



*П. Куликов*

## ***Между взглядом и текстом***

*Работа по курсу Е.В. Петровской «Антропология образа»*

*(в статье использованы фотографии А. Синягина из серии «Носитель и проводница»)*

*Private faces in public places*

*Are wiser and nicer,*

*Than public faces in private places.*

*W.H. Auden*

Название тетраптиха «Открытые письма» (А. Синягин, 2006), состоящего из четырех серий фотографий и текстов, выдвигает на передний план мотив субъективности. Открытое письмо не пересекает до конца границу между частным и публичным пространствами, оставаясь в промежуточной зоне, открытым или, точнее, приоткрытым в обе стороны, и в данном случае ставит нас перед вопросом о работе особого «дневникового зрения».

В серии фотографий, объединенных названием «Носитель и проводница», и текстом путевых заметок фотографа, как и полагается по сюжету, есть завязка романтической истории, новые впечатления, пересечение границ – то, без чего не бывает путешествия. Собственно географические ориентиры едва угадываются, крайние точки пространственных перемещений: Москва – Лондон – Москва – могут быть заменены на любые другие. Политика, история, культурные реалии выпадают из поля зрения, остаются за кадром, равно как не проникают они и в текст. Личные впечатления, ожидания, размышления о цивилизации отчужденных холодных знаков – «а хочется того, что будет всегда с тобой» – отмечают «внутреннюю» топографию движения. В подчеркнутой субъективности этого путевого дневника можно уловить попытку сопротивления скольжению впечатлений, ставшему нормой при современных скоростях перемещений. Как замечал еще в 19 веке Писемский, «Теперь человек проезжает много, но скоро и безобидно, и оттого у него никаких впечатлений не набирается, и наблюдать ему нечего и некогда, – все скользит».

Итак, на первый взгляд, в серии «Носитель и проводница» мы имеем дело с двумя темами: дневник и путешествие.

Начнем, по порядку, с первой. О дневнике. «Чтобы зафиксировать что-то, произошедшее в течение дня, надо, в сущности, проделать немалую мыслительную работу. Надо решить,

что именно достойно записи, выделить это достойное из убегающего ряда ненужностей и зафиксировать в эмоциональной форме.»<sup>1</sup> В случае «Открытых писем» эта работа двойная: текст и фотография равно являются здесь средствами «фиксации в эмоциональной форме». Собственно, область этой работы – между взглядом и текстом: «вода-образ, ждущая своего сосуда...»

Текст, организованный вначале серии как повествование, к концу начинает расслаиваться, «расползаться» на не связанные внешне линии, нити. По отношению к визуальному ряду текст выполняет функцию своего рода катализатора, оставаясь вполне автономным, он как бы включается в технологический процесс, в ходе которого из акта простой фиксации – нажатой некогда кнопки фотоаппарата – возникает, проявляется фотографический образ.

Визуальный ряд, фрагментированный вначале, к концу серии за счет повторов обнаруживает тенденцию к организованности. Но эта организованность не повествовательная. Взгляд фотографа как бы существует до или после, во всяком случае, вне времени нарратива. Это не привилегированный взгляд, обусловленный той или иной иерархией с соответствующим церемониалом, а как раз напротив, максимально стертый, стремящийся стать случайным, затеряться в ходе самого фиксируемого им времени<sup>2</sup>.

Таким образом, при одновременном прочтении двух рядов – текстового и визуального – их соотношение строится как динамический баланс: по мере чтения-рассматривания серии текст теряет организованность и распадается на фрагменты, тогда как набор фотографий организуется в серию. А уже вся серия проявляет образ, не принадлежащий какой-либо одной фотографии, и становящийся как бы метаобразом, если рассматривать его по отношению к каждой фотографии и к каждой серии. вполне разумным кажется предположить, что динамический баланс текстового и визуального рядов не является случайным, что эта находка позволяет художнику достичь определенного эффекта. В частности, такой эффект может проявляться в кольцевой структуре серии, смыкающей оба ряда в одной точке, исходной для одного ряда и конечной для другого. Такой «точкой бифуркации», осуществляющей транзит «между мирами», мог бы стать образ. Но образ на языке автора, как уже было сказано – это лишь «вода, ждущая своего сосуда». И тем не менее, мы должны как-то обозначить эту «область пересечения» двух множеств.

«Лук лефт, лук райт – надписи на асфальте пешеходных переходов. Вэй аут, Вест Сайд Стрит, Ист Сайд Стрит – на стенах метро. Везде указатели ... Задающие направление движения – прямого.» Текст начинается с описания движения, движения по определенной модели, задающей правила самого движения, повторим, прямого. Это значит, что в рамках моей гипотезы визуальный ряд должен завершаться ничем иным, как моделью движения.

---

<sup>1</sup> Л. Анненский «Безвестные лодочки в реке времен», опублик. в «Наука и жизнь», №7, 2008.

<sup>2</sup> Чему не противоречит очевидность внимательной технологической обработки фотографий, ретуши, затемнения и др.

Механизм отбора «достойного записи» настраивает само «дневниковое зрение» (опять-таки согласно моей интерпретации<sup>3</sup>) в соответствии с задачей обнаружить некую модель движения, частным случаем которого является путешествие.

Для описания модели в данном случае не подходит язык натурального описания. Так как речь идет о предполагаемом механизме сцепления элементов серии, бессмысленно было бы описывать каждый элемент в отдельности. В данном случае, когда речь идет скорее об эффектах, чем о «действиях и положениях тел», более уместным мне представляется говорить на языке инструкции или, иными словами, на собственном языке модели.

### ***Модель движения***

1. Пауза – начало движения – затакт. Вход в канал, движение по каналу
2. Выход – люди, социум. Как пройти, не задев
3. Дойти – исчерпание – «дальше только море». Видеть пространство
4. Отстройка, смена позиции, вход в пространство заново
5. Накопление движения, скорость в статике – как парус. «Ветер в спину»
6. Новая возможность

Все это, конечно, не читается прямо из изображенного на фотографиях, контуры модели проступают только при чтении всей серии, когда мы смотрим на фотографии не пристально, а как бы мимоходом, и видим лишь самый общий, схематический каркас каждого изображения. Речь идет не об образе, а только о модели, и эта модель явно не укладывается в рамки прямолинейного движения, с описания которого начинается текст. Это, очевидно, две принципиально разные модели – одна, предписываемая движению в социальном пространстве, и другая, впрочем, не рискну назвать ее частью творческой технологии художника.

В коммуникации между частным и публичным пространствами неизбежны помехи, сбои, ошибки, возмущения, возникающие просто в силу разности потенциалов силового поля этих двух пространств. Поэтому я хотел бы еще раз подчеркнуть, что исхожу из своей интерпретации серии, неизбежно упуская те или иные мотивы или способы прочтения, которые вкладывались в нее художником. Однако, мне кажется, что сама возможность такой «отвлекающейся» интерпретации в данном случае является дважды обоснованной. Во-первых, сам жанр «открытых писем» предполагает неточность и известную вольность их прочтения в силу простого незнания фактических обстоятельств, стоящих за теми или иными фразами или изображениями. Во-вторых, соположение текстового и визуального рядов настраивает не столько на чтение текста или фотографий или их серий в отдельности, сколько на возможность «читать и говорить около», неточно, рядом, не прямо, воспринимать эффекты и напряжения между двумя рядами, а не фиксированные в

---

<sup>3</sup> Интерпретации, относящейся к финальной стадии отбора и расположения фотографий. Это упоминание кажется мне нелишним, учитывая, что с приходом цифровой техники принцип отсеивания, становясь ведущим в практике художников, часто имеет не одну стадию.

знаковой форме этих рядов сообщения. Таким образом, еще одна хитрость<sup>4</sup>, используемая художником, заключается в том, что акцентируемая в названии субъективность оказывается в итоге не столько субъективностью автора, сколько субъективностью читателя с того момента, когда он покидает область эффектов и вступает в область их вербального выражения.

1.



2.



---

<sup>4</sup> Одним из значений слова *механизм* в греческом языке является «хитрость», напр., эпитет «хитроумный», характеризующий в русском переводе «Одиссеи» самого Одиссея, в оригинале имеет аналог *mechanos*.





4.



5.



6.

