**Е. Петровская. Антифотография.**

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

Предисловие 5

\"Какая угодно\" фотография 9

Документальность 21

Узнавание 33

[Борис Михайлов]: аффект времени 47

[Синди Шерман]: аффект тела 77

Вместо заключения:

о негероических сообществах 105

Указатель имен 109

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

предисловие

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

6 антифотография

сторона сегодня сама превратилась в клише. Клише - зона первичной неразличимости, где нет никаких оппозиций: высокого и низкого, ис­тинного и неистинного и т.д. Это - подкладка самой социальности в эпоху постиндустриальных отношений. Случилось так, что фотогра­фия дает выражение такой невыразимости. Если она что-то и выстав­ляет напоказ, то условия видимости. Видимости, отсылающей к сооб­ществам. Ведь не секрет, что со всяким обществом уживаются сообщества - тех кто себя никак не определяет, но кого пытаются на­звать. Сегодня одним из таких внесоииальных сообществ выступают зрители. Зрители отдельных фотографий. Все, что им дают фотогра­фии, это и есть возможность узнать себя в качестве сообщества, воз­можность первофантазирования. Они узнают себя как те, кто хочет вернуться в Историю и/или вернуть себе собственное Тело, - и то и другое переживается как (коллективный) фантазм. Фотографии наи­более рецептивных художников - но и это слово уже не подходит -как раз передают вибрации такого аффективного единства, способы проживания - переживания - повседневности в качестве неотчужда­емых стереотипов. Эти стереотипы, строго говоря, невычленяемы. Они и есть наш способ, возможно единственный, касаться реальнос­ти. Способ прикасаться к ней и быть ей причастными, встречаться с ней и ее понимать. Но клише - не просто изначальная вписанность в сегодняшний мир, место освобождающей анонимности. Клише -признак иного субъекта самих групповых отношений, претворенных так или иначе в восприятии. Что знает - помнит - о себе поколение? Клише - соединение времени и места, нервный узел разделяемых первичной общностью аффектов. Эта общность всегда дана в станов­лении, она не успевает затвердеть в четкие формы ценностных и се­мантических образований. Она всегда бессловесна. Здесь и сходятся фотография и сообщество - в точке до языка, до какой-либо (после­дующей) символизации. АО языка - это значит в предсемантическом опыте самого проживания, где ты всегда уже с другими. Такая общ­ность, повторим, аффективна. И сегодняшняя фотография выступает тем механизмом, который позволяет проявлять невидимое. Уходя, фотография открывает измерение реальности, о котором ей и не

предисловие 7

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

«какая угодно» фотография

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

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

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

10 антифотография

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

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

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

«какая угодно» фотография 11

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

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

112 антифотография

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

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

«какая угодно» фотография 13

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

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

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

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

14 антифотография

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

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

• WilfriedDickhqff. Untitled \* 179. - In: Parkett 29, 1991, p. 108. \" См.: Поль Рикёр. Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышлен­ном рассказе. Пер. с фр. Т.В. Славко. М.; СПб.: Университетская книга,

2000, с. 108.

«какая угодно» фотография /5

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

/6 антифотография

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

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

«какая угодно» фотография 1J \\

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

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

18 антифотография

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

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

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

«какая угодно» фотография 19

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

**документальность**

ВЫДВИЖЕНИЕ на авансцену того, что мы назвали «какой угодно» фотографией (возможно, не без задней мысли: есть тому, по крайней мере один, литературный прецедент: «Everybody\'s Autobiography»\*- автобиография без принадлеж­ности, которая, написанная личностью, могла бы быть достоя­нием всех), сама возможность начать разговор с «ничейной» фотографии объясняется трансформацией понятия докумен­тального. Вполне очевидно, что у этого термина имеется своя история\". Интересно, что первое его употребление во Фран­ции Кристианом Зевросом в конце 1920-х годов акцентирует не столько социальный факт, как логично было бы подумать, сколько индивидуальный почерк: так, документалистами, прежде всего, признаются такие признанные сегодня «худож-

\* Gertrude Stein. Everybody\'s Autobiography. New \\brk: Random House,

[1937].

\" Подробнее о кинематографических корнях «документального» в исто­рии фотографии CM.-.Abigail Solomon-Godeau. Who Is Speaking Thus? Some Questions About Documentary Photography. - In: Idem. Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices. Minneapolis: Univ. of Minnesota P, 1991 (Media and Society 4), pp. I69ff., 299-300.

•22 антифотография

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

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

• Ibid.

\"Jacques Derrida. Demeure. Maurice Blanchot. P.: Galil&#233;e, 1998, p. 94.

\"\' См.: Ibid, pp. 123-124.

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

См. показательное в этом отношении исследование: John Tagg. The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories. Amherst: The Univ. of Massachusetts P., 1988. \" См.: Abigail Solomon-Godeau. Op. cit., pp. 176-180.

24 антифотография

Таким образом, можно заключить, что понимание доку­ментального как языка (в более широком или в более узком смысле) неотделимо от его «разоблачения»: от обнаружения всего того, что этот язык оформляет, запускает в действие, на­деляет эффективностью. В соответствии с решаемой задачей в языке может акцентироваться разное - его (идеологический) референт, более отвлеченно истолкованная функция и др. Что в то же время означает, что признаются иные - не-докумен-тальные — источники документального. Стало быть, провозгла­шение постановочности как условия документальности вписа­но, казалось бы, в довольно проработанный контекст. Однако здесь мы должны сделать, по крайней мере, две оговорки. Во-первых, мы далеки от того, чтобы механически переносить мо­дель (текстовой) деконструкции в сферу визуального. Несо­мненно, есть основания рассматривать структуру фото как разновидность espacement, этого пробела или интервала, ко­торый, не равный самому себе, полагает целостность и тожде­ство. Не вдаваясь в подробности, заметим, что, разрывая и свя­зывая времена (остановленное прошлое в настоящем каждый раз возобновляемого восприятия), делая это самым что ни на есть прямым, осязаемым способом, фотография удачно иллю­стрирует то, что можно назвать конститутивной силой разли­чия. Для кого-то она становится материальным агентом самой деконструкции\*. Впрочем, одно дело сказать, что деконструк­ция применима к фотографии, другое - разыграть эту послед­нюю по нотам dif f &#233;rance. Если и можно применять этот метод (но Деррида всегда возражал против деконструкции как мето­да, как набора готовых понятий, настаивая на ее гибкости и от­крытости материалу), то лишь вводя серию опосредований и неизбежных перетолкований. Вплоть до того, что теряются са-

\' Так, по крайней мере, получается у американца Эдуарде Кадавы. См. его книгу: Eduardo Cadava. Words of Light..Theses on the Photography, of History. Princeton, N.J.: Princeton U.P., 1997. t

документальность 25

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

В фотографии все не так, как в литературном или фило­софском тексте. Ее «пробел», и к этому мы еще вернемся, есть не просто утверждение возможности истории. (Такое толкова­ние, навеянное В. Беньямином, предлагает своему читателю Э. Кадава\'.) Зияние (в) фотографии, ее diff&#233;rance связаны, на наш взгляд, с тем, с чем деконструкция обычно не работает. Совре­менная фотография фиксирует нечто вообще не поддающееся фиксации: она документирует «пустоту» нашей памяти, но рав­ным образом и то, что делает эту память возможной. Говоря предельно сжато, она удостоверяет память как некоторый кол­лективный аффект. Материальная основа, необходимая для та­кой документации, должна быть поставлена в связь не с «са­мим» временем (этнографическая «правда» деталей), но с его образами, имеющими эмоциональную окраску (вымысел как способ правдивой реконструкции воспоминания). Ведь «пря­мого» доступа ко времени у нас (больше) нет.

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

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

\' Ibid.

26 антифотография

старательно меняет облик, демонстрируя зрителю разнооб­разные женские типы, связанные, по-видимому, как с жанрами, так и с историей послевоенного кино. Мы говорим «по-види­мому», потому что на этом этапе описания неизбежно начина­ется интерпретация. (Строго говоря, интерпретация опережа­ет описание, поскольку из любой, потенциально бесконечной серии мы сразу выделяем некоторый «смысл» или, по крайней мере, пытаемся ее первично упорядочить. Описанию следова­ло бы «бесцельно» двигаться от одного изображения к другому, и, может быть, в этом торможении, в этом искусственном за­медлении восприятия как раз и скрыта возможность обойти теоретические штампы в пользу продуктивных штампов по­вседневности. Во всяком случае, сначала мы должны увидеть всех этих блондинок и брюнеток, плачущих, скучающих, куда-то стремительно идущих. Мы должны присмотреться к деталям их одежды и окружения, но точно так же и к самой фотографи­ческой фактуре - характеру съемки и освещения, качеству хи­мической проявки, - чтобы сквозь эти уровни репрезентации мог проступить определенный женский тип\*.)

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

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

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

документальность 27

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

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

\' Laura Mulvey. A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. - In: New Left Review, \* 188, July/August 1991, P- HI. \" Ср. со словами художницы: «Потребовалось бы слишком много рабо­ты, чтобы они [«Film Stills»] выглядели безупречно, чтобы они выгляде­ли в точности как film noir или фильм определенной эпохи (period movie). Вместо этого они их напоминают, но не очень сильно (without doing a very good job). Я обычно как бы быстро соберу все вместе и сни­маю фотографию». - Interview. - In: Jurgen Klauke, Cindy Sherman. Ostfildern: Cantz; Munchen: Sammlung Goetz, 1994, p. 69. \'\" Цит. no: Cindy Sherman 1975-1993, p. 17.

28 антифотография

какую достоверность она передает? Чтобы подойти вплотную к ответу на этот вопрос, посмотрим, что объединяет критиков и «профанов», то есть самую обычную публику, в их интересе к данным фотографиям. Безусловно, момент узнавания. Но чего именно? Кинофильмов определенного периода? «Самих» пяти­десятых, когда, похоже, и снимались эти фильмы? И того и дру­гого. Ни того, ни другого. К пятидесятым, воссозданным с по­мощью определенных типажей - хотя происхождение этих последних и остается довольно туманным, - к образу искусст­венно синтезированного времени необходимо прибавить то, что делает его значимым, а именно: аффект. И совершенно не важно, каким путем зритель получает доступ в это время — будь то непосредственно, простым утверждением: «Я это помню», или же опосредованно, через критическую работу, позволяю­щую увидеть в пятидесятых лишь некоторый референт. В том и другом случае равным образом срабатывает механизм узнава­ния, и это отнюдь не мистический акт. Сила шермановских фо­тографий состоит, пожалуй, в одном простом парадоксе. Фото­графии не допускают атрибуции в том очевидном смысле, что все в них заявляет о подлоге - присутствие самой художницы, которая меняет маски; искусственность взглядов и поз, чуть-чуть похожих на дагерротипы с их бесконечной выдержкой и скрытой appui-t&#234;te, этой простейшей подпоркой; наконец, приметная деталь - кусок провода, появляющийся то тут, то там и только подтверждающий, что Шерман-«актриса» себя же и снимает. Эти фотографии антиатрибутивны (на новом уров­не) еще и потому, что исследователь типажей так и не найдет для них «оригиналов», а знаток жанров ограничится одним лишь признанием верности работ стилистике «ретро» (непо­нятно, однако, по каким конкретным признакам будет осуще­ствлен и закреплен такой отбор). И в то же время, при всей от­кровенной «неподлинности», эти снимки попадают в точку. Удивительным, почти беспрецедентным образом они дарят зрителям ощущение истории.

документальность 29

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

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

\' См., напр.: Hal Foster. Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics. Seattle, Washington: Bay Press, 1985, p. 76. \" Laura Mulvey. Op. cit., p. 148.

30 антифотография

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

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

\' См.: Fredric Jameson. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke U.P., 1991, p. 284.

документальность 31

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

32 антифотография

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

узнавание

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

См.: Maurice Halbwachs. La m&#233;moire collective. Ouvrage posthume publi&#233; par Jeanne Alexandre. P. : RJF, 1950. К этой книге мы еще вер­немся в связи с понятием коллективной памяти, здесь же ограничим­ся указанием, что ее автор был прямым учеником Анри Бергсона.

34 антифотография \'

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

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

\' См.: Fran&#231;ois Chatelet. Pr&#233;face. - In: Maurice Halbwachs. Les cadres sociaux de la m&#233;moire. La Haye, Paris: Mouton, 1976, p. X.

\"Maurice Halbwachs. M&#233;moire collective, pp. 127-129-

узнавание 35

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

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

\' Ibid, pp. 30ff, 128. \" Ibid, pp. 58-60.

36 антифотография

мация о прошлом хранится в обществе, - здесь просматривается возможность совсем иного толкования. Что я могу считан подлинным в своем воспоминании? Я знаю, что не помню, и вместе с тем, что-то или кто-то поставляет воспоминания за ме\* ня, воспоминания, становящиеся в буквальном смысле моими. Каков, иначе говоря, гот механизм, который позволяет личному воспоминанию быть нераздельно слитым с коллективной,! памятью и от нее уже неотличимым? Альбваш проходит мимо этого вопроса. Он озабочен тем, чтобы сказать: коллективная! память всесильна, она озаряет светом даже наиболее темные! участки индивидуального сознания. И воссоздает она не толь-1 ко недостающие факты, но и самый их смысл. Подчеркнем: в; центре его внимания - произвольная память групп, не переходящая, однако, в историческую. Тогда как непроизвольная па- ; мять, память обрывочная и в этом отношении бессмысленная, I есть всего лишь эффект угасающей коммуникации. Однако; именно эта «несовершенная» память, пунктирная, живущая аффектом, и представляет здесь для нас первостепенный интерес. Задержимся еще немного на этом лицейском эпизоде, сим­волизирующем утрату прямого доступа к воспоминаниям. Во-первых, Альбваш допускает, что переживание его в тот день могло быть очень сильным и по одной этой причине должно оказаться забытым. Исследователь приводит такие созвучные ему слова Стендаля: «У меня нет памяти о тех периодах или мгновениях, когда я испытывал сильные чувства»\*. Иными сло­вами, интенсивность переживания, или собственно аффект, ос­тавляет по себе в памяти пробел, невосполнимое зияние. Фрейд назвал бы такой опыт травматическим и с готовностью признал бы потребность в его вытеснении. Чтобы тем самым констати­ровать и нечто иное, а именно: возвращение опыта, неизбеж­ную его отсрочку, свидетельством чему является в первую оче­редь клинически фиксируемый симптом. Но все это довольно

• Ibid.

узнавание 37

хорошо известно. Альбваш продолжает: у меня нет непосредст­венной памяти этого дня, а если некий образ и есть, то он, вос­становленный, безусловно, неполон и зыбок «...Но сколькие воспоминания, которые мы считаем подлинными (avoir fid&#232;le­ment conserv&#233;s) и принадлежность ( identit&#233;) которых не вы­зывает сомнений, почти полностью построены на (forg&#233;s) лож­ных узнаваниях, в соответствии со свидетельством и рассказами других!» (курсив мой. - ЕП)\'. Триумф коллективной памяти. В самом деве, если мне удается восстановить «общую атмосферу» и «характер» моего первого школьного дня, полага­ясь лишь на «размышления» о том, «как это должно было быть», то, исходя из всего сказанного выше, тут уже не должно возни­кать никаких возражений. Источник моих «размышлений» из­вестен - это собственная обобщающая память, воспоминания членов семьи, прочитанные мемуары и исследования о первом школьном дне, опыт собственных детей-школьников, наконец, посещения того же лицея в зрелые годы. Разве таким образом восстановленное воспоминание не является «истинным»? К то­му же оно более «истинно», чем любое из моих собственных воспоминаний, ибо ему придана та мера объективности, кото­рой отдельная память с ее аффективными провалами и искаже­ниями попросту не обладает. Аргументация вполне ясна.

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

\* Ibid. м Ibid.

35 антифотография

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

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

узнавание 39

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

\' Brian Massumi. Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation. Durham &amp; London: Duke U.P., 2002, pp. 208-212.

40 антифотография \'

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

Но вернемся к узнаванию. На психологическом языке это означает ощущение того, что увиденный человек или образ, попадающий в поле зрения, явно когда-то встречались, но не­известно, где и когда. Коротко говоря, это есть нелокализован­ное воспоминание, или так называемое d&#233;j&#224; vu. D&#233;j&#224; vu сраба­тывает как молниеносная вспышка и не зависит от того, сумеем ли мы восстановить источник этого воспоминания. Нередки случаи, когда источник так и остается подвешенным и нерас­крытым. По крайней мере, когда такая неопределенность име­ет собственную длительность и воспоминание, казалось бы, уже не зависит ни от моторно-двигательных функций орга­низма, ни от самих восприятий, гарантирующих подобную его активность\'. Заостряя тезис, скажем так: текущему восприя­тию и сопровождающей его «полезной» памяти противостоит память «бесполезная» - она не обогащает актуальное восприя­тие образом прежнего опыта, пусть и весьма отдаленным, но

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

узнавание 41I

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

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

42 антифотография

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

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

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

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

\'\" См.: Ibid, p. 168.

узнавание 43

остается за порогом восприятия. А с травмой не связаны ру­тинные события, которые проходят незамеченными. Восприя­тия, образующие фон других восприятий. С травмой не обяза­тельно связаны также аффекты и память. (По крайней мере, если мы на время освободимся от давления психоанализа.) Словом, с травмой не связана повседневность, господствующая и стертая в своем однообразии. И все же именно в ней, в этой повседневности - в машинной повторяемости действий и эмо­ций, - и заключается потенциал определенной коллективной связи. О чем, собственно, идет здесь речь? Речь идет о совмест­ности самого узнавания. То, что было - что казалось - индиви­дуальным опытом, возвращается как коллективное воспоми­нание. Это воспоминание отличается тем, что ему не удается ни на чем закрепиться: оно ищет и не находит соответствую­щий материал вовне. Оно, выражаясь по-другому, не имеет ре­ферента, вернее, всегда превосходит любой возможный рефе­рент. Воспоминание, утратившее ориентиры, не находящее необходимого суппорта. Воспоминание-взвесь. И в то же вре­мя готовое «подняться на поверхность» - присоединиться к поверхности, - с тем чтобы обрести наконец надлежащую форму. Но, видно, с формой дело обстоит всего труднее. Дале­ко не секрет, что словом для обозначения сегодняшнего опыта является «банальное». Говоря «банальное», мы не должны при­вносить сюда оценку, а главное — исходить из явного или под­спудного противостояния его чему-то «исключительному», «одноразовому», противостояния, которым, кстати говоря, оценка эта создается. Наш сегодняшний опыт банален по сво­ей структуре, то есть заведомо неразличим и повторяем, явля­ясь продолжением все более отчуждающих и обобщенных тех­нологий. В этом смысле он неиндивидуален и даже безлик. Его безликость - это безликость самой повседневности. Мы появ­ляемся в мире, где всегда уже есть повседневность, и именно ею конституирован наш опыт. Поскольку образ жизни в совре­менных обществах принимает все более стандартизованный

44 антифотография

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

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

узнавание 45I

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

Сообщество вспоминающих. Вот где кроются истоки но­вой социальной связи. Данная связь не проходит по линиям уже существующих отношений, она аффективна и виртуальна. Ею выражается потребность пережить опыт — коллективно, совместно, в эпоху, когда доступ к таковому, кажется, закрыт. Когда существующие отношения воплощают все что угодно, только не совместность, ставящую под сомнение любые из осу­ществленных коллективных форм. Предобщественная связ­ность, отголосок в принципе недостижимой социальности. Может быть, здесь и следует искать один из последних очагов сопротивления Системе. Как бы то ни было, но топосов такой связности, такой «причастности» очень и очень немного\*. Примечательно то, что все они аффективны, будь то сообщест­во пишущих, сообщество спонтанно возникающих борцов или же общность любовников. Сообщество вспоминающих -

\' О связи «communaut&#233;» и «communion» см., в частности, Мориса Блан-ШО: Maurice Blanchot. La Communaut&#233; Inavouable. P.: Editions de Minuit, 1983. Книга Бланшо является, однако, реакцией на ключевую работу Жан-Люка Нанси и не может рассматриваться вне связи с этой послецней: Jean-Luc Nancy. La Communaut&#233; D&#233;soeuvr&#233;e. - In: Al&#233;a, 4. Подробный и едва ли не единственный у нас анализ философского по­нятия сообщества сделан Олегом Аронсоном в его книге: Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М.: Фонд науч­ных исследований «Прагматика культуры», 2002.

46 антифотография

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

(БОРИС МИХАЙЛОВ): АФФЕКТ ВРЕМЕНИ

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

48 антифотография

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

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

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

\' Новый ЛЕФ, 1928, № 12, с. 40-42. См. также: Новый ЛЕФ, 1928, № б (с. 42-44), 8 (с. 38-40), 9 (с. 31-39), 11 (с. 36-37). [Novyj Lef II. M&#251;nchen: Wilhelm Fink Verlag, 1970]

\" Там же, № 4, с. 15.

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

[борис Михайлов]: аффект времени 49

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

(курсив мой. - ЕП.).

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

\' Ibid., p. 57.

50 антифотография

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

\' См.: Вальтер Беньямин. Московский дневник. Пер. с нем. и прим. С. Ромашко. Общ. ред. и послесловие М. Рыклина. M.: Ad Marginem, 1997. \" См.: ОМ. Брик. От картины к фото. - Новый ЛЕФ, 1928, № 3, с. 32. \'\" О специфике этих последних в период сталинизма см. нашу ста­тью: Елена Петровская. Соцреализм: высокое низкое искусство. - Ху­дожественный журнал, 2002, № 43/44.

[борис Михайлов]: аффект времени 51

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

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

См.: Игорь Голомшток. Тоталитарное искусство. М.: ГАЛАРТ, 1994,

с. 171-172.

52 антифотография

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

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

\" См., напр.: Benjamin DH.Buchloh. From Faktura to Factography. - In: October 30, Fall 1984, p. 114.

\'\"ЛРодченко. Пути современной фотографии. - Новый ЛЕФ, 1928, № 9, с. 39.

[борис Михайлов]: аффект времени 53 I

их «сообщением» является не что иное, как непрерывность ста­линской эстетики. Другое дело, что сама эта непрерывность получит аффективную окраску и что аудитория, полагаемая этими работами, совпадет определенным образом с аудитори­ей реальной. Этим и объясняется тот факт, что многие снимки сегодня по-прежнему «трогают», но не благодаря тому, что в них преодолен шаблон - это был бы чистейший «внесистем­ный» punctum, - a скорее потому, что рождены они попыткой выйти за пределы индивидуального - в этом случае уже сам шаблон будет выявлен в качестве некоего punctum\'a.

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

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

54 антифотография

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

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

[борис Михайлов]: аффект времени 55 I

какой новизны для искусствоведа в этом нет. Интересно, впро­чем, увидеть здесь нечто иное, чем просто отработанный при­ем. А именно: ту меру анонимности, которая обеспечивает ре­альное, динамическое равенство художника и зрителя — оба словно непрерывно меняются местами, вместе с этим изменяя точку зрения. Прославленная родченковская «вертикаль», ибо «точек современности» две: «сверху вниз» и «снизу вверх», -сменяется пульсирующей горизонталью «съемки-восприя­тия». Именно у Михайлова, далее отметим, выполнен много-портрет, и не в переносном смысле, а вполне буквально: только позируют ему, часто принимая живописно-канонические по­зы, обреченные бомжи из Харькова. Наконец, Михайлов тоже является своеобразным фоторепортером повседневности. Но его семейная (авто)хроника, а таковой и выступает в некото­ром роде «Неоконченная диссертация» (1984), есть ироничес­кий перевертыш знаменитого фоторассказа о насыщенной жизни рабочей семьи.

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

\' Цит. по: Валерий Стигнеев. Судьба фотографа. - В кн.: Аркадий Шайхет. Фотографии. 1924-1951. Каталог выставки. М.: Арт-Родник, 2000, с. 43. \" Boris Mikhailov. Unfinished Dissertation. Zurich-Berlin-New York: Scalo,

1998, p. 133.

56 антифотография

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

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

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

[борис Михайлов]: аффект времени 57

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

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

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

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

58 антифотография

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

• См.: Ролан Барт. Camera lucida. Комментарий к фотографии. Пер. с фр.,

послесловие и комментарии М. Рыклина. M.: Ad Marginem, 1997, с. 12-14,

114-115.

\" Там же, с. 12.

[борис Михайлов]: аффект времени 59

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

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

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

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

60 антифотография

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

\' Ролан Барт. Указ, соч., с. 66,67. • \" Там же, с. 46, 44, 64-67.

[борис Михайлов]: аффект времени 61

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

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

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

62 антифотография

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

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

[борис Михайлов]: аффект времени 63

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

о «сером»\*.

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

\' См..-. Boris Mikbailov. Unfinished Dissertation, pp. 7,105. \" См.: Rosalind Krauss. Reinventing the Medium. - In: Critical Inquiry 25 (Winter 1999), p. 291ff. Однако и у Р. Краусс «умирание» фотографии связано с ее освобождающим эффектом: как раз потому, что фотогра­фия уходит - и как объект теории в прежнем ее понимании, и как тех­нология производства образов, - она и способна реализовать заложен­ное в ней утопическое «обещание» - стать почвой для изобретения нового, изначально множественного «выразительного средства» («языка») искусства (medium). Обратим внимание на то, что «появле­ние» такого нового «выразительного средства» есть, не в последнюю очередь, результат рефлексивной работы - как критиков, так и самих художников, - в том числе и по поводу «устаревшей», технологически отсталой («obsolete») фотографии. «Устаревание» фотографии может быть сопоставлено и с истолкованием ее повсеместной «необязатель­ности», что нашло отражение в нашем определении «какой угодно», то есть любой, всякой и даже «никакой», фотографии (см. первый раздел настоящей работы).

64 антифотография

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

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

\' Ср.: «Сегодня мы должны исходить из (reference; курсив мой. - ЕП.) не­подлинного характера документального образа, чтобы отыскать его подлинность». Philip Brookman. Afterword. - In: Leah Bendavid-Val. Propaganda &amp; Dreams. Photographing in the 1930s in the USSR and the US. Zurich, New York: Edition Stemmle, 1999, p. 213-

[борис Михайлов]: аффект времени 65

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

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

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

66 антифотография

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

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

\' Boris Mikha&#251;ov. Unfinished Dissertation, pp. 105,103,49-

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

[борисМихайлов]: аффект времени 67

помним, для него является (все еще) живым, сиюминутным, ак­туальным. «Это время никогда больше не будет во второй раз», -говорит он с нескрываемой болью о проходящем моменте, ко­торый и стремится зафиксировать\*. «Серое» Гегеля - это точка завершения и, вместе с тем, начало сумеречной работы фило­софии. Конец и от него идущее начало. «Серое» Михайлова -это время, протекающее в качестве свершенного. Вот тут и можно говорить об особенности «серого» уже как подразуме­ваемого референта, поскольку такое необычное время отно­сится лишь к опыту конкретного сообщества, а именно, сооб­щества советского. Взгляд, который собственное время видит изначально состоявшимся, исполненным, свершенным, не принадлежит фотографу. Наоборот: именно потому, что этот взгляд «узнается», фотографии Михайлова и воздействуют на зрителей, привлекая новые аудитории. Так увидеть время мож­но изнутри определенной общности. Ибо так увиденное вре­мя есть не что иное, как конституирующий ее аффект.

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

\' Михаил Сидлин. Время бомжей. - НГ Антракт, 1 декабря 2001 г., с. 11. \" См.; Pierre Bourdieu. Un art moyen. P.-. Editions de Minuit, 1965. Заме­тим, что в английском переводе этот пренебрежительный оттенок только усилен: «Photography. A Middle-brow Art» (Stanford, Ca.: Stanford U.P., 1990; trans. by S. Whiteside). Что можно буквально прочитать как «искусство среднелобых».

68 антифотография

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

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

\' Ibid. См. две первые главы, которые написаны самим Бурдье. \" Boris Mikbauov. Unfinished Dissertation, pp. 47, 23.

[борис Михайлов]: аффект времени 69

числявшиеся «общие места» Михайлова: дворы, озера, пляжи, танцплощадки, гимнастические залы. И даже в каком-то смыс­ле демонстрации в качестве ритуализованной формы самой государственной власти. Все эти «публичные пространства» не перестают заполняться «частным» - «частным», которое как будто их дублирует своей непритязательностью, но на самом деле образует с ними палимпсест, сингулярная банальность частного «поверх» нормативной пустоты публичного - одно не примешь за другое, не перепутаешь с другим, но связь их при этом почти неразрывна. Сам по себе набор публичных мест санкционирован и строго ограничен: досуг - это тоже государственное дело. Но в этих пространствах, стандартных, узнаваемых, унылых, размещается и совершается «частная жизнь», та, что рассталась с мечтой и, как и она, стала «китчем» (вспомним: «мечта превращается в китч»\*). Эта частная жизнь имеет свое специфическое позднесоветское измерение — его-то и схватывает и передает своими средствами Борис Михай­лов. Чтобы пояснить, в чем состоит сингулярность «общего места», обратимся к ремаркам Ж.-П. Сартра из его предисло­вия к книге Натали Саррот «Портрет незнакомца» («Portrait d\'un inconnu»). Для Сартра данное словосочетание примеча­тельно тем, что, выражая наши наиболее «избитые» (rebattues) мысли, оно одновременно указывает на «место встречи сооб­щества». Это то «место», где я нахожусь вместе с другими. «Об­щее место» принадлежит равным образом всем и мне одному -«во мне оно принадлежит всем, оно - присутствие всех во мне». Поскольку по своей природе оно есть «всеобщность» (g&#233;n&#233;ralit&#233;), его присвоение требует от меня определенного акта, а именно такого, посредством которого «я освобождаюсь от (d&#233;pouille) своей особенности, чтобы примкнуть (adh&#233;rer) ко всеобщему», чтобы стать этим всеобщим. Сартр делает важ­ное уточнение: не быть как все, но быть «воплощением» всех.

\' Boris Mikhailov. Unfinished Dissertation, p. 7.

70 антифотография 1

«Через эту преимущественно социальную связь (adh&#233;sion &#233;minemment sociale) я отождествляю себя со всеми другими в неразличимости всеобщего»\*.

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

\' Jean-Paul Sartre. Pr&#233;face. - In: Nathalie Sarraute. Portrait d\'un inconnu. P.: Editions Gallimard, 1956, pp. 10-11.

[борис Михайлов]: аффект времени 71

тить внимание на то, как они одеты, какие демонстрируют при­вычки, и проч.). Но Михайлов - серийный фотограф. Вот почему его правда «застревает» где-то в промежутке: на переходе от ри­сунков к текстам, от одних карточек к другим. Если она каким-то образом и выявляема, то скорее в виде следа. Или в виде упомяну­того Ж-П. Сартром «акта»: «..л освобождаюсь от своей особенно­сти, чтобы примкнуть ко всеобщему, чтобы стать всеобщностью». Фотография, как и предвидел Родченко, превратилась в настоящий архчр, но только в архив неудачи - у Михайлова она «документирует» несостоявшуюся мечту о коллективном счастье, как и лишенную событий современность. Впрочем, сквозь этот стазис проступают контуры иного мира (по Ми­хайлову - иного «смысла»: «...не вижу ничего... Но иногда мне кажется[,] что я не вижу ничего[,] кроме смысла»\'). Это то, что и «узнается» сегодня «другими» зрителями, зрителями других поколений. Ибо их собственное время образует лакуну (ощу­щение «конца истории»?), куда и устремляется прошлое, а оно, объединившись с настоящим, обнаруживает смысл обо­их. Подразумеваемый референт - это непрекращающаяся ра­бота по освобождению времени прошлых присутствий, и ни­чего кроме этой работы в нем нет.

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

\' BorisMikhailov. Unfinished Dissertation, p. 175.

72 антифотография

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

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

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

[борис Михайлов]: аффект времени 73

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

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

Так же как меняется понятие архива - коллективная память замыкается на самой себе, вернее, на своих ближайших матери-Bons Mikhailov. Unfinished Dissertation, p. 75.

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

74 антифотография

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

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

• Boris Mikbailov. Unfinished Dissertation, pp. 197, 126, 151. Сюда же, за­метим, включается и проблематика советского: советское («серое») не схватывается ни одним из взглядов, но рождается на их пересече­нии. В другом месте мы писали о том, что это - «нефотографическое в фотографии1». См. нашу книгу: Елена Петровская. Непроявленное. Очерки по философии фотографии. M: Ad Marginem, 2002, с. 111.

[борис Михайлов]: аффект времени 75

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

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

76 антифотография

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

**(СИНДИ ШЕРМАН): АФФЕКТ ТЕЛА**

В ФОТОСЕРИЯХ Михайлова ничего не происходит. Люди лежат, подставляя немолодые тучные тела солнечному свету «Соленое озеро»), люди стоят на автобусной остановке, си­дят на скамейке во дворе или бегло и стыдливо смотрят в объектив («Неоконченная диссертация»). Тяжестью придавлено распластанное тело заснувшего на тротуаре человека («Су­мерки»). Даже в далеком майском параде (1975) есть налет статуарности, подчеркнутый яркой ручной раскраской фото­графий. Танец тоже как будто длится не переставая. Ничего не происходит, потому что все заранее известно, потому что полнота жизни уже состоялась. Время принимает форму про­странства, всасывается и поглощается им. Если оно и движет­ся, то и в самом деле незаметно, ибо растворено в стольких похожих ежедневных действиях стольких «обычных» совет­ских людей. Это время есть слабый гул «советского», его по-другому не обнаружимой

повседневности. Оно спрятано в ней и при этом отличает ее от прочих разновидностей «ба­нального»: мечта не умерла, она просто стала общедоступной, превратившись, естественно, в китч. Свернувшись, время ре­зонирует новым напряжением, напряжением внезапно утра-

78 антифотография J

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

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

[синди шерман]: аффект тела 791

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

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

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

80 антифотография

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

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

\' См. сексуальные сцены и фото ужаса.

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

- Ibid.

[синди шерман]: аффект тела 81

грамм - безымянный фотограф, работник той самой студии, где снимается картина. Отношение к фотограммам было вспомогательно-коммерческим — они составляли часть рек­ламной кампании, сопровождавшей выход фильма в прокат. Эти «кадры» выступали родом «превью», застывшим реклам­ным роликом, адресованным коллективному воображаемому: все, что от них требовалось, это вызывать у зрителей опреде­ленные ожидания. Можно сказать, что сама по себе конвен­ция stills имеет отношение к фантазиям, что их «реальность» служит лишь площадкой для перенесения, скачка - в область этих последних. В этом смысле stills всегда будут «подлин­ным» напоминанием: их референт - не конкретная лента, но сплав заведомо неполного, смутного образа - смутного уже по одним его технологическим параметрам, — а также эмо­ций, которые его сопровождают.

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

\' Ibid, p. 24.

82 антифотография

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

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

\' См.: Cindy Sherman. Unfilled Film Stills. With an essay by Arthur C. Dan to. New York: Rizzoli, 1990, p. 11.

\" Ibid, p. 13.

\'\"Matthew Weinstein. Cindy Sherman. - In: Jurgen Klauke, Cindy Sherman. Ostfildern: Cantz; Munch en: Sammlung Goetz, 1994, p. 65.

[синди шерман] : аффект тела 83 I

реализм\*. Мы уже говорили о том, что искусственность и да­же небрежность шермановских «кадров» является условием их «совершенства»: глаз зрителя получает в них лишь визу­альную подсказку. Позы Шерман, возможно, точны, но рав­ным образом необязательны - они и должны быть своеоб­разными частичными объектами. «Попадание» Шерман, ее «точность» заключаются в том, что изображение должно смещаться в область неизобразимого, вернее, оно должно с самого начала предусматривать возможность собственного искажения. Образ дан как зыбкий уже на уровне самих усло­вий восприятия: фотография, сведенная к набору поз, значит - откровенным образом «невидная»; кино, существующее лишь в двойном предощущении виртуальных фильма и рас­сказа. Примечательно, что still и объединяет в себе различ­ные типы неполноты, представленные в виде стольких обе­щаний (это, пожалуй, и есть единственное «место» представления): фотография обещает кино, кино обещает рассказ, рассказ, препарированный в фото, обещает удовле­творение. Однако эта система перекрестных ссылок и обра­зует фактическую полноту любого остановленного кадра: он держится круговой порукой взаимоподкрепляемых желаний. Исследуя пустую оболочку «кадра», Шерман тем самым обна­жает структуру самой коллективной мечты.

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

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

84 антифотография

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

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

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

\' Cindy Sherman. Untitled Film Stills, pp. 13-14.

[синди шерман]: аффект тела 85

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

В свое время Кристиан Мец попытался провести различие между кино и фотографией, исходя из той роли, какую играет в них закадровое пространство (off-frame space, le hors-champs). В своем анализе он отталкивался, в частности, от идей и терминологии Паскаля Боницера, для которого это прост­ранство в случае фильма было «содержательным, насыщен­ным, существенным» (&#233;toff&#233;), в то время как аналогичное поле у фотографии было всего лишь «мягким, едва различимым» (subtil)\*. Закадровое пространство фильма принадлежит само­му фильму: герой, исчезающий в одном кадре, может появить­ся - и появляется - в другом. К тому же его присутствие продле­вается и звуковой дорожкой: исчезнув зрительно, герой продолжает напоминать о себе при помощи произносимых слов. Это закадровое пространство держится непрерывнос­тью самого киноповествования, как и технологическими усло­виями производства фильма. Выражаясь феноменологически, можно сказать, что фильмический кадр подразумевает ретен­цию и протекцию: он окружен ближайшей памятью того, что было, и в то же время ожиданием последующего действия. В от­личие от этого, фотография «вырезает» кусочек референта, де-

\* Christian Metz. Photography and Fetish. - In: The Critical Image. Essays on Contemporary Photography. Ed. By Carol Squiers. Seattle: Bay Press, 1990, p. I60ff.

об антифотография

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

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

• Ibid, p. 158. \" Ibid, р. 161. \'\"Ibid, pp. 161-162.

[синди шерман]: аффект тела 87

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

88 антифотография

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

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

[синди шерман]: аффект тела 89

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

воплощенной\*.

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

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

90 антифотография

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

Однако вернемся к поставленному выше вопросу: как свя­зать «Film Stills», этот образ Америки пятидесятых, как и образ женщины в Америке пятидесятых, с теми фотографиями, объект которых располагается в зыбких топях «unheimlich»?\* Здесь нам вновь поможет сформулированная Мецем концепция фети­шистского взгляда применительно к фотографии и кино. В ран­ней серии, как мы пытались показать, Шерман задействует двой­ную природу собственно закадрового поля. Именно жанровая неопределенность фотограммы, неодинаковое восприятие бе­гущих кинокадров и неподвижной фотографии — восприятие, удержанное в «Stills» в этой самой внутренней раздвоенности, -необходимым образом подвешивает и находимые у зритель­ской аудитории желания. Невозможно в точности сказать, что они такое. Это, прежде всего, желание истории: в значении «ис­торического чувства», но точно так же и «локального повество­вания». (Однако невозможно не признать: эта женщина - а типа­жи почти не повторяются - неотделима от того десятилетия; к нему же мы имеем доступ лишь сугубо опосредованный: образ

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

[синди шерман]: аффект тела 91

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

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

\" См.: Laura Mulvey. Visual Pleasure and Narrative Cinema. - In: Art After

Modernism: Rethinking Representation. New \"fork; The New Museum of

Contemporary Art; Boston: David R Godine, Publisher, Inc., 1984.

\" Подробнее об этом см.: Laura Mulvey. Cosmetics and Abjection: Cindy

Sherman, 1977-87. - In: Idem. Fetishism and Curiosity. Bloomington and

Indianapolis: Indiana U.P.; London: British Film Institute, 1996, p. 72.

\'\" См.: Christian Metz. Op. cit., p. 16l.

\\92 антифотография

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

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

\' Ibid, р. 162.

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

[синди гиерман}: аффект тела 93

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

Динамический фетиш. Два признака фетишизма роднят его с мазохизмом, освобожденным от дурного и навязчивого привкуса клинической болезни. В экономии мазохизма — а Жиля Делёза интересуют именно культурные его аспекты -выделяются, с одной стороны, отклонение (d&#233;n&#233;gation), то есть оспаривание, род нейтрализации наличного, а с другой -подвешивание, или suspens\*. Отклонение реального положе­ния вещей помогает не только преодолеть сознание нехватки (отсутствия фаллоса у женщины) - сознание, которое, заме­тим, все же сохраняется, - но и «по ту сторону данного от­крыть новые горизонты неданного»\*\*. В познавательном смыс­ле отклонение (ассоциируемое с мазохизмом) может оказаться эффективнее более прямой негации (связанной с садизмом): это иной, отличный от садистского, спекулятивно­го, «способ» помыслить влечение смерти. («Мазохизм», иначе говоря, есть практика самой имманентности, разновидность

\' См.: ЖилъДелёз. Представление Захер-Мазоха. - В кн.: Леопольд фон Захер-Мазох. Венера в мехах. ЖилъДелёз. Представление Захер-Мазоха. Зигмунд Фрейд. Работы о мазохизме. Сост., перевод и комм. А.В. Гарад-жи. М: РИК «Культура», 1992, с. 207 и след. \" Там же.

194 антифотография

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

\' Там же. \" Там же, с. 208. \'\"Тамже, с. 210. \"\"Тамже, с. 211. \'\"\"Тамже, с. 212.

[синди шерман]: аффект тела 95

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

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

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

\' Там же.

96 антифотография

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

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

[синди шерман]: аффект тела 97

ризонт бесформенного («внелитературного»).

Что же за странная «невыразимость» реет над этими снимками? Почему комбинация накладных частей тела, час­то — простых учебных муляжей, или же сцены придуманного кукольного вероломства так сильно действуют на разные ау­дитории? Что за механизм, заложенный в «картинках», за­ставляет привыкшего и не к такому зрителя инстинктивно отводить глаза, а критиков - упорно биться над «загадкой» Шерман? Ответыпрост и, вместе с тем, парадоксален: коллек­тивный фетиш. Но не фетиш как выбираемый объект и да­же не структура заслонения. Это скорее «фетиш», который попадает в поле зрения случайно (в двояком смысле этих слов) и в то же время связан с той базовой структурой вос­приятия, какой в современных нам «обществах зрелища» яв­ляется suspens(e).

Итак, коллективный фетиш. Уже с объектной точки зре­ния фетиш указывает на связующее поле потенциального взаимного обмена: он избирается случайно, к его чертам от­носятся доступность и незаметность для других. Не призна­ваемый другими в своем особом качестве, фетиш тем самым как будто обходит закон, (Эти признаки без труда прочиты­ваются у 3. Фрейда в его классическом эссе о фетишизме\*.) Циркулирует не фетиш - однако именно продленный ряд, или серия, таких объектов и создает систему циркуляции: не «один фетиш на всех», но все, объединенные самой его слу­чайностью. Легко понять, что циркуляция при этом имеет свободный, вненормативный характер. Забегая вперед, отме­тим, что как раз к такому плавающему сообществу и апелли­рует в своих работах Шерман. Но что это за сообщество (со­временных) «фетишистов»? Есть ли оно вообще? Мы

\' См.: Зигмунд Фрейд. Фетишизм. - В кн.: Леопольд фон Захер-Мазох. Ве­нера в мехах. ЖшгьДаяез. Представление Захер-Мазоха. Зигмунд Фрейд. Работы о мазохизме.

98 антифотография

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

На значение «подвешивания» в мазохизме в свое время об­ратил внимание и Теодор Рейк, посвятивший специальное ис­следование социокультурным формам и аспектам мазохизма\*. Противопоставляя мазохистское «подвешивание» (suspense) нормальному сексуальному «напряжению» (tension), Рейк от­мечает, что, в отличие от простого возбуждения, стремящегося достичь высшей точки и разрядки, «подвешивание» включает «элемент неопределенности, «пребывания в подвешенном со­стоянии», замедленности (dilatoriness); и в то же время пред­ставление о том, что это состояние длится неопределенно долго (there is no definite termination to this state)» (курсив мой. — &#163;77.)\". Другая особенность кривой мазохистского напряжения (the masochistic tension-curve), а именно «тенденция длить на­пряжение», то есть откладывание конечного удовольствия (end-pleasure) вплоть до отказа от него, тесно связана с приро­дой самого «подвешивания»: это есть не что иное, как «напря-

\' См.: TheodorReik. Masochism in Modern Man. Trans. by Margaret H. Beigel and Gertrud M. Kurth. New York: Farrar, Straus and Co., 1941.

\" Ibid., p. 59.

[синди шерман]: аффект тела 99

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

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

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

\" Ibid, pp. 63,65.

100 антифотография

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

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

• Ibid, р. 134. \"Ibid, р. 61.

[синди шерман]: аффект тела 101

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

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

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

102 антифотография

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

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

[синди шерман]: аффект тела 103

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

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

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

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ:

О НЕГЕРОИЧЕСКИХ СООБЩЕСТВАХ

ВСЕ ПРЕДЫДУЩЕЕ рассмотрение было посвящено, в сущности, одному - выявлению таких сообществ, которые, не претендуя на универсальность, тем не менее свидетельствуют в пользу по-новому интерпретируемой всеобщности. Это от­крытые, подвижные образования, которые, применительно к фотографии, ибо вокруг нее и был построен разговор, можно определить как находящиеся в становлении аудитории. В то же время их можно понимать и как набор своеобразных аф­фективных паттернов, раскрываемых при помощи «произве­дения искусства». (Об изменившемся содержании «произве­дения» мы уже упоминали. Здесь лишь коротко укажем: «произведение» потому имеет шансы отсылать к «всеобщнос­ти», что само оно перестало быть уникальным, что через него, эту свободную экспериментальную площадку, проходят токи анонимного, «несобственного».)

106 антифотография

Сообщества, о которых идет речь, по всем признакам яв­ляются негероическими. Под этим следует понимать только одно: они не притязают на статус сформировавшейся общно­сти, в отношении которой носят скорее дополнительный и в каком-то смысле подрывной характер. Это тот suppl&#233;ment, который образует складку в самой общественной ткани, и поэтому для его обозначения так трудно подобрать необхо­димые слова: мы говорили о пространстве частного, об аффективном измерении Стереотипа. Но равным образом о (позитивной) «пустоте» фотографии, о той ее анонимнос­ти, которая не просто превращает фотографию в «чью угод­но» или в «какую угодно», но помогает в такой «непринадлеж­ности» распознавать незримое присутствие совсем иных сообществ. Этой же задаче служит и сформулированное нами понятие подразумеваемого референта. Именно наличие «сле­пых полей» фотографии, ее «закадровой» области и позволя­ет заново ввести измерение исторического времени уже для этих внеинституциональных и зыбких единств. Ведь тради­ционная историография исключает не только индивидуаль­ный аффект, как это остро чувствовал Р. Барт, но и с той же си­лой аффект коллективный. Оба они, заметим, суть формы сингулярного. (Сингулярность не исчерпывается «индивиду­альностью». Сингулярными точно так же могут быть и «инди­видуальные всеобщности», иначе говоря, такие формы, кото­рые являются так или иначе коллективными, «кластерными» или групповыми.) Искупить групповой аффект, групповые «структуры чувства», опознав их и изъяв у потока нивелирую­щего времени, - не менее трудное дело, чем спасти и сделать общезначимым уникальный опыт сыновней любви.

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

вместо заключения 107

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

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

108 антифотография

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