

Нарративные пространства фотографии

Процесс фотографирования в представлении любого человека связан с некоторой тайной. Личные наблюдения за сессией в фотостудии пробудили четкие ассоциации с древнегреческими мистериями, смысл и форму которых, мы, безусловно, можем постичь лишь через теоретические описания и благодаря построению собственных виртуальных проектов по этому поводу. Фотографирование в студии, во-первых, предстает как вид синкретического искусства, а сама фотография (конечный продукт) – лишь фрагмент этого действия. Во-вторых, структура взаимоотношений фотохудожника с моделью (или моделями) напоминает взаимоотношения героев древнегреческих мистерий и трагедий. Наконец, фигура необязательная – наблюдателя, резонирующего с художником, а потому и ведущая с ним диалог (возможно, и без слов) делает возможным привнесение новых смыслов, наподобие тех, о которых заявляет нарратор античной трагедии.

Жанр трагедии как таковой предполагает наличие трех основных «Героев». Первый герой – нарратор, который представляет действие. В роли нарратора фотосессии может быть фотограф, выстраивающий сценарий съемок. Нарратором может выступать и присутствующий значимый субъект, который лишь молча наблюдает за действием: он, хотя и участвует в нем, выполняет функцию катализатора творческого процесса. Наблюдающий по роли может быть двойником активного участника – фотомодели и вступать с ней во взаимодействие. Второй участник – лирический герой, который переживает некоторый переворот Судьбы. Это, скорее, сам фотографируемый, представляющий нечто фотографу и воображаемому зрителю. Третий герой – тот, который взаимодействует с лирическим героем, наблюдает его «со стороны» или разыгрывает с ним сюжет. И подобно тому, как в древнегреческой трагедии может быть разное число участников, несущих на себе идеологические функции, так и в процессе фотографирования роли эти могут распределяться между участниками действия или, наоборот, даже совмещаться в одном герое (сюжет с автопортретом, например).

Близкое прочтение процесса фотографирования находим у Р. Барта, который тоже выделяет три основных действующих лица в Фотографии:

«Operator – это сам фотограф. Spectator – это все мы, те, кто просматривает собрания фотографий в журналах, книгах, альбомах, архивах. А тот или та, кого фотографируют и кто представляет собой мишень, референта, род небольшого симулякра, eidolon'a, испускаемого объектом, – я бы назвал его или ее фотографическим Spectrum'ом, ибо это следует благодаря связующему корню, сохраняющему связь со «спектаклем», добавляя к нему еще нечто отдающее кошмаром, что содержится в любой фотографии – возвращение покойника»¹.

В подобном символическом пространстве в качестве декораций могут выступать предметы натюрморта, атрибуты обстановки, одежда, костюмы, маски участников. Все это приобретает повышенный статус, неся на себе символическую функцию. Сюжет подобной трагедии в Фотографии превращается в художественный континуум, хронотоп, нарративную структуру (рассказ с представлением), где автор-фотограф разыгрывает самого себя и видит себя играющим. Рефлексия фотографируемого заключается в следующем: *«Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство»².*

Подобное нарративное пространство было присуще древнегреческим трагедиям, где свободно переплетались времена и пространства. *«Прологист свободно обращается с пространством и временем, открывая в настоящем будущее и прошедшее, а в данном месте действия совершенно иные места... Характер наррации придает ему именно несколько времен и двойной пространственный фон; однако и то, и другое еще сохраняют здесь архаичные черты буквального «переноса» места и времени, словно это вещи, а не протяженность и длительность»³.*

Подобная нарративная структура фотографии позволяет из фрагментов отснятого составить тот «зрительный» или сюжетный ряд, который, возможно, ляжет в основу будущего художественного проекта. И здесь сама модель является лишь поводом для выстраивания концепции художника. Эта нарративная структура позволяет работать с фотографиями и в практиках гипноза. (Гипноз задает то же погружение,

¹ Барт Р. Camera Lucida. Комментарии к фотографии. - М.: Изд-во «Ad Marginum», 1997. С. 19.

² Там же. С. 26.

³ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. - М., 1978. С. 222.

созвучное трансформации в акте фотосъемки). Для «подкрепления энергией» пациенту предлагается представить домашний альбом с фотографиями. Перелистывая его, человек останавливается на некоторых кадрах-событиях, особенно актуальных и значимых для него, вспоминает о значимых детских и юношеских переживаниях, как правило, эмоционально сильно окрашенных, и переносит почерпнутое, обычно положительное настроение, в настоящее время. Таким образом, особенности «юношеского» времени накладываются на время настоящего, добавляя к нему новые ритмы и смыслы и, тем самым, выстраивают лучшее будущее. Подобное переживание приобретает статус ритуала. Не случайно предполагается некоторое трансовое погружение, наличие гипнотизера и соответствующих атрибутов.

В этом действе можно усмотреть фотографическую «мифограмму»: альбом есть книга мудрости, число страниц которой бесконечно, и невозможно дважды вернуться к одной и той же картинке. Практически любая фото- и киноплёнка есть подобие такой книги. Но на плёнке не каждый кадр является событием. Событие предполагает особую концентрацию времени и пространства...

Практически в фотографии в кадре дается наложение трех пространственно-временных измерений жизни «героя». Проводя аналогию с языком трагедии, мы можем фиксировать в Фотографии перипетии драмы Эдипа, где каждое видимое есть изнанка невидимого, а миг – знак, осуществление Судьбы героя. Так происходит наложение трех временных измерений: прошлого, настоящего и будущего – которые создают Вечность или парадигму трагедийности в мифе Фотографии. Сама Фотография формирует некую «голограмму», отражающую прошлое, настоящее и будущее в одновременности. *«Говоря языком метафоры, прошлое на языке фотографии есть негатив, где все перевернуто и необычно, доступно только для искушенного взгляда. Будущее – яркое, позитивное, отчетливое, возможное, желанное. Настоящее же есть некая вспышка – кратковременная экспозиция, которая одним щелчком прошлое переводит в следующий разряд, в следующую категорию»*,⁴ – таковы ощущения фотохудожника. На языке фотохудожника категория времени – настоящее – совпадает с онтологической категорией – Настоящее, в которой подчеркнуто некоторое важное качество.

⁴ Куприянов В. Метаморфозы // Экспертиза и тесты. Фототехника и видеокамеры. 2002. № 28. С. 183.

Переводя речь о фотографии в плоскость онтологическую, поставим вопрос о взаимоотношениях художника с фотографируемым объектом. Что или кто стоит за зеркалом (или в зеркале?) объектива – герой или автор? И кто Герой, а кто Автор? Где грань между образом и его отражением, между видимым и сущим, между мигом и вечностью? Или Миг и есть Вечность? А Вечность есть Миг? Эта процессуальность, ситуация растяжения времени знакома каждому, прошедшему трансформацию в творческом акте.

«В плане воображения Фотография (...сокр. И.Ш.) представляет то довольно быстротечное мгновение, когда я, по правде говоря, не являюсь ни субъектом, ни объектом, точнее, я являюсь субъектом, который чувствует себя превращающимся в объект; в такие моменты я переживаю микроопыт смерти (заклучения в скобки), становлюсь настоящим призраком,»⁵ – пишет «подопытный» Р. Барт.

Остановись мгновенье – ты прекрасно! В акте фотографирования в субъективном ощущении фотографируемого благодаря вспышкам фотокамеры запечатлеваются отдельные кадры. Пожалуй, это даже не те кадры, которые воплотятся в удачные фотографии, а те, которые запечатлеваются у нас в памяти в качестве вновь созданного виртуального проекта себя.

Стоп! (-кадр)! Миг, который хочется остановить, и покинуть. Миг, за которым начинается поворот на 180 градусов! Из негатива в позитив. Это метафизический акт «выворачивания наизнанку». Идеальный возврат к «себе» – через постижение себя-«другого» в акте диалога. Отсюда то неузнавание себя в портрете и еще более остро в художественной фотографии: «Я таким себя не видел!», и одновременно удивление перед тем, что зафиксировано и увидено другим (художником, фотографом или его камерой): «Я таким могу быть!», «Вот я какой, оказывается!».

Во множестве переживаний, связанных с процессом фотографирования, присутствует мифологема призрака (Эвридики). Если рассматривать фотографию не только как искусство репродукции, то, безусловно, простая фиксация мига как «объективного» факта реальности будет недостаточной. Задачей фотографа может стать запечатление именно того, что не характерно, что является новым, рожденным в результате сотворчества с моделью. И тогда мы и узнаем себя, и не узнаем

⁵ Барт Р. Указ. соч. С. 26 – 27.

на фотографии. Тогда в фотографии выявляются те архетипические знаки, которые делают возможным узнавание себя через созерцание другого.

Выше обозначенный процесс «узнавания – неузнавания» опять-таки предполагает некие пробелы, элементы «тишины» (но на языке визуального искусства), немоты и стертости. Именно благодаря им рождается возможность узнавания в частном всеобщего, в деталях – архетипа, рождения из хаоса формы (лика). Поэтому благодаря этой «недоделанности в деталях» любой знак фотографии перерастает в символ, и сообщает кадру статус знака. Все однозначное, «законченное», «до конца оформленное» в фотографии сообщает ей некоторую избыточность и часто придает статус коммерческой фотографии или, если мы говорим об обнаженной натуре статус порнографии. Как считает В. Савчук, деэротизации фотографии достигается из-за избыточной плотности изображения. В кадре «нет места воображению, атомам которого нужен воздух Демокрита, нужны пробелы, разрывы, интервалы. Чтобы эротическое чувство могло возникнуть, необходимо препятствие, мерцание обнаженности и закрытости».⁶

В этом диалоге, пульсации Я – Другой, можно сказать, предполагается диалог с Вечностью, язык которой предельно выразителен – немота. Немота, как воронка, втягивает в себя языки мистериального действия, из которого рождается фотография: это и музыка, и движение, и поэзия. Это немота есть уже иной язык, переведенный в другое измерение – из пространства стереоскопического в двухмерное пространство фотографии. И вне зон, где заключен «свернутый» таким образом язык, фотография теряет свои многие ритуальные качества. «Уход в деталь, в которой растворяется и забывается целое, открывает миры, выстроенные на собственных принципах»⁷. А такой подход занижает Фотографию до просто натуралистического изображения, тем самым, чаще всего, низводит художественную фотографию до простого отпечатка. И если изображение на фотографии есть просто изображение, равное самому себе, то оно не имеет статуса искусства.

В процессе творческого инсайта, достигаемого в процессе действия фотографирования, модель выходит за свои обычные пределы. Она становится не равной собственной оболочке; стираются границы видимого объекта. Тогда и получается Фотография – не снимок, а часть Души,

⁶ Савчук В. Философия фотографии. - СПб., 2005. С. 135.

⁷ Там же.

которая больше Тела, то есть запечатленный архетипический образ фотографируемого. Фотографию можно прочесть и как «Тень» человека, то «Я», которое он тщательно скрывает и старается не видеть сам. Это та часть себя, которая не создается позированием для Другого, которая есть и мы, и не мы. Это та существенная часть нас, которую мы доверяем лишь глазам Другого, с которым мы общаемся в акте сотворчества.

У древних людей, да и у многих современных нам, но живущих за пределами цивилизации, существует страх перед объективом, связанный с мыслью о том, что фотоаппарат «крадет» одну из оболочек человека, тем самым, забирая у него какую-то существенную часть его Души. Фотография ассоциировалась со смертью с самого начала своего появления. Некоторые ранние наблюдатели связывали даггеротипию с белой магией. Надар говорил о том, что его друг Бальзак испытывал сильный страх быть сфотографированным. Согласно теории Бальзака, все физические тела целиком состоят из одушевленных слоев-изображений, бесконечного числа живых кож, расположенных друг под другом. Поскольку он верил, что человек не может создать нечто материальное просто из внешнего вида, из чего-то неосязаемого, то есть создать что-то из ничего, писатель заключал, что каждый раз, когда кто-то фотографирует его, один из спектральных слоев снимается с тела и преобразуется в фотографию. Повторяемое снятие ведет к неизбежному уменьшению числа жизненных слоев, то есть потере самого живого начала.

В процессе фотосъемки предполагается некая отрешенность, потеря себя. Фотограф воспринимается как некий маг, изобретатель, работающий за гранью этого мира и фиксирующий некоторые проблески, которые попадают в его измерение через контакт миров фотографируемого и фотографирующего. Это ощущение близко мистическому опыту, когда в течение одной минуты пространство становится временем, а время «закручивается» в пространство (как тут не вспомнить третью «перинатальную матрицу» С. Грофа). Останавливая время или обращая его вспять, фотограф, кажется, играет с жизнью и смертью. Искусство захватывать исчезающие тени сродни волшебству.

В конечном итоге, фотография есть манипуляция уровнями освещенности, величиной экспозиции, химической концентрации растворов, тональным диапазоном и, конечно, сознанием. Фотограф преображает линейное время в вечность, трехмерное пространство студии

в холотропное космическое пространство, превращает трехмерное изображение в двухмерное фотографии, подвергая снимок «тщательной обработке».

По ощущениям, получаемым в акте сотворчества, фотохудожник – и живописец, и поэт, и романист, и режиссер. Весь этот диапазон ролей служит задаче обрабатывать, организовывать посредством собственного таланта содержание коллективного бессознательного.

Искусство фотографии наиболее наглядно показывает «незримость» видимого, «ничтожность» чистых явлений. Фотография при видимой фиксации «объективного» мира средствами техники снимает противоположность «природы» и «культуры» в высшем единстве до-осознанного жизнеискусства, единства, которое находится в становлении: все (материя) – в потоке, все в движении, в метаморфозах, заключенных в мгновении.

В фотоискусстве становится особенно важным осмысление Фотографом своих собственных художественных средств, гибкость, выразительность языка и *личный опыт вопрошания Бытия*. С точки зрения Мартина Хайдеггера, искусство – разоблачение истины. А Истина представляет собой событие, процесс, что раскрывает и делает ясным то, что доселе вело скрытное, как бы секретное существование. Удвоение мира, производимое фотохудожником, показывает изнанку видимого. Фотография – буквально «стоп-кадр» – и конец мира, и начало его оживления.

При разглядывании фотографий, иногда закрадывается сомнение в том, а знаем ли мы сами – кто мы, а может только думаем, что знаем?

Мы часто «узнаем», резонируем с теми фотографиями, которые реально к нам не имеют никакого отношения. Действительно, художник видит мир сквозь необычные «очки» и сквозь «дымку» собственных иллюзий. Поэтому мир, который он видит – не простое удвоение, но преобразование, диалог «реального» с духовным миром художника, диалог видимого и воображаемого, действительного и желаемого. Поэтому талантливое произведение есть «кадр», который был «видим» каждым из нас когда-то, и лишь повторное его воспроизведение делает его «событием». *«Фотографическое событие есть некоторая калька, снятая с реальности, причем каким бы скурпулезным способом это ни происходило, копия никогда не сможет приблизиться к оригиналу в силу своей иллюзорной сущности. Иллюзия сотворенная – фантом, обладает*

некоторыми абсолютными качествами, лишенными недостатков своего оригинала»⁸. Поэтому для художественной фотографии есть особое обозначение фотографируемого лица как модели. По определению, модель всегда больше реального действующего лица, это идеализированный образ, лишенный недостатков оригинала.

Так как же рождается этот изображаемый или фотографируемый субъект? – это тот, кто смотрит на фотографа, или тот, на кого смотрят? Но ведь оба смотрят друг на друга. И один отражается в другом в диалоге, вызванном реакцией на Другого. Так кто же или что же в портрете – Автор или Герой? человек или его божественная ипостась, раскрывающаяся в миге откровения с Другим?

Стремление к со-творчеству, безусловно, во всех случаях, есть стремление к совершенству, преодолению своей неполноты. Даже самые удачливые Художники признают следующие особенности творческой личности: *«Не помню, где я прочел, что психологический тип, называемый «художник», постоянно колеблется между двумя самооценками: одной – сильно преувеличенной, слепой, исполненной самомнения, чуть ли не обожествления и другой – наоборот, отражающей депрессию, чувство вины, собственную недооценку, самобичевание. Эти два противоположных вида самоощущения – проявление в той или иной мере осознанной собственной отстраненности, которую художник иногда переживает как проклятие, а иногда, напротив, как в высшей степени приятное состояние»⁹. Таковы ощущения Ф. Феллини.*

Можно считать, что процесс творчества есть процесс коммуникативный и психотерапевтический. Именно это высшее состояние «опьянения творчеством» есть проявление акме (высшего физического и творческого расцвета) человека, к проявлению которого он стремится, каждый раз преодолевая себя.

Сотворчество – во многом интимный процесс, требующий доверительности и созвучия. Художнику требуется всегда взгляд Другого. Видимое Другим, как правило, не совпадает и не может совпадать с ощущениями Художника. «Другое» представляет то еще возможное измерение, которое уже разворачивается само по себе, выстраивая новый мир в жизни другого человека.

⁸ Куприянов В. Метаморфозы // Экспертиза и тесты. Фототехника и видеокамеры. 2002. № 28. С. 183.

⁹ Феллини Ф. Указ. соч. (Феллини о Феллини). С. 72.

Существует еще и такая мифография фотографии, необходимая «острая форма взаимоотношений» Художника со зрителем как выставка. Здесь Художник предельно обнажается перед зрителем, рискуя быть превознесенным или осмеянным. Выставка есть своеобразный ритуал, обряд посвящения. Ритуал, возможно, и даже закономерно, есть не только упорядочивание и подтверждение смыслов, зановосотворение, но и инициация, направленная на вовлечение все новых сил и обогащение за счет новой влившейся энергии Космоса.

Восприятие как человека, так и произведений искусства, им созданных, предполагает некий отбор «своих». Но для того чтобы выделить и узнать, нужно настроиться и почувствовать Другого через «невербальные жесты и движения». Причем, сказанное может быть обманчивым, как учит современная психология, и лишь «жесты и движения» выдают подлинные состояния и намерения.

Выставка есть сказ, заявление о себе. Произнесенное слово, как минимум, включает звук, фонему, обладающую собственным содержанием и распаковывающую собственные смыслы, и иконическое изображение, дающее параллельный ряд восприятия и чтения. Смыслы прочитываются, являются и проявляются в нас. Потому слово многомерно и неисчерпаемо. Потому оно так искрится и играет, высвечивая все новые грани, в зависимости от того, в ком оно резонирует, и на каких струнах оно играет.

Выставка предполагает ставку лицом к лицу автора (Демиурга или посредника) и зрителя. Если произведение искусства подлинное и ставка состоялась, зритель шокирован и потрясен. Это условие! Иначе инициация не состоялась. Отсутствие критики должно более настораживать – работы не задевают чувств! Иными словами их как бы и нет. О том, что молчание критики говорит о несостоявшемся художественном произведении, размышлял Э. Жильсон: «Небытие не может вызвать ничего, кроме безразличия; небытие не раздражает. Непреодолимое желание раскритиковать произведение свидетельствует, скорее, о том, что оно существует, и благоразумнее не торопиться с выводами»¹⁰.

Пройдя через «зону», невозможно остаться прежним. Выставка есть *сказ*, заявление о себе. Выставка – заявление через Другое, через картину, фотографию, отпечаток, зазеркалье. Видимо, успех или истинная победа Художника предполагает и восхваление, и осмеяние, и, скорее, и то и другое одновременно, главное – не равнодушие. Вспомним, что

¹⁰ Жильсон Э. Живопись и реальность. - М.: РОССПЭН, 2004. С. 141.

победители на Олимпийских играх награждались и почестями, и осмеяниями в одновременности. Это и есть характерные признаки «пороговой ситуации».

Подобием «осмеяния» в наше время может служить критическая статья искусствоведа, возможно, комментарий к выставке, где комментатор «разоблачает» художника, пишет не то, что чувствует сам автор. Действительно, жанр или форма критической статьи предполагает: то, что будет сказано, является лишь некой частью Слова, «приставкой» или «суффиксом». Приставка и суффикс сути слова не меняют, а лишь обозначают «направление» движения. Движения к Другому! Поэтому «комментарии» самодостаточны. Фигура куратора выставки, на взгляд автора, может быть особо значимой лишь в том случае, если сам Фотохудожник не является достаточно творческой личностью, способной создать собственную композицию. Для «синтетических» выставок он необходим постольку, поскольку является фигурой постструктурализма, олицетворяющей собою тотальную власть невидимого надзирателя.

Настоящему художнику, а, тем более фотохудожнику, всегда хочется уловить тот неповторимый, прекрасный момент, миг, в котором исчезает видимое и раскрывается потаенное. Это тот момент, который запечатлен в «наиболее чистом виде» в древнегреческой трагедии и носит название «комос» – момент, свидетельствующий о «перевороте», «ударе» (буквально ударе в грудь), ритуальном пролитии крови (акт дефлорации или жертвоприношения).

Пожалуй, еще одна подсказка, прописанная текстом: фотография провозглашает и фиксирует всем своим существом эпохальный жест искусства и философии XX века «Смерть автора!». Никто иной как автор приносится в жертву, он же «переворачивается» в своего «героя», а «герой» превращается в автора, прорывая озоновую дыру в атмосфере заданных смыслов. Ведь что значит автор без героя, Вселенная без человека, а человек без Другого?

И этот переворот превращает акт сотворчества в некое подобие мистического действия. В искусстве фотографии всегда есть что-то мистическое. Фото – это миг, кусочек времени, ставший Вечностью. Застывшее событие, продолжающее жить. Метафизичен сам процесс сотворения фотографии: в полной темноте, как правило, ночью, по отпечатку, из кадров, являющих череду запечатленных миггов, создается путем различных *химических* и *технических* превращений отпечаток. То,

что было белым, становится черным, как бы «вывернутым наизнанку». Здесь Фотограф сродни падшему Ангелу, алхимику, ищущему вечные смыслы, химику, экспериментирующему с химическими элементами.

Сам акт эротичен и даже космогоничен. И здесь налицо следующая мифография фотографии – фотохудожник – алхимик. *«Если химические элементы представить как действующие лица химической драмы бытия, а реакции (соединения – разъединения) как сюжеты и коллизии между ними, тогда химические процессы и события могут читаться как притчи и сказания с символическим смыслом»*¹¹. Химия с метафизической точки зрения «экзистенциального культуролога» Георгия Гачева, *«есть собственное представительство Эроса во науках, Эроса, который сводит и разводит все в мире и в хороводе движений, изменений и превращений первый по-своему упорядочивает изначальный Хаос»*¹².

Таким образом, мертворожденное дитя цивилизации, фотография обретает душу благодаря стараниям фотохудожника. И роль ее, ее высокое предназначение – никак не фиксировать окоченевшие ветви цивилизации, а раскрывать потаенное в обыденном, *оче-видном*.

Но где та грань, которая отделяет механический процесс от самого акта творчества? Когда механически пляшущий Петрушка начинает оживать? Насколько здесь существенны бесконечные пробы и повторения и роль самого Фокусника?

Химия превращений фотопленки сама по себе нарушает некоторую данность, она вмешивается в процесс, иногда значительно его преобразая. Элемент случайности, связанный с технической случайностью во время съемки, полужасвечивание пленки, передержка и недодержка в химическом растворе – все это может создать то, чего не было в фотографируемом «объекте».

Так мыслит фотограф-маг: *«Пленка, заряженная в фотоаппарат, может быть проявлена как негатив или слайд, то есть позитив. Но возможен еще и плавный переход от одного к другому – и в некоторых случаях это выглядит очень убедительно – слишком темные участки кадра оживают мельчайшими деталями, а пересвеченные участки изображения начинают отбрасывать причудливые тени. Границы светлого и темного разделяются тончайшими линиями – это всего лишь*

¹¹ Гачев Г. Книга удивлений, или Естествознание глазами гуманитария, или Образы в науке. - М.: Педагогика, 1991. С. 109.

¹² Там же. С. 110.

прием, но, овладев им, вполне можно серое и невыразительное изображение заставить сверкать и двигаться»¹³.

Так происходит «навязывание воли» Автора в «кажущийся объективным» процесс запечатления. Сюда же вмешиваются «заклинания» и «магические» вмешательства: *«Мельчайшие капли краски, уроненные с кончика самых тонких кистей, между ударами сердца, способны породить цветовые образы фантастической глубины и выразительности»¹⁴.* Это ли не «чернокнижие», «черная магия»? и союз с чертом-огнем, во тьме, в ядах-адах, в испарениях, в стремлении все изменить и породить свое!

То же что и алхимики, делают с фотографией фотохудожники, опять таки ради совершенства, извлечения «чистого элемента»: *«Изображение, далекое от совершенства, с лишними деталями, вялое и скучное, может быть значительно улучшено или даже создано заново. Расчищая один слой за другим, вполне возможно приблизиться к искомому образу, а полученное изображение будет уникально»¹⁵.*

Да, прав Георгий Гачев: предел химии – чистый элемент (человек-индивид), аксиома химии – политеизм, химия начинается с разрушения любой формы, желает добраться до аморфности, первичного хаоса. Химия предполагает вмешательство человека: *«он устраивает пытку опыта, допрос, задает вопрос; веществу ж предоставляется второе слово, только ответное: реакция. Вещество не самолично, его слово не свое добровольное, а вымученное дознанием, так что неизвестно, каково оно само по себе. Химия = насилие, насильников наука и дело и такого темперамента людей в занятие собой вовлекает: с темными комплексами, бушующими в подсознании, – и они вымещают это на матери(и), веществе – берут свое, мстят материи (...). Инквизиторы – химики»¹⁶.*

В данном случае очень созвучен смысл деятельности алхимика – химика и фотохудожника. Одна из целей алхимического мифа – добывание философского камня, не что иное, как путь к собственному совершенству через личный индивидуальный опыт и «диалог» с природой,

¹³ Куприянов В. Метаморфозы // Экспертиза и тесты. Фототехника и видеокамеры. 2002. № 28. С. 182.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Гачев Г. Книга удивлений, или Естествознание глазами гуманитария, или Образы в науке. - М.: Педагогика, 1991. С. 113.

который у Гачева превращается в акт насилия, инквизиции. Фотографы – люди, ищущие совершенства, красоты мига в огромном количестве случайного хлама. Они пытаются найти жемчужину среди тысячи песчинок, раковин, которые закрыты и часто пусты.

Фигура Фокусника, которая всплывает не столько благодаря Александру Блоку, сколько Игорю Стравинскому, заставляет вспомнить еще раз о *смерти автора*. В «музыкальном выражении» Фокусник Стравинского – наиболее мертвый персонаж «музыкальных сцен». Но именно благодаря его творческой воле происходит оживление и омертвление кукол. Его музыкальное «сознание» осуществляется на границе «ярмарочных» и «романтически-мистических» тем: в музыке звучит политональность: до-мажор и фа-диез мажор (наиболее далекие тональности). Тем самым, он – фигура, которая вынесена за скобки и мистического, и ярмарочного театра, а, с другой стороны, он и там, и здесь – на реальной ярмарочной сцене.

Художник в отличие от фотографа не столько ищет, сколько создает. Фотограф может создать и увидеть нечто в самом обыденном предмете. Он подобен жестокому ребенку в поисках и переборах сюжетов и моделей. Его «беда» в том, что он не переживает ситуацию, а лишь созерцает ее. *«И никогда не поймешь логику их выбора: они не рациональны в этом. Порой совершенно ненужный осколок бутылочного стекла может быть для ребенка интереснее и важнее, чем какая-нибудь навороченная, полезная, обучающая чему-то игрушка, просто потому, что в этом осколке так причудливо играет солнце. И его можно повернуть и так, и эдак, при каждом повороте все грани сияют по-новому. В этом сиянии есть мечта ребенка. Для ребенка гораздо более важна радость, которую доставляет игрушка, а не какая-то его полезность. Хотя когда находится другой осколок, еще более причудливый, ребенок распрощается с прежним безо всякого сожаления»*¹⁷.

Здесь в наблюдении фотографа над близким другом фотохудожником обнаруживается очень существенный элемент – феномен фотохудожника. Художник творит в той плоскости, условно назовем ее «эстетической», которая не имеет никакого отношения к ценностям жизни. Поэтому то, что жестоко и безнравственно по отношению к

¹⁷ Гаффаров Е.А. Экстремальная фототехника и экстремальный фотограф (записки увлеченного дилетанта) // Акме. Вып. 2. С. 111—112.

человеку, хорошо для акта или результата творчества. Отсюда и парадокс вдохновения. Вдохновиться можно тем объектом, который не вызывает подлинного уважения и любви. Но его воздействие позволяет достичь того подъема, который необходим для творчества. Субъект вдохновения может быть лишь поводом для творчества, затем вновь актуализирован, как наркотик, заменен другим, более сильным или просто отброшен в силу истощенности его воздействия. Хотя художник всегда должен быть увлечен своими моделями, пусть и ненадолго, они остаются лишь символами целостного мира во всем его многообразии и совершенстве. Совершенство мира видится фотографу в противоположностях, поэтому любой предмет мира может стать объектом эстетического любования и быть преобразованным под «магическим» взглядом фотохудожника.

Возможно, следующей мифографией фотографа будет баба-Яга, варящая зелье в избушке на курьих ножках, стоящей на краю света. Увидеть жизнь фотохудожника, как правило, нелегко. Работает он преимущественно ночью, в мастерской с техникой и реактивами или дома, который является по совместительству его мастерской. Дневной свет внутрь не проникает. Освещение, как правило, либо тусклое, либо локальное. Пожалуй, это один из знакомых автору вариантов стиля жизни настоящего очень талантливого фотохудожника. Многие другие печатают свои фотографии не дома, а в фотолабораториях или «обрабатывают» кадры с помощью компьютера. Но архаические корни кроются в *«темной избушке, стоящей на краю света»*, и классический процесс происходит *ночью в уединении*. Уединение предполагает «магическое» превращение *неживого* (изображения) в *живое*. Пленка подвергается экспериментальному воздействию. Подобное испытание-инициацию (но обратное: из живого-в-неживое) проходили и гости Бабы-Яги. Так, Баба-Яга (женский архетип Гестии) отбирает гостей, заставляя их выполнить особые задания. Не прошедшие испытания гибнут, и черепа их попадают на забор. Лишь выдержав испытание, они наделяются особой силой и качествами, получают особую магическую силу.

Из «образа жизни» реального фотохудожника: *«Люди, как и фотопленки, сначала подвергаются экстремальному (гипнотическому) воздействию, а затем как и варианты фотографий, подвергаются тщательной селекции. Остаются только те, кто соответствует*

субъективным требованиям художника. Потом уходят и эти, приходят другие. Бесконечный калейдоскоп лиц»¹⁸.

Желание познавать и экспериментировать составляет суть поведения фотографа. Любой миг реальности, любое непознанное, новое, неожиданное является объектом любования, жаждущего запечатления. В этой страсти к жизни люди, становящиеся «моделями», отыграв свою роль, перестают быть интересными, уподобляются осколкам витража, который составляет проекцию мировидения фотографа, и когда находится другой «осколок», еще более причудливый, художник с легкостью прощается с прежним.

Следующая мифография фотохудожника – спящий человек, видящий сновидения и осознающий (как у Борхеса), что он есть тоже чей-то сон.

... Как часто искусство задает нам вопросы, на которые нелегко ответить. Да и ответить мы можем приблизительно, исходя из собственного опыта, а попадание в цель зависит от степени созвучия с Художником. Поэтому об «объективности» здесь можно говорить лишь относительно. Творчество, таким образом, выступает как некое виртуальное пространство, где интерпретатор схватывает лишь некоторые проекции голографической вселенной.

48

Итак, начнем с вопроса к автору – что он сам думает о своих произведениях. Чувствует ли он авторство и причастность или ощущает растерянность, подобно актеру или модели, увидевшей себя в «новом измерении»?

Этот вид «объективности» интерпретации (то есть вопросы к автору как к источнику истины) часто или почти всегда используют искусствоведы, возможно, не зная, а может и догадываясь, что сам автор о своем творчестве сказать «объективно» не может. Ф. Феллини, один из самых диалогичных и рефлексирующих режиссеров говорил так: *«Во всех этих интервью больше всего приводит в растерянность, является самым абсурдным то, что человек, у которого их берут, словно должен согласиться с тем, что он – кто-то другой»*¹⁹ ... И распаковывать смыслы опять приходится интерпретатору.

¹⁸ Гаффаров Е.А. Экстремальная фототехника и экстремальный фотограф (записки увлеченного дилетанта) // Акме. Вып. 2. С. 109.

¹⁹ Феллини Ф. Феллини о Феллини. - М., 1988. С. 7.

В процессе проговаривания происходит закономерное превращение Автора в участника, а дистанции рассматривания превращаются в дистанцию проживания. Кино, искусство «оживающей фотографии», по мнению Феллини, «волшебным образом дает тебе возможность вести эту огромную «двойную игру»: рассказывать о чем-то и одновременно переживать самому другую «историю», полную приключений, со столь же необыкновенными персонажами, как и в том фильме, что ты создаешь, а иногда даже еще более привлекательными и интересными, о которых ты расскажешь в следующей своей работе; это какой-то вихрь фантазии и реальной жизни, наблюдений и творчества, ты в одно и то же время кукольник и марионетка, специальный корреспондент и описываемое им событие, подобен циркачам, что живут на той самой арене, где выступают, в тех же самых фургонах, в которых путешествуют»²⁰.

Иногда сам автор художественного проекта может предложить интерпретацию своего творчества. Акт рефлексии, если он возникает, ощущается как необходимое дополнение к сказанному или выраженному художником, но на другом языке, в другом жанре, стиле, с другой стороны. И в этой интерпретации, взгляде извне нуждается сам Художник. Через отклик или своеобразное «предисловие», «послесловие» есть возможность понять собственные пределы. Как писал М. Бахтин, «Изнутри себя самое жизнь не может породить эстетически значимой формы, не выходя за свои пределы, не перестав быть самой собою»²¹. Итак, истолкователем или нарратором могут быть разные действующие лица. Они принадлежат различным пластам реальности (пространственным и временным) и свободно ведут диалог. Этот диалог также имеет архаические корни.

Свободное обращение с пространством и временем как с некими «объектными» материальными реалиями художественного процесса, безусловно, сближает наррацию с мифологическим принципом отражения действительности. Так, значимыми символами духовного раскрытия личности выступают предметы неживого мира. Они выступают как знаки, описывающее символическое пространство.

²⁰ Там же. С. 37-38.

²¹ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979. С. 63.

Часто внешний сюжет изображаемого незначителен, а все действие разворачивается и воспринимается словно через внутренний мир героя. Объекты превращаются в субъекты и наоборот. Поэтика движения сюжета уподобляется проживанию, духовному миру героев. Отсюда семантика внешнего – внутреннего, сакрального – профанного в динамике крупных и дальних планов, в поэтике свето-тени, камерного и открытого пространства.

На крупном плане, где герои предельно обнажены и выразительны, жизнь «телесная» идентична жизни душевной. Каждый актер получает тему-знак и полифонически вступает в диалог с другим героем. Отношения «близости – отдаления» между героями меняют и «точку зрения» (крупный план – дальний план), - подобно взаимоотношению темы с фоном и фактурой в музыке. То и другое подвижны, полифоничны, встроены друг в друга и соподчинены.

Ставя душевный мир героя в центр, художник подчиняет сюжет задачам изображения душевной эволюции, обретение целостности, андрогинности. *«Андрогин символизирует образ целостности, обретенный после долгого пути, принесения жертв и свершения подвигов... Достижение андрогинного состояния означает качественное изменение, происходящее с человеком»²²*. Отсюда характерные для современного визуального искусства «раздвоенные герои», типа близнецов, полусумасшедших, маргинальных героев, пары: мать – дочь, подруги, любовники. Один познается благодаря другому, молчание выразительно благодаря звучащему тексту, фон придает особую выразительность (или наоборот) изображенной на нем фигуре и т.п. Особо значимыми для новой поэтики являются мотивы сна, фантазии, воспоминания, воображения, где субъективное и объективное пространства мало различимы. Герой нового визуального искусства стремится к обретению целостности через овладение своей скрытой половинкой, бессознательным или архетипом. Мифология художника стремится к разрушению понятия пола для творца и раскрывает андрогинность художника.

Мифологема художника занимает особое, до конца не выясненное место в глубинных структурах индивидуального и коллективного сознания, преломляя и соединяя в себе архетипы Отца и Матери, героя и мудреца, жреца и жертвы. Художник, олицетворяемый в мифологии

²² Психоанализ. Популярная энциклопедия / Сост. П. С. Гуревич. - М., 1998. С. 47.

наиболее ярко Дионисом и Аполлоном, по праву может быть рассмотрен как маргинальная фигура, посредник между двумя мирами – Божественным и земным. Психоанализ указал на соответствие различных этапов путешествия героя определенным состояниям психического развития и духовного становления каждого человека, при этом ограничившись лишь символическим пониманием мифов²³.

Показательно особое, исключительное происхождение художника, созвучное судьбе героя. Герой так или иначе связан со сферой сакрального. Он поднимается на небо или является посланником богов, исполнителем их воли, либо в роли героя выступает (воплощается) само Божество, Создатель вселенной, Творец мира, демиург. В любом случае в происхождении героя можно отметить избранность, исключительность, предопределение. Он призван, предназначен для выполнения какой-то сверхчеловеческой задачи. Каждый человек имеет в себе прообраз героя, любой из нас в глубине души верит в свое особое предназначение, предчувствует уникальность своей судьбы и надеется на благосклонность богов или милосердие Бога. Отсюда актуально и возможно для каждого человека стать если не художником, то фотографом.

Сущность героя - в свершении подвига. Необходимым условием всякого настоящего подвига является метафизическая проблема - это фундаментальная угроза существованию мира или опасность его разрушения; принципиальное несовершенство или ущербность бытия в настоящий момент. В результате подвига должна быть возвращена полнота и целостность мира, восстановлена его связь с божественным бытием. Именно через героя сверхбытие вторгается в бытие, еще и еще раз побеждает небытие. Путь к достижению сверхбытия возможен через индивидуацию, что значит обретение целостности, андрогинности через слияние с Другим.

Образ Андрогина символизирует единение мужского и женского начал, удерживание равновесия между ними при помощи сознания. *«Путь индивидуализации, обретения себя заключается в ряде алхимических превращений, среди которых – встреча с противоположным началом, т. е. встречей с Анимой, или Анимусом»²⁴*. В нами рассмотренном акте фотографирования такая встреча достигается через созвучия архетипов художника с архетипами фотомодели.

²³ См. напр.: Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. - М., 1998.

²⁴ Психоанализ. Популярная энциклопедия / Сост. П. С. Гуревич. - М., 1998. С. 47.

«Пластическая модель» становится двойником Автора. Это своеобразная ритуальная фигура древнегреческой трагедии, воплощающая третий элемент художественной триады – пластику (вспомним неоклассицистскую модель Элевсинских мистерий, воссозданную И. Стравинским в мелодраме «Персефона»). Персефона нема, ее текст пропевают другие действующие лица, а о сюжете повествует Спикер. Персефона лишь танцует, олицетворяя собой тень подземного мира. Персефона и в Верхнем, и в Подземном мире лишь тень, так как вся она раздвоена: часть ее всегда в ином мире.

Та же тенденция отражена и в кинематографе в поисках моделей-актеров, которые обладали бы даром настраиваться на другого актера-партнера и на зрителя (как предполагаемого, так и сидящего, наблюдающего за процессом). Стринберг, Бергман, Феллини считали, что актеры должны все уметь делать сами, раскрывать свою потенцию благодаря партнеру-актеру и зрителю. Отсутствие авторского диктата как тенденция творчества созвучна идеям философов Франкфуртской школы и идеям французского структурализма, провозгласившего устами Ролана Барта «смерть автору». Автор растворен в своих героях, и его герои есть он сам²⁵.

²⁵ См. об этом: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. - М., 1979. С. 7 – 180.