

В фас и в профиль

Помните то загадочное изображение приоткрытой двери, которое первая красавица Твин Пикса Лора Палмер получает со словами: «Это будет выглядеть очень мило на твоей стене»? – предупреждение о грозящей опасности, равно как и кольцо, метящее жертву, она получает оттуда. Это откуда же?

Как возможно *изобразить* фото? Темпера, акварель, даже сухая кисть во влажной руке какого-нибудь гиперреалиста – тут не при чем: важно не *как*, а *что*. Всегда дверь, всегда приоткрытая, всегда таящая за собой *Бог весть что*.

К слову: есть мнение, что сила «фотологического аргумента» состоит не в его убедительности, а единственно в его способности подавлять¹. Не сталкиваемся ли мы здесь, однако, с тем же недоразумением, которое уже имело место однажды в случае «критического» неприятия аргумента онтологического, – недоразумением, вызванным вот уж точно все подавляющей редукцией к *наличности*? Так и с фото: может быть, и не отрицать за «безупречно» воспроизведенной действительностью ее божественного характера, но видеть в ее повторении исключительно цинизм – подобная критика «фотографизма» остается с носом, уплощаясь до избитой схемы «репродукция – индустрия – отчуждение».

Потому что только *фотографируя* – изображая, но не «своевольно», – и удастся схватить действительность в модусе ее подлинной божественности, то есть *одновременно и в фас, и в профиль*: когда тем, что предоставлено взору, отныне гарантируется не только «наличное» бытие видимого, но также и бытие того, что зрению (но не изображению,

¹ «Идеология расщепляется на фотографическое воспроизведение своенравного бытия и на ничем не прикрытую ложь о его смысле, не открыто высказываемую, но суггестивно внушаемую и вдалбливаемую в головы. Демонстрация божественности действительного осуществляется путем циничного его повторения. Подобного рода фотологическое доказательство является хотя и не убедительным, зато подавляющим» (Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. - М. – СПб., 1997. С. 185).

однако!) оказывается не под силу, – причем гарантируется с наивысшей убедительностью, так что остается только издать приличествующий узнаванию возглас, примерно так:

« – Дитя Флоренции! Слава Богу, что ты не вышла из-под бойкой кисти похоронных дел мастера, но зацвела в ледяном оке настоящего рыцаря веры, и можно быть целиком уверенным, что все ангелы и демоны из твоей головки не разлетятся-расползутся по стенам *персональной* выставки человека по имени Ирвинг Пэн, умея легко прижиться и в *любом другом* ее экспонате – они никогда не сделают этого, потому что они *реальны*, реальны как не что другое, потому что все они – только твои невинные выдумки; и можно быть уверенным, что у всех у них не такой же как и у тебя *не твой* взгляд – не такой же, потому что у тебя-то *на этот раз* – твой собственный!». (Или, на худой конец – втихомолку припомнить по обыкновению пронизательное наблюдение Вальтера Беньямина, отмечающего, что «в фотографии рыбачки из Нью-Хейвена, опускающей взор с такой неспешной и соблазнительной стыдливостью, остается еще кое-что помимо того, что могло бы исчерпываться искусством фотографа Хилла, кое-что, не умолкающее, упрямо вопрошающее об имени той, которая жила тогда и продолжает присутствовать здесь и никогда не согласится полностью раствориться в “искусстве”»²).

Повторение *доказывает*, если показывает *неповторимость*. Увиденное во второй раз будет увидено увековеченным (оттого-то всякое фото и тиражируемо до бесконечности). Но разве фактической констелляцией показанного на фотографии вопрос «а что же здесь, собственно, видно?» не разрешается в указание на принципиально непоказуемое, на ужасающее³ «но там есть что-то еще...»? Никуда не улетучивается «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет не был»⁴, напротив – аура в изображении всецело принадлежит фотографическому в нем, поскольку даль ведь тем более даль, чем она ближе; говоришь себе: «Стоит только заглянуть за спинку кресла, завернуть за угол дома, развернуть натуру в профиль – тогда-то все и

² Беньямин В. Краткая история фотографии/ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. - М., 1996. С. 70.

³ В самом деле, чему ужасается душа? Разве не тому, что ничего нельзя потерять, в том числе – и потерю? Это как в том фильме про фотоувеличение: налицо как убийство, так и его отсутствие – и все дело одних и тех же рук, рук *фотографа!*

⁴ Беньямин В. Там же. С. 81.

увидишь собственными глазами», – говоришь так, зная, что этого никогда не удастся сделать (сделать *вовремя*, можно было бы цинично добавить), хотя это отнюдь не означает, что там ничего *этого* нет...

Фотоаппарат сохраняет тайну происходящего в той мере, в какой эмансипирует изображение от *выражения*, традиционно подчиняемое таковому всяким актом «художества». Вот почему все, что воспринимается как изображенное «не как на фотографии», отсылает исключительно в дурную бесконечность произвольных истолкований, неизменно сходящихся в черной точке исходного замысла ли, сопутствующих обстоятельств ли, гениального озарения ли – точке, в которой вынужден начинаться и заканчиваться всякий возможный «смысл» изображения. Иначе говоря, в нефотографически переживаемом изображении изображенное оказывается начисто лишенным бытия-в-профиль, только и дарующего существу возможность *оборачивания*, это – как бы абсолютно плоская плоскость, совершенно имманентная имманентность. Если что и господствует здесь, так это единственно непомерное самодовольство того, кто пребывает в постоянном недовольстве собой (романтический образ творца, одержимого (не)возможностью «подлинного» Творения). Если что здесь и оказывалось посильным, то только жалкая попытка трансцендирования посредством отрезания уха. И т.д., чтобы не заканчивать Вечным Возвращением.

Дело, конечно же, не в том, что фотографировать «легче», чем рисовать, писать или ваять – и уж тем более не в том, что «настоящим» художником стать трудно в любом деле. Просто «художник» – порождение зрителя, то есть никогда не довольствующегося *собственно* зримым, ослепленного собственной прозорливостью субъекта. *Видящему* же достаточно просто видеть *видное*, чтобы все остальное – *было*. Таким образом, феноменологическая специфика фотографирования, заключающаяся в том, что фото в качестве интенционального объекта представляет из себя изображение *бытия* того, что на нем *оказалось* изображено (оказалось, что бы при этом не *имелось ввиду*) – бытия, что значит: никогда не совпадающего с «собственно» изображенным, но вместе с тем парадоксальным образом и не выходящего за его рамки (например: «он жив, ведь они *еще за углом*) – так вот, эта специфика наводит на мысль о некоем *идеальном* фотоаппарате, взять в руки который означало бы совершить движение, схожее и по структуре, и по смыслу с описанным Кьеркегором: «Однако через собственную силу я не могу

получить ни малейшей доли из того, что принадлежит конечному; ибо я постоянно нуждаюсь в этой моей силе, чтобы от всего отречься»⁵.

Фотография препоручает момент вечности, но, делая так, она (все тем же «парадоксальным образом») вычитает из вечности другой ее момент – причем именно тот, внутри которого зритель мог бы почувствовать себя как у себя дома, – т. е. *следующий* момент. Ведь когда чей-либо взгляд вдруг упирается в фото, текущая последовательность необходимо оказывается для него прерванной – поскольку последствия того, что происходило в тот, другой момент, момент фотоснимка, и которые, конечно же, живы и поныне, могут и вовсе отменить всякий дальнейший ток времени, – и потому, созерцая фото, присутствуешь при становлении момента (любого, начиная *вот с этого*) в подлинном смысле слова «этим», со всей положенной ему непоследовательностью («мгновенно-очностью»⁶), – момента, который даже быть может – последний подарок судьбы. Белая точка, с которой начинается и в которой заканчивается интерпретация, исчезает⁷ (например: «они за углом, а я – еще жив?») – но это уже **НЕ ИСТОЛКОВАНИЕ!**.

60

Изобразить фото: всегда дверь, всегда приоткрытую. За которой есть то, что *есть*. Есть, хотя никогда его не увидишь. «Кто вы? Кто вы на самом деле?» – спрашивает Лора Палмер, глядя на ослепительное сияние под потолком.

« – See you later, darling! ».

⁵ Кьеркегор С. Страх и трепет. - М., 1993. С. 48.

⁶ См.: Хайдеггер М. Бытие и время. - М., 1997. С. 338.

⁷ Отчасти показательны в этом смысле фильмы Андрея Тарковского, как минимум дискредитирующие, как максимум упраздняющие претензию на проницательность *всматривания* – в первую очередь, пародийной искусственностью философов (как правило, пантеистического толка), монотонно звучащих на фоне «естественного» всегласия *смотрящегося*.