

Поза фотографа — поза логоса

Ирина Дудина: *ВАЛЕРИЙ САВЧУК* – несмотря на то, что является профессором философского факультета Петербургского университета, далёк и внешне и внутренне от образа такого интеллектуала в толстых очках, вглядывающегося более внутрь своих мыслей и вглубь философских идей, нежели во внешнюю играющую и переливающуюся всеми цветами реальность. Среди написанных им книг - труды с серьёзными названиями “Кровь и культура”, “Конверсия искусства”, «Режим актуальности». Но при этом он действующий герой реальных дел- в далёком 1989 году он организовал совместно с В. Драпкиным и Е. Козловым общество “Новая архаика”, способствовал реанимации заброшенной «Бродячей собаки», проведя в захлавленном историческом подвале фестиваль искусств, затем создал виртуальное кладбище “Новые Литераторские мостки”, в течении нескольких лет вел философский семинар для художников, критиков и исследователей актуального искусства на Пушкинской 10, приложил философские усилия к реализации проектов городской скульптуры “Ангел Достоевский” и “Заяц I” на Заячьем острове, а также проявил себя как художник и куратор многочисленных акций и выставок. Недавно в университетском издательстве вышла его новая книга «Философия фотографии». Несмотря на огромное количество книг, посвящённых фотографии, сочетание «Философии» и «Фотографии» встречается не так уж часто, а в России философов, пишущих о фотографии, можно перечесть по пальцам. А ведь мы живём в новой визуальной цивилизации, цивилизации образа...

- Валерий, почему именно фотография?

Валерий Савчук: - В условиях, когда темп жизни ускоряется, человек жаждет остановки, сохранения привычного. Когда мы сетуем на девальвацию устоявшихся культурных форм, на забвение традиций, на тотальную подмену реальности визуальным образом, то вспоминаем о фотографии как хранительнице памяти. Когда речь заходит о моде, дизайне и эротике — вновь не обходимся без нее. Ныне фотография — столь же часто, как зеркало, двойник, тень становится предметом анализа искусствоведов, культурологов, философов.

Фотография- это не только высокое искусство, но есть важная часть индустрии образа. Петербург в этом смысле уникален - в нём избыточная творческая составляющая, множество фотографов европейского уровня. Но сегодня художественное фото в Петербурге страдает из-за того, что у

нас нет базы для его существования. Нет специализированных фотогалерей, в пятимиллионном городе нет ни одного фотожурнала, хотя во времена Достоевского их было 5, нет фотоаукционов, нет серьёзных коллекционеров художественной фотографии. Отсутствует подготовка молодых фотографов. Игорь Лебедев единственный фотограф в Петербурге, который уже много лет является преподавателем детско-юношеской фотостудии “Ф.К.” при Доме детского творчества Петроградского р-на Санкт-Петербурга. Тем не менее, интерес к фотографии растёт, если лет 5 назад на ежегодных выставках в манеже «Весь Петербург» современная фотография была представлена на паре стендов, то теперь её отводится до половины первого этажа. Потому, что она не менее интересна, чем графика и живопись.

Ещё больше разрыв между высоким уровнем развития фотографии и её теоретическим осмыслением.

- *И вы решили это отстаивание наверстать? Валерий, это действительно первая книга по философии фотографии не только у нас в России?*

240 - Условно говоря, да. Условность в том, что, насколько мне известно, были книги со схожим названием, например у Вилема Флюссера «К философии фотографии» или «Непроявленное. Очерки по философии фотографии» Е. Петровской, но с таким прямым названием я не встречал. Вначале это название мне представлялось безапелляционным, но со временем я понял, что в книге именно об этом идет речь, что это и есть ее основной стержень. Книга посвящена онтологии фотографического образа, концептуальной фотографии и феномену насилия взгляда фотографа.

- *Насилие визуального образа - чувство всем известное, особенно катастрофически оно усилилось за последние несколько лет, когда фотокартинки рекламы прикрывают собою дома и перекрывают проспекты, а журналы и газеты давно уже не столько читаются, сколько просматриваются...*

- Сегодня, в эпоху массового газетно-журнального потребления, фотография из всматривания в уникальную вещь или событие превращается в проводника “нормы” и “вкуса” и определяет сцену рекламы и моды. Все принуждение культуры, ее репрессивный характер

мы постигаем в тот миг, когда собираем себя перед фотоаппаратом, т. е. когда нас фотографируют (как прежде боролась с неловкостью та, которую лорнировали в театре). Принуждение — в этом временном отрезке между естественностью состояния, в котором человек располагает самим собой, и представлением себя (в) камере, предваряемым усилием к «непринужденному» выражению лица. Факт: объектив смотрит в обе стороны. Что происходит с фотографирующим, “снимающим” нас по мерке образа, с тем, кто устанавливает и располагает нами, выбирая нужный момент? Сказать, что фотограф чувствует себя господином, — ничего или почти ничего (из-за непомерной для понимания существа дела тиражируемости этой фразы) не сказать...

- *В одной из глав речь идёт о фотографии как виде оружия. Вы пишете в главе о Эрнсте Юнгере, что фотография не только зафиксировала Первую мировую войну, но во многом сделала её мировой, развитие фототехники и техники вооружения следовало одной логике, всё это привело Юнгера к определению трактовки фотографии как сублимации оружия.*

- В эссе "Рабочий" Юнгер приходит к выводу, что фотография — это оружие, которое используется в мире техники. Взгляд в нашем пространстве — это своего рода акт схватывания, подобно оружию, снабженному оптическими приборами. Тема насилия фотографии задолго до того, как он стал популярен в конце XX века, развивается им в понятии «колонизирующего взгляда»: «Фотография является выражением свойственного нам жесткого способа видеть. В ней проявляется форма злого взгляда, тип магической экспроприации. Особенно это чувствуется там, где еще живы другие культовые субстанции. В тот момент, когда город, подобный Мекке, становится доступен фотографированию, он включается в колониальную область». Таким образом, фотография берет на себя роль аванпоста цивилизованного и цивилизующего (как мнили о себе европейцы) колонизатора: то, что увидено и зафиксировано, то становится собственностью. Подобно географическим открытиям XVII – XIX веков.

- *Когда говорят о философии фотографии, вспоминаются метафоры «маленькая смерть», «убийство мгновения» или «остановка жизни»...*

- Все это так. Они имели смысл тогда, когда слова отвечали свежести восприятия фотографии, в эпоху ее становления. Сегодня эти метафоры скорее отсылают к известному, к пустоте общих мест, чем нечто открывают в постижении современной фотографии. Отсылка к авторитету Вальтера Беньямина — скорее из области демонстрации эрудиции, поскольку он говорил об этом в то время, когда техника репродукции была механической, а образ создавался с помощью химических реактивов, предваряющих наступление искусства индустриальной эпохи.

- Метафора метафорой, но фотографируемый часто чувствует себя жертвой холодного фотографического сознания.. В этом что-то есть от виртуального кладбища- местечка, где всякий может при жизни себя похоронить, зарегистрировать факт своего существования.

- О нет, для попадания на виртуальное кладбище человек должен был написать себе автоэпитафию, подвести итог, высказать кредо, стать писателем, наконец. А в процессе съемки – человек выступает в качестве модели (заготовки, если хотите) для образа. Тот же Юнгер еще в 30-хх гг. приходит к выводу о насилии фотографии, вторгающейся во внутреннюю жизнь: Приватная сфера не выдерживает вторжения фотографии. Она форматирует наши со-стояния, наши жесты, наше выражение лица, нашу пластику.

- Акт создания художественной фотографии вы приравниваете к архаическому ритуалу жертвоприношения, когда без убийства жертвы - в фотографии это остановка момента естественного течения жизни- симметрия ран космоса не восстанавливается... Новая архаика продолжается?

- Как минимум «точка зрения» архаики дает особый взгляд на привычные вещи, позволяет увидеть событие в более значительном историческом отрезке, глубже проникнуть в мотивацию поведения, механизмы власти и осуществлению цивилизационных норм, их дисциплину.

Приведу наблюдения человека серьезно овладевшим восточными боевыми искусствами. После фотосессии, он сказал, что чувствует себя так, словно провел очень тяжелый и вязкий бой с сильным противником. Да и фотограф жертвует другими состояниями ради одного

запечатленного. Можно вспомнить Жоржа Батая, который в книге “Эротизм” заметил, что первые — наскальные — изображения относились к ритуалу жертвоприношения, к эротизму и трате. Не по этой ли причине человек не может долго и сосредоточенно смотреть в камеру (о зловещей, убивающей естественность мистике объектива сказано довольно), а фотография, замещающая собой человека, позволяет удержать взгляд другого сколь угодно долго, столь долго, что смотрящий на нее рискует впасть в безумие, раствориться в глубине чужого взгляда и потеряться. Остановка есть надругательство над естественным течением жизни, но она искупается возможностью наполненного созерцания, предел которого — в готовности пожертвовать заранее известным.

- Современные философы часто говорят о том, что «рассуждения о фотографии как таковой невероятны». В своей книге вы изучаете стирание различий между «зреть» и «видеть». За кажущейся лёгкостью и доступностью фотоизображения, «чисто визуальным удовольствием» кроется необычайная трудность создания художественного образа в фотографии...

- Да эти слова принадлежат Р. Барту. Не только создания — это само собой разумеется, — сколько видения. Сегодня цивилизованный человек пассивный потребитель рекламы, телевидения и компьютерных картинок на 90 dpi с трудом пробивается к «статике» образа. Подобно пассивному курильщику, он не отдаёт себе отчёта в степени вреда, нанесенного его способности воображения тотальным присутствием двигающихся, притягивающих всеми средствами рекламными образов. Он лишается способности сосредоточенного всматривания. Вдумчивое и неспешное разглядывание фотографии — роскошь, которую редко может позволить себе современник. Она близка взгляду фланера, отдающего созерцанию пейзажа, улицы, архитектуры и обнаруживающего присутствие знаков будущего в настоящем.

- Для вас фотография- это поза логоса. Вы пишете, что на фотографии мы видим не только увиденное другими, но - сделанное и понятое другими. Поза логоса - это поза «внутреннего сосредоточения, которую принимает фотограф», в идеале она «воспроизводится зрителем, включаясь в его архитектуру тела и взгляда». Если раньше казалось, что чувственное восприятие

предшествует абстрактным понятиям, то, согласно структурализму человеком говорит язык, на творчество Сервантеса оказывает влияние Кафка, а фотография представляет собой репрезентацию идеи... В свете такой позиции художественная фотография должна становиться всё более продуманной, искусственной....

- Искусственной, в смысле искусной, художественной, продуманной. Однажды знаток оперы обратил мое внимание — и тем открыли «взгляд» — на феномен глупого голоса. Оперную певицу с прекрасными данными слушать было невозможно. У нее был глупый голос, поскольку сама она была не умна, не образована, не культурна. Масштаб личности художника столь же важен, как и умение фотографировать. Поэтому по аналогии можно говорить о глупом взгляде. Это иллюзия, что мы видим глазами, нет, мы видим всем телом, всей освоенной культурой, всеми органами чувств. Мы неосознанно принимаем те же мировоззренческие (простите за высокий слог) установки, «сквозь которые смотрим на мир». То есть, принимаем позу логоса. Соглашаюсь с убеждением учителя фотографии Игоря Лебедева, что одну талантливую фотографию может случайно сделать любой человек. Но серию – только художник.

- Взгляд на фотографию как на «позу логоса» является более современной, покрывающей собой фотографию всего лишь навсего как «маленькую смерть». Интеллектуализация искусства – это замечательно, но не видится ли в глуби развития фотографии тенденция к новой сентиментальности, человечности...

- Воля фотографа обнаженнее, чем любого другого художника находит воплощение в определенности точки зрения, в выборе экзистенциальной позиции и артикулированности творческих предпочтений. В скоростях и оперативных реагированиях фотограф не только проявляет выдержку смотреть определенным взглядом, пронося его сквозь разнообразные внешние ситуации и внутренние состояния, но он претендует на тиражирование определенного образа во всеобщий, признанный всеми, популярный. Новизна в искусстве часто облекается в форму возвращения и реабилитации: отказ от объекта в XX веке обращается сегодня поиском новой вещественности, предметности,

осязаемости, деконструкция тела — новой телесностью, амортизация искренности — новой искренностью, инвалидность серьезности — новой серьезностью, культ игры и ускользания — новой ответственностью за топос и т.д. Но опять-таки, ответственность фотографа, который знает постмодернистскую парадигму, а не смотрит на него как бы из-под воды, глазами еще не вышедшего на сушу существа. Фотограф, оставшийся в прежней эпохе и призывающий хранить верность идеалам прошлого века, предлагает универсальное обезболивающее средство. Реальность его не касается. Да он и не задевает ее. Он в прошлом. Современность это всегда риск.

- *В своей книге вы анализируете работы замечательных петербургских фотохудожников Александра Китаева, Андрея Чежина, Станислава Чабуткина, Михаила Пикалова, Надежды Кузнецовой, Евгения Мохорева, Ольги Корсуновой, Александра Никиторца, Игоря Лебедева, Дмитрия Конрадта, Александра Ляшко. На ваш взгляд, в какую сторону движется развитие фотографии в Петербурге? Насколько оно совпадает с ожиданиями потребителей артрынка?*

- Если отечественного, то его еще нет. Западный же рынок требует выполнения своих требований, соответствия своим правилам, своим философским и художественным концептам. Петербургская фотография ничем не хуже, она иная. И лучше ее никто не представил Петербург.

- *Но грядёт век цифровой фотографии. Собираетесь ли вы писать о философии цифровой фотографии?*

- Не могу обещать, но все, же замечу, что в книге проводится различие и делается попытка выделения специфики доаналоговой, аналоговой и цифровой фотографии. Насколько мне это удалось — судить вам. Один из критериев отличия цифрового образа в том, что цифровая, или дигитальная, фотография тяготеет по форме своей образности к дизайну, то есть к апроприации и провокации модной линии. Электронный образ позволяет себя воспроизводить бесконечно и всегда оригинально, во всех смыслах этого слова: и как копия действительности (какой это уже другой вопрос), и как винтаж, и как специфичный образ. Цифровая фотография проникает внутрь образов, трансформирует и

соединяет несоединимое без видимого следа. Однако в полной мере цифровая фотография себя еще не проявила (забавная игра слов возникает в отношении цифровой фотографии). Сегодня она переживает лишь начальную стадию, поэтому ее произведения подобны первым автомобилям, поразительно напоминавшим дилижансы, кареты, тарантасы — являются подражанием аналоговой фотографии.

- *Возникает проблема веры в её достоверность...*

- Абсолютной достоверности нет ни в одном жанре изобразительного искусства. И в тоже время она присутствует в некотором ином — на уровне художественного обобщения, образа, типажа — смысле. Картина мира и сам мир не тождественны. Отождествление — наследие эпохи просвещения, когда научная картина мира стала восприниматься как сам мир. Но искусство никогда не их смешивало, даже если очень этого хотело, например, в фотореализме, произведения которых все же не спутаешь с фотографией. И цифровая фотография — не исключение. Из того, что художник использует новые средства для создания визуального образа, с неизбежностью последует появление нового изобразительного языка, нового качества художественного видения. И, наконец, поиск новой достоверности.

- *Как вы думаете, будет ли живопись наконец-то побеждена фотографией?*

- Нет повода сомневаться в том, что со временем они станут не конкурирующими, а равными. Как кино не убило театр, а телевидение — кино, так и фотография не вытеснит живопись. Она лишь слегка потеснит ее, взяв на себя не свойственные живописи функции, например документации.

- *Но, всё же есть различие между фотографией в интерьере и живописью в интерьере. Фотография быстрее надоедает.*

- Да нет же никакого различия. Надоедает плохая фотография. Качественное художественное фотоизображение обладает таким же потенциалом диалога, как и живопись. Сейчас фотография становится всё более концептуальной. Современная фотография не мыслится без концептуального наполнения, движется навстречу интеллектуальным

стратегиям. И требует для своего понимания философских концептов. Романтический образ художника, который делает сам не знает что - это миф XIX века, равно как и миф зрителя, который пришел, увидел, ощутил.

- *В своей книге вы проводите грань между жанром ню и порнографией...*

- О, это щекотливая тема. И не в смысле особой сложности, а в смысле идеологического, политического и скандального шлейфа из-за серии судов над современными писателями и художниками. Я всегда иронично относился к попыткам дать четкое определение порнографии и развести ее, например, с эротикой. Ведь то, что вначале XX века считалось непристойным, сегодня вызывает скорее умиление от наивности, с которой демонстрировалось эротическое и сексуальное чувство. Это лишний раз подтверждает, что границу между порнографией и художественным образом нагого тела в истории искусства провести трудно.

Но обратившись к фотографиям выставлявшегося в Эрмитаже Р. Мэпплторпа, анализируя творчество А. Китаева и Е. Мохорева я вынужден был задать себе эти вопросы. Принужден темой и ситуацией дискурса ответить на них. Если предельно обобщить, что означает одновременно и упростить, я пришел к выводу, что “Порнографическое тело зажато, оно себя показывает, а не отдает, в нем нет щедрости” сказал Р. Барт. Внутреннее побуждение его — желание другого, желание его эротического чувства, которого в нем самом нет; оно есть отчужденный фантазм массового сознания, визуализирующий себя в неоновом свете — ныне в свете монитора — рассеянного желания. При полноцветности и яркости порнографическое тело является черной дырой психологического космоса, в которой алчность быть объектом желания другого ненасытна, а инвестиции чувств “потребителя” заведомо обречены на провал. Надо ли при этом говорить, что встреча с порнографическим телом чревата тотальной пустотой, или, что одно и то же, столь же тотальной его плотностью, ведь оно обладает способностью бесконечно поглощать желания другого. Порнография является плотной, поскольку она, как и реклама, надындивидуальна — независима от личного участия — и лишена возможности экзистенциального приключения. Ее агрессивное стремление приковать взгляд к обнаженному, но неспособному ничего производить телу, разрушает экологию взгляда, опирающегося на

инстинкт продолжения рода. Художественная же фотография пориста и проницаема для взгляда зрителя, в ней всегда остается пробел в восприятии, сопереживании и понимании.

Эротика объемна, а порнография — одномерна. Эротический мотив — главный объект порнографической симуляции, которая дается все труднее и труднее: возрастающие скорости прохожих, проезжающих, просматривающих, с одной стороны, и рост конкуренции на рынке услуг — с другой, заставляют утрировать все известные визуальные приемы обольщения, все более открывать сокрытое, истончая символический багаж до медицинского атласа, юридического документа или фотодокумента перформанса. Порнография редуцирует событие до финала, до точки реализации желания, до акта, а изображение его — до научной иллюстрации (если убрать внешние — звуковые, например, или сюжетные — элементы, то фрагменты ее можно без ущерба для нравственности использовать в учебных и просветительских целях). Порнография, как серийный убийца: не важен конкретный человек, важен его случайный признак — неудовлетворенное желание. Тогда включается механизм привлечения и совращения. При вменяемой ей общественной моралью откровенности она, как заметил немецкий фотограф Юрген Кирхофф, “слишком приукрашена, искусственна и поэтому далека от реальности. В ней эстетичность подавляет художественность”. Тем самым порнография — гротескный двойник общества потребления, потребления удовольствий, комфорт которого создается единством симуляции и идеологии. Вместо пути к удовольствию, она поставляет удовольствие без усилий, гарантированную реализацию желания вместо неопределенности и риска.

Однако я четко осознаю, что на основании такого определения нельзя четко сказать в конкретном случае это порнография или нет. Но может быть основой вывода, вооружит аргументом внутреннего эстетического и этического чувства, облакаемого в оценку.

- *В книге есть раздел, посвящённый провинциальной фотографии 60-х. Ваш отец был провинциальным фотографом, наверное, этот жизненный опыт требовал осмысления...*

- Исток этой книги в моем детстве. Книга посвящена моему отцу фотографу. Ибо я вырос в семье фотографа. Дело в том, что увлечение отца фотографией, а затем и работа фотографом, до краев

наполнившая мое детство, было спровоцировано моим появлением на свет. Отец, по комсомольскому призыву оставив мать и меня, которому было месяц, отправился осваивать целинные степи Казахстана. Через два месяца за ним потянулась и мы. К нашему приезду отец построил землянку из дерна с маленькими окнами и земляным полом. В поселке я был не единственным ребенком. Возник вопрос, как сделать фотографии «на память». Отец пишет письмо в комсомольский штаб освоения Целины. Через некоторое время он, к своему удивлению, получил две посылки... с полным набором фотодела: от фотоаппарата, до проявителей и фотоувеличителя. Была еще инструкция начинающему фотографу. С этого все и началось. Мое фотографическое изначалие спало столь долго, что я, кажется, уже успел забыть запах проявителя, стук падающей рамки по ночам и дребезжащий звук пинцета о стенку кювета. Позже, годам к тринадцати, наступила эпоха цветной фотографии с ярко-оранжевым, синим и еще бог весть какими оттенками снега во дворе собственного дома на поселке Ивановка: использованная «химия» выливалась тут же у крыльца, под забор, где рос ствол винограда, оплетший навес над двором. Гордые заявления, что 100 граммов диэтила могут отравить всю воду 250-тысячного города и настороженные лица соседей пробудили, помнится, моё экологическое сознание. В памяти остались просьбы: перекинь фотографии, наглянцуй, выровняй карточки (их ровняли через спинку стула со стершимся лаком на углах), обрежь, рассортируй, разложи. Хотя, по правде сказать, все эти работы большей частью делала мама, верный помощник и психотерапевт. Разбуженная ночью, она точно и без запинки отвечала на вопросы, где лежит черная лейка (воронка), куда пропал поташ, резак и многое другое. Но, ни она, ни я фотографировать не умели и не хотели. Фотографом стал младший брат.

- *Ваша книга пользуется большой популярностью в среде петербургских интеллектуалов и любителей фотографии. Будет ли она переведена на другие языки?*

- Спасибо за вопрос. Книга появилась недавно. Однако она уже частично переведена: отдельные фрагменты ее опубликованы в Англии, Германии, польском журнале «Фотография». Что будет дальше, посмотрим.

Это полный текст интервью Ирине Дудиной, сокращенный вариант, которого вышел в журнале «Петербург на Невском». 2005, № 8 (103). С. 44 - 45.