловлена им в ее специфичности. Как это можно проинтерпретировать? Подобно топосам, времена образуют палимпсест. Они одинаково неподвижны. Утопическая мечта реализована в не предвещающем перемен настоящем. Настоящее, в свою очередь, лишено какого-либо проективного взгляда - оно «банально», стало быть, исчерпано. Единственное, о чем ему остается мечтать, это о частной жизни, то есть о самом себе. Но два эти времени соответствуют в точности двум типам социальной связи, какие прежде мы и пытались

* Boris Mikhailov. Unfinished Dissertation, p. 175.

72

антифотография

разграничить. Утопическое время - это время публичных пространств, которые, ироническим образом, выставляют напоказ его обветшалость и упадок, тогда как настоящее - это время частной жизни, которая ограничена, а то и замкнута собственным коротким промежутком. Но в этом ограниченном горизонте настоящего и происходит то, что внешне выглядит бессобытийным, незначительным, однообразным. Это время, вынесенное на поверхность: оно простирается, заполняя собою пространство. Ведь другого времени нет - перед нами простор настоящего. Такое время не переходит в память, оно как будто прикреплено к самой поверхности вещей и видимого мира в целом. И если Б. Гройс, выявляя основную направленность Михайловских работ, говорит об «эротизме несовершенства»*, то мы предложили бы шире взглянуть на проблему: несовершенство отнюдь не в неспособности конкретного человека соответствовать образу с советского плаката". Несовершенство - имманентный признак частного в качестве того, что сторонится любых готовых форм, включая формы социальные. В позднесоветском опыте это получает еще и видимое воплощение: «советское» и выходит на поверхность как «серое» (выходит из самих его недр), оно объективирует то, что объективации, казалось бы, не поддается. «Серое» Михайлова указывает одновременно на оба эти состояния: оно улавливает невидимое - энергии частного, всегда антиидеологические, даже если непрерывность нормы и не нарушена ими, - и вместе с тем фиксирует переход этих энергий в план зримого,

* Boris Groys. The Eroticism of Imperfection. - In: The Hasselblad Award 2000. Boris Mikhailov (Dance 1978). Goteborg: Hasselblad Center, 2000, pp. 74-77.

** Ibid., p. 76. Кстати, мера условности плакатных героев этого времени вряд ли предполагала соответствие: «идеальный образ» был настолько схематичен, что «идеологическая реклама» просто не идет ни в какое сравнение с рекламой «коммерческой», вопреки тому оптимистично-«прозападному» утверждению, какое делает об этом Гройс.

[Борис Михайлов]: аффект времени

73

«наличного». То, что отпечатывается - вопреки идеологии, но также и здравому смыслу, - содержит в себе неизбежный оттенок гротеска. Этот невольный гротеск, гротеск про-явления, и обна-жает те самые «структуры чувства», которые объединяют теперь уже и «их», и «нас». Объединяют силой «общего места».

«Современная худож[ественная] традиция» заговорила «возвышенно о среднем и даже о плохом...», - констатирует не без облегчения Михайлов*. Что, добавим от себя, приводит к пересмотру «героических» концепций: нет больше «уникального момента», но нет и такого архива, который сохранял бы, санкционировал, а в конечном счете и порождал указанную уникальность. Если что и сохраняется, то в основном ненужные вещи, те, что неловко «зависают» на границе бытия и небытия**. В этом смысле открытость архива превосходит все возможные ожидания: его тотальный «демократизм» приводит к отрицанию самой идеи ценности. Отныне архив - это «мусор», то есть вместилище всего, что не имеет мандата на существование в культуре. А это и есть обрывки частного, но частного, утратившего свой определяющий критерий: оно больше не познается как оборотная сторона «гения», самих его «произведений» - их-то хранит, узаконивает и приумножает архив. (Собственно, этим статусом, статусом произведения, он последовательно и стратегически направленно наделяет лишённые формы: дневниковые записи, маргиналии, заметки, конспекты и проч.) Частное, повторим, не стоит в оппозиции к чему бы то ни было: это есть торжество социальных энергий как таковых. И современное искусство как раз становится таким его «архивом» - перетолкование, но и реализация идей, провозглашенных Александром Родченко.

Так же как меняется понятие архива - коллективная память замыкается на самой себе, вернее, на

своих ближайших матери-

* Boris Mikhailov. Unfinished Dissertation, p. 75.

** См.: Борис Гройс, Илья Кабаков. Диалоги (1990-1994). Общ. редакция и вступ. статья Е.В. Петровской. М.: Ad Marginem, 1999 - Диалог 8, особ. с. 109.

74

антифотография

альных формах, - видоизменяются и условия фотографирования: «самые интересные точки современности» (вспомним снова А. Родченко) сменяются Михайловским «блуждающим» взглядом: этот взгляд фиксирует случайное, частичное, нелепое. Если вдруг им открывается «красота» - лица, взгляда, человеческой фигуры, - то в то же время видно, какие силы ее формируют, насколько ее «явление» - а это, в сущности, оптический эффект - производно от сырого материала социума. Скажем таю «красота» - культурно заданный фокус нашего взгляда, то, что мы привыкли замечать в качестве законченной формы. Мы видим каркас красоты. Даже если последняя предьявляется нам в обновленных ракурсах - скажем, «сверху» и «снизу». Борис Михайлов учит видеть невидимое, то, что остается вне рамок культурно сформированного интереса. В то же время это не есть «безобразное». (Вот почему о «несовершенстве» говорить здесь нужно осторожно.) Мир Бориса Михайлова, его подразумеваемый референт, располагается в этом (категориальном) промежутке: это частное до его падения, вернее, распада на частное и иное. Частное как элементарная стихия. Но только без всякой онтологии. Частное как силы, формирующие социум в отсутствие и вне любых оппозиций. В том числе и оппозиции сугубо политической. Именно в силу самой своей оптики Михайлов не в состоянии «занять позицию»: он не «против» и не «за», но скорее слит с самой повседневностью, которая и диктует ему определенные углы и взгляды: фотограф определяет себя как шпиона, но знает, что кто-то - точнее что-то - все время шпионит за ним*.

Такой оптикой объясняется и то, что трансформацию претерпевает многопортрет, идея которого восходит опять же к

* Boris Mikhailov. Unfinished Dissertation, pp. 197, 126, 151. Сюда же, заметим, включается и проблематика советского: советское («серое») не схватывается ни одним из взглядов, но рождается на их пересечении. В другом месте мы писали о том, что это - «нефотографическое в фотографии». См. нашу книгу: Елена Петровская. Непроявленное. Очерки по философии фотографии. М.: Ad Marginem, 2002, с. 111.

[Борис Михайлов]: аффект времени

75

Александру Родченко. У Бориса Михайлова это не столько серия лиц или фигурных, но с опорой на лицо, изображений, сколько серия спин, полупрофилей, а также сторонящихся пейзажей. Это мир до (само)предьявления. Поэтому лицо оказывается в нем не центром, не носителем красоты и даже, на худой конец, «несовершенства». Оно, напротив, предстает случайной складкой социального ландшафта, одной из многих фигурации частного. В самом деле: лицо у Михайлова значимо постольку, поскольку оно обезличено, поскольку через него проходят - его формируют - коллективные аффекты. Такая трансформация возможна в первую очередь благодаря серийности, стирающей фиксацию на одном-единственном изображении. Если угодно, это портрет в становлении - демонтированный жанр, который восстанавливается параллельно с появлением (проступанием) самих фигуральных объектов.

«Новая фотография» для «нового мира» - вот ее исход. Вот ее развитие. Ибо несомненно одно: утрата идеи Времени, мечты о Времени не заканчивается трагическим финалом. Время без утопии, как и время без времени (ведь что такое, если подумать, пресловутый «застой»?), не есть исчезновение времени вообще. Ибо оно по-прежнему проживается и, возможно даже, в менее отчужденной форме. Оно проживается незаметно, так сказать, незрелищно, и эта его укромность, укромность - но никак не убогость - советского времени, вызывает ностальгию. Этого времени больше нет. Память об этом времени отсутствует (что о нем можно вспомнить? имеется в виду: что хорошего?) или формируется сейчас впервые. Но это не память знания. Не память официального архива. Это попытка вернуться к самим себе через утраченное время, попытка понять, как вообще возможно помнить. Борис Михайлов возвращает не столько утраченное, сколько никогда не бывшее - для нас. И все же в этой пустоте, в этом провале памяти размещается история наших родителей, недосказанная, еще не написанная. История очередного «поколения», «Периода», возможно, просто «декады». История, частью которой

76

антифотография

являемся мы сами. С трудом что-либо узнавая, мы, однако же, не в силах оторваться: в этих простых образах нет никого из знакомых, в них же запечатлена - сама наша чувственность. Ибо «советское», как оно нам видится сегодня, не исчерпывается неприязнью к общественным установлениям или не слишком рафинированным бытовым привычкам. Скорее, это конститутивная сила самого (незримого) сообщества, то, что не перестает разделять, но и связывать приватное и публичное, общее и уникальное в условиях замкнутой, «остывшей» социальной жизни. Тогда как частное, о чем немало говорилось выше, есть область не только социальной недифференцированности, но равным образом и аффективных связей, того сообщества, которое всегда в каком-то смысле противоположно обществу, хотя его же, безусловно, и питает. Эти связи имеют свой рисунок, иногда достигающий порога видимости. То, что мы не можем «схватить» в фотографиях Михайлова и что в то же время заставляет снова и снова к ним возвращаться - без надежды найти их «смысл» или проникнуть в их «тайну», - и есть «слепое поле» аффекта. Слепое поле или подразумеваемый референт, который требует зрительского соучастия. Не одна общность, отстраненно исследующая другую, но рождение единого сообщества, когда в дне нынешнем открывается место для прошлого, когда наконец начинают прорисовываться его контуры и, соответственно, «смысл». По Беньямину, это есть не что иное, как рождение созвездия - конstellляции настоящего и прошлого, невозможной без того (без тех), кто как пристрастный зритель ее довершает.

77

(Синди Шерман): аффект тела

В фотосериях Михайлова ничего не происходит. Люди лежат, подставляя немолодые тучные тела солнечному свету («Соленое озеро»), люди стоят на автобусной остановке, сидят на скамейке во дворе или бегло и стыдливо смотрят в объектив («Неоконченная диссертация»). Тяжестью придавлено распластанное тело заснувшего на тротуаре человека («Сумерки»), Даже в далеком майском параде (1975) есть налет статуарности, подчеркнутый яркой ручной раскраской фотографий. Танец тоже как будто длится не переставая. Ничего не происходит, потому что все заранее известно, потому что полнота жизни уже состоялась. Время принимает форму пространства, всасывается и поглощается им. Если оно и движется, то и в самом деле незаметно, ибо растворено в стольких Похожих ежедневных действиях стольких «обычных» советских людей. Это время есть слабый гул «советского», его по-другому не обнаружимой повседневности. Оно спрятано в Ней и при этом отличает ее от прочих разновидностей «банального»: мечта не умерла, она просто стала общедоступной, Превратившись, естественно, в китч. Свернувшись, время резонирует новым напряжением, напряжением внезапно утра-

78

антифотография

ченной - отколовшейся, надо думать, - стрелы. Оно целится само в себя, перестав быть вектором. Этим и создается его особенный аффект. Это не конец истории, но конец утопии, а значит - конец всех возможных времен. Жизнь расположилась в горизонте вечности.

Но гул звучит. Он не достигает порога сознания. Как не достигает его и другой гул, несущийся издалека, вернее сказать, неизвестно откуда, - тайный ужас, внушаемый телом. Хочется добавить: «собственным» телом, но вот тут и начинаются проблемы. «Мое» тело, то, которым только и открывается доступ в мир, с трудом принадлежит «мне». Это тело является площадкой многих фантазмов - социальных, сексуальных, ролевых. Пожалуй, никогда раньше «мое» тело не было от «меня» так далеко, как сегодня, когда все работает на то, чтобы сделать его максимально совершенным и «близким». Но чем больше тело превращается в объект манипулирования, тем больше оно отчуждается и мстит. Мстит невозможностью быть когда-либо присвоенным. Этот микшированный ужас тела, растворенный эхом в повседневности и по-новому объединяющий людей, и исследует фотограф Синди Шерман. Подчеркнем: аффекты, о которых мы говорим, носят предельно стертый характер. Они суть условия единения, условия идентичности вне всякой идентичности, линии, по которым выстраиваются (не)возможные сообщества. По сути, речь идет о призрачных ликах самой повседневности, которая в остальном по-прежнему неразличима. Она восстанавливается по маршрутам рутинных массовых передвижений, но точно так же кристаллизуется в работах, которые давно перестали быть «произведениями искусства». Ни Михайлов, ни Шерман не являются художниками в традиционном понимании. Их «творения» бесспорно маргинальны. Михайлов снимал многие серии «для себя», как вынужденный, но и добровольный аутсайдер, в то время как

Шерман славится тем, что ее фото открывали простор самым разным, часто откоро-

[синди шерман]: аффект тела

79

венно конфликтующим интерпретациям*. Именно указанные фотосерии, которые находятся за рамками традиционного искусства, и становятся индикаторами таких же маргинальных, а вернее, подспудных, социальных явлений, требующих для своего описания нового, все еще не устоявшегося языка.

Постараемся ответить на простой вопрос: что общего между «Кадрами из фильмов», о которых мы уже говорили**, и всеми последующими сериями, изображающими те или иные «ипостаси» тела — от оживших «исторических» портретов и разрозненных анатомических муляжей до образов самого отталкивающе-бесформенного? Если и двигаться по пути поверхностного сходства, то к «кадрам» примыкают разве что проекции с использованием фонового, или заднего, экрана (rear-screen projections, 1980-1981), а также в меньшей степени, поскольку связь с кино здесь прерывается, горизонтальные журнальные вклейки (centerfolds, 1981), маленькая серия с розовым халатом (1982) и отчасти фото моды (1983, 1984), предвосхищающие элементами гротеска образы пугающих волшебных сказок (1985). (Далее хронологически идут: булимическая серия, известная также как «катастрофическая» (disasters, 1986-89); исторические портреты (1989-90); сексуальные изображения (то, что мы связали с муляжами, 1992) и просто «вызывающие ужас» фото (horror pictures, 1994-96; иногда их называют «сюрреалистическими»). Сюда же, пожалуй, примыкают черно-белые фото кукольного насилия конца девяностых.) К очевидному можно отнести и присутствие Шерман в ее фотографиях: маски - тот последний рубеж, за

* См.: Abigail Solomon-Godeau. Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman. - In: Parkett 29, 1991- Наиболее драматичной является оппозиция «эссенциализм-радикальный феминизм», оба полюса которой легко обнаружить в работах о Шерман.

** См. раздел «Документальность».

80

антифотография

которым она совсем исчезает*. Таким образом, есть как будто формальный и тематический водораздел, отделяющий раннюю «фигуративную» продукцию от нарастающей энтропии всех последующих экспериментов. И все же попытаемся увидеть внутреннюю логику там, где глаз искусствоведа подмечает лишь набор кричащих диссонансов.

Вернемся к «Кадрам из фильмов» (1977-80) и посмотрим, что они представляют из себя в категориях жанра. Прежде всего, «film still» генетически есть промежуточный жанр - не совсем кадр, но точно так же и не вполне фотография. «Хотя они, как правило, и снимались фотоаппаратом на площадке, фотограммы (stills) никоим образом не показывают сцены, фактически отснятые. То, чего по-настоящему хотели фотографы, это схватить и передать атмосферу все еще не законченного фильма, и, памятуя об этой цели, они многое себе позволяли (they took all sorts of liberties). Сегодня некоторые из этих изображений более известны, чем фильмы, которые они рекламировали...»** Такой «кадр» - это более чем кадр, он синтезирует в себе атмосферу фильма, передает его «суть». Даже если для этого приходится прибегнуть к откровенной инверсии ролей, то есть погрешить против нарративной правды. Так произошло с «Гигантом» Джеймса Дина: образ этого фильма, благодаря известной фотограмме, связан с Элизабет Тейлор, преклонившей колени перед главным героем. Тот стоит, обвив руками ствол покоящегося на его плечах ружья, - очевидный парадокс сцены и иконографии распятия. Однако фильм показывал совсем другое «преклонение», а именно: героя Дина перед героиней Тейлор***. На ранних этапах киноистории изготовитель фото-

* См. сексуальные сцены и фото ужаса.

* Verena Lueken. Cindy Sherman and her «Film Stills» - Frozen Performances. - In: Cindy Sherman. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 1996, pp. 20-22.

*** Ibid

[синди шерман]: аффект тела

81

грамм - безымянный фотограф, работник той самой студии, где снимается картина. Отношение к фотограммам было вспомогательно-коммерческим - они составляли часть рекламной кампании, сопровождавшей выход фильма в прокат. Эти «кадры» выступали родом «превью», застывшим

рекламным роликом, адресованным коллективному воображаемому: все, что от них требовалось, это вызывать у зрителей определенные ожидания. Можно сказать, что сама по себе конвенция stills имеет отношение к фантазиям, что их «реальность» служит лишь площадкой для перенесения, скачка - в область этих последних. В этом смысле stills всегда будут «подлинным» напоминанием: их референт - не конкретная лента, но сплав заведомо неполного, смутного образа - смутного уже по одним его технологическим параметрам, - а также эмоций, которые его сопровождают.

Шерман не только использует «код коммерческих образов (imagey)»*, решительно его перетолковывая, но и усиливает саму их двойственность. Ведь эти остановленные кадры с самого начала предполагают специфический режим прочтения. Режим этот задается тем, что они вдвойне лишены референта: их референтом является даже не фильм, сам по себе отсылающий к вымыслу, но всего лишь образ этого фильма. Особенность такого образа состоит, однако, в том, что он сразу же - первоначально - возникает как внешний: образ этот не принадлежит индивидуальному сознанию. Он появляется на пересечении рекламы и кинематографа - двух анонимных потоков желаний. И поэтому он приходит «оттуда» - как то, что разделяется всеми до того, как это разделяемое может стать «моим» или «твоим». Замороженный кадр, эта промежуточная, плохо атрибутируемая форма, есть образ самой коллективной связи, ее случайная кристаллизация. Но в качестве таковой он и остается трудно уловимым: это

* Ibid., p. 24.

82

антифотография

всего лишь локус разных ожиданий. В том числе и ожидания повествования. В фотограмме в свернутом виде содержится и это удовольствие - удовольствие, какое таит в себе нерассказанный рассказ. И Шерман не столько «изображает» желание - при помощи ли женских типажей, и/или разыгрывая ситуацию властного мужского взгляда, - сколько демонстрирует его подвижность и поливалентность - желание скользит по поверхности образа, выхватывая отдельные его элементы, только чтобы тут же их отбросить: элементы эти для него всегда случайны. Двойственность фотограмм усиливается тем, что Артур Данто определяет как единство (но и напряжение) между перформансом и фотографией*. При этом жанровая уникальность stills заключается еще и в том, что принимаемая в них поза априорным образом фотографична: она взята из языка самих фотограмм, и даже если бы ее никогда не засняли на пленку, все равно она фигурировала бы как «фотографический эквивалент tableau vivant»**. Фотоаппарат, иначе говоря, входит в сам «состав» такого остановленного кадра.

Однако это совпадение как раз и запускает в ход иной механизм - на сей раз различительный. Он проявляется, в частности, в отношении к самим изображениям. Если одни критики видят в «Stills» почти брехтовское, то есть сознательно отстраняющее, использование приема и материала, когда «нет убедительности», например, в подобранных костюмах***, то другие, напротив, хвалят Шерман за то, что она - «высокий художник», способный «надлежащим образом» выстроить жанровые типы, будь то suspense, film noir или нео-

* См.: Cindy Sherman. *Untitled Film Stills*. With an essay by Arthur C Danto. New York: Rizzoli, 1990, p. 11.

** Ibid., p. 13.

*** Matthew Weinstein. *Cindy Sherman*. - In: Jiirgen Klauke, Cindy Sherman. Ostfildern: Cantz; Munchen: Sammlung Goetz, 1994, p. 65.

[синди шерман]: аффект тела

83

реализм*. Мы уже говорили о том, что искусственность и даже небрежность шермановских «кадров» является условием их «совершенства»: глаз зрителя получает в них лишь визуальную подсказку. Позы Шерман, возможно, точны, но равным образом необязательны - они и должны быть своеобразными частичными объектами. «Попадание» Шерман, ее «точность» заключаются в том, что изображение должно смещаться в область неизобразимого, вернее, оно должно с самого начала предусматривать возможность собственного искажения. Образ дан как зыбкий уже на уровне самих условий восприятия: фотография, сведенная к набору поз, значит - откровенным образом «невидная»; кино, существующее лишь в двойном предощущении виртуальных фильма и рассказа. Примечательно, что still и объединяет в себе различные типы неполноты, представленные в виде стольких обещаний (это, пожалуй, и есть единственное «место» представления): фотография обещает кино, кино обещает рассказ, рассказ, препарированный в фото, обещает удовлетворение. Од-

нако эта система перекрестных ссылок и образует фактическую полноту любого остановленного кадра: он держится круговой порукой взаимоподкрепляемых желаний. Исследуя пустую оболочку «кадра», Шерман тем самым обнажает структуру самой коллективной мечты.

Удивительно, что даже опустошенная, вскрытая структура эта чрезвычайно продуктивна. На нее покупается неподготовленный зритель, причем «визуализация» его аффективной

* Peter Schjeldahl. *Delirious Watching: Cindy Sherman and Horror Movies*. - In: Cindy Sherman. Rotterdam, 1996, pp. 144, 143- Хотя Питер Шелдал и признается в том, что вторым ходом он видит всю «искусственность» в работах Шерман, тем не менее остаются первая и третья из выделяемых им ступеней восприятия - когда новый образ просто «поражает» и когда Удовольствие доставляет «красота» изображения уже как «сотворенной вещи». (Ibid.) Обратим внимание на риторику «высокого» и «красоты».

84

антифотография

общности с другими не является помехой для «естественного» восприятия изображения (хотя бы и «разоблаченного»), то есть для дальнейшего участия в таком спонтанно возникающем сообществе. Но на структуру эту покупается и изощренный критик, который может нечаянно выдать себя с головой. Так произошло с философом и критиком Артуром Данто, который, перечислив набор стереотипов женщин, использованных, по его представлению, Шерман, тут же, без всяких оговорок, присовокупил к ним и свои. Приведем эту характерную цитату:

«Она - Девушка-Детектив; она - Душка Всех Американцев; она - Девушка, Которую Мы Оставили Одну, мягкая и трепетная в мире жесткой угрозы: Молодая Домохозяйка, нарядная в своем фартуке, подвергаемая опасности у себя на кухне; Синди-Звездочка, Папина Смелая Дочка, Потаскуха с Золотым Сердцем, Чья-то Секретарша, Девушка-Пятница, которой предстоит столкнуться с препятствиями, преодолеть врагов, расстаться с иллюзиями, смягчить огрубевшие сердца, Детка из Хора с огнем любви, светящимся в больших-пребольших глазах, улыбкой для каждого и добрым словом для всех, [короче,] чистоты необычайной, Соседская Девчонка, Мечта Любого Мужчины о Счастье. В Девушке сгущены те мифы, которыми определяются ожидания от жизни в среднеамериканских фантазиях, и все мы знаем все ее истории. Девушка женственна до кончиков ногтей, Уязвимость - ее второе имя, и в то же время она наделена всеми главными добродетелями: смелостью, независимостью, решимостью, отвагой и робким достоинством»*.

Из этих слов можно вынести косвенное заключение о том, что в шермановских «Stills» всегда сохраняется некий неформа-лизуемый остаток: даже когда все как будто отслежено и выведено на поверхность, остается слепая деталь, или пятно, которая и несет ответственность за механизмы (образного) восприятия: прежде чем я начинаю понимать, в чем дело, за меня успевают

* Cindy Sherman. *Unfitted Film Stills*, pp. 13-14.

[синди шерман]: аффект тела

85

«высказаться» - а также «почувствовать» - изначально разделяемый с другими штамп. Где та грань, которая позволяет отделить «увиденный» стереотип (по Данто - лики Девушки) от стереотипа, незаметно захватившего площадку им распоряжающейся речи? Впрочем, критик не столько проговаривается, если под этим иметь в виду тайную работу бессознательного, сколько самой своей «забычивостью» подтверждает эффективность избранной фотографической стратегии: образ должен быть построен так, чтобы в нем необходимо сохранялось некое «закадровое» напряжение.

В свое время Кристиан Мец попытался провести различие между кино и фотографией, исходя из той роли, какую играет в них закадровое пространство (off-frame space, le hors-champs). В своем анализе он отталкивался, в частности, от идей и терминологии Паскаля Боницера, для которого это пространство в случае фильма было «содержательным, насыщенным, существенным» (etoffe), в то время как аналогичное поле у фотографии было всего лишь «мягким, едва различимым» (subtil)*. Закадровое пространство фильма принадлежит самому фильму: герой, исчезающий в одном кадре, может появиться - и появляется - в другом. К тому же его присутствие продлевается и звуковой дорожкой: исчезнув зрительно, герой продолжает напоминать о себе при помощи произносимых слов. Это закадровое пространство держится непрерывностью самого киноповествования, как и технологическими условиями производства фильма. Выражаясь феноменологически, можно сказать, что фильмический кадр подразумевает ретенцию и протенцию: он окружен ближайшей памятью того, что было, и в то же время ожиданием последующего действия. В отличие от этого, фотография «вырезает» кусочек референта, де-

* Christian Metz. Photography and Fetish. - In: The Critical Image. Essays on Contemporary Photography. Ed. By Carol Squiers. Seattle: Bay Press, 1990, p.160ff.

86

антифотография

лая это во имя «долгого неподвижного путешествия без всякого возврата»*. То, что остается в закадровом поле фотографии, никогда не попадет в рамку кадра, никогда не будет услышанным. И хотя зритель не имеет никакого эмпирического знания о содержании этого поля, он, однако, не перестает его «воображать», «галлюцинировать», грезя о форме подобной пустоты**. Таким образом, закадровое поле фотографии является не только «проективным» (фильм имеет дело больше с интросекцией), но и наличным, захватывающим и даже гипнотическим в силу самой своей изъятости, иначе говоря - отсутствия, отсутствия, которое тем не менее размещено «внутри» прямоугольника бумаги. Для того чтобы окончательно расставить точки над «i», Мец увязывает это со структурой фетиша по Фрейду: фетишистский взгляд устроен так, чтобы дезавуировать, забыть, вытеснить увиденное - им является первичная сцена, или зрелище «кастрированных» женских гениталий. В порядке компромисса этот взгляд раз и навсегда останавливается на ближних подступах к месту ужасающей нехватки - это и есть фетиш как замещающий объект. Однако такая нехватка и образует «рамку» взгляда, являясь, от себя добавим, конститутивной для него. И если фотография имеет многие признаки фетиша - закадровое поле в ней помечает место «необратимого отсутствия, место, откуда взгляд был отведен навеки», - то более стертый фетишизм кино состоит в постоянном дразнящем скольжении той самой «линии отреза» (cutting line), которая и отделяет видимое от невидимого***.

Вернемся к шермановским «Кадрам». Как мы помним, они находятся на переходе от фотографии к кино. В этом смысле их закадровое поле столь же двойственно и неопределенно. Как фотографии эти кадры «вырезаны» из референта. Но какого

* Ibid, p. 158.

** Ibid, p. 161.

*** Ibid, pp. 161-162.

[синди шерман]: аффект тела

87

именно? Как stills они намекают на фильм - но фильм несуществующий. Запуская в ход такой кольцевой механизм, Шерман работает с самим закадровым пространством. Она - его технолог, если угодно. Ибо вся возможная семантика - в виде разноплановых интерпретаций образов - проистекает именно из этой «пустоты». Однако пустота эта не является стерильной. Это до-смысловая (внесемантическая) зона узнавания. Интересно, что из этой зоны каждый возвращается со своим багажом: там побывали феминистки, психоаналитики лакановского толка, постструктуралисты и даже «гуманисты». Там побывали, короче, все. Однако поспешили забыть этот опыт - доиндивидуалистический и аффективный. Ибо побывать там можно, лишь отказавшись от предустановленных ориентиров, а это означает фактическое согласие на «неразличение» себя и других. Пользуясь фрагментами из обширного репертуара массмедийных образов, Шерман «показывает» только одно: удовольствие от банального, которое не просто предшествует любой категоризации, но и образует нашу вторую, вернее - «уникальную», природу. Она открывает путь стереотипу как продуктивной форме самой современности, модели неформального единства. Стереотип аффективен. Вот почему у одних он вызывает простое воодушевление («Мы видели и знаем эти фильмы»), у других - желание анализировать Стереотип, переходящее в речь самого Стереотипа, у третьих - потребность заслониться от него с помощью самоновейших теорий (заметим, что Шерман нередко ассоциирует с «объективной» линией гуманитарной эволюции, то есть все этапы теории трактуются как имманентные работам Шерман). Но Стереотип, подчеркнем, не есть только зримое. В зримом, взятом самом по себе, Стереотипа нет. Именно сложная связь видимого и трансформаций закадрового поля и задает те условия, при которых оживает, пробуждается Стереотип - не как изображение, но как условия самой его (публичной) видимости. Стереотип переживается лишь в качестве события со-принадлежности.

88

антифотография

И вот здесь еще раз подчеркнем: Стереотип (так, как мы употребляем это слово) многомерен и по-

беньяминовски ауратичен. Это то зримое, которое постоянно расслаивается изнутри, располагая зрителя между кинотипажем, социальной маской, лишь отчасти совпадающей с этим последним (вспомним о «среднеамериканских фантазиях»), и героиней латентного рассказа. Когда-то, правда, применительно к другим фотографиям, а именно Ричарда Принса, американский критик Дуглас Кримп подметил, как в апроприированных образах рекламы начинают проступать «призраки фиктивного» (ghosts of fiction). (Не забудем: всякий рассказ - непременно вымысел.) Имелось в виду, что, скажем, простое увеличение масштаба снимка выявляло в нем некий фиктивный избыток: невольно товар начинал обнажать пустоту в сердцевине своей фетишистской природы*. Синди Шерман работает иначе: она конструирует то, что может (и должно) восприниматься стереотипически. Благодаря этому она не столько взрывает образ изнутри, сколько открывает многие регистры его произвольного воздействия. Регистры, не отменяющие сам Стереотип. Внутри Стереотипа словно раскрывается пространство, и он опустошается с единственной, похоже, целью: показать, что его «содержание» - это вид определенной апри-

* Douglas Crimp. The Photographic Activity of Postmodernism. - In: October 15, Winter 1980, p. 100. Ср. с наблюдением другого теоретика культуры Хола Фостера о том, как все той же техникой (в данном случае речь идет о простейшей пересъемке) Принс добивается разрушения непрерывности рекламного изображения: пара, рекламирующая отдых на тропическом пляже, оказывается застигнутой в момент произвольного желания - герои слишком увлечены собой (своей игрой в морской воде), а их тела покрыты суггестивно-избыточным слоем загара. См.: Hal Foster. The Return of the Real. - In: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Mass., London, England: The MIT Press, 1996, p. 146.

[синди шерман]: аффект тела

89

орной связи. Точнее, что Стереотипом делает его не критика, которая всегда приходит после, но сами диффузные потоки удовольствий - то, что постиндустриальное общество, казалось, насаждает, но с чем оно же и не может справиться. Любопытная деталь: Эльфрида Елинек, австрийская писательница известная своим неукоснительным феминизмом, пишет «подписи» к девяти из шермановских «Кадров». Вернее, придумывает нечто вроде микросценариев, где идея рассказа (фикции) одновременно развивается и остается до конца не воплощенной*.

Стереотип, тем самым, это не женская поза и даже не женская маска. Стереотип «застигнут» в самом своем становлении - как то, благодаря чему конкретная общность приходит к собственному узнаванию: выявляет, обнаруживает самое себя. Это общность «до» тендерных различий, когда женщины так же агрессивны/равнодушны к образам женского, как и мужчины. Здесь нет «войны полов». Все, что здесь есть, это подвижность самих желаний, как и случайность форм, которые они для себя обретают. «Женщина» - не всегда и не только пассивная жертва, тогда как «мужчина» - не обязательно бесстыдный вуайер. Это область тендерного «междумирья», если угодно - социальной андрогинии. Не случайны ретроспективные оговорки критиков о том, что от ранних, гендерно окрашенных работ Шерман движется в сторону стирания социально-половых различий, что на авансцену постепенно выдвигаются «аморфные в сексуальном отношении химеры»**. Со своей стороны, мы могли бы заметить, что эти «химеры» реют даже над теми

* См.: Elfriede Jelinek. Nebenschauplatze/Sidelines. - In: Parkett 29, 1991. ** Elizabeth A.T. Smith. The Sleep of Reason Produces Monsters. - In: Cindy Sherman. Retrospective. Essays by Amada Cruz, Elizabeth A.T. Smith, Amelia Jones. Museum of Contemporary Art, Chicago; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: Thames & Hudson, 1997, p. 25ff.

90

антифотография

образами, которые с наибольшей легкостью подводятся под гендерные дефиниции. Это «химеры» самого Предобъектного. И если, повторим, «исторический» подход для многих исследователей Шерман заключается в том, чтобы «узаконить» серии посредством той или иной прямой корреспонденции в теории, то в нашем понимании ее историзм скорее «имманентен». Речь идет о внимании к рамке взгляда, к закадровому, к тому, что выше мы определили через понятие подразумеваемого референта. Именно когда в фотографии приоткрывается это измерение, когда она начинает иметь дело с априорно коллективными условиями видимости, она и заявляет о своем новом историческом этапе.

Однако вернемся к поставленному выше вопросу: как связать «Film Stills», этот образ Америки пятидесятых, как и образ женщины в Америке пятидесятых, с теми фотографиями, объект которых располагается в зыбких топях «unheimlich»?* Здесь нам вновь поможет сформулированная Мецем

концепция фетишистского взгляда применительно к фотографии и кино. В ранней серии, как мы пытались показать, Шерман задействует двойную природу собственно закадрового поля. Именно жанровая неопределенность фотограммы, неодинаковое восприятие бегущих кинокадров и неподвижной фотографии - восприятие, удержанное в «Stills» в этой самой внутренней раздвоенности, - необходимым образом подвешивает и находимые у зрительской аудитории желания. Невозможно в точности сказать, что они такое. Это, прежде всего, желание истории: в значении «исторического чувства», но точно так же и «локального повествования». (Однако невозможно не признать: эта женщина - а типажи почти не повторяются - неотделима от того десятилетия; к нему же мы имеем доступ лишь сугубо опосредованный: образ

* О фрейдовской теории «жуткого» применительно к фотографиям Шерман см. нашу статью: Синди Шерман: откровения тела. - В кн.: Елена Петровская. Непроявленное. М.: Ad Marginem, 2002.

[синди шерман]: аффект тела

91

пятидесятых дан в основном через фильмы в жанре ретро.) Это также и скопофилия, удовольствие от взгляда, незаметно превращающее женщину - героиню фильма - в потребляемый и «зрелищный» объект*. Но с данными желаниями, перечень которых далеко не полон, переплетается и тайный страх недостоверности - недостоверность касается не только героинь, их предьявляемого социально-ролевого совершенства, но и в конечном счете самого способа фиксации, каким здесь выступает фотография**. Этим и другим желаниям (страхам) не дано кристаллизироваться - они наливаются в виде слабого аффекта, фокусирующего и в то же время размывающего восприятие. Им соответствует и особый субъект - множественный, изначально коллективный, «андрогинный». Но при этом «исторически конкретный»: это «тень» реально существующих формаций.

Вспомним, что закадровое поле фотографии Мец увязывает с фетишем: именно «вырезание» референта, что само по себе выявляет фигуру кастрации, помечает место, откуда взгляд был отведен навсегда. Однако внутрикадровое поле, область присутствия и полноты, не может не «галлюцинировать» этой нехваткой, не может не быть ею структурировано. Интересно, что для Меца бартовский *punctum* - это еще одна разновидность закадрового поля фотографии, правда, весьма субъективного толка***. Итак, фотография имеет с фетишем многие общие свойства, главное из которых, надо признать, - отведенное (подвешенное) знание: «...зритель не путает означающее с референтом, она или он знает, что та-

* См.: Laura Mulvey. Visual Pleasure and Narrative Cinema. - In: Art After Modernism: Rethinking Representation. New York: The New Museum of Contemporary Art; Boston: David R Godine, Publisher, Inc., 1984.

** Подробнее об этом см., Laura Mulvey. Cosmetics and Abjection-. Cindy Sherman, 1977-87. - In: Idem. Fetishism and Curiosity. Bloomington and Indianapolis: Indiana U.P.; London: British Film Institute, 1996, p. 72.

*** См.: Christian Metz. Op. cit, p. 161.

92

антифотография

кое изображение (representation), но тем не менее имеет странное ощущение реальности (отрицание означающего)***. Действуя как заслонение, фотография и фетиш метонимически указывают на нехватку, а метафорически ее, напротив, восполняют: сама их материальность является гарантом постоянства восприятия и веры. Мы не будем настаивать на истолковании фотографии как фетиша: по этому пути уже прошли другие исследователи, в частности творчества Шерман**. Мы хотим лишь зафиксировать следующий существенный момент: вместо того чтобы настаивать на эквивалентности фотографии и фетиша, на их онтологической неразличимости («фотография и есть фетиш»), что, на наш взгляд, несколько задачу упрощает, постараемся то и другое понять динамически. В отношении фотографии это будет означать, что она не перестает взаимодействовать со своим закадровым пространством, что фетиш, если уж на то пошло, не предопределен, но каждый раз «выбирается» - «собирается» - заново. И если фетиш в самом себе уже раздвоен, то тут ситуация осложнена еще и тем, что «травма» как бы постоянно повторяется. И в этом плане каждое фото есть «Первофотография».

Применительно к Шерман это означает одну простую вещь - активизацию подразумеваемого референта. Мы это наблюдали на примере «Stills», которые колеблются между двумя культурными образами фетишизма, а именно: кино и фотографией. Эти два «фетиша» переходят друг в друга, но не застывают друг в друге и не дают друг другу «состояться». Они являют собой настоящий палимпсест собственно закадрового поля. Благодаря такой незамкнутой структуре взгляда, подве-

шенными оказыва-

* Ibid, p. 162.

** Из недавних работ см., напр. Joanna Lowry. From the Site of Desire to the Scene of Destruction: Photography and the Work of Cindy Sherman. - In: The Hasselblad Award 1999. Cindy Sherman. Goteborg: Hasselblad Center, 2000.

[синди шерман]: аффект тела

93

ются сами желания, в лучшем случае образующие лишь некоторый аффективный осмос. Очевидно, что мы далеки от какой бы то ни было тематизации фетиша, хотя и таких попыток было немало (женщина как «маскарад», как поверхность, или фетиш в узком смысле, и т.д.). Как нам представляется, интересны не столько его видимые изменения - фактически иконография, - сколько трансформации на уровне самого механизма взгляда, если таковые в принципе имеют место. Наша гипотеза как раз и сводится к тому, что Шерман - технологически - не расстается с «фетишем». Только если вначале он принимает вид закадрового поля, то позже его неизменным коррелятом становится *suspens(e)*. Теперь об этом чуть подробнее.

Динамический фетиш. Два признака фетишизма роднят его с мазохизмом, освобожденным от дурного и навязчивого привкуса клинической болезни. В экономии мазохизма - а Жилья Делёза интересуют именно культурные его аспекты - выделяются, с одной стороны, отклонение (*denegation*), то есть оспаривание, род нейтрализации наличного, а с другой - подвешивание, или *suspens**. Отклонение реального положения вещей помогает не только преодолеть сознание нехватки (отсутствия фаллоса у женщины) - сознание, которое, заметим, все же сохраняется, - но и «по ту сторону данного открыть новые горизонты неданного»**. В познавательном смысле отклонение (ассоциируемое с мазохизмом) может оказаться эффективнее более прямой негации (связанной с садизмом): это иной, отличный от садистского, спекулятивного, «способ» помыслить влечение смерти. («Мазохизм», иначе говоря, есть практика самой имманентности, разновидность

* См.: Жилья Делёз. Представление Захер-Мазоха. - В кв.: Леопольд фон Захер-Мазох, Венера в мехах. Жилья Делёз. Представление Захер-Мазоха. Зигмунд Фрейд. Работы о мазохизме. Сост., перевод и комм. А.В. Гарраджи. М.: РИК «Культура», 1992, с. 207 и след.

** Там же.

94

антифотография

философии имманентизма, но оставим это для другого разговора.) Отклонение фактически и есть подвешивание - наличное претерпевает ряд обнадеживающих нейтрализации, вследствие которых «то, что есть, оказывается в своего рода подвешенном состоянии...» (курсив мой. - Е.П.)*. Такое подвешивание реального положения вещей не просто наделяет фетишиста средством обороны, но и дает ему возможность не расставаться с идеалом: «...сама вера в женский фаллос... воспринимается причастной правам идеала перед реальным: она нейтрализуется или подвешивается в идеале...»** Отсюда идея «двойного подвешивания»: часть субъекта знает реальность, но оставляет это знание подвешенным, другая же часть «сама подвешивается в идеале»***. Наконец, Делёз характеризует технику подвешивания как литературный прием - единственное авторство, которое и стоило бы приписать Захер-Мазоху: незавершенный жест женщины-палача (а не столько сцены мазохистских истязаний, когда кого-либо и впрямь физически подвешивают: приковывают, распинают и т.д.), серия застывших поз, но и столь же неподвижный каскад повторяющихся сцен, - все это срабатывает уже на «искусство *suspens'a*» (курсив мой. - Е.П.)****. В результате такого рода описательных смещений, когда отклоняется, подвешивается уже сама непристойность, «остается лишь некая гнетущая, экзотическая атмосфера, словно какой-нибудь слишком густой аромат, который нависает и клубится в подвешенном состоянии и который не развеять никакими смещениями» (курсив мой. - Е.П.)****. Словом, торжество (литературного) *suspens'a*. (Любо-

* Там же.

** Там же, с. 208.

*** Там же, с. 210.

**** Там же, с. 211.

***** Там же, с. 212.

[синди шерман]: аффект тела

95

пытно, что Делёз отождествляет фетиш с фотографией - для него он не символ, но «некий зафиксированный и застывший план». Удержанный момент еще не поколебленной веры. Остановленный образ, короче говоря. С другой стороны, женщина-палач в романе Мазоха принимает позы, которые превращают ее, помимо прочего, и в фотографию*. Наша процедура, однако, будет носить инверсивный характер: мы попытаемся показать, как фото - внешне застывшее - воспринимается необходимо динамически.)

Интерпретация Делёза чрезвычайно продуктивна. Для нас в ней важно то, что он в известном смысле нейтрализует сам психоанализ. Впрочем, такая нейтрализация носит не защитный, а стратегический характер: с ее помощью можно говорить о психоанализе в обход него самого. Не менее замечательны и те трансформации, которым здесь подвержено «подвешивание»: именно *suspens*, выводимый с легкостью из фетишизма, перебрасывает мост к мазохизму уже в расширенном значении культурной практики - одновременно философской и литературной. Так что «подвешенными» де-факто оказываются и многие из бесспорных некогда значений (главное из которых, пожалуй, это внутреннее, теоретически навязанное единство садомазохизма; у Делёза единство это разрушено раз и навсегда). Походя заметим, что «неверное» прочтение психоанализа по-своему типично и для Меца. Стало быть, «фетишизм» - предмет их разделяемого интереса - мы сознательно используем в постоянно смещаемом смысле. Это, если угодно, есть рефлексивная разблокировка фетиша. Остается понять, как этот «фетиш» действует у Шерман.

С определенного момента работы Шерман вызывают одну и ту же постоянную реакцию: они одновременно отвращают и притягивают. Это, безусловно, связано с растущим искажением самой предметности. Факт по-своему замечательный уже хотя

* Там же.

96

антифотография

бы потому, что, исходя из относительно недавней парадигмы, фотография весьма далека от карнавала в любом возможном понимании. (А у Шерман это и переодевания, достигающие кульминации в вытеснении «живой натуры» - остаются лишь маски, одежды и даже накладные части тела, под которыми никого уже нет, - и полностью неподконтрольное, в терминологии М. Бахтина, торжество «телесного низа». Собственно, это и есть область культурных «отбросов»: кровь, плесень, рвота, пищевые отходы, оброненные волосы - все это и многое другое фигурирует в позднейших в остальном беспредметных работах.) Нарастающий хаос зримо представлен в больших фотографиях, заимствующих формальные характеристики коммерческой рекламы: это кричащий, назойливый и даже агрессивный глянец. На таких фотографиях, по сути программирующих активное участие, изображены сцены, на которые смотреть, по меньшей мере, неприятно, и это чувство брезгливого отвращения предшествует любым оценкам*. Но и в тех фотографиях, где камера еще не «у земли», где фигура по-прежнему так или иначе доминирует в изображении, ощущается распад некоего важного единства: даже гротеск - привнесенный ли в «модное фото», в фиктивно-исторический портрет или в волшебную сказку, - и тот становится пугающе необратимым. Больше, чем простой прием, он сам отныне вписан в го-

* Ср. со следующим наблюдением: «Ранняя серия, «Untitled Film Stills», была вся [размером] 8 на 10 дюймов, тогда как поздние серии выросли до таких масштабов, как 72 на 49 дюймов. Зритель мог вобрать ранние работы единым взглядом, ощущая контроль над изображением; поздние фотографии подавляют зрителя и заставляют глаз сканировать поверхность в поисках формы или узора, которые могли бы предоставить хоть какое-то формальное успокоение (reassurance) в отношении тревожащего содержания». Laura Mulvey. *Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87*, p. 71. Здесь же отметим, что фотографии Шерман анализировались в связи с понятием «отвратного» (abject) - концепцией, разработанной Юлией Кристевой и популярной у американских феминисток.

[синди шерман]: аффект тела

97

ризонт бесформенного («внелитературного»).

Что же за странная «невывразимость» реет над этими снимками? Почему комбинация накладных частей тела, часто - простых учебных муляжей, или же сцены придуманного кукольного вероломства так сильно действуют на разные аудитории? Что за механизм, заложенный в «картинках», заставляет привыкшего и не к такому зрителя инстинктивно отводить глаза, а критиков - упорно

биться над «загадкой» Шерман? Ответ прост и, вместе с тем, парадоксален: коллективный фетиш. Но не фетиш как выбираемый объект и даже не структура заслонения. Это скорее «фетиш», который попадает в поле зрения случайно (в двойном смысле этих слов) и в то же время связан с той базовой структурой восприятия, какой в современных нам «обществах зрелища» является *suspens(e)*.

Итак, коллективный фетиш. Уже с объектной точки зрения фетиш указывает на связующее поле потенциального взаимного обмена: он избирается случайно, к его чертам относятся доступность и незаметность для других. Не признаваемый другими в своем особом качестве, фетиш тем самым как будто обходит закон. (Эти признаки без труда прочитываются у З. Фрейда в его классическом эссе о фетишизме*.) Циркулирует не фетиш - однако именно продленный ряд, или серия, таких объектов и создает систему циркуляции: не «один фетиш на всех», но все, объединенные самой его случайностью. Легко понять, что циркуляция при этом имеет свободный, вненормативный характер. Забегая вперед, отметим, что как раз к такому плавающему сообществу и апеллирует в своих работах Шерман. Но что это за сообщество (современных) «фетишистов»? Есть ли оно вообще? Мы

* См.: Зигмунд Фрейд. Фетишизм. - В кн.: Леопольд фон Захер-Мазох. Венера в мехах. Жиль-Делёз. Представление Захер-Мазоха. Зигмунд Фрейд. Работы о мазохизме.

98

антифотография

предположили: фетиш отличается неким разделяемым, хотя и не универсальным восприятием, а у воображаемого «общества фетишистов» иного закона, кроме случайности, нет. Однако именно это и характеризует сегодняшнего зрителя - зрителя *par excellence* (особенно американского). Это тот, кто научился видеть (и жить) в обществе всеобщей представимости, для кого это общество создало набор автоматизмов восприятия, не исключая и *suspense* - культурно освоенный, многократно переработанный и перекроенный уже по визуальным меркам. Это тот, для кого одинаково обыденными являются как фильмы ужаса, так и сам психоанализ - общая площадка, где «подвешивание» выступает уже как возвышенный жанр. И все же такого зрителя не существует. Его, как и фетиш, необходимо проектировать и «собирать».

На значение «подвешивания» в мазохизме в свое время обратил внимание и Теодор Рейк, посвятивший специальное исследование социокультурным формам и аспектам мазохизма*. Противопоставляя мазохистское «подвешивание» (*suspense*) нормальному сексуальному «напряжению» (*tension*), Рейк отмечает, что, в отличие от простого возбуждения, стремящегося достичь высшей точки и разрядки, «подвешивание» включает «элемент неопределенности, «пребывания в подвешенном состоянии», замедленности (*dilatatoriness*); и в то же время представление о том, что это состояние длится неопределенно долго (*there is no definite termination to this state*)» (курсив мой. - Е.П.)**. Другая особенность кривой мазохистского напряжения (*the masochistic tension-curve*), а именно «тенденция длить напряжение», то есть откладывание конечного удовольствия (*end-pleasure*) вплоть до отказа от него, тесно связана с природой самого «подвешивания»: это есть не что иное, как «напря-

* См.: Theodor Reik. *Masochism in Modern Man*. Trans. by Margaret H. Beigel and Gertrud M. Kurth. New York: Farrar, Straus and Co., 1941.

** Ibid, p. 59.

[синди шерман]: аффект тела

99

женев внутри напряжения» (курсив мой. - Е.П.), когда желание достичь оргазма не менее сильно, чем страх перед его последствиями. В силу этого ощущение подвешенности сопоставимо лишь с таким сексуальным напряжением, которое «преобразовано тревогой (*anxiety*)»*.

Важно подчеркнуть: Рейк не рассматривает мазохизм как неизменное образование (*unity*) - мазохизм принимает разные формы, по-разному разыгрывая пару «удовольствие-неудовольствие», стало быть, морфологически он динамичен. С другой стороны, подвешивание не есть прерогатива мазохизма - это особый нюанс того «оттенка чувства» (*feeling tone*), которое «охватывает широкий диапазон психических ситуаций и играет роль во многих разнообразных психических явлениях»**. Выделим основной для нас момент: *suspense* - состояние, которое ни во что не разрешается, хотя и находится в горизонте конечного, отягощенного тревогой удовольствия. (Именно для того, чтобы отвести непомерную тревогу, мазохист и навлекает на себя страдания: антиципация шока

приводит к добровольному его переживанию - в виде самонаказа-

* Ibid., pp. 60, 64. Вот как сам Рейк суммирует свою концепцию: «Мазохизм, в отличие от того, что предполагалось до сих пор, не характеризуется удовольствием от дискомфорта, но [отмечен] удовольствием от ожидания дискомфорта. Значение, которое изначально отводилось удовольствию от конечной кульминации (end-climax) и оргазма, было перенесено на тревожное ожидание. Это смещение лишило тревогу ее специфической природы. Тревога сама по себе стала элементом удовольствия. Что касается взаимосвязи между ощущением подвешенности (suspense-feeling) и предварительным удовольствием (forepleasure), предварительное удовольствие в малых дозах предвосхищает конечное. Это род образчика оргазма. Ощущение подвешенности - в точности такое же, но одновременно это и предвосхищение дискомфорта, который следует ждать от наказания... Таким образом, это есть предварительное удовольствие плюс предварительный дискомфорт, в конце концов все более превращающееся в последний». Ibid., pp. 67-68.

** Ibid., pp. 63, 65.

100

антифотография

ния, здесь и сейчас.) Suspense, иначе говоря, есть ожидание, антиципация. А последняя коренится, согласно Рейку, в области фантазий - только воображаемое удовольствие, вопреки боли и даже ей наперекор, заставляет мазохиста приветствовать страдание как «promesse du bonheur»*. Мы не станем задаваться вопросом о том, насколько Рейк «прав» в своем истолковании мазохизма - из его обширной концепции мы сознательно выделили лишь этот небольшой фрагмент. Постараемся понять, какую роль играет эта схема при решении нашей, более специфической задачи.

Уже при первом поверхностном взгляде в глаза бросаются пересечения. Так, восприятие работ Шерман есть, безусловно, род «приносящего удовольствие неудовольствия» (pleasurable-displeasure), если воспользоваться рейковской формулировкой**. Но в конфликте между двумя устремлениями - желанием удовольствия и уклонением от такового - как раз и состоит, напомним, «ощущение подвешенности». Однако здесь необходимо решительно перевернуть соотношение: не мазохист смотрит на эти фотографии - что значило бы, что они суть фетишистские объекты, - но эти фотографии делают из зрителя такого «мазохиста». Иными словами, они индуцируют определенную систему видения, которая лучше всего описывается через структуры мазохизма. Более того, для Шерман примечателен, казалось бы, обратный ход. Не находящая своего разрешения эмоциональная раздвоенность скорее производна от другого «подвешивания» - ведь фотографии «приостанавливают» семантическую непрерывность, они открыто и пугающе бессмысленны. Впрочем, «подвешивание» смысла достигается средствами, типичными для фотографии: выбором освещения, углом съемки, параметрами объектива и, наконец, фотографической фактурой. В этих ус-

*Ibid, p. 134.

**Ibid, p. 61.

[синди шерман]: эффект тела

101

ловиях особую роль приобретает «слепое поле» фотографий - закадровая область, ставящая под сомнение фотографическую рам(к)у. Шерман тем самым добивается «подвешивания» изображения как такового, изображения, где культурные запреты, ценности и кодировки всегда представлены со всей наглядностью*. Механизм «подвешивания» действует у Шерман повсеместно. Еще одно из его проявлений - это та подвижная рамка, в которую превращается на сей раз экспозиционное пространство: ошарашенный зритель готов отвернуться, но все вокруг подсказывает ему, что это все-таки «искусство»**.

Но это, повторим, лишь то, что так или иначе лежит на поверхности и что бросается в глаза. В этих фотографиях каждый узнает себя, а узнавание и есть реакция: смешанное с тошнотворным чувством удовольствие, неопределенность - неопределимость - самого аффекта. В самом деле, что такое это «вызывающее удовольствие неудовольствие»? Что такое момент раздвоенности, или «подвешенность», которая структурно может длиться неопределенно долго? В этот «мазохистский» момент зритель и вправду радикальным образом подвешен: он не «знает» ни своей идентичности, ни самих своих переживаний. В такой момент зритель всецело находится по ту сторону культуры (как, наверное, отдаляется от нее в своих фантазиях и практике «настоящий» мазохист). Но: антиципация (значения) есть фактически не что иное, как фантазия. Ожидание открывает простор самому воображению. Ожидание, которое в данном случае означает некоторый способ восприятия.

«Подвешенность», иными словами, позволяет фантазировать. Это и есть новая «закадровая зона», зона коллективного аффекта.

* О разрушении культурного единства взгляда в этих сериях см. статью Розалинды Краусс в кн.: Cindy Sherman 1975-1993. Text by Rosalind Krauss, with an Essay by Norman Bryson. New York: Rizzoli. 1993. ** См.: Laura Mulvey. *Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87*, P.73.

102

антифотография

И фантазия здесь не является «моей» или «твоей», но всегда и априорно «нашей» - это первофантазия некоего неопределимого сообщества. Выражаясь по-другому, коллективу возвращается его фантазия - сама она не производится и не управляется им. (Производимые фантазии легко визуализировать, тогда как фантазии непроецируемые обретаются на стороне невидимого.) «Подвешенность» - состояние дофигуративное, здесь нет и не может быть «идолов» даже как архетипических изображений. Вместо них - одно только удвоенное напряжение текстур, которое не в силах разрешиться в образ. Но «подвешенность» - это и состояние современной западной культуры: она боится и одновременно жаждет встречи с Реальным. (Иногда это последнее связывают с травмой.) В этом смысле Шерман позволяет зрителю увидеть «самого себя» - в самой его раскрытости другим (как и несотворенности).

Вокруг фотографий клубится густой аромат - если вспомнить Делёза. Аромат и в самом деле не развеивается. Ибо никакая система компенсаторных смещений не восстановит пошатнувшийся баланс: эти фотографии устроены так, чтобы лишать любых ориентиров. Даже если это и длится лишь какую-то долю секунды. (Но в этой доле свернут целый мир, и именно его освобождению, его артикуляции мы и посвятили столькие страницы.) Это миг единения всех «фетишистов». Однако единение это достигается за счет смещений: вместо надежности фетиша - скользящая серия опытов подвешивания, где фетиш как объект не успевает состояться. То, что прорывается в область зримого, - лишь останки от неисчислимых и возобновляемых крушений. В самом начале мы сказали: в этих фотографиях слышится гул, гул терзаемого технологиями и от них же ускользающего тела. Такое тело увидеть нельзя. Оно не есть ни старый хлам с блошиных рынков, ни медицинские протезы, ни разверстые рты гуттаперчевых лиц. Если бы это было так, тогда Шерман удалось бы это тело обозначить, то есть сделать представимым, осмысляемым, доступным. Что в то

[синди шерман]: аффект тела

103

же время давало бы возможность от него заслониться. Вот тогда и можно было бы рассуждать о фетише-объекте, об изображении как о роде фетишизма, который из всех отклонений и впрямь является «наиболее семиотическим») (курсив мой. -Е.П.)* Но изображение у Шерман с трудом превращаемо в фетиш, ибо сама знаковая сторона изображения резко и необратимо смещена. Вот почему мы и предложили говорить о динамическом фетишизме ее фотографий с упором на ситуацию подвешивания. Открытая серия не позволяет знаку закрепиться; нет у него опор и в виде проясняющих названий: все работы Шерман суть «Untitled» («Без названия»), все они пронумерованы - их разъяснению помогает разве что мистика цифр. Но именно потому, что семиозис здесь подорван, не перестает клубиться атмосфера; именно поэтому «в тени идеального тела, под которым человек, как социальный агент, должен подписаться и которое он должен овнутрить, притаилось другое ощущение тела как места тайных ужасов»**. Ужас - это то, что «запускается в действие» подвешиванием. Это также то, о чем сегодня сдержанно напоминают соответствующие жанровые формы. Как нетрудно догадаться, формы эти - «horror» и «suspense».

* Laura Mulvey. *Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87*, p. 74. Это так, поскольку фетишистский объект - не только экран или щит, но и знак утраты, как и связанного с нею замещения.

** Norman Bryson. *The Ideal and the Abject: Cindy Sherman's Historical Portraits*, - In: Parkett 29, 1991, p. 93.

105

вместо заключения: о негероических сообществах

Все предыдущее рассмотрение было посвящено, в сущности, одному - выявлению таких сообществ, которые, не претендуя на универсальность, тем не менее свидетельствуют в пользу новому интерпретируемой всеобщности. Это открытые, подвижные образования, которые, применительно к фотографии, ибо вокруг нее и был построен разговор, можно определить как находящиеся в становлении аудитории. В то же время их можно понимать и как набор своеобразных аф-

фективных паттернов, раскрываемых при помощи «произведения искусства». (Об изменившемся содержании «произведения» мы уже упоминали. Здесь лишь коротко укажем: «произведение» потому имеет шансы отсылать к «всеобщности», что само оно перестало быть уникальным, что через него, эту свободную экспериментальную площадку, проходят токи анонимного, «несобственно-го».)

106

антифотография

Сообщества, о которых идет речь, по всем признакам являются негероическими. Под этим следует понимать только одно: они не притязают на статус сформировавшейся общности, в отношении которой носят скорее дополнительный и в каком-то смысле подрывной характер. Это тот supplement, который образует складку в самой общественной ткани, и поэтому для его обозначения так трудно подобрать необходимые слова: мы говорили о пространстве частного, об аффективном измерении Стереотипа. Но равным образом о (позитивной) «пустоте» фотографии, о той ее анонимности, которая не просто превращает фотографию в «чью угодно» или в «какую угодно», но помогает в такой «непринадлежности» распознавать незримое присутствие совсем иных сообществ. Этой же задаче служит и сформулированное нами понятие подразумеваемого референта. Именно наличие «слепых полей» фотографии, ее «закадровой» области и позволяет заново ввести измерение исторического времени уже для этих внеинституциональных и зыбких единств. Ведь традиционная историография исключает не только индивидуальный аффект, как это остро чувствовал Р. Барт, но и с той же силой аффект коллективный. Оба они, заметим, суть формы сингулярного. (Сингулярность не исчерпывается «индивидуальностью». Сингулярными точно так же могут быть и «индивидуальные всеобщности», иначе говоря, такие формы, которые являются так или иначе коллективными, «кластерными» или групповыми.) Искупить групповой аффект, групповые «структуры чувства», опознав их и изъяс у потока нивелирующего времени, - не менее трудное дело, чем спасти и сделать общезначимым уникальный опыт сыновней любви.

Коллективные структуры чувства, в отличие от чувства индивидуального, чаще всего неопознаваемы даже для их носителей. Однако это не то, что выходит из глубин бессознательного к поверхности сознания, например общественного. Это то, что имеет отношение к фантазийной жизни коллекти-

вместо заключения

107

ва, к его проекциям и ожиданиям, к его (не)узнаванию истории. Это место свободы коллектива, в том числе от самого себя, область размытой, потенциальной социальности, где только формируются будущие ориентиры. Это место самих фантазмов исторического. Непрерывность знаков - общества, идеологии, истории - оказывается здесь прерванной, подвешенной. В этих полях гнездятся очаги сопротивления - но сопротивления подспудного. Здесь размещается то, что никакое общество не в силах подчинить своим законам, будь оно авторитарным или же демократическим. Частная жизнь в обществе обобществленных средств труда. Аффективное переживание клише в индивидуалистической культуре. Все это - незримые формы отклонения, если угодно - меняющий социальные орбиты clinamen.

Но в слове «негероический» есть еще один оттенок. Речь идет собственно об анонимности. О таком опыте проживания, который далек не только от объективации, но и от самопредъявления. В этих подвижных коллективах нет «героев», которые отличались бы от всех остальных, - здесь все одинаково и утвердительно не-героично. (В контексте «произведения искусства» это будет означать, что нет больше ни «творцов», ни тем более «гениев».) Иными словами, это область доиндивидуального, когда не установлены даже базовые социальные различия и не закреплены необходимые для социальной жизни роли. Вот почему эти временные коллективы столь вызывающе эгалитарны. Это - равенство до всяких (идеологических) артикуляций, равенство, критерием которого выступают лишь неявные «структуры чувства». Проживание времени, переживание, казалось бы, неотчуждаемых клише - то, что и можно называть сегодня «жизнью тела», - эти и другие опыты открывают простор для новой всеобщности, новой, исходно разделяемой публичности. Здесь нет ни иерархий, ни социальных институтов, но взамен есть некий силовой потенциал, одновременно противо- и протополитичный.

108

вместо заключения

Фотография сегодня - лишь один из топологических указателей таких сообществ. Может быть, в этом - ее последняя (искупительная) миссия. Вытесняемая к краю избытком новых средств воспроизведения - ручным видео и цифровой камерой в первую очередь, - фотография освобождает то, что потенциально было в ней заложено и когда-то даже становилось зримым: ауру иных присутствий. Но «иных» не в смысле «бывших когда-то», а скорее в смысле «летучих, неустойчивых, неприметных». Сегодня, становясь отчасти архаической, она дает увидеть то, что прежде в ней же оставалось незамеченным, периферийным: наш взгляд постепенно разучивается «прочитывать» знаки. Впрочем, дело отнюдь не в том, что сами знаки теряют контекстуальные привязки или что мы не способны с надлежащей достоверностью восстановить по ним утраченный контекст. Дело в том, что меняются способы видения и что фотография подводит нас к пределу видимости как таковой. Акт видения не есть ни процедура захвата, ни операция по расшифровке текста. Акт видения, более того, уже не индивидуален. Фотография, стало быть, возвращает нас к самим условиям восприятия, чья прозрачность и/или нейтральность являются как минимум абстракцией. Но способ восприятия, в свою очередь, неотделим от воспринимающего субъекта, в данном случае - опять же от «негероических» сообществ. Словом, в фотографиях мы узнаем не только других: сквозь этих других и во взаимодействии с ними мы узнаем «самих себя». Мы узнаем, потому что себя в них «вспоминаем», но, однажды «вспомнив», уже не в силах забыть. Субъект сегодняшнего восприятия - не герой и даже не масса, но скорее промежуточная общность. Здесь, в этом общем поле аффективных связей, поле сингулярной анонимности, как раз и заключается преобразующий потенциал.

109

указатель имен

- | | |
|-------------------------------------|--|
| Агамбен Джорджо 65 | Кристева Юлия 96 |
| Альбваш Морис 33-37,41 | Кушнер Б. 47 |
| Альперт М. 53 | Ленин В.И. 48,49 |
| Аронсон Олег 45 | Майзель Инга 26 |
| Атже 22 | Малви Лора 27, 29, 91, 96,101,103 |
| Бак-Морс Сьюзен 42 | Массуми Брайан 38,39 |
| Барт Ролан 9-11,17,50,57-60,106 | Межеричер Л. 53 |
| Бахтин Михаил 96 | Мец Кристиан 85-86,90-91,95 |
| Беньямин Вальтер 25,41,50,59,65, 76 | Михайлов Борис 9,18-19, 54-57, 62-63, 65-78 |
| Бергсон Анри 33-34, 40 | Нанси Жан-Люк 45, 110 |
| Бланшо Морис 22,45 | Петровская Елена 50,66, 74, 90 |
| Боницер Паскаль 85 | Подорога Валерий 10 |
| Брик О.М. 50 | Принс Ричард 88 |
| Бурдьё Пьер 67- 68 | Пруст Марсель 34 |
| Бурк-Уайт Маргарет 51,52 | Рейк Теодор 98-100 |
| Гегель Г. В. Ф. 66,67 | Рикёр Поль 14 |
| Голомшток Игорь 51 | Родченко Александр 47-48, 51-53, 74-75 |
| Гройс Борис 72-73 | Ромашко С. 59 |
| Данто Артур 82,84,85 | Рыклин М. 9, 50, 58 |
| Делёз Жиль 93,94,97,104 | Сартр Ж.-П. 69, 70, 71 |
| Деррида Жак 22-24 | Сидлин Михаил 67 |
| Джеймисон Ф. 30,41 | Соломон-Годо Э. 21,23, 79 |
| Дин Джеймс 80 | Стигнеев Валерий 55 |
| Дэвис Бэтт 26 | Тейлор Элизабет 80 |
| Дюркгейм 34 | Тулес С. 53 |
| Елинек Эльфрида 89 | Уильяме Раймонд 60-61 |
| Захер-Мазох Леопольд фон 93-95, 97 | Флэтли Джонатан 61 |
| Зеврос Кристиан 21 | Фостер Хол 29, 42, 88 |
| Игнатович Борис 52 | Фрейд Зигмунд 36, 86, 93, 97 |
| Кабаков Илья 73 | Хичкок Альфред 27 |
| Кадава Э. 24 ,25 | Шайхет Аркадий 53,55 |
| Катц Давид 39 | Шерман Синди 25, 26-30, 62, 78-84 ,87-90, 92-93, 95-97,100-103 |
| Кёртеш 22 | Шилер 22 |
| Краусс Розалинда 13, 26, 63,101 | Юнгер 41 |
| Кримп Дуглас 88 | |

Alexandre Jeanne 33
Brookman Philip 64
Bryson Norman 103
Buchloh Benjamin H.D. 48, 52
Chatelet Francois 34
Dickhoff Wilfried 14
Feldman Melissa E. 48
Kellein Thomas 26
Klauke Jurgen 27, 82
Lowry Joanna 92

Lueken Verena 80
Mulvey Laura 27, 29, 91, 96, 101, 103
Neumaier Diane 57 Rosier Martha 57
Sarraute Nathalie 70
Schjeldahl Peter 83
Smith Elizabeth A.T.89
Stein Gertrude 21
Tagg John 2 3
Weinstein Matthew 82

111

оглавление

Предисловие 5
«Какая угодно» фотография 9
Документальность 21
Узнавание 33
[Борис Михайлов]: аффект времени 47
[Синди Шерман]: аффект тела 77
Вместо заключения: о негероических сообществах 105
Указатель имен 109

«artes et media»

[2]

Елена Петровская

АНТИФОТОГРАФИЯ

ISBN 5-94607-035-5 Москва, «ТРИ КВАДРАТА», 2003

Дизайн: Сергей Митурич, препринт: Савва Митурич,
верстка: Татьяна Боголюбова, корректор: Светлана Ярошевская,
производство: Елена Кострикина

Наши книги можно заказать по адресу:

Издательство «Три квадрата»

Москва 125319, Усиевича 9, тел. (095) 151 -6781, факс 151 -0272 e-mail: triqua@postman.ru

Подписано в печать 18.10.2003. Формат 60x90/16. Печать офсетная.

Бумага офсетная №1. Печ. л. 7. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии "Ако-Принт"

Заказ №17