УДК 77:159.937.52 + 141.32

Е. А. Голуб
С. П. Пургин

ФОТОГРАФИЯ КАК ВСТРЕЧА: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ АНАЛИЗА

Основываясь на теории знаков Ч. С. Пирса, согласно которой фотография представляет собой индекс, авторы пытаются описать временну́ю структуру фотографии. Время запечатленного момента длится во времени восприятия (в настоящем). Сами особенности восприятия фотообраза позволяют определить сущностную структуру фотографии как встречу.

К л ю ч е в ы е с л о в а: экзистенциальный план, индекс, отпечаток, прошлое, настоящее, длительность, встреча.

Среди работ, посвященных фотографии (искусствоведов, пишущих об особенностях этого культурного явления и его истории, эстетиков и философов, занимающихся исследованием современных художественных практик, социологов и исследователей медиа, пытающихся по фотографии распознать процессы, происходящие в современном обществе, самих фотографов, пишущих о «секретах своего ремесла»), работы философов имеют особенный вес. Это, как известно, происходит далеко не всегда, когда отвлеченная мысль касается дела живого и насущного. В данном случае, по всей видимости, сам характер фотографии способствует сближению исследователей, работающих в разных областях знания, а также тех, кто ею занимается практически. Круг важнейших философских работ, определяющих основные направления изучения фотографии, уже обозначился к исходу минувшего столетия: он включает в себя эссе Вальтера Беньямина «История фотографии» и «Искусство в эпоху его технической воспроизводимости», работы Ролана Барта, в первую очередь его последнюю книгу — «Camera Lucida», работы Сьюзен Сонтаг «О фотографии» и «Смотреть чужие страдания»... Действительно, без упоминания имен Беньямина, Барта и Сонтаг не обходится практически ни одна новая статья или книга, посвященная фотографии. Нет необходимости давать обзор наиболее значимых высказываний о фотографии,

© Голуб Е. А., Пургин С. П., 2016

принадлежащих философам. Эта история, начатая докладом Дж. Сантаяны в гарвардском фотоклубе в первое десятилетие XX в., уже прослежена петербургским исследователем В. В. Савчуком [2].

Факт пристального внимания философов к фотографии уже сам по себе представляет интерес и заслуживает того, чтобы стать предметом философского осмысления. Что побуждает философов размышлять об этом, кажется, всего лишь об одном из многих «результатов научно-технического прогресса»? Возможно, не будет слишком смелым предположение, что это внимание вызывается осознаваемым или безотчетным чувством родства между, казалось бы, далекими областями практического дела и мысли. Не выступает ли посредником между философией и фотографией... сам *свет*? Тот ли, что, действуя на известные светочувствительные материалы, рисует на фотопластинках силуэты и образы мира, часто даже те, что недоступны простому глазу, или тот «естественный свет» (lumen naturale), что, действуя изнутри нашего ума, делает возможным разумение того, что в мире и в вещах вообще *может быть* постигнуто? Но мы не отважимся здесь на разработку этой смелой, но, по нашему мнению, плодотворной гипотезы. Нам в связи с задачами нашей статьи вполне достаточно констатировать устойчивый и закономерный интерес философов к фотографии. В настоящей связи уместно привести мнение автора одной из наиболее глубоких философских работ, ей посвященных. В книге «За философию фотографии» Вилем Флюссер говорит о том, что, подобно тому, как с изобретением письма начинается «история в точном смысле этого слова», сопряженная с борьбой с «идололатрией» (традиционный образ, который, по Флюссеру, всегда мифологичен), так с изобретением фотографии «начинается “пост-история” в форме борьбы с текстолатрией» [3, *22*].

Нам слова Флюссера вовсе не кажутся преувеличением. Формулируя свою основную гипотезу, автор книги «За философию фотографии» говорит о том, что в связи с появлением технических образов (образов, производимых механизмами) жизнь культуры претерпевает фундаментальные изменения. Изменения касаются самой структуры человеческого существования (в этом контексте им используется хайдеггеровский термин *Dasein*). Философское рассмотрение фотографии, таким образом, с неизбежностью предполагает учет тех фундаментальных изменений, которые фотография производит в самом человеческом существовании. Наряду с иными планами осмысления фотографии в поле внимания, следовательно, появляется экзистенциальный план. Кажется, снова звучат роковые слова: «Verweile doch! Du bist so schön!» («Помедли же (мгновенье)! Ты столь прекрасно!»). Договор между доктором Фаустом и Мефистофелем в великой драме Гёте. Но мгновение может быть также трогательным или страшным; оно может притягивать или, наоборот, отталкивать, возмущать. Один из первых и наиболее убежденных противников фотографии, Шарль Бодлер, описывая в своем знаменитом стихотворении «Une Charogne» разлагающийся труп, сам уже бессознательно находился под ее влиянием. Запечатлевая ускользающее мгновение существования, фотография *работает с самой текучей материей человеческого времени*.

Нельзя сказать, что в своей книге В. Флюссер идет именно путем экзистенциального анализа. Скорее, этот смысл выступает одним из важных сопутствующих

моментов, которые автор с необходимостью принимает во внимание, поскольку это помогает ему решить основную задачу. Она же состоит в том, чтобы показать, каким образом средство коммуникации («медиум») оказывается решающим фактором в определении исторического характера жизни человека и культуры. Так же обстоит дело и в эссе В. Беньямина «Искусство в эпоху его технической воспроизводимости». В первую очередь экзистенциальный аспект возникает, когда автор говорит о феномене *ауры* и его исчезновении в фотографии и в кино. В большей степени книгу Р. Барта «Camera Lucida» можно было бы формально связать с экзистенциальным направлением анализа. Однако исследовательская драматургия этой книги и авторские задачи очень своеобразны. Выдвигая по ходу исследования такие важные понятия, как spectrum, «призрак», или punctum, «укол», погружаясь во время (фотография всегда представляет нам «то, что *было*», ce qui *a été*), автор пытается найти одну-единственную фотографию, ту самую, которая полностью отвечала бы его личному и неповторимому переживанию, его тревоге. Ясно, что такая «нестрогая, даже развязная» (по характеристике самого Барта) «феноменология» вовсе не стремится к выявлению каких-либо устойчивых структур экзистенции, подвергающихся трансформации благодаря воздействию фотографии. У автора иные задачи.

Онтология фотографии (экзистенциальный план рассмотрения включается в нее необходимым условием) тогда находит свое надежное основание, когда во внимание со всей ответственностью принимаются не только образ как таковой, но само материальное тело фотографии и физические условия его возникновения. Иными словами, в основании онтологии фотографии может лежать только семиотика — рассмотрение фотографии в единстве ее материальных и эйдетических свойств («идеи») *как знака особого рода*. Вместе с тем фотография впервые вписывается в круг вещей, вписывается *во время*, и становится возможным ее экзистенциальный анализ. Решающую роль в таком «обретении основания» сыграло, как известно, семиотическое учение Ч. С. Пирса, в первую очередь его *классификация знаков*, представленная в работе «Grammatica Speculativa».

Нужные определения мы находим в параграфе пятом второй главы («Типы знаков»), который называется «Вторая трихотомия знаков». В отличие от иконы (Icon), знака, который денотирует объект «просто посредством присущих ему характеров, которыми он обладает вне зависимости от того, существует таковой Объект в действительности или нет», индекс (Index), согласно Пирсу, «есть знак, отсылающий к Объекту, который он денотирует, находясь под реальным влиянием... этого Объекта» [1, *58–59*]. Чуть далее в этом же параграфе автор добавляет: «Индекс не характеризуется простым подобием со своим Объектом даже в тех отношениях, которые делают подобие знаком. Он представляет из себя действительное изменение этого подобия, производимое Объектом». Ясно поэтому, что, несмотря на то, что фотография как изображение характеризуется очевидным (как будто бы полным) сходством с запечатленным на ней объектом, она не может быть отнесена к первому типу «второго трихотомического деления»: фотография представляет собой вид *индекса*. Недвусмысленные замечания об этом,

впрочем, мы находим у самого автора «Grammatica Speculativa». В главе «Икона, индекс, символ» он говорит: «Фотографии, в особенности моментальные, — пример очень показательный, так как мы знаем, что в некоторых отношениях они в точности похожи на те объекты, которые репрезентируют. Этим сходством они, однако, обязаны тому, что их изготовление обусловлено физическим процессом, благодаря которому достигается детальное соответствие между изображением и природой. Следовательно, в этом своем аспекте они принадлежат ко второму классу знаков — тех, что суть знаки благодаря физическому взаимодействию» [1, *78*]. И еще раз в разделе, посвященном так называемым «вырожденным знакам»: «Тот факт, что последняя [фотография] известна как результат определенного излучения со стороны некоторого объекта, также сообщает ей свойства Индекса, обладающего высокой степенью информативности» [Там же, *68*].

Фотографии как индексу присущи свои особенные черты, которые существенно отличают ее от других знаков этого рода. К числу индексов относятся, например, указательные местоимения и сопровождающие их жесты рук, глаз, выражение лица и т. д. Воспользуемся примером, который в ином контексте и с другими целями приводит сам автор «Grammatica Speculativa». Допустим, что один из собеседников скажет другому: «Пожар!» «Где?» — воскликнет второй. В своем ответе первый воспользуется указательным наречием, сопроводив слова соответствующим жестом. Этого будет достаточно, чтобы его собеседник сориентировался в ситуации и принял правильное решение. Указательное наречие вместе с жестом руки будет, конечно, индексом. Но этот индекс послужит всего одно мгновение: его целью является просто обратить внимание на какое-либо важное для адресата обстоятельство. Выполнив свою задачу, знак тут же отменяется, сходит на нет. Иное дело такой знак, как фотография. Она приковывает внимание к тому или иному обстоятельству и при этом не отменяется, но сохраняет свое присутствие. Обстоятельство, на которое она указывает, — это, конечно, то, что на ней запечатлено. Она рассчитывает именно на длительное внимание. Она требует *рассматривания*.

Можно уточнить в каком именно смысле фотография является индексом. Она есть индекс как *отпечаток*. Она запечатлевает прошлое и тем самым сохраняет его для нас. Конечно, выражение «запечатлевает прошлое», самое обычное («штамп»), используется также в отношении к живописи и вообще к изобразительному искусству. Однако следует подчеркнуть, что в отношении к фотографии оно имеет буквальный смысл. Фотография есть отпечаток того или иного события или явления, поскольку это, последнее, благодаря некоторым физическим по характеру (оптическим, химическим) процессам, непосредственно влияет на фотоматериалы и физически порождает ее. Это важнейшее обстоятельство, вместе с только что указанной длительностью и устойчивостью воздействия на наше восприятие, обусловливает общий характер фотографии в экзистенциальном плане. Она единственная деятельность человека, которая представляет собой во времени работу *с самим временем*.

Художник, изображая героев реальной истории или реальные события, также «сохраняет их для потомков». Но его картина не будет отпечатком этих событий

или лиц. Между ними и потомками в данном случае стоит образ, созданный в сознании художника. Если что-то и сохраняет художник непосредственно, то себя самого или, точнее, тот образ времени, который открывается благодаря его сознанию. Имеет ли здесь место «работа со временем»? В известном смысле да. Но эта работа представляет собой не столько сохранение, сколько собирание времени — из разных, растерянных повсюду, его моментов («частей») — собирание, осуществляемое сознанием художника. Фотография производит работу с самой текучей субстанцией времени, фотография имеет дело с «хронологическим временем».

Именно здесь, на роковом промежутке между рождением и смертью, в процессе, ход которого невозможно остановить, в «усредненной повседневности» (die durchschnittliche Alltäglichkeit Хайдеггера), — настоящее поле действия фотографии! Она влияет на некоторые наиболее существенные характеристики («параметры») человеческого присутствия. Как она включается в *экзистенцию*? Совершенно недостаточно сказать, как обычно говорится, что фотография, запечатлевая момент, тем самым сохраняет прошлое *для настоящего*. Нет сомнений: когда мы разглядываем снимок, у нас есть право сказать, что мы, находясь в настоящем, «переносимся в прошлое». Но не меньшее право сказать и так, что, напротив, чье-то прошлое переносится в наше настоящее и, следовательно, оживает в наших надеждах и планах. Живой, ускользающий момент жизни, фиксируемый фотографией, останавливается, омертвляется. Жизнь переходит в смерть. Но разве не справедливо утверждать также обратное, что неустойчивое мгновение, зафиксированное на снимке, оживает в процессе рассматривания, возрождается, заново включаясь в поток существования? Разумеется, фотография работает со временем. Но как?

Обычно указывают лишь один вектор этой работы — от *настоящего к прошлому*. Но не менее существенным представляется и другое направление — от *прошлого к настоящему и будущему*. Некоторые образы со старых снимков действительно являются подобно призракам в наше время. Все же, думается, понятия spectrum (лат. «призрак»), предложенного Роланом Бартом, явно недостаточно, чтобы выявить существенное. Разве образ неизвестного, прыгающего через лужу на старом снимке Картье-Брессона «Derrière la Gare de Saint-Lazare» («За вокзалом Сен-Лазар»), явился сюда, в наше время, призраком? (рис. 1). На этом снимке запечатлено вечное мгновение, которое с равным правом можно связывать как с прошлым, так и с будущим. Точнее, оно и есть та самая связь! Конечно, в этом случае мы имеем дело с произведением искусства, фотографическим шедевром. Но в данном случае различие обычного заурядного снимка «на память» и снимка, представляющего собой произведение искусства, не имеет существенного значения. Фотография ни в каком



Рис. 1. За вокзалом Сен-Лазар

случае не является лишь призраком прошлого. Фотография как бы вращает время вокруг некой незримой оси, превращая будущее в прошлое, а прошлое в будущее. То же она делает и с жизнью, и со смертью.

Очень существенно в последовательности нашего анализа заметить, что выражение «остановленное (зафиксированное) мгновение» ни в коем случае нельзя понимать буквально. Не только на фотографии, но и в любой реальной ситуации жизни мгновение не может остановиться. Даже фаустовское «verweile!», обращенное к мгновению, не означает в точности «остановись!», но лишь — «задержись!», «помедли!», «пребудь!». «Остановленный» момент на фотоснимке длится в нашем восприятии. Его мнимая «остановка» на самом деле означает его безостановочное течение. Это ровное течение все одного и того же содержания, напоминающее гипноз или состояние бессонницы, в котором мысль как будто бесконечно повторяет саму себя.

Несомненно, необходимо различать движение запечатленного фотографом мгновения в нашем восприятии и длительность *самого этого* восприятия, принадлежащую потоку жизни воспринимающего. Каждая вещь обладает своей длительностью (своим временем), и когда мы встречаемся с ней, наши длительности, проходя друг через друга, на некоторое время совпадают. Но трудно, а иногда даже и невозможно удержаться в длительности другой вещи. Фотография, «запечатлевающая мгновение», достигает этого. Вырванное из его собственного контекста, мгновение (его содержание) теперь длится в длительности того, кто рассматривает фотографию. Фотография реализует встречу двух длительностей. «Запечатлевая» мгновение, она и нас «запечатлевает» в нем. Так прошлое встречается с настоящим, а настоящее приходит в прошлое благодаря фотографу.

Фотография, являясь знаком-индексом, вместе с тем, замечает Пирс, обладает «особой информативностью». Фактически это означает, что индекс включает в себя еще и икону-образ. Но этот образ иной, нежели тот, который художник воссоздает на картине. Можно было бы сказать, что иконическое в нем преобразовано влиянием индекса. Это образ *внутри отпечатка,* что в первую очередь сказывается на особенностях восприятия того, *что* запечатлено на фотоснимке. Подосновой или субстратом восприятия выступает здесь прямой контакт с объектом, погруженность в него, его «напечатленность» в нас. Во многом работа фотографа напоминает работу живописца; он может рассчитывать ракурсы, строить композицию, принимать во внимание игру света и тени и т. д., но присутствие немого субстрата («отпечатка») решительно меняет как характер фотообраза по сравнению с характером образа в живописи, так и особенности его восприятия. Известно чувство замешательства, недоумения, возникающее у постоянного посетителя художественных выставок и галерей живописи, оказавшегося на выставке фотографий! Он не может понять, что происходит, он только чувствует, что в рациональную работу восприятия входит нечто неосознаваемое, чуждое, безотчетное... Роль бессознательного внушения возрастает по сравнению с тем, что обыкновенно происходит при восприятии произведения живописи или графики. Это, по всей видимости, и вызывает ставшее уже общим местом сравнение искусства фотографии с магией.

Образ в традиционных искусствах и образ в фотографии, так же как и восприятие этих образов, подчиняются, следовательно, различным законам. Было бы странно поэтому сравнивать их, как если бы к ним можно было бы применить одни и те же критерии. Что-то находится во власти живописи или графике, что-то является исключительной привилегией фотографии. Нам представляется, что сами особенности «работы со временем» в фотографии дают нам возможность определять главный и желанный эффект ее не столько как бартовский «укол» (punctum), сколько как *встречу*. Не об этом ли шла речь выше, когда мы пытались проследить, как одна длительность — длительность запечатленного момента в прошлом — продолжается в длительности текущего восприятия?

Выражением идеи фотографии как встречи стала для нас фотография А. Картье-Брессона, сделанная мастером более полувека тому назад, в 1961 г.: ...парижская улица под проливным дождем. Ее переходит, медленным шагом идя нам навстречу, пожилой человек с выразительными, резкими чертами лица. Он вышел из дому до ливня и не захватил зонта. Сейчас он возвращается, ссутулившись и втянув голову в плащ или дождевую накидку. Черты лица все же можно рассмотреть. Прямо перед нашим взглядом (мы — на противоположной стороне тротуара), обозначив вертикаль композиции, неясно уходит вверх ствол дерева. На противоположной стороне тротуара, у левого края снимка, дорожный знак: «Осторожно — дети!». Улица пустынна. На ней никого нет, кроме пожилого человека, переходящего улицу. Присмотревшись, мы узнаем знакомые черты. Это Альберто Джакометти! Сейчас он по пешеходной дорожке перейдет улицу и мы поздороваемся с ним! Подпись под снимком подтверждает догадку: «Джакометти, рю д'Алексиа» (рис. 2). Встреча!.. Но встреча произошла больше полувека тому назад! Это не имеет значения! Власть времени отложена. Она происходит вновь и вновь. Она происходит и будет происходить благодаря фотохудожнику до тех пор, пока мы узнаем идущего — до тех пор, пока мы помним и любим его.



Рис. 2. Джакометти, рю д'Алексиа

Не хочет ли быть встречей прошлого и настоящего фотография любого мастера, желающего быть самостоятельным в указанном выше смысле? Пожалуй, понятие встречи, предложенное здесь, родственно в известном смысле бартовскому понятию punctum'а («укола»). Но, как нам кажется, оно в большей степени передает гуманитарный подтекст фотографической деятельности. Встречей может быть, конечно, не только портретная фотография или фотография, на которой запечатлен человек. Не дарит ли нам встречу также другая, еще более известная фотография Картье-Брессона, на которой сквозь утреннюю дымку на нас смотрит знакомое и любимое место: обсаженный деревьями мыс на острове Сите? (рис. 3).



Рис. 3. Остров Сите

Встреча не ограничивается отношением, которое имеет место лишь в идеальном плане. Встреча происходит здесь и сейчас. Ее условие — непосредственное взаимодействие. Те, кто встречаются, совпадают, сходятся и в пространстве, и во времени. Сами материальные условия фотографии, ее характер отпечатка создают необходимые условия для того, чтобы встреча могла состояться. Она содержит особую глубину, необходимую для этого. Парадокс лишь в том, что здесь нам, при известных условиях («мастерство фотографа»), может быть дарована встреча с тем, что отделено от настоящего момента стеной, непроницаемее которой, казалось, ничего быть не может.

1. *Пирс Ч.* Логические основания теории знаков. СПб., 2000.
2. *Савчук В. В.* Философия фотографии. СПб., 2005.
3. *Flusser V.* Pour une philosophie de la photographie. Circé, 1996.

Рукопись поступила в редакцию 4 июля 2016 г.