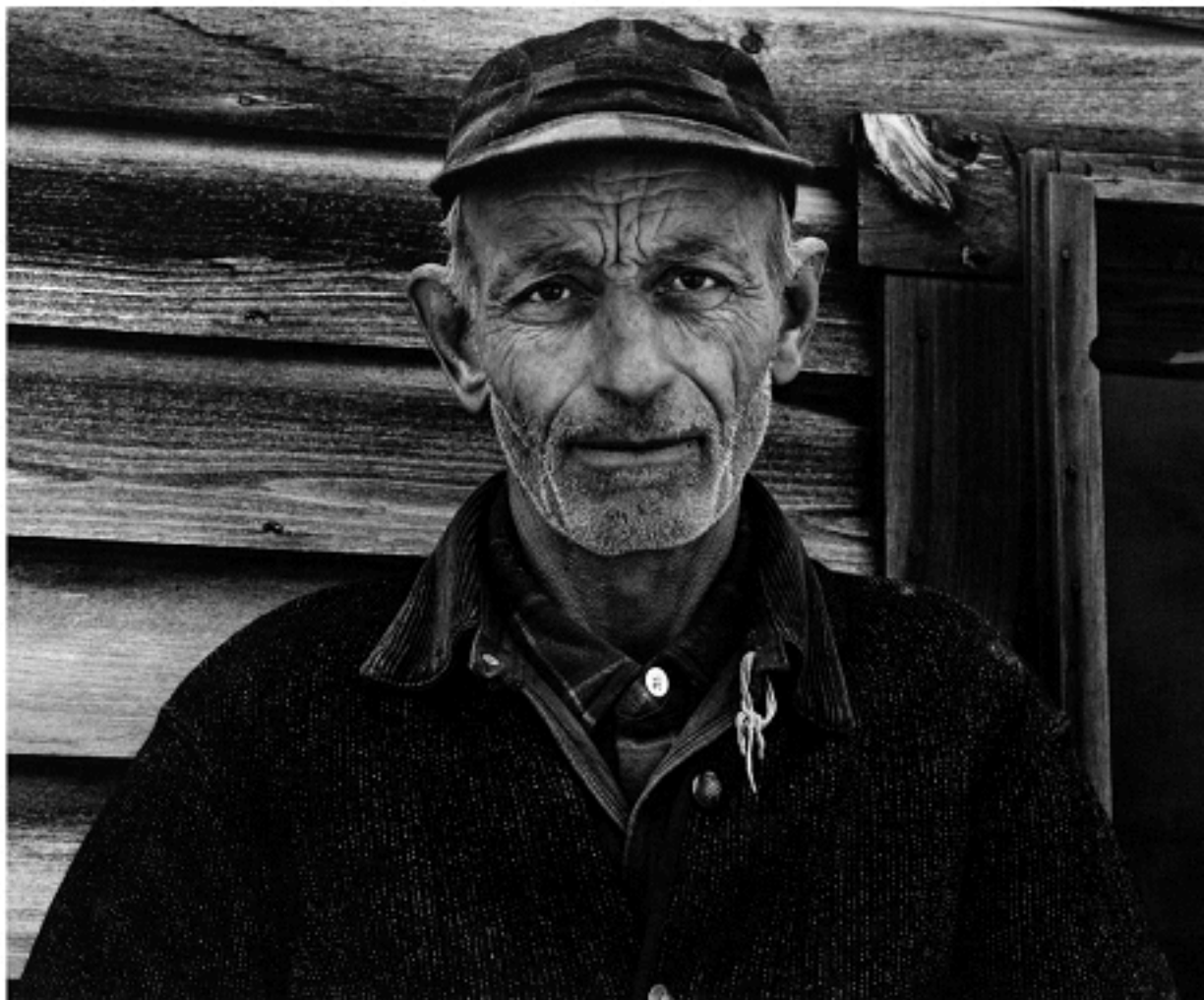


## Пол Стренд

Панує уявлення, що якщо особа цікавиться візуальністю, то її інтерес має обмежуватися тим, як технічно обходитись із візуальним. Відповідно, візуальне ділять на категорії, що становлять окремий інтерес: живопис, фотографія, реальні явища, сни тощо. Про що тут забувають — як забувають про всі важливі питання в позитивістській культурі, — то це про значення й загадку візуальності як такої.

Я думаю про це тепер, бо хочу описати те, що бачу у двох книжках, які лежать переді мною. Це — два томи ретроспективної монографії про творчість Пола Стренда. Перші знімки датовано 1915 роком, коли Стренд у певному сенсі був учнем Альфреда Стігліца; найновіші зроблено 1968-го.

На ранніх знімках бачимо головно людей і місця в Нью-Йорку. На першому з них — напівсліпа жебрачка. Одне око в неї тьмяне,



[Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>](http://kniga.biz.ua)

друге — проникливе й підозріливе. На шиї в неї табличка, на якій друкованими літерами написано «СЛІПА». Це образ із чітким соціальним послоним. Але є ще дещо. Згодом ми побачимо це на всіх найкращих Стрендових знімках із зображеннями людей: він дає нам візуальний доказ не лише їхньої присутності, а і їхнього життя. У певному сенсі такий доказ життя є соціальним коментарем — Стренд послідовно дотримується лівих політичних поглядів, — але, в іншому сенсі, він візуально натякає на повноту іншого прожитого життя, зсередики якого ми самі є не більш ніж тим, на що можна подивитись. Ось чому чорні літери «С-Л-І-П-А» на білій табличці не лише витворюють слово. Доки фото лишається перед нами, ми ніколи не зможемо сприймати ці літери як прочитані. Перший знімок у цій книжці змушує нас поміркувати про важливість самого бачення.

Наступна група фотографій — 1920-х років — містить знімки деталей механізмів і крупних планів різних природних форм: коріння, каміння і трави. Тут уже очевидний технічний перфекціонізм і виразні естетичні зацікавлення Стренда. Але не менш очевидна і його вперта, непорушна повага до речі в собі. І результат часто спантеличує. Комусь ці фото можуть здатися невдалими, адже вони лишаються деталями того, що знімали: вони ніколи не стають самостійними зображеннями. Природа на цих знімках непримирима до мистецтва, а деталі механізмів імітують непорушність цих ідеально переданих зображень.

Починаючи з 1930-х, фотографії зазвичай розділені на групи, пов'язані з подорожами Стренда: у Мексику, Нову Англію, Францію, Італію, на Гебридські острови, у Єгипет, Гану, Румунію. Саме завдяки цим знімкам Стренд здобув славу, і саме вони слугують доказом того, що він — великий фотограф. Із цими чорно-білими світлинами, із цими фіксованими кадрами, поширюваними будь-де, він пропонує нам поглянути на низку місць і людей у такий спосіб, щоб якісно розширити своє бачення світу.

Соціальний підхід Стрендової фотографії до реальності можна назвати документальним або неореалістичним (його очевидний кінематографічний аналог знаходимо в довоєнних фільмах Флаєрти або ж перших повоєнних італійських стрічках де Сіки та Росселліні). Це означає, що у своїх подорожах Стренд уникає мальовничості, панорамності, намагаючись знайти місто на вулиці, а спосіб життя нації — у кухонному



мистецтва — хоч і не трагічні, але дуже вриваються в пам'ять. Ми бачимо характер як порожню ливарну форму від свідомості, якої нема. І знову найгірше вже сталося. Жива людина стала безмозким привидом себе самої.

На більших композиціях із фігурами, де персонажів більше ніж один, брак виразу обличчя відповідає цілковитій нечуткості інших фігур. Усі вони доводять одне одному, і то постійно, що можуть узагалі не мати виразу обличчя. Лишаються тільки гримаси.

Беконове бачення абсурду не має нічого спільного з екзистенціалізмом, як і з творчістю такого митця, як Семюель Беккет. Беккет підходить до відчаю як до наслідку запитування, висліді спроб розплутати мову звичних відповідей. Бекон нічого не розпитує, нічого не розплутує. Він приймає як даність те, що найгірше вже сталося.

Брак альтернатив у його поглядах на становище людини відображається в браку будь-якого тематичного розвитку в його творчості. Його прогрес упродовж тридцяти років — технічний: він дедалі гостріше фокусується на найгіршому. Він досягає успіху, але водночас повторення робить найгірше менш правдоподібним. У цьому його парадокс. Коли проминаєш залу за залом, стає зрозуміло, що найгірше можна прожити, що можна й далі писати його знову і знову, можна перетворювати його на дедалі елегантніше мистецтво, можна вставляти його в оксамитові й золоті рамки, щоб інші люди його купували й вішали на стіни кімнат, у яких їдять. Починає здаватися, що Бекон може бути шарлатаном. Але це не так. І через його вірність власній одержимості парадокс його мистецтва послідовно породжує правду, хоч і не завжди ту, яку він мав на меті.

Беконове мистецтво, по суті, конформістське. Його слід порівнювати не з Гойєю чи раннім Ейзенштейном, а з Волтом Діснеєм. Обое висловлюють судження про відчужену поведінку в наших суспільствах; і обоє — кожен по-своєму — переконують глядача прийняти те, що є. У Діснея відчужена поведінка видається кумедною й сентиментальною, а тому прийнятною. Бекон же інтерпретує її з розрахунку на те, що найгірше з можливого вже сталося, а тому, стверджує він, і відмова, і надія — безглузді. Несподівані формальні подібності в їхній творчості — те, як саме спотворено кінцівки, загальні обриси тіл,

## Джакометті

За тиждень по смерті Джакометті тижневик *Paris-Match* опублікував знакове фото митця, зроблене дев'ятьма місяцями раніше. На ньому Джакометті переходить під дощем вулицю неподалік своєї майстерні на Монпарнасі. Руки він захвав у рукави, але плащ натягнув на голову. Непомітно для нас його плечі під плащем згорблені.

Миттєвий ефект від тієї публікації фото був пов'язаний із тим, що чоловік, якого ми там побачили, — незвично недбалий щодо власного добробуту. Він у пожмаканих штанях і старих черевиках, не розрахованих на дощ. Цей чоловік узагалі не переймався тим, яка надворі пора року.

Але знакове це фото ще й тому, що розповідає нам не лише про характер Джакометті. Плащ виглядає так, ніби його зняли з чужого плеча. А ще здається, ніби під плащем на ньому немає нічого, крім штанів. Цей чоловік справляє враження вцілілого після катастрофи. Але не в трагічному розумінні. Він чудово звик до свого становища. У мене виникає спокуса назвати це становище «монашим», особливо через те, що плащ на голові трохи нагадує каптур на рясі. Але таке порівняння не достатньо точне. Його символічна вбогість значно природніша за вбогість більшості монахів.

Творчість усіх митців змінюється після їхньої смерті. Аж до того, що врешті вже ніхто не пам'ятає, якою вона була за їхнього життя. Іноді ми можемо прочитати, що говорили про неї сучасники. Різниця в акцентах та інтерпретаціях великою мірою — питання історичного розвитку. Але смерть митця — це теж вододіл.

Зараз мені важко уявити іншого митця, чия смерть більше вплинула б на його творчість. За двадцять років цю зміну вже ніхто не розумітиме. Здаватиметься, що його творчість повернулася до норми, хоча насправді вона стане чимось іншим — свідченням із минулого, — замість того, щоб, як упродовж останніх сорока років, бути підготовкою до чогось, що, можливо, ще буде.

Здається, смерть Джакометті так радикально вплинула на його творчість іще тому, що вона дуже тісно пов'язана з усвідомленням смерті. Можна би сказати, що його смерть підтверджує його творчість — ніби його твори можна лінійно вибудувати за логікою прямування до смерті,

[Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>](http://kniga.biz.ua)



[Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>](http://kniga.biz.ua)