



РЕЦЕНЗИИ

**Сонтаг Сьюзен. О фотографии / пер. с англ. Виктора Голышева.
М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.**

**Балла-Гертман
Ольга Анатольевна**
заведующая
отделом философии и
культурологии журнала
«Знание-Сила»
г. Москва
gertman@inbox.ru

Выйдя на языке оригинала в середине семидесятых, книга Сьюзен Сонтаг о фотографии произвела на свою аудиторию решающее впечатление, определив основные установки интеллектуалов по отношению к предмету на три-четыре десятилетия вперед. Так о фотографии – несмотря на почти уже полуторавековой, к моменту написания текстов, возраст последней – тогда ещё никто не говорил, по крайней мере от Вальтера Беньямина до Сонтаг вопрос о сущности фотографии как типа отношения к реальности так радикально никем не ставился (третья из коренных книг «фотографического» канона западной мысли, «Camera Lucida» Барта, выйдет тремя годами позже книги Сонтаг). Никто так подробно – и тем более в этическом аспекте, который у Сонтаг очень важен, – о ней не думал. Кроме того, заговорив о фотографии, Сонтаг ударила свою современность в наиболее чувствительные точки. И, наконец – что и глубже, и важнее первых двух пунктов, – именно она связала практику массового фотографирования с изменением самих условий человеческого существования в мире («Сама эта ненасытность фотографического глаза, – пишет Сонтаг в первом же абзаце книги, – меняет условия заключения в пещере – в нашем мире»).

Очерки, составившие сборник, писались в середине 1970-х годов (они печатались с 1973 по 1977 год в «Нью-Йоркском книжном обозрении») – в совершенно, на самом-то деле, другую, нежели теперь, фотографическую и культурную эпоху. Реакция на избыток фотоизобра-

жений (сравни его с безудержным тиражированием картинок в нынешнюю эру Инстаграма — покажется, пожалуй, скудостью и аскезой), несомненно, принадлежит к числу защитных: таких, которыми культура склонна отвечать на всякий — ещё не освоенный ею, не встроенный в собственные равновесия — избыток. В семидесятые избыток фотоизображений для людей западного мира был ещё внове. Теперь он, пожалуй — притом что стал существенно «избыточнее», — входит в число свойственных этой культуре источников — да, проблематичного, да, динамического, но всё-таки равновесия.

Впрочем, этап отрицания и настороженности надо было пройти, проработать во всех его аспектах. «Для того, чтобы назвать чувствительность, набросать ее контуры и рассказать ее историю, — писала Сонтаг в одной из своих знаковых статей о кэмпе, — необходима глубокая симпатия, преобразованная отращиванием». Позже, в книге о фотографии, она скажет и того более прямо: «Всякое понимание предполагает способность сказать “Нет”». Именно это она — прежде всего прочего — фотографии и говорит: чаще и больше, чем «да». Напряжение и неразрывность притяжения-отталкивания в точности характеризуют её собственные отношения с фотографической «чувствительностью». Не зря уже в предисловии к сборнику она говорит о своей «одержимости» фотографией. Выстраивая дистанцию между предметом своего исследования и современной ей культурой, она выстраивала эту дистанцию ещё и между ним и лично собой.

Важно, что Сонтаг продумывает этические аспекты фотографии (с самого начала обращая внимание на то, что она — «грамматика и, что ещё важнее, этика зрения»). Но делает она это, конечно, в своём стиле. Общая её установка по отношению к фотографии явственно тяготеет к тому, чтобы быть обличающей, едва ли не вплоть до того, что публицист в ней (почти) одерживает верх над философом; а моралистический пафос и аналитическая установка соперничают друг с другом на равных.

«Камера, — пишет она, — идеальное орудие сознания, настроенного приобретательно». «Фотографии, — настаивает она далее, — документируют процесс потребления». «Сфотографировать — значит присвоить фотографируемое. А это значит поставить себя в некие отношения с миром, которые ощущаются как знание, а следовательно, как сила». «<...> В акте фотографирования есть нечто хищническое. Сфотографировать человека — значит совершить над ним некоторое насилие: увидеть его таким, каким он себя никогда не видит, узнать о нём то, чего он не знал, словом, превратить его в объект, которым можно символически владеть». Как же поэтому фотографии не оказаться орудием власти? «С тех пор, как парижская полиция стала снимать расправу с коммунарами в июне 1971 года, фотография сделалась удобным инструментом современных государств для наблюдения и контроля за всё более мобильным населением».

Характерная черта фотовласти над миром, однако, — её иллюзорность. «Фотографии создают иллюзию владения прошлым, которого нет»; совершенно то же касается и туристского фотоприсвоения пространства. Даваемое ею чувство присутствия неподлинно: «Фотография — псевдоприсутствие и в то же время символ отсутствия.» Обеспечивая «большую часть представлений о том, как выглядело прошлое, и о размерах настоящего», она склонна подсовы-

вать вместо и того, и другого — самое себя. Она по крайней мере в той же степени — способ видения мира, сколько и форма слепоты. Она, нечувствительная к различиям, унифицирует видимое: «Погубленные надежды, молодёжные неистовства, колониальные войны, зимний спорт — всё едино, всё стрижётся под одну гребёнку камерой. Фотосъёмка установила хроническое вуайеристское отношение к миру, уравнивающее значение всех событий». Она — самим своим обилием — притупляет чувствительность, а с нею — и моральное чувство: «<...>порог всё повышается — отчасти из-за того, что умножились картины ужасов». «Огромный фотографический каталог несчастий и несправедливостей в мире сделал зрелище жестокостей отчасти привычным, и ужасное стало казаться более обыкновенным, знакомым, далёким (“это всего лишь фотография”), неизбежным. Когда появились первые фотографии нацистских лагерей, в них не было ничего банального. За 30 лет достигнута, возможно, точка насыщения. В эти последние десятилетия “озабоченная” фотография не только пробуждала совесть, но и в такой же, если не в большей мере глушила». В конце концов «этическое содержание фотографии непрочное».

К числу ведущих интонаций книги и сквозных её мотивов принадлежит критика «туристской», «коллекционерской», «вуайеристской» установок в фотографической практике; в конечном счёте присваивающего и потребительского — а потому непременно «хищнического» — отношения к (бедной беззащитной) реальности. Автор видит в фотографии ещё и — более радикальную, чем печать, — «коварную форму выщелачивания мира, превращения его в ментальный объект», средство продуцирования (и культивирования) отчуждённости человека всё от той же реальности.

Ещё изобретение книгопечатания, пишет Сонтаг, сделало «первый шаг к отчуждению, приучивший людей абстрагировать мир, переводя его в печатные слова», — фотография же идёт и того дальше. Фотографирующий отчуждён уже тем, что не включён в снимаемое, не влияет на него, то есть ты либо участвуешь, либо снимаешь. Фотография — это, получается, — воздержание от участия, иной раз прямо-таки пагубное. («Фотографирование, по существу, — акт невмешательства. Ужас таких незабываемых образцов фотожурналистики, как снимки самосожжения вьетнамского монаха или бенгальских партизан, убивающих штыками связанных коллаборационистов, — ужас этот отчасти вызван тем, что в подобных ситуациях, когда стоит выбор между жизнью и фотографией, с большой вероятностью выберут фотографию. Вмешавшийся не сможет зарегистрировать, регистрирующий не сможет вмешаться». «Как и в случае сексуального вуайеризма, соглядатай косвенно, а то и явно потворствует тому, чтобы ситуация развивалась своим ходом». Съёмка «предполагает соучастие в том, что делает сюжет интересным, заслуживающим фотографирования, даже если этот интерес составляют чьи-то неприятности или мучения».) Во всяком случае в фотографировании есть что-то неэтичное, поскольку оно как будто — согласно непонятно каким культурным конвенциям — освобождает от ответственности: «Камера — что-то вроде паспорта, уничтожающего моральные границы и социальные запреты, он[а] освобождает фотографа от всякой моральной ответственности перед фотографируемыми. Суть в том, что ты не вмешиваешься в их жизнь, а только посещаешь их».

От того простодушного убеждения, согласно которому фотография верно отражает реальность, Сонтаг не оставляет камня на камне. «Решая, как должен выглядеть снимок, предпочитая один вариант другому, фотографы всегда навязывают свои критерии объекту». «Фотография, — утверждает она, — в такой же мере — интерпретация мира, как живопись и рисунок. Даже когда снимают неразборчиво, беспорядочно, бездумно, это не отменяет дидактичности предприятия. Сама пассивность, а также вездесущность фотографии — они и есть её “идея”, её агрессия.» И дальше ещё категоричнее: «Любое использование камеры таит в себе агрессию». Вообще, агрессивный, подавляющий и деструктивный аспект вычитывается ею в фотографии едва ли не в первую очередь, и высказывания на эту тему повторяются неоднократно («...акт съёмки, — завершает Сонтаг пассаж, посвящённый некачественности даваемого фотографией знания, — есть подобие присвоения, подобие изнасилования»).

Увлечённость фотографированием, полагает Сонтаг, — уже своего рода симптом, располагающий к диагнозу: «фотография стала искусством, характерным для зажиточных, расточительных, беспокойных обществ», — свидетельство, стало быть, некоторого неблагополучия. Сам акт фотографирования, склонна она подозревать, — признак некоторого разлада между сущим и чаемым, между реальностью и её идеальными образами. Так, «фотографирование становится ритуалом семейной жизни именно тогда, когда в индустриализированных странах Европы и Америки сам институт семьи подвергается радикальной хирургии. Когда замкнутая семейная ячейка вырезалась из большой родственной общности, явилась фотография, чтобы увековечить память об исчезающих связях большой семьи, символически подтвердить грозящую оборваться преемственность». Тяга к фотографированию — следствие неуверенности в себе: «Само это занятие, — пишет Сонтаг о навязчивом туристском фотографировании, — успокаивает, ослабляет чувство дезориентированности, нередко обостряющееся в путешествии», а то и попросту травмы: «самые рьяные фотографы и дома, и за границей, видимо, те, у кого отнято прошлое», — вообще, того или иного дефицита реальности (притом что именно дефицит реальности, напомним, фотография и производит, то есть оказывается иллюзорной вдвойне). Назначение её — компенсаторное. За всяким фотографированием явно или неявно непременно стоит, по Сонтаг, та или иная ущербность.

Даваемое фотографией знание, склонна думать Сонтаг, в конечном счёте некачественно. «Ограниченность фотографического знания о мире такова, что оно может разбередить совесть, но в итоге никогда не будет этическим или политическим знанием. <...> Это будет знание по сниженным ценам — подобие знания, подобие мудрости». «Фотография подразумевает, что мы познаём мир, если принимаем его таким, каким его запечатлела камера. Но это — нечто противоположное пониманию, которое именно с того и начинается, что мы не принимаем мир таким, каким он выглядит. Всякое понимание предполагает способность сказать «Нет».» И даже более того: «Строго говоря, из фотографии ничего понять нельзя. <...> Камера всегда замалчивает больше, чем открывает».

Само «желание подтвердить реальность и расширить опыт с помощью фотографии» — такое, казалось бы, понятное и достойное (плохо ли стремле-

ние расширить опыт?) — Сонтаг склонна осуждать: «Это эстетическое потребительство, которым сегодня заражены все». Дальше она отзывается о предмете своих размышлений ещё более жёстко: «Индустриальные общества подсаживают своих граждан на картинки. Это самая непреодолимая форма психического загрязнения». У удовольствия, которое мы получаем от созерцания фотографий, «есть оборотная сторона, чуждая свободе».

В более милосердных вариантах своего подхода к предмету Сонтаг, расправляясь с репутацией фотографии как «самого реалистического, а следовательно, самого поверхностного из миметических искусств», утверждает ту мысль, что та, напротив, «по своей природе сюрреальна», — и вообще, именно «это искусство смогло исполнить грандиозную, вековой давности угрозу сюрреалистического переворота в художественном сознании», чего не удалось ни живописи, ни поэзии. (Правда, сюрреализму она даёт собственное толкование, считая его по существу «буржуазным недовольством», очень привязанным притом к своему времени, месту, этносу и классу.) Обратная сторона этого — уличение фотографии в неуниверсальности, то есть в ограниченности. «Взирая на чужую реальность с любопытством, отстранённо, вездесущий фотограф ведёт себя так, как будто эта деятельность преодолевает границы классовых интересов, как будто его точка зрения универсальна. На самом деле фотография утвердилась как продолжение глаз буржуазного фланёра».

Обобщённо говоря, Сонтаг улавливает фотографическую практику на «встроенной», изначальной, не только не преодолимой до конца, но даже и не замечаемой неподлинности («в работе фотографа, — пишет она, — творятся те же, обычно темные, сделки между правдой и искусством, что и во всяком искусстве») и несвободе. Всё это говорится в характерном для времени контексте «критики культуры», её ложностей, неподлинностей, «неорганичности», недолжного обращения с ценностями.

Проблемы отчуждения, власти, насилия и, с другой стороны, свободы и её возможностей очень занимали в то время, когда писалась книга, умы западных левых интеллектуалов, к которым Сонтаг несомненно принадлежала (вспомним, что и Фуко, ещё один тогдашний властитель дум, был озабочен тем же). Этот контекст, кроме марксизма, был в значительной степени сформирован и психологическим дискурсом вообще, и психоаналитическим в особенности, с характерным для него вниманием к «недовольству культурой». Так Сонтаг видит в фотографировании «социальный ритуал, защиту от тревоги и инструмент самоутверждения», а вследствие того — разновидность конформизма и форму культурного прессинга: «Не снимать детей, особенно когда они маленькие, — это признак родительского равнодушия, точно так же, как не пойти на съёмку класса после выпуска — это проявление подросткового бунта». У своих современников она диагностирует «зависимость от камеры как устройства, придающего реальность пережитому». Иной раз она прямо-таки пользуется лексикой из психоаналитического словаря: «Если камера — сублимация оружия, то фотографирование — сублимированное убийство». Мы узнаем в её мышлении и шпенглеровское наследие, тоже вполне вросшее в состав очевидностей западного самопонимания («первый шаг к отчуждению», сделанный некогда печатью, породил, полагает она, «тот избыток фаустовской энергии и

психический ущерб, которые позволили построить современные неорганические общества»).

Тенденции, которые своей травматологией фотографии продолжила Сонтаг (расширила; углубила; усложнила... — но тем не менее. Продолжила. Уложились в их русло.), — «фотофобические». Корни у них, между прочим, очень глубокие — их опознавала и сама Сонтаг у упоминаемых в книге представителей архаических народов, которые боялись сниматься, подозревая, что это лишит их души; а Оноре де Бальзак, которого к архаическим народам никак не отнесёшь, выстроил вокруг собственной, связанной с фотографированием тревожности целую наукообразную теорию.

Расправляясь со стереотипами о фотографии, успевшими сложиться в массовом сознании к середине семидесятых (ну, например, с представлением, будто та точно отражает «реальность» и исключительно правдива), Сонтаг, несомненно, вносит серьёзный вклад в создание того, что уже вправе претендовать на статус новых стереотипов — скорее всего, не таких массовых, как прежние (действующие, кстати сказать, и по сей день), но не менее того устойчивых, ригидных и категоричных. Диагностика Сонтаг одновременно и справедлива, и очень — иной раз, кажется, избыточно — пристрастна.

С тех пор, как Сонтаг писала свои «фотографические» тексты, предмет её анализа успел не только эволюционировать, но и, что куда важнее, ещё более прежнего сформировать (теперь уже не только западного) человека. В наше читательское сознание эта книга, переведённая на русский впервые — входит совсем в другом контексте, нежели тот, в котором была впервые прочитана современниками в оригинале. Понятно, что написанная в середине семидесятых книга не только отражала контекст своего времени и пользовалась его интеллектуальными средствами, но и решала актуальные для своего времени задачи. Тогда было важно выстроить (и защитную, и критическую) дистанцию между сползающей в хаотический избыток фотографией и человеком. Для выстраивания такой дистанции Сонтаг предложила эффективный инструментарий. Не то чтобы эту дистанцию пора сокращать — никоим образом, но безусловно есть смысл сконцентрировать внимание на том, что в ходе решения задач по её выстраиванию осталось на периферии.

Издание книги у нас может быть воспринято как верное свидетельство того, что отношения человека и фотографии, саму фотографию как тип чувствования и практики пора перепродумать.

У современного отношения к фотографии чётко видимы два полюса: гипердоверчивость (доминирующая, торжествующая; приводящая, вкупе с цифровыми технологиями, к тому самому переизбытку фотоизображений, который чуть ли не синонимичен сегодняшней массовой культуре, во всяком случае составляет её неотъемлемую часть) и гиперзащита от неё (занимающая заметно меньше места, но представляющая собой, по существу, реакцию на массовую некритичную доверчивость и в конечном счёте оборотную её сторону). Чтобы понять фотографию хоть сколько-нибудь непредвзято, есть смысл постараться выйти за пределы этой — не дурной ли? — дихотомии.

Фотографию стоило бы не просто перепродумать, но и переоправдать: нам не хватает, так сказать, фотодицеи. Стоило бы понять её не (только) как

форму насилия над реальностью, отчуждения от неё, а то и вовсе её убиения (такое отношение к ней само по себе основано на определённом — и не зауженном ли? — представлении о реальности), но (и) как один из способов контакта с этой реальностью (с самими собой, да). И уж, конечно, её формирования, которое не обязательно и не всякий раз тождественно деформированию.

На эти темы, по крайней мере по-русски, не так много написано, что само по себе позволяет надеяться на плодотворность этого не слишком паханного тематического поля. Из отечественных авторов мне приходит на память разве что Сергей Лишаев с его вышедшей в прошлом году книгой «Помнить фотографией», — правда, он скорее развивает критическую, «защитную» и дистанцирующую линию в отношении своего предмета, которая, надо признать, у нас не только не осуществлена до конца, но даже как следует и не начата. (Ещё и поэтому усвоение сказанного Сонтаг важно: фотодицея не должна быть некритичной.)

Для начала стоит вспомнить о том, что и фотография, и фотографирующий — части реальности. Разделение этой последней на «фотографическую» и «нефотографическую» само по себе условно, если не сказать — насильственно.

Стоит подумать над тем, что фотография настраивает, оформляет и воспитывает внимание (она сама по себе — воспитание взгляда), что она даёт чувство ценности снимаемого — останавливает и фокусирует на нём внимание и чувство. Расширяя пространство нашего визуального опыта и притом позволяя, в отличие от, скажем, видеосъёмки, рассматривать остановленное мгновение сколь угодно долго, она способна помочь человеку почувствовать, что самые разные области бытия, раз уж входят в его зрительный опыт, имеют к нему отношение. Она безусловно входит в арсенал средств, расширяющих пространство человечности, раздвигающих границы субъективности. И, наконец, она — именно средство, не более чем средство, которое может быть использовано и с иными целями, нежели агрессивные, приобретательские и потребительские (в конце концов в том, что она — «орудие сознания, настроенного приобретательно», найдутся основания обвинить и записывающую ручку). Она противостоит небытию, пожирающему всё. Соединяет нас с исчезнувшим. Предоставляет новые, неведомые дофотографическим эпохам способы работы с прошлым, которые не могут сводиться исключительно к подмене памяти о живой жизни памятью о её изображениях.

Собственно, начатки будущей фотодицеи намечены уже у самой Сонтаг. «Самым грандиозным результатом фотографии» она с самого начала считает «ощущение, что мы можем держать весь мир в голове — как антологию изображений» (это ли не способ воспитания всемирной отзывчивости?). Она и сама видит, что «фотографические изображения — не столько высказывания о мире, сколько его части» — несколько вопреки тому, что сама же и утверждает (а утверждает она, напомним, то, что они — очень даже высказывания, интерпретации и конструкции. Впрочем, когда это высказывания, интерпретации и конструкции не были частью реальности?).

Намечены у Сонтаг — и не развёрнуты в систематическое исследование, но что мешает сделать это теперь? — подступы к гносеологии фотографии: к анализу особенностей познания мира при её посредстве. (Вспомним слова

автора о том, что принятие фотоизображений за образы самого мира — «не-что противоположное пониманию». Хорошо бы продумать, в какой мере это так?). Книга — всего лишь сборник эссе, а к самому существу этого жанра принадлежит не столько систематичность, сколько парадоксальность и провокативность. Как и положено качественной эссеистике, она даёт много заготовок, затравок, отправных точек для выстраивания будущей теории фотографической работы с реальностью. И в этом смысле хочется даже признать большой удачей то, что её издали у нас только теперь: мы не захвачены контекстом, в котором она когда-то читалась, мы избавлены от соблазнов актуальности и неминуемо связанных с нею заострений и преувеличений. Мы имеем шанс не попасть под власть сказанного и вести с ним диалог на равных.

Одна только беда. Надо было, конечно, умудриться выпустить книгу о фотографии без единой, собственно, фотографии. Иллюстраций в книге нет вообще никаких, и тщетно задаваться вопросом, насколько это принципиально. Вполне возможно, их нет и в англоязычном издании. Но даже если это так, то, кажется, русскому читателю — в голове у которого не обязательно есть представления обо всех упоминаемых в книге снимках, значимых для западной культурной истории и для развёртывания авторской мысли, — было бы важно хоть что-то из этого увидеть.