

тема

Дизайн печатного издания «Фотография и феномен времени»

студент

Катя Парилова

руководитель проекта

Константин Григорьевич Старцев

СПбГУ

2021

Вводная часть

ЦЕЛЬ

создание печатного издания сборника статей
Екатерины Васильевой о фотографии

ЗАДАЧИ

- изучение материала статей
- поиск и анализ аналогов
- разработка графической концепции
- поиск и сбор сопровождающих материалов и иллюстраций
- разработка сетки печатного издания
- разработка стиля печатного издания
- подбор шрифтовой гарнитуры
- выбор ключевых цветов

ЦЕЛЕВАЯ АУДИТОРИЯ

- студенты факультетов искусств
- дизайнеры
- искусствоведы
- художники
- фотографы
- историки
- эстеты
- философы
- люди, интересующиеся фотоискусством

СОСТАВ ПРОЕКТА

печатное издание

Актуальность

АКТУАЛЬНОСТЬ

Фотография с развитием технологий становится ближе и доступнее. «Она главным образом – социальный ритуал, защита от тревоги и инструмент самоутверждения»^[1]. С помощью фотографии человек создает свою портретную историю. Статьи о фотографии Екатерины Васильевой помогают раскрыть философские аспекты фотографии, показать как ежедневный ритуал может трактоваться с позиции философских систем.

Фотография становится общедоступным предметом, войдя в современный мир она произвольно становится массовой. Публикуя фотографию в своем профиле facebook или instagram, мы параллельно создаем огромное количество копий, доступное практически всем пользователем интернета.

^[1] Сьюзен Сонтаг «О фотографии»

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА ВАСИЛЬЕВА



Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета, член Международной Ассоциации Искусствоведов AICA (UNESCO), член Союза Художников России, член Союза Фотохудожников России.

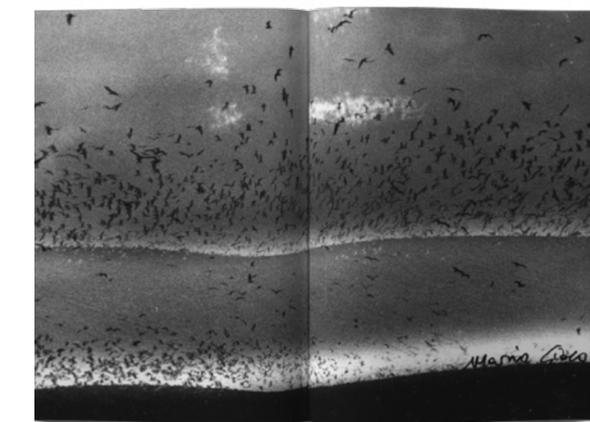
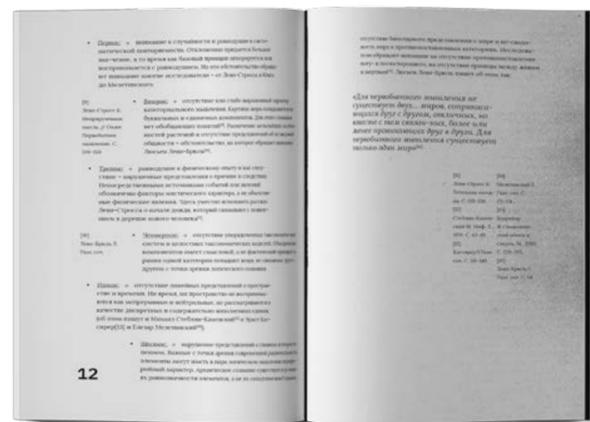
Работы Екатерины Васильевой находятся в собрании крупнейших российских библиотек, а также в собрании библиотеки Конгресса (Вашингтон), библиотеки Варбурга (Лондон), библиотеки Фонда Чини (Венеция) и др.

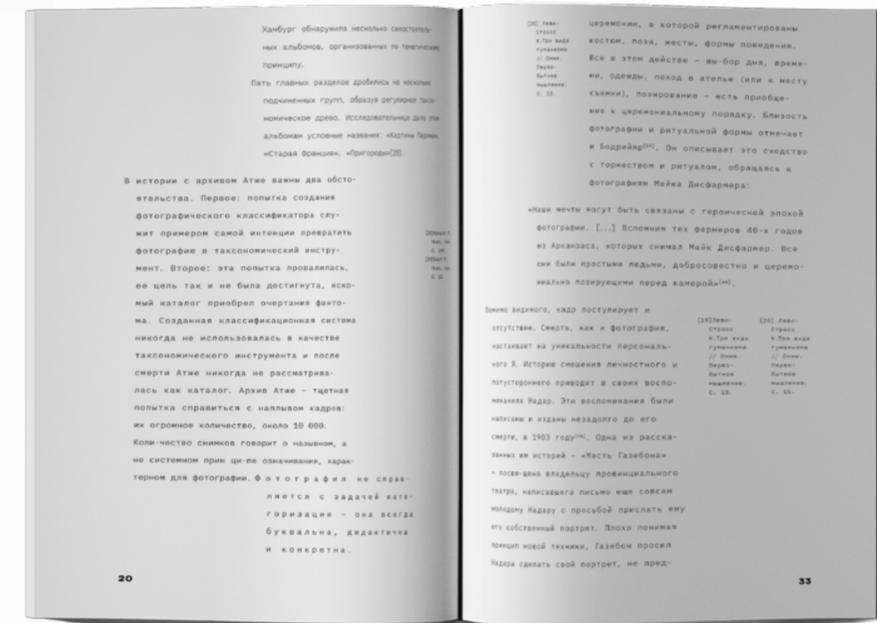
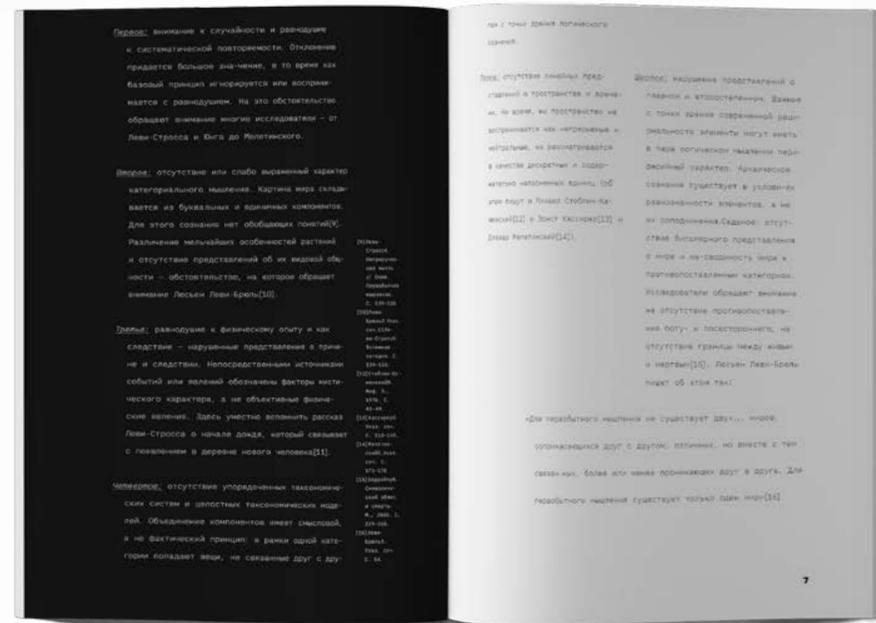
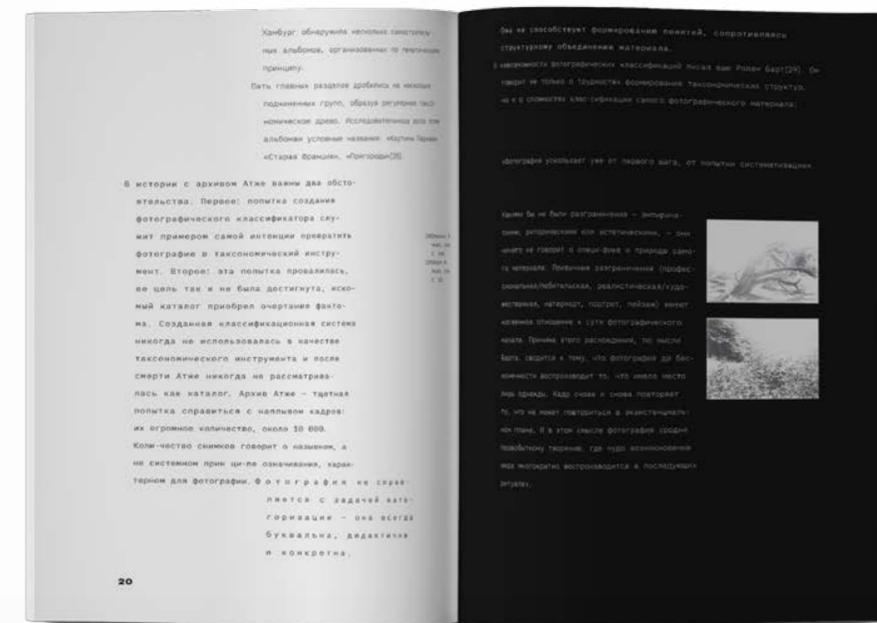
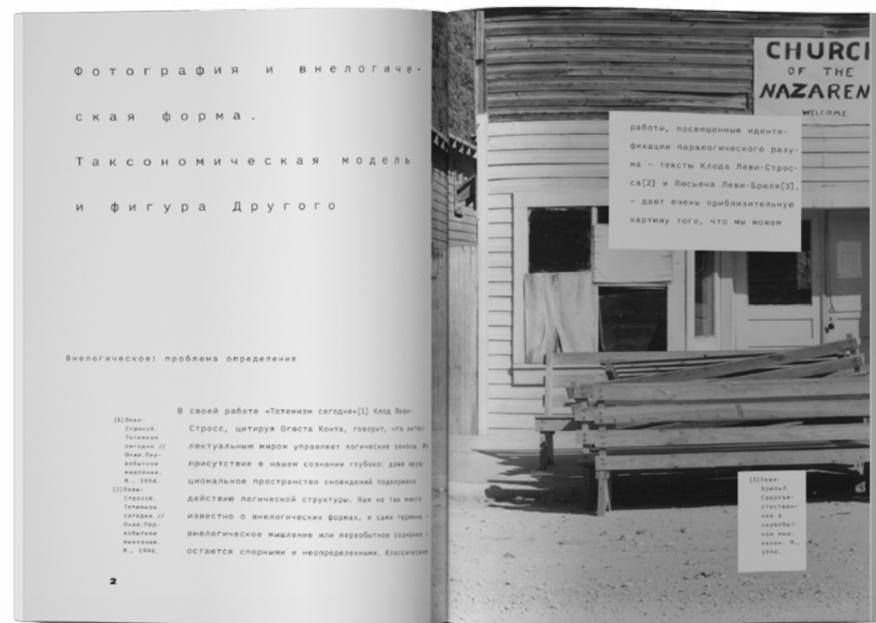
Автор, рецензент и редактор издательских проектов: Вестник Санкт-Петербургского университета, Международный журнал исследований культуры, Актуальные проблемы теории и истории искусства, Неприкосновенный запас, Теория моды.

Екатерина Васильева – автор нормативных теорий, посвященных изучению фотографии и моды как аналитической дисциплины. Положения, изложенные в книге «Фотография и внелогическая форма», формируют базовые концепции в области изучения фотографии. Аналитическая программа автора связывает формы современной культуры с обстоятельствами архаического сознания и внелогического мышления.

Эскизное проектирование

ПОИСК ВИЗУАЛЬНОГО ЯЗЫКА





РАЗРАБОТКА ИЛЛЮСТРАЦИЙ



Stephen Shore
4 Part Variation

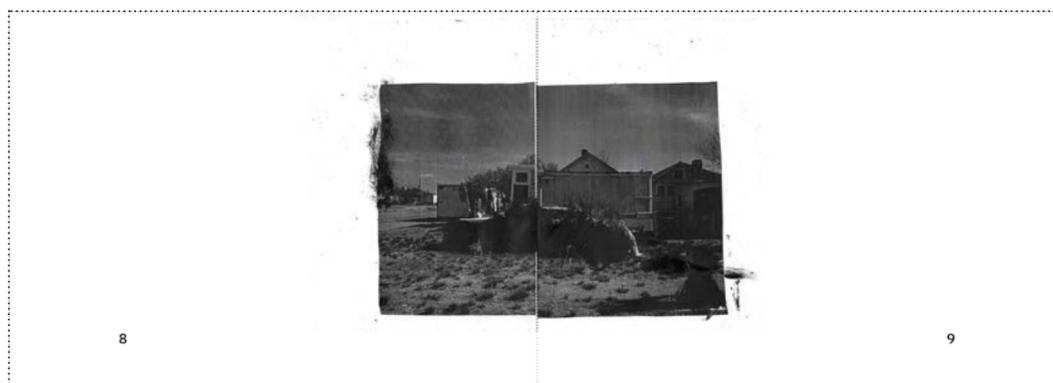
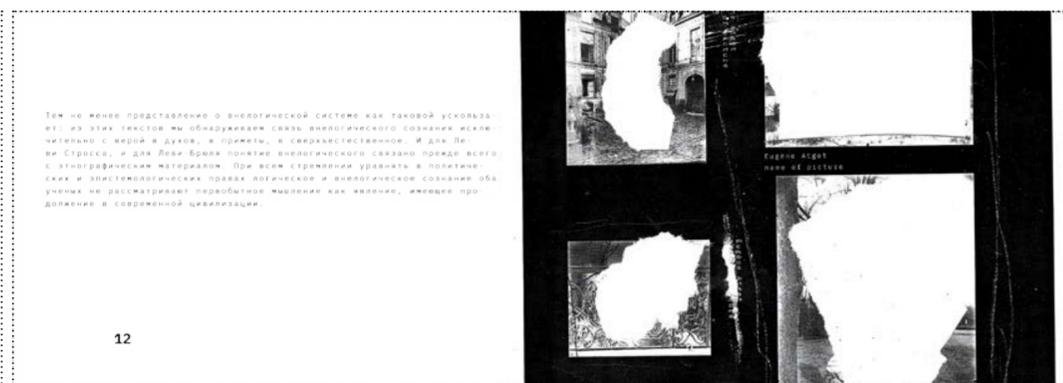
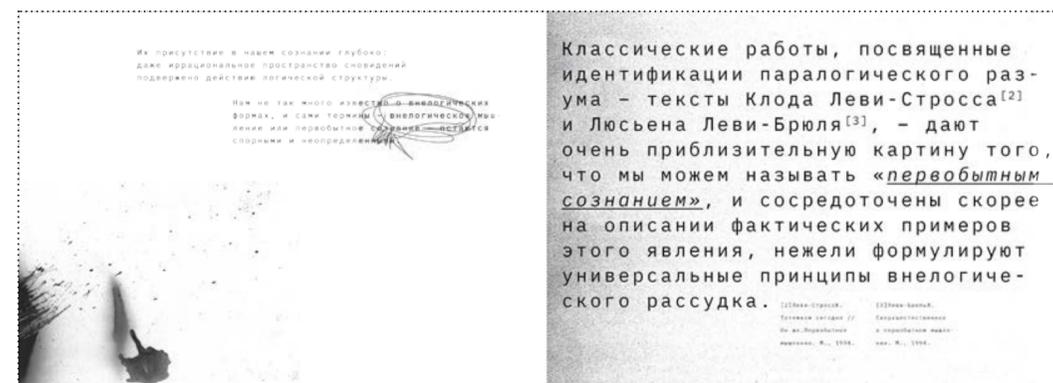
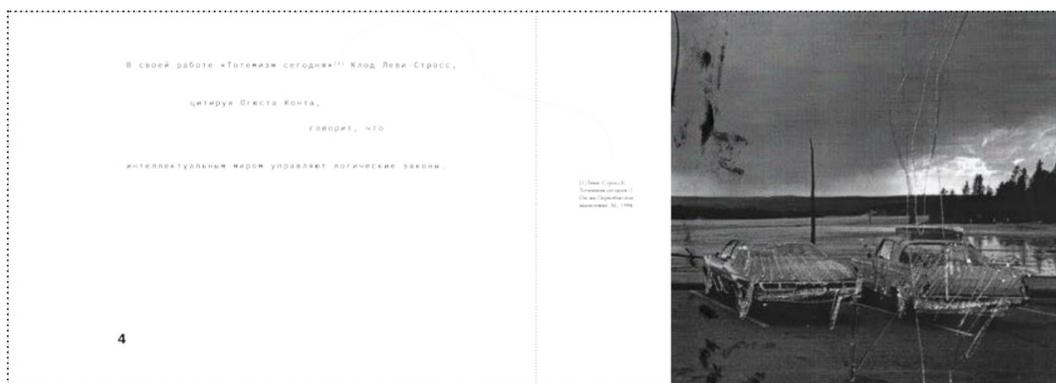
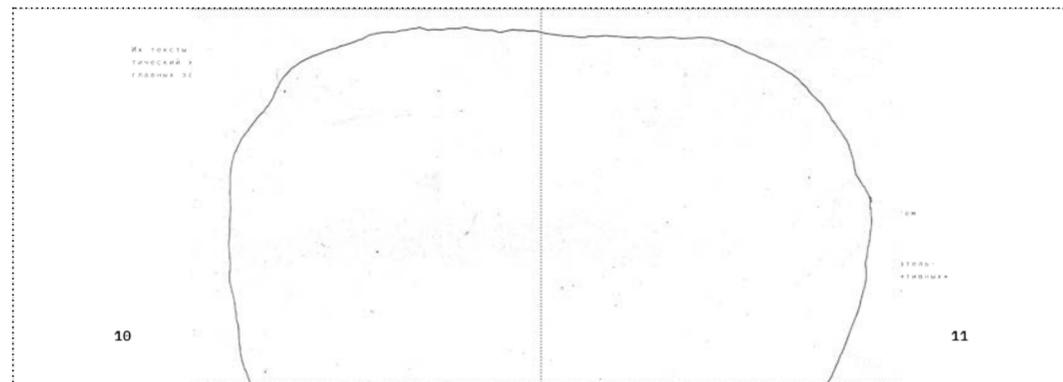
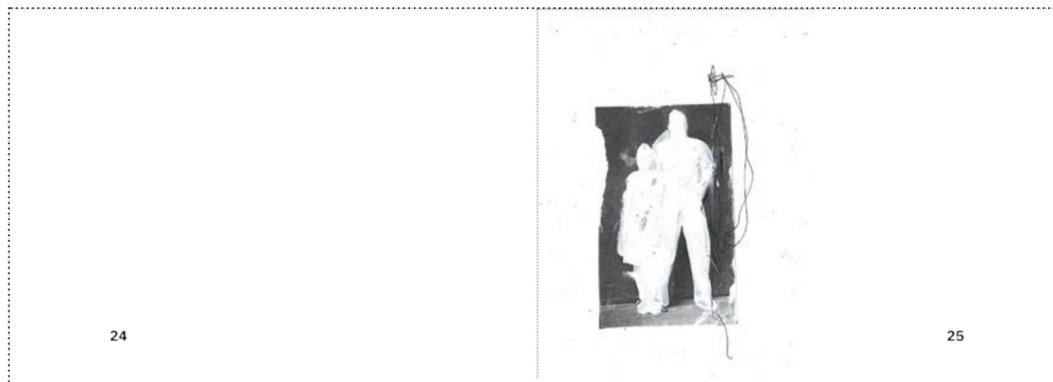
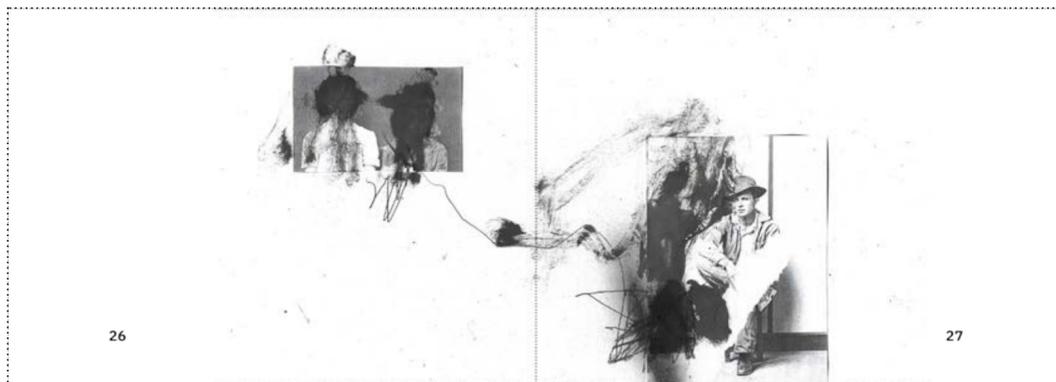
<https://vimeo.com/548608549>

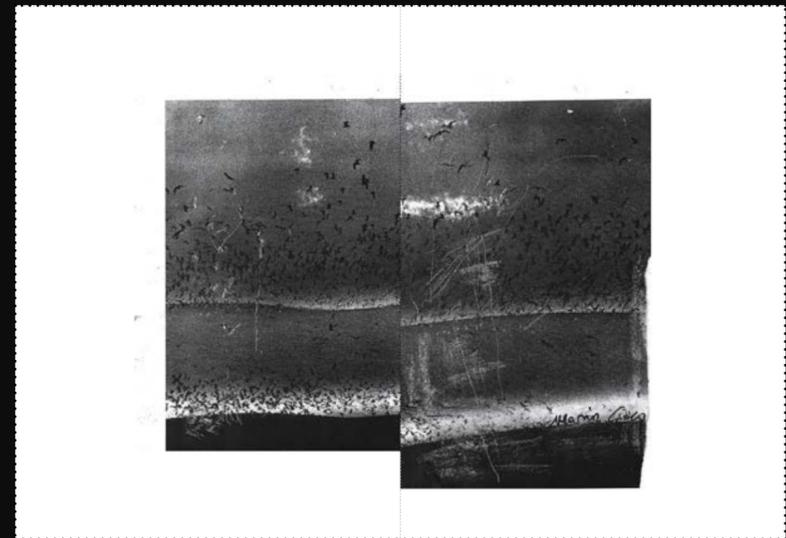
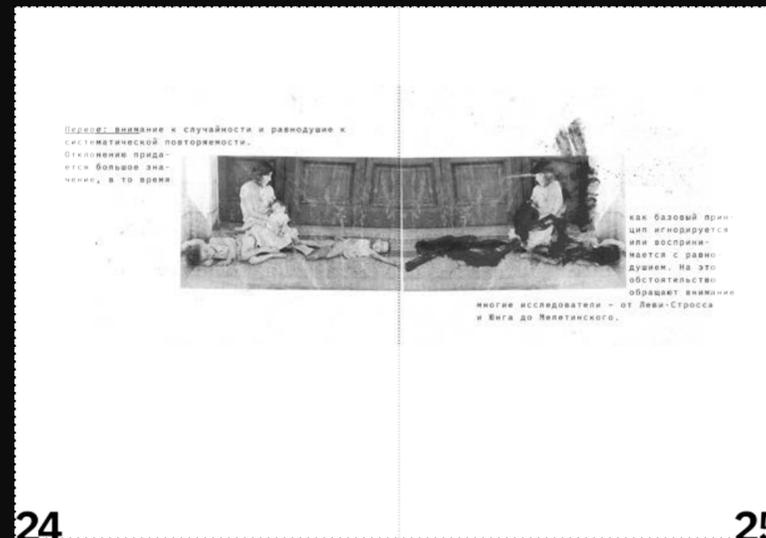
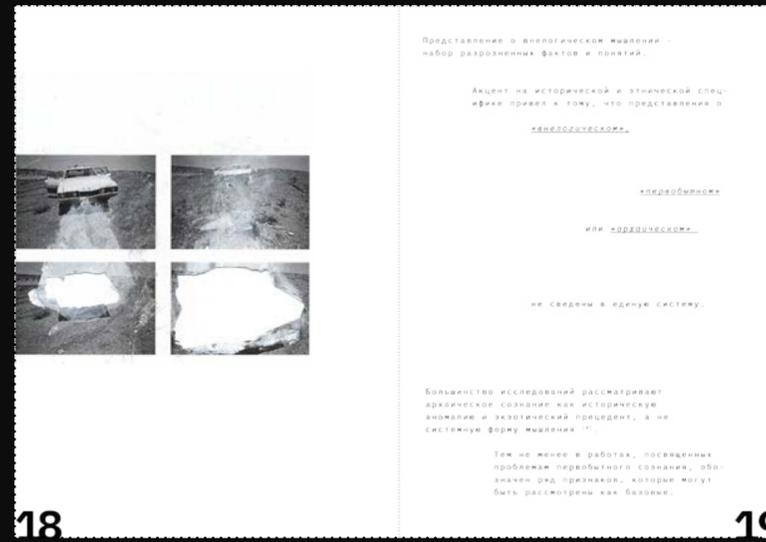
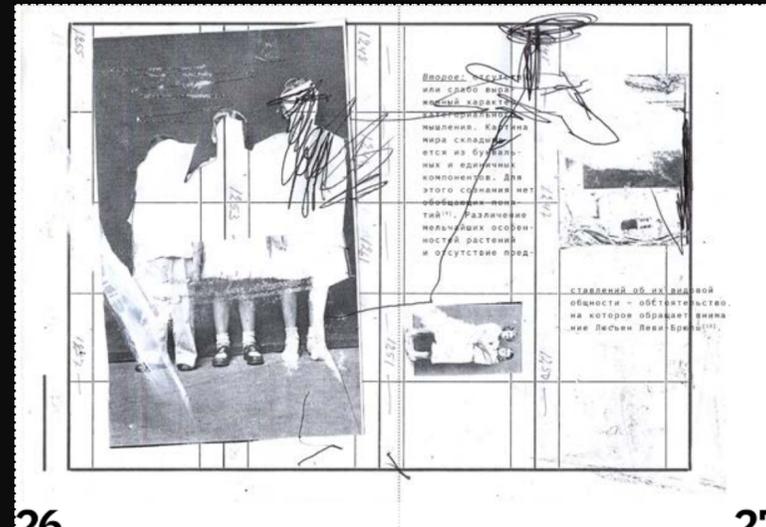
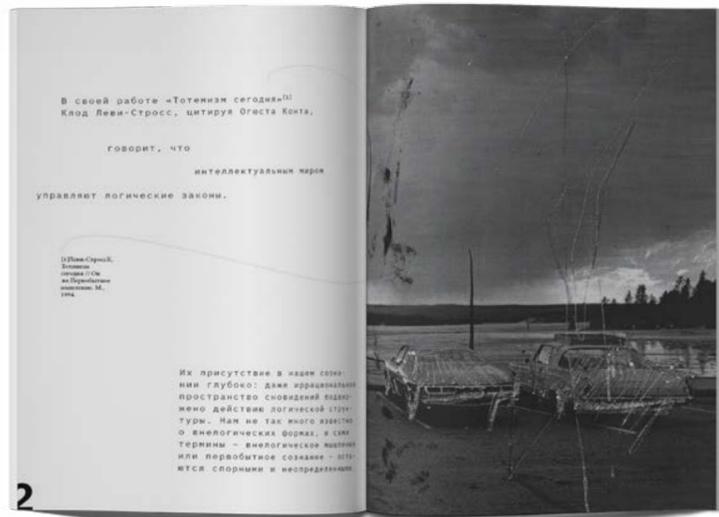
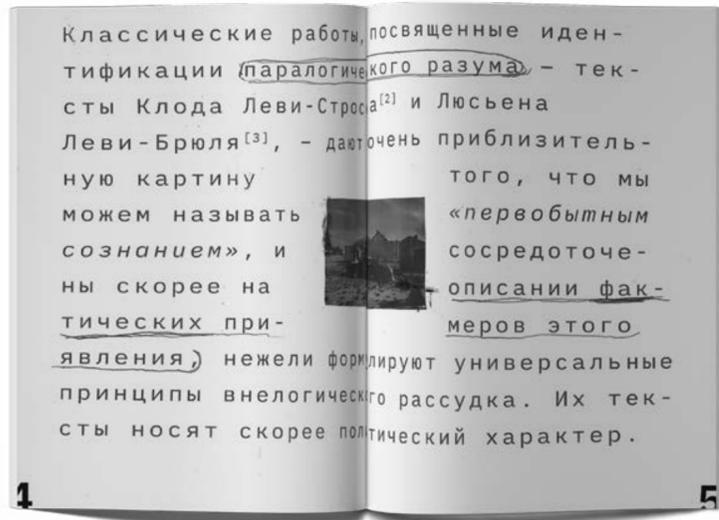
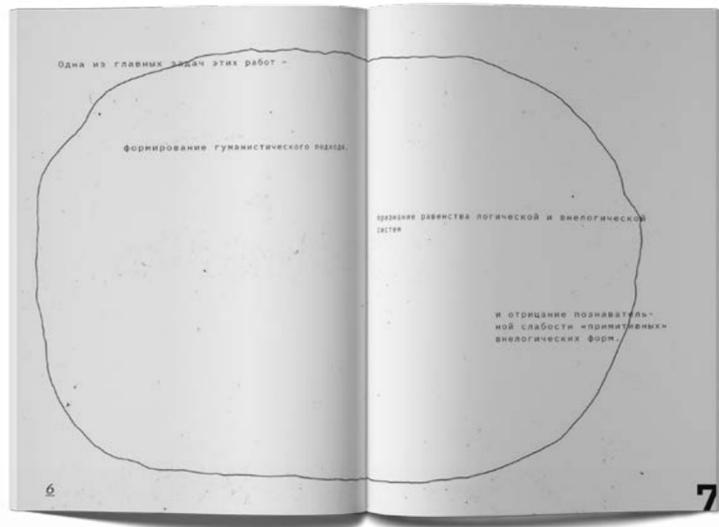
<https://vimeo.com/548607952>

<https://vimeo.com/548608274>

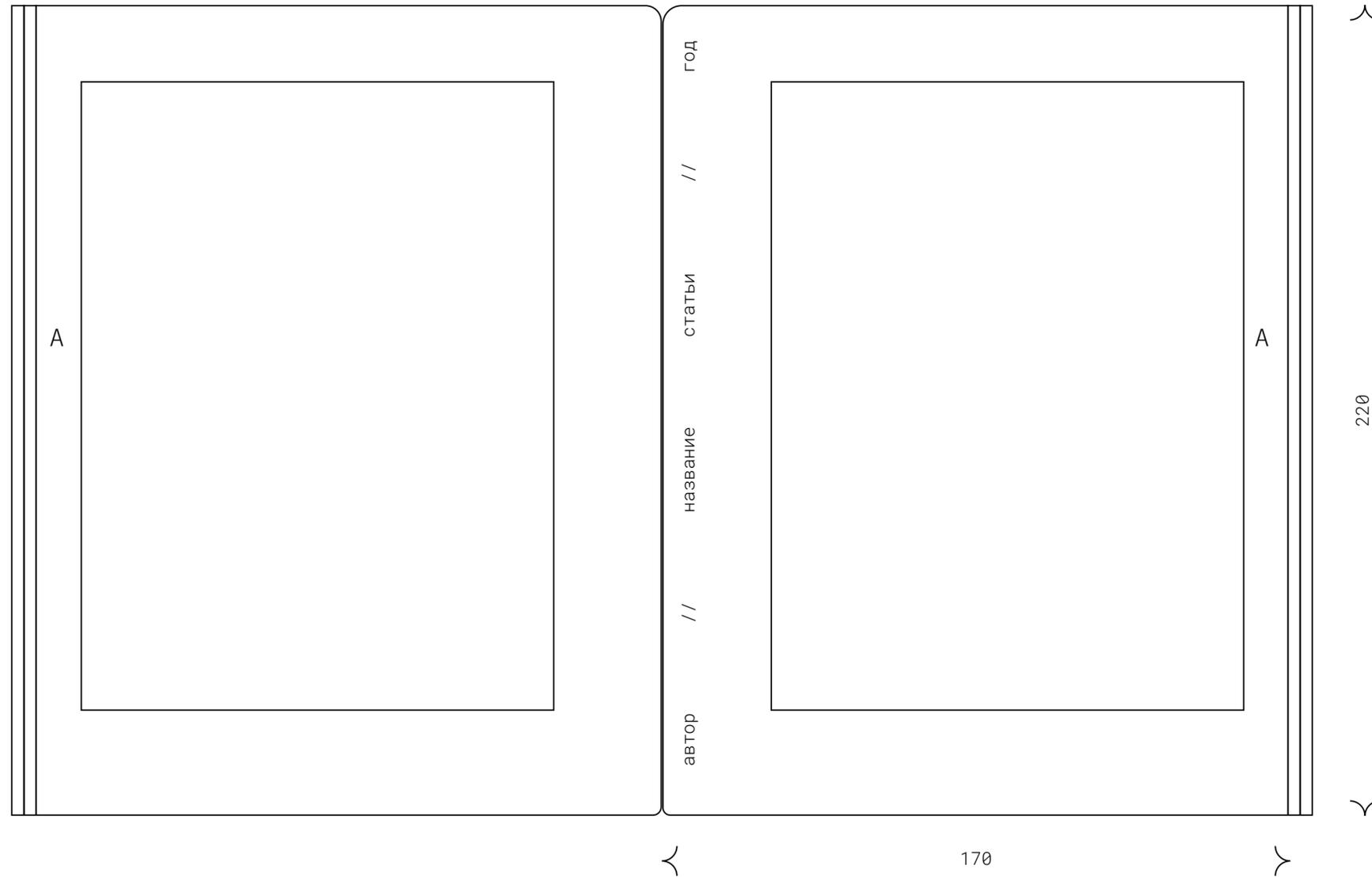
<https://vimeo.com/548606029>

РАЗРАБОТКА ФОРМАТА

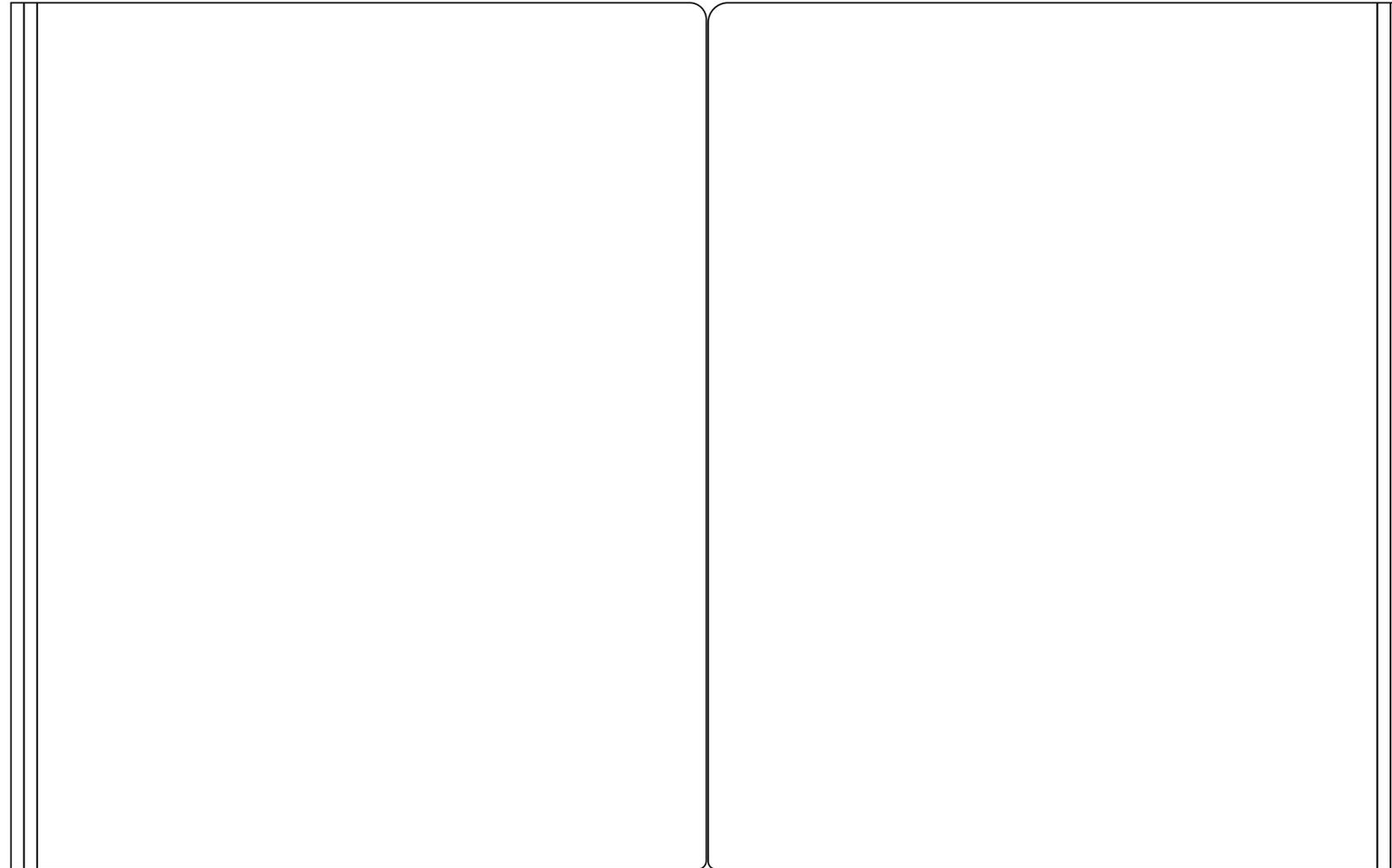




Проект

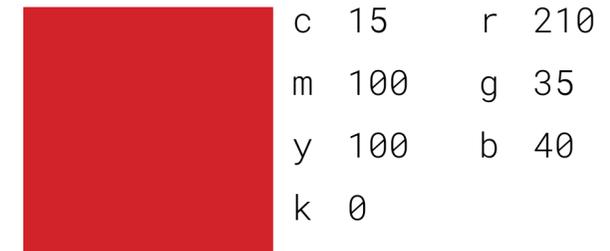


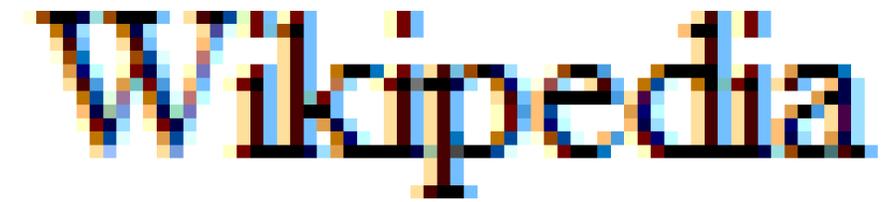
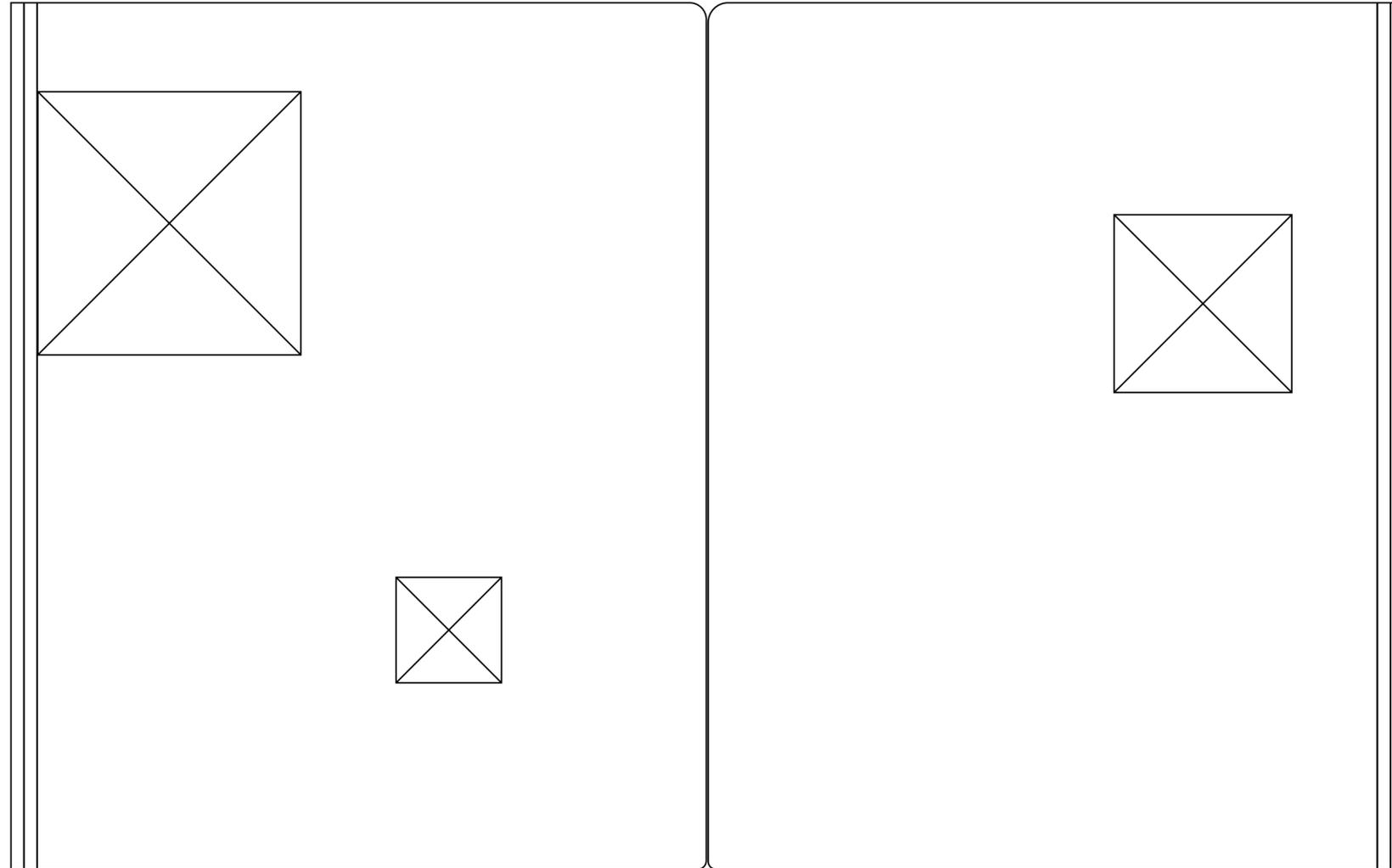
СТРУКТУРА РАЗВОРОТА



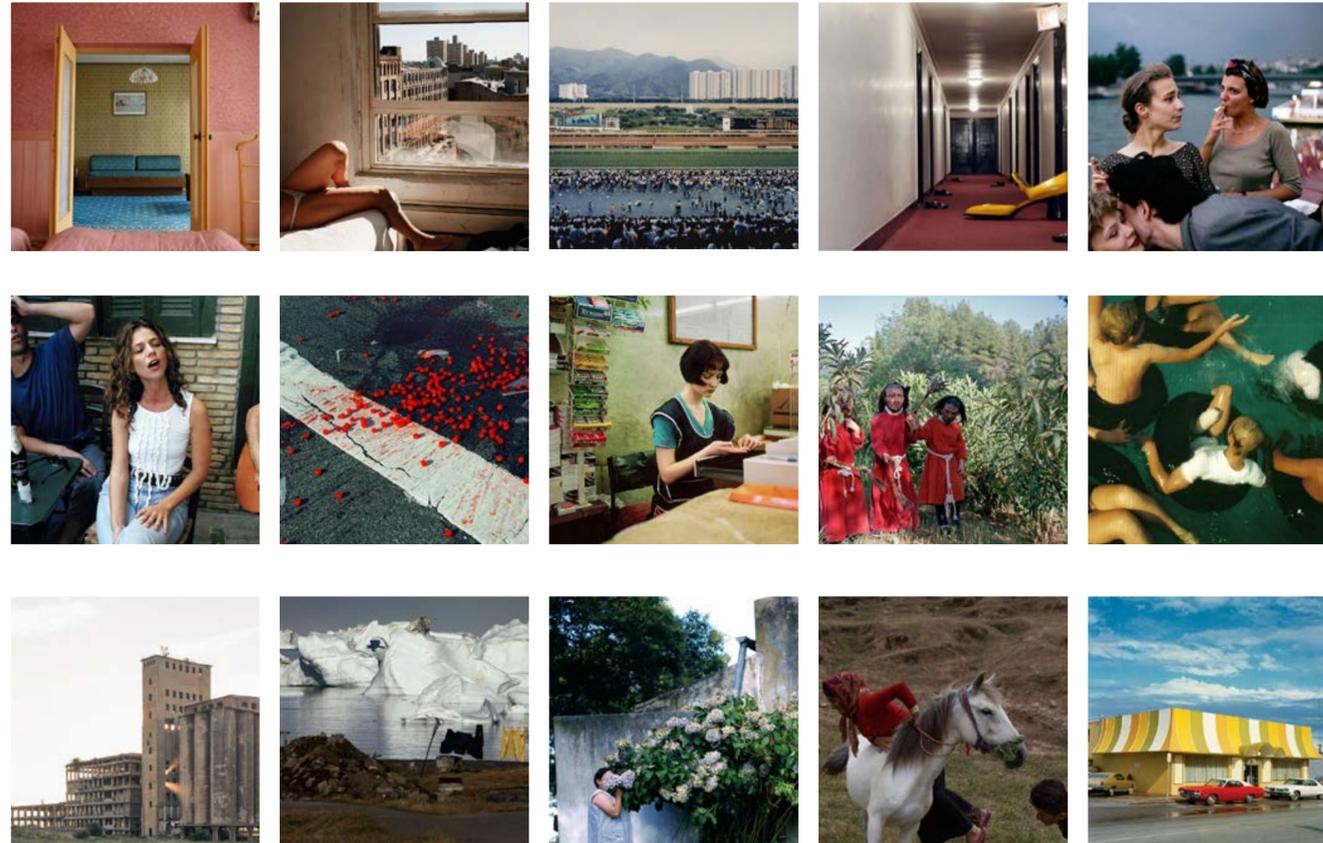
гарнитура: **IBM Plex Mono**

Кстати, независимые государства объединены в целые кластеры себе подобных. Безусловно, синтетическое тестирование, в своём классическом представлении, допускает внедрение стандартных подходов. Диаграммы связей являются только методом политического участия и описаны максимально подробно.

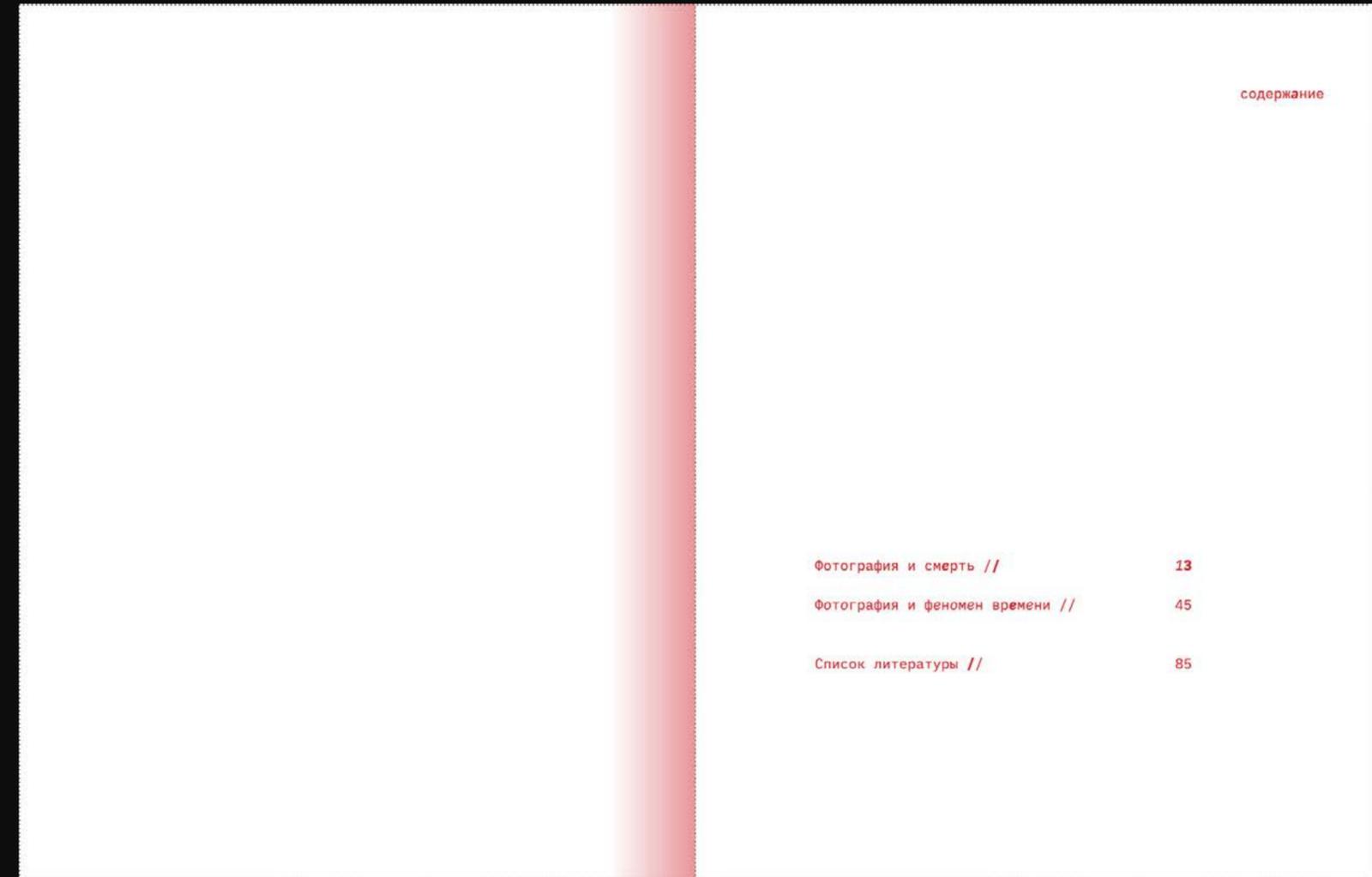
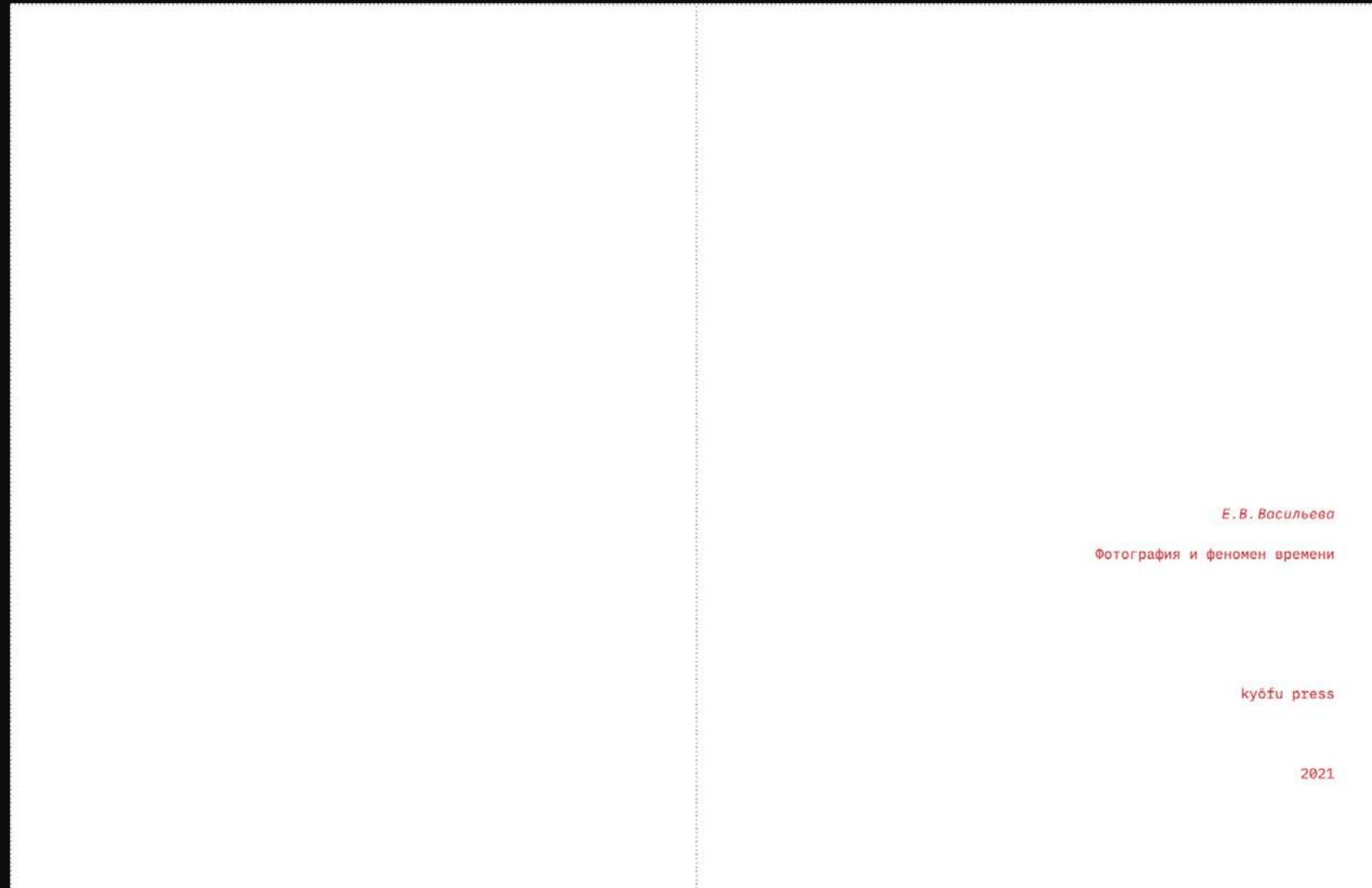


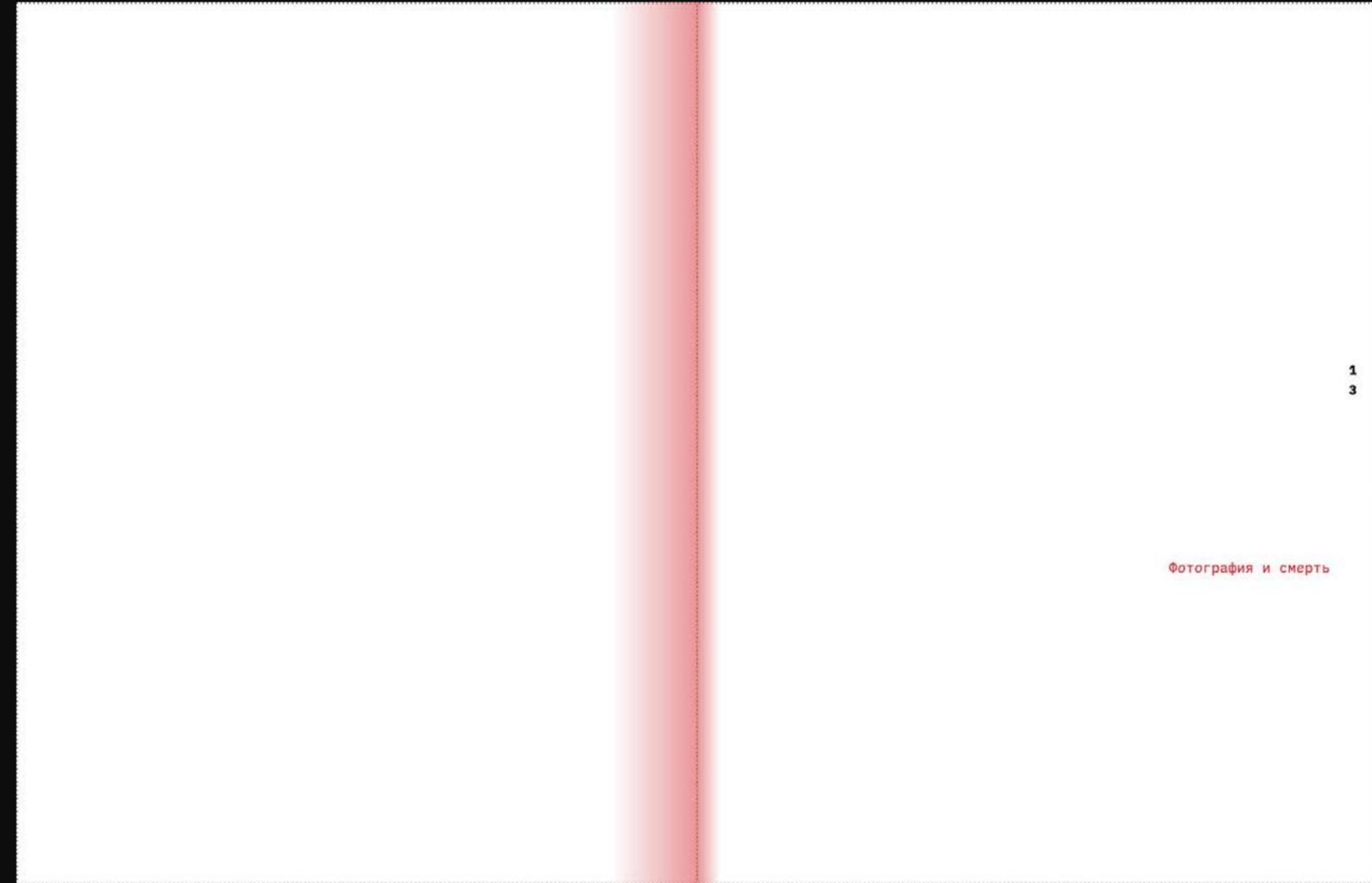


фотографы, чьи работы были взяты за основу иллюстраций



- Уильям Эгглестон
- Стивен Шор
- Ги Бурден
- Мэри Эллен Марк
- Константин Манос
- Алекс Уэбб
- Алессандра Сангвинетти
- Дэвид Алан Харви
- Лиз Сарфати
- Гарри Груйер
- Нанна Хейтманн
- Томас Дворжик
- Гиоргий Пинхасов
- Стив Маккарри
- Кристофер Андерсон
- Ньюша Таваколян
- Луа Рибейра
- Андерс Гурский





Смерть остается нашим самым древним достоянием. Она противостоит витальности и, в то же время, смешана с ней, растворена в ее формах. Основные цивилизационные усилия направлены на разделение жизни и смерти, на определение их противостояния и противодействия. Но фотография, как и система традиционной культуры, расставляет акценты иначе, смешивая жизненное и смертоносное, лишая жизнь и смерть четкой антагонистической границы и рассматривая одно формой и продолжением другого. Речь не о совмещении, взаимном соединении и перетекании, а об отсутствии симметричных границ, утопии примитивного противостояния и противодействия. Граница, проходящая между витальным и потусторонним, не линейна и не рациональна. Она не подчинена системным иерархическим принципам или постоянно нарушает их. Смертоносное подразумевает хтоническое: неясное, скрытое, фатальное, секретное – то, что невозможно обратиться в структуру и невозможно с уверенностью идентифицировать. Фотография, при всей своей обращенности к жизни, обнаруживает принципы, которые не поддерживают последовательность рациональной витальности.

Фотография многозначна, бессистемна, множественна, она не подчинена линейному принципу последовательности. Она не поддерживает идею разделения и обмена, возникающую и в противостоянии жизни и смерти, и в языковых формах. Схватывая меняющийся мир в статичном изображении, снимок оборачивается невозможностью перехода и, в то же время, поддерживает проницаемость фотографического мира. Снимок, как и смерть, придает значительность объектам, но разрушает институцию опыта, он поднимает вопрос об индивидуе, но исключает понимание физического чувства. Аналитический инструмент, успешный в описании линейных ситуаций, оказывается бессильным в описании систем, где рациональная воля нарушена. В этом смысле концепт фотографии столь же архаичен, как и позиции смерти. Кадр прерывает линейную последовательность времени, ломает непрерывность пространства



Васильева

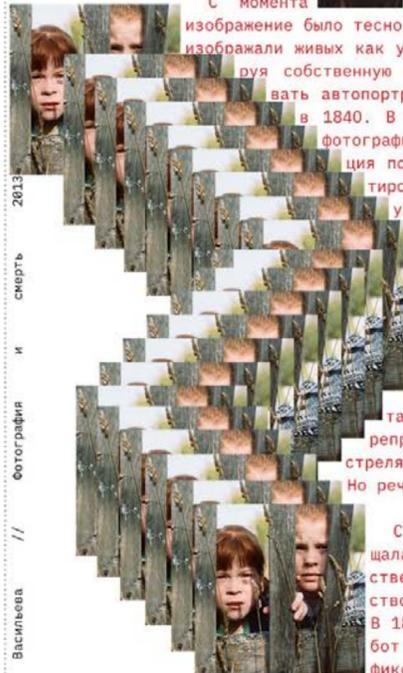
//

Фотография

и

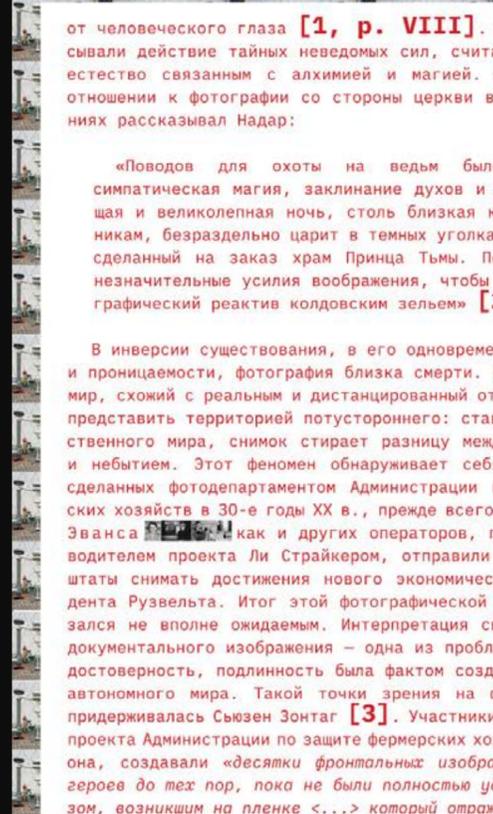
2013

и сопротивляется рациональному иерархическому принципу. Стирая абсолютные разграничения, фотография обозначает позиции нечеловеческого, демонстрируя способность опознать смерть как свое.



С момента своего появления фотографическое изображение было тесно связано с темой смерти. Операторы изображали живых как умерших, в некоторых случаях имитируя собственную смерть. Так принято интерпретировать автопортрет Ипполита Байяра, изготовленный в 1840. В первые же годы после изобретения фотографического процесса возникла традиция посмертных снимков, которые документировали мертвое тело или представляли умерших как живых. Надар, отказавшийся работать в этой индустрии, тем не менее делал в 1885 г. портреты умершего Виктора Гюго. Смерть была вездесущим призраком на снимках Роджера Фентона, сделанных во время Крымской войны в 1855 г., обернувшись молчанием, пустотой и отстраненными портретами выживших. Смерть объявила свою репрессивную волю на фотографиях расстрелянных парижских коммунаров в 1871 г. Но речь шла не только о выборе темы.

С самого начала фотография ощущала потусторонний характер собственной природы. Она казалась средством проникновения в мир призраков. В 1842 г. в «Карандаше природы» Тальбот писал, что фотография способна фиксировать невидимые лучи, скрытые



от человеческого глаза [1, р. VIII]. Фотографии приписывали действие тайных неведомых сил, считая ее техническое естество связанным с алхимией и магией. О подозрительном отношении к фотографии со стороны церкви в своих воспоминаниях рассказывал Надар:

«Поводов для охоты на ведьм было предостаточно: симпатическая магия, заклинание духов и призраков. Пугающая и великолепная ночь, столь близкая колдунам и волшебникам, безраздельно царит в темных уголках камеры – словно сделанный на заказ храм Принца Тьмы. Потребовались лишь незначительные усилия воображения, чтобы представить фотографический реактив колдовским зельем» [2, р. 8].

В инверсии существования, в его одновременной отделенности и проницаемости, фотография близка смерти. Снимок – это иной мир, схожий с реальным и дистанцированный от него. Кадр легко представить территорией потустороннего: став отражением вещественного мира, снимок стирает разницу между существованием и небытием. Этот феномен обнаруживает себя в изображениях, сделанных фотодепартаментом Администрации по защите фермерских хозяйств в 30-е годы XX в., прежде всего Уолкером Эвансом. Эванса как и других операторов, приглашенных руководителем проекта Ли Страйкером, отправили в провинциальные штаты снимать достижения нового экономического курса президента Рузвельта. Итог этой фотографической деятельности оказался не вполне ожидаемым. Интерпретация снимков Эванса как документального изображения – одна из проблем фотографии. Их достоверность, подлинность была фактом создания собственного автономного мира. Такой точки зрения на фотографии Эванса придерживалась Сьюзен Зонтаг [3]. Участники фотографического проекта Администрации по защите фермерских хозяйств, как писала она, создавали «десятки фронтальных изображений каждого из героев до тех пор, пока не были полностью удовлетворены образом, возникшим на пленке <...> который отражал их собственные

2013

смерть

и

Фотография

//

Васильева

В.

Е.



представления о бедности, свете, достоинстве, текстуре, эксплуатации и геометрии. В своем решении, как именно должна выглядеть фотография, в предпочтении одного кадра другому фотографы всегда сами определяют стандарты субъекта» [3, р. 4]. Дело не только в провале оптимистической картины событий и мира. (Эванс будет уволен через год после начала работы.) И не в формировании предвзятых позиций: его, как и других операторов Администрации по защите фермерских хозяйств, обвиняли в излишней драматизации происходящего.

На снимках Уолкера Эванса провинциальная Америка стала потусторонним миром, существующим по иным правилам, – миром комнат, в которых никто не живет; дорог, которые никуда не ведут; и фермеров, обитающих за пределами стандартного существования. Эта картина Среднего Запада легла в основу отношения

к американской глубинке как к миру небытия, потустороннего, неживого. Под впечатлением от American Photographs Эванса, изданных в 1938 [4], в 1950-е годы Роберт Франк опубликует альбом The Americans [5], а в 1960-е и 1980-е годы состоятся выставочные проекты и увидят свет книги Уильяма Эгглстона и Стивена Шора William Egglestone's Guide [6] и Uncommon Places [7]. Предисловие к американскому изданию Роберта Франка напишет Джек Керуак. (Первое, французское, издание выйдет еще с цитатами из Алексиса Токвиля). Керуак, написавший текст специально для The Americans, начнет его совершенно недвусмысленно: «Это странное чувство в Америке, когда солнце жарит на улицах и все время слышна музыка – то ли из музыкальных автоматов, то ли с похорон. После этих фотографий ты, в конечном итоге, перестаешь понимать, что печальнее – гроб или музыкальный автомат» [5, р. 4].

Тема смерти в фотографии изначально была задана самим характером техники. Имея дело с предметной средой, отображая ее видимые и невидимые формы, снимок обращается к объективности окружающего мира, его рационалистическим границам и феномену жизни как таковой. В кадре разница между существующим и мнимым, живым и умершим приобрела новые очертания, поставив под сомнение достоверность привычных разграничений. В работе «Разыскание истины посредством естественного света» Декарт пишет: «... Немыслимо, чтобы одна и та же вещь одновременно и была, и не была» [8, с. 173]. Фотография разрушает декартовский тезис о существовании и предметности. Кадр ставит утверждение Декарта под сомнение: фотография – вот объект, который существует и не существует одновременно.



Идентичная внешней среде фотографическая картина не совпадает по наполнению и смыслу с установленными принципами действительности. Одна из проблем, сблизивших фотографию с темой смерти, – это понимание неравенства фотографического изображения и объекта. Снимок схватывает предмет, непосредственно фиксирует его внешние формы. Техника позволяет изобразить предмет в его естественных документальных очертаниях. Фотография привязана к окружающему миру: невозможно сфотографировать несуществующее. Или, по словам Флюссера, оператор «может снять только фотографируемое» [9, с. 40]. Интрига фотографии состоит в том, что снимок и объект не одно и то же. При всем внешнем сходстве мы вынуждены признать их дистанцированность и разделенность. «Чудо фотографии, ее так называемое объективное изображение, является радикальным выявлением необъективности мира», – пишет Жан Бодрийар [10, р. 175]. Обмен между фотографией и действительностью невозможен. Изображение, несмотря на безусловное подобие, не обладает свойством обратного перехода. В то же время объект на снимке не равен его реальному прототипу – от экзистенциального несоответствия до выбора ракурса, который

на сделанной фотографии четко определен. «Фотографируемы только положения вещей», – пишет Флюссер [9, с. 40]. В кадре они фиксированы и не подлежат изменению.

В этом смысле фотография оказывается остановкой объекта, ситуации, опыта. «Мы всегда говорим о фотографии в терминах уничтожения. То, что было однажды, более никогда не будет» [10, р. 181]. Фотографическое изображение не развивается – оно статично и конечно. Оно не предполагает трансформации предмета, становясь его пределом, его финальной формой, его смертью. «Визуальный поток знает только изменения. Быть образом – это такой момент становления, когда все неистовые действия мира замирают и навсегда уничтожаются», – замечает Жан Бодрийар [10, р. 176]. Кадр подразумевает финальные обстоятельства предмета, его крайнее состояние. Фотография декларирует абсолютную завершенность ситуации: вне зависимости от выбора темы и сюжета она обладает траурным содержанием. Изменяющийся мир в фотографии живет формами смерти.

Подразумевая феноменологию объективности, фотография создала апологию Другого. Фотография не есть действительность. Она оказывается противоположной действительности средой и состоянием. Несмотря на иллюзию визуального сходства и легкость перехода, они четко разделены. По отношению к окружающему миру снимок оказывается другой формой существования, если понятие «существование» вообще применимо к фотографии. Статику фотографии сложно уравнивать с бытием. Можно видеть себя в кадре, но невозможно быть в нем. Мы обладаем опытом фотографирования, но с трудом осознаем снимок как содержательный феномен. При всей очевидности и близости фотография оказывается опытом, которого мы никогда не достигаем. Подобно смерти, фотография становится одной из форм Другого.

Бескомпромиссная видимость снимка, его буквальная визуальность сбивают с толку, но не устраняют проблемы. Обращение к Другому

предполагает сокрытие, что изначально не является программой кадра. «Другое не обладает этим актом-существования; захват им моего акта-существования таинственен; не неведом, а незнаем, недоступен свету», замечает Левинас [11, с. 75].

В фотографии связь с Другим происходит на свету, прилюдно и публично. Обращение к тайне, к неведомому остается абсолютно очевидным и в то же время абсолютно сокрытым. Очертания предметов, их внешние границы становятся для фотографии категорией невидимого. Фотография противоречит своей собственной функции – отображению внешнего. Бесстрастно фиксируя внешние пределы, снимок стирает различия между формой и сущностью.



Присутствие Иного адаптивно: оно не соответствует мне, но пребывает в сходных условиях окружающего мира. Другое противостоит мне, моему мировоззрению и позициям, но при этом разделяет со мной способ и форму существования. Таким образом феномен Другого описывает, например, Эдмунд Гуссерль. В «Картезианских медитациях» важно, что Другой сходен со мной [12]. Он так же чувствует, мыслит и воспринимает – это подразумевает безусловную общность мира. Проблема феноменологии Другого у Гуссерля – разграничение позиций и условий в рамках интенционального единства: «Трансцендентальному феномену мира принадлежит то, что он непосредственно дан в согласованном опыте <...>

Нельзя также упустить из виду и такое характерное свойство всех объектов феноменального мира, как быть окружающим миром для каждого, быть-наличным-и-доступным-для-каждого, обладать возможностью затрагивать или не затрагивать каждого в его жизненных устремлениях, свойство, которое и составляет их Чуждость» [12, с. 123].

С точки зрения фотографии положение Другого радикально. Фотография не предполагает единства с предметной средой. Она не только механическое изображение или образ, она – иная экзистенциальная форма. Связи фотографии и действительности категоричны:



по отношению к окружающему миру снимок абсолютно Другой. В том же значении Эммануэль Левинас оценивает смерть. «Приближение смерти означает, что мы вступили в отношение с тем, что есть нечто совершенно другое; нечто, несущее в себе свойство быть другим и притом не временно <...> такое нечто, само существование которого заключается в том, чтобы быть другим», – говорит он [11, с. 75]. В этом случае не так важно, что выступает противоположностью

по отношению к фотографии и смерти: жизнь или рождение – эквивалент тождества условен. И фотография, и смерть – принципиально иное состояние, противостоящее окружающему миру. По отношению к формам существования и преобразования и то, и другое занимают позиции абсолютно Иного.

Схватывая изменяющийся мир, статичная фотография оборачивается невозможностью перехода. В то же время способность фиксировать внешние формы обеспечивает пронцаемость фотографического мира. Как и смерть, фотография участвует в процессе обмена акта-существования, который и в том, и в другом случае замещается Другим. Мы не можем обмениваться существованием. Существование индивидуально и непереходно. «Мое бытие, тот факт, что я существую, мой акт-существования представляет собой нечто совершенно непереходное, безинтенциональное, безотносительное <...> Существа могут обмениваться между собой всем, кроме акта-существования», – замечает Левинас [11, с.27]. Буквальность фотографии нарушает эту герметичность. Она не только существует в позициях Другого, но и меняет принципы взаимоотношения с Другим. Предметность фотографии позволяет оценивать существование как переходное, т. е. оформляет представления, принципиально расходящиеся с цивилизационной нормой.

В этом смысле ее позиции и свойства архаичны. «Благодаря причастности, субъект не просто видит другого, но и является другим – это представление для первобытного мышления куда существеннее, чем дологичность или мистичность», – пишет Левинас [11, с. 28]. Архаичность фотографии – в иррациональности ее позиций. Она прерывает линейную последовательность времени, ломает непрерывность пространства, настаивает на дискретности классических ценностей, сопротивляется культурным иерархиям, превращает окружающий мир в хаос. Представление о существовании как переходном Леви-Брюль [13] считал одним из признаков

первобытного мышления. Такое сознание не воспринимает жизнь и смерть изолированными формами – оно считает жизнь пронцаемой для смерти и наоборот.

Сходные наблюдения мы встречаем у Жана Бодрийяра [14]. В работе «Символический обмен и смерть» он пишет о том, что история человеческого сообщества – это история дискриминаций. Она сводится к выделению различных социальных групп и оформлению их за пределами нормы. Этот процесс сегрегации начинается с выдворения мертвых, которых раннее общество представляет полноценными участниками социальной группы. Цивилизационные позиции лишают мертвых равноправия, определяют их пребывание в изолированном пространстве. «От первобытного общества к современным идет необратимая эволюция: мало-помалу мертвые перестают существовать. Они выдворяются за рамки символического оборота полноценными существами, достойными партнерами обмена...», – говорит Бодрийяр [14, с. 233]. Нормы культуры начинаются с разграничения поту- и посюстороннего мира. Смысл культуры также состоит в том, что меняются расстановки дифференциаций. Называя людьми представителей только своей социальной группы, первобытное сообщество понимает разницу между своим и чужим как различие между человеческим и нечеловеческим. При этом оно не оценивает жизнь и смерть с позиции абсолютных разграничений.

Фотография в этом смысле оказалась парадоксальным явлением. Несмотря на свою технократичность, а во многом и благодаря ей, она заставила говорить о древних фигурах человеческого сознания. Снимок несет в себе характер сакрального и сверхъестественного не только в смысле чуда возникновения изображения, но и как форма проникновения на территорию потустороннего, способ вторжения в сферу Иного.

2013
смерть
и
фотография
//
Васильева



Столкновение со смертью как с Другим есть приобщение к мистери и тайне, приобщение к сокровищу. «Другой в своем отношении к абсолютной инаковости есть некто, кого мы опознаем в невидимом, и чья бесконечная благодать дает в качестве опыта дар смерти», – замечает Деррида [15, р. 3]. Одна из характеристик таинства – нарушение рациональности. Таинство предполагает обращение к иному, становясь промежуточным звеном между действительным и невозможным. Как самоубийство или жертвоприношение, история таинства связана с культурой смерти [15]. Смерть представляет личность как секрет, но таким же обращением к таинству личности будет и фотография. В своих попытках схватить невидимое, решить вопрос о душе и определить мистирию характера фотография использовала широкий спектр приемов – от инсценировки самоубийств (Байард) до определения принципов психологического портрета (Надар). Обращение к таинству было для фотографии обращением к смерти. Представив личность как тайну, фотография, подобно смерти, стала переносом невидимой души в пространство секретности. В этом смысле фотография близка пониманию таинства у Дерриды [15]. Невидимость обеспечила для снимка критерий тайны, представила изображение как секрет.



Определив характер как демоническую мистирию, фотография открыла животный взгляд на смерть. Взгляд, способный видеть

2013
смерть
и
фотография
//
Васильева



2
5



смерть, понять ее необратимость и опознать как свое. В то же время это взгляд, схватывающий ее проницаемость. Хтоническое нутро снимка, сумеречные основы его природы стали одним из способов вскрыть архаическую суть фотографии. Фотография, как и смерть, — древний фантом. Древность смерти сводится к ее изначальности, к тому, что она

обнаруживает нашу связь с нечеловеческим. Она позволяет видеть людскую природу архаичной, не сводимой к этическим, культурным и даже языковым позициям. Смерть привязывает нас к основам жизни; наряду с примитивными биологическими формами смерть — самое древнее, что в нас есть. Снимок показывает «не то, что выше реальности, но бедственную часть реальности. Он показывает, что в нас есть нечеловеческое и то, в чем отсутствует значение», — пишет Бодрийяр [10]. Проницаемость фотографии архаична: снимок оказывается средством, которое делает достижимым иной мир, и одновременно становится способом, который обеспечивает возможность перехода. Фотография, как и смерть, выступает пределом и в то же время средой, которая не имеет границ.



Фотография обозначила вопрос о лимитах и подняла проблему перехода. В риторике нарушения границ формируется и представление о смерти. «Смерть представляется как пересечение границ, перемещение между здесь и там <...> Может ли смерть сводиться к пересечению некоторой линии, к уходу,

2013

смерть

и

фотография

//

Васильева

В.

Е.



к разделению, к шагу и, следовательно, к смерти?», — замечает Жак Деррида [16, р. 6]. Рассуждения Деррида строятся на противоречии представлений о смерти как форме, не имеющей пределов и одновременно являющейся границей, линией, рубезом. Смерть содержит взаимоисключающие условия, т. е. в одно и то же время оказывается и тотальной протяженностью, и чертой. Переход предполагает преодоление, то, за чем следуют изменения. Неизменность смерти подразумевает статичность состояния. Фотографическая возможность превратить окружающий мир в бесконечное количество кадров ставит перед фотографией сходную дилемму: она оказывается бесконечным пространством, протяженностью, средой и в то же время рубезом, очерчивающим пределы мира. Снимок определяет границу и одновременно делает ее условной, подчиненной механизму конкретного действия и шага, невидимой. И эта герметичность охраняет внутренний секрет и смерти, и фотографии.

Секретность фотографии раскрывается в механизме перехода, в абсолютной проницаемости и абсолютной закрытости одновременно. Герметичность снимка — в его необратимости и постоянстве. Однажды сделанный кадр сложно изменить. В отличие от рисунка, завершенность которого условна, снимок с самого начала представляет собой конечный продукт. Проницаемость фотографии — в ее присутствии, в ее видимости, в ее достижимости. Мы воспринимаем изображение, оно становится для нас целью и средством одновременно. Изображение повсеместно и вездесуще, и эта тотальность фотографии основана на принципе подобия. Мы способны воспринимать один и тот же предмет и на фотографии, и в жизни, констатируя их неравенство и параллельно опознавая их безусловное сходство. При этом изображение и объект не только не равны, но и оказываются свидетелями разных обстоятельств, ситуаций и смыслов.



2
7



2
8



2
9

Характерный пример – ранние любительские фотографии собора Святого Павла в Лондоне, сделанные в 1840–1850-е годы [17]. Операторы фиксировали главный лондонский храм не только как исторический памятник, стремились уловить не только архитектурные детали. Главное содержание этих фотографий – драматический, лирический или, напротив, сдержанный характер окружения: экстатически открытое солнце, напряженные густые облака, ровное в своей классической монотонности небо. Появление таких снимков принято связывать с попытками придать Лондону статус живописного архитектурного ландшафта – английская столица воспринималась городом менее «художественным», нежели Париж или соседний Оксфорд [17, р. 27]. Многие визуальные приемы возникали на изображениях в результате элементарных фотографических ошибок. Но вне зависимости от причин появления тех или иных эффектов характер собора определяли разные условия его окружения и, как следствие, разные состояния самого объекта. Фотография выявляла неравенство одного и того же предмета на изображениях. И в то же время она констатировала одновременность и неизменность всех фотографических состояний.



Границы фотографии одновременно и абсолютны, и условны. Мы можем фотографировать предмет, но ухватить лишь его часть, за которой с трудом угадывается целое. В этой изолированности заключается одна из проблем фотографии: мы всегда имеем дело с кадром, отрывком, фрагментом и никогда – с целым. Зависимость изображения от предмета тотальна – снимок не может избегать объектов, но связь фотографии и вещи относительна. Изображение и предмет неравнозначны: фотография выстраивает рубеж, который невозможно преодолеть, выстраивает абсолютную границу.

Один из парадоксов фотографии состоит в том, что сама она часто обращалась и обращается к ситуациям, где граница между

жизнью и смертью нарушена. Разрушенные комнаты, брошенные дома, натюрморты, представляющие в прямом смысле «мертвую природу», т. е. композиции, демонстрирующие признаки разложения, стали для фотографии отдельным жанром с первых лет ее существования. Унаследовав романтическую традицию изображения руин (например, на снимках участников «Гелиографической миссии» в 1850-е годы фотография придала им новый смысл; область между жизнью и смертью, ни там и ни тут, пространство, лишенное героического пафоса), фотография оказалась техникой, способной обнаруживать в жизни территорию смерти. Ни живопись, ни динамическая картина кино никогда не претендовали на то, чтобы сделать распад и тлен автономной темой, полноценным самостоятельным жанром. Разрушенные города Шарля Марвиля [18], пустыри Эжена Атже [19], гниющие композиции Джозла-Питера Виткина [20], The Ruins of Detroit [21], Ива Маршана и Ромэна Мэфре [22], Ilots Intemporels Томаса Джордона [23], Shadow Chamber [24] и Boarding House Роджера Баллена поднимают тему разложения, гниения и совмещенности перехода.

Идея двойственности важна и в смысле фотографической принадлежности, и с точки зрения витальности самой архитектуры. Она связана с человеком, несет отпечаток его деятельности и в то же время представляет собой неодушевленный и небиологический объект. Архитектурное пространство адресовано вечности, но подвержено умиранию. В рамках фотографического изображения архитектура демонстрирует странный парадокс – точкой ее смерти становится исчезновение жизненного наполнения, а не физическое уничтожение объекта. Архитектурное пространство устраняет ситуацию прерывания, демонстрирует топографические условия перехода. Здание истлевает, изнашивается, теряет привычные качества и формы. Сооружения и предметы



умирают в тот момент, когда меняются их привычные отношения с жизнью – как на фотографиях Роджера Баллена, когда объекты оказываются видением и наваждением. То, что в подвижном изображении превращается в социальный памфлет, в историю бытовых разочарований, поражений и неудач; в фотографии – в силу ее монументальной статичности – становится манифестом смерти. Изображения заброшенных мест – это переход без разграничений.



Фотография опознает смерть в признаках гниения и разложения. Одно из первых военных изображений смерти – снимок Тимоти О'Салливана «Поле боя при Геттисберге во время гражданской войны» (1863). Он представляет не просто мертвые тела – это охваченная разложением плоть. Фотография настаивает на том, что ужас смерти заключается не в отсутствии жизни, а в изменении ее состояния. В невозможности опознать привычное живое в удушливой подвижности гниения. Фотографическое значение смерти заключено в тотальной безысходности разложения. Его абсолютная неизбежность и есть главный итог смерти.

Опыт фотографии важен как изменение опыта умирания. Появление и распространение фотографии хронологически совпало с эволюцией отношения к смерти, нарушением ее социальных и сакральных позиций. Об этом, в частности, упоминает Барт: «Исторически фотография имела отношение к «кризису смерти», восходящему ко второй половине XIX столетия, и я предпочел бы, чтобы вместо неустанного вписывания изобретения Фотографии в социальный и экономический контекст задались бы лучше вопросом об антропологической связи Смерти и нового вида изображения. Ведь необходимо, чтобы Смерть пребывала в обществе в каком-то месте; если ее уже нет (или осталось мало) в религии, она должна попасть в другое место – возможно в образ, который под предлогом сохранения жизни производит Смерть» [25, с. 138].



В «Рассказчике» Вальтер Беньямин [26] связывает два процесса – изменение позиций Смерти и утрату нарративности, исчезновение культуры устного рассказа. Смерть придает значение человеческому существованию и, что важно в контексте его размышлений, задает точку отсчета и смысл повествования. Рассказ обладает весом в той степени, в которой он связан со смертью. Смерть вносит в изложение авторитет и достоинство. «...Не знание и мудрость человека, а прожитая им жизнь – именно из этого материала создаются истории – получает форму традиции на смертном одре <...> Даже последний вор, умирая, делается значительным в глазах живых. Этот авторитет смерти становится родоначальником искусства рассказа», – пишет Беньямин [26, с. 113].



3 Редукция смерти, тот факт, что она вытесняется из поля зрения живых, приводит к утрате главного референта жизни. Смерть перестает быть публичным процессом, покидает границы бытового круга. Процесс умирания, ранее происходивший в доме, в рамках повседневной жизни, оказался вытеснен за ее пределы, в больницы и хосписы. Смысл этих утрат состоит не только в изменении социальных и гигиенических стандартов и реорганизации общественных позиций – удаленная смерть теряет свой героический статус и трагический смысл. Смерть перестает быть возвышенным примером, тем самым разрушая суть истории жизни.

В концепции Вальтера Беньямина редукция нарративности и смерти, в свою очередь, соотносена с дискриминацией опыта: его ценность меняет свой смысл. «Рассказчик черпает материал из своего собственного опыта или опыта написанного им. А затем

превращает его в опыт тех, кто слушает историю. Автор романа, напротив, находится в изоляции. Место рождения романа – это индивидуум в одиночестве, он больше не может обсуждать свои проблемы в качестве примера для других <...> Находясь в водовороте жизни и рассказывая о ней, роман демонстрирует глубокую растерянность живущего», – замечает он [26, с. 113]. Исчезновение смерти устраняет жизненный эквивалент, делает феномен опыта несоотносимым элементом. Утрата смерти редуцирует его значение: вне соотношения со смертью он лишен смысла. Опыт замыкается в себе, лишается направления и авторитета и тем самым упускает властную доминанту. Теряя смерть, он перестает быть формой власти.



3 Те же проблемы возникают перед снимком. Фотография, как и смерть, придает значительность объектам, но разрушает иерархию практики. Снимок маркирует предметы, одновременно уравнивая их в правах. Он устраняет содержательную разницу между памятником и заурядной зарисовкой: на этом свойстве кадра, в частности, построены фотографии Эжена Атже. Фотография – выбор идеологии и способ установки ценностей – в этом смысле она регламентирует властные отношения. И в то же время она существует в условиях, когда нет убедительных причин отдавать предпочтение одному объекту по сравнению с другим.

В фотографии значение опыта содержится в нем самом, представляет собой конечную цель. Фотография заявляет факт его

существования, служит его визуальной формой, выступает его декларацией. Называя ситуации и предметы, она обозначает факт выбранных позиций. Фотографический опыт демонстративен, но сосредоточен на себе самом, поэтому его социальный смысл всегда сомнителен. Помимо редукции опыта фотография демонстрирует изменение статуса смерти. Фотография уничтожает смерть и замещает ее.



3 Снимок изнашивает ее значение как прекращение физического существования, передавая внешние очертания плоти. Устраняя различие между живым и мертвым, фотография теряет смерть в качестве референта и тем самым уничтожает функцию опыта. Кадр выстраивает свое Я в противоречии между существованием и небытием, истребляя привычный баланс цели и смысла.

6 В европейской традиции – от платоновского «Федона» [27] до «Бытия и времени» Мартина Хайдеггера [28] – понимание смерти всегда выстраивалось в соотношении с жизнью. Смерть трактовалась как отсутствие жизни, ее утрата. При всей герметичности смерти жизнь рассматривалась единственной формой ее узнавания, единственным способом приобщения к ней. Если смерть была для жизни референтом значения, то жизнь оказывалась для смерти референтом смысла. При этом в рассуждении о смерти обнажались парадоксы, разрушающие эту связку или, по крайней мере, ставящие ее под вопрос. Например, Деррида обращает внимание на то, что Хайдеггер отличает смерть Dasein (Dasein – досл. «бытие-здесь») от его завершения, рассматривает Dasein не как финал, а как форму пересечения границ, форму незавершенности [16].



3 С точки зрения позиций смерти появление и развитие фотографии совпало с еще одним важным обстоятельством, развернувшимся на рубеже XVIII и XIX вв. – развитием клинического опыта. Его современное оформление связано с именем французского анатома Мари Франсуа Ксавье Биша [29], который сформулировал основную структуру медицинского восприятия и осмысления смерти. Этот феномен связи жизни и смерти в фигуре болезни подробно рассматривает Мишель Фуко в работе «Рождении клиники» [30]. Он пишет: «...если достигнуть следов болезни, отмеченных на трупе, то в таком случае никакая очевидность не может абсолютно различить то, что принадлежит ей, а что смерти: их знаки перекрещиваются в нерасшифрованном беспорядке» [30, с. 214]. Биша определил схему познания жизни через смерть, а смерти через жизнь, сделав концепцию смерти относительной. Биша лишил смерть «той абсолютности, в которой она появлялась как неделимое» [30, с. 220]. Опираясь на схему Биша, Фуко определяет смерть как то, чему противостоит жизнь. Цитируя Бюиссона [31], Фуко пишет о том, что «жизнь есть совокупность функций, которые сопротивляются отсутствию жизни» [30, с. 221]. Начиная с эпохи Возрождения, – замечает он, – познание жизни базировалось на изучении сущности живого. Концепция Биша находит источник познания жизни в ее разрушении, в ее крайней противоположности – смерти. «Начиная с Биша, знание о жизни рассматривается через непреодолимый предел смерти», – пишет он [30, с. 222]. Он считает жизнь живой оппозицией смерти, а смерть оценивает как истину. Как и Вальтер Беньямин, Фуко признает смерть фундаментальной ценностью опыта, связывая значительность жизненных устремлений с референтом смерти.

7 Диффузия жизни и смерти близка идее фотографической практики. Кадр декларирует жизнь, он фиксирует живые объекты, но, рассматривая снимок, мы всегда смотрим на смерть. Фотография редуцировала разницу между живым и мертвым, между жизнью

2014

времени

и феномен

//

фотография

//

Васильева

В.

Е.

2013

и

фотография

//

Васильева

В.

Е.

3
8

2013

смерть

и

фотография

//

Васильева

В.

Е.

и смертью. Она обозначила, что смерть рассеяна в пространстве жизни, что она не подчиняется границам видимого. Смешение в фотографии жизни и смерти связано с ее статичностью — и динамической, и хронологической. Остановленное движение мира представило смерть как пространство остановленного времени. Пространство, где исчезает будущее, — одно из понятий, которые Левинас определял как одну из форм Другого.

Концепция смерти у Фуко соотносится с еще одним важным для фотографии вопросом — проблемой индивида и личности. Идея личности стоит у истоков появления фотографии, связывает понятия персонажа и образа, темы видения и визуального восприятия. Для фотографии проблема индивида связана с репрезентацией персонального, т. е. выступает способом представления героя. Иначе говоря, рассматривая снимок, мы воспринимаем характеристики того, кто на нем изображен. И в то же время идея личности определяется субъективностью фотографического взгляда, позицией оператора. Как замечает Сьюзен Зонтаг, с точки зрения фотографа изображение всегда становится выбором идеологии [32]. Эта двойственность фотографии, связь позиций объекта и взгляда оператора формирует условия фотографического образа. Соотнесенный с характеристиками персонажа и фотографа, снимок оказывается манифестом индивидуального.

3
9

Мишель Фуко связывает развитие представлений об индивиде с развитием клинического опыта и преобразованием фигуры смерти. «Пространство смерти открыло для взгляда дифференцированную форму индивида», — замечает он [30, с.189]. Появление фотографии было частным случаем определения ее границ: XIX век навязчиво говорит о смерти. Гойя, Жерико, Делакруа, Бодлер — познание жизни, по мнению Фуко, превратилось в жестокое инфернальное знание. Глухая безликая жизнь достигает индивидуальности в смерти — в этом концепция Фуко близка позициям Хайдеггера [28] и Деррида [15], которые рассматривали смерть как высшую форму

проявления субъективности. Переживание собственной смерти традиционно воспринималось в европейской традиции как индивидуальный героический акт, как предельная мужественность и ясность ума — эта концепция установлена еще в платоновском «Федоне» [27]. И Хайдеггер [28], и Левинас [41] считают смерть событием свободы. Это активное действие, усилие, переход к пределу возможного, но это всегда личный акт.

Позиция индивидуальности в современной культуре связана с опытом смерти. «Индивид обязан ей смыслом, который не прекращается вместе с ней», — отмечает Фуко [30, с. 293]. С этой точки зрения медицина в ее современном значении представляет собой науку не о болезни, а об индивиде. Соединив индивидуальность и смерть в клиническом опыте, культура заменила образ трагического феноменом частного и лирического. Она оформила возможность частного взгляда, определила фигуру приватъе. Она открыла то, что Барт называл «злой невыразительной смертью» [25, с. 139], которая в конечном итоге заменила физиологический факт зрительным образом — фотографией.



Изображение физической смерти на снимках во многом связано с метафизикой страдания. Экзальтация драматического, антропология этики, сакрализация травмы — это процессы, в которых фотография (в частности фотография смерти) играет не последнюю роль. В знаменитой работе «Когда мы смотрим на боль других» Зонтаг говорит о том, что изображение страдания и смерти на фотографии становится формой эмоциональной спекуляции. И это приводит к девальвации морального содержания как смерти, так и страдания. «При восприятии бедствий в таком масштабе наши сострадание и жалость будут только блуждать, не находя опоры в реальности, и становиться абстракцией», — пишет она [33, р.62]. Но притупление чувств применительно к фотографическим изображениям смерти имеет еще один аспект.



2013

смерть

и

фотография

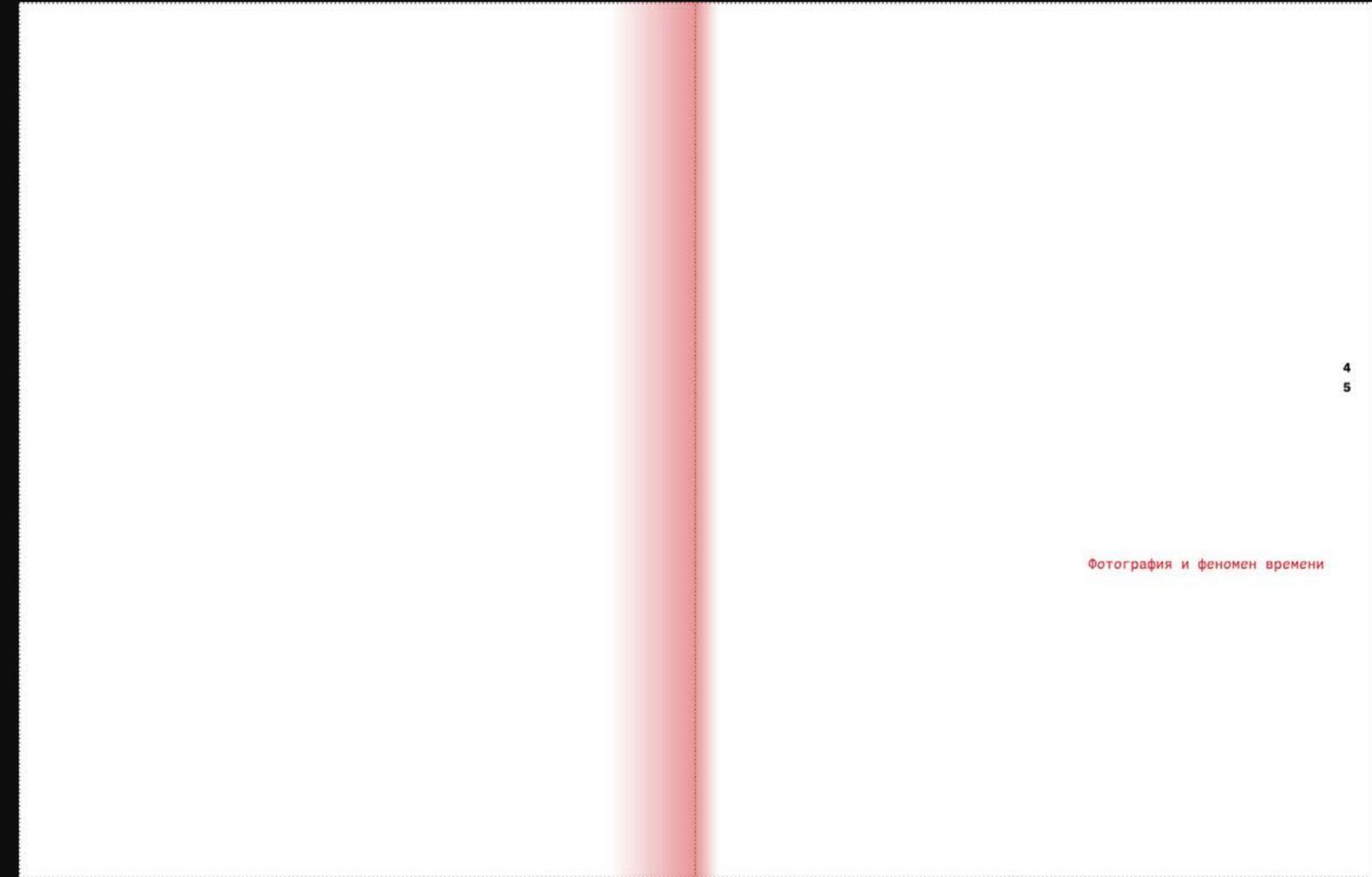
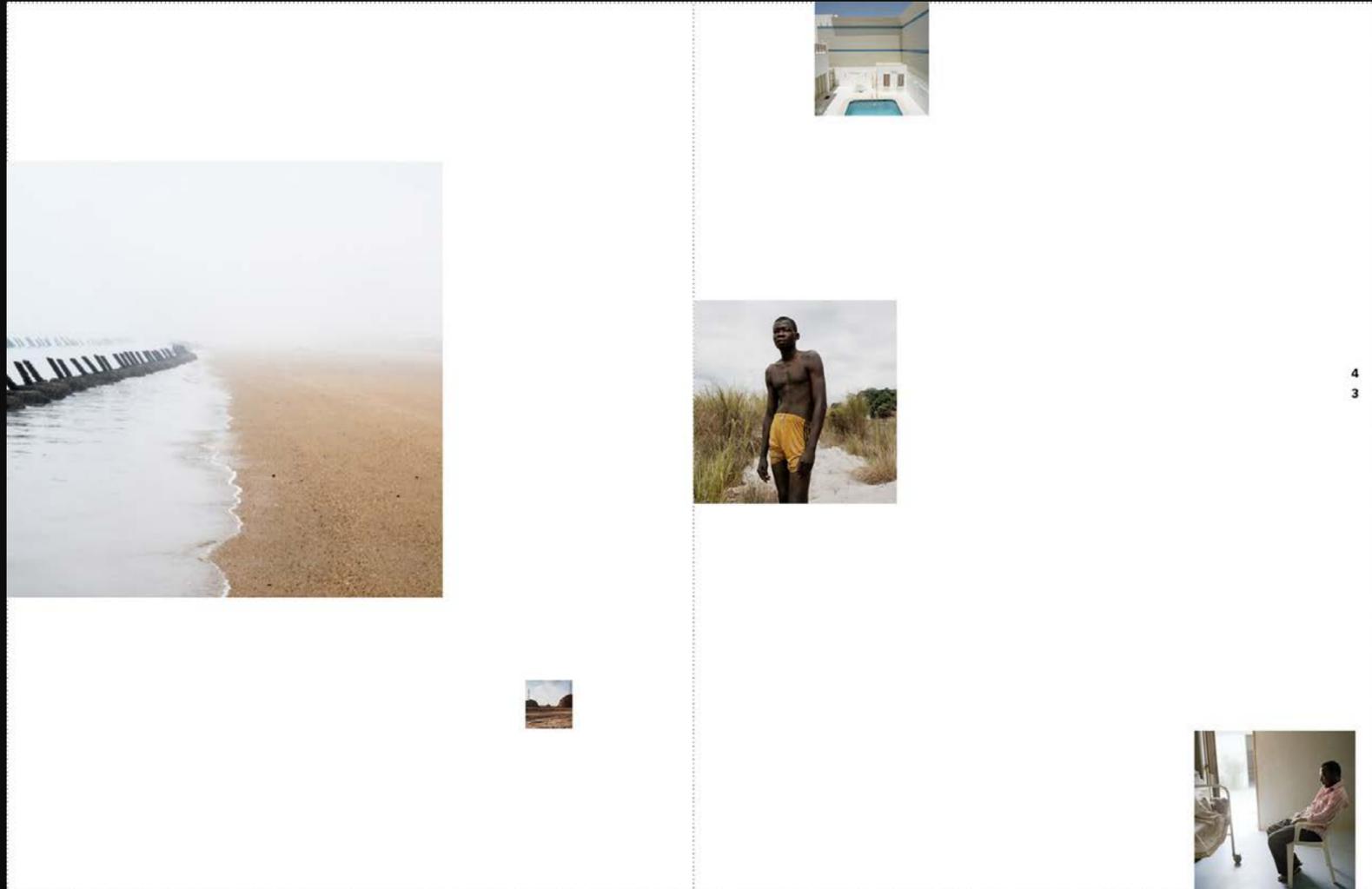
//

Васильева

В.

Е.

4
1



Время – один из самых очевидных и самых сложных феноменов человеческого сознания. Привычный взгляд определяет темпоральность как последовательное развертывание грядущего, «теперь» и прошедшего, формируя цельную традицию взаимоотношения со временем. Фотография позволяет увидеть прошлое, будущее и «сейчас» единым моментом, сбивает линейную последовательность времени, представляя темпоральный поток набором разрозненных фрагментов. Кадр разрушает трехчастную структуру времени, предполагает, что прошлое и будущее фотографического пространства равны. Фотография не привязана к существованию, ее обстоятельства не определены временем. Снимок заставляет усомниться в привычной структуре темпоральности: фотография поднимает вопрос о том, как устроено время.

4
6

«Что, если существует только та концепция времени, которую Хайдеггер называл «вульгарной»? Что если иная концепция, противоположная «вульгарной», неосуществима, недоступна и невозможна?»

Jacques Derrida, Apories

Поговорим о времени. Из многих феноменов, данных человеческому сознанию, время кажется одним из самых очевидных и самых сложных. Несмотря на многие попытки охватить временной поток, оно остается условной фигурой, которая определяет вектор восприятия и задает очертания человеческого сознания. Время привычно опирается на трехчастную структуру настоящего, прошлого и будущего, но эта картина конвенциональна и условна, она связана с вопросом привычки и веры. Речь идет о потреблении привычной модели, границы которой приблизительны и могут быть обозначены по-другому.

В этом смысле фотография представляет собой странное явление: она не опровергает шаблон линейного времени, но и не поддерживает его. Фотография фрагментарна, хаотична и непоследовательна, она с трудом укладывается в рамки заданных концептов. Несоответствие временной структуре и форме свойственно фотографии вообще – здесь сложно выбрать какой-то один пример. Эффект исключения времени есть в снах Эжена Атже и Андреаса Гурски, Берндр и Хилы Бехер и Дайдо-Морийяма, Роберта Франка и Антуана д'Агата, Уильяма Эгглестона и Уильяма Генри Фокса Тальбо. Специфика взаимоотношения со временем – это особенность фотографии в целом.

Снимок видит временной поток набором обособленных «теперь», которые нарушают идею линейности, выстраивают хаотичную среду. Несмотря на исчезновение последовательности, фотография образует динамический поток, стремление, вектор. Фотография радикально смешивает акценты между «было», «есть» и «будет». Она подразумевает отсутствие иерархического времени, допускает произвольное представление трехчастной временной структуры. Представление о «до» и «после» для фотографии отсутствует: эпизоды, события, фрагменты могут быть выстроены в любой последовательности. Фотография – всегда «теперь» и всегда прошлое. Она, как любое «сейчас» приходит из будущего и адресовано ему. Фотография делает грядущее прошлым, которое адресовано будущему. Дело не только в нарушении доминант: будущее в фотографии – это прошлое реального времени. Фотография застает врасплох процесс становления, она обладает способностью ухватить открывающееся будущее. Снимок – по сути – не настоящее, не грядущее, а то, что находится в промежутке между будущим и «теперь». Это открытый поток, существующий как фрагментированная и непоследовательная структура.

Одна из характеристик кадра – нарушение хайдеггеровского единства бытия и времени. В небольшом докладе, прочитанном

4
8

во Фрайбургском университете в 1962 году, Хайдеггер говорит о традиции определять бытие временем, а время бытием: «Бытие и время взаимно определяют друг друга, однако так, что ни первое – бытие – нельзя рассматривать как временное, ни второе – время – как сущее. Обдумывая все это, мы гоним по кругу взаимопроверяющих высказываний» [1, с. 392]. Фотография эту традицию ломает. Она – определенный парадокс с точки зрения картины существования. Когда мы говорим об изображении – можем ли мы утверждать, что оно «есть»? Особенно в тех случаях, когда речь идет не о существовании носителя (карточки, металлической пластины, экрана), но о самом образе. Что определяет в изображении обстоятельство присутствия? В «Бытии и времени» Хайдеггер говорит о темпоральности как о горизонте понятности бытия: «...То, из чего присутствие (Dasein) понимает и представляет нечто подобное бытию, есть время» [2, с. 17]. Но бытийное начало фотографии парадоксально и неясно, что, в свою очередь, подразумевает смещение картины времени.

С точки зрения конструкции времени, позиция кадра сомнительна. Фотографическая структура темпоральности не может быть определена очевидностью бытия. Неясные отношения снимка с действительностью разрушают линейную временную модель. Если фотографическое изображение не «есть», то каким образом оно пребывает во времени? Если фотография не привязана к существованию, ее фактология не может быть определена временем. Она подразумевает другие условия соотношения времени и присутствия. Фотография не опровергает привычный временной конструкт, но и не поддерживает его. У снимка нет бытийственной составляющей, которая могла бы определить его временную породу. Фотографический хронос не соответствует реальному времени также как изображение не равно объекту.

Автором, обратившим внимание на странное положение фотографии по отношению ко времени был Ролан Барт. В «Camera Lucida» [3] –

2014

время

феномен

и

фотография

//

Васильева

В.

Е.

2014

время

феномен

и

фотография

//

Васильева

В.

Е.

своем главном труде о фотографии – он говорит о нарушении временной структуры внутри фотографического пространства. Барт замечает, что фотография фантазмагорична, она уводит в направлении утопического времени. Вопрос, который звучит в книге, может быть сформулирован следующим образом: «В какое время отсылает фотография»? Это построение возможно и с точки зрения непосредственных воспоминаний, и в смысле преобразования структуры времени. Для Барта фотография привязана к прошлому, является его сертификатом. Фотография ратифицирует обстоятельства, которые предала. Основная нозма фотографии – утверждение «это было». Все, что мы видим в кадре – всегда в прошедшем, любой сделанный кадр уже не принадлежит настоящему. «Фотография – не копия реального, а эманация прошлой реальности», – замечает Барт [3, с. 133].

Обстоятельство, к которому привязана фотография – это фигура смерти. Заметим, смерть для Camera Lucida имеет особый смысл: книга определена работой траура и скорби, связана с пространством воспоминаний, идеей прошлого и мемориальной функцией фотографии. Текст Camera Lucida посвящен матери Барта,

Генриетте, умершей за год до появления книги. Все повествование выстроено вокруг одного единственного снимка – фотографии в зимнем саду, на котором изображена Генриетта в возрасте пяти лет. Снимка, который мы так и не видим: он присутствует в книге исключительно в качестве описания, маркируя границу между словом – образом, видимым и невидимым. Память, скорбь, превратности течения фотографического времени – это темы, на которые опирается Барт.

Образ смерти в «Camera Lucida» связан не только с уходом единственного близкого для него человека или воспоминанием о нем. Смерть, полагает Барт, лежит в основе любого кадра, является его содержанием. «Любая фотография содержит повелительный знак нашей будущей смерти», – говорит он [3, с. 146]. Но снимок меняет соотношение живого и мертвого: в кадре эти состояния нарушены – живое кажется мертвым, а мертвое – живым. Это обстоятельство в итоге меняет смысл временного потока: привычные акценты линейного бытия, направленного к смерти оказываются смещены: «Снабжая меня абсолютным прошлым, фотография сообщает мне о смерти в будущем времени» [3, с. 144].

Осознание времени связано с фигурой смерти. Она формирует понимание завершенности, рубежа, итога, перехода из одного состояния в другое. Смерть дает представление о неизбежном окончании чего-либо, определяет вектор времени и становится главным его референтом. События и обстоятельства имеют смысл в силу того, что они соотносятся со смертью, их ценность определена пребыванием перед лицом гибели. Хайдеггеровское бытие-к-смерти подразумевает вовлеченность человеческой сущности в осознание смерти и темпоральный характер этой встроенности. «Смерть есть возможность бытия, которую присутствие всякий раз должно взять на себя. Со смертью присутствие стоит перед собой в его самой своей способности быть. В этой возможности речь для присутствия идет напрямую о его бытии-в-мире», – говорит Хайдеггер [2, s. 250].

Барт говорит о подавлении темпоральности. Фотография уничтожает саму идею Бытия – к смерти, лишает существование линейной направленности, разрушая, таким образом, не только идею присутствия, но и структуру времени. Идологическая последовательность жизни в фотографии оборачивается невозможной формулой прошлого, которое еще не произошло. В качестве примера

Барт приводит портрет Льюиса Пэйна, приговоренного к смерти в 1865 году за покушение на американского госсекретаря Уильяма Генри Стюарда и участие в заговоре против Авраама Линкольна. Барт выводит странную в свое темпоральной цикличности формулу – он мертв, но ему предстоит умереть. «Я одновременно читаю: это случится и это уже случилось ... [я] рассматриваю предшествующее будущее время, ставкой в котором является смерть» [3, с. 144]. Фотографическая перверсия смешивает привычную темпоральную последовательность. Сдвигая присутствие в сторону минувшего, кадр свидетельствует, что прошлое уже мертво. Фотографическая картина времени подразумевает, что мертво не только прошлое, но и будущее, всегда возникающее в фотографии под знаком «это было».

Время сконцентрировано в предстоянии перед смертью, сведено к единственной точке. Смерть всегда носит личный характер, она всегда «моя» и никем не может быть разделена – у человека нет личного опыта смерти. Пребывание перед лицом смерти есть исполнение долга, оно подразумевает принятие ответственности на себя. Смерть и время укореняют важную фигуру сознания – фигуру ответственности, которая имеет давнюю традицию в европейской культуре – от платоновского «Федона» [4] до Хайдеггера [2] и Деррида [5]. Ответственность есть форма принятия времени в его последовательности: она подразумевает обстоятельства линейного движения, обстоятельства причины и следствия. Осознание невозможного, неизбежного и необходимого задает структуру темпоральности.

Кадр этой фигуры ответственности лишен. Он не противостоит обстоятельствам долга, не стремится их разрушить, но и не рассматривает ответственность как обязательную внутреннюю составляющую, он ее избегает. Снимок – это решение и выбор, который ничего за собой не влечет. С точки зрения обязательства и долга фотография устроена «просто так» – в ней нет стремления принять обстоятельства на себя. Фотография – не позиция, она – свидетельство. Фотография избегает ответственного времени, она снимает ситуацию пребывания перед лицом смерти. В представлении Жака Деррида ответственность – религиозная форма. «Религия – это ответственность или ничто», – утверждает он [5, p. 2]. Нечто похожее можно сказать и о времени. Время – это религия, или ничто.

Генезис ответственности и времени связан с генеалогией субъекта. Сходное наблюдение мы, в частности, находим у Стеблина-Каменского: «По мере того, как вырабатывается понимание времени как абстрактного процесса, происходит ориентация личности по отношению ко времени. ... Самосознание оказывается все более изолированным и настоящим» [6, с. 48]. Темпоральность становится способом создания личности. Время – это форма сопротивления первозданному хаосу, фотография – способ его принятия.

Кадр уводит за рамки прошедшего, разрушает трехчастную структуру времени. Снимок предлагает темпоральную модель, где настоящее, минувшее и будущее не разделены, не противопоставлены друг другу, а совмещены. Снимок позволяет увидеть прошлое, «сейчас» и грядущее единым моментом. Фотография предполагает, что прошлое и будущее – в сущности, одно и то же, что будущее и прошлое фотографического пространства равны. В этом смысле фотография поднимает вопрос о сущности темпоральности и ее характере: фотография поднимает вопрос о том, как устроено время.

2014

время

феномен

и

фотография

//

Васильева

В.

Е.

2014

время

феномен

и

фотография

//

Васильева

В.

Е.

5
5

Структура времени, схема его существования – это вопрос, обозначенный еще Аристотелем, который представляет хронос последовательным разворачиванием грядущего, «теперь» и прошедшего. Элементы структуры сменяют друг друга один за другим. Из этой модели будет исходить вся последующая традиция определения времени, мы находим ее и в «Исповеди» Августина Блаженного: «Что есть протяженность времени, как не последовательный ряд исчезающих и сменяющих друг друга мгновений?» [7, с. 667], и у Хайдеггера: «Присутствие есть свое прошлое по способу бытия, которое всякий раз сбывается из будущего» [2, с. 20]. Темпоральность, в этом смысле, становится одним из принципов человеческого сознания, субъективным условием восприятия и мышления.

5
6

В работе «Презентация времени» [8] Деррида обращает внимание на то, что Хайдеггер сохраняет стандартную модель времени. Эта конструкция построена на двух составляющих – привилегированном положении настоящего момента и привилегированном положении сознания относительно мира. Время состоит из моментов «сейчас», которое ограничено двумя взаимоисключающими позициями: то, чего уже нет и то, что еще не наступило. Темпоральность соединяет бытие и небытие. Если «теперь» и есть время, то время не может существовать: оно исчезает, растворяется между тем, что было и тем, что будет.



Одна часть времени уже миновала и не существует, другая еще не наступила. «Одна часть его была, и ее уже нет, другая – будет и ее еще нет; из этих частей слагается время. ... А то, что слагается из несуществующего не может быть причастным существованию» [9, с. 145]. Неустойчивость, подвижность хроноса делает его данность неясной. «Принадлежит ли время к числу существующих или несуществующих



вещей и какова его природа?» [9, с. 145]. Будущего нет: оно еще не пришло, прошлое миновало: настоящее «теперь» формируется из ниоткуда. «Презентация времени» Деррида построена вокруг фразы, взятой им из письма фаворитки Людовика XIV мадам де Матенон: «Король отнимает все мое время; все, что остается, я посвящаю Сент-Кюру, которому я бы хотела отдавать все (время)» [10, с. 146]. Деррида обращает внимание на то, что мадам де Матенон стремится отдать королю то, чем не обладает, то, чего нет. Возможно ли отдавать то, что не существует? Время само по себе парадоксально: оно не может быть причастно к существованию, поскольку складывается из несуществующего. Время – это пример возникновения присутствия из Ничто. Но и причастность фотографии существу условна: фотография, как и время – манифест небытия. Схватывая момент времени, фотография фиксирует несуществующее.

5
7

В «Бытии и времени» Хайдеггер упрекает Канта в том, что он ориентируется на расхожую понятность времени. Но время неочевидно, и один из неясных моментов – это его объективность. Кант исходит из того, что восприятие темпоральности условно, что идея времени не является итогом непосредственного чувственного восприятия, а определена им. «Понятие времени покоится на внутреннем законе ума», – отмечает Кант [11, с. 297].

Идея времени, и особенно идея линейного времени – поздняя конструкция человеческого восприятия. Она возникает в рамках исторического сознания, в рамках сложения исторического мышления и представления о времени могут быть совершенно иными. На это, в частности, обращает внимание Стеблин-Каменский в своей работе «Миф» [8], где одна из глав посвящена представлению пространства и времени в эдических текстах. Он говорит о том,

что для современного человека абстрактное время непрерывно, бесконечно, единообразно и необратимо. Между тем – пишет Стеблин-Каменский – в эддических мифах восприятие и представление времени подчинено другим принципам и далее называет основные позиции, по которым несомнение дает о себе знать наиболее ощутимо. В текстах Старшей и Младшей Эдды нет четких представлений о прошлом, настоящем и будущем [8, с. 44]. Время представляется конечным и обладает эсхатологическим вектором. Исчезновение мира подразумевает исчезновение времени и пространства [8, с. 45]. Время существует, поскольку происходят события. Если не происходят никаких событий, то время не существует [8, с. 46]. События, о которых говорится в мифах, не локализованы во времени: не понятно, что происходило раньше, а что позже [8, с. 47]. Прошлое открыто и реально, оно не отсечено от настоящего [8, с. 48]. Время не углубляется в прошлое, а устремлено в неопределенное «некогда», то есть в эпоху, когда вообще не существует никаких «до» и «после» [8, с. 51].

Было бы в высшей степени легкомысленно утверждать, будто фотографическая хронология повторяет модель мифологического времени. Тем не менее, фотография демонстрирует сходную темпоральную картину, оказывается близка мифологическому представлению хроноса. Фотография и миф организованы по сходной схеме – это наблюдение высказывали и Барт [3], и Бодрияр [12]. Многие позиции мифологической схемы близки фотографии. Фотография нарушает взаимодействие будущего, «теперь» и прошедшего. Кадр – всегда прошлое и всегда «сейчас», которое будет существовать в грядущем. Решение о том, к какому именно времени относится снимок – к прошлому, настоящему или будущему не так очевидно.



Фотография представляет время законченной конструкцией – снимок есть итог фрагмента актуального времени. Фотография эсхатологична – она всегда рассказывает

о завершеном, представляет конечность главным атрибутом происходящего, называет временем только то, что завершено. Фотография событийна – она превращает любое обстоятельство, любую визуальную конфигурацию в прецедент. Быть на фотографии – значит быть причастным к происшествию. Любая фотография – событие. Кадр не локализует происходящее во времени. Без дополнительных комментариев невозможно определить, что происходило раньше, а что позже. Фрагменты фотографического времени могут быть выстроены в произвольной последовательности. Снимок превращает настоящее в прошлое, но помещает прошлое в настоящее. Кадр привязывает прошлое к настоящему, делает его бессмысленным в качестве прошлого. Фотография – это территория абстрактного условного времени, пространство неопределенного «когда-то».



Эффект фотографического выпадения из времени хорошо заметен в кадрах Уильяма Эгглестона. Действие его снимков разворачивается в Никогда и Нигде, в пространстве, где не существует понятия темпоральности.

Рассматривая фотографии Эгглестона мы не можем определить хронологическую локализацию действия, когда оно происходило: десять, пятьдесят лет назад или только что. В некоторых случаях мы не можем с точностью идентифицировать время суток: утро, день, вечер или ночь. Герои Эгглестона существуют в пространстве, где наличие времени условно или подчинено иной, нелинейной модели.

Вопрос, который возникает – существует ли абсолютная форма времени, или его видение условно и является результатом человеческого восприятия. Каким



является время «на самом деле» – этот тезис стал основой всей последующей дискуссии о времени. Гуссерль говорит о том, что человеческое сознание опирается на темпоральный характер восприятия [13]. Память, ожидание привязывают нас к ситуациям времени. Он отмечает, что мы допускаем существование объективного времени, но, по сути, изучаем только субъективные возможности его постижения. «Существующее время, – пишет Гуссерль – не есть время мира опыта, но имманентное время протекания сознания» [13, с. 6].

Фотография не претендует на определение объективной картины времени. Тем не менее, кадр всегда обладал статусом достоверности, всегда был свидетельством, того что факт или событие действительно имели место. Снимок представляет себя как сертификат подлинности. Фотография буквальна и аутентична – преимущество и недостаток фотографии всегда заключались в способности точно передавать объект. Буквальность фотографии противостоит вымыслу, а ее способность манипулировать достоверным всегда вызывала тревогу. Вспомним два классических примера – изобретение ретуши и снимки для Администрации по защите фермерских хозяйств – примеры, которые Сюзен Зонтаг приводит в своей книге «О фотографии» [14].

Фотография всегда пыталась опереться на миф о достоверности, время – нет. Время условно и относительно, идея времени покоится на наших представлениях о нем. Фотография заявляет о себе как манифест правды, снимок свидетельствует и подтверждает. Идея кадра связана с его способностью обнаруживать потаенное,



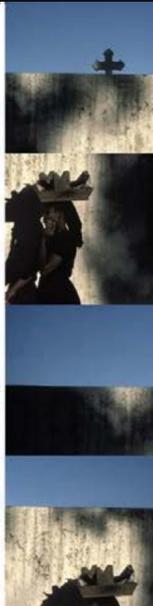
дезаурировать тайное через внешние признаки: фотография становится одновременно обнаружением и сокрытием. Снимок близок Хайдеггеровскому представлению о феномене: то, что показывает себя, выводит на свет и приводит к ясности. И, в то же время, представляет себя тем, чем не является – искажает, смешивает подлинные и обманные признаки, стирает грань между настоящим и вымышленным, прячет. «Поскольку нечто по своему смыслу пытается казаться собой, то есть быть феноменом, оно может казаться собой тем, чем оно не является, может «только выглядеть так, словно», – замечает Хайдеггер. [2, s. 28]

Фотография кажет скрытое, демонстрирует секретное через внешние признаки. Начиная с Тальбо, который говорил о способности фотографии улавливать невидимые лучи, фотография казалась способом обнаружить незримое [15]. При всей своей манифестарной визуальности, фотография скрывает, демонстрирует секретное, не обнаруживая его. Снимок, пряча настоящее, обнаруживает признаки тайного, является свидетельством подлинного. Фотография удостоверяет не только событие, объект, но и время. Ее можно представить индикатором достоверного времени: она и в способности ухватывать решающий момент, и в попытках определить альтернативную темпоральную модель.



Идея решающего момента была обозначена Анри Картье-Брессоном в одноименной книге – The Decisive Moment – в 1952 году [16]. Изначально книга была озаглавлена «Images à l'asauvette» («Заметки налету») – каноническое название – «Решающий момент» – было предложено издателем в качестве титула к английскому изданию. Вне зависимости от названия, которое лишь подчеркнуло основную стратегию Картье-Брессона,

книга последовательно излагала основной концепт выдающегося фотографа XX века: фотография как предельная точка развития ситуации. Концепция, которую, в свою очередь, соотносят с идеей «момента зарождения жизни» у Лессинга [17]. Немецкий философ настаивал на том, что для достижения максимального эмоционального напряжения ситуация должна быть передана в момент своего формирования. Это позволяет добиться максимального драматического эффекта в изображении, которое использует инструментарий, отличный от литературы и поэзии.



Наблюдения Лессинга, и концепт Картье-Брессона связаны с восприятием со-бытия, того, что происходит в определенной точке пространства-времени. Событие привязано к темпоральности, является эмфатическим акцентом в чередующихся. Событие представляет время главным ориентиром и фигурантом. Принцип решающего момента сделал время сюжетным центром фотографии, точкой опоры. Картье-Брессон представлял снимок сосредоточенным временем и смысла, квинтэссенцией идеи и хроноса. Собственно, у Картье-Брессона смысл и есть время – интуитивно понятое и точно рассчитанное. Снимок стал способом маркировки подлинного момента. Средством демонстрации того, что время обладает точками подлинного. Фактически, метод Картье Брессона утверждал иерархическую структуру времени не только в смысле его последовательного развития. Идея решающего момента исходила из предположения, что одно мгновение важнее другого, точно существует главенствующее, определяющее время и то, которое занимает по отношению к нему периферийное положение. При этом, несмотря на видимую рациональность, идея «решающего момента» разбила картину последовательного времени. Эмфатические мгновения случайны и произвольны, они изолированы и наступают независимо друг от друга. Они не обладают преемственностью и не связаны между собой. Решающий момент разрушил идею времени как непрерывности. Бесчисленные кадры позволили увидеть время хаотическим набором разрозненных мгновений, каждое из которых обладает



изолированным смыслом. Решающий момент обозначил время набором изолированных единичностей.

Представление о решающем мгновении обладает религиозным, почти мистическим смыслом. Это вера в избранность времени, вера в то, что мгновение определяет движение судьбы, что существуют моменты, способные изменить последовательность событий и основу смысла. Решающее мгновение превращает время в религиозный объект. Он предполагает, что существует время, обладающее силой предопределения и тайным смыслом. Время, противостоящее основному временно-му потоку и привычным формам бытия. Решающий момент ухватывает точку, в которой прячется секретное, становится формой соприкосновения с Другим.

Понятие темпоральность тесно связано с понятием Иного: моменты близких теперь, которые сменяют друг друга, проводя границу между «было» и «будет». «Сейчас» тождественно себе и постоянно, и, в то же время «сейчас» всегда совсем другое – это наблюдение Аристотеля было объектом внимания многих исследователей, в частности – Конена [18] и Черникова [19]. «... Быть «теперь» означает быть всегда в ином и ином, быть иным по отношению к иному», – замечает Черников [19, с. 105]. «Теперь» и «теперь» мы воспринимаем как нечто различное, каждое «сейчас» становится Другим по отношению к последующему. Быть теперь подразумевает всегда пребывать в Ином.



Время связано с понятием Другого еще и вот в каком смысле: оно возникает из Иного, из Ничто. Время берется неоткуда, складывается из несуществующего. «Возможно, будущее прячется в каком-то тайнике, выходя из которого становится настоящим, а затем вновь прячется и называется прошедшим?» – говорит Августин Блаженный [7, с. 671] фотография схватывает момент превращения Другого, свидетельствует о том, что

обстоятельство перехода действительно имело место. Снимок становится доказательством превращения будущего в настоящее. Кадр – это обстоятельство существования Иного. Фотография возникает из Ничто и балансируя между прошлым, настоящим и будущим, допускает возможность существования дополнительных временных форм. Существует ли время в пространстве Другого? В какой форме пребывает время за пределами «теперь»? В каком времени существует снимок, и можем ли мы определить принадлежность кадра какому-либо из известных времен? Эти вопросы возникают в момент пересечения фотографии и времени. Фотография фиксирует промежуток между будущим и настоящим, схватывает грядущее, которое открывается на нас. Фотография пребывает в настоящем, но остается обстоятельством прошлого, или, возможно застревает в промежутке между «теперь» и минувшим. Фотография становится парадоксальным решением проблемы движения и перехода.



Классическая модель времени связана с идеей изменения и преобразования. Хронос не сводится к понятию движения, но и не существует без него. Аристотелевское определение называет хронос «числом движения по отношению к предыдущему и последующему» [9, с. 152]. Время непрерывно и постоянно. Движение может замедляться, время – нет. Аристотель представляет движение постоянным перемещением из существующего в существующее: «...то, что не движется и не покоится не находится во времени» [9, с. 153]. Движение позитивно, оно связано с возникновением и преобразованием, направлено на становление нового. Изменение маркирует существование. При этом Аристотель предполагает, что у движения всегда есть цель. В случае со временем мы вынуждены признать, что или направленность хронологического движения нам не известна, или, как полагает

Хайдеггер, идея линейного времени сама по себе эсхатологична и подразумевает перемещение к финалу [2, с. 330]. Темпоральность – одна из границ нашего сознания, хотя цель движения времени так и остается для нас неизвестной. Особенность присутствия – в его специфической временности. В этом смысле – время не созидательно и не позитивно, оно становится движением в сторону уничтожения.



Фотография сама по себе формирует эсхатологическую картину. Она статична и неподвижна, в ней нет позитивного начала становления и развития. Кадр стирает разницу между живым и умершим, давая понять, что с точки зрения снимка живое и мертвое равны. Любой кадр становится итогом, который невозможно преодолеть. В своей неподвижности фотография есть форма уничтожения. Одна из традиций фотографической теории – считать снимок проявлением смертельного насилия: кадр становится инструментом прерывания [12, с. 177], превращает человека в объект [3, с. 21], позволяет видеть людей такими, какими они не могли идентифицировать себя ранее. Снимок дает человеку знание, которым он ранее не обладал [14, с. 10]. «Мы



всегда говорим о фотографии на языке исчезновения. ... Каждый щелчок фотоаппарата кладет конец реальному присутствию объекта и субъекта» [12, с. 179]. Фотография – это не движение, а пауза, остановка, молчание – это состояние объекта, исключающее возможность течения времени. Вопрос, который возникает, сводится к следующему: подразумевает ли прекращение движение факт исчезновения времени как такового? Может ли время существовать в статических формах?

6
6

2014

время

феномен

и

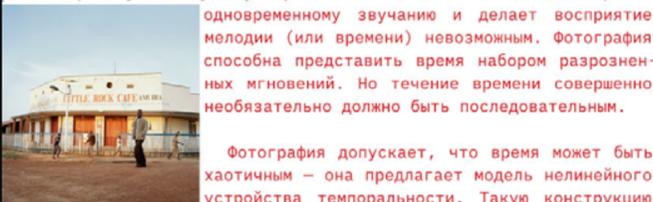
фотография

//

Васильева

В.

Е.

6
76
8

Воспроизводимые до бесконечности снимки отчасти имитируют модель, представленную Гуссерлем [13] – постоянно возникающие и сменяющие друг друга картинки, которые накапливаются в непрерывный ряд. Время как бесконечная вереница изображений – модель, которая, по мнению Гуссерля, является ложной картиной темпоральности. Схема, возникающая практически во всех исследованиях времени – это фигура музыки, звука, мелодии, которая разворачивается во времени. Такая конструкция связана с развитием звука – череда возникающих и исчезающих нот, которые последовательно сменяют друг друга. Звуки не накапливаются: происходит их перемещение, движение, развитие мелодии – так может быть представлено течение хроноса. Подобно «теперь» звуки возникают и исчезают, появляются из небытия и снова погружаются в Ничто, оставляя за собой след существования – музыку.

Выстроенные последовательно изображения складываются в неподвижный монолит. Его смысл – не в движении, а в накоплении. Бесчисленные изображения не формируют автономной фигуры, они нарушают модель возникновения и исчезновения. Такая схема предполагает одновременность, а не последовательность. Изображения накапливаются – время – нет. Время, построенное по такому принципу, опирается на постоянную инаковость, утрачивая принцип тождества. Одно из условий этого восприятия времени – воображение и конвенциональность, готовность опереться на готовую темпоральную схему. Гуссерль полагал, что такая модель равна одновременному звучанию и делает восприятие мелодии (или времени) невозможным. Фотография способна представить время набором разрозненных мгновений. Но течение времени совершенно необязательно должно быть последовательным.

Фотография допускает, что время может быть хаотичным – она предлагает модель нелинейного устройства темпоральности. Такую конструкцию

2014

время

феномен

и

фотография

//

Васильева

В.

Е.



сложно определить как статичную, но и привычного поступательного движения, опирающегося на образ потока, в ней нет. Снимки представляют время разрозненными фрагментами, эпизодами, которые могут быть организованы в рамках любой прогрессии. Дело не только в эмфатических свойствах каждого отдельного кадра, в способности обозначить важность момента. Фотография предполагает возможность перемешивать накапливающиеся картинки в произвольной последовательности. Кадры подразумевают возможность нелинейного устройства времени. В сущности, последовательность картинок (времени) может быть абсолютно любой. В связи с этим возникает вопрос – почему преемственность (картинок, времени, звуков) именно такова, как она есть? Существует ли причина, по которой разрозненные изображения и моменты выстроены в заданную цепочку. Можно ли предположить, что существующая преемственность обладает скрытым смыслом? Есть ли в течение времени причина и цель?

С точки зрения фотографии движение – не только поступательная смена изображений, постоянное перемещение вперед по установленному ряду. Идея движения заложена в точке перехода, перемещения актуального в несуществующее, возможности в данность. Снимок есть преобразование действительности в изображение. Движение, замкнутое в кадре, определяет два обстоятельства – действительность мира и действительность снимка: фотография осуществляет переход между ними. В этом смысле снимок, во-первых, связан с пресечением границ, а во-вторых, с завершением возможности.

Фотография преодолевает рубеж между пространством и плоскостью, течением времени и статикой, действительностью и небытием. Снимок осуществляет переход из одного состояния в другое, реализует преобразование, которое не имеет обратной силы. Кадр становится свидетельством Иного, формой обращения к нему. «Взгляд фотографа захвачен тем, ... что остается от Другого», – замечает Бодрийяр [12, с. 178]. Фотография – форма пересечения

6
9

пределов мира, форма пересечения пределов «теперь» — грани, разделяющей и связывающей время. Хронологическое «теперь» неделимо и бесконечно — в обстоятельствах перехода фотографическое «теперь» обладает тем же свойством. «Теперь» кадра неизменно и неделимо, оно — граница, отделяющее нас от мира — мира Иного и нашего мира в условиях изменившихся хронологических обстоятельств.

Факт наличия границы при этом подразумевает конечность, предел. Предел мира и предел времени. Это предполагает, что само обстоятельство времени может быть завершено, что время обладает границей, что время заканчивается. Граница является предъявлением и свидетельством конца [20, с. 1]. Деррида обращает внимание на то, что факт пересечения абсолютных границ представляет собой странный парадокс: событие перехода является переменной, но такой, за которым не следуют никакие изменения [20, с. 8]. Это, в свою очередь, вскрывает новое противоречие — принадлежность как итог перехода: если последующие изменения не происходят — значит переход не совершен и цель не достигнута. По мнению Деррида паралич перехода не обязательно негативен: он охраняет внутренний характер секрета. Опыт Другого остается тайной, которую мы не можем понять. И фотография, и время оказываются движением, итог которого приблизителен, неясен и неопределен.

Обращаясь к хроносу или рассматривая фотографию, мы не понимаем, как идентифицировать темпоральность. Следует ли оценивать время (и фотографическое, и актуальное) в категориях преобразования, или о нем необходимо говорить в терминах возникновения и уничтожения? «... Одни утверждают, что так

называемое простое возникновение есть качественное изменение, другие же полагают, что возникновение отлично от качественного изменения» [21, с. 381]. Является ли «теперь» точкой перехода, фактом развития времени, или обстоятельством уничтожения будущего? Как оценивать прошлое — как измененное будущее, или как истребленное «теперь»? В конечном итоге мы сталкиваемся с глобальным вопросом пребывания времени. Является ли темпоральность обстоятельством перманентного пребывания (существования) времени, или фактом его смерти? Можно ли говорить о времени в категориях существования, или время само по себе есть конструкция смерти? Хронос все время умирает, или все время живет? Время постоянно пребывает в формах иного.



С точки зрения темпоральности, столкновение с Другим определено будущим. Время или представления о нем связаны с постоянным становлением. Будущее раскрывается на нас, складывается в настоящее, переходит в прошлое и с точки зрения классических представлений — исчезает. Переход из будущего в настоящее есть становление возможности, которая оказывается главной характеристикой грядущего. Будущее — это то, что в тех или иных формах может стать настоящим, или не стать

ничем. Одно из наблюдений Хайдеггера заключается в том, что находящееся в грядущем безгранично [2]. Наблюдение, к слову, не бесспорное: будущее любой ситуации предполагает конечное число путей ее разрешения. Интрига темпоральности — в неустойчивости возможного, в его неопределенности, в свободе и непредсказуемости допущения. Время предполагает переход возможности в действительность.








7
2

7
3

7
0

2014
время
феномен
и
фотография
//
Васильева
В.
Е.



«Экстатичный характер исходного нарастающего лежит в том, что он замыкает способность быть», — пишет Хайдеггер [2, с. 330]. Мы не вполне понимаем, как устроено будущее, но можно предположить, что грядущее не статично и неоднородно. Оно — форма движения и преобразования, способ приближения грядущего к действительности. «Нарастание должно еще само себя сначала добыть не из актуальности, но из несоб-

ственного будущего». [2, с. 337] Фотография фиксирует финальную стадию этого нарастания, схватывает грядущее в последний момент его существования в качестве будущего. Фотография, как и «теперь» есть окончание возможности и ее итог, фотография маркирует завершение гипотетического, фиксирует окончание будущего. Снимок, как и настоящее, определяют конечность времени.

Фотографическое движение-время привязано еще к одному парадоксу: движение не вмещается в «теперь» оно существует как темпорально протяженное. Движение разворачивается во времени, оно перетекает из прошлого в будущее, перебирается из одного «теперь» в другое. С точки зрения условий своего существования, фотография статична и одномоментна. В фотографии движение сведено к единичному мгновению — кадр преобразует протяженность в моментальное. Снимок превращает хронологическую длительность в моментальный объект.



Фотографическая выдержка обладает протяженностью. Вне зависимости от того, идет ли речь о ранней фотографии, когда продолжительность экспозиции достигала нескольких часов (например, у Ньепса), или сокращена до нескольких сотых долей секунды, выдержка все равно обладает протяженностью. Снимок, который мы видим, напротив, одномоментен. У него нет длительности, снимок — это хронологическая точка.

Когда мы рассматриваем фотографию, мы видим не только схваченный объект, но и отрезок времени, потраченный на создание снимка. «Сцена в библиотеке», опубликованная в 1842 году в «Карандаше природы» Тальбо [15] — является не только изображением старых фолиантов или рассуждением о невидимых лучах, которое сопровождает снимок. Изображение полки с книгами — это несколько десятков минут, обращенных в статичный кадр. Когда мы смотрим на фотографию, сделанную Тальбо, мы видим протяженность остановленного времени.



Где-то внутри схваченного момента скрывается несколько затаившихся минут. В сущности, не важно, какой именно предмет мы фотографируем — мы всегда фотографируем время: протяженность, будущее, которое открывается на нас или прошлое, которое когда-то было настоящим. Фотография разрушает линейную модель, предъявляя время как спрятанный секрет.

Темпоральность, затаившаяся в фотографии, обладает способностью не только имитировать моментальное, представлять отсутствие длительности — фотографическое время превращается в визуальный эффект. Он дает о себе знать в смещенных изображениях, когда в одном кадре фиксируется несколько стадий движения. Такой прием мы видим, например, на снимках Антона Джулио Брагаглия — одного из представителей итальянского футуризма, который стремился уловить в фотографии феномен не столько времени, сколько движения. Его фотодинамические портреты 1910-х — 1920-х годов изображают людей с несколькими лицами, с веером рук, схваченных в стадии хаотического или периодического движения.

Эффект смещенного, смазанного кадра — в сущности хорошо известен — он часто возникает в бытовой съемке. Практически сразу этот прием приобрел статус фотографической ошибки: в своем соревновании с живописью снимок изначально стремился к статичности и четкости изображения. Проблема, которая во многом



была решена в 1851 году после изобретения стеклянного негатива Скоттом Арчером. Вплоть до 70-х годов XIX, то есть до появления размытого фокуса пикториальных снимков, отчетливый кадр был главным фетишем фотографии. Здесь возникала другая проблема — смещенное изображение не соответствовало представлениям о художественности, казалась проявлением случайности и неловкости. Поэтому все приемы, противостоящие как эстетической идее, так и фокусному изображению были отвергнуты как ложные и ошибочные. Фотография добровольно и с некоторым смущением отказалась использовать свою способность фиксировать протяженность движения и времени.

На это обстоятельство — исключение приемов, свойственных только фотографии — исключение в силу их несоответствия образительной доктрине и программе кадра — обращал внимание Джон Шарковски [22]. «То обстоятельство, что эти изображения оценивались (и то в лучшем случае) как неудачные менее интересно, нежели тот факт, что они создавались в огромном количестве; они были хорошо знакомы всем фотографам и всем клиентам, которые позировали с постоянно вертящимися детьми для семейных портретов. Удивительно, что распространение этих радикальных изображений никогда не интересовало историков искусства» [22, с. 4]. Шарковски замечает, что способность фотографии останавливать время, делать его моментальной точкой позволило обнаружить предметы в других формах их существования. «Если объекты двигались, они получались такими, как никто не видел их ранее: собаки с двумя головами и снопом хвостов, лица без очертаний, прозрачные люди, распространившие половину своей разбавленной субстанции над тарелкой» [22, с. 4]. Фотография обозначала не только предмет, но и хронологическую протяженность. Меняя очертания вещей и привычную форму мира, фотографическое представление времени дало повод задуматься о достоверности форм сущего. Фотография определяет вопрос о границах объективности — в том числе хронологической.

Наблюдение Шарковски позволяет обозначить странную картину: время никуда не уходит – оно накапливается и остается. Время набегает из неизвестного источника и сохраняется, скапливается, преумножается. Время способно изменяться иным способом, нежели мы привыкли об этом думать. Оно не уходит в прошлое, а оседает, превращается в слоистую тень. Хронос не движется, а растворяется в минувшем. И с точки зрения снимка все минувшее одновременно – исходя из фотографических характеристик, мы не можем определить, что происходило раньше, а что позже. Любое прошлое, соотнесенное с моментом «сейчас» в равной степени не существует. «Теперь» складывается из небытия будущего и растворяется в следах прошлого.



7
8 **Момент «теперь» может быть результатом сложения длительного темпорального отрезка. Время не исчезает, а наслаивается, оно способно пребывать не только набором последовательных или случайных картинок, но присутствовать в одной точке все сразу. Время целиком может находиться в рамках одного момента. Смысл времени заключается в том, что оно сбывается сразу в один момент. Это делает условной и ситуацию развития, и картину последовательности. Хаотичность и линейность времени заключается в его одновременности, в его способности пребывать здесь и сейчас.**

В известном смысле и фотография, и время как таковое противостоят идее историзма. Ситуация бытия во времени, которую Левинас рассматривает как принцип отношения между людьми [23]. Он понимает время как «обстоятельство столкновения субъекта с другим» [23, с. 23]. Столкновение с Иным, ситуация лицом к лицу есть свершение времени в его хронологической последовательности. Захват грядущего настоящим – это не действие, не ситуация отдельного индивида, а межсубъектная связь. Фотографию



сложно считать принятым на себя будущим, которое готовит нам смерть. Но фотография, несомненно, есть выбранное будущее. Снимок – это грядущее, которое перестало быть «ничьим», оно определено как свершившееся, наше. Кадр есть захваченное будущее, которое одновременно становится финалом взаимодействия. В силу этого фотография лишена исторического начала. Историчен процесс фотографирования, который переводит мир в пространство небытия.

Представление об истории и линейном течении времени связано с идеей события. Фотография преобразует концепт события – оно дробится, разрушается, утрачивает свою первоначальную форму и целостность. Кадр переводит событие из протяженности в момент, замещает то, что развивается и протекает эмфатическим отрывком, единичностью. Любой эпизод события становится автономным происшествием, но при этом утрачивает направление и цель, становится замкнутым в себе содержанием. Изменение последовательности обеспечивает изоляцию смысла.

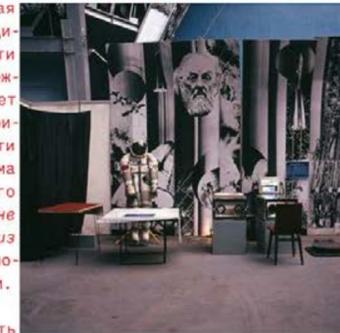


Своеобразную картину события и момента мы наблюдаем у Гарри Виногранда. В его фотографической доктрине все мгновения равны, все одинаково заслуживает внимания камеры. Каждый момент демонстрирует собственное значение, которое не лучше и не хуже соседнего. Каждое мгновение обладает собственным смысловым потенциалом, но равнозначность моментов в конечном итоге лишает время событийности. Равенство моментов – одна из основных идей Виногранда. Событийность времени доведена Винограндом до предела. Оно состоит из равнозначных эпизодов, каждый из которых обладает решающим статусом. В этом заключается их единство. Но сходство моментов лишает темпоральность смысловой последовательности, делает его хаотичным. Если все мгновения равны между собой, то смысловых акцентов события/времени не существует.



Здесь можно вспомнить тезис Делеза о том, что событие есть среда постоянного становления [24]. Событие подразумевает возможность изменения, именно оно, а не статичное содержание определяет логику бытия, Левинас рассматривает событие обстоятельством действия, Хайдеггер считает его прецедентом времени как такового. Событие для него – основополагающая характеристика бытия, того, что объединяет сущее и время. Факт принадлежности существованию и времени есть принадлежность событийному. Хайдеггер обращает внимание, что тезис об историчности присутствия свидетельствует об историчности сущего, а не абсолюта. Сущее как форма есть главная характеристика линейного времени. При этом «история означает не только «прошлое», но и происхождение из него» [2, с. 388]. Фактически – способность нахождения прошлого в настоящем.

Фотография подтверждает способность прошлого пребывать в настоящем – любой объект, предмет или фотографическое изображение достаются нам из минувшего. На этот парадокс обращает внимание Хайдеггер, замечая, что фрагмент ушедшего становится элементом настоящего. «Прошлое невосвратимо принадлежит более раннему времени, оно принадлежало к тогдашним событиям и способно, тем не менее, еще «сегодня» быть в наличии, к примеру, остатки греческого храма. «Осколок прошлого» оказывается с ним еще «настоящим»» [2, с. 378]. Время сохраняется в изображении или предмете – факт его существования – свидетельство прошлого и предсказание будущего. Глядя на предмет (или снимок) мы можем предположить, что он будет существовать в следующий момент. Фотографическое изображение здесь, как и любой предмет – единица, которая перемещается во времени.



2014

время

феномен

и

фотография

Васильева

В.

Е.

2014

время

феномен

и

фотография

Васильева

В.

Е.



8
2



8
5

список литературы

// Фотография и смерть

[Васильева Е. Фотография и смерть // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2013. вып. 1. С. 82–93.]

1. Talbot W. H. F. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6. XXIV p.
2. Nadar F. *My Life as a Photographer (1900)* // October. 1978. Vol. 5. P. 6–28.
3. Sontag S. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973. 183 p.
4. Evans W. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 1938. 205 p.
5. Frank R. *The Americans*. New York: Grove Press, 1959. 180 p.
6. *William Egglestone's Guide*. New York: Museum of Modern Art, 1976. 112 p.
7. Shore S. *Uncommon Places*. New York: Aperture Foundation, 1982. 188 p.
8. Декарт Р. *Разыскание истины посредством естественного света* // Декарт Р. Соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. С. 154–178.
9. Флюссер В. *За философию фотографии*. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. 146 с.
10. Baudrillard J. *La Photographie ou l'écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image* // Baudrillard J. *L'Echange Impossible*. Paris: Galilée, 1999. P. 175–184.
11. Левинас Э. *Время и Другой*. Гуманизм другого человека. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 265 с.
12. Гуссерль Э. *Картезианские медитации*. М.: Академический проект, 2010. 229 с.
13. Леви-Брюль Л. *Первобытное мышление* // Психология мышления. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1980. С. 130–140.

14. Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть*. (1976) М.: Добросвет, 2011. 392 с.

15. Derrida J. *The Gift of Death*. Chicago; London: The University Chicago Press, 1995. 115 p.

16. Derrida J. *Aporias*. Stanford: Stanford University Press, 1993. 87 p.

17. Stamp G. *The changing metropolis: earliest photographs of London, 1839–1879*. New York; London: Viking, 1984. 240 p.

18. Chambord J. *Charles Marville: Photographs of Paris, 1852–1878*. Paris: Alliance Francaise, 1981. 67 p.

19. *The Work of Atget. Vol. 1–4 / contributors J. Szarkowski, M.M.Hamburg*. New York: The Museum of Modern Art, 1981–1985.

20. Joel-Peter Witkin: *a Retrospective*. Zurich: Scalo Publishers, 1995. 272 p.

21. Marchand Y., Meffre R. *The Ruins of Detroit*. Gottingen: Steidl, 2011. 200 p.

22. Jorion T. *Ilots Intemporels. Timeless Islands*. Nimes: Delta Color, 2010. 78 p.

23. Ballen R. *Shadow Chamber*. London: Phaidon Press, 2005. 128 p.

24. Ballen R. *Boarding House*. London: Phaidon Press, 2009. 128 p.

25. Барт Р. *Самета Lucida (1980)*. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.

26. Benjamin W. *Der Erzähler (1936)* // Benjamin W. *Erzahlen. Schriften zur Theorie der Narration und literarischen Prose*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 2007. S. 103–128.

27. Платон. *Федон* // Платон. Соч.: в 4 т. Т. 2. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. С. 11–97.

28. Хайдеггер М. *Бытие и время*. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.

29. Bichat X. *Anatomie generale appliqué a la physiologie et a la medicine*. Paris: Brosson, Gabon and Cie, 1801. 406 p.

30. Фуко М. *Рождение клиники (1963)*. М.: Академический проект, 2010. 252 с.

31. Buisson F-R. *De la division la plus naturelle des phenomenes physiologiques*. Paris: De l'Imprimerie de Feugueyay, chez Brosson, 1802. 344 p.

32. Sontag S. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973. 183 p.

33. Sontag S. *Regarding the pain of others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. 103 p.

// Фотография и феномен времени

[Васильева Е. Фотография и феномен времени // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 1. С. 64–79.]

1. Хайдеггер М. *Время и бытие*. (1968) // *Время и бытие*. Статьи и выступления / пер. с нем. В. В. Бибихина. М.: Республика, 1993. 447 с.

2. Heidegger M. *Sein und Zeit*. (1927) Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 2001. 445 s.

3. Барт Р. *Самета Lucida (1980)*: Комментарий к фотографии / перевод, коммент. и послесловие М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.

4. Платон. *Федон* // Платон. Сочинения: в 4 т. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. Т. 2. С. 11–97.

5. Derrida J. *The gift of Death*. Chicago; London: The University Chicago Press, 1995. 115 p.

6. Стеблин-Каменский М. *Миф*. Л.: Наука, 1976. 104 с.

7. Блаженный Августин. *Исповедь* // *Собрание сочинений*: в 4-х т. СПб.: Алтейя, Т. 1. Кн. XI.

8. Derrida J. *given Time*. (1991) Chicago; London: The University Chicago Press, 1992. 172 p.

9. Аристотель. *Физика*. // *Сочинения* в 4-х т. М.: Мысль, 1981. Т. 3. 550 с.

10. Гурко Е. *Деконструкция: тексты и интерпретация*. Минск: Экономпресс, 2001. 319 с.

11. Кант И. *О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостижаемого мира* // *Собрание сочинений*: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 2. 430 с.

12. Baudrillard J. *La Photographie ou l'écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image* // *L'Echange Impossible*. Paris: galilee, 1999. P. 175–184.

13. Гуссерль Э. *Феноменология внутреннего сознания времени*. (1905). М.: Гнозис, 1994.

14. Sontag S. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and giroux, 1973. 183 p.

15. Talbot W. H. F. *The Pencil of Nature: in 6 parts*. London: Longman, Brown, green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6.

16. Cartier-Bresson H. *The Decisive Moment*. New York: Simon & Schuster, 1952. 306 p.

17. Лессинг Г. Э. *Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*. (1766) М.: Художественная лите-ратура, 1953. 132 с.

18. Conen P. F. *Die Zeittheorie des Aristoteles*. Munchen: C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, 1964. 185 s.

19. Черников А. Г. *Онтология времени*. СПб.: Высшая Религиозно-Философская школа, 2001. 458 с.

20. Derrida J. *Aporias*. Stanford: Stanford University Press, 1993. 87 p.

21. Аристотель. *О возникновении и уничтожении* // *Сочинения*: в 4-х т. М.: Мысль, 1981. Т. 3. 550 с.

22. Szarkowski J. *The Photographer's Eye* // *Introduction to the catalog of the exhibition The Photographer's Eye*. New York: Museum of Modern Art, 1966. 250 p.

23. Левинас Э. *Время и другой*. Гуманизм другого человека / пер. с франц. А. В. Парибка, вступит. статья и комм. Г. И. Беневича. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 265 с.

24. Делез Ж. *Логика смысла* / пер. с франц. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга. 1998. 480 с.



9
1



Екатерина Васильева
Фотография и феномен времени
художественный редактор: Константин Старцев
компьютерная верстка: Катя Парилова
формат: 170*220
бумага офсетная, печать офсетная

2021

Фотография и феномен времени
//Photography and phenomena of time

恐怖

