

Фотография: *deus ex machina*

В 20-е годы XX века фотография была открыта во второй раз – в качестве медиума искусства или, если быть точным, в качестве медиума культурной революции, призванной радикально трансформировать сферу художественного производства. Эта роль, придаваемая фотографии представителями авангардного искусства – прежде всего представителями интернационального конструктивизма, – тем более примечательна, что еще незадолго до этого фотография не считалась полноценной художественной формой. Особой нетерпимостью к фотографии отличались как раз художники-модернисты, для которых она превратилась в синоним рабского подражания натуре. Как объяснить эту неожиданную перемену, благодаря которой и осуществилась конвергенция художественного авангарда и фотографии? Не претендуя на всестороннее и исчерпывающее исследование этой проблемы, я хотел бы проанализировать лишь некоторые из ее аспектов – а именно те, которые касаются природы фотографического знака.

В качестве начального пункта анализа предлагаю обратиться к одному из первых опытов теоретической рефлексии относительно феномена фотографии в авангардной культуре 20-х годов – к тексту Юрия Тынянова «Об основах кино». Характерно, что Тынянова мало интересует фотография сама по себе – он рассматривает ее лишь в связи с основной темой своего эссе. В отличие от кино, считает Тынянов, фотография эстетически неполноценна, поскольку присущие ей формальные качества, которые могли бы стать базой для фотографической поэтики, противоречат ее основной «установке». Последняя заключается в «сходстве» с референтом, в то время как эстетическая функция фотографии основывается на деформации означаемого материала. А для формалистов деформация тождественна оформлению, т. е. организации материала по правилам определенной медиальной грамматики.

Фотография (де)формирует свой материал прежде всего путем его рамирования, или, иначе говоря, выделения из неопределенной пространственно-временной протяженности. «Выделение материала на фото ведет к *единству* каждого фото, к особой *тесноте соотношения* всех предметов или элементов одного предмета внутри фото, – пишет Тынянов.

– В результате этого внутреннего единства соотношение между предметами или внутри предмета – между его элементами – перераспределяется. Предметы деформируются»¹.

Добавим к этому, что фотография не только устанавливает рамку кадра, но и «вычитает» из реальности одно из измерений: трехмерный вещественный мир проецируется на двумерную плоскость. Между плоскостными элементами устанавливаются такие отношения, которых не существует между вещами. Отсюда можно сделать простой вывод: фотография является знаковой системой, подобной другим – а значит, обладает собственной синтагматикой. Иначе говоря, означающий уровень фотографии конституируется такими структурными отношениями, которые обладают определенной спецификой, не выводимой напрямую из обозначаемого ими порядка вещей. Как это ни парадоксально, но сходство иконического знака с предметом есть следствие их различия.

«Несходство» между порядком вещей, к которому фотография обращается как к своему материалу, и синтаксическим порядком самой фотографии, между означаемым и означающим уровнем фотоизображения и является, согласно Тынянову, источником «деформации». Деформация же есть показатель искусства как такового. Отразить что-либо значит исказить. В обыденной практике мы склонны игнорировать данное обстоятельство, но искусство эксплицирует эти искажения, демонстрирующие непрозрачность языка. О чем бы ни говорило искусство, оно в первую очередь говорит о себе. Искусство деформирует свой материал, потому что материально само и при этом выступает как зеркало окружающей реальности. Подобное зеркало неизбежно оказывается кривым.

Такова модернистская точка зрения, ориентированная на выявление «несходства» и специфичности каждого медиума. Прибегнув к некоторому упрощению, можно сказать, что классический авангард был сосредоточен на уровне означающих, рассматривая его как фундамент художественной культуры, основанной на тематизации специфических качеств материала и способов его организации. В своем стремлении устранить раскол между означающими и означаемыми авангард принимает сторону означающих: семантика понимается им как производная от синтагматики, от структурных отношений, складывающихся на поверхности знаковой системы.

¹Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1976, с. 335.

А поскольку, как считает Тынянов, «установкой» фотографии является некое императивное сходство означающего с означаемым, то и деформация исходного материала, в которой заключен ее эстетический потенциал, оказывается ущербной (как ущербны, по его мнению, звуковое кино и книжная иллюстрация – ведь они тоже, хотя и разными способами, отрицают специфическую медиальность искусства и маскируют эффект деформирующего преломления вещей в призме языка). Фотография как бы противоречит сама себе, и это не позволяет выстроить полноценную фотографическую поэтику, базирующуюся на выявлении определенных медиальных параметров. Категория сходства подавляет собой работу означающих.

Но попытаемся понять, в чем состоит это «сходство». Тынянов не дает на этот счет никаких разъяснений. Возникает ощущение, что он просто некритически воспроизводит общее мнение относительно фотографии, которое, впрочем, само по себе является важной частью ее эстетического потенциала.

Правильнее было бы сказать, что не сходство как таковое является внутренней установкой фотографии, а то, что между знаком и референтом в данном случае существуют отношения физической смежности. Фотография есть не *изображение*, а *отражение* предмета – в этом ее отличие от самой натуралистически-точной живописной картины или рисунка. Это означает, помимо прочего, что если рассматривать фотографию в рамках системы иконической репрезентации, то она не привносит в эту систему ничего принципиально нового: фотография остается картиной, и по отношению к ней справедливо все, что касается особенностей структурной организации картинных означающих. Однако в самом средоточии иконического изображения с его диалектикой сходства и различия в фотографии обнаруживается индексальное отражение – след, эманация самой реальности. Как заметил Ролан Барт, «фотография как бы постоянно носит свой референт с собой»².

Строго говоря, живопись также двойственна по своей природе: наряду с иконическим означиванием в ней присутствует также индексальный уровень. Ведь любая картина несет информацию не только об изображенном предмете, но и о технике и процессе своего создания. Любая картина является следом активности художника. Нетрудно заметить, что на протяжении всей истории европейской живописи нового

² Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. – М.: Ad Marginem, 1997, с. 13.

времени значение этого индексального уровня в целом возрастает: если искусство эпохи Возрождения стремится свести значение чисто живописной текстуры к минимуму, сделать поверхность картины как можно более однородной и, если так можно выразиться, индексально неинформативной, то в эпоху барокко искусство все чаще тематизирует этот уровень живописной репрезентации. Живопись Хальса или Веласкеса как бы обнажает технику создания картины. Еще в большей степени это верно по отношению к живописи импрессионистов. Наконец, абстрактная живопись, полностью исключая из картины иконический уровень означивания, в некоторых своих версиях тяготеет к окончательному превращению в индексальный след технологического процесса. Так, Родченко в серии «Черное на черном» дифференцировал картинную плоскость, прибегая к различным технологиям обработки монохромного красочного слоя и тем самым создавая разницу фактур. Но это превращение неразрывно связано с отказом от изобразительности.

10 Действительно, индексальная функция живописной репрезентации, так сказать, противоположна ее иконической функции, так что речь может идти лишь о достижении некоторого баланса между ними (как в искусстве барокко). Ведь индексальное означивание в живописи – это означивание субъекта, а не объекта. Напротив, в фотографии индексально означивается прежде всего объект, предмет изображения: иконическая репрезентация получает индексальное подкрепление. Переоценка фотографии в искусстве 20-х годов напрямую связана с тем, что субъективный фактор, значение которого в европейской культуре нового времени неуклонно возрастало, начинает сменяться фактором объективным. Во всяком случае, именно на это направлены усилия художественного авангарда. С его точки зрения, цель искусства – не самовыражение автора, а самовыражение медиума, художник же выступает в роли посредника, реализующего потенциальные возможности, заложенные в медиуме его искусства. Согласно остроумному замечанию Бориса Гройса: «Из пространства откровения духа картина превращается в пространство откровения материи»³. Между тем трудно найти более точное определение фотопроцесса: фотография и есть не что иное как «откровение материи». Частью этого откровения оказывается и своеобразная сублимация грубой материальности физических тел: благодаря субстанции света невесомый и бесплотный образ, «гештальт» вещи отделяется от самой вещи.

³ Groyss B. Topologie der Kunst. – München, Wien: Carl Hanser Verl., 2003, S. 82.

Фотографическое изображение возникает в силу естественной закономерности: лучи света, отраженные от вещей, проецируются непосредственно на светочувствительную поверхность. Конечно же, это вовсе не исключает того, что она интегрируется в поле действия определенной «культуры» и приводится в соответствие с определенными конвенциями и кодами. Более того, эти конвенции и коды предопределяют сами условия фотосъемки. Однако в самой сердцевине фотографического процесса имеет место этот простой и бесконечно загадочный факт: вещи сами отражаются на светочувствительной поверхности – и никакое кодирование не в состоянии этот факт искоренить.

В каком-то смысле фотография, относящаяся к числу самых недавних изобретений человечества, все же более «архаична» и «первобытна», чем живопись, хотя и младше последней на пару десятков тысячелетий. Сошлюсь на мнение советского историка и антрополога Бориса Поршнева, высказанное в его книге «О начале человеческой истории».

Анализируя произведения палеолитического искусства, Поршнев задается на первый взгляд довольно странным вопросом: «прямо ли это удвоение видимых объектов или же это удвоение посредников внутренних образов»? Его ответ таков: «внутреннее удвоение, образ, развивается в антропогенезе лишь после появления внешнего удвоения, подражания, копирования, хотя бы самого эмбрионального»⁴. Поршнев стремится показать, что искусство эпохи палеолита не может считаться искусством в собственном смысле слова, т. е. разумной, рефлексивной, языковой и, стало быть, человеческой деятельностью, что речь идет об инстинктивном, рефлекторном действии, которое сродни явлениям природного миметизма. «Ориньякские поразительно реалистические ... изображения животных, - пишет он, - были “двойниками”, “портретами”, а не обобщениями: “двойниками” неких индивидуальных особей»⁵. Если следовать этой интерпретации, следует признать, что палеолитические росписи являются, строго говоря, произведениями не живописи (и вообще не искусства в описанном выше значении), а фотографии. Ведь отличительной особенностью последней служит как раз то, что она есть «не обобщение», а «двойник» конкретного предмета.

⁴ Поршнев Б. О начале человеческой истории: Проблемы палеопсихологии. – М.: Мысль, 1974, глава «Генезис образов, значений и понятий».

⁵ Там же.

Конечно же, идея Поршнева уязвима для критики. Не стоит особого труда показать, что сама структура изображения в искусстве палеолита предполагает процедуру анализа и высокую степень абстракции – как на уровне содержания, так и на уровне формы. Но для меня сейчас эта идея важна сама по себе, так как она проливает определенный свет на феномен фотографии.

Говорят, что в период своего возникновения фотография воспринималась теми, кто впервые с ней сталкивался, не столько как изображение, сколько как точная копия, если не дубликат, запечатленного на ней человека. Встреча с ней вызывала культурный шок, сопоставимый разве что с шоком людей, вскакивавших со своих мест при приближении поезда братьев Люмьер, в страхе быть раздавленными (в истории воображения фотография сыграла роль мертвой воды, а кинематограф – живой). Не был ли этот шок подготовлен романтическими мифами о двойниках, оживших мертвецах, вампирах, поддерживающих свое призрачное существование за счет чужих жизней, а также (и в особенности) о человекоподобных автоматах? Или возможно, сами эти мифы были отражением новой реальности, с которой столкнулось человечество в первые десятилетия XIX столетия и в которой все более существенную роль играли машинные технологии? Недаром к концу столетия готический роман, повествующий о древних силах, таящихся на периферии просвещенной цивилизации, смыкается с жанром научной фантастики – литературы о будущем этой цивилизации, оснащенной новыми технологиями. Общеизвестным, хотя и более поздним, примером такой смычки служит фильм Фрица Ланга «Метрополис». Став машиной по производству двойников, фотография «с дикой буквальностью» воплотила эту мифологию и предвосхитила ее дальнейшие трансформации – вплоть до «киборгов» и «репликантов» наших дней.

Для авангардистов 20-х годов фотография оказывается полномочным представителем более широкого класса явлений – класса «машин». Ее следует рассматривать в контексте механизации, захватывающей сферу художественного производства, привнося в нее, как пишет Розалинд Краусс в своей статье о «фотографических условиях» сюрреализма, нечто «внешнее» и «постороннее»⁶. Но если сюрреалисты – эти наследники романтической традиции XIX века – видят в этом прежде

⁶ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003, с. 121.

всего поражение субъекта в столкновении с более мощными безличными силами, которые они одновременно пытаются заклясть, прибегая к магическим методикам, то конструктивисты приветствуют машинные технологии репрезентации как шаг в сторону более полного овладения реальностью. Этот оптимистический взгляд на новые медиа отражен в следующих словах лефовского критика Владимира Перцова: «Рост механических средств записи действительности – фото- и киносъемка, съемка звука, радио- и кинопроекция, домашняя фото, фоно- и радиоаппаратура, автоматизация записи (без участия людей), растущее распространение стенографии ... – все это, как никогда, повышает возможности реального овладения фактом. Все это, как никогда, повышает в человеке искусства его монтажные, комбинаторские способности, развивает интуицию сопоставления за счет интуиции “раскрытия”»⁷.

Взаимоотношения человека и машины становится едва ли не основной проблемой, которую пытается разрешить культура конца XIX – начала XX века. Вытеснение или порабощение человека машиной – кошмар, одолевающий в это время многих. Поучительным уроком послужила первая мировая война (красноречивые свидетельства можно найти у Юнгера). Однако повседневный опыт был еще более важен, хотя бы в силу постоянства и непрерывности своего воздействия. Системы «тэйлоризма» и «фордизма» приводили человеческую жизнь в соответствие с процессом индустриального производства. «Вещи переродили человека, машины особенно, - писал Шкловский. – Человек сейчас умеет только их заводить, а там они идут сами. Идут, идут и давят человека. [...] “Пища богов” найдена, но не мы ее едим»⁸. Для модернизма, который еще в середине XIX века повернулся лицом к «современной жизни» с целью ее завоевания и преобразования, переработка этого опыта оказалась самой насущной задачей. Если консерваторы уповали на ограничение роли машины и создание заповедников ручного, неотчужденного труда, а декадентские антиутопии предсказывали порабощение человека машиной, то художественный авангард ответил на это попыткой снятия противоречия между ними и выступил с позитивной, утопической программой их взаимной

⁷ Перцов В. Новейшая проза // Новый ЛЕФ. 1928, № 12, с. 17.

⁸ Шкловский В. Зоо, или Письма не о любви, или Новая Элоиза // Шкловский В. Сентиментальное путешествие. – М.: Новости, 1990, с. 302.

интеграции. По мнению конструктивистов, механизация творческого процесса ведет к его коллективизации: искусство престаёт быть «самовыражением» и превращается в коллективное производство новых форм социальности.

Значит ли это, что модернизм выступает как зеркало процессов, происходящих в самой реальности? И да, и нет. Механизация творческого процесса, самоотчуждение субъекта, препоручающего ключевые функции в этом процессе машине, являются выбором самого художника-авангардиста, его сознательной стратегией. Не довольствуясь половинчатыми решениями, авангард стремится овладеть ситуацией в целом, обратив себе на пользу даже ее негативные последствия. «Самоослепление», с мотивами которого мы постоянно сталкиваемся в искусстве авангарда, производится с целью обрести более совершенное зрение. Опыт «дегуманизации» является конститутивным для авангарда – но это только половина всей правды. Другая половина заключается в том, что авангард пытается регуманизировать то, что дегуманизировано, «овладеть тайной машин», как призывает Шкловский.

Фото- и кинокамера ставят художника в положение квалифицированного специалиста, работающего в сотрудничестве с производственным коллективом и в соответствии с определенным производственным планом. Это самоотчуждение художника и деавтономизация искусства в известном смысле обманчивы; вернее, они представляют собой акт жертвования, совершая который авангардисты рассчитывают реализовать свою высшую цель – снять барьер между искусством и жизнью, подчинить себе силы истории, интегрировать новые формы социального опыта, ранее пребывавшие вне сферы эстетической рефлексии и даже воспринимавшиеся как враждебные искусству. Машина становится средством для конструирования нового субъекта культуры – человека, способного овладеть безличным Методом и ясно осознать свою роль в тотальном процессе производства.