

РЕЦЕНЗИИ

О ПРИРОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ

Сонтаг С. О фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 272 с.;
Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс»,
2013. 144 с.; **Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. 96 с.**

Сегодня все существует для того,
чтобы попасть на фотографию.

С. Сонтаг «О фотографии»

Как ни удивительно, но чтение несоциологической литературы исключительно полезно социологам для понимания сложных и неоднозначных феноменов современности, особенно если их вхождение в предметное поле и дисциплинарные рамки социологии остается вопросом дискуссионным, — вряд ли что-то здесь может соперничать с фотографией и фотографическими практиками. Вышедшие в издательстве «Ад Маргинем Пресс» в рамках совместной программы с Центром современной культуры «Гараж» (а не некоей социологической институцией) три книги (1), посвященные разным аспектам превращения фотографии в неотъемлемую часть жизни современного человека, весьма лаконично, но точно фиксируют объективные вехи развития фотографических практик, логику обретения ими социальных функций и основные направления теоретико-методологических дискуссий о предназначении фотографии в сфере искусства, политики и повседневной жизни.

Тематически и хронологически правильнее начинать чтение данной «трилогии» с трех эссе Вальтера Беньямина, объединенных под общим названием «Краткая история фотографии». Хронологически — потому что они появились намного раньше, чем тексты Сьюзен Сонтаг, — с 1931 по 1935 г. Тематически — потому что, во-первых, два эссе писались Беньямином для Института социальных исследований во Франкфурте в целях реконструкции социальной, культурной и эстетической истории европейского общества через оценку перемен, происходящих в искусстве и превращающих его из уникального в массовое и тиражируемое, т.е. фактически Беньямин писал краткую историю не только фотографии, но и того социокультурного «фона», на котором она оказалась возможна. Во-вторых, работы Беньямина фактологически, терминологически и эмоционально сложнее текстов

С. Сонтаг (в этом смысле репродукции фотографий XIX в. и образный, нагруженный метафорами язык Беньямина не должны дезориентировать читателя, обещая ему якобы легкое чтение), поэтому, «продравшись» сквозь книгу Беньямина, на протяжении чтения нередко задавая себе вопрос, какое отношение все описываемое имеет собственно к фотографии, читатель окажется готов идти дальше в исследовании природы фотографических изображений и практик.

В первом эссе «Краткая история фотографии», отмечая, что «туман, окутывающий истоки фотографии, все же не такой густой, как тот, что скрывает начало книгопечатания» (2), Беньямин с грустью констатирует, что длительное ускоренное развитие фотографии, стимулированное коммерческим интересом, государственной поддержкой и запросами буржуазного общества потребления, отделило в сторону исторические и философские контексты ее осмысления, и только в 1930-е гг. они привлекли к себе внимание благодаря слишком «фетишистским, изначально антитехническим... рудиментарным попыткам теоретического осмысления проблем» соотношения фотографии, искусства и политики.

Первый этап развития фотографии Беньямин связывает не только с появлением ее как таковой, но и с ее «молчанием» — фотографии казались «большим таинственным приключением», существовали без подписей, еще не стали частью газетного дела, т.е. «не вступили в контакт с актуальностью», но уже уничтожили портретную миниатюру.

Вытеснение художника техником в этот период связано с коммерциализацией фотодела и повсеместной ретушью негативов в целях презентации себя в лучшем виде в фотоальбомах, вследствие чего «начался быстрый упадок вкуса».

Начало второго этапа развития фотографии Беньямин усматривает в появлении снимков без людей — «не пустынных, а лишенных настроения» пространств, которые «позволили сюрреалистической фотографии подготовить целительное отчуждение между человеком и его окружением», а также портретов, созданных не по заказу за деньги, — снимков людей, «у которых нет надобности в своих фотографиях», т.е. фотографий социальных типажей, характерных для определенного общественного уклада (крестьян, представителей всех слоев и профессиональных групп).

Фотография в начале XX в. полноправно входит и в науку не только в иллюстративно-вспомогательных целях антропологического и социологического поиска, а как «деликатная эмпирия, ставшая настоящей теорией», поскольку соотношение в ней эстетических признаков (фотография как искусство) и социальных функций сместилось в пользу последних. В качестве примера Беньямин приводит советскую фотографию, которая была «ориентирована не на очарование и внушение, а на эксперимент и обучение»; на западе «истинным лицом фотографического творчества под девизом „мир прекрасен“ являются реклама и ассоциация». В это же время появляется «бульварный фоторепортер» и «повседневные хроникеры» — все, как «охотники, возвращающиеся из засады с таким количеством дичи, которое имело бы смысл, только если бы он нес ее на продажу», стали «щелкать» все подряд — «фотография как искусство» быстро коммерциализировалась и становилась массовой.

Другое дело — «искусство как фотография», хотя и оно подверглось воздействию рынка: развитие репродукционной техники изменило восприятие великих произведений, превратив их из творения отдельных уникальных людей в коллективные арт-объекты.

Завершается становление фотографии в качестве неотъемлемой части современной жизни включением в нее подписей, втягиванием фотографии «в процесс олитературирования всех областей жизни» — без текстов фотографическая конструкция считается и действительно остается незавершенной. В итоге «неграмотным в будущем будет не тот, кто не владеет алфавитом, а тот, кто не владеет фотографией», и подпись — существенный элемент ее создания. Конечно, это «пророчество» вряд ли сбудется в обозримой исторической перспективе, но нынешнее засилие социальных сетей (а они преимущественно заполняются визуальными материалами) и популярность Инстаграма подтверждают правильность понимания Беньямином вектора развития фотографии.

Второе эссе «Париж — столица девятнадцатого столетия» описывает тот объективный исторический контекст, в котором складывались практики создания и использования фотографий: строительство торговых пассажей вследствие начала использования железа в архитектуре; проведение всемирных выставок, где фотография обрела свое товарное и агитационное применение; развитие интерьерного искусства в его объективном (оформление домов и универмагов) и литературном (аллегорические пространства поэзии и детектива) измерениях.

Все это определило логику рассуждений Беньямина о судьбе «Произведения искусства в эпоху его технической производимости» в третьем, заключительном эссе сборника. Копирование работ мастеров в целях обучения или наживы существовало всегда, но на рубеже XIX—XX вв. средства технической репродукции достигли столь высокого уровня, что стали превращать в свой объект всю совокупность произведений искусства, серьезнейшим образом изменяя их воздействие на публику, и сами «заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности», одновременно «обесценивая произведение здесь и сейчас» — уничтожая его историческую ценность, подлинность и авторитет.

По мнению Беньямина, «в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры» — перестает быть уникальным и частью традиции, превращается в массовое (так исторические фильмы, на разный лад реконструирующие события прошлого, ликвидируют традиционные ценности культурного наследия).

Распад ауры — процесс социально обусловленный, он происходит под влиянием двух обстоятельств, связанных со все возрастающим значением масс в современной жизни: «страстного стремления „приблизить“ к себе вещи как в пространственном, так и в человеческом отношении» и «тенденции преодоления уникальности любой данности через принятие ее репродукции».

В итоге уже в 1930-е гг. люди стали жить в мире, где «однотипность выживается даже из уникальных явлений», яркий пример чему — сувенирная продукция, на которой запечатлены шедевры искусства и местные пейзажи.

Беньямин убежден, что техническая репродуцируемость лишает произведения искусства их ритуального (пусть даже в секуляризованном формате) смысла в пользу политического (как экспозиционной ценности), что раз и навсегда «развеяло иллюзию автономии искусства»: «в настоящее время фотография, а затем кино дают наиболее значимые сведения для понимания ситуации», и немаловажную роль в этом играют директивы, содержащиеся в подписях к фотографиям (в кино директивы более точны и императивны, поскольку восприятие кадра предопределяется последовательностью всех предыдущих).

Беньямин утверждает, что споры, является ли фотография искусством, пусты и отчасти бессмысленны, потому что основной вопрос должен формулироваться иначе — как изменился с изобретением фотографии весь характер искусства: внедренный ею принцип технической воспроизводимости (и, соответственно, одновременного коллективного восприятия) изменил отношение масс к искусству, позволив им удовлетворять сразу и критические (как эксперта) и гедонистические (зрительское удовольствие) запросы.

Рассматривая фотографию и кино как вещи рядоположенные, Беньямин связывает их сильнейшее массовое воздействие с тем, что своими крупными планами, акцентированием скрытых деталей привычных вещей, исследованием банальных ситуаций они одновременно «умножают понимание неизбежностей, управляющих нашим бытием... обеспечивают нам огромное и неожиданное свободное поле деятельности... и вот мы спокойно отправляемся в увлекательное путешествие... под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки — время... Камера открыла нам область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ — область инстинктивно-бессознательного».

Следует признать, что, помимо некоторой сумбурности (3), эссе Беньямина смущают постоянной апелляцией автора к двум его любимым словам — «подсознательное» и «аура» — ни одно из которых не получает внятного эмпирического определения. В первом случае встречаются отсылки к психоанализу, что проясняет лишь концептуальные предпочтения автора; во втором случае тексты полны противоречащими друг другу утверждениями, и понятно только то, что аура в исторической перспективе трансформируется из магически-религиозной сначала в эстетическую, а затем психическую, чтобы окончательно угаснуть в современном обществе, своим массовым характером и тягой к однотипности разрушающем уникальность бытия, подлинность любого произведения искусства и вещи (4).

Книга Сьюзен Сонтаг «О фотографии» (5) представляет собой серию очерков, опубликованных между 1973 и 1977 г. и обозначивших принципиально важные «эстетические и моральные проблемы, возникающие в связи с вездесущностью фотографических изображений», которая собственно и привела к «установлению между человеком и миром отношений „хронического вуайеризма“».

Несомненно, книга Сонтаг более «социологична», чем эссе Беньямина, которого Сонтаг, кстати, называет «самым оригинальным и важным критиком фотографии», по двум причинам: во-первых, книга Сонтаг была написана в иной исторический период, когда фотографию можно было изучать как самостоятельный социальный феномен, а не одно из технических новшеств эпохи; во-вторых, книга

Сонтаг менее загадочна, и довлеющее в текстах Беньямина идеологическое изменение, заключенное в многозначных трактовках трансформации искусства в целом, а не только фотографии, в политику и массмедийную индустрию, в книге Сонтаг заменено предельно реалистичными оценками функций фотографии в современном обществе.

Так, сегодня мы воспринимаем мир сквозь призму возможностей его фотозапечатления, но при этом «человек, который снимает, не может вмешаться в происходящее, и, наоборот, — если он участвует в событии, то оказывается не в состоянии зафиксировать его в виде фотоизображения»: если человек полноценно участвует в событии, то не в состоянии зафиксировать его в виде фотоизображения: одну и ту же ситуацию люди фотографируют настолько по-разному и в то же время разные ситуации столь однотипно, что у зрителей нередко складывается впечатление, радикально отличающееся от замысла фотографа, который ради конкретного кадра многое упускает из виду». Чтобы стать «хроническим вуайеристом», создающим фотографические «слепки» действительности, человек должен обрести в ходе социализации фотографический аналог «нарративной компетентности» — способности создавать фото-«истории» с доминированием аффективно-оценочного компонента: «фотографии свидетельствуют не только о том, что „там“, но и том, что видит индивидуум; они не просто регистрация, но и оценка мира».

Сонтаг подчеркивает, что, помимо тенденций к обесмысливанию и нарастанию массива визуальных данных, фотография сегодня обретает гиперсоциальные характеристики, вмешиваясь в судьбу человека: «вооруженные своими машинами, фотографы должны атаковать действительность, которая представляется непокорной, лишь обманчиво доступной, нереальной», а, значит, будут жертвы: это может быть не только фотограф, погибнувший, выполняя свою работу, — «тяжелые события, запечатленные на фотографии, могут воздействовать на человека болезненнее, чем в живом виде», т.е. смотрящий на фотографию становится «жертвой», «зрителем в квадрате», так события были запечатлены помимо его воли, и он никак не может повлиять на близость и ракурс их рассмотрения.

Социальные функции фотографии, упоминания о которых разбросаны по вошедшим в сборник эссе, таковы: функция социальной памяти — фотография «позволяет внимательно рассмотреть мгновение, которое немедленно смывалось бы потоком времени... это замораживание времени, дерзкая, резкая остановка»; овладения (пусть воображаемое и эфемерное) пространством и временем, «превращение опыта в изображение, в сувенир», что позволяет смягчить чувство неуверенности и дезориентированности туриста в незнакомом месте, тревогу вынужденных не работать, а развлекаться в отпуске трудового и т.д.; «самонаблюдения» — благодаря фотографии можно автобиографически «посмотреть на себя со стороны», сверив реалии и представления о них, лишней раз повысить самооценку, убедившись в своей привлекательности, зафиксировать «статусные» достижения, подтвердить принадлежность определенной группе и «престижное потребление»; (само)презентации — фотографируясь, человек фиксирует «вехи» личной истории и укрепляет свою идентичность, запечатлевая себя с определенными людьми

в конкретных ситуациях; познавательная и досуговая функции — благодаря фотографиям мы узнаваем новости и приобщаемся к мировой культуре. Эти функции превратили фотографию, в силу ее повсеместности и общедоступности, в нормативную практику: все фотографируют, и я фотографирую — это нормально и правильно. Для Сонтаг нормативность фотографических практик обусловлена тем, что людям кажется, будто они становятся более реальными, видимыми, когда их снимают.

Идея нормативности фотографии зафиксирована и в книге П. Штомпки «Визуальная социология: фотография как метод социологического исследования»: автор предлагает раздать всем простейшие фотоаппараты и попросить фотографировать «то, что важно» [2. С. 72] — снимки окажутся однотипными в силу их социокультурной обусловленности.

В первом очерке «В Платоновой пещере» Сонтаг утверждает, что с тех давних времен мало что изменилось — мы все также «тешимся лишь тенями, изображениями истины», но формально «ненасытность фотографического глаза изменила условия заключения в пещере — ...фотографии меняют и расширяют наши представления о том, на что стоит смотреть и что мы в праве наблюдать». С 1839 г. «сфотографировано, кажется, почти все», проведена инвентаризация действительности, и у человечества возникло ощущение, что оно «может держать в голове весь мир — как антологию изображений».

Данную возможность гарантировали следующие свойства фотографии: это «зафиксированный опыт», призванный «присвоить фотографируемое», «поставить себя в некие отношения с миром, которые ощущаются как знание, а, следовательно, как сила»; это всегда «интерпретация» — даже «особенно озабоченные изображением реальности фотографы все равно послушны подспудным императивам собственного вкуса и понятий», а потому неизбежно показывают «свою» версию событий; в то же время это всегда «свидетельство/подтверждение события... картинка может быть искаженной, но всегда есть основание полагать, что существует или существовало нечто, подобное запечатленному на ней»; это визуальные «воспоминания» о себе и близких, которые вызывают у нас ощущение трогательности, создавая эффект «псевдоприсутствия людей, чужих пейзажей, далеких городов, исчезнувшего прошлого и располагая к мечтаниям»; фотографии делают незнакомые события более реальными, а если мы видим их изо дня в день, то они «анестезируют», заглушают совесть, способность к сочувствию, делают реальные ужасы менее реальными.

Второе эссе «Америка в фотографиях: сквозь тусклое стекло» посвящено тем типам фотографии, что породили исполненные и не свершившиеся ожидания американской культурной революции. Сонтаг показывает, как происходила демистификация американского искусства (в частности, фотографии) реальностью, и почему оно само «возжелало заняться демистификацией»; как были пересмотрены критерии прекрасного и безобразного; почему фотография способна придавать важность и ценность своим объектам, сколь бы тривиальны они ни были; как постепенно «американская фотография эволюционировала от утверждения к выветриванию и, наконец, к пародированию программы эйфорического гума-

низма Уолта Уитмена (эмпатия, согласие при расхождениях, единство в многообразии)» и почему фотографы пытаются поймать свои модели врасплох, увидеть их «собственное выражение лиц, а не то, какое они предъявили бы камере».

В эссе «Меланхолические объекты» Сонтаг утверждает, что несимпатичная репутация фотографии как самого реалистического искусства в корне неверна, потому что именно она произвела сюрреалистический переворот в художественном сознании, показав, что сюрреальны не объекты, а «проложенная и перекрытая фотографией социальная дистанция и дистанция по времени». В качестве примера преодоления социальной дистанции Сонтаг приводит фотографический каталог немецкого народа, созданный Августом Зандером (на него ссылается и В. Беньямин), уверенным, что важны не типические черты лица, а социальные маски (каждый индивид — лишь знак профессии, класса, занятия). Вот почему «любая коллекция фотоснимков — продукт сюрреалистического монтажа, сюрреалистическая аббревиатура истории... фотография предоставляет полуфабрикат истории, полуфабрикат социологии... она ведет к растворению прошлого (в самом акте его сохранения), к фабрикации новой, параллельной реальности... подчиняясь сюрреалистическому императиву бескомпромиссного уравнивания в правах всех предметов... „реально“ все».

Эссе «Героизм видения» начинается с констатации, что в современном обществе «мы видим себя фотографически... перед тем как сниматься, многие беспокоятся: боятся не того, что камера украдет у них душу, как дикари, а боятся ее неодобрения. Людям нужен их идеализированный образ: фотография их в лучшем виде... Известие, что камера умеет лгать (ретушь), умножила число желающих сфотографироваться». Сегодня фотография не регистрирует реальность, а задает норму видения вещей, поэтому каждый фотограф создает собственный визуальный нарратив: «в поисках поразительных изображений фотографы отправились на свои культурные, социологические, научные сафари... ловя мир в силки активного, стяжательского, оценивающего, своевольного зрения», и «для фотографии... безразлично — эстетически несущественно — приукрашивать мир или, наоборот, срывать с него маску».

История фотографии, по Сонтаг, — это непрекращающаяся борьба «между двумя установками — на украшение, унаследованное от изобразительных искусств, и на правдивость, которая подразумевает не только внеценностную истину, как в науках, но и моралистический идеал правдивого сообщения». Какой именно модус восприятия фотографии возобладает, в значительной степени зависит от контекста: он не сводится лишь к помещенной под фотографией подписи (ее можно заменить, убрать, она не может раз и навсегда ограничить или закрепить смысл изображения) — моральный и эмоциональный вес снимка задают и объективные рамки его размещения (художественная галерея, политическая демонстрация, полицейское досье и т.д.). Тут Сонтаг цитирует В. Беньямина, утверждавшего, что уже в начале XX в. было «невозможно сфотографировать... никакую свалку без того, чтобы преобразить ее», — что уж говорить о 1970-х гг.

Эссе «Фотографические евангелия» объясняет, почему и как «фотография побуждала своих ведущих деятелей снова и снова объяснять, что они делают и по-

чему это ценно... Чуть ли не каждый крупный фотограф писал манифесты и излагал свое кредо, объяснял нравственную и эстетическую миссию фотографии... делал весьма противоречивые заявления насчет того, какого рода знанием он обладает и какого рода искусством занимается».

В фотографическом мире до сих пор ведутся ожесточенные споры между теми, кто полагает, что фотография позволяет «бесприютному индивиду, потерявшемуся в огромном мире, овладеть реальностью путем его быстрой визуальной антологизации»; и теми, кто верит, что фотография — «средство найти свое место в мире (тоже громадном и чужом), озирая его беспристрастно, отбросив обременительные претензии самости», т.е. приоритетно осознание принадлежности к группе видящих мир аналогичным образом, а также заданные социально форматы самопрезентации миру (снимки на паспорт, рентгенограммы, свадебный альбом и т.д.).

В последнем эссе сборника «Мир изображений» Сонтаг ставит диагноз современному миру — он занят постоянным «производством и потреблением изображений... которые определяют наши требования к реальности и сами стали желанной заменой непосредственного опыта, жизненно необходимыми для здоровья экономики, политической стабильности и стремления к счастью».

Фотография преобразует содержание опыта, выхватывая отдельные фрагменты из мозаики мира, заставляет увидеть то, что мы иначе вообще не видим, обеспечивает гиперпрозрачность жизненных миров и бесконечные возможности контроля: фотография мало зависит от создателя — фотограф агрессивно присваивает реальность, воспроизводит и перерабатывает ее, но как только продукт его труда размещен в свободном доступе, не предсказуемы и неподконтрольны форматы его контекстуальных интерпретаций, монтажа и коллажирования.

Сонтаг приводит пример фотографии взрыва атомной бомбы, которую можно использовать для рекламы сейфа; все мы сегодня наблюдаем в социальных сетях бум создания фотоколлажей — политические карикатуры, комиксы и так называемые «демотиваторы» нередко представляют собой коллажи из известных фотографий с иными, чем изначальные, подписями. Фактически сегодня «фотографии не объясняют, а подтверждают существование... „Чтобы создать подлинный современный документ, его зрительное воздействие должно быть таким, чтобы оно аннулировало объяснения“».

Заключительную книгу в нашей условной «трилогии» — работу С. Сонтаг «Смотрим на чужие страдания» — можно расценивать как написанное спустя четверть столетия заключительное эссе сборника «О фотографии». В ней представлена история развития военной фотографии как особого жанра: изначально фотографии войны были постановочными, изображенная на них натура подвергалась манипуляциям перед съемкой (прежде всего, по причине технических сложностей фотографирования); с уверенностью говорить о неинсценированных снимках можно с вьетнамской войны благодаря конкуренции фотографов с телевизионщиками; современная съемочная техника позволяет воспроизвести событие

более убедительно, чем оно было в реальности, — отсюда имитации, срежисированные сцены.

Объединяет названные этапы развития военной фотографии цензура: уже во время Первой мировой войны командование ряда воюющих стран допускало в печать лишь избранные снимки с театра военных действий; сегодня существует и цензура (большинство американских операций в Афганистане в конце 1991 г. было недоступно для фоторепортеров), и самоцензура (средства массовой информации не занимаются антивоенной пропагандой, «чтобы народ не затошнило от войн, на которые его мобилизуют»). Цензура выступает и маркером современного цивилизационного снобизма: «чем дальше и экзотичнее страна, тем больше вероятность, что мы увидим мертвых и умирающих анфас... обыденность этих фотографий, этих ужасов заставляет поверить, что в отсталых непросвещенных частях мира трагедия неизбежна... что касается наших убитых, всегда было строгое правило не показывать их лицо».

Общую логику исторического развития фотографии Сонтаг видит в переходе от украшения к уродованию: изначально фотоснимки были призваны улучшать внешний вид вещей (и нас самих, поэтому до сих пор столь популярна портретная фотография), но украшение «приглушает моральный отклик на то, что показано»; изображение чего-то в наихудшем виде — более современная функция фотографии, обвиняющая и побуждающая к активной реакции через шок. Проблему Сонтаг видит в том, что шок может стать привычным, выветриться, но этого не происходит, если фотографии превращаются в «тотемы идеологий», фокусируют чувства людей, создают коллективную память посредством не воспоминаний, а договоренностей о том, что мы будем считать важным и как будем конструировать собственную историю (в качестве примера Сонтаг приводит нежелание американского общества «говорить» о рабстве и о любых «здешних несправедливостях»).

Работа «Смотрим на чужие страдания» предельно актуальна и потому, что современное искусство во всех своих проявлениях, а не только фотографических, стремится увидеть и показать новые грани «разговора» о войне (6). Сонтаг на первых же страницах книги формулирует занимающую ее проблему: «риторика отвращения к войне... вполне традиционна и изобилует повторами. А фотографии жертв войны сами — вид риторики. Они повторяются. Они упрощают. Они агитируют и создают иллюзию согласия». Упрощенческий потенциал военной фотографии связан с тем, что, в отличие от текстов, она воздействует только одним способом — визуальным — и предназначена для всех: фотографии войны — это «средство сделать „реальными“ („более реальными“) события, которые привилегированные и просто благополучные люди, возможно, предпочли бы не заметить»; это способ пробуждения отвращения к войне и ее отрицания, который в то же время может служить и укреплению воинственного духа, убеждая в справедливости войны. Так, фотографии, демонстрирующие конкретный «варварский» способ ведения войны (тактику массового истребления), когда мишенью становятся мирные жители, убеждают население страны в необходимости ответной военной агрессии.

Сонтаг убедительно показывает, что именно военные фотографии зачастую не нуждаются в подписях, потому что зрители увидят в них именно то, что захотят увидеть: как можно наблюдать сегодня по хронике событий на территории Украины, одни и те же фотографии, нередко не имеющие никакого отношения к происходящему, преподносятся противоборствующими сторонами как свидетельства беспощадной агрессии противника. Но именно поэтому «все снимки ждут подписи — для объяснения или фальсификации»: наблюдения за чужими муками, «фотографии зверств могут вызвать противоположные реакции — призыв к миру, призыв к мести или просто ошеломление оттого, что в мире непрерывно творятся ужасные вещи».

Более того, как и в любом «повествовании», важно не столько что мы видим, а «каких снимков, чьих жестокостей и смертей нам не показывают»: фотография объективна, потому что фиксирует реальность, но это всегда и точка зрения, личное видение и истолкование. Картины адских событий кажутся наиболее достоверными и убедительными, если в них как бы нет «выгодного» освещения и композиции, претензий на высокое искусство, ярко выраженных элементов пропаганды, они лишены лоска и откровенного стремления сыграть на чувствах зрителей, пробудить в них необременительное сочувствие. Впрочем, социокультурный контекст в любом случае навязывает фотографиям определенное прочтение: в Америке «фотографии несчастных рядовых с потухшим взглядом, раньше воспринимавшиеся как осуждение милитаризма и империализма, теперь могут показаться воодушевляющими. Сюжет их пересмотрен: простые американские парни исполняют неприятный, но почетный долг».

Уже в конце XIX в. возник вопрос, как реагировать на постоянно растущий поток информации о бедствиях войны, который сегодня ежедневно захлестывает нас из телевизионных выпусков новостей: с американской войны во Вьетнаме «сражения и побоища, снятые в реальном времени, стали привычной составляющей бесконечного потока домашних телеразвлечений»; «война была и остается самыми магнетическими (и „живописными“) новостями наряду с бесценным ее заменителем — международным спортом». Мы настолько привыкаем «видеть» страдания, что начинаем воспринимать лично пережитые катастрофы как некие «изображения» (нередко в новостях очевидцы и пострадавшие утверждают, что «все было, как в кино»).

Наша память работает таким образом, что мы запоминаем все в режиме стоп-кадров, т.е. фотография — это способ запомнить предмет или событие «в компактной форме», как некую цитату, афоризм, поговорку. Эту особенность фотографии развивает массовая потребительская культура, где именно шок — «ведущий стимул потребления и источник ценности», а драматические образы — норма: «сверхобыденное, сверхпопулярное изображение мук и разрушений — неизбежная часть наших знаний о войне, внедренная камерой».

Сонтаг видит основную проблему военной фотографии в том, что «долгое время некоторые верили, что если ужасы сделать зримыми, большинство людей осознают все безобразия, безумие войны». Однако невыносимые, душераздира-

ющие, тошнотворные образы Первой мировой войны, снабженные страстными подписями-разоблачениями зла милитаристской идеологии, в альбоме «Война войне!» Э. Фридриха, вышедшем в 1924 г., к сожалению, не предотвратили вторую мировую бойню. Изображения истерзанных, изувеченных тел вызывают у человека не только страх, ужас, омерзение, беспомощность и бессилие, но и похотливое любопытство (люди любят смотреть на зрелища страданий — рядом с ужасной автоаварией обычно образуется пробка из желающих ее повнимательнее рассмотреть), а сегодня все чаще отупляющую апатию и осознание непричастности, оправдываемые сочувствием.

Сонтаг открыто оспаривает собственные утверждения, сделанные тридцать лет назад в сборнике «О фотографии»: теперь она полагает, что воздействие жестких фотографий ослабевает не потому, что мы черствеем и развращаемся, а потому что устаем от их избытка, и наше внимание становится более поверхностным, переменчивым и безразличным к их содержанию.

Вернемся к книге В. Беньямина: свое последнее эссе он завершает послесловием, где обращается к теме войны, тем самым как бы начиная в середине 1930-х годов разговор о проблеме соотношения войны и ее изображений, который в начале 2000-х подхватывает С. Сонтаг (книга «Смотрим на чужие страдания» была опубликована в 2003 г.), задаваясь вопросом о способности фотографии противодействовать войне.

По мнению Беньямина, все усилия по эстетизации политики, предпринятые фашизмом для предоставления массам возможности самовыразиться, не изменяя существующие имущественные отношения, достигают высшей точки в создании культа войны благодаря, прежде всего, фотографии и кино съемке: «человечество, которое некогда у Гомера было предметом для увеселения для наблюдавших за ним богов, стало таковым для самого себя. Его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга».

Беньямин связывал неизбежность изображений человеческих страданий с военными целями мобилизации масс — Сонтаг через шестьдесят лет с грустью констатирует, что мы к ним привыкаем: «военные мучения — благодаря телевидению — превратились в ежевечернюю банальность. Под лавиной изображений, которые некогда потрясали и возбуждали негодование, мы теряем способность реагировать. Сострадание, которое нагружается без конца, немеет... Никакой экологии изображений не будет. Никакой Надзорный Комитет не установит норму ужасов, чтобы сохранилась свежей способность переживать увиденное. Да и самих ужасов не убудет». Удивительно точный диагноз нынешней действительности и визуальной культуре современных средств массовой информации, заполненных фотографиями. Впрочем, если люди хотя бы на мгновение задумаются, то это уже будет неплохо: как перефразирует Сонтаг «сразу несколько мудрецов», «ни один человек не может думать и бить одновременно».

Троцук И.В.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Данная условная «трилогия», несмотря на свой небольшой объем, пунктирно обозначает как хронологические этапы развития фотографии, так и ключевые для социально-гуманитарного знания контексты ее изучения, хотя многие из них не сформулированы в явном виде, а скорее считываются из текстов в целом. «Трилогия» целенаправленно не была превращена в «тетралогию» — за скобками осталась книга Р. Барта «Camera lucida. Комментарий к фотографии», вышедшая в том же издательстве (М.: ООО «Ад Маргинем Пресс») в 2011 г. Во-первых, Р. Барт, в отличие от В. Беньямина и С. Сонтаг, — очевидно, куда более «институционализированный» в корпусе социологической литературы автор. Во-вторых, он фокусируется на проблемах интерпретации фотографии (отсюда постоянные апелляции к дискурсам и «повествованиям»), а не логике развития и судьбах фотографических практик как таковых. Барт разрабатывает «нестрогую, развязную, даже циничную феноменологию», выделяя два взаимосвязанных модуля восприятия фотографических изображений: Studium — культурную, политическую, языковую интерпретацию фотографии, навык к которой мы все получаем в ходе социализации; и Punctum — сугубо личный, эмоциональный смысл фотографии, биографически детерминированный. В-третьих, в отличие от Сонтаг и Беньямина, для которых кино и фотография предельно близки и потому рассматриваются в неразрывном единстве, Барт «объявлял себя поклонником Фотографии в пику кино, от которого ее, однако никак не удавалось отделить», утверждая, что кино отличается от фотографии «с феноменологической точки зрения... будучи вымышленным».
- (2) Здесь и далее номера страниц не указаны, потому что цитат очень много, но цитируются либо отдельные емкие выражения, либо скомпонованные «нарезки» из разных фрагментов текста — указание всех страниц затруднило бы чтение текста мельтешением множества цифр.
- (3) В. Левашов в послесловии к книге В. Беньямина называет ее «оригинальным дискурсивным коллажем», «всем, чем угодно: коллекцией остроумных пассажей, точных наблюдений вперемежку с устаревшими или же вопиюще ошибочными данными, набором тезисов, завораживающих своей произвольностью, — но в любом случае не тем, что заявлено в названии», и спорить с ним сложно.
- (4) В примечаниях к книге отмечено, что к эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» крайне негативно отнесся Б. Брехт, на поддержку которого рассчитывал В. Беньямин. Брехта смущала как раз его концепция ауры: «Все это мистика... в таком виде подается материалистический взгляд на историю. Это достаточно ужасно».
- (5) Более подробно см.: *Троцук И.* Нарративность визуального, или о пользе несоциологического чтения // Социологическое обозрение. 2014. Т. 13. № 1. С. 242—258.
- (6) Яркий пример тому — вышедшая на киноэкраны в 2008 г. военная драма режиссера К. Бигелу «Повелитель бури», повествующая о сапере-подрывнике, утратившем вкус к нормальной, мирной жизни, потому что война стала для него настоящей страстью (рекламный слоган картины — «Война — это наркотик»); фильм получил шесть премий Оскар, в том числе за режиссуру и как лучшая картина года. Другой пример — драма Д. Маргулиса «Скрытая перспектива», поставленная не так давно в московском театре «Современник» и рассказывающая о неспособности военной фотожурналистки жить без войны.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Барт Р.* «Camera lucida. Комментарий к фотографии». М., 2011.
- [2] *Штомпка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М., 2007.

REFERENCES

- [1] *Barthes R.* «Camera lucida. Commentarij k fotografii». М., 2011.
- [2] *Sztompka P.* Vizual'naja sociologija. Fotografija kak metod issledovanija. М., 2007.