

В Платоновой пещере

Человечество все так же пребывает в Платоновой пещере и по вековой привычке тешится лишь тенями, изображениями истины. Но фотография учит не так, как более древние, более рукотворные изображения. Во-первых, изображений, претендующих на наше внимание, теперь гораздо больше. Инвентаризация началась в 1839 году, и с тех пор сфотографировано, кажется, почти все. Сама эта ненасытность фотографического глаза меняет условия заключения в пещере — в нашем мире. Обучая нас новому визуальному кодексу, фотографии меняют и расширяют наши представления о том, на что стоит смотреть и что мы вправе наблюдать. Они — грамматика и, что еще важнее, этика зрения. И, наконец, самый грандиозный результат фотографической деятельности: она дает нам ощущение, что мы можем держать в голове весь мир — как антологию изображений.

Коллекционировать фотографии — значит коллекционировать мир. Фильмы (будь то кино или телевидение) бросают свет на стены, мерцают и гаснут. А неподвижная фотография — предмет, легкий и дешевый в изготовлении; их несложно переносить, накапливать, хранить. В «Карабинерах» Годара (1963) двух вялых крестьян-люмпенов соблазняют вступить в армию, обещая, что они смогут безнаказанно грабить, насиловать, убивать, делать что угодно с врагами — и разбогатеть. Но в чемодане с трофеями, который торжественно притаскивают женам Микеланджело и Улисс, оказываются только сотни открыток с Памятниками,

Универмагами, Млекопитающими, Чудесами Природы, Видами Транспорта, Произведениями Искусства и другими сокровищами Земли. Шутка Годара ярко пародирует двусмысленную магию фотографического изображения. Фотографии — возможно, самые загадочные из всех предметов, создающих и уплотняющих окружение, которое мы оцениваем как современное. Фотография — это зафиксированный опыт, а камера — идеальное орудие сознания, настроенного приобретательно.

Сфотографировать — значит присвоить фотографируемое. А это значит поставить себя в некие отношения с миром, которые ощущаются как знание, а следовательно, как сила. Первый шаг к отчуждению, приучивший людей абстрагировать мир, переводя его в печатные слова, — он, как принято считать, и породил тот избыток фаустовской энергии и психический ущерб, которые позволили построить современные неорганические общества. Но печать — все же менее коварная форма выщелачивания мира, превращения его в ментальный объект, нежели фотографические изображения, — теперь фотография обеспечивает бóльшую часть представлений о том, как выглядело прошлое, и о размерах настоящего. То, что написано о человеке или о событии, — по существу, интерпретация, так же, как рукотворные визуальные высказывания, например, картины или рисунки. Фотографические изображения — не столько высказывания о мире, сколько его

части, миниатюры реальности, которые может изготовить или приобрести любой.

Фотографии, играющие с масштабами мира, сами могут быть уменьшены, увеличены, их можно обрезать, ретушировать, приукрашивать. Они стареют, их поражают обычные болезни бумаги; они исчезают; они становятся ценными, их покупают и продают, их репродуцируют. Они упаковывают в себя мир и сами напращиваются на упаковку. Их вставляют в альбомы, в рамки, ставят на стол, прикалывают к стенам, проецируют в виде слайдов. Их воспроизводят газеты и журналы; в полицейских картотеках их размещают по алфавиту; музеи выставляют их, издатели собирают в книги.

Многие десятилетия книга была самым влиятельным способом демонстрации фотографий (обычно в уменьшении), она обеспечивала им долговечность, если не бессмертие (фотография — вещь нестойкая, ее легко попортить и потерять), и большее количество зрителей. Фотография в книге это, конечно, изображение изображения, но поскольку фотография — печатный, гладкий объект, она теряет на книжных страницах гораздо меньше существенных особенностей, чем живопись. И все же книга не вполне удовлетворительный способ ознакомления публики с набором фотографий. Смотреть фотографии предлагается в порядке, соответствующем порядку страниц, но ничто не принуждает читателя к рекомендуемому порядку и не указывает, сколько времени он должен разглядывать

каждое фото. Фильм Криса Маркера «Si j'avais quatre dromadairs» (1966)*, великолепно оркестрованное размышление о фотографиях на разные темы, предлагает более тонкий и более жесткий способ упаковки (и распространения) фотографий. И порядок, и время демонстрации каждой фотографии заданы — это способствует их визуальной внятности и эмоциональному воздействию. Но фотографии, перенесенные на киноплёнку, уже не предметы коллекционирования, какими они все-таки остаются в книге.

Фотография предоставляет свидетельства. О чем-то мы слышали, однако сомневаемся — но, если нам покажут фотографию, это будет подтверждением. Есть у камеры еще одна функция — она может обвинять. С тех пор как парижская полиция стала снимать расправу с коммунарами в июне 1871 года, фотография сделалась удобным инструментом современных государств для наблюдения и контроля за все более мобильным населением. С другой стороны, камера может и оправдывать. Фотографию принимают как неоспоримое доказательство того, что данное событие произошло. Картинка может быть искаженной, но всегда есть основание полагать, что существует или существовало нечто, подобное запечатленному на ней. При всей неумелости

* Будь у меня четыре дромадера (*фр.*). (Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, примечания переводчика.)

(любительской) или претензиях на художественность конкретного фотографа у фотографии — любой фотографии — отношения с видимой реальностью представляются более бесхитростными, а потому более точными, чем у других миметических объектов. Виртуозы фотографии, подобные Альфреду Стиглицу или Полу Стрэнду, десятилетиями создававшие мощные, незабываемые образы, желали все-таки прежде всего показать «что-то там», так же, как владелец «Полароида», для которого фото — удобная, быстрая форма заметок, или любитель с ящичной камерой «Брауни», щелкающий снимки как сувениры повседневной жизни.

Если живопись и проза не могут быть не чем иным, кроме как строго избирательной интерпретацией, то фотографию можно охарактеризовать как строго избирательную прозрачность. Но, несмотря на подразумеваемую достоверность, которая и делает фотографию убедительной, интересной, соблазнительной, в работе фотографа творятся те же, обычно темные, сделки между правдой и искусством, что и во всяком искусстве. Даже когда фотографы особенно озабочены изображением реальности, они все равно послушны подспудным императивам собственного вкуса и понятий. Блестяще одаренные участники фотопроекта, затеянного в конце 1930-х годов Администрацией по защите фермерских хозяйств (АЗФХ), — среди них Уокер Эванс, Доротея Ланж, Бен Шаан, Рассел Ли — делали десятки снимков анфас каждого из своих издольщиков, покуда

не убеждались, что пленка запечатлела нужное — выражение лица модели, отвечавшее их, фотографов, понятию о бедности, освещении, достоинстве, фактуре, эксплуатации и геометрии. Решая, как должен выглядеть снимок, предпочитая один вариант другому, фотографы всегда навязывают свои критерии объекту. Хотя в определенном смысле камера действительно схватывает, а не просто истолковывает реальность, фотография 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 ее «идея», ее агрессия.

Изображения, идеализирующие модель (как на большинстве фотографий для журналов мод и фотографий животных) не менее агрессивны, чем те, которые подчеркивают обыденность (разного рода стандартные фото, натюрморты унылого свойства, полицейские снимки). Любое использование камеры таит в себе агрессию. Это очевидно уже в работах первых двух славных десятилетий фотографии (1840-х и 1850-х годов) и дальше — когда благодаря совершенствованию техники все шире стал распространяться взгляд на мир как на совокупность потенциальных фотографий. Даже для ранних мастеров, таких как Дэвид Октавиус Хилл и Джулия Маргарет Камерон, ориентировавшихся на живописность снимков, задача фотографирования радикально отличалась от целей, которые ставят

перед собой художники. С самого начала фотография стремилась отразить как можно больше сюжетов. У живописи такого широкого кругозора никогда не было. Последующая индустриализация фототехники всего лишь реализовала обещание, изначально содержащееся в фотографии: демократизировать фиксацию зрительного опыта в изображениях.

Эпоха, когда для съемки требовались громоздкие и дорогие устройства — игрушки искушенных, богатых и одержимых, — кажется очень далекой от нынешнего века удобных карманных камер, позволяющих делать снимки любому. Первыми аппаратами, изготовлявшимися во Франции и Англии в начале 1840-х годов, пользоваться могли только изобретатели и энтузиасты. Поскольку не было профессиональных фотографов, не было и любителей, и фотография не имела отчетливого социального применения; это была произвольная, то есть художественная, деятельность, хотя и без больших претензий на то, чтобы называться искусством. Искусством она стала только в результате индустриализации. Благодаря развитию техники у фотографии появились социальные применения и — как реакция на это — осознание себя как искусства.

В последнее время фотография стала почти таким же популярным развлечением, как секс или танцы, — а это значит, что, как всякой массовой формой искусства,

большинство людей занимаются ею не в художественных целях. Она главным образом — социальный ритуал, защита от тревоги и инструмент самоутверждения.

Запечатлеть достижения индивида в роли члена семьи (или иной группы) — это было одной из первых функций фотографии. Не меньше века фотографии свадеб были такой же неременной частью церемонии, как предписанные словесные формулы. Камеры сопровождают семейную жизнь. Согласно социологическому исследованию, проведенному во Франции, в большинстве семей есть фотоаппараты, но в семьях с детьми они встречаются вдвое чаще, чем в бездетных семьях. Не снимать детей, особенно когда они маленькие, — это признак родительского равнодушия, точно так же, как не пойти на съемку класса после выпуска — это проявление подросткового бунта.

С помощью фотографий семья создает свою портретную историю — комплект изображений, свидетельствующий о ее единстве. Не так уж важно, за какими занятиями ее фотографировали, — важно, что сфотографировали и снимками дорожат. 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 под-

твердить грозящую оборваться преемственность. Эти призрачные следы — фотографии — символически восполняют отсутствие рассеявшейся родни. Семейный фотоальбом обычно посвящен большой семье, и зачастую это — единственное, что от нее осталось.

Так же как фотографии создают иллюзию владения прошлым, которого нет, они помогают людям владеть пространством, где те не чувствуют себя уверенно. Таким образом, фотография развивается в тандеме с еще одним из самых типичных современных занятий — с туризмом. Впервые в истории люди в массовых количествах ненадолго покидают обжитые места. И им кажется противоестественным путешествовать для развлечения, не взяв с собой камеру. Фотографии будут неопровержимым доказательством того, что поездка состоялась, что программа была выполнена, что мы развлеклись. Фотографии документируют процесс потребления, происходивший вне поля зрения семьи, друзей, соседей. Зависимость от камеры как устройства, придающего реальность пережитому, не убывает и тогда, когда люди начинают путешествовать всё больше. Съемка одинаково удовлетворяет потребность и космополита, накапливающего фототрофеи своего плавания по Белому Нилу или двухнедельной поездки по Китаю, и небогатого отпускника, запечатлевающего Эйфелеву башню или Ниагарский водопад.

Фотографирование удостоверяет опыт и в то же время сужает — ограничивая его поисками фотогенич-

ного, превращая опыт в изображение, в сувенир. Путешествие становится способом накопления фотографий. Само это занятие успокаивает, ослабляет чувство дезориентированности, нередко обостряющееся в путешествии. Большинство туристов ощущают потребность поместить камеру между собой и тем, что показалось им замечательным. Неуверенные в своей реакции, они делают снимок. Это придает переживаемому форму: остановился, снял, пошел дальше. Эта система особенно привлекательна для людей, подчинивших себя безжалостной трудовой этике, — немцев, японцев, американцев. Манипуляции с камерой смягчают тревогу, которую испытывает в отпуске одержимый работой человек оттого, что не работает и должен развлекаться. И вот он делает что-то, приятно напоминающее работу, — делает снимки.

Самые рьяные фотографы и дома, и за границей, видимо, те, у кого отнято прошлое. В индустриализированных обществах все вынуждены постепенно отказываться от прошлого, но в некоторых странах, таких как Соединенные Штаты и Япония, разрыв с прошлым был особенно травматичен. В 1970-х годах притчу об американском туристе 1950–1960-х — шумном, самоуверенном обывателе, набитом долларами, — сменила загадка японского туриста-коллективиста, только что вырвавшегося из своей островной тюрьмы благодаря чудесно завышенному курсу иены и вооруженного обычно двумя камерами, по одной на каждом боку.

Фотография стала одним из главных посредников в восприятии действительности, притом создающих видимость участия. На рекламе, занимающей целую страницу, показана кучка людей, смотрящих на читателя, и все, кроме одного, выглядят ошеломленными, взволнованными, огорченными. Лишь один владеет собой, почти улыбается — тот, который поднес к глазу камеру. Остальные — пассивные, явно встревоженные зрители; этого же камера сделала активным вуайером; он один владеет ситуацией. Что увидели эти люди? Мы не знаем. И это неважно. Это — Событие, нечто, заслуживающее быть увиденным — и, следовательно, сфотографированным. Текст рекламы в нижней трети страницы, белыми буквами по темному фону, состоит всего из шести слов, отрывистых, как известия с телетайпной ленты: «...Прага... Вудсток... Вьетнам... Саппоро... Лондондерри... “ЛЕЙКА”». Погубленные надежды, молодежные неистовства, колониальные войны, зимний спорт — все едино, все стрижется под одну гребенку камерой. Фотосъемка установила хроническое вуайеристское отношение к миру, уравнивающее значение всех событий.

Фото не просто результат встречи фотографа с событием; съемка — сама по себе событие, и событие с преимущественным правом: соваться в происходящее или же игнорировать его. Посредничество камеры теперь формирует само наше восприятие ситуации. Камера вездесуща и настойчиво внушает нам, что время

состоит из интересных событий, заслуживающих фотографирования. Отсюда легко возникает чувство, что любому происходящему событию, каково бы ни было его моральное содержание, надо позволить завершиться — так, чтобы в мир было внесено нечто новое: фотография. Событие закончилось, а картинка существует, жалуя ему нечто вроде бессмертия (и важность), которого иначе оно было бы лишено. Где-то реальные люди убивают себя или других реальных людей, а фотограф стоит позади своей камеры и создает крохотный элемент иного мира, мира изображений, обещающего всех нас пережить.

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. В своем замечательном фильме «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзига Вертов дал идеальный образ фотографа — человека в постоянном движении, движущегося сквозь панораму разрозненных событий так стремительно, что ни о каком вмешательстве не может быть и речи. «Окно во двор» (1954) Хичкока показывает фотографа в другом свете. Здесь

фотограф, которого играет Джеймс Стюарт, становится участником события именно потому, что не может двигаться: у него сломана нога, и он прикован к инвалидному креслу. Действовать он не может, и тем более важно поэтому делать снимки. Использование камеры пусть и несовместимо с вмешательством в физическом смысле, тем не менее это — форма участия. Камера — своего рода наблюдательный пункт, но дело тут не сводится к пассивному наблюдению. Как и в случае сексуального вуайеризма, соглядатай косвенно, а то и явно потворствует тому, чтобы ситуация развивалась своим ходом. Съемка предполагает заинтересованность в происходящем, в сохранении статус-кво (по крайней мере столько времени, сколько нужно, чтобы получить «хороший» снимок). Предполагает соучастие в том, что делает сюжет интересным, заслуживающим фотографирования, даже если этот интерес составляют чьи-то неприятности или мучения.

«Я всегда считала фотографию развратным занятием — это было для меня одной из самых привлекательных ее сторон, — писала Диана Арбус, — и когда впервые занялась ей, я чувствовала себя очень испорченной». Можно считать профессионального фотографа развратным — если воспользоваться хлестким словом Арбус, — когда он ищет темы постыдные, запретные, маргинальные. Но сегодня такие темы труднее найти.

И в чем же развратная сторона фотографии? Если профессиональный фотограф предается сексуальным фантазиям, стоя позади камеры, разврат, наверное, состоит в том, что эти фантазии осуществимы и неуместны. У Антониони в «Фотоувеличении» (1966) модный фотограф судорожно вьется вокруг тела Верушки, щелкая затвором. Вот уж разврат! На самом деле камера — не самый лучший инструмент сексуального овладения. Между фотографом и моделью должно быть расстояние. Камера не насилует, даже не овладевает, хотя может злоупотреблять, навязываться, нарушать границы, искажать, эксплуатировать и — если дальше развивать метафору — убивать. Все эти действия в отличие от совокупления могут совершаться дистанционно и с некоторой отстраненностью.

Гораздо более деятельная сексуальная фантазия — в удивительном фильме Майкла Пауэлла «Подглядывающий» (1960), где речь идет вовсе не о любопытствующем вуайере, а о психопате, который убивает женщин в процессе съемки оружием, спрятанным в камере. Он к ним не прикасается. Он не желает ими обладать — он желает запечатлеть на пленке процесс их смерти, а потом дома в одиночестве наблюдать его на экране. Фильм говорит о связи между импотенцией и агрессией, наблюдением, тяготеющим к профессионализму, и жестокостью и указывает на камеру как на инструмент осуществления фантазии. Камера как фаллос — жидковатая метафора, к которой бессознательно прибе-

гает каждый. Сколь бы смутной ни была фантазия, отголоски ее при желании можно уловить в том, что мы «заряжаем» аппарат, «нацеливаем» объектив, «спускаем» затвор.

Старинная камера была неудобнее кремневого ружья, и перезарядить ее было сложнее. Современная силится быть лазерным ружьем. В одной рекламе говорится:

«“Яшика Электро-35 GT” — это камера космического века, в которую вы влюбитесь. Делайте чудесные фото днем и ночью. Автоматически. Без возни. Просто наведите на фокус и нажмите на кнопку. Компьютерный мозг GT и электронный затвор сделают остальное».

Камера, подобно автомобилю, подается как хищное орудие, автоматизированное до предела, готовое к прыжку. Потребитель ожидает незатруднительной техники, чтобы не вникать в ее детали. Производитель уверяет клиента, что съемка не требует умения и специальных навыков, что аппарат все знает сам и послушен малейшему вашему желанию. Это так же просто, как повернуть ключ зажигания или нажать на спусковой крючок.

Подобно автомобилям и пистолетам, фотокамера — машина фантазий и вызывает зависимость. Однако, несмотря на причуды обыденной речи и рекламной, это орудие не смертоносное. В гиперболах, уподобляющих автомобиль оружию, есть доля правды: в мирное время автомобиль убивает больше людей,

чем винтовки и пистолеты. Камера не убивает, злое-
щая метафора пуста, так же как фантазия мужчины
о пистолете, ноже или инструменте между ног. И все
же 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 нем то, чего он не знал,
словом, превратить его в объект, которым можно сим-
волически владеть. Если камера — сублимация оружия,
то фотографирование — сублимированное убийство —
краткое убийство, под стать печальным, испуганным
временам.

В конце концов люди, возможно, научатся выле-
скивать свою агрессию больше через камеру, чем че-
рез ствол, заплатив за это тем, что еще больше наводнят
мир картинками. Пример, где люди поменяли патро-
ны на пленку, — фотосафари вместо огнестрельного в
Восточной Африке. У охотников «Хассельблады» вме-
сто винчестеров, и смотрят они не в оптический при-
цел, чтобы выстрелить, а в видоискатель, чтобы вы-
брать кадр. В конце позапрошлого века в Лондоне
Сэмюел Батлер жаловался, что «за каждым кустом фо-
тограф, аки лев рыкающий, ждет, кого бы сожрать».
Теперь фотограф подкарауливает настоящих зверей,
лишенных покоя и слишком редких, чтобы их убивать.

В этой серьезной комедии, экологическом сафари,
ружья превратились в фотоаппараты потому, что при-
рода перестала быть тем, чем была, — тем, от чего людям

приходилось защищаться. Теперь природу, укрощенную, хиреющую, смертную, приходится защищать от людей. Когда мы боимся, мы стреляем. Когда ностальгируем — снимаем.

Нынче ностальгическое время, и фотография усердно подогревает ностальгию. Фотография — элегическое искусство, сумеречное искусство. В большинстве ее объектов, именно потому, что они сфотографированы, есть нечто трогательное. Уродливая или нелепая модель может быть трогательной благодаря тому, что внимание фотографа придало ей достоинства. Красивая модель может вызывать горестные чувства, потому что она состарилась, увяла или больше не существует. Все фотографии — *memento mori*. Сделать снимок — значит причаститься к смертности другого человека (или предмета), к его уязвимости, подверженности переменам. Выхватив мгновение и заморозив, каждая фотография свидетельствует о неумолимой плавке времени.

Камера стала дублировать мир в тот момент, когда человеческий ландшафт начал меняться с головокружительной быстротой: за краткий промежуток времени разрушается бессчетное количество форм биологической и социальной жизни, и возникает устройство, способное запечатлеть облик исчезающего. Мрачноватый, сложно сотканный Париж Brasserie и Atже по большей части исчез. Как сохраненные в семейном альбоме мертвые родственники и друзья, чье присутствие на

фотографиях прогоняет тревогу и сожаления, вызванные их утратой, так и фотографии кварталов, ныне снесенных, и сельских мест, уже неузнаваемых и бесплодных, слабой нитью привязывают нас к прошлому.

Фотография — псевдоприсутствие и в то же время символ отсутствия. Подобно камину в комнате, фотографии — особенно людей, чужих пейзажей, далеких городов, исчезнувшего прошлого — располагают к мечтаниям. У тех, для кого чем дальше, тем желаннее, это ощущение недоступности дает толчок эротическому чувству. Фотография возлюбленного, спрятанная в бумажнике замужней женщины, постер с рок-звездой, приколотый над кроватью подростка, значок с лицом кандидата, пришпиленный к пиджаку избирателя, снимки детей таксиста на козырьке над ветровым стеклом — эти отчасти талисманы имеют сентиментальное и неявно магическое значение: они суть попытки установить связь с иной реальностью, предъявить на нее права.

Фотографии могут подпитывать желание самым прямым, утилитарным образом: например, когда кто-то коллекционирует снимки незнакомых, но желанных объектов как вспомогательное средство для мастурбации. Дело обстоит сложнее, когда фотография используется для возбуждения морального чувства. Желание не имеет истории, его испытывают в данное мгнове-

ние, и оно все — на переднем плане, в непосредственности. Его возбуждают архетипы, и в этом смысле оно абстрактно. Моральные же чувства погружены в историю, чьи действующие лица и ситуации всегда конкретны. Так что использование фотографий для пробуждения желания и для пробуждения морального чувства подчиняется почти противоположным правилам. Изображения, мобилизующие совесть, всегда связаны с определенной исторической ситуацией. И чем более общий они имеют характер, тем слабее обычно их воздействие.

Фотография, которая приносит известие из какой-то неожиданной зоны бедствий, глубоко не затронет общественного мнения, если нет соответствующих настроений в обществе. Мэтью Брэйди и его коллеги фотографировали фронтовые ужасы, но это не убавило у людей желания продолжать гражданскую войну. Фотографии полуголых, скелетообразных пленников в Андерсонвильском лагере возбудили публику на Севере — и еще сильнее настроили против южан. (Сильное действие андерсонвильских снимков объясняется отчасти самой новизной массового распространения фотографий.) В 1960-х годах политическая сознательность многих американцев достигла такого уровня, что они могли правильно оценить тему фотографий, сделанных Доротеей Ланж в 1942 году на Западном побережье: американских японцев, второе поколение, отправляют в лагеря для интернированных. В 1940-х

же годах, когда мысли были сосредоточены на войне, лишь немногие отдавали себе отчет в том, что правительство совершает преступление против большой группы американских граждан. Фотографии не могут создать моральную позицию, но могут ее подкрепить — или способствовать ее зарождению.

Фотографии могут быть более запоминающимися, чем движущиеся образы, потому что они — тонкие срезы времени, а не поток. Телевидение — плохо отсортированная последовательность изображений, и каждым отменяется предыдущее. Фото — это привилегированное мгновение, превращенное в легкий предмет, который можно хранить и рассматривать повторно. Снимки, подобные тому, который появился на первых полосах большинства мировых газет в 1972 году: обожженная американским напалмом голая вьетнамская девочка бежит по шоссе на камеру, раскинув руки и крича от боли, — возможно, вселили в общество большее отвращение к войне, чем сотни часов телевизионной хроники жестокостей.

Вероятно, американская публика не была бы столь единодушна в своем молчаливом приятии корейской войны, если бы ей представили фотографические свидетельства опустошения Кореи, уничтожения среды и массовой гибели людей, в некоторых отношениях даже более масштабных, чем во Вьетнаме десятилетием позже. Но предположение это — пустое. Публика не видела этих фотографий потому, что идеологически

для них не было места. Никто не присылал фотографий повседневной жизни в Пьончанге, дабы показать, что у врага — человеческое лицо, как это показали своими снимками Ханоя Феликс Грин и Марк Рибо. Американцы смогли увидеть фотографии страданий вьетнамского народа (многие были из военных источников и предназначены для других целей) потому, что журналисты чувствовали поддержку, делая эти снимки: значительное число американцев считали происходящее жестокой колониальной войной. Войну в Корее воспринимали иначе: как этап справедливой борьбы свободного мира против Советского Союза и Китая, — и при такой оценке фотографии ущерба, причиненного неограниченной огневой мощью американцев, интереса не представляли.

Событие само по себе может заслуживать фотографирования, но, каково его содержание, решает все же идеология (в самом широком смысле). Не может быть свидетельства о событии, фотографического или иного, пока само событие не названо и не охарактеризовано. И не фотосвидетельства выстраивают — а вернее, опознают — событие; они вносят свой вклад только после того, как событие названо. Окажут ли фотографии моральное воздействие — зависит от наличия соответствующего политического понимания ситуации. Если такового нет, фотографии исторических боен скорее всего будут восприниматься просто как нереальные или как деморализующий удар по нервам.

Какие чувства рождаются у человека, когда он смотрит на фотографии угнетенных, эксплуатируемых, голодающих, истребляемых, зависит еще и от того, насколько привычны ему эти изображения. Фотографии истощенных жителей Биафры, сделанные в начале 1970-х годов Доном Маккалином, действовали на некоторых слабее, чем снимки голодающих индийцев, сделанные Вернером Бишофом в начале 1950-х, потому что такие картины со временем стали банальностью. А фотографии умирающих от голода туарегских семей к югу от Сахары, появившиеся в журналах в 1973 году, многими воспринимались как надоевшая демонстрация ужасов.

Фотографии потрясают тогда, когда показывают нечто новое. К сожалению, порог все повышается — отчасти из-за того, что умножились картины ужасов. Первая встреча с фотографическим перечнем реальных кошмаров — своего рода откровение, типично современное: негативное прозрение. Для меня это были фотографии Берген-Бельзена и Дахау, случайно попавшиеся мне на глаза в книжном магазине в Санта-Монике в июле 1945 года. Ничто из виденного мною — ни на фотографиях, ни в жизни — не ранило меня с такой силой, так глубоко и мгновенно. Мне даже кажется, что можно поделить мою жизнь на две части — до того, как я увидела эти фотографии (мне было 12 лет), и после, хотя вполне понять их содержание я смогла лишь через несколько лет. Много ли пользы

было в том, что я их увидела? Это были всего лишь фотографии события, о котором я едва ли даже слышала и никак не могла на него повлиять, страданий, которые вообразить не могла и ничем не могла облегчить. Когда я смотрела на эти фотографии, что-то сломалось. Достигнут был какой-то предел — и не только ужаса. Это был ожог, непоправимое горе, но что-то во мне стало сжиматься, что-то умерло, что-то кричит до сих пор.

Страдать самому — это одно, другое дело — жить с фотографиями, запечатлевшими страдания; они обязательно укрепляют совесть и способность к сочувствию. Они могут их и заглушить. Раз ты увидел такие образы, ты встал на путь к тому, чтобы увидеть новые — и новые. Образы приводят в оцепенение. Анестезируют. Событие, известное по фотографиям, конечно, делается более реальным, чем без них, — вспомним войну во Вьетнаме. (Пример обратного — Архипелаг ГУЛАГ, у нас нет его фотографий.) Но если много раз обращаешься к этим изображениям, все становится менее реальным.

Та же закономерность, что действует в отношении зла, действует и в отношении порнографии. Шок от картин зверства притупляется при повторении, так же удивление и неловкость, испытываемые впервые при демонстрации порнофильма, выветриваются в дальнейшем. Ощущение запретного, рождающее в нас негодование и печаль, не намного прочнее того ощущение

ния запретного, которое определяет для нас границы непристойности. И то и другое в последние годы изрядно замусолены. Огромный фотографический каталог несчастий и несправедливостей в мире сделал зрелище жестокостей отчасти привычным, и ужасное стало казаться более обыкновенным, знакомым, далеким («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.

Этическое содержание фотографии непрочное. За возможным исключением таких снимков, как те, что сделаны в нацистских лагерях и стали этической точкой отсчета, в большинстве своем фотографии утрачивают эмоциональный заряд. Фотография 1900 года, поражающая своим содержанием, сегодня тронет нас скорее всего тем, что сделана она в 1900 году. Конкретные качества и темы фотографий растворяются в обобщающей сентиментальности по отношению к ушедшим временам. В самом процессе разглядывания фотографий присутствует эстетическая дистанция — возникающая если не сразу, то со временем непременно. Время возводит большинство фотографий, даже самых любительски неумелых, на уровень искусства.

Индустриализация фотографии быстро поставила ее на службу рациональным — то есть бюрократическим — методам управления обществом. Фотографии, уже не игрушки, стали частью оснащения жизненной среды — пробными камнями и подтверждениями того обуженного подхода к реальности, которое считается реалистическим. Как символические предметы и носители информации они стали орудием важных институтов контроля — в частности, семьи и полиции. Так, в бюрократической каталогизации мира многие важные документы недействительны, покуда к ним не прикреплена фотография — символ лица гражданина.

«Реалистический» взгляд на мир, совместимый с бюрократией, дал новую трактовку знания — как информации и набора методов. Фотографии ценятся, потому что несут информацию. Они говорят о том, что имеется в наличии; предоставляют описание мира. Для шпионов, метеорологов, судмедэкспертов, археологов и других профессионалов информации их значение бесценно. Но в ситуациях, где фотографиями пользуются не специалисты, ценность фотографий того же порядка, что и у беллетристики. Информация, которую они могут дать, начинает казаться очень важной в тот момент культурной истории, когда считается, что каждый имеет право на нечто, именуемое новостями. Фотографии считались способом подачи информации людям, не расположенным к чтению. «Дейли ньюз» до сих пор называет себя «иллюстрированной

нью-йоркской газетой»; направленность ее популистская. На противоположном конце спектра «Монд», газета, адресованная квалифицированным, хорошо информированным читателям, — она вообще не дает фотографий. Предполагается, что для таких читателей картинка — несущественное добавление к анализу, содержащемуся в статье.

Вокруг фотографии сложилось новое понимание информации. Фото — это тонкий ломтик и времени, и пространства. В мире, где царит фотографическое изображение, все границы («кадр») кажутся произвольными. Все можно отделить, отчленить от чего угодно другого — надо только нужным образом выстроить кадр вокруг объекта. (И наоборот — можно что угодно к чему угодно присоединить.) Фотография подкрепляет номиналистский взгляд на социальную реальность как на нечто, состоящее из маленьких элементов, по видимости, бесчисленных — так же как снимков чего угодно можно сделать бесчисленное количество. В фотографиях мир предстает множеством несвязанных, самостоятельных частиц, а история, прошлая и сегодняшняя, — серией эпизодов и *faits divers*^{*}. Камера делает реальность атомарной, податливой — и непрозрачной. Этот взгляд на мир лишает его взаимосвязей, непрерывности, но придает каждому моменту характер загадочности. У всякой фотографии множество смыслов.

* Происшествий, случаев (фр.).

Увидеть что-то через фотографию — значит встретиться с потенциально притягательным предметом. Самое умное, что может предложить нам фотографическое изображение: «Смотри, это — поверхность. Теперь подумай — вернее, почувствуй, ощути интуитивно, — что за ней, какова должна быть реальность, если она выглядит так». Фотографии сами не могут ничего объяснить, но неутомимо призывают к дедукции, спекуляции, работе воображения.

Фотография подразумевает, что мы познаем 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». Строго говоря, из фотографии ничего понять нельзя. Конечно, фотографии заполняют пробелы в наших мысленных картинах прошлого и настоящего: например, картины бедняцкого Нью-Йорка, запечатленные в 1880-х годах Джейкобом Риисом, будут пронзительным открытием для человека, не знавшего, что городская нищета в Америке конца XIX века была настолько диккенсовской. Тем не менее камера всегда замалчивает больше, чем открывает. Как заметил Брехт, фотография завода Круппа фактически ничего не говорит о его организации. В противоположность любовному отношению, основанному на том, как выглядит предмет, понимание основано на том, как он функционирует.

А функционирование происходит во времени, и для объяснения его требуется время. К пониманию нас приводит только то, что повествует.

Ограниченность фотографического знания о мире такова, что оно может разбередить совесть, но в итоге никогда не будет этическим или политическим знанием. Знание, почерпнутое из неподвижных фотографий, всегда будет некоего рода сентиментализмом, все равно — циничным или гуманистическим. Это будет знание по сниженным ценам — подобие знания, подобие мудрости, так же как акт съемки есть подобие присвоения, подобие изнасилования. Сама немота того, что гипотетически понятно из фотографий, и составляет их привлекательность и соблазнительность. Вездесущность фотографий оказывает непредсказуемое влияние на наше этическое чувство. Дублируя наш и без того загроможденный мир его изображениями, фотография позволяет нам поверить, что мир более доступен, чем на самом деле.

Желание подтвердить реальность и расширить опыт с помощью фотографии — это эстетическое потребление, которым сегодня заражены все. Индустриальные общества подсаживают своих граждан на картинки. Это самая непреодолимая форма психического загрязнения. Острая потребность в красоте, нежелание исследовать то, что под поверхностью, упоение телесным миром — все эти составляющие эротического чувства проявляются в удовольствии, которое мы полу-

чаем от фотографии. Но у этого удовольствия есть обратная сторона, чуждая свободе. Не будет преувеличением сказать, что у людей образуется *фотозависимость*: потребность превратить опыт в способ видения. В конечном счете впечатление становится тождественным фотографированию, а участие в общественном событии — эквивалентом рассматривания последнего в изображении. Малларме, этот самый логичный эстет XIX века, сказал, что все на свете существует для того, чтобы в конце концов попасть в книгу. Сегодня все существует для того, чтобы попасть на фотографию.