

В Л А Д И М И Р
Л Е В А Ш О В

ФОТОВЕК

Очень
краткая
история
фотографии
за
последние
100
лет

Treemedia
2016
Москва

В Л А Д И М И Р
Л Е В А Ш О В

ФОТОВЕК

Очень
краткая
история
фотографии
за
последние
100
лет

Treemedia

2016

Москва

Оглавление

Введение	7
1900-е	10
1910-е	16
1920-е	24
1930-е	32
1940-е	40
1950-е	48
1960-е	56
1970-е	64
1980-е	72
1990-е	82



Гарри Виногранд. Нью-Йорк. 1969

Введение

Было время, когда кино еще не было, но уже была фотография*. Фотографы первыми научились извлекать из реальности фрагменты нематериальной видимости и превращать их в магические изображения-объекты. Жизнь, сиюминутная и неуловимая, с изобретением фотографии обнаружила поразительное свойство – оставаясь узнаваемой, обращаться из динамической протяженности в россыпи отдельных предметов, которые теперь можно было копировать и размножать. С фотографией человек обрел способность свободной манипуляции видимым. И теперь, в согласии с его желанием, действительность могла послушно складываться в любые повествовательные ряды, выстраиваться во всевозможные сюжетные перспективы. Ее объективность перестала отличаться от человеческой субъективности. И когда остановленное, замороженное движение оказалось реконструировано, воссоздано уже по человеческим законам, из фотографии родились “движущиеся картинки”. Появился кинематограф, новоизобретенная иллюзия жизни, ставшая зеркалом истекшего столетия.

В отношении к кино фотография выглядит основой и примитивом. Наверное, поэтому, несмотря на ее разрастающееся всеприсутствие в социуме, мы испытываем к ней ностальгическую нежность, словно к собственному прошлому. Она меньше и поэтому больше, чем кино, – неви-

димая внутри последовательности кинокадров, незаметная в гладком движении экранных образов. Она, несмотря на свою повседневную стертость, навсегда останется чем-то немислимым, каким-то невообразимым чудом. Фотография – первое из новых искусств, которые, в отличие от предшествующих художественных практик, проистекают из научного открытия и технического изобретения, то есть источника более общего, вышеэстетического порядка. Прежде искусство было только искусством, монофункциональной активностью. С изобретением фотографии то, что раньше было искусством, открылось как принципиально иная, бесконечно полифункциональная деятельность. Как средство научной систематизации, технического документирования и репродукции, эстетического опыта, социальной коммуникации и т.д. и т.п. Фотография как всеобщая практика и новый тип опыта пошатнула господство Слова и однозначность Закономерности, выделив в отдельный, с той поры все более разрастающийся домен реальность собственно человеческого, персонального субъективного присутствия в мире, утвердив рядом с законами природы незыблемость прав и потребностей антропологического характера – фантазии, частного опыта, субъективного взгляда, случайного впечатления. И главное, составила их нерушимую взаимозависимость, не поддающуюся окончательному пониманию, бесконечной сложности связь.

Чудесная игрушка, извлеченная из сердцевины природы посредством технического остроумия, фотография сместила вектор познания с глобально метафизической – религиозной и абстрактно-философской – проблематики к проблемам социального и личностно-психологического характера, то есть радикально изменила саму общеязыковую эпистему. Потому, поворачиваясь лицом к истории фотографии, мы неизбежно упираемся взглядом также и в основы современного опыта визуальности. За рамка-

ми этого взгляда останутся первые 60 лет фотографии: ее детство, пришедшееся на XIX столетие, первоначальные опыты фотографического самоопределения. Мы начинаем с отрочества – с рубежа XIX и XX веков.

** Впервые этот текст был напечатан в журнале "Искусство кино" (№№1–7, 9–11, 2000 год). Тогда публикация была осуществлена в сотрудничестве с Евгением Березнером, который согласился стать автором фотоселекции, а кроме того, на первом этапе работы помогал мне бесценными консультациями.*

1900-е



Адольф де Мейер. Водяные лилии. Ок. 1906

Строго говоря, этот период фотографической истории начинается в 90-е годы XIX века и заканчивается с началом Первой мировой войны. Если прежде картину фотопрактики определяла деятельность профессионалов, то в 1900-е годы наиболее актуальной становится практика любителей. Ею занимаются люди самых разных профессий и социального положения, и сам уровень мастерства становится сертификатом серьезности намерений автора и условием художественности изображения. В Великобритании, Франции, Германии, Австрии, США и других странах образуются новые фотообъединения, в небывалом до того количестве выпускаются журналы и отдельные издания, посвященные фотографии. Расширяется практика фотовыставок. Правда, чаще всего отбор на такие выставки осуществляется профессиональными художниками, а в более широких, общекультурных экспопроектах фотографию помещают в рамки промышленных выставочных разделов.

Фотография еще не идентифицируется обществом как отдельное искусство. Зато передовые фотографы осознают свою деятельность именно в эстетических параметрах, жестко отделяя ее от рутинной профессиональной и коммерческой фотографии. “Говорить о художественной фотографии с людьми, которые имеют в виду визитный портрет г-на X или г-на Y в своем альбоме, — дело бесполезное и щекотливое”, — пишет Робер Демаши, ведущий представитель французского пикториализма. Предметы и события сами по себе, эффект их точной воспроизводимости в фотоизображении более не представляют интереса. Внимание переносится с содержания снимков на визуальное впечатление, на оформление. Теперь камера поставляет фотографу один лишь сырец визуальности, который подобен этюдам или наброскам, сделанным художником. Это только начало пути, и от фотографа-любителя требуется, чтобы он вдохнул жизнь в бесчувственный материал.

Меняется само представление о том, что такое натура. Окружающая среда вне ее одушевления, оформления кажется ныне неестественной, театрально-условной. Натура возрождается только в соучастии с фотографом, при его личностной реализации. Формула возврата к природе означает отнюдь не дисциплину скрупулезной точности, скорее это парафраз установки символизма, входящей в эстетическую аксиоматику эпохи модерна. В ее основе лежит представление о *correspondances*, сформулированное Шарлем Бодлером, соответствие душевных состояний модусам неодушевленной природы. В случае фотографии это означает, что существенная, авторская часть работы происходит только в процессе трансформации начального снимка. Этот процесс есть художественная часть работы фотографа, и, соответственно, такая работа становится неотличимой от труда художника. Так фотограф становится фотохудожником, а фотография частью общехудожественного процесса – художественной фотографией.

Данное направление, ставшее знаком фотоэволюции на рубеже веков, получило название “пикториализм”. Формальным средством его реализации стали самые различные техники “благородной печати” (флексиграфия, олеография, bromoил и т.д.), зачастую делавшие снимок почти неотличимым от картины, сообщавшие ему вибрирующую цветность, живописную атмосферу (в соответствии с природной и психической изменчивостью жизни). Так складывается набор дуальностей, при помощи которых историки будут описывать художественную фотографию той эпохи. Это приверженность к “случайным снимкам” (*snap-shots*), сделанным ручной камерой (или же стационарным аппаратом, но в единственный и неповторимый момент), в результате кропотливых манипуляций с которыми рождались универсальные фотокартины. Это интернациональный деиндивидуализированный “нерезкий” стиль, который соз-



Робер Демаши. Академия. 1900



Сергей Лобовиков. Мать. 1907-1908

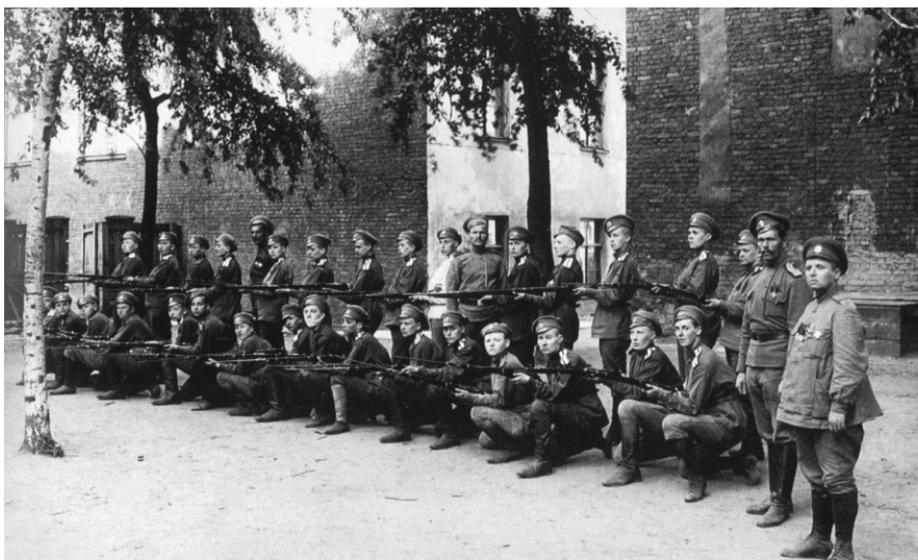


Альфред Стиглиц. Дом "Утюг". 1903

давался усилиями людей, обладавших яркой харизмой, острой индивидуальностью. И наконец, это небывалые прежде популярность и статусность фотографии при парадоксально противоположных массовому успеху глубокой интимности, субъективности самих фотоизображений.

Напряженный баланс этих противоположностей мог под-держиваться только энергией группы выдающихся адептов, одержимых высокими идеалами искусства. И только сравнительно короткое время. В определенный момент стало непонятно, почему поставленные пикториализмом задачи должны быть осуществлены именно при помощи фототехнологии. Очевидность этого противоречия выразительно проявилась в деятельности, может быть, самого выдающегося представителя движения американца Алфреда Стиглица, фотохудожника, а также основателя знаменитого журнала *Camera Work* и общества “Фото-Сецессион”. Если в 1900-е годы в своей издательской и экспозиционной деятельности он активно соединяет фотографию и искусство, то в 1910-е и его журнал, и его галерея уделяют главное внимание художникам, все более отодвигая фотографию на второй план. Стиглиц и сам как фотограф резко меняет манеру съемки в то самое время, когда пикториализм как направление быстро превращается в производство сентиментальных картинок. Когда явственно наступают совсем иные времена.

1910-е



Карл Булла. Женский "батальон смерти". 1917

Они разломлены надвое – первой в истории мировой войной. Время в этом десятилетии отказывается идти обычным порядком, оно расходится кругами от зловещей пустоты, образовавшейся в сердцевине. С 1914 года XX век начинается по-настоящему. 14-й год обозначает безвозвратную потерю прошлого и наступление иного типа развития человеческой цивилизации.

Что касается фотогеографии, то творческая активность перемещается в Соединенные Штаты: в Европе – война. Что же до фотоистории, то в книгах по истории фотографии это время, если вообще достаивается отдельного внимания, то опять же делится пополам. Его конец подтягивается к 20-м, начало рисуется затянувшимся окончанием 900-х. С середины декады все значимые явления описываются в ракурсе эстетического эксперимента, до этой отметки – как завершающаяся дезактуализация прежних фототенденций. Пикториализм из международного стиля превращается в стандарт массового вкуса. Ведущие пикториальные фотографы пытаются модифицировать сложившийся канон. Элвин Л. Коберн ставит вопрос резко: “Что может помешать фотохудожнику выломаться из системы износившихся условностей, если они, даже существуя сравнительно короткое время, уже стали стеснять и ограничивать медиум?”. И делает снимки, предвосхищающие работы Ласло Мохой-Надя конца 20-х и Андреаса Фейнингера 40-х. А Альфред Стиглиц, меняясь сам как фотограф, фактически открывает фигуру Пола Стрэнда, целиком посвящая ему два номера *Camera Work* 1917 года. Этими номерами Стиглиц завершает историю своего уникального издания, как бы передавая эстафету в руки следующего поколения. Текст Стрэнда в журнале звучит уже как предвестие манифеста “новой вещественности”, которая появится только в середине 20-х: “Объективность есть само существо фотографии, ее вклад и одновременно ограничение... Честность

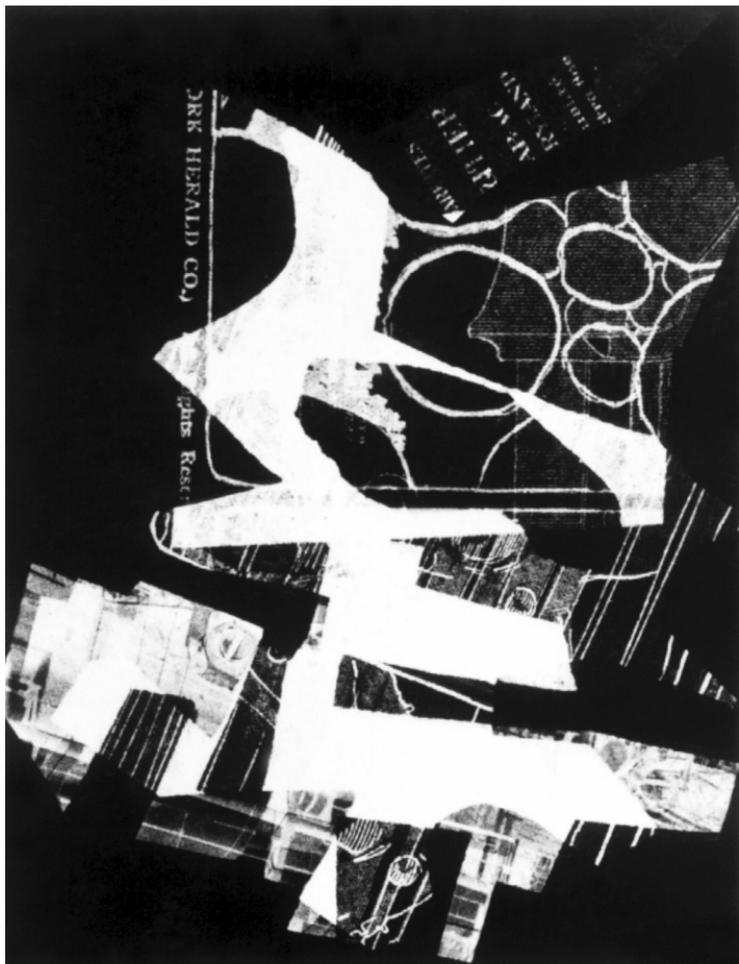
не менее, нежели сила видения, является предпосылкой живого выражения. Полнейшее осуществление этих вещей достигается без каких-либо технологических хитростей или манипуляций, при помощи прямой фотосъемки.”

Подобная аффирмация фактически означает радикальный возврат к забытым представлениям фотографов первого поколения, к основам практики. Это воспоминание о том, что фотография в своей чистоте – элементарный механизм бессубъектно-механической репрезентации, лишь косвенно нуждающийся в участии человека, по сути своей не имеющий к нему отношения. В фотоснимке создается первая копия визуальной реальности, ее ничем не предшествуемое (кроме самой реальности) отражение. Можно даже сказать, что так появляется на свет сам оригинал репрезентации – до какого угодно субъективного акта творчества или функциональной специализации деятельности. Какое бы кредо ни избирали фотографы в тот или иной момент истории, в следующем поколении их верования изживают себя, и все возвращается к этому незыблемому основанию. Фотография и натура соединены напрямую, без опосредования, поэтому фигура фотографа никогда не сможет окончательно избавиться от своей анонимности, а принцип непосредственности, верности “натуре” никогда не сможет быть отменен.

Появившись на свет, фотография механически, сверхчеловечески интенсифицировала зрение, показав человеку мир таким, каким он его прежде не знал. Ее естественной прерогативой стало настойчивое расширение видимого горизонта, введение в зрительные пределы областей запретного или невидимого. В этом причина двойственного отношения к фотографии, притяжения к ней и ее неприятия. Картина мира, которая открывалась в механическом изображении, была лишена человеческой одухотворенности, а потому и “подлинного сходства с жизнью”. В рамках



Элвин Л. Коберн. Осьминог. Нью-Йорк. 1912



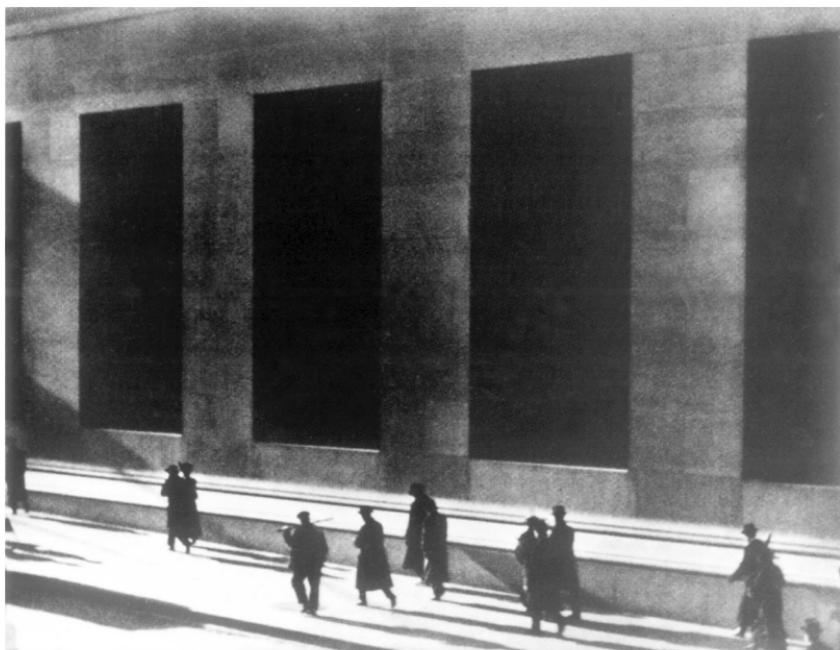
Кристиан Шад. Шадография. 1919

гуманизма XIX века такая картина никогда бы не смогла стать приемлемой. Пикториальный тип репрезентации попытался “гуманизировать” фотографию, отождествив ее с искусством, и тем самым вышел за свои естественные границы. Способствуя развитию фотографии, он одновременно лишил ее прямых возможностей реализации. Фотохудожники превратились в членов секты, за пределами которой шло бурное развитие медиума, стимулировавшееся разнообразными общественными потребностями внеэстетического характера. Развивалась техника, стало общей нормой использование фотографии в прессе, а само фотографирование, теряя магическую ауру, обратилось в популярное занятие. Не говоря уже о том, что существовало большое количество фотографов-любителей, которые не показывали свои работы на выставках, не входили в общества и не публиковали манифестов, но тем не менее инстинктивно использовали камеру как инструмент объективного комментария по поводу реальности.

Война радикализовала характер перемен. Она потрясла сами основы европейского гуманизма, убедительно продемонстрировала внечеловечность исторических законов, физический, механический характер движущих сил. Она была одноприродна фотографии. Поэтому, вопреки цензуре, фотография смогла показать обществу картину массового уничтожения с невообразимой жесткостью и полнотой. Общество было глубоко шокировано войной, поэтому приняло фотографию. Страстно поверив в ее объективную бесстрастность, пропустив в порыве своей новой страсти то обстоятельство, что выбор ракурса такой объективности всегда находится в полном распоряжении человеческой субъективности. И быстро сконструировало из новых верований очередную, еще более тотальную идеологию.

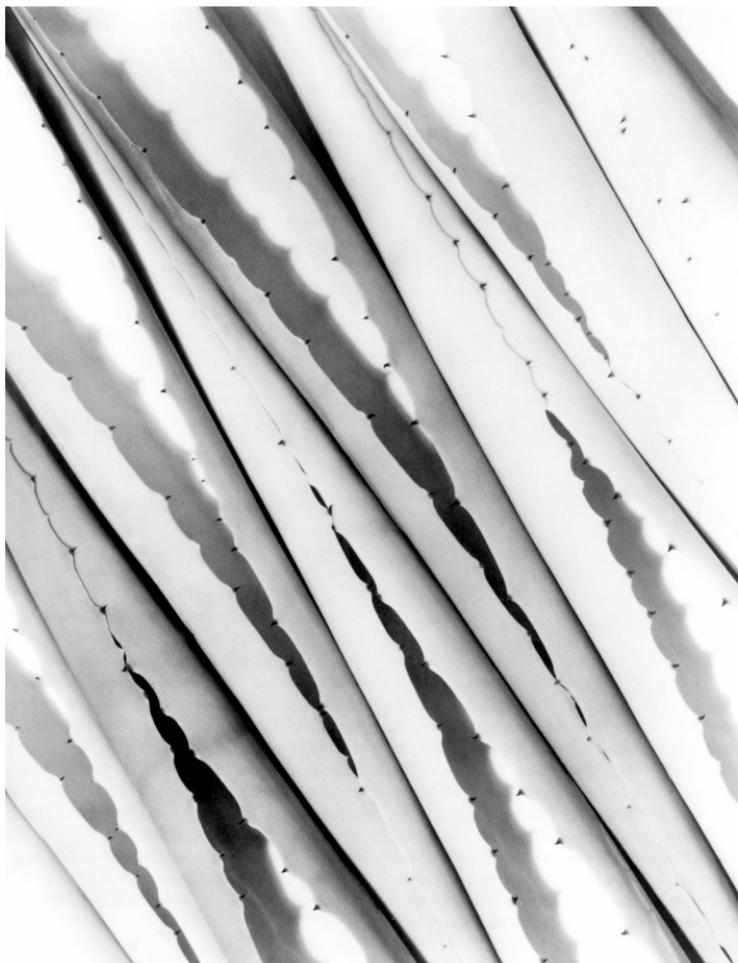
Благодаря своим фотоотражениям мир вновь предстал предметом незнакомым – зловещим или удивительным, но

в любом случае неудержимо влекущим. В этой точке лежит новый тип притяжения, складывающийся между фотографией и искусством. Если прежде фотография стремилась подняться на уровень искусства, то теперь искусство параллельно с фотографией отыскивает свои позабытые основания. Экспериментирующий художник-авангардист утверждает первичность непосредственного опыта и видит в фотографии чистое, не обремененное субъективно-человеческими условностями средство, которое по-новому открывает ему доступ к реальности, позволяет соединить пределы абстракции и предметности. Так, в 1918 году цюрихский художник-дадаист Кристиан Шад возрождает фотомонтаж, а также начинает делать абстрактные рисунки, технически близкие “фотогеническим рисункам” одного из отцов фотографии Уильяма Генри Фокса Тальбота. Названные Тристаном Тцарой “шадографиями”, они в дальнейшем приводят к возникновению “рейографий” Ман Рэя и фотограмм Мохой-Надя. Молодые авангардисты используют фотографию в рамках собственных подходов и интересов. Фотография вновь обретает статус искусства. На этот раз за счет изначально заложенного в ней потенциала и благодаря самим художникам.



Пол Стрэнд. Нью Йорк. 1917

1920-е



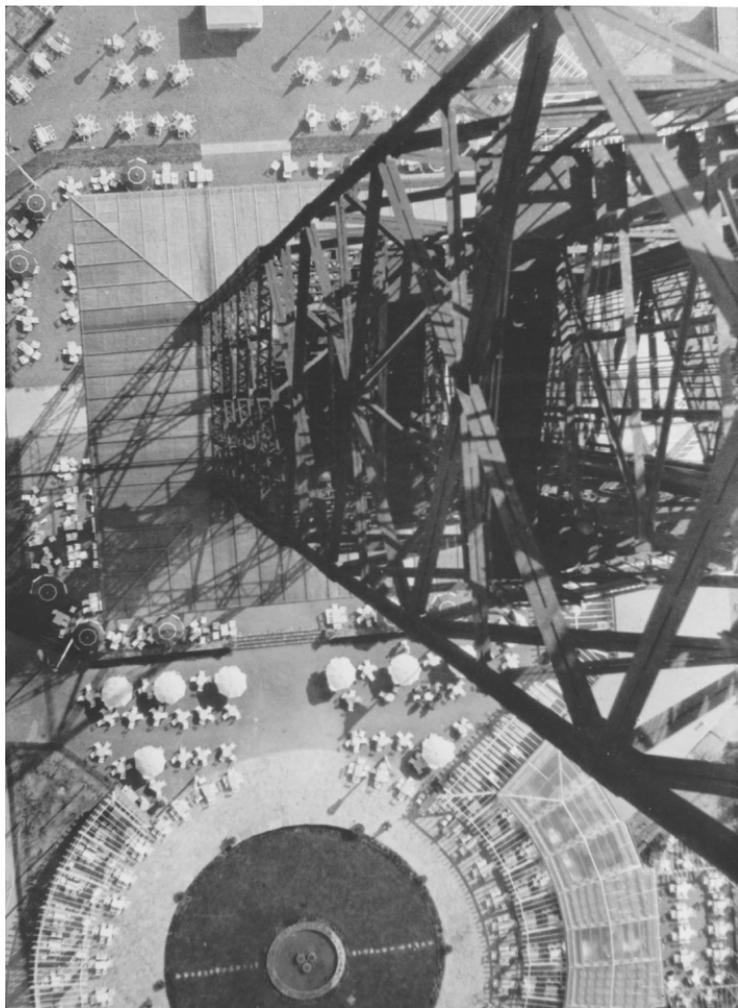
Имоджен Каннингем. Узор агавы 2. 1920-е

В 20-е жизнь стремительно обновлялась. Это не было восстановлением довоенного мира – прошлое кануло безвозвратно. Общество создавалось как чисто человеческий проект (как казалось) на основе точного расчета и строгого предвидения: в нем не должно было остаться ничего старорежимного, ничего природного. Традиционная онтология рассеивалась как дым. Точнее сказать, люди потеряли всякую чувствительность к различиям между природным и искусственно-механическим, между объективной данностью и субъективным замыслом. Проект отличался от действительности только временным образом: на траектории общественного переустройства сырая действительность была локализована в настоящем, а совершенство проекта совмещалось со светящейся точкой будущего. Для их практического соединения требовалось лишь топливо совокупного человеческого вещества, энергия единого коллективного усилия. Общество стало действительно массовым. Победила религия прогресса: ее ценности были неоспоримы, а цели представлялись торжеством гуманизма. В движении к ним проектирование обращалось всеобщим производством вещей, организующим опустевший космос. Создаваемые механизмами, эти вещи казались одновременно и одушевленными, и сподручными человеку, а реальность в целом представала единой живой машиной. Человек в своем как бы уже послесмертном бытии сменил собственную психосоматику и оказался наполненным новой энергией, небывалой жадной производством и всепоглощающим любопытством.

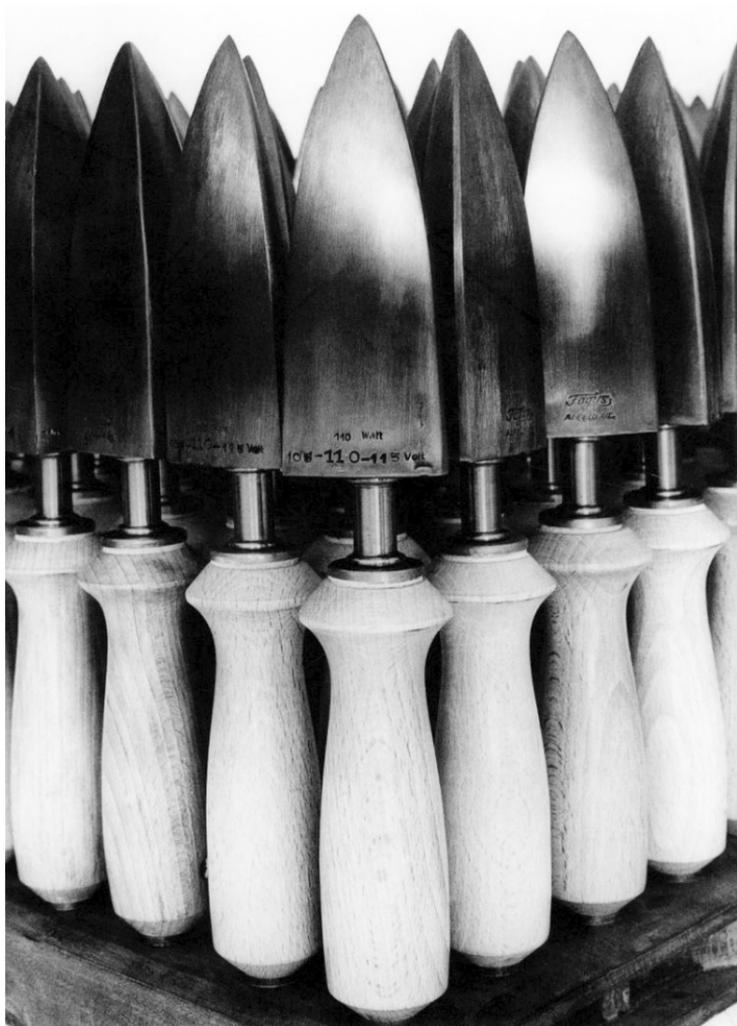
В этих обстоятельствах формы бытования фотографии также существенно изменяются. Чрезвычайно важной оказывается техническая сторона процесса: в середине 20-х в Германии был налажен выпуск новой фотографической техники – компактных фотокамер, радикально расширяющих возможности съемки: под любым углом, с различной

перспективой и искажением, в неблагоприятных условиях, почти незаметно для окружающих. Раньше фотограф-любитель ассоциировался с художником, а профессионал – с ремесленником. Иначе говоря, социализация в фотопрактике строилась по модели, заимствованной у искусства: тот, кто отказывался от участия в выставках, был обречен на общественное забвение. Теперь даже фотографирование как чистое искусство или просто далеко зашедшее “собирачество” может быть результировано в полиграфическом виде. Не говоря уже об области функционального использования фотографии внутри обширной социокультурной индустрии, как раз и основанной на соединении фоторепродукции и печатного слова. С одной стороны, именно сейчас рождается современный фотожурнализм, с другой – складывается современный полиграфический дизайн, который сливается с издательским делом, экспозиционной практикой, архитектурным проектированием, оформлением промышленных изделий и рекламой. А кроме того, фотосъемка окончательно превращается в неприменимый способ документации – в ходе научных исследований, в рамках технического проектирования, в образовании, в военной разведке и т.п. Наконец, благодаря техническому прогрессу, стало меняться само понятие любительской фотографии, которая превращается в сугубо частное дело, выступая в качестве альтернативы фотографии официальной, производимой внутри общественной машины.

Фотография в новом обществе представлялась воплощением человеческих возможностей созидания: универсальным инструментом видения-производства. “В будущем неграмотными скорее будут считаться люди, которые ничего не знают о фотографии, нежели те, что невежественны в искусстве письма”. Эти слова принадлежат Ласло Мохой-Надю, одному из лидеров германского Баухауса, ведущему



Ласло Мохой-Надь. Радиобашня. Берлин. 1928



Альберт Ренгер-Патч. Утюги для обуви. 1928

фотографическому новатору. В советской России наиболее близкой ему была фигура Александра Родченко, такого же универсала-авангардиста и фотографа-радикала. Траектории их творчества имеют даже хронологическую параллельность: оба начинают заниматься “настоящей” фотографией с середины десятилетия, до того в основном экспериментируя с применением фоторепродукций в коллажах, в полиграфическом дизайне. Для обоих фотографирование было лишь частной формой реализации в рамках общей художественно-производственной деятельности. Однако именно с этими мастерами в первую очередь связаны новые стандарты фотовидения: крупные планы, точки съемки снизу вверх и сверху вниз, резкие ракурсы и форсированная перспектива.

Фотография баухаузовского типа даже вызвала к жизни термин “новое видение”, при том, что в самом Баухаусе до 1929 года, когда Мохой-Надь уже покинул Дессау, даже не было отдельного курса фотографии. Только с этого момента фотодело начинает преподаваться как отдельная дисциплина, и акцент в обучении переносится с видения на изображение, то есть на предметную часть. Так авангардистский проектный отрыв словно бы терял энергию, сближаясь с другой важной тенденцией в немецкой фотографии, которая по ассоциации с известным художественным движением также называлась “новой вещественностью”. Эта фотография, разделяя с “новым видением” любовь к крупным планам и фрагментированию, отличалась от него традиционной приверженностью к “простым”, “объективным” точкам съемки и резкофокусному, скрупулезно детализированному изображению (что прекрасно иллюстрирует, к примеру, практика Альберта Ренгера-Патча). Самой близкой аналогией этой тенденции была “прямая”, “пуристская” фотография в США, однако американцы, в отличие от европейцев, гораздо больше снимали единичные



Аркадий Шайхет. Монтаж глобуса на Центральном телеграфе. 1928

природные объекты и бескрайние ландшафты. Символом такой фотографии стало поистине самозабвенное творчество Эдварда Уэстона, которое обретает свою законченную форму уже в следующем десятилетии.

Эпоха 20-х, начавшаяся в пространстве проектного энтузиазма, завершается в плоскости предметного материализма. Однако такой материализм, взращенный на почве коллективного конструирования, более ничем не напоминал материализм предшествующего столетия. Новые вещи были произведены из того же субъективного вещества желаний и идеологических верований, что и само новое социальное устройство. А новая фотография все менее отсылала к магии реальности и все более к собственной сверхреальности. Выступая для индивидуального сознания в виде объективной информации, она убедительно подменяла мир собственными образами. Совершенно так же, как и бурно развивающееся кино.

1930-е



Брассай. У Сюзи (Пара в постели). Около 1932

18 мая 1929 года в Штутгарте открылась выставка Film und Foto. Она включала демонстрацию работ пионеров новой фотографии, современного фототворчества из Германии, Голландии, России, США, Франции, Швейцарии и других стран, самые разные области прикладного применения медиума, а также соединила стационарную экспозицию с киноскринингом. Проект утверждал фотографию в качестве сердцевинного элемента западной техноквилизации, он подводил итог эволюции в 20-е годы, обозначая собой незаметную, но решительную смену эпох. Время “бури и натиска”, полигонного экспериментирования, использования фотографии как проектного инструмента сменялось ее прагматическим функционированием во всех областях жизни массового общества. Фотография из новинки, из авангардного проекта стала общеупотребительным языком, многогранно и пластично изменяющимся в резонансе с пульсациями общественного организма. В 30-е она обращается визуальной поверхностью событий, кожей времени.

А время в высшей степени богато событиями, правда, их формы оказываются непохожими на ожидаемые. Соединенные Штаты входят в Великую депрессию, Германия из потрясений Веймарской республики рушится в нацистскую диктатуру, Россия втягивается в штопор сталинского террора, а более благополучное развитие демократий в Великобритании и Франции лишь оттеняет осложнение болезни, в которую заводит человечество “машинный век”. 1939 год, предваренный гражданской войной в Испании, погружает мировое сообщество в расширенный рецидив вселенской бойни, рисуя потомкам 30-е в трагически-закатных красках.

Этот 1939-й до срока сворачивает историю первой половины столетия – классической эпохи расцвета, непрерываемого господства и беспощадной борьбы идеологий. Лишь

позже, в послевоенное время, в глубоко травмированном общественном сознании сможет зародиться идея критики не просто одной идеологии при помощи другой, но критики идеологии в целом (так возникнет и система попыток выйти за пределы ее порочного круга). Пока же, от 20-х к 30-м, стремительно развивается противоречивый двойной процесс. С одной стороны, новая цивилизация вступает в период зрелости и внутреннего богатства, с другой – происходит ускоренный рост автономии идеологических структур, стремящихся подчинить себе весь человеческий и природный мир. И если в 20-е производство еще могло быть идеологией, то теперь сама идеология делает производительность (в виде как производства, так и антипроизводства-уничтожения) мерой собственного величия.

Неизбежно огрубляя, все-таки можно сказать, что если главная функция фотографии в 20-е годы – проект и документация (визуальное производство), то в 30-е – это пропаганда и информация. Вся основная тематика десятилетия глубоко социальна. Фотография флуктуирует между тоталитарно-иконным образом и репортажным аргю, между индивидуализмом и типизацией. Причем тот или иной вариант фотоязыка не выглядит строго привязанным к стране, режиму или конкретному мировоззрению. Так, идеологически нейтральный архив человеческих типов, на протяжении долгих лет создававшийся немцем Августом Зандером, находит логическое продолжение и в националистически ориентированных проектах Эрны Лендвай-Дирксен (“Лицо германского народа”, “Наши германские дети”, 1932) и в монументально-имперсональном цикле “Типы повседневности” (1931) Хельмара Лерски, немецкого еврея, симпатизировавшего коммунистам. А новосоветский “иконный” фотостиль, хотя и делает невозможными “субъективные” родченковские ракурсы, совершенно не исключает того, что сам Родченко несмотря на репрес-



Альфред Эйзенштадт. Ремонт дирижабля "Граф Цеппелин"
над Южной Атлантикой во время полета в Рио-де-Жанейро. 1934



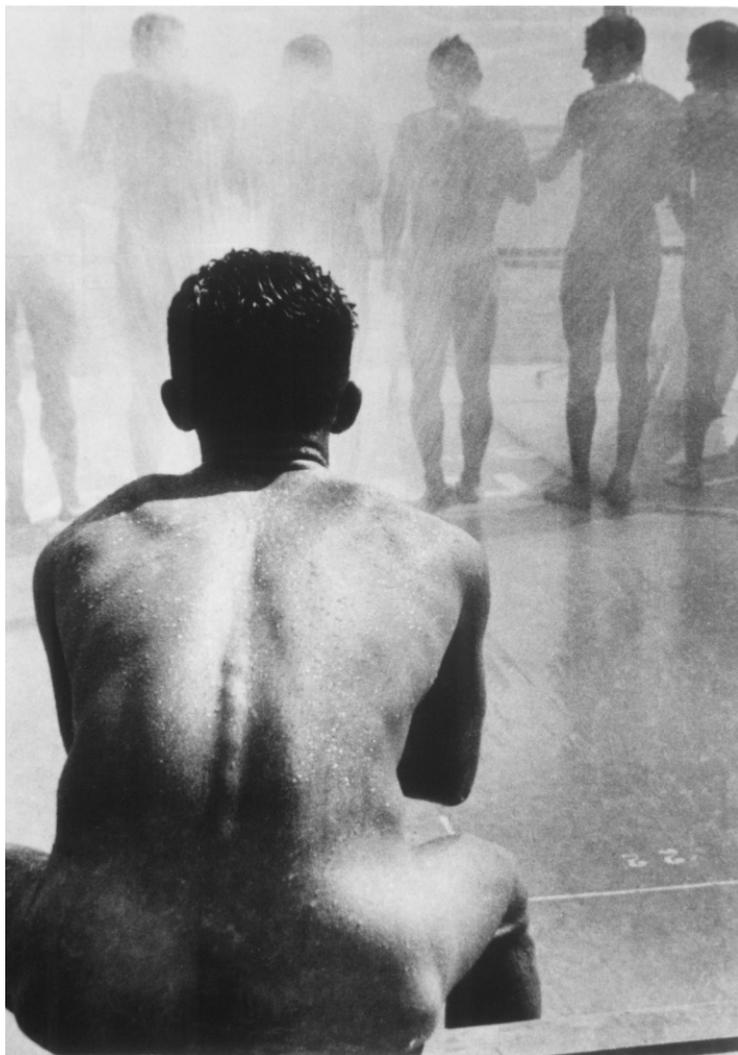
Льюис Хайн. Строительство Эмпайр-стейт-билдинга. 1931

сии продолжает активную деятельность в форме, соответствующей суровым идеологическим требованиям. Более того, такая жестко типизированная форма оказывается приемлемой не только для него, но и для американцев: как для ветерана социальной фотографии Льюиса Хайна (создавшего цикл, посвященный строительству Эмпайр-стейт-билдинга – “Люди за работой”, 1932 год), так и для новой звезды фотожурналистики Маргарет Бурк-Уайт.

Модернизм баухаусовского типа повсеместно переживает трансформацию. Великий американец Уокер Эванс, работавший в 20-е годы в Париже в конструктивистской манере, вернувшись на родину, в 30-е меняет ее на точную и богатую нарративность (фотографии, сделанные по заданию Farm Security Administration). И даже Ласло Мохой-Надь, эмигрирующий в Великобританию, а затем и в США, оказывается столь же талантливым рассказчиком, как в недавнем прошлом конструктивистом. Повествовательный принцип, уподобляющий фотографию живому разговорному языку, становится внутренней природой репортажа, который переживает особенно яркий расцвет в демократическом Париже. “Новое видение”, покорившее многие страны, встретило здесь не столь энтузиастический прием. С одной стороны, были сильны традиции пикториализма, с другой – проявилась национальная склонность к более гибкому типу съемки, сопряженному со способностью реагировать на спонтанно возникающее и тут же растворяющееся в живой среде “неповторимое мгновение”. Это мгновение-событие, в котором многозначительно встречались случайности, не могло не быть странным, и оттого столь ценилось сюрреализмом. И если для нас с сюрреализмом в Париже 30-х ассоциируется прежде всего творчество Ман Рэя, то для современников такая же ассоциация возникала в связи с репортажной фотографией, в частности, с модельной для документалистики деятельностью

Андре Кертеша. В отличие от имперсонального советского или германского стиля, французская манера подразумевала глубокую вовлеченность в события. Именно вовлеченность, а не укрупнение и формальная чистота, теперь напрямую связана с достоверностью как базовым фотографическим качеством.

Анри Картье-Брессон, посланный в 1937 году газетой *Le Soir* на съемку коронации Георга VI, отказывается от возможности снять событие вблизи, предпочитая далекую от разворачивающегося торжества позицию рядового зрителя. Это в начале века фигура передового фотографа представляла в образе любителя, строго отделявшего подлинное искусство фотографии от профессионального студийного ремесла. Это в 20-е она ассоциировалась с типом художника-авангардиста, автономного творца, обновляющего кровь социальной жизни. В 30-е фотограф – прежде всего профессионал, работающий с точки зрения и ради широкой публики. Он служит при каком-нибудь агентстве, пресс-издании, работает на заказ, или хотя бы предлагая масс-медиа снимки из своих заблаговременно формируемых архивов. Он погружен в разветвленную структуру, и лишь через деятельность внутри нее, поднявшись над средним профессиональным уровнем, получает возможность быть еще и автором. Фотография более не ревнует к искусству. Вместе со всесторонним общественным ангажементом она обретает и зрелое самосознание, в свете которого личное творчество и социальная миссия вступают в прочный союз.



Борис Игнатович. Душ. 1935

1940-е



Маргарет Бурк-Уайт. Нацистские самоубийцы. Лейпциг. Апрель 1945

Идет Вторая мировая война. Вторая за столетие, вторая, в которой фотография принимает непосредственное участие. Благодаря первой войне фотография оказалась вмонтированной в социальный механизм, чтобы к моменту второй стать его органической частью. Прежняя война еще выглядела природной катастрофой, и фотография могла лишь пассивно фиксировать ее оглушительные последствия. Новая стала столкновением тотальных идеологических проектов, грандиозных социальных машин. Могло даже показаться, что все, создававшееся между войнами, предназначалось прежде всего для использования в универсальном конфликте.

После оккупации германской территории фотографы стран-союзников предъявили миру многочисленные свидетельства зверств нацистов, совершенных теми в концлагерях. Впечатление, произведенное этими снимками на мировую общественность, было столь сильным, поскольку они выглядели сенсационным разоблачением зловещих, тщательно скрывааемых тайн. Однако чисто информационно подобные свидетельства были излишними: наци сознательно и в высшей степени скрупулезно фиксировали процесс уничтожения старого мира, в чем союзники убедились, вскрыв их архивы. Визуальная фиксация сопровождает все процессы войны и в тоталитарных, и в демократических государствах: фотография выполняет разведывательные задачи, документирует напряженную работу общественного механизма, создает информационно-пропагандистские продукты для широких масс населения. И люди, сражающиеся на фронтах или работающее в тылу, даже просто находящиеся вдали от войны, уже вполне обыденным образом используют технику визуального воспроизведения для создания собственных архивов воспоминаний. Мирные американские клерки в Нью-Йорке делают это почти тем



Евгений Халдей. Парад Победы. Красная площадь, Москва. 4 июня 1945

же образом, что и английские военные в Нормандии или немецкие под Москвой. И даже боевые советские офицеры, несмотря на опасность быть обвиненными в шпионаже и гораздо меньшую распространенность фото- и кинотехники, оказываются подвержены все той же страсти.

“Если ваши снимки недостаточно хороши, значит вы были недостаточно близко”. Так говорит Роберт Капа, один из величайших военных фотожурналистов, и фраза его становится знаменитой уже потому, что отражает персональный опыт множества фотокорреспондентов во всем мире. Не только военных. Само понятие фотографии прочно ассоциируется с правдой, с реальностью того, что она изображает. Но это не просто “правдивое слово”, не только общепонятный всемирный язык. Фотография претендует на то, чтобы быть не копией жизни, а самой жизнью. Фотограф отличен от других людей своим умением обнаруживать уже существующее, но остающееся скрытым в реальности. Фотосъемка подобна археологическим раскопкам, в процессе которых способность взгляда форсируется, а потаенный объект извлекается из контекста, изолируется и получает автономию. Именно изоляция объектного образа делает объект видимым – приближает к субъекту, зримо укрупняет его. Освобождает от энергетического рассеивания в окружающем пространстве, усиливает, делает визуальную реконструкцию более реальной, нежели физический оригинал.

Фотоснимок не способен отнять душу у портретируемого, зато он присваивает эффект реальности. Человек испытывает чувство жизненной полноты лишь изредка. Ведь в подобные мгновенья он соединяется всей “поверхностью” своего существа со всей “поверхностью” мира, а столь полный контакт влечет непомерные энергозатраты. Фотография не только сокращает “поверхность контакта”, она отделяет эффект реальности от самой реальности.

С ее помощью этот эффект обретает сочеловечный масштаб и абсолютную мобильность, он может быть воспроизведен любое количество раз, в любом месте, в любое время без какой-либо опасности для субъекта. Так с появлением фотографии обнаруживается, что человек нуждается не в самой реальности, а в субституте, воспроизводящем эффект прямого реального контакта.

Война, как и фотография, – замена жизни. Только иного типа. Она предельно обостряет жизненные переживания, угрожая человеку уничтожением. На войне человек обретает возможность ежеминутно манипулировать всем “объемом” своей жизни, постоянно чувствовать ее вес, границы и цену – как бы видеть целиком. Можно даже сказать, что здесь жизнь сворачивается в фотоснимок. Чем больше опасности – тем больше реальности. И для фотокорреспондента на войне быть ближе значит не просто яснее свидетельствовать, но и подвергать свою жизнь предельному риску, испытывать сильнейшие переживания – и, соответственно, получать лучшие снимки. Война придает этой профессии максимальную выразительность, почти недоступную в обычной жизни. Она связывает смертельную опасность, эффект реальности и фотографическое качество в нерушимое целое. Благодаря тому, что фото-профессионал испытывает интенсивный контакт с реальностью и, соответственно, “теряет энергию”, эта энергия прямо пропорциональным образом переходит в его снимки, предохраняя обычных членов общества от излишних потерь и при этом поддерживая в них иллюзию контакта с реальностью.

Во время войны солдат защищает мирных граждан от ущерба их физическому телу тем же образом, что фотокорреспондент – от энергетических потерь. Массовое общество больше не может жить без технического воспроизведения реальности, без вросших в него средств массовой



Карл Миданс. Казнь коллаборациониста. Гренобль. Сентябрь 1944

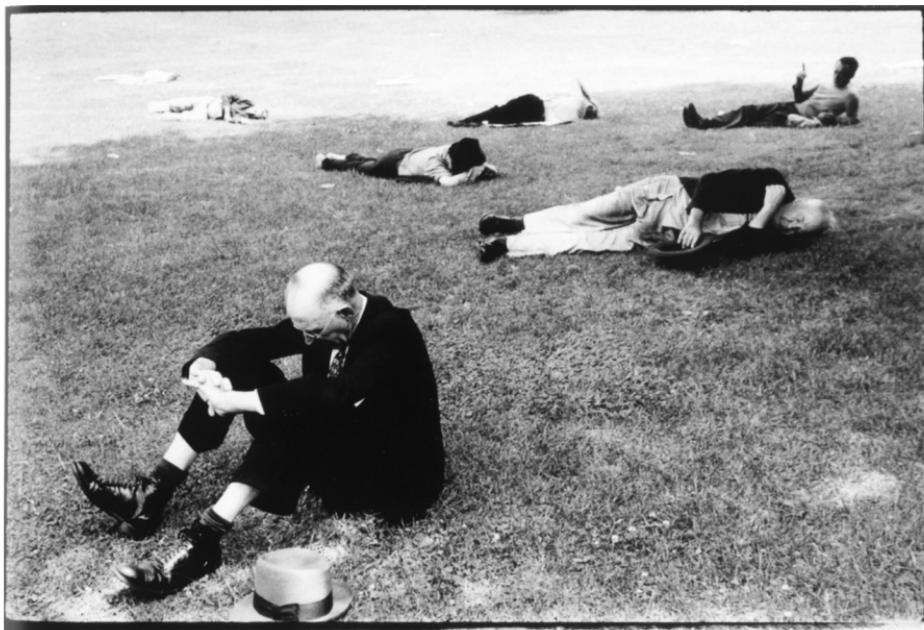
информации. Радио не столько транслирует слово, сколько телепортирует интимность контакта лидера (или диктора-посредника) и рядового гражданина. Фотография и кинематограф производят аналогичную операцию с изображением: исчезновение картинки, в которую превратилась “картина мира”, было бы теперь однозначным свидетельством смерти. Это в особенности верно в период войны, тем более справедливо в отношении тоталитарной идеологии, для которой война становится высшим выражением реальности. Тем интенсивным пламенем жизни, которого тотальной идеологии всегда недостает в мирной ситуации.

В рамках милитаризма любой социальный заказ превращается в мобилизацию. А функциональность фотографической профессии рисуется как героическое долголетие. Фотопрофессионал растворяется в общественном служении, его деятельность безоговорочно переходит из сферы информации в область пропаганды. Пропаганда полностью реконструирует реальность в согласии с собственными целями. Так она присваивает себе статус подлинного искусства, создающего истинную картину мира. Иные картины продолжают существовать и развиваться, однако статус их остается более или менее маргинальным. И пока длится экстаз войны, подобное положение не может существенно измениться.



Джордж Роджер. Дорога к лагерю смерти Берген-Бельзен, усеянная трупами пленных, погибших от голода. 1945

1950-e



Анри Картье-Брессон. Бостон. 1947

Война наконец-то закончилась. После 1945-го человечество с трудом приходит в себя. Процесс адаптации к мирной жизни растягивается почти на полтора десятилетия, осложнен острым геополитическим неравновесием, затяжной холодной войной и рецидивами локальных конфликтов. США переживают пору могущества и процветания, но Европа с трудом регенерирует истерзанные ткани. Восстанавливается разрушенное, возобновляется прерванное, однако множество элементов прежней жизни утрачено безвозвратно. Обновляясь, мир словно бы пытается вернуться к себе, вглядываясь в зеркало прошлого. Но вместо живой связи облика и отражения, вместо живого образа, скользящего внутри амальгамы, натывается на застывшее изображение – “копия” некорректна.

Не только календарно, но и фактически наступает следующая эпоха, кристаллизуется новая мировая система. Цивилизация XX века незаметно для себя преодолевает порог зрелости. Эра компьютеризации еще только грезится, и мало кто догадывается о возможности консервации жизни в идеальной компактности цифр. Однако цивилизация уже привычно дублирует собственное существование, наращивает объемы аналоговой памяти и в случае необходимости легко воспроизводит сохраненное. Телевидение переживает стадию детства, но радио и кинематограф уже достигли взрослого возраста. А фотография все еще свежа и привлекательна.

Она не только остается самым влиятельным средством визуальной коммуникации, но переживает новый расцвет. Мир привык к фотографии, а военные времена привычку даже усилили. Фотопрактика не только сохраняет прямую преемственность с прошедшими десятилетиями, накопленный ею опыт существенно меняет само отражение реальности. Парадокс, однако, в том, что такая перемена не выглядит демонстративной, словно бы фотография обрела



Эллиот Эрвит. Нью-Йорк. 1950

ту простоту и естественность взгляда, на которую прежде ей всегда требовалось значительное усилие. Предстоящий на послевоенных снимках мир выглядит прекрасным в своей незамысловатости, но подобная незамысловатость бывает только в хорошем кино и редко возникает в контакте с сырым веществом жизни. Поэтому кажется, что в фотообъектив попадает лишь материал, уже подвергшийся эстетической сублимации, прошедший сценарную обработку. Реальность сама по себе не может представляться человеку соразмерной, “правдивой”, она вообще способна стать видимой, только попав в определенную, антропологически выстроенную рамку. И открыв однажды подобный секрет, фотография уже никогда не может держаться иллюзии объективности – все, что ей остается, это наращивать мастерство субъективного взгляда. Еще не достигнув институционального признания, не утвердившись в качестве художественного товара, она прямо идет в эту сторону, вживив в свой метод качество необходимой интерпретации.

Интерпретационность включена не только в производство изображений, но и в поднимающуюся в 50-е индустрию их экспонирования. И то “человеческое измерение”, которым поглощена сейчас фотопрактика, проявляется двойственным образом. В виде гуманистического оптимизма, неизбывной метафоричности, склонности к лапидарным радостям повседневности, в искреннем стереотипе сочувствия простым людям – во всем том, что известно по кинематографу неореализма. Но также в форсировании субъективного взгляда фотографа, который трансформирует реальность, в критичности и стремлении к разрушению стереотипов – в том, что будет характеризовать кино “новой волны”. Первая тенденция триумфально завершается в 1955 году грандиозной экспозицией “Семья человеческая” (The Family of Man) в Музее современно-

го искусства в Нью Йорке, которую курирует ветеран пикториальной фотографии и руководитель фотодепартамента нью-йоркского Музея современного искусства Эдвард Стайхен. Вторая представлена триадой выставок, организованных немецким фотографом Отто Штайнертом и объединенных под общим названием “Субъективная фотография”, – они проходили в Саарбрюккене в 1951, 1954 и 1958 годах. Первая тенденция завершала собой старую гуманистическую традицию, последняя нашла расширенное продолжение уже в практике 60-х. Эти проекты не только предъявили публике альтернативные тенденции десятилетия. Самым любопытным в их параллельном существовании было то, что кураторы опирались на значительный объем произведений одних и тех же авторов. Но работая с пропорционированием эмоциональной массы материала, в каждом случае задавали ему необходимый им интерпретационный контекст. Иначе говоря, их отношение к массиву реально существующей фотопрактики было адекватно отнюдь не объективному “положению дел”, а отношению к действительности, существующему в самой фотографии.

На смену фантому “объективной действительности” приходит субъективная “выборка” из массы зрительной данности. Если раньше снятый мотив стремился к пластической законченности, к скульптурной автономности в рамке кадра, то теперь его выразительность скорее тяготеет к графической экспрессии – острой и легкой одновременно. Кадр выделяет мимолетный фрагмент, но не обрывает его связи с целым, оставшимся за пределами рамки. Обострившаяся внимательность к любым проявлениям жизни уравнивает масштаб событий, лиц и объектов. Повседневная банальность теперь не только равновелика историческим свершениям. Она кажется даже более привлекательной, открываясь как неисчерпаемый источник материала. Фак-



Уильям Клайн. Под линией подземки. 3-я авеню. Нью-Йорк. 1955



Иван Шагин. На Советской площади. 1950-е

тически объектом съемки оказывается жизнь как таковая, но она не способна зримо поместиться в кадр: на пленке остается лишь пунктир мгновений. Многочисленные иллюстрированные журналы собирают их коллекции в ставшей чрезвычайно популярной форме фотоэссе, а сами фотографы в качестве формы авторской реализации предпочитают фотокнигу. Фотография представляет себя скорее секвенцией, нежели объектом, и размещается где-то между литературой и кинематографом, вместе с ними образуя остросовременное трио.

Ставшие ключевыми для времени термины кинокритика-режиссера Александра Астряка (“камера-стило”) и фотографа Анри Картье-Брессона (“решающий момент”) оказываются в непосредственной близости. Фотокартинка напоминает кинокадр, а авторский киноряд вдвухает жизнь в свой же литературный сценарий. Фотография наконец-то обретает уникальное эстетическое дыхание. Становится сугубо личностным опытом, образом жизни и средством выражения. В 50-е занятие фотографией выглядит магическим перекрестком, ничьей землей, в которой открываются горизонты различных специализаций. Кажется, что именно эти годы даруют ей краткую возможность невероятной свободы, что не зависит ни от стандартов общества, ни от канонов искусства. А вместе с тем и способность быть конвертированной в согласии с любой функцией, стандартом и канонем.

1960-е



Диана Арбус. Юная пара на Гудзон-стрит. Нью-Йорк. 1963

60-е почти симметричны 20-м. Будто человечеству судьба дала возможность повторить историю, чтобы решительно оторваться от нее, так кажется. На самом деле для 60-х отрицание традиции становится формой обращения к ней. Приставка “нео” прирастает ко множеству явлений эпохи, однако неомания как раз и указывает на негативную, но преемственность. 60-е обращаются к прошлому критически: через интерпретацию и коррекцию. Это и есть прогресс – новая религия человечества. Прогресс позитивен, поэтому даже встроенные в структуру мироотношения эпохи негативность и субъективизм не абсолютны. Критическая интерпретация имеет конечной целью не разрушение, но гармонизирующее преобразование, она, подобно внимательному и ясному зрению, делает очевидными несообразности, стереотипы и предрассудки. Если что и разрушается, так это некорректные связи и отношения. Именно отношения, формализующиеся в индивидуальных мнениях и поведенческих актах, воздействуют на вещи, на мир. На данность, на то, что уже есть, и неизбежно есть прошлое, история и традиция.

60-е начинаются во второй половине 50-х. В ситуации кризиса послевоенной эйфории, переоценки сложившихся стандартов. Особенно драматически это происходит в Соединенных Штатах. Перемены в общественной атмосфере решительно сказываются на фотографии. Если раньше фотограф работал для общества, функционировал как агент идеологических инстанций и стремился к выражению общечеловеческих истин, то теперь он все более склоняется к декларированию индивидуальной точки зрения, персональной позиции. И дело не просто в возникновении фигуры фотографа-субъективиста. Сама эта фигура по необходимости появляется лишь тогда, когда поток визуальной информации обретает небывалую универсальность, а запас искусственно, из вторых рук

получаемых обществом зрительных впечатлений достигает критической массы. Цивилизация переходит рубеж, за которым человеческое отношение к миру перестает быть непосредственным. “Вторая реальность”, изготовленная обществом для самого себя, оттесняет первую. Индустриальная цивилизация входит в заключительную фазу, когда любая “природность” становится невозможной вне опосредующего культурного отношения. Предметный мир, с которым сталкивается урбанизированный человек, всегда кем-то сделан, все уже имеет историю, обладает вложенным в него в прошлом смыслом. Поэтому любое понимание требует теперь предварительной демифологизации. Модный структурализм увлечен изучением устройства мифа, а его социологическое приложение занято сведением мифологических конструкций к их первичным составляющим. Культура прогресса еще не разочаровалась в самой себе и занята усиленным продуцированием новых структур, однако новаторство заключается не в забвении истории, а в ее интенсификации, в рациональной трансформации старого в новое.

Расширяющийся слой сверхфункциональной фотографии рисует реализм, традиционно присущий этому медиуму, явлением наивного сознания и вытесняет его. Теперь прибежище непосредственного реализма – это наивная любительская или общественно-функциональная фотографическая активность. Она обретает вид машины мифологии (идеологии), природоподобного, бессознательного производства образов: всего того, что в изобилии предоставляет материал фотографу как творческой индивидуальности. Фигура такого фотографа вновь сближается



Ларри Барроуз. Протянуть руку. Бой за высоту 484.
Южный Вьетнам. 1966

с фигурой художника. И одновременно обе они тяготеют к третьей – к фигуре гуманитарного интеллектуала, занятого критической интерпретацией окружающей жизни.

Этот интеллектуал, подобно новатору 20-х годов, конвертирует практику в проектную активность. Однако прежний проект был формой утопии, жестко-универсалистской организации. Нынешний же превращается в индивидуальную версию, в личное истолкование. Оригинальность творца порой еще полна претензий на истину, но в ситуации возникающего поликультурного сознания уже лишается весомых онтологических оснований. Минимализм, работающий с тропом “последней картины”, вплотную подводит искусство к его смертной черте, а поп-арт и параллельные ему художественные течения вообще мыслят любые художественные реализации объектно: как реди-мейд или культурное клише. В концептуализме, идущем к своему расцвету уже в следующей декаде, это вообще приводит к пониманию любого эстетического явления как сугубого текста.

Для различных неоавангардистских течений фотография оказывается идеальной технологической подкладкой. Этот авангард отказывается от устаревшего производства новых вещей и изображений в пользу интерпретирующей перекомпоновки (деконструкции) старых. Он сводит к минимуму вещественную составляющую собственной деятельности, а в своих “временных формах”, (хэппенинг, перформанс) вообще выходит за пределы предметности. Чтобы остаться явлением художественной истории, ему все более требуется протез документации, которая, будучи только изображением, напоминающим о бывшем событии, остается также и единственным предметом, выступающим в роли вещественного субститута отсутствующего искусства. Авангардизм продолжает нуждаться в предмете, но только в предмете “присутствующем в своем отсут-



Ральф Ю. Митъярд. Без названия. 1960



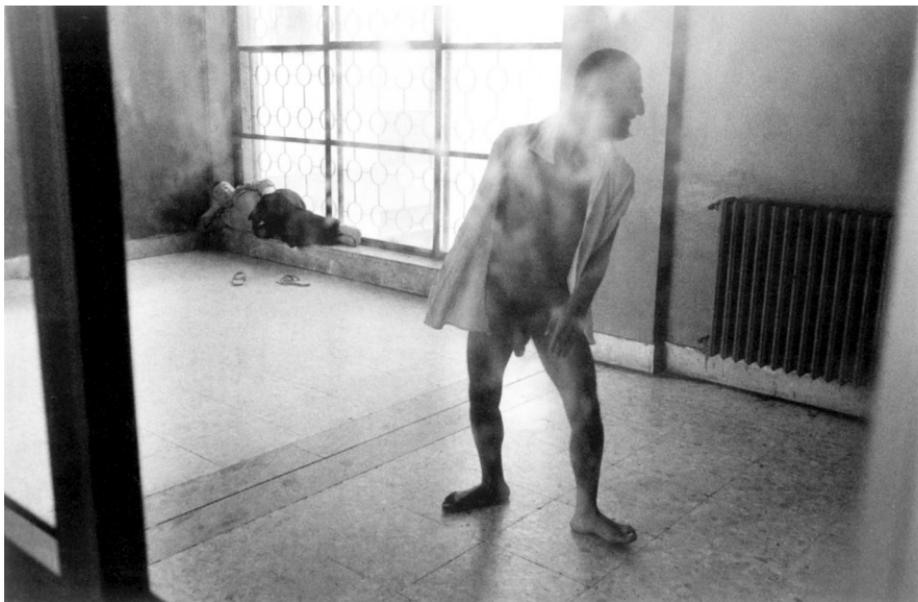
Антанас Суткус. Пионер. 1965

ствии”. То есть в фотографии (а позже в видеофильме). С другой стороны, именно антипредметность радикального искусства делает его апатичным к выбору технической основы: любая техника в силу ее резко определенной фактурности представляется далекой от идеала, и лишь фотография в ее фактурной паразитарности выглядит удовлетворительным компромиссом.

В 1964 году руководитель фотоотдела Музея современного искусства в Нью-Йорке Джон Шарковски устраивает выставку “Глаз фотографа” (The Photographer’s Eye), в которой художественная и функциональная фотография экспонируются ахронистически, в рамках унитарно-структурного подхода. После такого эксперимента и другие важнейшие выставочные проекты следуют в русле новой методологии, утверждая безоценочный объективизм в качестве актуальной нормы общественного восприятия. Фотоизображения открываются широкой публике в качестве остро-современного материала и, соответственно, получают возможность стать полноценным художественным товаром. В 1969 году нью-йоркская галерея Ли Уиткина начинает работать исключительно с фотографией и впервые достигает на этом рискованном поприще коммерческого успеха. А уже в следующем десятилетии ее примеру следуют другие американские и европейские галереи.

Подобно тому как в искусстве оппозиция китч – авангард оборачивается симбиозом неоавангардизма и популярной культуры, в рамках фотопрактики любительская, художественная и функциональная фотография оказываются тесно и противоречиво переплетенными. И открываются как предмет нового общественного интереса. Фотография, резко повысив свой социальный и эстетический статус, оказывается на пороге окончательного признания.

1970-е



Раймон Депардон. Психиатрическая больница Сан-Клементе.
Венеция. 1979

Вот наконец и произошло то, о чем мечтало столько поколений фотографов: предмет их профессии и любви получает всеобщее признание. Не то чтобы фотография вдруг остро понадобилась обществу: это произошло давным-давно. И не в том дело, что ее вдруг полюбили, потому что невозможно любить или не любить все то, что к началу 70-х стало фотографией. И уж точно это не значит, что фотография добилась статуса искусства: скорее искусство все больше стало превращаться в фотографию. С 70-х годов фотография становится объектом широкой продажи: ею торгуют галереи, она попадает на крупнейшие аукционы. Существенно возрастают размеры грантов, выделяемых на поддержку фотографов. Фотографию начинают собирать многие музеи, более того, основываются специализированные фотомузеи и архивно-исследовательские центры. Возникают фотофестивали. Значительно расширяется издание фотокниг. Увеличивается количество выставочных проектов, посвященных истории медиума, история фотографии становится обычным предметом в высших учебных заведениях.

Признание фотографии происходит де факто. И происходит потому, что к этому времени фотография достаточно постарела. Человечество консервативно, и даже его увлечение чем-то, перерастающее в моду и манию, не означает приятия. Люди не принимают нового, они лишь привыкают к неизбежному. Признание фотографии есть следствие этой привычки. Любопытно другое: способ, каким оно совершается, адекватен самой природе практики. Когда-то появление фотографии было одновременно изобретением и открытием. Изобретением техники, способной умножать реальность в ее визуальных подобиях. Открытием способности реальности к умножению, копированию самой себя, а также открытием силой этой способности издревле, казалось бы, известного мира. Техническое ис-

пользование – это простое жизненное действие. Техническим изобретением можно пользоваться бессознательно: новизна составляет хорошую пару незнанию. Но открыть можно лишь то, что уже есть, причем есть давно и привычно. Признание и означает открытие. Сто тридцать лет человечество употребляло фотографию к собственной пользе, чтобы к началу 70-х годов XX века ее для себя открыть. Открыть значит увидеть прежде невидимое: в конце концов, знать и видеть в отраженном свете фотоснимка – одно и то же. Фотография есть явление одновременно соприродное и сочеловеческое. И как когда-то человек открыл повторенный в фотографии объективный мир, так теперь в фотографии он наново открывает себя, собственную субъективность. Повторение превращает природное явление в факт культуры. То есть отворяет феномен работе человеческой рефлексии.

Из натуральной магии, а затем социальной технологии фотография обращается еще и в языковую данность. То, что раньше было вещью и фактом, к 70-м все больше воспринимается как символ, как искусственная конструкция. Все предыдущее десятилетие подводило к этому рубежу. Отрефлектированная фотографическая практика стала индивидуальной интерпретацией, экспрессией и позиционированием субъекта. В следующем десятилетии уже сам субъект выглядит объектом, рассматривается как феномен. Из этого вытекают некоторые важнейшие следствия. Фотография перестает идентифицироваться как свидетельство, как “правда о реальности”, она предстает тем, что является самым известным и одновременно самым смутным — синтетической формой, репрезентацией как таковой. Тем, в чем субъективное и объективное обнаруживаются лишь в движении взаимного перетекания, теряя какую-либо ясную определенность.



Франсуа Эр. Интерьер. 1979



Роберт Мэпплторп. Роза. 1976

Среди массы книг о фотографии, выходящих в 70-е годы, выделяются две: "О фотографии" Сьюзен Зонтаг (1977) и *Camera Lucida* Ролана Барта (1980). Зонтаг в первой главе своего издания увлекательнейшим образом излагает то, как благодаря фотокамере изменяется человеческий взгляд и схватываемая им картина мира. При всей оригинальности этой работы вся она в конце концов исходит из идеи, которую высказал еще Анри Бергсон: фотография разрушает единство природы, которая остается теперь лишь во фрагментарных осколках. Зонтаг описывает большую совокупность операций с этими осколками, которые столь же объекты, сколь и знаки: их присваивают, их фальсифицируют, их используют как анестезию, отключающую чувство реальности. И наконец, их складывают в любой тип повествования – в согласии с какой угодно субъективной целью. Но главное в том, что и фотографическое свидетельство в принципе не может возникнуть прежде, чем к тому, о чем оно свидетельствует, не сформировалось субъективного отношения. Так оказывается, что правда фотографии ничем не отличается от фикции, что любое фотовидение и вся основанная на нем современная система знаний насквозь идеологичны. Фотография открывается в своем единственном, поистине трагическом свидетельстве: любая объективность субъектно фундирована, так же как любая субъективность объектно предопределена. И понятно, что этот круг – без начала и конца. Для того чтобы оперировать им, требуются иные процедуры, необходим анализ его репрезентативной грамматики, нужна эстетизация всей системы человеческого мироотношения.

Обескураженность подобным открытием и поглощенность элементарными связями символических элементов прекрасно демонстрирует концептуализм. То охватившее мир художественное движение, которое пыталось вычле-

нить первичные законы репрезентации, причины возникновения любой последовательности, всякого нарратива. Концептуальные произведения существовали в трех основных формах – текста, фотоизображения и объекта, причем все эти формы постулировались в качестве взаимозаменяемых. Концептуализм обнажил природу фотографии, поставив ее в отношения равенства к объекту и знаку, но в своем отвращении к идеологии так и не решился сделать из этого какого-либо вывода.

Человеком, который не то чтобы сделал подобный вывод, но совершил нечто неизмеримо большее, стал Ролан Барт. Его *Camera Lucida*, отметившая окончание декады, стала наиболее сильным свидетельством окончательного признания фотографии. Она полностью сменила парадигму ее рассмотрения, отменив в этой процедуре какую-либо актуальность фактора времени, сплотив оппозицию реального и фиктивного в единстве того паразстетического персонального опыта, для которого фотоизображение открывало бессмертное пространство существования.



Кристин Шпенглер. Бомбежка Пномпеня. 1974

1980-е



Нэнси Берсон. Боеголова IV (Рейган 52%, Горбачев 48%). 1985

Восьмидесятые проходят под покровом постмодернизма. Прошлое превращается в айсберг, решительно отколовшийся от современности. Человечество более не хочет существовать внутри представлений, сложившихся в течение века. Они рисуются в виде идеологических фикций, доверие к которым тает на глазах. Актуализируется проблематика “другого”, но альтернативу идеологии изобрести оказывается невозможным. *Другое* постулируется как вызов, но у эпохи на него нет достойного ответа. Культура попадает в ситуацию, когда после вдоха по какой-то неведомой причине не может сделать выдох, но удушья при этом мистическим образом не наступает. Поэтому эпоха вынуждена именовать себя неудовлетворительным термином с приставкой “пост”: то, что после. Стать историей после конца истории. Временем, помешанным на движении времени, но при этом из него выпавшим.

Итак, самоопределение 80-х лишено содержания, подменяемого процедурой собственного соотнесения с прошлым. Причем соотнесение носит либо негативный (немодернизм), либо разделительный (постмодернизм) характер. То есть изымает из эпохи вещество реальности. Вошедшая в моду постструктуралистская философия в качестве своего базового понятия берет “отсутствие”, критикуя предшествующую хайдеггерианскую доктрину за необоснованную веру в бытийное “присутствие”. Но такое отсутствие, подобно небытию восточных учений, оказывается реальнее реального. Кризис реальности утверждает реальность отражения, рефлекса и рефлексии, переносящей себя за собственные пределы. 80-е видятся в качестве суммы меняющихся отражений протекшей жизни, исторической галлюцинации – в качестве тотальной репрезентации. Даже не зеркалом – экраном телемонитора, на котором мелькают замещающие друг друга



Хелмут Ньютон. Девушки, работающие в погребах Ка дель Боско.
Эрбуско. Италия. 1989

картинки. Эти картинки лишены полноценности жизни, и потому ведущие теоретики описывают время как форму некоего посмертного существования.

Но такая смерть странна до чрезвычайности: лишенная неподвижности, оторванная от стабильного образа. Единая форма, с которой могла бы соотнести себя эпоха, более невозможна. Таковую рождает определенность выбора, однозначность веры – то есть идеология. А постиндустриальная цивилизация, расставаясь с идеологией, может себя только соотносить, а не определять. В пору господства симулякров формы нет, точнее, она текуча, полиморфна, гиперпластична. Любое соотнесение и есть форма – тотальная, рассеянная в предельной множественности, вытряхнутой из закров истории. Каждый из образов соотнесения выглядит чрезвычайно пластичным, он проникнут ностальгией, овеян трауром по наивной, но подлинной жизни, более невозможной. Всегда представляет собой воплощение соблазна: позу, фигуру, окоченевшую, замороженную формулу, которая в каждое следующее мгновение сменяет одну свою незыблемость следующей. Такой же мертвенно-реальной, столь же медиумически-живой. Мир, лишенный воли, остается представлением, но только таким, которое синонимично спектаклю, художественной постановке, высосавшей без остатка все жизненные соки эстетикой.

Это паразитическая эпоха, сущность которой более всего воплотилась именно в фотографии, в нереальной реальности ее иллюзии. Более чем когда-либо в недолгой истории медиума. Отношение людей к фотографии уже напрочь лишено какого-либо напряжения. Теперь это лишь всеобщая и потому незаметная потребность. Привычный тип предметов, банальнейшая процедура. Человечество, вооруженное “мыльницами”, складывает впечатления от мира стопками на домашних полках и в ящиках письменных столов. Фото-профессионалы щелкают затворами камер, изводя кило-

метры пленки и даже не отбирая кадра: за них это делают другие профессионалы – редакторы. Ни один общественный процесс не обходится без фотографирования, как он не обходится без электричества. Фотография запасается впрок и постоянно расходуется как любой природный ресурс. И так же, как он, фотография – только сырье, девальвированное в своей отдельной ценности. Она нужна безотлагательно, но не сама по себе, а только для чего-то еще. Не может не быть растворенной в кино, не быть переведенной в видео, которые теперь более самой фотографии передают ее природу – множественность, количественную безразмерность копий, отсутствие уникальности. Фотография, заполнив все человеческое пространство, делает очевидным вопиющий парадокс: предметность сама по себе не может быть уникальной.

Уникальность связана с движением, с тем, что синтезирует статическое состояние и множественность. Статика плюс количество равны уникальности. Любая единичность, всякая обездвиженность типичны, обезличены, банальны. В них слишком мало компонентов, чтобы быть жизненнополными. И потому они просто выпадают из поля зрения. Способны лишь симулировать значительность, глубину, смысл, реальность, как это делают бесчисленные персонажи дагеротипов, многозначительность которых вызвана качествами самой фотопластины, а не ее объекта. Жизнь заключена в дребезжащем узоре поверхности, в динамической зыби фактуры. Но и динамика, воплощающая трепет жизни, не субстанциональна. Она – составная, сконструированная из обездвиженных атомов визуальности. И если жизнь есть кино, то она – иллюзия, за которой стоят добытийные иероглифы фотоизображения. Фотография, ставшая самой банальной вещью на свете, обрела вместе с тем и сильнейший привкус тайны. Того, что можно узнать, лишь разорвав привычный жизненный контекст,



Бернард Принц. Хеланка. 1990

* * *



Шуи, шуи, послушное ветрило,

избежав волны перемен. Это теперь и есть подлинная фотография, такая, какой ее описывал на пороге декады Ролан Барт, – единственная и существующая только для одного человека внутри его субъективности. Только вот субъективность перестает быть предметом доверия.

Фотография теперь – утопия фотографии. Такая утопия, которая располагается за пределом прежней фотопрактики. И значит, было бы иллюзией вслед за Картье-Брессоном искать единственное, решительное мгновение в потоке времени. Было бы безумием надеяться на неповторимый кадр на бесконечной ленте фотопленки. Глупостью – считать фотографию основой дискурсивной множественности. В книгах по истории последние главы больше не посвящаются функциональной фотографии. Они иллюстрированы снимками, которые принадлежат либо фотоискусству, либо искусству, использующему фотографию, либо фотографии, укрывшейся в заводи эстетики от обеспокоенного потока фоторепродуцирования. Фотографу больше нет места в истории, если он не обрел статус фотохудожника. А фотография, желающая быть общезначимым артефактом, должна стать (или хотя бы казаться) постановочной, подготовленной, инсценированной, восстановиться из руды документальности как итог эстетического усилия. Уникального движения, дающего банальный, повторяющий прошлое, но по-прежнему таинственный результат.

1990-е



Игорь Мухин. Из проекта «Скамейки: трансформация для будущего». 1993

В последнюю декаду века цивилизация незаметно оказывается за гранью компьютерной революции. Специалисты переводят все технологические процессы в цифровой формат, а общество бредит виртуальной реальностью. И в какой-то момент начинает казаться, что виртуальность сделает несущественным разрыв между субъектом и жесткой объективностью, да и вообще любые полярности растворятся в убедительной данности гиперсимуляции. Мир выглядит сырым материалом, который необходимо человечески отформовать для того, чтобы он превратился во что-то “действительно реальное”; а всевозможные идеальные целеполагания обретают субстанциональную основу. Зазор между двумя точками времени и пространства (что теперь одно и то же), между пунктами замысла и исполнения предельно сокращается. То, что раньше в основном и составляло длительность жизни – повторяющиеся действия и ожидание, обесценивается: проект почти сливается с собственной реализацией. А разделяющий их жизненный промежуток выглядит нежелательной прощелочкой, которую следует удалить усилием очередной модернизации. Интенсифицируется процесс принятия решений, умножается процедура выбора. Она стремится стать перманентной, образуя длительность нового порядка, начиная ассоциироваться с полновесностью человеческого существования. Жизнь хочет быть похожей на кино и фотографию в их электронной форме.

Выбор – решающий акт, лежащий в основе фотографии. Этот акт не обладает какой-то уникальной фотографической природой. Его фотоспецифичность появляется только в случае, когда из видимого слоя реальности при помощи известной манипуляции извлекаются объекты, обладающие ценностью в их статической форме. Орудие выбора фотопрофессионала – его взгляд. Им он собира-

ет избранные предметы в круг собственного горизонта. Кадрируя, останавливает их и таким образом делает значимыми. Он изымает их из мира, а мир вытесняет в область невидимого, незначимого, неразличимого. Это главное, остальное – в технической стороне дела: в работе с объектом, в процедуре съемки, печати и т.д. Технологии в течение всей истории фотографии меняются, однако акт выбора остается неизменной данностью. Но при этом сам выбор всегда опосредован техникой. Теперь техника становится послушной человеку более, чем его собственное тело. В результате дигитальной революции телесное и техническое идут вслед человеческому проекту.

Люди на старых фотографиях, особенно на дагеротипах, выглядят более возвышенными. Они застывают перед объективом камеры, вся их внутренняя жизнь концентрируется в статике ожидания, а душевная субстанция обильно сочится сквозь визуальное обличье. Но с некоторого времени любой предмет схватывается объективом в доли секунды, как бы проваливаясь внутрь собственного движения, выпадая из непрерывности жизни. У мира теперь нет изначальной статики, извечной пластики и фактуры. Они – лишь поразительный эффект обездвиженной динамики, разрыва экзистенциального ряда, где любой объект теряет привычный образ. Даже новейшая постановочная фотография, искусно мимикрирующая под архаичную, здесь ничего не меняет. В ней зрительное выглядит тем или иным формальным изобретением, отнюдь не натурной данностью. Радикально изменившееся время выдержки здесь лишь технический параметр, однако именно он явственно демонстрирует исчезновение феномена прежней жизни-ожидания-созерцания. А переводение фотоизображения в цифровой формат еще более усугубляет моментальность захвата зрительного.



Себастьян Салгаду. Пожарники за работой на взорванных нефтяных скважинах в Кувейте.1991

Только теперь, когда обретена привычка к цифровой образности, становится ясно, насколько аналоговый фотопроект был близок к “ручному” изобразительному творчеству, к его миметической природе. В цифровом изображении мир отказывается от своих качеств, фотография более не повторяет его: она его моделирует. Проектность и формообразование превращаются в технологический фактор, они задаются в качестве параметров изображения субъектом операции, свобода которого проявляется как раз в манипуляции ими. Поэтому говорить в эпоху электронной фотографии о ее правдивости, документальности уже невозможно. Документальность перестает быть принудительной, она становится формой личного или группового волеизъявления так же, как и любой вид визуальной фальсификации.

Цифровой процесс, открыв возможность бесконечного репродуцирования, сделал бессмысленным само понятие копии. Теперь нет оригинала, нет иерархии подлинности и, соответственно, нет уникальности. И потому изображение более не подражает реальности, перестает быть ре-презентацией мира. Оно напрямую заимствует визуальность, используя мир как энергетический резерв. Через воронку цифрового изображения реальность втягивается в иную линию трансформаций, уходит в иномирный коридор. Какой-нибудь фотограф где-то на краю света наполняет память своей камеры визуальной субстанцией и тут же передает ее через электронную сеть на другой конец света, где она, отредактированная и расчлененная, заполняет определенные информационные поля. Абсурдным образом любой конкретный фрагмент видимого теперь почти и не имеет локализации, он перемещается со световой скоростью (или, что почти то же самое, способен возникнуть одновременно в любом количестве географических точек), уничтожая пространство, делая условным



Сэнди Скоглунд. Рай урожая. 1991



Дэн Винтерс. Дзенский монах. 1994

время и скорость, останавливая движение. Благодаря этому человеческому глазу становится видно все и сразу, и, следовательно, статическое и динамическое изображения (фотография, кино или видео) теряют все свои существенные отличия. Здесь заключен эффект нынешней достоверности: интенсивность информационного потока шокирует и потому убеждает.

Не это ли всегда было затаенной мечтой фотографии? Осуществив свою мечту, она потеряла и снова обрела себя как нечто совершенно другое. Теперь фотография – не какой-то отдельный вид визуальной практики. Она аспект и фрагмент, частная форма единой информационной субстанции, которая больше не делится в соответствии с прежней иерархией и познавательной структурой. Большую часть своей истории фотография боролась за право считаться искусством. Потом она добилась даже большего, став в постмодернистскую эпоху олицетворением новейшего искусства, его основной технологией. Парадокс, однако, заключается в том, что этот триумф случился в момент двойной – фотографии и искусства – смерти. Постмодернизм исполнил ритуал их похорон, цифровая технология поддержала обряд реинкарнации. После этого никто более не может отнять у давних соперниц права на вечную жизнь. Под старыми именами, но в новом теле и с той судьбой, о которой сегодня мы не можем даже фантазировать.

Владимир Левашов

«Фотовек. Очень краткая история фотографии за последние 100 лет»

Издание второе, исправленное

© Текст. Владимир Левашов. Москва. 2016

© Издание , оформление. ИП Гусев Л.Е. Москва. 2016

Корректурa: Ирина Григорян

Дизайн и вёрстка: Андрей Гусев,

на основе модульной сетки разработанной Кириллом Благодатских

ISBN 978-5-903788-43-9

Контакт с издателем treemediabooks@gmail.com

<https://www.facebook.com/TreemediaBooks/>