# Джон Бёрджер

# Фотография и ее предназначения



Ad Marginem

Джон Бёрджер

# Фотография и ее предназначения

«Ад Маргинем Пресс»

1965-1979

УДК 77.01
ББК 85.16

**Бёрджер Д.**

Фотография и ее предназначения / Д. Бёрджер — «Ад Маргинем Пресс», 1965-1979

ISBN 978-5-908105-69-9

В книгу британского писателя и арт-критика Джона Бёрджера (1926-2017), специально составленную автором для российских читателей, вошли эссе разных лет, посвященные фотографии, принципам функционирования системы послевоенного искусства, а также некоторым важным фигурам культуры XX века, от Маяковского до Ле Корбюзье. Тексты, в основном написанные в 1960-х годах, содержат как реакцию на события того времени (смерть Че Гевары, выход книги Сьюзен Сонтаг «О фотографии»), так и более универсальные работы по теории и истории искусства («Момент кубизма», «Историческая функция музея»), которые и поныне не утратили своей актуальности. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 77.01
ББК 85.16

ISBN 978-5-908105-69-9

© Бёрджер Д., 1965-1979
© Ад Маргинем Пресс, 1965-1979

# Содержание

Предуведомление издателя 6
Как меняется образ человека на портрете 9
О чем сообщает фотография 17
Конец ознакомительного фрагмента. 20

# Джон Бёрджер
# Фотография и ее предназначения

THE MOMENT OF CUBISM AND OTHER ESSAYS: © JOHN BERGER, 1969
THE LOOK OF THINGS: © JOHN BERGER, 1972
ABOUT LOOKING: © JOHN BERGER, 1980
THE WHITE BIRD / THE SENSE OF SIGHT: © JOHN BERGER, 1985
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2026

# Предуведомление издателя

О существовании писателя, художника, активиста и культурного критика Джона Бёрджера я, к своему стыду, узнал довольно поздно, о нем рассказала Анна Асланян, переводчица романа Тома Маккарти «Когда я был настоящим» (и этого сборника тоже). Тогда только-только вышла его книга «Блокнот Бенто» (2011), в которой описано противостояние Джона и смотрителей Национальной галереи в Лондоне, которые запрещали ему реализовать импульс что-нибудь нарисовать. Этот фрагмент Анна и перевела для затравки. В нем восьмидесятипятилетний Бёрджер демонстрирует урок того, за что критики часто называли его «марксистским гуманистом»: при всём раздражении он не проецирует на сотрудника музея свои взгляды на несовершенство музея как институции, ограничивающей доступ масс к искусству, и тем более не позволяет себе ни толики высокомерия или снобизма по отношению к «мужланам в униформе». Стычка становится литературным анекдотом, чеховской мизансценой, которая передает все описанные выше смысловые нюансы непрямо, но оттого даже более убедительно, сохраняя при этом особую симпатию к невольным персонажам. «Блокнот Бенто» мы издали на русском в 2012 году.

Тактичность и особая доброжелательность – фирменные черты Бёрджера и в личной коммуникации. Получив экземпляры русского издания, Джон отдельно поблагодарил и издательство, и переводчицу личными письмами. Его последняя супруга Беверли Бэнкрофт, выполнявшая функции секретаря и литагента, также была невероятно обходительна.

Сам Бёрджер, перебравшийся в 1974 году, после эпохального телесериала «Искусство видеть» («Ways of Seeing») для «Би-би-си», из Лондона в небольшую деревеньку во Французских Альпах, обустроил свою жизнь и присутствие в мире вполне по-толстовски, принимая в своем уединении Тильду Суинтон, Арундати Рой, кинематографистов, телевизионщиков и начинающих писателей. Ему бы такое сравнение понравилось: Россия и русская культура всегда занимала особое место в его жизни; Платонов, Мандельштам, Маяковский, Эрнст Неизвестный не раз становились предметом его размышлений, а вторая жена (и соавтор эссе «Маяковский, его язык и его смерть», вошедшего в этот сборник) переводчица Аня Бостон была из русских харбинцев.

Начав социальную жизнь (слово «карьера» как-то неприменимо к Джону) в качестве художника, выставлявшегося в галереях послевоенного Лондона, Бёрджер довольно быстро променял кисти и холсты на печатную машинку и блокнот. Его первый роман («A Painter of Our Time») вышел в 1958 году, а первый сборник текстов об искусстве – «Permanent Red» – в 1960-м. Параллельно Джон, всегда интересовавшийся не только искусством, но и самой жизнью, начал публиковаться как журналист, стал постоянным колумнистом журнала New Statement: из этой работы выросла его документальная повесть «Счастливый человек. История сельского доктора», этим годам посвящено немало мемуарных страниц и в его поздней лирической книге «Здесь – место нашей встречи».

В своих текстах Бёрджер делает несколько важных для своего времени открытий: искусствоведение (или арт-критика) имеет дело не с самими картинами, а с тем, как мы на них смотрим; история искусства написана победителями, ее и сейчас изучают представители привилегированных групп; необходимо переписать эту историю, обнажив скрытую за визуальным искусством идеологию и дезавуировав манипуляции правящих классов, а одновременно сделать и искусство, и его изучение доступными всем. Но сила Бёрджера не столько в сухих теоретических построениях, сколько в нем самом, в его писательском умении сплавить анекдот, цитату и точное суждение в уникальную литературную форму. Его всегда интересует эмпатия, сочувствие к малым мира сего: на этом месте могут быть и эмигранты (им он посвятил несколько книг), и мыши из сборника «Зачем смотреть на животных?», и жертвы колониаль-

ных войн, и фотографии (как более уязвимые образы, ненастоящее в сравнении с живописью искусство), и маргинализированный для глобального арт-мира русский художник Эрнст Неизвестный.

Поэтика Бёрджера не менее любопытна, чем его заявления, – точнее, поэтика и становится его statement, а письмо – инструментом активиста, ратующего за свободу, выступающего против любого подавления. Он принципиально снимает границу между fiction и nonfiction, может процитировать стихотворение, чтобы описать художника, или использовать сравнение с мультипликацией Диснея, чтобы рассказать биографию Фрэнсиса Бэкона. В романе «Дж.» («G»), принесшем ему Букеровскую премию (половину которой автор отдал леворадикальной организации «Черные пантеры», состоящей из наследников тех, на чьих костях был сколочен капитал присуждающей премию компании Booker, McConnell Ltd; а вторую половину использовал для работы над исследованием о судьбе трудовых мигрантов, опубликованной впоследствии под названием «A Seventh Man»), поставлен интересный литературный эксперимент в манере mockumentary: история вымышленного героя-любовника (Джакомо? Дона Джованни?) рассказана от первого лица и в настоящем времени. В повествование инкорпорированы нон-фикшн-элементы, эссе о природе массовых демонстраций (вошло в настоящее издание) и о маньеризме; временами кажется, что читаешь целые страницы из дневника совсем другого Дж. – самого Бёрджера.

Букеровскую премию Джон Бёрджер получил в том же 1972 году, в котором на британском телеканале BBC Two вышел документальный сериал «Искусство видеть», переработанный затем в одноименную книгу. Проект закрепил за Бёрджером репутацию самого влиятельного арт-критика, человека, заложившего основы современного взгляда на историю искусства и тем самым расчистившего поле для того, что принято называть contemporary art. В четырех эпизодах Бёрджер, откровенно пародирующий респектабельные «говорящие головы» старого доброго отдела культуры «Би-би-си» в духе искусствоведа и телеведущего Кеннета Кларка, камня на камне не оставляет от незыблемых, казалось бы, представлений об искусстве старых мастеров. Опираясь на идеи тогда еще малоизвестного критика и философа Вальтера Беньямина о репродукции и массовом воспроизводстве, он сдвигает фокус анализа с самих произведений на способы нашего их восприятия, последовательно докладывая о классовом вкусе и легитимизации правящего сословия в творчестве Рубенса и Вермеера, о рекламе и репрезентации в современных обществах произведений искусства, о специфическом male gaze, мужском взгляде, «зашитом» в классической системе образов западного искусства, и так далее. И хотя многие из интуиций Бёрджера точны и совпадают с открытием в академическом искусствоведении конца 1970-х понятия «визуальной культуры», противопоставленной идее автономной истории искусства и его особой иконологии, в целом успех «Искусства видеть» сыграл с его автором дурную штуку, зачислив экстравагантного писателя и местами парадоксального эссеиста в узкие ряды «экспертов».

Это надо иметь в виду, открывая данный сборник эссе, чтобы не попасть в ловушку неоправданных ожиданий. Его костяк составляют тексты о фотографии, во многом написанные в диалоге с Вальтером Беньямином и Сьюзен Сонтаг, но они не складываются в строгую теорию и не вводят новых понятий в духе знаменитых «ауры» или punctum, но наполнены неожиданными сопоставлениями и предлагают свежий взгляд на всё еще новый медиум в системе послевоенного искусства. Его интересуют именно что предназначения этих типов образов, способы их функционирования. Бёрджер предлагает опыт «медленного» чтения не только «высокой» фотографии, то есть кадров признанных мастеров («Пол Стрэнд»), но и снимков, напечатанных в газете («Образ империализма»), совершает экскурсы в становление фотомонтажа или пытается поместить фотографию как один из этапов в общую историю портрета. Пожалуй, ближе всего к текстам о фотографии Бёрджера одноименная книга Сьюзен Сонтаг, но авторы при этом придерживаются диаметрально противоположных взглядов и на саму природу искус-

ства, и на его социальный смысл. Сложно представить себе более непримиримых оппонентов, чем перманентно красный Джон и радикально-либеральная Сьюзен – тем интереснее их теледуэль 1983 года под названием «Рассказать историю», совсем недавно превращенная в книгу, которая выйдет к столетию со дня рождения Бёрджера по всему миру, в том числе и у нас.

Сборник, который вы держите в руках, был составлен мною с помощью Беверли Бэнкрофт, предоставившей основные тексты еще при жизни автора, и вышел почти одновременно с составленным писателем Джеффом Дайером томом «John Berger. Understanding a Photograph» (NY: Aperture, 2013), который отличается тем, что в американское издание добавлен целый блок рецензий на фотовыставки, разбросанные по журналам и каталогам. Заглавное эссе «дайеровского» издания в русском переводе получило название «О чем сообщает фотография».

К эссе о фотографии и ее функционировании в современном способе видеть логичным образом примыкают еще два типа бёрджеровских размышлений: о самой ситуации современности применительно к истории и системе искусства («Момент кубизма», «Искусство и собственность в наши дни», «Фрэнсис Бэкон и Уолт Дисней» и т. д.) и о важных фигурах предшественников, начинавших создавать эту ситуацию («Ле Корбюзье», «Вальтер Беньямин», «Символ веры», а также «Маяковский, его язык и его смерть» – поскольку мы не в силах были пройти мимо «русского» следа в творчестве автора).

Нельзя не упомянуть еще одну особенность нашего издания: изобразительный ряд книги носит принципиально не иллюстративный характер, а ассоциативный. И хотя необходимые снимки Зандера или Стрэнда, о которых идет речь в конкретных эссе (а также стул Ритвельда, смерть Че Гевары и прочие обсуждаемые сюжеты), по необходимости воспроизведены, остальные образы подобраны куратором и коллекционером П. В. Хорошиловым из частных собраний, и их визуальная мощь дополняет и оттеняет голос автора, продолжая на своем языке его размышления о фотографии и ее предназначениях

Михаил Котомин

# Как меняется образ человека на портрете



Рафаэль. Портрет мужчины. 1502

Мне представляется маловероятным, чтобы в будущем появились какие-либо новые значительные портреты. Речь идет о портретной живописи, как мы понимаем ее сегодня. Могу представить себе некие мультимедийные композиции, посвященные тому или иному персонажу. Но они не будут иметь никакого отношения к тем работам, что висят нынче в Национальной портретной галерее.

Не вижу причин оплакивать уход портрета: талант, некогда задействованный в написании портретов, может быть использован по-другому, поставлен на службу более актуальным, более современным целям. Однако стоит задаться вопросом, почему портретная живопись устарела; это поможет нам более ясно понять современную историческую ситуацию.

Начало упадка портретной живописи, говоря приблизительно, совпало с подъемом фотографии, а значит, самый первый ответ на наш вопрос – которым задавались уже в конце XIX

века – состоит в том, что место художника-портретиста занял фотограф. Фотография оказалась точнее, быстрее и куда дешевле; благодаря ей портретное искусство стало доступным для всего общества – прежде такая возможность была привилегией очень малочисленной элиты.

Желая противопоставить что-то ясной логике этого довода, художники и их покровители изобрели ряд загадочных, метафизических качеств, которые призваны были доказать, что в портрете, написанном художником, есть нечто ни с чем не сравнимое. Душу модели способен интерпретировать лишь человек, не машина (фотоаппарат). Художник имеет дело с судьбой модели, фотоаппарат – лишь со светом и тенью. Художник выносит суждения, фотограф фиксирует. И так далее и тому подобное.

Всё это не соответствует истине по двум причинам. Во-первых, отрицается роль фотографа как интерпретатора, а она существенна. Во-вторых, утверждается, будто портретам свойственна некая психологическая глубина, которой девяносто девять процентов из них совершенно не обладают. Если уж рассматривать портрет как жанр, следует вспоминать не горстку выдающихся полотен, но бесконечные портреты местной аристократии и знати в бесчисленных провинциальных музеях и ратушах. Даже средний портрет эпохи Возрождения – пусть он и подразумевает существенное присутствие личности – обладает крайне малым психологическим содержанием. Древнеримские и египетские портреты удивляют нас не потому, что им присуща глубина, но потому, что они очень ярко демонстрируют нам, как мало изменилось человеческое лицо. Способность всякого портретиста обнажить душу – миф. Есть ли качественная разница между тем, как Веласкес писал лицо, и тем, как он писал зад? Те сравнительно немногочисленные портреты, где действительно видна психологическая проницательность (некоторые работы Рафаэля, Рембрандта, Давида, Гойи), предполагают личный, граничащий с одержимостью интерес со стороны художника, такой, который попросту не укладывается в профессиональную роль портретиста. По сути, эти работы – результат поисков самого себя.

Задайте себе следующий гипотетический вопрос. Допустим, существует какая-то фигура второй половины XIX века, которая вас интересует, но изображения лица которой вы ни разу не видели. Что вам больше хочется найти – портрет этого человека или фотографию? Ответ на вопрос, таким образом сформулированный, склоняется в пользу живописи. Логичнее спросить так: что вам больше хочется – найти портрет этого человека или целый альбом фотографий?

До изобретения фотографии портретная живопись (или скульптура) была единственным средством зафиксировать и представить внешность человека. Фотография перехватила у живописи эту роль и одновременно сделала нас более разборчивыми в суждениях о том, что должно включать в себя информативное внешнее сходство.

Я не хочу сказать, что фотография во всех отношениях стоит выше портретной живописи. Она более информативна, более показательна в психологическом смысле, в целом более точна. Однако в ней нет столь тесного единства. Единство в произведении искусства достигается в результате ограничений, налагаемых способом изображения. Необходимо преобразовать каждый элемент, чтобы найти ему нужное место в рамках этих ограничений. В фотографии это преобразование в значительной степени осуществляется механически. В живописи каждое преобразование, как правило, результат сознательного решения художника. Таким образом, единство, свойственное живописи, в куда большей степени проникнуто намерениями автора. Полный эффект, производимый картиной (в отличие от ее правдоподобия), менее произволен, чем эффект фотографии; конструкция ее лучше вписана в социальный контекст, поскольку она основывается на большем количестве решений, принимаемых человеком. Фотопортрет может обнажать больше, точнее передавать сходство и характер модели; однако он, скорее всего, будет менее убедителен, менее окончателен (в строжайшем смысле этого слова). Например, если художник намерен льстить или идеализировать, он сможет сделать это куда убедительнее с помощью картины, чем с помощью фотографии.



Рембрандт. Портрет мужчины. 1632




Франсиско Гойя. Портрет актрисы Антонии Сарате. 1810–1811

Этот факт позволяет нам яснее разглядеть настоящую функцию портретной живописи во времена ее расцвета – функцию, которую мы обычно сбрасываем со счетов, когда сосредоточиваемся на небольшом числе выдающихся «непрофессиональных» портретов работы Рафаэля, Рембрандта, Давида, Гойи и других. Функцией портретной живописи было подтверждать и идеализировать избранную социальную роль модели. Представлять модель не как «личность», но как личность монарха, епископа, землевладельца, купца и так далее. У каждой роли были свои общепринятые качества и свой допустимый предел расхождений. (Монарх или папа мог быть куда более характерным, нежели обычный джентльмен или придворный.) Роль подчеркивалась позой, жестами, одеждой и фоном. Тот факт, что ни модель, ни преуспевающий профессиональный художник почти не были вовлечены в написание этих деталей, нельзя целиком объяснять экономией времени; их считали общепринятыми атрибутами данного социального стереотипа, по замыслу они так и должны были прочитываться.

Поденщики от живописи никогда особенно не выходили за пределы стереотипа; крепкие профессионалы (Мемлинг, Кранах, Тициан, Рубенс, Ван Дейк, Веласкес, Хальс, Филипп де

Шампань) писали личностей, но это всё-таки были люди, чей характер и выражение лица воспринимались и обсуждались исключительно в свете уготованной им социальной роли. Портрет должен быть человеку впору, как пара туфель, однако каких именно туфель – такой вопрос никогда не возникал.

Удовлетворение от того, что с тебя написали портрет, было удовлетворением, какое дает личное признание и утверждение тебя в твоем статусе; это не имело никакого отношения к современному желанию одиночки, чтобы его признали «как он есть на самом деле».

Если бы нужно было назвать момент, когда упадок портрета стал неизбежным, приведя в качестве примера произведение того или иного художника, я бы выбрал два-три выдающихся портрета безумцев работы Жерико, написанных в первый период романтического разочарования и протеста, последовавших за поражением Наполеона и жалким триумфом французской буржуазии. Эти картины не были ни моральными повествованиями, ни символическими работами – обычные портреты, написанные в традиционном стиле. И всё же у их моделей не было никакой социальной роли, предполагалось, что они не способны ее выполнять. На других полотнах Жерико – отрубленные человеческие головы и конечности, какие можно найти на прозекторском столе в анатомическом театре. Его отношение к предмету было горечью критика; решение писать лишенных всего безумцев представляло собой комментарий в адрес людей, владевших имуществом и обладавших властью; но было тут еще и стремление заявить, что человеческий дух по сути своей не зависит от роли, навязанной ему обществом. Общество в глазах Жерико было столь негативным, что он, хотя сам и был нормален, находил в изоляции безумных больше смысла, чем в социальных почестях, отдаваемых преуспевающим людям. Он был первым и в некотором смысле последним глубоко антисоциальным портретистом. В этом термине заключено неразрешимое противоречие.

После Жерико профессиональная портретная живопись выродилась в подобострастную, ничем не прикрытую лесть, за которую брались с цинизмом. Стало невозможно и дальше верить в значимость социальных ролей, избранных или доставшихся человеку. Искренние художники написали ряд «интимных» портретов своих друзей или натурщиков (Коро, Курбе, Дега, Сезанн, Ван Гог), однако на них социальная роль модели сводится к роли того, кого пишут. Подразумеваемая социальная значимость определяется либо личной дружбой (близостью), либо тем, как видит человека («обращается» с ним) именно этот художник. В любом случае модель, подобно предметам, расставленным в особом порядке для натюрморта, покорна живописцу. В конце концов, впечатление на нас производит не личность или роль модели, а видение художника.

Единственным важным исключением из этого общего правила, появившимся позже, был Тулуз-Лотрек. Он написал ряд портретов проституток и кабареточных персонажей. В то время как мы разглядываем их, они разглядывают нас. Социальный взаимообмен устанавливается тут благодаря посредничеству художника. Перед нами предстает не личина, как бывает в случае официальных портретов; с другой стороны, это не просто создания, возникшие в воображении художника. Из написанных в XIX веке одни лишь портреты Тулуз-Лотрека способны убеждать и обладают окончательностью в том смысле, что был определен выше. Это единственные из портретов, в чье социальное свидетельство мы можем поверить. При виде их на ум приходит не студия художника, а «мир Тулуз-Лотрека» – иными словами, особый, сложный социальный круг. Почему Тулуз-Лотрек был таким исключением? Потому что он – в своей эксцентричной, обращенной наружу манере – верил в социальные роли своих моделей. Он писал актеров кабаре, потому что восхищался их игрой; он писал шлюх, потому что признавал важность их профессии.



Теодор Жерико. Ампутированные конечности. Вторая половина 1810-х

За последние сто с лишним лет в капиталистическом обществе становится всё меньше и меньше людей, способных поверить в социальную значимость предлагаемых им социальных ролей. В этом – второй ответ на наш первоначальный вопрос об упадке портретной живописи.



Анри де Тулуз-Лотрек. Женщина в черном боа. 1892

Впрочем, этот второй ответ предполагает, что в более уверенном, менее разобщенном обществе портретная живопись может возродиться. А это представляется маловероятным. Чтобы понять почему, нам следует обратиться к третьему ответу.

Мерки нынешней жизни, перемены ее масштабов изменили природу индивидуальной идентичности. Сегодня, столкнувшись с другим человеком и глядя на него, мы видим силы, действующие в направлениях, которые до начала века невозможно было себе представить и которые стали понятны относительно недавно. Эти перемены трудно описать кратко. Тут может помочь аналогия.

Мы часто слышим о кризисе современного романа. По сути говоря, это включает в себя изменение способа повествования. Теперь уже практически невозможно рассказать простую историю, последовательно развивающуюся во времени. И это потому, что мы не можем избавиться от знания о тех вещах, которые постоянно пересекают сюжетную линию. Иными словами, вместо того чтобы воспринимать точку как бесконечно малую часть прямой, мы воспри-

нимаем ее как бесконечно малую часть бесконечного числа прямых, как центр, где сходятся лучи прямых. Подобное восприятие – результат того, что нам постоянно приходится принимать во внимание одновременность и протяженность событий, происходящих и возможных.

Тому есть множество причин: спектр современных средств коммуникации; масштаб современной власти; степень личной политической ответственности за всё происходящее в мире, которую следует принимать на себя; тот факт, что мир стал неразделимым; неравномерность экономического развития в этом мире; масштаб эксплуатации. Всё это играет свою роль. В наши дни предвидение включает в себя проекцию географическую, а не историческую; последствия тех или иных событий от нас скрывает не время, а пространство. Чтобы пророчествовать в наши дни, необходимо лишь знать людей такими, каковы они повсюду в мире, во всём их неравенстве. Всякое современное повествование, не берущее в расчет важности этого измерения, неполно и приобретает чересчур упрощенный характер, характер басни.

Нечто похожее, пусть не столь явное, применимо к портретной живописи. Теперь для нас неприемлемо считать, что личность человека можно адекватным образом установить, сохранив и зафиксировав его внешность, увиденную с одной-единственной точки зрения, расположенной в одном месте. (Можно возразить, что это ограничение применимо и к фотографии, однако, как отмечалось, от фотографии мы не ждем той же окончательности, что от картины.) Со времен расцвета портретной живописи наши показатели распознавания изменились. Мы по-прежнему можем полагаться на «сходство» для идентификации человека, но для того, чтобы разъяснить или классифицировать его личность – уже нет. Сосредоточиваться на «сходстве» означает обосабливать по ложному принципу. Это означает предполагать, что человек или предмет весь содержится во внешней оболочке; мы же прекрасно сознаем тот факт, что ничто не может содержаться в себе целиком.

Существует несколько кубистских портретов 1911 года, где Пикассо и Брак явно осознают этот факт, однако на этих «портретах» идентифицировать модель невозможно, а потому эти полотна уже не являются тем, что мы называем портретом.

Видимо, требования, которые предъявляет современное видение, несовместимы с обособленностью точки зрения, которая является обязательным условием «сходства», написанного статичным образом. Эта несовместимость связана с более общим кризисом, затрагивающим значение индивидуальности. Индивидуальность больше не может содержаться внутри определения явно выраженных черт личности. В мире переходных состояний и революций индивидуальность превратилась в проблему исторических и социальных взаимоотношений, таких, которые не обнажить путем обычной характеризации уже установившегося социального стереотипа. Теперь каждый род индивидуальности связан со всем миром.

1967

# О чем сообщает фотография

Уже больше века фотографы и их апологеты утверждают: фотография заслуживает того, чтобы считаться изобразительным искусством. Трудно понять, насколько они в этом преуспели. Подавляющее большинство людей заведомо не считают фотографию искусством, даже когда занимаются ею, любят ее, используют и ценят. Доводы апологетов (я и сам к ним принадлежу) остаются несколько академическими.

Теперь нам ясно: фотография заслуживает, чтобы к ней подходили так, словно изобразительным искусством она не является. Кажется, будто фотографии (каким бы родом деятельности она ни была) предстоит пережить живопись и скульптуру, понимаемые в том смысле, в каком они представляются нам со времен Возрождения. Как теперь видно, оно, возможно, и к лучшему, что немногие музеи проявили инициативу и открыли у себя отдел фотографии. Ведь это означает, что большинство фотографий не хранятся в священном уединении, это означает, что публика не привыкла считать, будто до фотографий ей не дотянуться. (Музеи выполняют функцию домов знати, куда в определенные часы допускают плебс. Классовый характер «знати» может быть разным, но стоит какой-либо работе оказаться в музее, как она приобретает налет тайны, связанной с образом жизни, в котором нет места массам.)

Позвольте мне высказаться ясно. Живописи и скульптуре – таким, какими мы их знаем, – не грозит смерть ни от стилистического недомогания, ни от какого-либо другого, диагностированного людьми, охваченными профессиональным ужасом, например такого, как культурный декаданс; смерть им грозит потому, что в мире как он есть ни одно произведение искусства не способно выжить, не превратившись в ценный объект собственности. А это влечет за собой смерть живописи и скульптуры, поскольку сегодня – так было не всегда – собственность неизбежно противостоит всем остальным ценностям. Люди верят в собственность, однако, по сути, они верят лишь в иллюзию защиты, которую собственность обеспечивает. Все произведения изобразительного искусства, независимо от их содержания, независимо от восприимчивости конкретного зрителя, теперь положено считать не более чем подспорьем, придающим уверенность мировому духу консерватизма.

Фотографии по природе своей не обладают ценностью как объекты собственности, а если обладают, то невысокой, поскольку это – не ценность раритета. Сам принцип фотографии состоит в том, что получившееся изображение не уникально; напротив, его можно бесконечно воспроизводить. Таким образом, исходя из понятий двадцатого столетия, фотографии – записи об увиденном. Давайте считать, что они – такие же произведения искусства, как кардиограммы. Это поможет нам освободиться от иллюзий. Наша ошибка в том, что мы включаем вещи в категорию искусства, рассматривая определенные фазы процесса созидания. Но если рассуждать логически, тогда все предметы, сделанные руками человека, можно считать искусством. Более целесообразно подразделять искусство на категории по тому, что стало его социальной функцией. Оно выполняет функцию собственности. Соответственно, фотографии в большинстве своем лежат за пределами этой категории.

Фотография – свидетельство о выборе человека, осуществляемом в той или иной ситуации. Снимок – результат решения фотографа, сказавшего себе: тот факт, что данное событие или данный объект были увидены, стоит запечатлеть. Если бы всё существующее постоянно фотографировали, все снимки обессмыслились бы. Фотография не воспевает ни само событие, ни саму по себе способность видеть. Фотография есть сообщение о событии, которое на ней зафиксировано. Злободневность этого сообщения не вполне зависит от злободневности события, но и быть совершенно независимой от нее она не может. В самом простом случае это сообщение, будучи расшифрованным, гласит: «Я решил: тот факт, что это увидено, стоит запечатлеть».

Это в одинаковой степени можно отнести и к запоминающимся фотографиям, и к самым банальным снимкам. Первые от вторых отличаются тем, насколько снимок способен разъяснить сообщение, насколько он способен сделать решение фотографа ясным и доступным для понимания. Таким образом мы приходим к парадоксу фотографии, далеко не до конца понятому. Фотография – автоматически сделанная с помощью света запись о данном событии; и всё-таки она использует данное событие, чтобы разъяснить, как оно было запечатлено. Фотография – процесс, при котором наблюдение обладает собственным сознанием.

Нам следует избавиться от путаницы, вызываемой постоянным сравнением фотографии с изобразительными искусствами. В каждом пособии по фотографии говорится о композиции. Без грамотно выстроенной композиции невозможно сделать хороший снимок. И всё же это верно лишь постольку, поскольку фотографические изображения имитируют в наших глазах живописные. Живопись – искусство размещения; следовательно, разумно требовать, чтобы в размещаемом присутствовал некий порядок. Всякое взаимоотношение форм в живописи возможно до некоторой степени приспособить к цели художника. С фотографией дело обстоит не так. (Разве что включить сюда те абсурдные работы, сделанные в студии, где фотограф сам размещает предметы – всё до мельчайших деталей, – перед тем как сделать снимок.) Композиция в глубоком, созидательном смысле этого слова в фотографию не входит.

Формальное расположение объектов на снимке никаких разъяснений не дает. Изображенные события сами по себе таинственны или объяснимы в зависимости от того, что известно о них зрителю до момента, когда он увидит фотографию. Что же тогда придает фотографии смысл? Что позволяет ее кратчайшему сообщению – «Я решил: тот факт, что это увидено, стоит запечатлеть» – сделаться крупным и ярким?

Подлинное содержание снимка невидимо, ибо вытекает из игры – не с формой, но со временем. Можно сказать, что фотография столь же близка к музыке, сколь и к живописи. Я уже говорил, что фотография – свидетельство об осуществляемом человеком выборе. Речь идет не о выборе между тем, чтобы снять x или y, но о выборе между тем, чтобы снять что-то в момент x или в момент y. Объекты, запечатленные на любом снимке (от самых сильнодействующих до самых обыденных), обладают приблизительно одним и тем же весом, одной и той же уверенностью. Разница в той интенсивности, с которой нам сообщают о полюсах отсутствия и присутствия. Свой настоящий смысл фотография обретает между этими двумя полюсами. (Наиболее распространенное предназначение фотоснимка – напоминание о чем-то отсутствующем.)

Фотография – попытка запечатлеть увиденное, но в то же время она, в силу своей природы, всегда отсылает к тому, чего не видно. Она изолирует, сохраняет и представляет на обозрение момент, выхваченный из континуума. Сила фотографии определяется ее внутренними отсылками. Ее отсылка к естественному миру за пределами раскрашенной поверхности никогда не бывает прямой – она оперирует эквивалентами. Иначе говоря, живопись интерпретирует мир, переводит его на свой собственный язык. У фотографии же собственного языка нет. Фотоснимки учишься читать, как учишься читать следы или кардиограммы. Язык, которым оперирует фотография, – язык событий. Все его отсылки являются по отношению к нему внешними. Отсюда и континуум.

Режиссер фильма может манипулировать временем, а художник может манипулировать последовательностью событий, которые он изображает. Фотограф, делающий снимки, на это не способен. Единственное решение, которое он может принять, касается того, какой момент выбрать для обособления. И всё-таки это кажущееся ограничение придает фотографии ее уникальную силу. Показанное на снимке наводит на мысли о том, что на нем не показано. Чтобы оценить справедливость данного утверждения, достаточно взглянуть на любую фотографию. Непосредственная связь между присутствующим и отсутствующим для каждого снимка особая: это может быть связь между льдом и солнцем, горем и трагедией, улыбкой и удоволь-

ствием, телом и любовью, лошадью, выигравшей на скачках, и забегом, в котором она участвовала.

Фотография действенна, когда выбранный момент, запечатленный на ней, содержит частичку истины, которая применима в целом, которая обнажает то, что на фотографии отсутствует, в степени не меньшей, чем то, что на ней присутствует. Природа этой частички истины бывает самая разная, как и способы ее различения. Ее можно обнаружить в выражении лица, действии, наслоении, визуальной двусмысленности, конфигурации. Притом эта истина непременно зависит от зрителя. Для мужчины с любительским снимком его девушки в кармане частичка истины в какой-нибудь фотографии «безличного характера» всё равно будет зависеть от общих категорий, уже имеющихся в его зрительском сознании.

# 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.