

официальной фотографии настолько надоела, что отбивала интерес к этой «реальности». Социальный статус фотографии был еще достаточно низок: кроме Союза журналистов, в который была включена только журналистская фотография, не было никаких других фотоинституций.

Это было время, когда фотография еще не знала всех своих возможностей и еще не осознавала ограничений, которые на нее накладывала ее специфика. Язык ее был еще относительно беден.

И отношение к ней было еще как к чему-то второстепенному. Поэтому одним из путей повышения статуса фотографии, как тогда казалось, могло быть только создание фотографии, способной конкурировать с живописью. И это совпадало с личной установкой.

И еще. Это было время зашифрованных значений и различных кодов. Мы жили в информационном голоде, и всякая новая информация (тайна) была общим желанием.

Ожидание найти тайну, прочесть между строк, особое желание увидеть недосказанное было главным ощущением от того времени.

Это желание «зашифрованности» и «отгадывания» появилось еще и потому, что сначала нам дали возможность что-то узнать, а потом все опять попало под сильную цензуру.

«Зашифрованность» касалась всех запрещенных аспектов – политики, религии, обнаженности, негативности.

Желание открытости и необходимость постоянно что-то скрывать сделали двоемыслие основной культурной нормой того времени.

Мне тоже казалось интересным находить зашифрованные смыслы в получаемых мною изображениях.

< ... >

Елена Петровская

Борис Михайлов – новый метафизик

Если бы потребовалось дать определение фотографии сегодня, нам пришлось бы постулировать ее принципиальную анонимность. Говоря точнее, пришлось бы продумать заново сами условия ее теоретического осмысления: это уже не «моя» фотография, которая должна быть выхвачена из потока времени и тем самым спасена от больших исторических повествований. (А таков, как мы помним, был проект Ролана Барта.) Ее место в теоретизировании предстоит занять «ничей», вернее – «какой угодно» фотографии. Этот радикальный сдвиг в отношении к фотоизображению стал возможным благодаря таким художникам, как Борис Михайлов. Его искусство, бросающее вызов всем традиционным представлениям о «художественности», указывает на зарождение нового субъекта восприятия – не индивид и не масса, это то, что, ориентируясь на философскую рефлексию, я скорее назвала бы сообществом. И именно это сообщество, или система аффективных связей, которое предшествует любой возможной ценности или опредмеченной коммунитарной сущности, и «вписано» сегодня в Фотографию.

Прежде чем двинуться дальше, остановимся, чтобы сделать уточнение: фотографии Михайлова свидетельствуют о новом

понимании как документального, так и исторического. Хроникер «конца истории», а именно истории советской, Борис Михайлов всегда стоял на стороне сил частного, или жизни, которая упорствует в своей ничем не примечательной бесстрастности в отличие от монолита исторической формации. Такая жизнь остается в своей основе незаметной, ускользающей, невидимой. И если история и проникает в различные фотосерии Михайлова, то происходит это не посредством *знаков* советского – того, что мы, люди культуры, легко готовы воспринять и различить. Скорее, она проникает в них как «структуры чувства» – как то, что указывает в сторону проживаемого опыта всегда разомкнутой, еще не ставшей общности. Эта общность отнюдь не есть нормативно представленное целое: не являясь ни советским, ни постсоветским «народом», она погружена в глубокую и продуктивную форму анонимности, что возвращает нас к природе Фотографии.

То, что под этим подразумевается, весьма далеко от мистики и тем более иррационализма. Сегодня любая фотография – и впрямь совершенно любая – может занять место «моей». Ибо «я» конституируется только через «несвойственность», «неправильность», через мою принадлежность другим. Соучастие в анонимности, сингулярность такого исторического соучастия – вот к чему, пожалуй, сводится жизнь в постиндустриальных обществах. Именно благодаря такому соучастию в банальном, стереотипическом и незначительном «я» начинаю видеть то, что «я» вижу, и знать, что «я» знаю. Говоря коротко, идентичность сегодня формируется посредством аффективного разделения общих мест. Тех общих мест, которые, по словам Сартра, обозначают «наши самые затертые мысли в той мере, в какой эти мысли стали местом встречи сообщества». Этот «преимущественно социальный» тип принадлежности предполагает специфические мимесис и социальную связь: «Не *как* все, – продолжает Сартр, – но, выражаясь точнее, *воплощение* всех». И, чтобы продолжить его мысль: «мы» уже неотличимы от «них», имеющих отношение к «несобственному».

«Мы» как «они». Такова определяющая перспектива всех Михайловских серий. И в этом Михайлов историчен. Посвящая «Танец» (1978) своим родителям и родителям жены, Михайлов приглашает зрителя принять участие в разделяемом опыте анонимности: прошлое выходит на поверхность зримого и обретает смысл, а также завершенность отнюдь не в культурных и этнографических деталях и даже не в особых танцевальных жестах. Скорее, сама безличность личного, усиленная смещением означаемого – то, что объясняется собственно серийной техникой, – позволяет узнать не меньше из фотографий незнакомых людей, чем узнаешь из своего семейного альбома. Коммунальность – условие зримости: именно она определяет способность различать и узнавать.

В том, что он передает конец определенного времени, оставаясь верным его структурам чувства, Михайлов, безусловно, документальный фотограф. Однако мы часто видим постановочные фотографии. Серия, изображающая первых харьковских бездомных, перемежается снимками фотографа и его жены, то же верно и в отношении еще более ранней «Неоконченной диссертации». Не бросают ли эти игровые, а то и игривые сцены тень на «правдивость» фотографий? Или ими подразумевается иная правда – правда грандиозной инсценировки (советской) реальности, но главное, пожалуй, – правда по-новому понятого видения: никаких культурных иерархий (Михайлов говорит об этом в терминах «новой художественности») вплоть до того, что субъект и объект фотографирования расцениваются как исключительно случайные позиции? (Можно легко себе представить, как стороны меняются местами, как камера переходит из рук в руки, чем и подтверждается тот факт, что Михайлов – одновременно фотограф, то есть наблюдатель, и пассивный «соучастник».)

Две его серии – «У земли» (1991) и «Сумерки» (1993) – похоже, радикализируют его собственные предпосылки. Их подразумеваемый референт уже не зависит от модуса частного. Эти фотографии не показывают нам «конец» советского, вплетая его в настоящее. Или, если говорить об этом по-другому, созда-

вая констелляция прошлого и настоящего, которая, по Беньямину, лишь одна может обеспечить доступ к смыслу («истине») исторических событий. Здесь частное – дабы сохранить обозначение – возведено в новую, почти неузнаваемую степень. Ибо оно превращено в сами условия бытия-вместе – изначальная общность, запечатленная в тяжести и отсутствии света.

Давайте ближе присмотримся к этим сериям. «У земли» и «Сумерки» могут быть восприняты и прочитаны как разновидность социальной критики. Образы в этой серии жестки и даже брутальны: похоже, нет никакой границы между жизнью и смертью, как нет ее между глубоким сном и вечным покоем. Опустившиеся обитатели переставшего существовать имперского Союза, люди, изображенные на фотографиях, мгновенно отсылают к социальному низу. Но опять же: «они» есть не что иное, как «мы», и у зрителя нет возможности избежать этого неотвязно-неизбежного отождествления. Однако данное смещение достигается не психологическим путем, и задействована здесь странная, если не болезненным образом совсем не эмпатия. Скорее, сами структуры видения (и чувства) несут ответственность за этот сдвиг.

Персонажи Михайлова на этих фотоснимках придавлены к земле. «Мы» придавлены к земле. Этот эффект подчеркнут использованием «горизонтальной» камеры, которая расширяет угол, превращая горизонт в тугую, дугообразную мембрану. Земля – то, где обретается общность. Под этим подразумевается изначальная общность, проистекающая из покинутости, из того, что человек «брошен» в этот мир. И земля – но и Земля (с заглавной буквы) – это обиталище, которое он разделяет со столькими другими (если вспомнить Хайдеггера). «Мы» обречены на землю, «мы» ею благословлены. Это пространство протосоциальности, где различия стерты, а принадлежность бесспорна – то самое «дно», которое есть сила тяжести всех человеческих (читай: социальных) существ. Снятые с бедра, побуждающие зрителей склониться (как буквально, так и фигурально), эти фотографии явным образом метафизичны. Только метафизика здесь – не форма онтологии, не «наука» о первоз-

лементях. Скорее, это выпадение из исторического времени, ставшее наглядным, мгновение приостановки и перехода. Демонтаж общества во имя сил социального. А такие силы всегда уже пущены в ход.

Что такое быть лишенным света? Что это – зрелость действительности, столь похожая на гегелевскую работу понятия, когда философия, а точнее фотография, еще точнее – фотография как философия не пытается ни изменить, ни омолодить наличное, но взамен всегда приходит слишком поздно? Иначе говоря, не есть ли это начало «сумеречной» работы мысли? Черно-белая серия «Сумерки» вся тонирована голубым. Однако голубой – это не цвет. Это не цвет в том смысле, что он не поставляет никаких символических ассоциаций. Это просто отсутствие света. Того самого света, который является ключевым для самоопределения фотографии («светопись»), когда она возникает как художественная форма. Но точно так же это и отсутствие света Разума, проникающего даже в темнейшие из закоулков. Здесь нет света, и никакой свет и в самом деле невозможен – только отпечаток, оставленный земными существами, силами, чье действие продолжает быть невидимым. Борис Михайлов – новый метафизик: он доводит фотографию до самого ее предела, где видимое становится неотделимым от условий видения, будь то структуры аффективности или современный опыт общности, рассмотренный как таковой.

Быть затерянным во времени – вот впечатление, которое возникает от просмотра двух указанных серий. Но в действительности все работы Михайлова так или иначе связаны со временем. Стертые любительские карточки «Неоконченной диссертации» отсылают к современности как ретроспекции: все выглядит так, как будто события сняты задним числом, из времени после, как будто современность (за неимением лучшего слова) ностальгирует по самой себе. Таково переживание времени, когда ничего, казалось бы, не происходит – я говорю о том негероическом периоде советской истории, который печально знаменит под именем застоя. В самом деле, фотографии Михайлова демонстрируют уникальную темпоральную струк-

туру, своего рода наложение: (не)реализованная Утопия, ставшая наглядной в самом запустении и упадке советских публичных пространств, и настоящее время частной жизни, ограниченной ее собственным коротким промежутком. Однако именно в пределах такого промежутка, неоконченного проекта всегда открытой жизни, и происходят события, какими бы незначительными и незаметными они ни представлялись. Такое время превращается в пространство, оно и впрямь *простирается* и, восходя к поверхности, не перестает заполнять пространство собою. Что и говорить – нет никакого другого времени, кроме простора настоящего. Настоящее не становится частью памяти, оно, напротив, словно прикреплено к поверхности вещей и видимого мира в целом. Михайлов позволяет нам видеть то, что, на беду или на радость, остается за гранью видимости – энергии частного, в своей основе подрывные, прокладывающие себе путь независимо от идеологических контекстов (даже если эти энергии и не направлены впрямую против официальных установлений и норм).

Очевидно, что силы частного находятся на стороне несовершенства и незавершенности. Ибо несовершенство и незавершенность – это способ обозначить то, что все еще свершается, что избегает любой устоявшейся формы. Но, парадоксальным образом, в поздний период советской истории такие силы, похоже, прорываются в область зримого, осаждаясь в качестве «серого» (если использовать говорящий термин Михайлова). «Серое» – опять-таки не просто цвет или метафора невыразительного положения вещей. Не есть оно и простое суммарное обозначение той «новой художественности», которая предписывает «снимать так, чтобы фотография, не успев родиться, сразу же становилась *как бы* старой, *как бы* уже знакомой, *как бы* уже встречаемой». Скорее, это способ зафиксировать Другое самого советского, то, что не перестает расслаивать советское изнутри и чем объясняется его коренная нетождественность. Под этим подразумевается нефотографическое в фотографии (если перетолковать Михайлова), иными словами, передача исторического момента, при которой то,

что мы видим, идет рука об руку с самими условиями видения, при которой «осаждение» становится возможным в силу акта узнавания («мы» узнаём «их»), указывая на проступание определенных структур чувства и в то же время на окончательное «проявление» самого фотоизображения.

Я, понятно, говорю об опыте. О таком опыте, который невозможно ни накопить, ни в точности изобразить (представить). Об опыте времени и совместного существования во времени. Наконец, об опыте, который само время наделяет смыслом, поскольку смысл его никогда полностью не дан, покуда этот опыт длится. Смысл такого опыта становится завершенным, когда в него, так сказать, вторгается еще один опыт – казалось бы, чужеродный первому, но при этом узнающий в нем себя. Узнавание – не случайное слово. Мы можем узнавать то, чего никогда не видели, но к чему имеем некую склонность или тягу. Фотографии Михайлова так пронзительно современны именно потому, что они задействуют и узаконивают наши фантазии по поводу истории. Фантазии, связанные с историей, не имеют ничего общего с фальсификацией истории. Они имеют отношение к функционированию воображаемого, которое само по себе есть разделяемый опыт исторического. По разным причинам мы, воображающая или фантазирующая общность, не имеем прямого доступа даже к самым недавним историческим событиям. Более того, есть род истории, которая несводима к повествованию, к простой памяти фактов и дат. История как опыт истории, как опыт определенного «поколения», что бы ни вкладывалось в это слово. Мы узнаём не то, что надежно передано прошлому в виде позитивных знаний, но что продолжается в своем упрямом и бесформенном существовании – что преследует нашу память именно потому, что дается нам как «пропуск».

То, что мы, как правило, упускаем и что не в силах ухватить, – это эмоциональная жизнь наших отцов и дедов. Того другого поколения или тех других поколений, которые так близки и в то же время так бесконечно далеки. В контексте недавней истории моей собственной страны, эта ситуация отягощена резким

разрывом с советским прошлым, которое многие из нас живо помнят в качестве составной части нашей все еще делящейся жизни. Мы тем самым превратились в травматических или расщепленных личностей, если перейти на более специальный язык. И, вдвойне пожалуй, таковыми стали наши родители. Таким образом, «собственное» прошлое индивида оказывается у него отнятым, так сказать отсвоенным. Но благодаря этому разрыву, этому невольному отсвоению мы и можем быть более чем когда-либо верными себе. Ибо этот разрыв означает не что иное, как опыт, который есть способ вернуться к тому, чем мы никогда не являлись.

Возвращение в не-место, возвращение к нетождественному. В этом все дело. И в этом нам помогают другие. Мы возвращается к «себе» через столькие ожидания и мечты, которые разделяем с другими. Однако было бы неверно думать, что мы распоряжаемся этими мечтами и эмоциями. Напротив, само «мы» проистекает из фантазийной жизни не имеющего очертаний коллектива – его вполне можно назвать «поколением», – из тех аффектов, что делают из него некое расплывчатое, преходящее образование. И именно посредством и внутри фотографии такие механизмы приводятся в действие. Но, понятно, это относится не к каждой фотографии, какой бы искусной она ни была. Только фотографы столь внимательные и столь лишенные претензий, как Борис Михайлов, сумели раскрыть и мобилизовать указанный потенциал.

Что-то, бесспорно, объединяет все эти фотографии (Михайлов предпочитает называть их карточками) – своеобразный лиризм, смешанный с иронией. Однако иронию следует понимать не как сознательно избранное отношение, по сути форму отстранения, но как иронию самой жизни. Говоря «сама жизнь», я вновь отсылаю к частному в его стихийном, если угодно, состоянии, к тому, что не стоит в оппозиции к чему бы то ни было. Этот уровень частного наполняет социальное бытие до и независимо от всех последующих детерминаций, он не имеет ничего общего с «занятием сторон». По этой причине Михайлов не «за» и не «против» проявлений советского – само

его видение мешает ему вставать в какую-то позицию. Напротив, он будто слит с повседневностью, которой и диктуются углы съемки, а также направление, каким то и дело следует взгляд. И если Михайлов «шпионит» за чем-то (цитирую его признание), он знает, что кто-то или что-то шпионит за ним.

То, что, по существу, показывает Михайлов, – это мир до воплощения, до различных форм его (само)предъявления. Так, даже лицо, квинтэссенция классического портретирования, становится во многих отношениях случайным: больше не носитель красоты (или же, напротив, безобразия), оно перестает играть центральную роль в «композиции». Все совсем наоборот. Лицо на этих фотографиях – это произвольная складка социального ландшафта, лишь одна из бесконечных фигураций «жизни». Лицо, более того, обладает смыслом в той мере, в какой оно обезличено, поскольку только поток коллективных аффектов наделяет его каким-либо значением. В серии «Танец», однако, мы видим много лиц, и нас трогает то, что ассоциируется с их мимолетным выражением. И все же чаще всего это поза, способ показать себя в парадной одежде, включая и само лицо. Какой более высокой правде о самих себе подражают эти люди? Как много пытаются они выставить на всеобщее обозрение и тем же самым жестом утаить? Мы «видим» попытку превратить лицо в его собственный (улучшенный) образ, поместить его в род приятно возвышающей невидимой рамы. Короче, представить его как Лицо (с заглавной буквы). Однако в то же самое время нам открывается доступ к анонимности, которая лежит в основе каждой из этих попыток. То, что в итоге раскрывается, – это не власть личности над своими психологическими состояниями и эмоциями, но сингулярный характер той самой «жизни», которая, соединяя людей вместе, предшествует индивидуации как таковой.

Итак, кто же такой Борис Михайлов? Фотограф? Художник? Ученый? Или же тот, кто просто делал снимки *для себя*, иначе говоря – приватно (о чем мы узнаём из заметок к «Соляному озеру»), не намереваясь выставлять их напоказ? И точно так же, могу я добавить, чем была та самая группа людей, которая

в этих фотографиях видела искусство, группа художников, в свою очередь совершенно неизвестных публике? То, что стоит здесь на кону, – это очевидным образом сила частного порыва, как и независимость от художественных институтов. Однако не одно это имеет значение, претворяясь в то, что мы по-прежнему признаем за «искусство». Побуждение сопровождается самим проектом, который, в лучшем из возможных случаев, охватывает жизнь. Если у этого проекта мощный изыскательский потенциал, если в том или ином виде он *социален*, тогда наверняка мы насладимся его художественным воплощением. Говоря «социальный», я имею в виду сообщничество со своим временем и местом. Борис Михайлов безусловно социален в том, что он исследует жизнь своих современников. Включая их фантазийную жизнь и даже отталкиваясь от нее. Но также это человек, имеющий настоящую страсть к жизни, и ему довелось найти уникальные и замечательно разнообразные способы перевести эту страсть в фотографию. Не сострадание, но общая полная радости страсть; приватность, неотделимая от жизни других, та, что *и есть* разделение жизни с другими, – в этом я вижу неповторимую черту его искусства.

«Апокалипсис сегодня»

Интервью Нины Сосны с Ильей Кормильцевым

■ **Н.С.** *Вы известны прежде всего как переводчик художественных текстов и поэт. Как бы Вы определили проект, связанный с созданным Вами издательством «Ультра.Культура»? Входит ли для Вас в понятие литературы то, что там издается? Кому адресованы Ваши книги?*

■ **И.К.** Дальше обычно начинаются вопросы типа «Как Вы себя позиционируете?». В первую очередь, это говорит об извращенности сознания. В этом и проявляется отчуждение человека от труда. Восемьдесят процентов вопросов, которые мне задают журналисты, приводят меня в бешенство. Эти вопросы могут придумать только люди, которые давно и тяжело болеют.

Вопросы дистрибуции и прочего не являются определяющими. Это вторично. Я никогда не думал и мне совершенно не интересно, кому все это адресовано. Ни один нормальный человек, делая что-то, не думает о том, кому это надо. Конечно, не безразлично, читают книги или нет. Читают нас разные люди – я думаю, больше люди младшего возраста, потому что молодые более активны. Но вообще не могу сказать, что меня это очень интересует. Интенция исходит совсем из другого: какие тексты ты считаешь необходимыми сам – то есть из их существования, а не из того, интересны ли они ко-