

Н.Сосна (ИФРАН)

Между фотографией и литературой: факт опосредования

Обмен атрибутами (визуальность слова и речь образа), заданный названием конференции, явно указывает на проблематику медиа (и *medium'a*), если понимать последние как совокупность условий, и материальных, связанных с “носителем”, и конвенциональных, связанных с антропологическими, культурными и политическими особенностями, которые задают режим восприятия того, что сообщается.

Литература и фотография обычно описываются как разные медиа с разными задачами, разными механизмами производства, разными техниками, разными условиями восприятия. С литературой связываются качества вымышленности и фикции, владение слогом, приемы выстраивания описаний или диалогов, умение читать (конечно, не просто складывать буквы в слова, но способность представлять себе нечто – героев, события и т.д. - через прочитывание фраз). Фотография по-прежнему призывается в объективные свидетели того, что действительно имело место, появляется благодаря операторскому (очевидно в меньшей степени авторскому) использованию аппаратуры, действует непосредственно на органы чувств. В отличие от занимающей время для чтения и требующей навыков абстрагирования литературы фотография как будто действует мгновенно и непосредственно.

Конечно, экспериментальное искусство (как изобразительное, так и словесное, особенно концептуалистов) не раз намекало на “сделанность” фотографии, на формы опосредования, которые с нею связаны, иные по сравнению с литературой, то также указывающие на “умение читать изображение” на фоне (или в ряду) многих других уже известных изображений. Однако имеется, на наш взгляд, существенное различие между фотографией и литературой, которое в данном случае должно быть принято в расчет, и оно связано с категорией времени.

Различно историческое время появления фотографии и литературы. Определенным образом совмещая изыскания двух теоретиков медиа, В.Флюссера и Ф.Киттлера, можно утверждать, что литература явилась наследницей генерирования образов и рассматривания изображений (в том числе движущихся). “Возможность видеть последовательность изображений.. происходит из исторически предоставившейся возможности следить за последовательностью букв не как таковой, а как за воображаемой последовательностью образов” [Киттлер, 117]. Фактически литература предстает взору теоретика медиа с обеих сторон окаймленной техниками работы с образом и видимостью разных уровней: а) до эпохи появления литературы не было иных форм рассказа, кроме последовательностей изображений, б) эпоха литературы выходит в зону нарастающего влияния изображений, правда, полученных уже техническими средствами (плакатами, фото- и киноаппаратом, видео, графическими программами компьютера и т.д.). Киттлер писал, что литература – это “непрозрачная иллюзия”, она “в историческом конце своей монополии на письмо получила все привилегии камеры-обскуры и волшебного фонаря (оживление и раскрашивание бумаги вручается грамотному читателю)” [Киттлер, 122]. А если вспомнить довольно радикальную концепцию В.Флюссера и развить ее выводы в сторону взаимоотношений фотографии и литературы, то получится, что фотография могла восприниматься как документальная именно потому, что область фикционного к моменту ее появления и дальнейшей экспансии уже полностью поглотила литературу. Иными словами, литература могла быть искусством потому, что стратегически более нужным в смысле использования в различных видах деятельности и “ориентации в мире”, как называл это Флюссер, была фотография. Легко предположить, далее, что означает выражение “красивая фотография” и вообще помещение фотографии в контекст “изобразительного искусства” с его галереями,

выставками, кураторами, аукционами и т.д.: фотография также перестает быть нужной, уступая, очевидно, более процессуально ориентированным видам изображения, разворачивающимся в “реальном времени”. В этом смысле, несмотря на исторически различные моменты появления, и литература и фотография могут быть предметом археологии.

Однако здесь следует иметь в виду то обстоятельство, что фотография и литература внутри себя используют разные формы организации времени. Можно, наверное, сказать, что время литературы – время в большей степени частное, внутреннее, интериоризируемое, присваиваемое, в том смысле что время персонажей и даже время автора представляется читателю “своим”. Этих времен множество, и в этой множественности они сосуществуют в рамках произведения. И эти “времена” – как будто единственное “измерение” литературного произведения, каковое произведение является поэтому в высокой степени абстрактным с точки зрения медиатеории (так как в нем дистанцированы, преодолены даже два последние измерения живописного изображения, уже не говоря о трехмерности “реальных” объектов сцены).

Фотографию же часто связывают с формой объективно прошедшего времени. Все помнят о формуле “это было” Ролана Барта: то, что действительно и безусловно имело место. Фотография как остановленный, зафиксированный момент прошлого, осколок. Как фотография может быть рассказом? - через серию фотографий, через сопровождение другими “средствами рассказа” (в том числе подписью). Если мы вспомним (в очередной раз) исследование Барта, окажется, что его знаменитый “пунктум”, то, что нас задевает, - это фактически некоторое схождение времен (если воспользоваться терминологией В.Беньямина, констелляция), как минимум, нашего и изображенного (как например, когда замечают, что такая же заколка, как на старой фотографии, была у родственницы).

Беспокойство теоретиков, занимающих критическую позицию в связи с развитием медиа, связано с тем, что новые технологические устройства “схлопывают” различные времена. И если литература связана с абстракцией высокой степени (если вспомнить Флюссера, третьей), то фотография вообще не имеет измерений, она нульмерна, потому что фотография – следствие понятия, а не вещи (согласно Флюссеру, напомним, фотографическое изображение является производным работы аппарата, основанного на действии законов оптики и химии, поэтому оно только *похоже* на изображение). Получается, что фотография не имеет времени. Она не просто “синтезирует” разные времена, она совмещает их в одно, устраняя различия, когда уже трудно указать, где время “мое”, зрительское, и где время “чужое”, фотографа, фотографируемого.

В рамках сказанного выше посмотрим на известную работу фотографа Дж.Уолла «По произведению “Человек-невидимка” Ральфа Эллисона, Пролог, 2001» (Лайтбокс, 174 x 250.8 см Музей современного искусства, Нью-Йорк. Photography Council Fund, Horace W. Goldsmith Fund, приобретено при поддержке Jo Carole, Ronald S. Lauder, Carol and David Appel ).



Хотя это вовсе не необходимо, приведем два обстоятельства, связанных с этой фотографией. Но заметим в скобках, что “рассказ” о конкретной фотографии, очевидно, нарушает непосредственность восприятия этой фотографии, хотя он и может “дополнить” ее смысл. С точки зрения такого исследователя фотографии, как А.Азулей [Azoulay, 2008], восстановление контекста, в котором была сделана фотография, не просто содействует “считыванию” фотографии, но задает режим ее восприятия: только через выяснение обстоятельств фотографии можно ощутить не только зачем и почему была сделана конкретная фотография, но вообще получить опыт ее восприятия, потому что такой опыт - это опыт взаимодействия: того, кто смотрит, с теми, кто изображен и кто фотографировал. И это взаимодействие есть контракт или пакт, негласно поддерживаемый посредством фотографии. Помимо уже отмеченных нами затруднений, связанных с этим посылом [Сосна, 2013], важно в данном контексте отметить специфический темпоральный эффект, который создается реконструкциями обстоятельств фотографии: где сходятся наше воображаемое представление, почерпнутое из рассказа, и фотографическое изображение, которое не является нашим собственным и, если угодно, является обращенным ко всем в равной мере? Ведь видеть фотографию – это как “видеть свой сон снаружи” ( и хорошо, если еще “свой” сон, а не какого-то “механизма”).

Итак,

1. “Человек-невидимка” Р.Эллисона (1952) – роман афроамериканца об опыте афроамериканца, которого методично игнорировало общество американцев с более светлым цветом кожи, как будто в буквальном смысле не видя его. Это вызвало, в терминологии более современных нам

языков политической теории и социологии, кризис идентичности, и герой решился разместить в своем убежище 1369 электрических лампочек, так как 'Without light I am not only invisible, but formless as well.'

2. Известный фотограф Дж.Уолл рассказывает о своем опыте размещения такого количества лампочек в отдельно взятой квартире, открытой, связанных с тем, сколько из них могут гореть одновременно без отключения сети и т.д. Характерен комментарий Уолла для *Guardian*: "Writers have it very easy. They have the pleasure of imagining these scenes. Working on that picture, I really learned about what Ellison's 1,369 lightbulbs means. You can only have a few on at a time. I got to know that room as well as the Invisible Man would have, had he existed."

В результате перед нами фотография, в рамках одного кадра представляющая литературный рассказ (если мы сочтем им пролог романа). Скорее всего, ситуация эта отличается от формы экранизации, когда несколько страниц (или даже несколько десятков страниц) могут быть представлены в двух-трех кадрах фильма или вовсе оставлены за кадром в зависимости от сценария и решения режиссера. Мы видим, что фотографическое изображение "поставлено" (это принципиально для Уолла): квартира оборудована, лампочки укреплены, "герой" "позирует" и т.д. Мы видим количество лампочек, которое не может не обратить на себя внимание. И одновременно отдаем себе отчет, что перед нами фотография, а значит, перед нами свидетельство чьего-то существования, и кто-то действительно окружил себя столькими источниками света. Мы, пожалуй, растеряны, поскольку ощущаем движение рассказов, заданных разными medium'ами: как угодно можно было представлять себе героя этого романа, но мы видим его фотографию. Можно ли утверждать, что мы видим "обобщенный образ" героя? Наверное, если под обобщением понимать стирание различий и в представлении, и в восприятии (едва ли найдется кто-то, кто сочтет обычным такое обустройство внутреннего помещения). Тогда возникает следующий вопрос – а может ли образ быть одинаковым для всех? Эта игра слов "образ" и "изображение", движение смыслов между ними, между прочим, отнимает у нас время. Это как раз тот случай, когда мы вслед за Сартром (Ж.-П.Сартр, 2001) и Бартом (Р.Барт, 2011) могли бы сказать, что созерцание ничего не добавляет к тому, что мы уже увидели в самый первый момент. У нас больше нет времени представить себе героя и его обстоятельства – он нам показан, нет времени прочесть роман – у нас есть объясняющая подпись, нет времени проникнуться состоянием, в котором скорее всего находился афроамериканец в конце 1950-х гг. Помогает ли нам реконструкция, на которой настаивает Азулей? Помогает ли нам чтение романа? Или мы зависаем в некоторой нелокализуемой точке, почти без надежды догадаться, чем вызван такой эффект?

Список литературы:

- Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. Пер. С франц. М. Рыклин. М.: Ad Marginem, 2011
- Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 года. М.: Логос, 2009
- Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. Спб, 2001
- Сосна Н. After-life фотографии: анимация архива // Статус документа: Окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? Сборник статей; под ред. И.М. Каспэ. — М.: НЛЮ, 2013
- Azoulay A. The Civil Contract of Photography. MIT Press, 2008

