

М.А. СТЕПАНОВ
ЧЕЛОВЕК С ФОТОАППАРАТОМ

Имейте в виду: фотография - настоящий спорт; с нею связаны, во-первых, известное честолюбие и, во-вторых, отчаянный азарт.
Карел Чапек. Человек и фотоаппарат

Человек берёт в руки фотоаппарат, крутит его в руках, смотрит в объектив, нацеливается на нечто, что бросилось ему в глаза и нажимает спуск. Что это за действия? Что он видит? Что он делает, этот человек с фотоаппаратом? Почему все действия большей части людей держащих фотоаппарат одинаковы? Человек с фотоаппаратом - кто он, если он любой из нас? Что значит фотографировать? Фотографируют ли все? Фотограф со стажем скажет - нет. Да, фоткают, щелкают, возможно, снимают; но не фотографируют. Почему это так, зададим себе наивный вопрос? Почему не каждый обладающий фотоаппаратом – фотограф? Разве наличие фотоаппарата не является условием фотографирования? Оказывается, что нет.

Видимая спонтанность действия фотографа предстаёт иной, если обратиться к началу массового распространения кино-фототехники, к 1920-м годам. Это период расцвета авангарда медиальных средств, характеризующийся высокой fascinацией тактом и ритмом машин, процессами механизации и электрификации мира, предчувствиями грядущего Нового Человека, который через эти средства, усилив собственные способности, станет собой. Ярчайшим воплощением идеи такого усилителя «протеза» является «киноглаз» Дзиги Вертова (1925). Вооруженный глаз, механическое око показывает то, что может видеть только оно. Эта идея отлично просматривается в его легендарном фильме «Человек с киноаппаратом» (1929). Фильм показывает повседневные будни советского большого города, от пробуждения ранним утром до вечернего посещения кинотеатра. Хаотическое мельтешение картинок, делает остановки на камере, снимающей камеру, на глазе, смотрящем через объектив.

Здесь камера в руках человека, выступая продолжением его тела, независима от замысла, не только средство фиксации жизни, пойманной «врасплох», но и главный участник всеобщей машинерии, освобождения не столько от «кухонного рабства» и тяжелого труда, сколько от человеческой nature. Строительство нового мира светлого будущего

© М.А. Степанов, 2010

каждым и всеми вместе предполагалось осуществлять через освобождение человека освобожденной техникой. «Переработка действительности» провозглашаемая авангардом стала доступна через новые медиальные средства, такие как радио, кино-фотоаппараты; массовое же производство и, как следствие, удешевление и простота в обращении с фото и кинокамерами, превратило их в массовые «протезы» для зрения.

В основании подобного «протезирования» лежит с одной стороны идея органопроекции, развиваемая Э. Каппом и П. Флоренским (инструменты - эрзацы/заменители человеческих органов), впоследствии подхваченная и популяризированная М. Маклюэном (медиа средства - «внешние расширения человека»/«extensions of man»); с другой стороны, ставшая как раз в 1920-е годы мейнстримом массового сознания Запада, - психоаналитическая теория [1], говорящая о доминировании бессознательных импульсов в жизни человека, об опыте бессознательного человека как переживании раскола, удара, разрыва, отсутствия, иначе говоря, как травме, то есть как ущербности, дефектности человека.

Следует сказать, что для европейской культуры 1920-30-40-х годов вообще характерна тенденция к пониманию человека как недо-существа, чья телесная природа требует доработки, улучшения. Эти годы и вплоть до 1950-х - можно смело назвать эпохой негативной антропологии, которую развивали в Германии: Х. Плейснер, А. Гелен, А. Портман, в Австрии К. Лоренц; во Франции: А. Кожев, Ж. Батай, Р. Куайя, Ж. Лакан и др. мыслители, которые выстроили системы, где человек понимается как ущербное, «ничтожное» существо, которое самой природой обделено и требует искусственной доработки [2].

Изыян требует дополнительности, усиления, в частности технической оснастки. Обе тенденции легитимизировали «протезирование» сведя человека к биологическому телу, впоследствии подвергнутому сакрализации тоталитарными режимами. Этот биологический человек, животное, вследствие своей ущербности отчуждённое от самого себя, тоскует по некогда единому миру, «золотому веку». Обретение утраченного чувства единства, в таком случае, оказывается возможно либо через растворение в коллективном теле, либо в мире техники (усиление - «протезирование»). Таким образом «киноглаз» воплощает ту одержимость машинами, сакрализацию и поклонение технике, свойственное авангарду первой половины двадцатого века [3]. И не столько на уровне идеи, сколько на уровне тела.

Вместе с тем претерпевает изменение понимание видения. Человеческое зрение признается недостаточным для фиксации некоторых сторон реальности, так например, глазу оказывается

недоступна тонкая реальность движения. Недоступная антропному глазу реальность, достижима посредством фото и кинотехники (одни из первых сложных технических медиа), реальность по сути производимая ими, что, однако ещё не опознаётся, поэтому объявляется исключительной реальностью, связанной с реальностью бессознательного. Человеческий глаз обесценивается, его ценность низвергается в тех же фотообразах, восхищавших многих мыслителей того времени: кадр рассеченного пашкой глаза няни из фильма «Броненосец Потёмкин» С. Эйзенштейна, лезвие и глаз из «Андалузского пса» Бунюэля, что так восхищали Жоржа Батая. Тема глаза активно мифологизируется в целом корпусе его текстов, начиная от текста «Глаз» 1929 года (прямая реакция на «Андалузского пса») и заканчивая романом «История глаза». На место человеческого глаза приходит объектив камеры. Так человек с фотоаппаратом от использования фотоаппарата как имитатора глаза, дошел до идеи камеры как протеза усилителя якобы ущербного человеческого глаза, и двинулся дальше.

Требование «нового человека», будь то биологическое улучшение (отбор, селекция – евгеника), или механическое протезирование. Цель проста – новая человеческая порода, особь способная построить новый мир. Причём этот новый мир должен быть более «истинным», «реальным» – улучшенным, по аналогии с новым человеком. Так протез проникает, повсюду протаскивая за собой дихотомию «новый»/«старый» человек. Протез становится, не вычленив из «нового мира» и через его якобы необходимость человек действительно становится ущербен, а его тело неполноценно. А таким образом доделанное тело стало невозможно без протезов, так как оно модифицировано под протезы. Все эти построения сами себя доказывают – *circulus vitiosus* [4]. Причём протезированная реальность держится на технике – самих органах-эрзатцах, которые ослабляя тело сами по себе, без него ничего не значат. Конгломерат человека и техники (киборг) оказывается в ограниченном, предельно разграниченном мире, где живое человеческое тело всё более редуцируется к образу идеального тела, а способность воображения базирующаяся в теле не находит более места [5]. Так само тело переходит в разряд протеза, и мир поглощает техно-миром. Жанр научной фантастики и киберпанк, где человек и машина вступают в сложные взаимоотношения, окрашивает его в апокалиптические тона.

Здесь следует провести инвентаризацию понятий. Появление аппаратов вносит диссонанс и требует их различения с машинами. Оригинальное отличие машины и аппарата проводит теоретик медиа Вилем Флюссер, впервые в книге «За философию фотографии» [6], и впоследствии в лекциях по коммуникалогии. По его мнению,

машина – устройство служащее работе; аппарат – устройство, служащее симуляции интеллектуальной деятельности, - это игрушка, которая не служит работе, но повторяет или пародирует мыслительную деятельность. Хотя Флюссер не достаточно концептуально прорабатывает используемые понятия, давая скорее эскиз, задающий вектор развития мысли, однако его простейшее различие даёт иной взгляд на проблему человек-машина, без радикального противопоставления. Аппарат - та же машина, но только уже не механическая, а постмеханическая.

По Флюссеру первым аппаратом является как раз *фото*-аппарат. С ним свершился переход от манипулирующей орудиями к манипуляциями с веществами и образами [7]. Фотография создаётся на основе научной теории, производится из хим.материалов и света (специально не рассматриваю цифровую фотографию, так как она лишь возводит в десятую степень скорость производства и качество образа), представляет собой картинку, материальную, которую разве что в карман положить, или в документ вклеить. Она есть. И не только материально, но и, что более важно, и в этом её фундаментальность для смены цивилизации – она впечатывается в память, подменяя собой окружающую реальность. Человек с «(...)аппаратом» оказывается одним из первых *рабочих* техно-мира – мира аппаратов. И здесь возникает проблема относительно того продукта, который производит «человек с аппаратом».

Фото-графирование – свето-запись подобна *lux formalis* создает новые миры которые ничуть не менее реальны. Появление кино сделало ещё более тонкой грань реального и вымышленного. Возможность монтажа развязала руки человеку с аппаратом. Впоследствии опыты Льва Кулешова привели к осознанию истины, что монтаж, манипулирование кадрами является важнейшим специфическим выразительным средством киноискусства. Немного позднее, Дзига Вертов декларирует агитационные возможности монтажных построений, имея дело с вещами, бытие которых как бы не зависело от воли художника. Сергей Эйзенштейн разрабатывает свои стратегии монтажа отрицая Вертова и пародируя Кулешова. Не вдаваясь в различия авангардных концепций монтажа, укажем на фундаментальное открытие Льва Кулешова, который экспериментируя с кусками старой пленки, открывает так называемый «эффект Кулешова», состоящий в том, что монтажное сочетание кадров может придавать им различный смысл, изменять их содержание. Кулешов делает ошеломляющий вывод, что монтажом можно создавать на экране события и даже персонажей, не существующих в действительности, что это новая действительность.

Фотография – это практика, имеющая собственные резервы развития, припасующая за пазухой для любой теории о ней нечто ей

недоступное. К 1960-м годам стало ясно, что фотография никак не репрезентация ни естественной «природы» («киноглаз» авангарда закрыл реалистическую фотографию); ни чего бы то ни было внутреннего, сокровенного, сновидческого – искомого сюрреалистами (пытавшихся добраться до бессознательного автоматизмом письма). Общество потребления и сопровождающая его «мифологика» рекламы (Р. Барт) вобрала в себя все достижения техники и погрузила фотоаналитику в мультиинтерпретационизм. Очевидно, медиа ничего не дополняют и не протезируют, они создают другие реальности, потому что «реальности нет» (Ж. Бодрийяр). А если мы считаем, что фото – протез, то мы и впрямь становимся увечными. Интерпретационная эйфория фотографии 1960-х сошла на нет ещё быстрее чем предшествующие ей реалистический и сюрреалистические периоды, что впрочем, только подтверждает тезис П. Верильо [8] о всё увеличивающихся скоростях цивилизации. Вместо интерпретаций фотографии на первое место выходит эксперимент, создание небывшего – главное акт создания, конструирования, акт генезиса другой реальности через аппарат. Фотография стала свободной от интерпретации. Сам жест фотографа стал архетипическим символом созидательной силы человека, а не его ущербности, деструктивности и рессентиментного желания мести природе созданием иного. Человек повсюду дома, лишь осознав, что его дом везде. Мы живём в той реальности, которую мы собираем, в этом единственное оставшееся значение слова «свобода».

Визуальность пугает реальность – это очевидный факт, для понимания этого уже не требуется, как в первой половине XX века, посещение большого города (Берлин, Москва у Беньямина), но осознание его происходит постепенно. Массированное производство образов привело к тому, что открылась истина человека – не мы видим образы, но образы видят нами. Образы видят нами, также как язык говорит нами. Образ дает конструкцию взгляда, диктует нам то, что мы видим, и что мы не видим. Даже больше, образ это то, что мы не видим. Нам задается матрица того, что нужно видеть через этот образ. Информация черпается все более и более не на основе букв и слов, а через визуальный образ. Самостоятельность и самодавление образа, его самодостаточность самообъявляют об «иконическом повороте» в культуре. Текст-центрические парадигмы исчерпали себя, визуальность начинает предьявлять себя не как отражение действительности, а как конструкция самой действительности. Так тихо и незаметно, «за спиной» у человека современности, свершился иконический поворот [9].

Новая икона – фотография, технически тиражируемый образ, по мнению Вилема Флюссера, положила начало «аппаратному универсуму». Фото записывается посредством аппарата. Аппарат

определяется Флюссером как игрушка. Не совсем научное определение. Но как представляется, оно заставляет задействовать фантазию и прекрасно показывает связь фотографии и фотоаппарата, устройства и процесса записи. Аппарат – машина машин, не протез и требует участия, но участия не столько физического и интеллектуального, но и эмоционального. Игра всегда поглощает, что бы состояться. Процессы: «играть с аппаратом» и «мыслить» имеют точку схождения в увлеченности, поглощении действием. Это страсть. Он требует страсти – это важнейшее следствие определения аппарата как игрушки. Играть вне полного погружения в среду, вне правил – невозможно. Относительно правил есть поправка, игра с аппаратом – это всегда игра «против аппарата» – говорит Флюссер, «идеальная игра» с изменяемыми правилами – сказал бы Делёз. По мнению Флюссера аппарат инкорпорирует все изменения правил игры (программы). После каждой серии удачных снимков программа аппарата совершенствуется (программистами производителей), вбирает в себя наилучшее, автоматизирует, тем самым уменьшает неизвестность мира, уменьшает пространство свободы, сжимает скрепы «аппаратного универсума». Истинный художник борется с автоматизмом программы, мыслит самостоятельно, то есть реализует то, чего нет в программе. Пока что нет... В этом также различие с протезом, который центричен, имеет надуманную/запрограммированную функцию и бесполезен при встрече с не функциональным, сложным и непрописанным. Да, его можно приладить, как-то схожим образом использовать (бриколаж), довольно изощренно, но он определенно бесполезен, является препятствием в ситуации, где необходимо «чувство» – внефункциональное.

Так мы немного приблизились к различению фотографировать и «щелкать». По Флюссеру, следовать программе – щелкать, значит быть просто аппаратчиком, придатком аппарата. Другой вариант – быть оператором, то есть, играть с аппаратом. Это фотографировать? Однако нет четкости различения.

При более интенсивном взглядывании в процесс фотографирования оказывается, что фотографировать это не столько играть, – играть можно и лёжа и сидя, кому как нравится; – сколько занять позицию. Фотографировать – это принять «позу логоса» [10], пишет петербургский философ Валерий Савчук, позу концентрированного размышления, сплетающего тело и мысль, инвестированного в объектив камеры. Что значит собрать весь свой культурный багаж в конструкцию взгляда. Именно в позе, как собственно лишь человеку присущей, объединяется тело и мысль. Скриптор за письмом, художник за мольбертом, фотограф с фотоаппаратом приноравливает тело к этому роду деятельности, дисциплинирует и репрессирует своё тело. Все они полностью инвестируют свою мысль, тело, всего себя в

процесс. Встают в позу, в позу логоса. По мысли философа, поза логоса – это поза мысли, характерная для всех персонажей культуры. И главное, чтобы это была не общепринятая позиция, банально подкрепляющая стереотипные воззрения на мир. Так если поза (конструкция взгляда) – что невозможно без масштаба личности, – неординарна, то и результат будет действительно актуален и конструктивен. И дело фотографии, предьявляя единичность позы логоса, отказать претензии на ее единственность. Не перейти в террор своей картины мира и утверждения своей перспективы на мировое устройство. Убеждение Валерия Савчука состоит в том, что фотография обладает мудростью и её необходимо уметь как вложить в, так и прочесть, извлечь из – фотоизображения.

Фотография оказывается не каким-то слепком/снимком эмпирической видимости, а следом мышления, который есть точка пересечения интенций фотохудожника и аппарата и зрителя. Причём фото даёт, только видимое, принадлежит лишь одному режиму медиа – видимому/плоскости, оно не знает человека телесного, его поступки, мысли и идеи, что даёт возможность подтасовки кадров изменением подписи/текста к фотографии. Текст принадлежит другому режиму медиа, боле абстрактному, однозначному – одномерному, линии утягивающей плоскость изображения во всевозможные регистры – власти, пола, что выбрасывает фотографию в актуальную реальность действия.

Становится очевидно, что необходима способность *видеть*, не смотреть, смотрят глазами – видят умом. Необходимо вырабатывать навык умного видения. Настоятельная необходимость умного видения диктуется реалиями современности с её визуальным (более широко – медийным) террором. Образ это такая же сложная реальность, такой же сложный объект, требующий вдумчивого рассматривания, осмысления, возвращения и вхождения в него, здесь необходимо интеллектуальное усилие. Но, напротив, при давлении визуальности, мы наблюдаем пренебрежение вдумчивым подходом к образу. То, что лежит на поверхности очень легко снимается, а если идти дальше? А необходимо идти дальше – следует нарабатывать дискурс прочтения фотообраза. Люди, как правило, не видят и даже не смотрят, они идентифицируют. В музеях вы увидите людей, стоящих как перед картиной, так и перед фотообразом, десять секунд: они смотрят на картину, а потом быстро на подпись под ней. Считывание информации – вместо видения и мышления (калькулирование, о котором говорил М. Хайдеггер). Но настоящий интеллект, мышление невозможны без телесной вовлеченности, ведь, чтобы хотя бы рассмотреть фотографию, необходимо некоторое время простоять перед ней. Вслушаться в фотографию.

Кроме того, следует учесть техническую сложность и стоящую за

ней мощностъ современного программного обеспечения и оборудования для фотографирования. Его мало кто способен изучить и употребить, не точно уж опознать продукт им произведённый. Это заставляет задуматься о собственной компетентности в понимании огромного мира, который бросается на нас из ТВ, Интернета и окружающей реальности – медиареальности (фотография лишь фрагмент этой реальности). Как может человек, не обладающий серьёзными технологическими знаниями, вынести квалифицированное суждение об увиденном/услышанном/прочитанном? Как он может уверенно провозглашать личную свободу и независимость, если он неспособен отследить действия собственного компьютера и не знает всех режимов фотоаппарата? О какой свободе может идти речь, если программа «капитала» (не секрет, что новые технологии требуют больших инвестиций, что не делается без гарантированной прибыли) такова, что инкорпорирует все выпады против неё? Что получается: будущее за техспециалистами? Теми, кто способен программировать Java и теми, кто знает медиа изнутри? Сомнительно.

Всеобщее использование фотоаппаратов (и аппаратов в широком смысле слова) показывает, что для того, чтобы сегодня адекватно воспринимать происходящее, чтобы понимать, каким образом функционирует современность хотя бы в некоторых сферах (понимать и есть фотографировать), необходимо, наряду с общекультурным багажом теоретических знаний и разного уровня практическими навыками, обладать чувством жизни, собственного присутствия в мире. Фотографировать – не просто играть с аппаратом, не просто принять позу и инвестировать мысль в объектив, да и это, но не только. Фотографировать – это действовать, производить действительность, присутствовать в мире.

Медиа, или, как я их называю, «машины абстракций», функционируют по программе – подобно интеллекта и тем не симулируют, а скорее стимулируют интеллектуальную деятельность того, кто с ними имеет дело. Они ничего не скрывают, не подменяют, не протезируют - они искренне молчат без того, кто вступает с ними в коммуникацию, кто с ними работает, причем работает, не уподобляясь им (аппаратчик-функционер), а оставаясь собой, с чувством собственного достоинства. Именно такого отношения требуют аппараты – творческого/конструктивного/рабочего. Как и любое творчество, оно заразительно, по сути, оно призывает творить подобно ветхозаветному Богу – по образу и подобию своему, что превратно понимается, ибо богом признается медиа и его программа, а не человек с аппаратом. Свобода, таким образом, вне аппарата. Соответственно, она у человека, решающего с фотоаппаратом он или без, человека видящего, а не смотрящего. Он не смотрит и фоткает

или просто фоткает что-то, как какой-то резидент массового производства и распространения. Он различает, индивидуализирует мир вокруг, постоянно производя новые идеи и воплощая их (в фотографии, если это человек с фотоаппаратом). Его кредо мобильность и гибкость. Он обладает достаточным грузом знаний для погружения на те глубины происходящего, где и происходит происходящее – реальность, создаваемая им.

Итак, новые отношения с аппаратом, в которые мы все оказываемся, втянуты и сознательно вступаем, требуют не тактики, а стратегии: опыта мышления тела – формирования не только новой идеи, но и воплощения её в действительность, её и собственного присутствия. Техноиндустрия по созданию ложных потребностей работает беспрестанно, её сложно, да и ненужно обгонять. Нужно же сорвать «стоп-кран» – обратиться к собственному телу. Включить его на равных с *ratio* в диалог с миром. Это сопротивление требует трезвости и знаний.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Например, культурологическая концепция Зигмунда Фрейда, впервые изложенная и обоснованная в работе «Тотем и табу. Психология первобытной культуры» изданной в 1913 году, а чего стоит фраза - человек «бог на протезах» из «Недовольства культурой» (1930).
2. См. сборник Хейнриха Шмидигена «Человек – дефектное существо?» – полностью посвященный проблеме «ущербности» человека: *Der Mensch – ein Mängelwesen?: Endlichkeit – Kompensation – Entwicklung* / Hrsg. von Heinrich Schmidinger und Clemens Sedmak. – Darmstadt: Wiss. Buchges, 2009.
3. См.: Spieker S. *Orthopaedie und Avangarde. Dziga vertovs Filmauge aus prothetischer sicht.* // *Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov.* / Hrsg. Natascha Meyer u. Jurij Muraschov. – Frankfurt a. M. 2000. S.147-171.
4. Лат. «порочный круг».
5. О проблеме «образ-тело» и воображении см.: Kamper D. *Horizontwechsel. Die Sonne neu jeden Tag, nichts Neues unter der Sonne, aber...*, Muenchen, 2001, s.51-71, 149-176.
6. Флюссер В. За философию фотографии. СПб., 2007. С.98-100.
7. Флюссер В. О проецировании. // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. №3/4, (9/10) – 2009, С.65-76. С.71.
8. См.: *Вирильо П.* Информационная бомба. Стратегия обмана. М., 2002; Вирильо П. *Машина зрения.* СПб., 2004; а также оригинальный ответ Дитмара Кампера на тезис «дромологии» Вирильо: Кампер Д. Схватиться за стоп-кран. Искусство в головокружении скоростей. // *Художественный журнал*, №30/31. Москва, 2000.

9. См.: Mitchell W.J.T. Der Pictorial Turn // Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur / Hrsg. von Cristian Kravagna. Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997. S.15-34.
10. Савчук В.В. Философия фотографии. СПб., 2005, С.49 и д.