

## Фотография: отчуждение и насилие

Шилова И. С.

Фотография как специфический способ создания визуальных образов всегда была обособлена по отношению к другим подобным способам видения и репрезентации реальности. Фотосъёмка – процесс, который изначально противоречив, процесс, который всегда сталкивает объективное и субъективное начала: технику и человека, свободу и насилие, и даже жизнь и смерть.

Говоря об отношении светописи к «материалу», с которым она работает (а это всё, что попадает в поле зрения объектива), тема отчуждения выходит на первый план, закрывая элементы сопереживания и сострадания. Фотография всегда имеет в основании своём природу техники, она есть порождение техники и этот аспект всегда напоминает о себе стоит только начать выявлять специфику этого вида репрезентации реальности. А техника, как известно, это всегда результат отчуждения, с ней ассоциируются понятия бесчувственности и хладнокровия. Отчуждение проявляется здесь двух уровнях: человек с камерой и объект фотосъёмки, и в обратном направлении: объект → фотограф.

Процесс фотографирования фактически исключает возможность для фотографа принять участие в том или ином событии в своём первичном человеческом качестве. Рудольф Арнхейм акцентирует внимание на этом: «Отстранение художника от объекта становится гораздо большей проблемой для фотографии, чем для других искусств, именно по той причине, что фотограф вынужден занимать отстранённую позицию в ситуациях, где необходимо проявить человеческую солидарность» [Арнхейм Р. О природе фотографии // [www.photoscope.by](http://www.photoscope.by)]. Истории известны не однократные случаи, когда фотографы делали снимки умирающего на их глазах человека или снимали моменты, когда вот-вот должно произойти нечто неисправимое. Такие примеры, конечно, в большей степени относятся к фоторепортажу, но сам факт того, что фотограф работает с объективно существующей реальностью, с событиями, происходящими на самом деле, становится важным для понимания соотношения объективного и субъективного в фотографии. Влитость отчуждённого взгляда в сущность фотографии объясняется изначальным смыслом, вкладываемым в этот аппарат с первых моментов его существования: ликование было, прежде всего, по поводу долгожданного появления способа максимально объективного, протокольного воспроизведения действительности. На смену «необъективному» и не всегда точному взгляду художника пришло холодное зеркало, искусственный глаз (не случайно фотографическая линза названа «объектив»). Но проблема заключается в том, что за этим глазом всегда стоит другой, искусственный, субъективный и он-то усложняет структуру этого отчуждения, ведь к техническому слою отчуждения добавляется морально-психологический. В своей работе «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» З. Кракауэр приводит мнение Марселя Пруста о роли фотографа в процессе съёмки, который обозначает отчуждение как главное свойство «правильного» фотографа: «Пруст вполне логично подчёркивает

эмоциональную отчуждённость фотографа как его главную добродетель... Идеальный фотограф – это противоположность любящему слепцу. Фотограф подобен всеотражающему зеркалу; он всё равно что линза аппарата. Фотограф, в понимании Пруста, продукт полной отчуждённости», - и тут же не соглашается с ним: «Практически такого зеркала не существует. Фотоснимки не копируют натуру, а преобразуют её, перенося трёхмерные явления на плоскость, обрубая их связи с окружающим и подменяя палитру живых красок чёрной, белой и серой. Даже отчуждённый фотограф Пруста непроизвольно упорядочивает впечатления от объекта съёмки: восприятие других его чувств, присущие его нервной системе ощущения формы и в не меньшей мере его общие склонности подсказывают фотографу организацию материала в момент, когда он видит перед собой натуру. И эта подсознательная деятельность неизбежно обуславливает характер снимков» [*Кракауэр* 3. Природа фильма. С. 57].

Современный немецкий философ, писатель Эрнст Юнгер неслучайно сливает эти два взгляда в один и рассматривает фотографию как один из важнейших инструментов тотального отчуждения современной цивилизации: «... вне зоны непосредственного чувства. Фотографии присущ телескопический характер; становится ясно, что процесс просматривается нечувствительным и неучастливым глазом. Она равным образом запечатлевает и летящую пулю, и человека в тот момент, когда взрыв разносит его на куски» [Цит. по: *Савчук В.* Философия фотографии. СПб., 2005. С. 73]. Отчуждение переходит с уровня фотограф → мир на уровень фотоснимки → зрители, потому как появляется возможность тиражирования и засилия шокирующих фотографий, которые перестают быть таковыми в следствии их слишком частого выхода на «сцену» повседневности перед глазами современного обывателя. Результатом этого становится формирование так называемого «холодного фотографического сознания» [См.: *Юнгер Э.*]

«Насилие взгляда» - распространённая концепция в философии фотографии, которая утверждает экспансивное начало в фотографии. Она заключается в том, что процесс фотографии понимается как разновидность насилия, которое «реализуется тогда, когда фотограф размещает тело, располагает его внутренним и внешним движением, позой» [*Савчук В.* Философия фотографии. СПб., 2005. С. 17]. Точка зрения Ролана Барта ярко демонстрирует это: «Когда я обнаруживаю себя на снимке, я убеждаюсь, что стал Все-Образом, то есть самой Смертью. Другие, Другой, лишают меня права на самого себя, они с ожесточением делают из меня объект, держат меня из милости в своём распоряжении. Занесённым в картотеку, готовым к любым, самым утончённым трюкам» [*Барт Р.* Camera lucida // [www.philos.omsk.edu](http://www.philos.omsk.edu)]. Снятие «копии» с реальности это процесс «захвата» её, попытка символического обладания этой реальностью. Фотография, являясь точным воспроизведением, копией реально существующего объекта, создаёт иллюзию обладания этим объектом. Интерпретируя, автор «захватывает» объект, запечатлев его - становится его «обладателем». Фотоснимок какого-либо

человека, предмета, места становится как бы свидетельством такого владения. В современном мире господствующего образа фотоснимок нередко заменяет сам объект, а потому владение снимком становится наряду с владением объекта.

Отчуждение фотографируемого от самого себя в процессе съёмки выражается понятием символической смерти. Большое внимание этому аспекту уделяет представитель французского структурализма Ролан Барт. Фиксация мгновения трактуется им как *memento mori*, памятка о смерти, о смерти когда-то существовавшего мгновения, о смерти конкретного образа человека, который успел ухватить фотограф и который тут же канул в небытие. Он приводит как пример фотографию маленького мальчика и размышляет о том, что стало потом с этим мальчиком, возможно, его давно нет в живых, но его фотообраз живёт, а значит, жива и память о нём. Эту завораживающую способность фотографии Барт сравнивает с театральным искусством, в котором находит сходный передаточный механизм – смерть. Он говорит об изначальном отношении театра к культу мёртвых: заgrimированное тело одновременно маркировало его как живое и как мёртвое. В фотографии Барт обнаруживает сходство между яростным желанием «сделать живым» как мифическим отрицанием страха перед смертью и изображением в первобытном театре неподвижного, заgrimированного тела, за которым угадывается мертвец...» [Там же]. «Умерщвляя» фотографируемый объект, создавая его копию на фотоплёнке, художник, по Барту, каждый раз работает с повторением процесса смерти мгновения. Смерть здесь становится необходимым условием создания артефакта жизни. В контексте агрессивного действия фотографии, которая понимается им как вид оружия, Эрнст Юнгер замечает: «Так как камера есть сублимация оружия, сублимацией убийства является фотографирование кого-либо» [Цит. по: *Савчук В.* Философия фотографии. СПб., 2005. С. 70].

Таким образом, созданная как подспорье человеку в запечатлении и хранении «копий» действительности, фотография стала подспорьем ему и другом направлением – отчуждения от этой самой действительности, от Другого и от себя самого.