

А. А. КИРИЛЛОВ*

ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ ПО-СЛЕДСТВИЯ ПОЛИТИКИ
РАЗЛИЧАЮЩЕГО ВЗГЛЯДА**

Аннотация: Фотография занимает особое место в истории медиа во многом в силу того, что активнее всех прочих технических средств задействует визуальное восприятие, максимально интенсифицирует его в общей структуре чувственности, всегда гибридной, синэстетичной. В этом смысле фотография представляет собой идеальную модель, репрезентирующую собой те трансформации, что произошли в культуре в эпоху визуального поворота и медиареальности. Однако в массовом сознании на нее чаще проецируются представления о предшествующих медиа: так, аналоговая фотография прочитывается в понятиях и критериях до-модернистской живописи, а цифровая фотография — с позиций аналоговой. В статье анализируется поэтика фотографического медиума, его онтологические основания, имманентная связь с актуальными художественными практиками и дискурсами. Предлагается схема различения аналогового и дигитального модусов существования фотографии.

Ключевые слова: фотография, медиа, репрезентация, презентация, присутствие, образ, цифровые медиа.

A. A. KIRILLOV

PHOTOGRAPHIC AFTEREFFECTS OF POLITICS OF DIFFERENTIATING LOOK

Annotation: Photography has a special place in the history of media, because it actively involves visual perception, which maximally intensifies it in the general structure of sensuality — always hybrid, synesthetic. In this sense, photography is an ideal model for the representation of transformations that occurred in culture in the era of visual turn and mediareality. However, in the mass consciousness, meanings about previous media are more often projected onto it: analog photography is described in terms of and criterias

* Кириллов Александр Анатольевич, магистр культурологии, научный сотрудник Центра Медиафилософии СПбГУ.

** Статья выполнена при финансовой поддержке гранта РФФИ 18-011-00414 А «Политики медиа», СПбГУ.

for pre-modernism painting, and digital photography is described from the perspective of analog photography. The article analyzes the poetics of the photographic medium, its ontological foundations, the immanent connection with current art practices and discourses. A scheme for distinguishing between analogue and digital modes of existence of photography is proposed.

Key words: photography, media, representation, presentation, presence, image, digital media.

Фотография явилась квинтэссенцией модернизма и, в первую очередь, его неустранимой амбивалентности. Если живопись в силу своих естественных черт исторически развивается в направлении от репрезентативности к презентации, выворачивается наизнанку с исчезновением внешнего референта, то фотография прямо утверждает свою двойственную природу.

Уильям Генри Фокс Тальбот, изобретатель негативно-позитивного процесса закрепления фотографического изображения, называл свое открытие «карандашом природы». Подобно грифелю, оставляющему физические следы и метки на бумаге, природа при помощи света оставляет свои следы на фоточувствительной поверхности. Согласно семиотической таксономии Чарльза Пирса, фотография одновременно принадлежит двум типам знаков: иконе и индексу. Ее иконичность заключается в визуальном сходстве с запечатленным на снимке объектом; индексальная же сторона обнаруживает себя в оптико-химическом процессе получения и закрепления изображения: подобно следам на песке, отпечаткам пальцев, гипсовым слепкам с тела, аналоговая фотография есть технически-произведенный оттиск действительности. Здесь и вскрывается ее бинарная суть. Иконически репрезентативная, фотография как знак замещает собой отсутствующий предмет. С другой стороны, она указывает на то вещественное, то протяженное, что есть в изображаемом, — сама являясь не только образом, но и материальным объектом. Так, с семиотической точки зрения, фотография есть присутствие и отсутствие мира одновременно; расколотая, раздвоенная в своем основании структура. Икона несет в себе нечто от означаемого, индекс — от означающего, но не повторяя функцию «содержания-формы», а оставаясь в более подвижной взаимосвязи: один из модусов всегда стремится выпасть из пространства нашего восприятия и перейти в зону аффекта (непосредственно — как укол, *punctum*, или же в виде некоего осадка).

Вместе с тем и природа фотографического присутствия также не столь очевидна, как может показаться на первый взгляд. Как пишет Розалинд Краусс, «поймать мгновение — значит поймать и остановить присутствие, дать образ одновременности, присутствия каждого предмета для всех прочих в данном месте и в данный момент»¹. Фотография выставляет напоказ свою аналоговую, недискретную, континуальную сущность, — так, Ролан Барт называл ее «сообщением без кода», а Маршал Маклюэн «сообщением без синтаксиса», тем самым пытаясь скрыть амбивалентность знака. Для любого теоретика, пытавшегося помыслить природу фотографического, подобная самопредъявленность кажется совершенно очевидной. Документальность, правдоподобность, объективность — одни из самых распространенных предикатов в определении фотографии на протяжении долгого времени. Но, относясь всегда к прошлому, как бы говоря «это было»², фотография, таким образом, скорее, — знак странного отсутствия, нежели присутствия, «эманация невозможного настоящего»³. Или лучше так — *отсутствующее присутствие*. Иными словами, в случае фотографии мы всегда имеем дело с некоей компенсацией, восполнением реальности в форме знака.

В действительности присутствием ее наполняет сам фотографирующий, своей телесной и рефлексивной включенностью в процесс съемки: «поза логоса», как определяет фотографию Валерий Савчук⁴, — вот подлинное утверждение присутствия фотоснимка.

Но что происходит с фотографией, когда она теряет свою референциальную составляющую? Что тогда остается на стороне знака? Альфред Стиглиц, американский фотограф конца XIX века — первой половины XX, один из основоположников такого фотографического направления как «пикториализм», ставившего своей целью ввести новый оптический медиум в семейство искусств, в двадцатые годы сделал серию снимков под названием «Эквиваленты», где запечатлел одно лишь небо и облака. В классическом пейзажном жанре, начиная с XVI века, изображение неба и света представляло собой большую проблему при попытках добиться реалистического подобия природной среды в соответствии с ее перспективным проецированием в плоскости холста; и вместе с тем, свет служил главным объединяющим элементом всей композиции картины. Уже к середине XVII века на полотнах голландских мастеров мы можем видеть такие композиционные решения, где небо занимает до 3/4 изобразительной поверхности (у Яна ван Гойена и Якобса ван Рейсдала,

например). Погоня за передачей едва уловимых изменений атмосферных явлений постепенно привела к полной десубстантивации референта в пейзажной живописи. Что нам пытается показать Стиглиц в своих фотоизображениях, так это то, что, лишившись опоры геологического ландшафта, всегда задающего определенные направления для ориентации в пространстве⁵, мы лишаемся таким образом ощущения пространства как такового.

Подобное «обнажение приема» обращает фотографический медиум на самого себя, делает видимой его техническую безразличность, дистанцированность по отношению к действительности. Остается только бестелесный свет и предельно абстрактное время (здесь можно вспомнить «бесформенное» Батая, имманентно неопределимое в своей сути). Если посмотреть на горные пейзажи Анселя Адамса, — представителя «прямой фотографии», максимально детальной и резкой в сравнении с расплывчатыми, зачастую расфокусированными снимками пикториалистов, — пейзажи, массивы пород которых несут с собой всю их индексальную нагрузку, и противопоставить им стиглицевские «Эквиваленты», то мы увидим, как в последних знак растворяется вместе со своим референтом. В остатке — одно *фотографическое* во всей своей чистоте: свет и границы кадра. Знак предстает в своей «нулевой степени», вспарывая внутреннюю механику медиума.

Розалинд Краусс, анализируя эту серию Стиглица, приходит к выводу о том, что фотография, формируя образ путем «обреза», производит тем самым глубокую трансформацию реальности. Кадрирование здесь — жест, который структурирует a priori неструктурируемое небо⁶. Однако, как замечает Брайан О’Догерти, несмотря на то, что изоляция, кадрировка и обрезка являются главными композиционными средствами фотографии, на ранних ее этапах всячески стремились скрыть условность границ кадра: внутрисюжетными опорами вроде арок, размытием по краю кадра, изобретением паспарту⁷. В некотором смысле, переход Стиглица от пикториализма к «прямой фотографии» знаменует собой отказ от подобных иллюзий и обращение к медиуму во всей его специфичности. Итак, сущностной чертой фотографии, наряду с амбивалентностью знака, является ее *фрагментарная* природа. Причем, если мы начинаем говорить об этосе границ фотоснимка, то сталкиваемся с совершенно иным типом фрейма, нежели в станковой живописи, которая стремилась к целостности внутренней композиции, к воссозданию

образа мира в картине. Лишь позже — и непосредственно под влиянием фотографии — Дега начнет «рассекать» тела балерин краем изображения. То есть границы фотографического кадра не только условны, но и абсолютно случайны.

Импрессионисты обнаружили также и другое свойство фотографии: ее прицельный, «фатический», — как выразился Поль Вирильо, — характер. За счет фокусировки объектив способен выхватывать из реальности отдельные фигуры, и погружать в неразличимость фона все остальное⁸. Если в классической живописи фон и фигура находятся в органической взаимосвязи, то для разглядывания импрессионистской картины необходимо занять определенную дистанцию, чтобы изображение сложилось в целое на сетчатке глаза. В эпоху модерна именно фотография стала главным «воспитателем чувств», приучив глаз выхватывать из реальности «моментальные фрагменты; взгляд, утрачивая субстанциональность, становится акцидентальным, случайным»⁹.

Вальтер Беньямин одним из первых обратил внимание на предельно динамичный характер восприятия своей эпохи, которую он связал с процессом технического репродуцирования. Сам взгляд, по его мнению, стал множественным, в чем и преуспела фотография, лишившая нас единой точки зрения на объект. Идея Беньямина заключается в том, что искусство постепенно теряет сначала свою «культовую ценность», а затем — с приходом фотографии — и «экспозиционную», становясь серийным продуктом. Произведение искусства утрачивает «ауру», которую прежде ему придавали либо сакральная функция, либо статус оригинала¹⁰. Фотография же есть множественная копия без оригинала, у фотографической серии нет ни начала, ни конца.

По сути, одной из центральных тем в истории искусства и культуры XX века стала проблема соотношения копии и оригинала. Благодаря технологиям репродуцирования изображений, кризис репрезентации обернулся ее экспансивным развитием. Только теперь каждый серийный образ отсылает уже не к реальности, а лишь к другому образу. Постмодернистское осмысление проблемы технического репродуцирования и сложных отношений копии и оригинала привело к нивелированию этой фундаментальной для модернизма оппозиции. В работах Сидни Шерман, Барбары Крюгер, Луизы Лоулер понятия «картина», «изображение» заменяются концептом «картинки» (picture). Важность обретают «не источники происхождения, а структуры сигнификации:

за любой картинкой всегда есть другая картинка»¹¹. Наглядный пример данного феномена — туристическая фотография, в открыточных видах которой ландшафт предстает всегда-уже-прежде-виденным.

Все вышесказанное возвращает нас к работам Стиглица. Образ в серии обретает основания, будучи связанным с другим образом. Вспомним здесь понимание языка как системы различий у Соссюра, согласно которому знаки имеют смысл лишь по отношению к иным знакам. Образная система, устроенная таким способом, все больше обнаруживает свою абстрактную, чисто умозрительную природу, а структура чувственности оказывается пронизанной дискурсивностью языка. Если живопись конструировала сравнивающее — подчиненное логике мимезиса — зрение, то фотографическое видение — *различающее*.

* * *

Технические средства коммуникации переформатировали все привычные режимы взаимодействия с реальностью и существенно расширили наши представления о ней. Образы, возникающие в объективах фото и видеокамеры, конструируют действительность по собственным законам, моделируют весь наш эмпирический опыт в отношении к миру. Способная фиксировать то, что недоступно естественному зрению (в силу скорости движения, за которым глаз не поспевает, или в силу своих размеров и расстояний, недоступных физиологическому зрению), то, что оказывается вытесненным в область невидимого, камера возвращает, делает представимым. Но вместе с тем она возвращает и глубинные паттерны нашего восприятия действительности. На этом открытии выстраивают свою творческую стратегию сюрреалисты. Для них был важен автоматизм фотокамеры, который по своему принципу схож с практиками автоматического письма и рисования: логика сюрреалистических «упражнений» состоит в том, что, минуя рацию, бессознательные образы поднимаются к поверхности сознания и фиксируются в образе словесном или изобразительном. Фотографический аппарат оказывается подобен автоматическому письму, он вскрывает психическую матрицу фотографа, структурирует и предъявляет его бессознательное в форме знака. Но более того, сам конструирует новые паттерны как в структуре чувственного восприятия, так и в структуре психики. В итоге перед нами открывается еще одно измерение человеческого

существования (вслед за конфигурациями чувственности) — некое оптическое бессознательное, которое оказывается подвержено трансформации и расширению техническими средствами.

Немецкий фотограф и ботаник Карл Блоссфельд на рубеже XIX–XX веков создал уникальный фотографический архив, в котором запечатлел мир флоры так, как мы умели видеть его когда-то прежде, пока не утратили тесную символическую связь с природой. Во-первых, благодаря макросъемке появилась возможность изобразить самые мельчайшие анатомические подробности растений; с другой стороны, цветы, листья, семена в этих фотоснимках предстали как орнаментальные подобию, например – классических архитектурных или скульптурных конструкций, то есть работы Блоссфельда еще раз напомнили о том, что культура во все времена стремилась подражать природным формам, и что только в наше время появляются стерильные геометрические структуры, подчеркивающие предельно абстрактный характер современности, которому все природное оказывается чуждо. Другой пример — работы неизвестного широкой аудитории советского художника-графика Михаила Тарханова, учившегося во ВХУТЕМАСе у Фаворского. Под впечатлением от аэрофотосъемки автор уже в 20–30-е годы создавал изображения земной поверхности так, как они могли бы быть увидены только с высоты полета самолета или космического спутника. В последствии подобная точка зрения на природное пространство в художественных репрезентациях и в образах массовой культуры станет совершенно привычной, однако здесь мы можем наблюдать концептуализированный в «антропологическом четырехугольнике» Вилема Флюссера процесс «регресса» чувственного восприятия¹². Сначала ландшафт, снятый сверху, уплощается, редуцируется до плоскости, утратив свой геологический объем, и, в конце концов, на снимках планеты из космоса превращается в абстрактную точку.

Сегодня наш опыт пространства настолько сильно опосредован ГИС (географическими информационными системами), что мы разучиваемся «читать» естественные знаки среды, полагаясь лишь на семиотические коды самих медиа, трансформировавших как чувственные конфигурации, так и бессознательные паттерны восприятия. Последние же обнаруживают себя все больше и больше в структурах виртуальной пространственности, предельно «гипнагогической» в своей сути.

* * *

Еще в эпоху модерна начинают стираться границы между различными художественными медиа. В этом свете даже гринберговская теория медиум-специфичности выглядит как консервативная реакция или сильно запоздавший эстетический концепт. Современное же состояние характеризуется как *постмедиальное*¹³, что означает принципиальную гибридность как самих медиа, так и произведений, для которых они становятся носителем, либо средством художественного высказывания. Некоторые художники и теоретики начали понимать это еще в 1960-е годы, когда появился термин «интермедиа» (*intermedia*) — с помощью него Дик Хиггинс описывал практики движения «флюксус». Художественный медиум обретает статус интерфейса, в котором формируются ситуативные, нестабильные образования. Любой феномен в нем предстает как событие, которое разворачивается во времени. Инсталляция становится воплощением постмедиального искусства, и вместе с тем, служит ключевым прообразом дигитальных медиа, в которых «информация легко переходит из одной формы в другую и поддается самым разным кодировкам»¹⁴. Цифровой интерфейс предоставляет неограниченные возможности для одновременной репрезентации визуальных (как статичных, так и движущихся) и аудиальных данных в различных комбинациях.

Образ в условиях дигитального производства обретает новые характеристики. Пространственная оппозиция внутреннего и внешнего в случае экранного изображения нивелируется. Рамка монитора только кажется возвращением к старым формам репрезентации, в действительности границы эти более чем условны, поскольку суть его — пустой контейнер для временного «разыгрывания» свободно циркулирующих форм. Такой образ не референциален, он ничего не отражает, как замечает Кристоф Вульф, будучи созданным математическими методами, «его свойства отражения только кажущиеся, являющиеся лишь следствием математической симуляции»¹⁵. Поскольку за каждым образом стоит код, изображение становится компьютерной программой самого себя, интерфейсом процесса симуляции. И как раз на уровне интерфейса образ проявляет свои одновременно и презентативные, и репрезентативные свойства.

Здесь мы сталкиваемся с механизмом «вложения», когда содержанием одного процесса становится другой процесс, — содержанием математически обусловленной цифровой симуляции являются процессы презентации или

репрезентации. Этот феномен можно наблюдать на примере цифровой фотографии, которую используют в подавляющем большинстве случаев как аналоговую, точнее, сохраняя лишь одну ее модальность, связанную с иконичностью, — одним словом, в пределах классической репрезентативной модели. Сложившуюся ситуацию также можно описать в рамках формулы Маклюэна, согласно которой содержанием каждого нового медиа является предыдущий медиа, который он замещает собой. То есть содержанием цифровой фотографии является аналоговая фотография. При цифровом способе конструирования образов информация свободно принимает различные формы и поддается неограниченным возможностям перекодирования. По сути, дигитальное изображение есть лишь данные. Данные, которыми при этом можно манипулировать. Это свойство имманентно цифровому образу и определяет его онтологический статус.

Так, в своей знаменитой фотографической работе «Рейн II» Андреас Гурски демонстрирует сконструированность природы в современных условиях. При помощи графических редакторов из изображения им убрано все то, что относится к искусственным объектам — результатам деятельности человека. Гурски говорит нам, что нетронутая «чистая» природа в эпоху цифры доступна лишь в результате подобного исправления, намеренного вычищения. И любой образ теперь представляется нам а priori подвергнутым манипуляциям при помощи тех или иных технических средств. Вот яркий тому пример: самую просматриваемую фотографию в мире — «Bliss» (безмятежность, блаженство), которая является стандартной темой для обоев операционной системы Windows XP, большинство людей принимают за сильно «подправленную», либо вовсе за компьютерную графику. В действительности же, эта работа сделана на среднеформатную пленочную камеру Mamiya RZ67 американским фотографом Чарльзом О'Риэром и не была подвергнута никакой постобработке ни до, ни после своей оцифровки.

И если в искусстве вопрос о копии и оригинале был снят давно, то в массовой культуре до сих пор не ослабевает тренд истерического поиска всего аутентичного и отделения подлинного от искусственного. «В мире симуляции люди одержимы поиском реальности»¹⁶, пишет Норберт Болц. Однако стремление к опыту непосредственного переживания действительности всегда граничит с желанием оставаться в гиперреальном мире. И сами медиа легко разрешают этот конфликт, предлагая более простой и доступный, но вместе

с тем и более интенсивный опыт эмоционального переживания внутри медиа-реальности. Больц указывает, что «тематически структурированные образные миры должны привести к сюрреалистическому уплотнению переживания, которое в результате должно оказаться, и оказывается, более реальным, чем сама реальность»¹⁷.

Иными словами, дигитальное изображение не отражает реальность, а само ее конструирует, в форме — опять же — образа. Этим фактом обусловлено все наше отношение к действительности, — как тотальное абстрагирование в воображаемые пространства цифровой реальности. Эти воображаемые места (site) являются лишь проекцией нашего разума, когнитивной моделью пространства. Так обнаруживает себя само присутствие цифрового образа: в модусе микрополитик новой социальности, виртуального сосуществования медиасубъектов и цифровых объектов, расположенных отныне на единой онтологической плоскости.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М. 2014. 304 с.
- ² Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 2011. С. 34.
- ³ Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей. СПб., 2010. С. 129.
- ⁴ Савчук В. Философия фотографии. СПб., 2015. С. 31.
- ⁵ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М., 2015. С. 147.
- ⁶ Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. С. 181.
- ⁷ О’Догерти Б. Внутри белого куба. М., 2015. 144 с.
- ⁸ Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004. С. 32.
- ⁹ Там же. С. 30.
- ¹⁰ Беньямин В. Краткая история фотографии. М., 2013. С. 60–113.
- ¹¹ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. С. 624.
- ¹² Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей. С. 78.
- ¹³ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. С. 790.
- ¹⁴ Пол К. Цифровое искусство. М., 2017. С. 49.
- ¹⁵ Вульф К. Ното pictor, или Возникновение человека из воображения // Медиареальность: концепты и культурные практики: учебное пособие. СПб., 2017. С. 210.
- ¹⁶ Больц Н. Азбука медиа. М., 2011.
- ¹⁷ Там же. С. 31.