

Михаил Ямпольский

ИЗ ХАОСА

(Драгомощенко:
поэзия, фотография, философия)



Михаил Ямпольский

**Из хаоса (Драгомощенко: поэзия,
фотография, философия)**

«СЕАНС»

2015

УДК 83.3
ББК 82

Ямпольский М. Б.

Из хаоса (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия) /
М. Б. Ямпольский — «СЕАНС», 2015

ISBN 978-5-905586-13-2

В новой книге Михаила Ямпольского на примере подробного анализа поэтики Драгомощенко и ее взаимоотношений с философией и фотографией исследуются возможности взаимодействия литературы, поэзии, визуальных искусств и философии, которые открывают новые горизонты в понимании современной поэзии, ее связей с традицией модернизма и постструктуралистской теорией. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 83.3
ББК 82

ISBN 978-5-905586-13-2

© Ямпольский М. Б., 2015
© СЕАНС, 2015

Содержание

| | |
|-----------------------------------|----|
| Предисловие | 7 |
| 1. Фотография и воображение | 13 |
| 2. Факт и истина | 17 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 20 |

Михаил Ямпольский

Из хаоса (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия)

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)»



Издательство благодарит Фонд Бориса Смелова, *Frolov Gallery* и лично Таисию и Владимира Фроловых, Дмитрия Шагина и Марию Снигиревскую, а также Ксению Циммерман.



НОВ
ЫЕ

СТИХИ

ТЕО-
РИЯ

СЕАНС №10

© 2015 Ямпольский М. Б.

© 2015 ООО «Книжные мастерские»

© 2015 Фонд Бориса Смелова, фотографии Смелова

Предисловие

Эта книга посвящена творчеству поэта Аркадия Драгомощенко. АД (как принято его называть) умер в сентябре 2012 года. При жизни он был известен в поэтических кругах, но занимал в ландшафте российской поэзии маргинальное положение одиночки. За прошедшие после его смерти несколько лет, однако, его положение радикально изменилось. Сегодня он стал одной из ключевых фигур новой российской поэзии. А поэзия, по моему глубокому убеждению, занимает сегодня центральное место в конфигурации художественной жизни России. Когда-то Пригов уверял, что литература давно утратила способность к осмыслению своей практики. Собственные достижения он приписывал своей принадлежности миру «изобразительного искусства», в котором саморефлексия стала центральной для творчества. Сегодня, однако, мне кажется, что интеллектуальный центр переместился из изобразительного искусства в сферу поэзии, и в этом значительную роль сыграл Драгомощенко.

Маргинальность АД была связана с его радикальным отрицанием тех форм художественной легитимации, которые были приняты в российской поэзии. Коллеги отчетливо ощущали радикальность его жеста и часто характеризовали АД не столько как представителя русской поэзии, сколько как космополитического выразителя на русской почве американской поэтической традиции. АД действительно хорошо знал американскую поэзию и использовал ее опыт, но при этом ни в коей мере не может считаться ее выразителем в пространстве российской культуры.

Пространство этой культуры советского и отчасти постсоветского периода может описываться в категориях Пьера Бурдьё. Бурдьё различал разные типы художественной легитимации. Один такой тип он связывал с *корпорацией* (*corps*), а другой – с тем, что называл *полем* (*champ*). Корпорация основывает процедуру легитимации на своей связи с властью, чаще всего с государством. Примерами корпораций могут быть такие институции, как Академия художеств, Союз писателей, Министерство культуры и т. п. Поле является продуктом автономизации от корпоративности, когда легитимация осуществляется без внешнего вмешательства, на основании самоутверждения художников, принимающих на себя коллективную ответственность за оценку своих коллег и их произведений: «В поле происходят сражения без всякой гарантии, кроме опоры на самих себя: веберовский пророк – это тот, кто говорит: „Это я вам говорю“; кроме самого себя нет никакой гарантии» [Bourdieu P. Manet. Une révolution symbolique. Paris: Seuil, 2013. p. 169]. Символическая революция, произошедшая в искусстве XIX века, по мнению Бурдьё, выражалась в переходе от официальной легитимации корпоративного типа к автономии поля и самолегитимации внутри него. В России, по понятным причинам, этот переход был отчасти отложен и искажен. Перед революцией переход от корпорации к полю в России почти в полной мере осуществился. Но затем корпоративность была воссоздана советским государством. Однако даже в советское время, наряду со стремительно терявшим культурную легитимность официальным искусством, продолжала существовать автономия различных художественных неофициальных полей. Поле советской неофициальной культуры легитимировало себя в значительной мере через установление своей преемственности по отношению к автономной дореволюционной культуре. Так, в изобразительном искусстве неофициальное творчество во многом опиралось на авангард 1910–20-х годов, а в поэзии – на поэтическую традицию и таких символических ее хранителей, как Пастернак и Ахматова. Бурдьё говорил, что символическая революция предполагает два момента – установление поля и революцию в поле. Российский контекст позволял в ограниченных рамках создание поля, но блокировал революцию внутри поля, так как само поле легитимировалось не через радикальное обновление, но через сохранение и поддержание традиции, то есть через художественный консерва-

тизм. Новаторство до определенного момента всегда принимало форму реставрации прошлого – Хлебникова, обэриутов, Кузмина, Мандельштама и др.

Установка на традицию кодифицировала набор элементов, необходимых всякому легитимному поэту. Во-первых, надо было примыкать к литературной традиции, знать ее и цитировать. Новизна понималась как модификация устоявшихся и признанных образцов. Все это приводило к пониманию поэзии как самодостаточной области, питающейся самой собой и опирающейся на культурные ценности: Рим, Венецию, Грецию, христианскую традицию и т. п. Прекрасным примером тут может быть творчество Бродского, новаторство которого лежит в области переработки старых и «безусловных» культурных ценностей. Такое поле строится как закрытое, иерархическое и вбирающее в себя тот набор компонентов, которые уже узаконены в прошлом.

Маргинальность Драгомощенко и его необыкновенное значение сегодня заключаются в решительном отказе от такого рода легитимации поэзии. АД предпринял одну из самых решительных попыток подлинной символической революции. Поэзия для него не питается традицией и цитатами, она открыта на нелитературный мир. Драгомощенко понял, что обновление поэзии возможно, только если выйти за рамки самой процедуры бесконечной культурной трансляции старых художественных ценностей. Эта книга и посвящена анализу тех совершенно необычных для России горизонтов, в которых АД мыслил поэтические миры. Отсюда и странность этой книги. Поэзия тут помещается в сферы философии, науки (теории хаоса, фрактальности, квантовой механики) и фотографии. Для меня этот проект важен, так как мне самому он позволил развернуть иную, непривычную модальность описания поэзии вне обжитого филологического пространства.

Когда-то Фрейд задал знаменитый вопрос: «Чего хочет женщина?» Драгомощенко обращает этот вопрос не к женщине, а к поэту: «Чего хочет поэзия?» Является ли целью поэзии разговор о душевных переживаниях? Или вариации на тему истории поэзии? Или обнаружение природы языка? С точки зрения АД, поэзия – это область специфического отражения мира, в которой постепенно кристаллизуются инстанции Я (автора и читателя одновременно). Можно сказать, что в поэзии мир и Я проходят через горнило сложной индивидуации, приобретения черт. Именно поэтому разговор о поэзии невозможно оторвать от описания форм феноменологизации и кристаллизации мира. Конечно, теория хаоса или квантовая механика лишь условно описывают мир поэзии. Они являются эпистемологическими моделями, позволяющими переформулировать понимание феномена поэзии. Эвелин Фокс Келлер не так давно показала, каким образом понимание жизни в биологии зависит от эпистемологических метафор, то есть от переноса в область биологии моделей и подходов, ВОЗНИКШИХ В ИНЫХ сферах [*Keller E. F. Making Sense of Life. Explaining Biological Development with Models, Metaphors, and Machines. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002*]. Без выхода за рамки самовоспроизводящейся культурной сферы символическая революция невозможна. А АД и был озабочен именно поиском нефилологической и непоэтологической метафоры для формулирования нового понимания поэзии.

Сам по себе такой жест требует осмысления. Известно, какую революционную роль в искусстве сыграл выставленный Марселем Дюшаном в 1917 году писсуар, названный им «Фонтаном». Натали Эйниш справедливо отметила, что такого рода жест был возможен лишь потому, что Дюшан уже был до этого легитимирован как художник. Символическая революция тут заключалась в переносе акцента с произведения на саму фигуру художника, способного превратить в искусство любой объект просто в силу своей к нему причастности. Все это хорошо известно. Любопытен, однако, короткий комментарий к дюшановскому жесту: «За десять лет до этого антрополог Марсель Мосс дал теоретическое обоснование того, что Дюшан сделал в области искусства, но в сфере магии. Действительно, анализируя магическое действие как коллективную репрезентацию, обеспечивающую признание мага в качестве такового, он пока-

зал, что с помощью этой репрезентации обеспечивается эффективность его действия» [Heinich N. *Le triplejeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit, 1998. P. 27]. Иными словами, чтобы превратить писсуар в «Фонтан», надо быть художником, но сам статус художника опирается на его способность превращать писсуар в объект искусства. Магия тут, как и в современном художественном жесте, имеет круговой характер.

Обращение к первобытной магии и московской антропологии открывает понимание современного искусства, которое в каком-то смысле становится возможным потому, что магическая операция уже вошла в эпистемологическое поле антропологии. То же самое касается взаимодействия науки и поэзии. Поэзия может расширить понимание собственной природы потому, что аналогичная процедура расширения уже использовала определенные интеллектуальные ходы в иных областях. Речь идет об эпистемологических философских и научных *метафорах*, которые позволяют иначе мыслить поэзию. В книге большое внимание уделяется интересовавшему АТД понятию «*между*». И я полагаю, что эти метафоры позволяют осуществить «перенос» (*metapherem*) от «мира» к поэзии и наоборот.

Именно в этом контексте следует, на мой взгляд, понимать интерес Драгомощенко к фотографии. Жак Рансьер так сформулировал особенную статью поэзии: «Поэзия – это две вещи: одновременно и особое искусство, и принцип согласования системы искусств или конвертируемости ИХ форм» [Ranciere J. *Mute Speech. Literature, Critical Theory, and Politics*. N. Y.: Columbia University Press, 2011. P. 61]. Эта особая способность поэзии в значительной степени связана с ее ослабленной укорененностью в нарративе, то есть в линейном развертывании информации и, соответственно, в син-тактике мышления и языка. Хельга Олыпванг рассказала мне, что в беседе с ней АТД сравнил стихотворение с промокашкой, которая сразу снимает отпечаток со всего листа и не обязана следовать за синтаксическим развертыванием строки. Для Драгомощенко это было эквивалентно способности фотографии выйти за рамки препозиционной логики, в той или иной мере господствующей в прозе. Но такая «промокательная» природа стихотворения невольно сближает его с изобразительными искусствами, а ритмическая природа – с музыкой. Поэзия, таким образом, позволяет согласовать систему искусств. Фотографическая природа поэзии укоренена в эту возможность получить синхронный отпечаток конфигурации «мира».

Жером Тело написал книгу «Литературное изобретение фотографии», в которой показал, какую революционную роль играла фотография во французской литературе XIX века, от Гюго и Бодлера до Малларме и Пруста. По мнению Тело, именно литераторы «придумали» фотографию, но, замечает он, «с другой стороны, фотография изобретает литературу, она переформулирует ее от начала и до конца, понуждает ее к неосвоенному опыту» [Thelot J. *Les inventions litteraires de la photographique*. Paris: PUF, 2003. P. 3]. В ЭТОЙ книге предпринята попытка понять символическую революцию Драгомощенко отчасти и через призму фотографии.

В чем заключается принципиальная роль фотографии в переформулировании *поэтического*? Известный французский поэт Ив Бонфуа недавно опубликовал книгу «Поэзия и фотография», в которой он утверждает, что фотография относится к иной онтологии, чем предшествующие ей изображения. До изобретения Дагера «картинки» следовали в русле «концептуализации» мира, которая отсекает от осознания все случайное, подвергаемое вытеснению и забвению: «В поле изображения не существует случайности! Этот бросок костей в нем действительно ее ИСКЛЮЧИЛ» [Bonney Y. *Poesie et photographique*. Paris: Galilee, 2014. P. 15]. Фотография же возвращает случайность в мир и предлагает ее зрению, делает ее видимой. А случайность – это небытие или, во всяком случае, выход за рамки бытия. Соответственно, ориентация поэзии на фотографию меняет онтологию этого жанра словесности.

Я согласен с Бонфуа, но мне кажется, реставрация прав случайности – это лишь частный аспект фотографического предъявления мира взгляду. До появления фотографии художник

действительно претендовал на тотальный контроль над видимым. Перспективные конструкции старой живописи – лишь одно (картезианское) проявление такого контроля. Фотография также строится по законам линейной перспективы, и при этом мир в ней являет себя как бы без воли художника, как неконтролируемое и случайное. Фотография поэтому – странное место встречи геометрического глаза (объектива) и феноменологического самообнаружения мира.

Мне кажется, лучше всего эту двойственность можно описать в предложенных Жаком Лаканом терминах *глаза* и *взгляда*. Глаз у Лакана – это орган сродни камере-обскуре, работающий по законам геометрии; его функция *четкого различения* прежде всего реализуется в той зоне сетчатки, которая известна как *fovea* [«Функция различения наиболее ярко выражена на уровне *fovea*, главного места, обеспечивающего отчетливость видения. На остальной поверхности сетчатки, которой специалисты неверно приписывают скотопическую функцию, происходит нечто совсем другое» (Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа // Лакан Ж. Семинары. Книга XI (1964) – М.: Гнозис; Логос, 2004. С. 113). Скотопическая функция – это зрение в полумраке и темноте]. Взгляд относится, скорее, к области неопределенного, случайного, но и к области желания. Лакан даже, вполне в согласии с Бонфуа, писал о том, что живопись классического типа (он делал исключение для экспрессионизма) ориентирована на привилегирование глаза и подавление взгляда: живопись «дает взгляду некую пищу, но в то же время приглашает зрителя полотно свой взгляд отложить – сложить его, как слагают оружие. В этом и состоит умиротворяющий, аполлонический эффект живописи. То, что она дает, она дает не взгляду, а глазу. То, что она дает, предполагает, что взгляд отложен, оставлен» [Там же. с. 112].

Взгляд принадлежит совершенно к иной сфере: «Взгляд предстает нам не иначе как в форме некоей странной, произвольной случайности – случайности, символизирующей собой то, во что наш опыт, на горизонте своем, упирается – того упущения, той нехватки, что ложится в основу страха перед кастрацией. Глаз и взгляд – именно между ними пролегает для нас та трещина, посредством которой заявляет о себе в зрительном поле влечение. В отношениях наших с вещами – отношениях, сложившихся посредством зрения и упорядоченных фигурами представления, – есть нечто такое, что вечно ускользает, проходит мимо, переходит с одного уровня на другой, неизменно, так или иначе, от нас увиливая. Именно это и называю я *взглядом*» [Там же. с. 81–82].

Взгляд – это взгляд мира на нас. «Мир – всевидящ», – утверждает вслед за Мерло-Понти Лакан; он обращен к нам пятнами, провалами, дырами, зияниями, в которых таится невидимый взгляд Другого и которые неотделимы от желания и страха кастрации. Лакан говорит о «зеркале мира» (*speculum mundi*), в котором мы видим себя видимыми. Любопытно, что психоаналитик вспоминает в этой связи поэму Поля Валери «Юная Парка», «видящую, как она себя видит» [Там же. с. 83]. Чтобы объяснить существо этой обращенности взгляда мира на нас, теоретик отсылает к мимикрии у бабочек, на крыльях которых часто возникают имитирующие глаза хищников круги – *ocelli*. Зрение в такой перспективе оказывается лишь зеркальным отражением смотрящего на нас мира.

Я полагаю, что именно фотография вводит в культуру нечто подобное взгляду Лакана. Если в живописи мы имеем отражение видения (глаза) художника, то в фотографии наконец впервые мир и его изображение начинают смотреть на нас. Знаменитый фотографический *rinctum* Барта – это, в конце концов, прямой эквивалент псевдоглаз на крыльях бабочек или провала-зияния, в котором прячется взгляд Другого. Драгомощенко неоднократно фиксирует эту реверсию глаза и взгляда в фотографии:

Мы видим лишь то, что мы видим,
лишь то, что нам позволяет быть нами увиденным.
Фотография отказывается принять

в себя то, что в изучении нас было ею же создано.
Солей яростное плетение, серебра пепел.

[Драгомощенко А. Описание. СПб.: Издат. центр «Гуманитарная Академия», 2000. С. 146. Далее в тексте – О.]

Или в ином месте:

Мне хотелось
стать фотоснимком того, кто фотографирует меня
идушим во снах, постоянно снимающим паутину с лица (О.217).

Если в классической живописи первичны художник и его глаз, то в фотографии, используя выражение Лакана, «зрелище предваряет зрение» [Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа, с. 83]. Поэзия, ориентированная на модель взгляда, отворачивается от «эстетических» порядков классического поэтического дискурса и входит в область открытости миру, случайности, хаоса, невыразимости. Эта невыразимость, поэзия в режиме постоянного кризиса являются результатом предшествования мира дискурсу, а не дискурса миру. В такой поэзии мир, а не другой текст предшествует письму. Когда мы исходим из поэтической традиции, мир послушно входит в порядки, освоенные поэзией. Если же мир предшествует поэзии, то писание стихотворения становится мучительной экспедицией в неназываемое. Поэзия становится инструментом освоения мира и соотнесения мира с Я читателя и поэта. Поль Валери объяснял в интервью Фредерику Лефевру генезис только что упомянутой мной «Юной Парки»: «Возьмите самый привычный предмет: стул, ключ... Предположите, что его имя утеряно, и что нужно описать этот предмет, *передать* его с помощью иных слов словаря. Чем точнее вы будете, тем более трудную и отгалкивающую задачу вы поставите перед читателем. Но предметы мысли и сложные состояния живого существа – это плохо названные вещи. Их можно определить, только накапливая *связи и сочетания*» [Valery P. Œuvres. Paris: Gallimard, 1957. V. 1. P. 1612].

Максимально точное описание в области изображений тяготеет к фотографии, а в области поэзии – например, к Франсису Понжу или Драгомощенко. Особенность Драгомощенко заключается в почти дословном следовании Валери: вместо фотографического объекта у него возникает нечто принципиально новое – атомизация мира, *связи и сочетания*, в которых мир приобретает совершенно новые, нефотграфические черты.

Открытость миру, для которой фотография служит моделью, совершенно последовательно ведет к теории хаоса или квантовой механике – науке о связях и сочетаниях. Таким образом, АД строит совершенно новую конструкцию поэтики, радикально отличную от тех, с которыми имела дело русская поэзия.

Работа над творчеством Драгомощенко была мне исключительно интересна именно потому, что она позволяла испытать новые, необычные подходы к поэзии, проблематичность которых я, конечно, понимаю.

Книга, которую вы держите в руках, кстати, сама явилась результатом случайности. Она написана осенью и зимой 2014 года, а еще летом я не предполагал, что когда-нибудь напишу ее. К концу лета я кончил работу над монографией о творчестве другого реформатора современного искусства – Дмитрия Пригова. Судьба послала мне академический отпуск, и чтобы ей не противоречить, я снял на осень квартиру в Лиссабоне, куда и отправился с намерением закончить книгу об Алексее Германе, над которой трудился уже несколько лет. В августе я получил приглашение от Кости Шавловского и Галины Рымбу войти в жюри первого поэтического конкурса имени Драгомощенко, а затем принять участие в чтениях, ему посвященных. Соответственно, я захватил с собой в Лиссабон несколько книг АД, в которые и углубился.

Постепенно небольшой текст выступления стал расти. Я решил написать относительно длинный текст и объединить его с длинной статьей об использовании звукозаписи в поэзии Маши Степановой. Книга должна была называться «Поэты и аппараты». Самой идеей писать о Драгомощенко и фотографии я обязан Маше Степановой, которая давно вынашивает замысел книги о фотографии, неоднократно мной с ней обсуждавшийся. По мере работы, однако, эссе стало угрожающе расти, покуда не стало совершенно отдельной книгой.

Я благодарен Маше Степановой за первоначальный нематериальный импульс, Косте Шавловскому за первоначальный материальный импульс, а также за энтузиазм, с которым он встретил эту книгу и выразил желание ее опубликовать. Я благодарен Лене Фанайловой, захотевшей включить эту книгу в курируемую ею поэтическую серию, Лене Костылевой и редактору рукописи Елене Долгих, много сделавшим для избавления рукописи от ошибок. И, конечно, мне приятно выразить благодарность тем, кто помогал в работе, щедро делаясь со мной материалами: Зине Драгомощенко, Сергею Артюшкову, Михаилу Борисову, Александру Скидану.

В заключение – несколько слов о структуре книги. Основной ее текст дополнен двумя приложениями. Первое называется «Фотография как образ будущего». Первоначально этот текст входил в основной массив, но затем я решил поместить его как отдельное приложение в конце. Здесь обсуждаются важные для книги теоретические аспекты фотографии, прежде всего необычная темпоральность, которая в нее вписана. Время фотографии – одна из центральных тем моих рассуждений. Долгое время книга в моем сознании носила позаимствованное у Ницше название «Атомы времени». Темпоральность фото в этом приложении обсуждается в прямой связи с античным атомизмом (столь важным для АТД), теорией симулякров и теоретическим наследием Вальтера Беньямина. Концептуально эта часть примыкает к книге, но была мной из нее выделена, так как в ней не обсуждается творчество АТД. Читателю, который захочет лучше понять мою аргументацию, я рекомендую с ней ознакомиться. Второе приложение – это короткий текст, написанный мной вскоре после смерти Аркадия и названный «Смерть и память». Я решил воспроизвести его здесь потому, что в нем впервые касаюсь тех тем, которые в этой книге занимают центральное место: фотографии, обратимости внутреннего и внешнего и т. д. Разумеется, в небольшой статье темы эти остаются в стадии первоначального наброска.

1. Фотография и воображение

Поэзия Аркадия Драгомощенко не принадлежит к числу визуальных. Населяющие ее образы с трудом поддаются внутренней визуализации. Видимая ткань мира тут постоянно «расползается». При этом сам АДД постоянно обращается к неким зрительным подспорьям, медиумам, в которых фиксируется зримый мир. Чаще всего это либо фотография, либо зеркало. Поэт сам фотографировал и при этом неоднократно заявлял: «Я не люблю картинок. Они убивают воображение, доводят скуку до сентиментального самопотакания...» [Драгомощенко А. Безразличия. СПб.: Борей-Арт, 2007. С. пб. Далее в тексте – б.]. В ином месте он возвращается к той же теме: «Яд какой бы то ни было картинки убивает воображение...» (Б. 753).

Воображение для АДД – это питательная среда поэзии, и в этом смысле оно противостоит реальности. К воображению у Драгомощенко примыкают воспоминания и сны. Воображение он понимал отчасти по-кантовски, как некую схематизацию видимого, но схематизация эта не должна была вести к понятию, называнию и познанию, в котором устанавливалась идентичность видимого и его кристаллизация в «вещи». Он писал: «Воображение есть неначинающееся, непереходное действие предвосхищения. Обратное тому – ностальгия по неразделенности, слиянности, неразличимости, безразличию, безответственности» (Б. 48). Воображение должно быть непереходным, как бы незавершаемым в неразделенности и сиянии тождества. В нем всегда должно царить различие.

Кант отличал *образы от схем*. Образ для него – «продукт эмпирической способности продуктивного воображения», а схема – «монограмма чистой способности воображения *a priori*». Схема, например, – это фигуральное представление о треугольнике, чисто рассудочном понятии. Образ – это представление о некой абстрактной собаке, которое совпадает с эмпирическим понятием о собаке. При этом Кант замечал: «Прежде всего благодаря схеме и сообразно ей становятся возможными образы, но связываться с понятиями они всегда должны только при посредстве обозначаемых ими схем, и сами по себе они совпадают с понятиями не полностью. Схема же чистого рассудочного понятия есть нечто такое, что нельзя привести к какому-либо образу» [Кант И. критика чистого разума// Кант И. Собр. соч. в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 3–С. 159]. Образ никогда не совпадает с понятием, хотя и приводится к нему с помощью схемы. Смысл эмпирическим образам воображения придается прошлым опытом. Мы имеем понятие собаки потому, что в прошлом сталкивались с собаками. Образ оказывается всегда синтезом времени. Кант утверждал: «Чистый образ всех предметов чувств вообще есть время» [Там же. с. 159]. Вот как пишет о воображении АДД в одном из стихотворений:

О чем воображение ткало свои сновидения,
и распускало по петлям к утру,
и все же можно было в них угадать
черты прежних времен, рассказы о людях,
чьи в прошлом терялись следы.
Но что со всем этим было поделаться? Фотографии?
Аудиозаписи? Бормотанье экранов?

[Драгомощенко А. Тавтология. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 325. Далее в тексте – Т]

Фотография, аудиозапись, фильм – любая форма фиксации прошлого оказывается необходимым подспорьем синтеза воображения. Нет фотографии – нет прошлого, нет синтезирования образа и того существенного различия, которое образ реализует между собой и прошлым. Но почему именно фотографии? Почему память о прошлом нуждается в механическом под-

споре? Мне кажется, что значение фотографии для АД определяется совершенно особым бытием, которое он ей приписывал. Она в чем-то оказывается моделью синтеза образа.

Понять отношение АД к фотографии может помочь история, связанная с фотографией Эдны Сент-Винсент Миллей (илл. 1), сделанной в 1914 году Арнольдом Генте (*Arnold Genthe*, которого Драгомощенко называет Женте). Драгомощенко упоминает эту фотографию в эссе 2004 года «Колесо дома», упоминает, не давая никаких объяснений, в контексте борхесианской истории о некоей Саре Парди, ежегодно пристраивавшей к своему дому по комнате, пока дом не превратился в лабиринт из 160 (а по некоторым данным – 708) комнат. История Сары Парди сплетается с другими историями, которые с ней прямо не соотнесены. И неожиданно АД пишет: «На ум приходит что-то вроде известной фотографии Эдны Сент Миллей: яблони в цвету, весенний туман» (Б. 18). Странным образом, в этой упавшей неизвестно откуда фразе содержатся две ошибки: дерево, на фоне которого изображена Эдна Миллей, – не яблоня. На фотографии нет тумана, просто фон дан вне фокуса, что вообще характерно для пикториализма Генте. Размытость фона прочитывается АД как туман.



На первую ошибку обратила внимание Анна Глазова. В более позднем эссе «Местность какусилие» Драгомощенко возвращается к собственной аберрации в восприятии фотографии Генте. Вот как он описывает этот эпизод: «Не стану останавливаться на никому не интересных деталях, однако в какой-то из моментов риторического легкомыслия я прибег к фразе, окончание которой выглядело так: „как фотография Эдны Сент Миллей в цветущих яблонях“. Речь шла о хрестоматийном портрете Арнольда Женте.

Спустя мгновение я уже читал реплику: „если это яблони, то тогда... Эдна должна быть Дюймовочкой“... Когда же позднее снова взглянул на снимок, то понял, что именно в виду имела Анна Глазова. Фигура Эдны С. Миллей на портрете Женте находится не в яблонях, а среди ветвей цветущей магнолии. Нужно ли говорить, что мне довелось пережить более чем странное ощущение. В самом деле, если это цветы яблони, какими они остались в моей памяти, благодаря не своему сходству, а, скорее, речевому клише: „юность, цвет яблонь и т. д.“, порож-

денному опытом языка и некой риторической традиции, то тогда при рассматривании фотографии в сознании происходит обыкновенное смещение пропорций.

Центральная фигура таинственным образом обретает иные „размеры“, оставаясь при этом той же, какой я ее видел, когда писал свою записку, не задумываясь извлекая из памяти злополучные „яблони“. В какой-то мере напоминает Эффект ДВОЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ...» (Т. 211–212) [Анна Глазова дала прекрасный анализ отношения АТД к фотографии Генте в эссе: *Glazova A. The Fluid Image in Arkady Dragomoshchenko's Poetics // Slavic and East European Journal. 2011. V. 55. N 4. Winter. P. 571–582. Сточки зрения Глазовой, фотографии служат АТД неподвижными якорями, по отношению к которым организуется текучесть его текста*].

В фотографии есть что-то, что вводит в ее чтение странные непредвиденные деформации. Аберрация восприятия связана, с одной стороны, с языковыми клише, сквозь призму которых феноменализируется видимое, а, с другой – со странным смещением пропорций, искажением взаимоотношения элементов, которое можно назвать гештальтизацией. Это искажение прямо связано с памятью, которая неизбежно примешивается к восприятию. Фотография сама является следом ушедшего момента, за которым вьется след нематериального воспоминания. В таком контексте фотография – не столько индексальный след реальности, сколько, как это ни странно, психологический конструкт, образ, мираж.

Жан-Мари Шеффер обратил внимание на то, что фотография постоянно соскальзывает из статуса механической копии реальности в копию самого зрения. Шеффер обнаруживает такое соскальзывание в отношении образа, например, в книге Хайдеггера о Канте. Происходит постоянный переход от фиксации сущего, как оно дается нам, к изображению этого сущего, когда воспроизведение вещи замещается воспроизведением образа ЭТОЙ вещи [Schaeffer J.-M. *L'image precaire. Du dispositif photographique. Paris: Seuil, 1987. P. 24–25*]. Связано ЭТО отчасти с тем, что воздействие отраженных от вещей лучей на фотоэмульсию происходит дистанцированно. И эта дистанцированность сближает физическое действие со зрением. Деформации на фотографии Генте действительно подвергается не столько изображенное, сколько его образ.

Претерпеваемые образом деформации связаны с особым онтологическим статусом изображения, которому Агамбен приписал (вслед за средневековыми схоластами) статус «особого бытия». Он говорил: отражение в зеркале странно уже потому, что находится в том самом месте, в котором расположено зеркало как материальный предмет. То же можно сказать и о фотографии, которая помещает изображение там, где уже существует лист бумаги. Фото, как и зеркальное отражение, оторваны от «тела» (медиума), в котором они обретаются, а сами не имеют ни телесности, ни субстанции. Агамбен пишет: «Так как изображение не есть субстанция, оно не обладает континуальной реальностью и не может быть описано как движущееся с помощью какого-либо локального способа передвижения. Скорее, оно в каждый момент порождается в соответствии с движением или присутствием того, кто его созерцает: „Так же, как свет каждый раз создается заново в соответствии с присутствием осветителя, так же мы говорим, что изображение в зеркале каждый раз порождается в соответствии с присутствием того, кто смотрит“» [Agamben G. *Profanations. N. Y.: Zone Books, 2007. P. 56*].

Не будучи субстанциальными, объекты специального бытия выражают, по мнению Агамбена, собственную способность к коммуникации, которая манифестируется в их зрелищности. Содержанием такого зрелища становится отделение от субстанциальности.

Каким же образом вписывается в фотографию ее зависимость от созерцателя, наблюдателя? Традиционно теоретики различали в фотографии слой экспрессивности и референциальность. Последняя означала, что фото фиксирует реальность и совершенно прозрачно в смысле нашего доступа к реальности через ее изображение. Экспрессивность фотографии,

чаще всего выражающаяся в необычных ракурсах, композиции или пикториализме, отсылает к автору (наблюдателю) и в гораздо меньшей степени прозрачна для понимания.

Канадский исследователь Жан Лозон предложил рассматривать фотографию как *контекстуру* (*contexture*), в которой происходит взаимодействие референтной прозрачности и экспрессивной непроницаемости (*opacite*): «Будет своего рода конфликт, диссонанс между восприятием определенного фотографического знака, ориентированного на *прозрачность*, то есть на то, что репрезентировано, и иным, ориентированным на *непрозрачность*, то есть на того, кто репрезентирует» [*Lauzon J. La photographie malgré l'image. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2002. p. 4*]. При этом экспрессивное и референтное не изолированы друг от друга, но постоянно друг к другу примешиваются.

Это хорошо видно на примере фотографии Генте. Фон фотографии вне фокуса – это типичный пикториалистский экспрессивный элемент, не имеющий никакого отношения к референтности. Даже на уровне метаописательном этот фон вне фокуса, необходимый для более полного отделения от него фигуры, являет нам образ непрозрачности, непроницаемости, то есть именно фона. Но читается он АТД в референтной плоскости, как объект внешнего мира – туман. То же самое можно сказать и о деформации масштабных взаимоотношений. Взаиморасположение элементов фотографии не является референтным, но относится к восприятию наблюдателя и обусловлено его точкой зрения.

2. Факт и истина

Распределение элементов – дело наблюдателя, его «я». По мнению Драгомощенко, язык вступает во взаимодействие не с миром, но с этими экспрессивными элементами, которые накладываются на мир, деформируют его, иногда до полной непроницаемости. Среди множества упоминаний АТД западных философов обращает на себя внимание его систематическое обращение к такому неожиданному собеседнику, как Бертран Рассел, и часто возникающему в контексте этого имени понятию «истина».

Философия Рассела оказывается приложимой к фотографии. Рассел исходил из того, что в мире материальных явлений нет ни истинности, ни ложности, которые имеют смысл только в контексте веры и суждений. Но критерии истинности и ложности не могут быть выведены из самой веры. Так, например, вера Отелло в то, что Дездемона любит Кассио, может получить статус истинной или ложной только через соотношение с фактическим положением вещей. Но ситуация усложнена тем, что вера Отелло сама оформляет конфигурацию неких лежащих вне ее отношений, которые оказываются объектами его суждений. Рассел объясняет свое видение ситуации: «Таким образом, Дездемона, любовь и Кассио должны быть терминами отношения, которое существует, когда Отелло верит, что Дездемона любит Кассио. Следовательно, это отношение есть отношение четырех терминов, так как Отелло – также один из терминов этого отношения. Когда мы говорим, что это отношение четырех терминов, мы не имеем в виду, что Отелло имеет определенное отношение к Дездемоне и имеет то же самое отношение к любви и к Кассио. Это может быть истинным для какого-то другого отношения, нежели вера, но вера, очевидно, не есть отношение, которое Отелло имеет к каждому из трех терминов, – это отношение всех четырех терминов. В нашем примере связываются воедино все четыре термина. Таким образом, действительное событие в момент, когда Отелло приобретает свою веру, есть отношение, называемое „верой“, которое увязывает воедино все четыре термина – Отелло, Дездемону, любовь и Кассио» [Рассел б. проблемы философии, м.: Наука, 2001. (Ксожалению, я не смогу отыскать этой книги, а потому цитирую качественный перевод Виталия Целищева по тексту без пагинации, имеющемуся в интернете. В сносках привожу номера страниц в английском издании: Russell B. The Problems of Philosophy. London: Oxford University Press, 1951. p. 125–126.]. Суждения веры, таким образом, не просто говорят о некоем фактическом отношении между внешними терминами, но и устанавливают отношение между умом верящего и объектами суждения. Ум, определяя термины, одновременно соединяет их в цепочку отношений, по поводу которых он выносит суждение.

Рассел писал: «В каждом акте суждения есть ум, производящий суждения, и есть термины, составляющие предмет суждения. Мы будем называть ум субъектом суждения, а остающиеся термины – его объектами. Таким образом, когда Отелло полагает, что Дездемона любит Кассио, Отелло есть субъект, а Дездемона, любовь и Кассио – объекты. Субъект и объект называются конституентами суждения. Следует заметить, что отношение суждения имеет то, что называется *смыслом* или *направлением*. Метафорически мы можем сказать, что этим определяется порядок, в котором расположены объекты, и этот порядок мы можем указать с помощью порядка слов в предложении. (В языках, в которых используются окончания, порядок устанавливается этими окончаниями – например, с помощью различия между именительным и винительным падежами.) Суждение Отелло, что Кассио любит Дездемону, отличается от его суждения, что Дездемона любит Кассио, вопреки тому факту, что эти два суждения имеют одни и те же конституенты, потому что отношение суждения устанавливает различный порядок этих конституент. Это свойство обладания *смыслом* или *направлением* является одним из тех свойств, которые отношение суждения разделяет со всеми другими отношениями. *Смысл* отношения есть окончательный источник порядка» [Ibid. P. 126–127].

Таким образом, суждение, осуществляемое в материи языка, создает положение вещей, ситуацию отношений, которые собираются верой в некое единство: «Если Отелло истинно верит, что Дездемона любит Кассио, тогда имеется единый комплекс „любовь Дездемоны к Кассио“, который состоит исключительно из объектов веры, в том же самом порядке, какой они имели в вере, и отношения, которое было одним из объектов, а сейчас выступает в качестве цемента, скрепляющего другие объекты веры. С другой стороны, когда вера ложна, не существует такого единого комплекса, составленного только из объектов веры. Если Отелло ложно верит, что Дездемона любит Кассио, тогда не существует такого единого комплекса, как „любовь Дездемоны к Кассио“» [Ibid. P. 128].

Парадокс здесь заключается в том, что без веры не возникает комплекса отношений, которые в свою очередь оказываются подтверждением истинности веры, которая их соединяет в целое: «Если существует единый комплекс „любовь Дездемоны к Кассио“, состоящий из объект-терминов, соотносящихся через объект-отношение в том же самом порядке, какой они имели в вере, тогда этот единый комплекс называется фактом, соответствующим реальности. Таким образом, вера истинна, когда имеется соответствующий факт, и ложна, когда нет соответствующего факта» [Ibid. P. 129].

Факты подтверждают или опровергают истинность суждений, но, будучи комплексом отношений, они сами возникают в результате суждений, веры и применения языка с его синтаксико-логическими структурами. В иных терминах можно сказать, что экспрессивное оказывается истоком «фактического», то есть референтного. Когда АТД говорит о фотографии Генте, что аберрация его чтения обязана своим происхождением «скорее, речевому клише: „юность, цвет яблонь и т. д.“, порожденному опытом языка и некой риторической традиции», он отсылает к способности фактов складываться в комплексы под воздействием медиума языка.

Но это позволяет взглянуть на опыт фотографирования с довольно необычных позиций. Фотография оказывается областью расселовских отношений. На фото Генте Эдна Миллей стоит среди цветов, но цветами яблони или магнолии они становятся в результате языковых суждений, «веры», которые либо подтверждаются «фактом» отношения элементов (цветов и фигуры поэтессы), либо им опровергаются. Но поскольку суждения производятся в языке, сами языковые клише могут породить «факты» и им же не соответствовать. Фактичность фотографии с такой точки зрения зависит от фактов языка, в котором формулируются суждения [Характерно, что имя Рассела неожиданно возникает в стихотворении «Изучая язык *Nukutu-taha*», начинающегося с описания полинезийского мальчика на берегу океана, и вдруг: «Он идет осененный крылом Бертрана Рассела / В сонме разбитой прибрежной воды / Он видел другого мальчика / *Ne kitia he tama, kua kitia podsolnukh*/ Видишь к поверхности идут пузыри / Радужная оболочка песка искоса / Мальчик увидит его – *to kitia a ia* / Он бросил собаку что неожиданно / Собака ест птицу следовательно / Она парит в воздухе *kua kai he kuli emanu* / Ты съешь собаку без перевода / Пуля покидает тело сворачивается время / Птица видит мальчика собака летит – / Человек смертен искусство огромно (*T. 143*)». Здесь нет фотографии как носителя фактичности. Соответственно, нет и возможности установить ложность или истинность высказывания. А язык ниуэ, о котором идет речь, создает такую конфигурацию связей и отношений, которые делают описываемый на нем мир чрезвычайно странным для человека западной культуры. Дело в том, что в полинезийском языке ниуэ предикация неспособна создать устойчивый статус субъекта. Грамматическая структура предложения такова, что переходный глагол принимает форму пассивного и все время дается в возвратной форме. Отсюда постоянная возможность инверсий и странность для европейца синтаксических отношений, которые, согласно Расселу, оформляют «факты». Соответственно, мальчик ниуэ видит мир, в котором собака летает и ест птицу. Дело в том, что само высказывание также может пониматься как факт, хотя его истинность и лежит в иной плоскости]. В книге «Человеческое познание и его границы» Рассел приводит пример расписания поездов. Содержащееся в нем утверждение

относительно утреннего десятичасового поезда в Эдинбург является «фактом», истинность которого подтверждается наличием такого поезда в реальности [*Russell B.*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.