

**ОБ'ЄКТИВ ПРОТИ ОБ'ЄКТА:  
ПРИВЛАСНЕННЯ ОБРАЗІВ ЗА ДОПОМОГОЮ ФОТОГРАФІЇ****Олена Галета***Львівський національний університет імені Івана Франка  
вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів*

Статтю присвячено аналізу фотографування як способу поповнення колекції у романах Джона Фаулза “Колекціонер” та Мішеля Турньє “Лісовий цар”. Колекція розглядається як спосіб конструювання ідентичності самого колекціонера, а нагромадження фотографічних образів замість матеріальних речей дає змогу подолати дилему, яку сформулював Жан Бодріяр: поєднати повноту і здатність колекції до поповнення, і так уникнути смерті суб'єкта.

Ключові слова: колекція, фотографія, ідентичність, насильство, об'єкт, суб'єкт.

Погляд Іншого приховує його очі.  
*Жан Поль Сартр*

Збирати знімки означає колекціонувати світ.  
Сьюзен Зонтаг

У фільмі „Фотозбільшення” режисер Мікеланджело Антоніоні показує подію, яка, не зафіксована фотографічно (не *закріплена* – також і в фотографічному розумінні – у пам'яті), позбувається існування. Натомість, подія, яку *бачать* – фінальна сцена з пантомімою гри в теніс – існує, навіть якщо гра відбувається без тенісного м'ячика і ракеток: достатньо, що існує точка фокусування поглядів. Реальність у фокусі. Фокус реальності...

Небезпека писання про фотографію – у тому, що, намагаючись „сфокусувати” розмову, ризикуємо спокутитися розмовою *про все*: фотографію як посягання, сексуальне прагнення, творення пам'яті й антикваризацію сучасності, зміну естетики, популяризацію мистецтва, звеличення звичайного, самовираження чи поцілунки смерті... Мусимо зважати на сказане: Беньямін, Барт, Зонтаг, Бурдьє, сучасні варіації на класичні теми – Петровська або Олехніцький... Перефотографувати знімки попередників, щоби відретушувати їх за допомогою сучасних технологій, перевести у новий формат, сколажувати і т. д. (або LTD - “...з обмеженою відповідальністю”).

Фокус цієї розмови – у тому, що знімки, про які йтиметься, не можна оглянути. Однак, за логікою “Фотозбільшення”, вони існують – як образи літературні, а не візуальні, точніше, як окремі мотиви у двох романах, рушієм сюжетної дії (чи окремих сюжетних відгалужень) яких є створення колекцій: “Колекціонера” Джона Фаулза та “Лісового царя” Мішеля Турньє. Герої цих романів – Фредерік Клегг та Авель Тиффож – захоплюються фотографуванням не випадково. Клегг фотографує свою полонянку – найцінніший екземпляр колекції метеликів – Міранду Грей,

фотоапарат супроводить його від моменту самого зародження задуму (навіть не задуму, а радше його передчуття) викрасти дівчину до останньої сцени перед смертельною хворобою; Тиффож, одержимий манією дітоносною форії, – паризьких школярів (він також записує за допомогою спеціального пристрою їхні голоси). Обидва автори не тільки *розповідають про*, але й міркують з *приводу*, вдаючись до своєрідної “романної есеїстики”, де важко відрізнити (і так само важко ототожнити) голоси автора і персонажа.

На перший погляд, може видатися, що підміна реальних “колекційних предметів” їхніми фотографічними образами набуває в цих романах протилежного значення: перетворює колекціонування на безневинне захоплення – у випадку Тиффожа, або ж, навпаки, безпосередньо пов’язана з фізичним насильством – у випадку Клегга.

Культурологи зазвичай зосереджують увагу на феномені *фотографії* (конкретної – як Р. Барт, “будь-якої” – як, скажімо, О. Петровська, чи фотографії як явища соціологічного або антропологічного – як К. Олехніцький) розмірковують про *зображене*. Натомість в обох романах йдеться радше про *фотографування* – *зображення*, процес, у якому беруть безпосередню участь фотограф і об’єкт, певний вид стосунків між фотографуючим та фотографованим, наступне проявлення негативів і віддруковування чи тиражування знімків. І на цьому *історія фотографії*, власне, ще не почавшись, зупиняється. Розмова про фотографування позбавлена важливого для фотографії аспекту – її тривалості в часі. Фотографія більше не виступає способом оприсутнення минулого, тривання, зміни контекстів. Вона відбувається тут і зараз, “знищуючи будь-яку пам’ять” [6, с. 8], і світ, який проявляється на фотографіях, не є *іншим*. Він – єдино можливий для фотографа-колекціонера; єдино можливий з усіх нереальних світів. Навіть модель – Міранда – у Фаулза (чи у Клегга?) знерухоплена або й узагалі безпам’ятна (як метелик – під дією хлороформу): умова вдалої фотографії – *не кліпати очима*, як притлумлений спогад про виснажливість перших фотозйомок, під час яких модель приречена була на тривале терпіння в безруху.

Дія розгортається в просторі, а не в часі – це єдина реальність фотографування, яке впорядковує світ, розділяючи його на *перед* і *за* фотооб’єктивом. Те, що може бути сфотографоване, існує у певному місці. І навпаки – все, що існує в певному місці, може бути сфотографоване. Несфотографованим залишається лише сам фотограф. Точніше було б навіть сказати, що фотограф принципово не уявляє себе в ролі об’єкта фотозйомки. Тиффожа особливо обурює, коли під час слідства його фотографують – його, “записного викрадача образів” [7, с. 161]! У його власному світі (фототеці) просторова відмінність набуває якісного виміру. Але тут фотограф потрапляє у власноруч споруджену пастку: якщо він сам не надається до фіксації на фотоплівці, то й існування його потрапляє під сумнів...

Невидимий фотограф прагне бути побаченим. Слід його присутності відчитується в погляді жертви, яка знає, що її фотографують. Реакція може бути різною, але вираз обличчя перед фотоапаратом завжди відрізняється від того, який людина “приберігає для себе”: “Як тільки я відчуваю, що мене оглядають через об’єктив, все підлягає зміні: набуваю пози, створюю собі натомість інше тіло, сам по собі перетворююся на образ”, намагаючись “впливати зсередини на свою шкіру”; так “народжується образ – образ мене” (Барт, [9, с. 19, 20-21]).

Присутність споглядача виражається через насильство – і воно відгукується “душевною болем” пов’язаної з ним жертви (Турнье), так само, як біль пов’язував хірурга і хворого до застосування анестезії. На протистояння обличчям до обличчя

(обличчям до фотоапарата – фотоапаратом до обличчя) зважується Тиффож, і Клеґ у Фаулза після першої серії знімків (саме таких, які малювала його уява) воліє не застосовувати хлороформ, а змусити Міранду позувати свідомо.

Фотографуючи, колекціонер поповнює колекцію образів і так їх привласнює, реалізує свою волю до влади, чи навіть волю до знищення, як про це прямо заявляє Тиффож. Чатуючи біля воріт школи з фотоапаратом, він прагне розбити змінне видовище на послідовність зупинених кадрів, посадити дітей у клітку з прямокутників знімків, “викрадати їх образи” [7, с. 129]. Навіщо? Щоби розшифрувати. Бо “тіла суть знаки” [7, с. 129].

Справді, фотограф не намагається заволодіти об'єктом як тілом. Щобільше, тіло для нього – зайве, обтяжливе, небажане, те, що спотворює чи заступає чистоту і досконалість образу. Клеґ, відмовляючись від фізичних стосунків з Мірандою, воліє втішатися її фотографіями. Кожен дотик до тіла бентежить, вадить (буквально – завдає вад образів), врешті, дратує і озлоблює... Володіння тілом з необхідністю є володінням одиничним, конкретним “екземпляром”, чимось особливим, тоді як володіння образом (образами) уможливує володіння серією. “Я у множині” – як нотує Міранда з приводу своїх знімків [8, с. 151–152]. Тиффож назавжди уриває стосунки з юним Етьеном (реальною дитиною, а не дитиною взагалі), незважаючи на те, що зустріч з цим хлопчиком у Луврі принесла йому надзвичайну насолоду. Тиффож відмовляється від влади над одним заради влади над усіма: “Фотографія ніби абстрагує об'єкт, перетворюючи конкретну дитину на певний дитячий тип: фотографуючи одного, ти отримуєш їх тисячу, десять тисяч...” [7, с. 136]. Отож, образ не просто заміняє тіло, він його заперечує, усуває; симулюючи присутність, є найдосконалішим свідченням його відсутності. Поза кадром нічого не існує, бо “кожен кадр... схожий на гострий погляд сліпця, який прозирає лише на мить і тому не здатен забути єдиний у його житті зоровий образ” [7, с. 134]. Знімати що-небудь на плівку – досвід більш реальний, ніж безпосереднє переживання [див. 6, с. 7], ба навіть єдиний спосіб дотикатися до реальності [див. 5, с. 6].

В есеї “У Платоновій печері” Сьюзен Зонтаґ вказує на непевність і водночас неминучість порівняння фотоапарата з фалосом [4, с. 21]. Справді, Клеґ фотографує Міранду у сексуально-непристойних позах, а Тиффож у своєму щоденнику нотує промовистий пасаж: “Коли мені доводиться кружляти містом на драндулеті, відчуття повного задоволення я переживаю, лише відчуваючи на шиї ремінець фотоапарата, в той час як сам він спочиває у мене між ногами. Це по суті величезний член, заправлений у шкіряний гультік” [7, с. 134]. Однак функції цього органа досить своєрідні: його призначення – викрасти у здобичі і зберегти для свого господаря найсокровенніше – її зовнішній вигляд. Отож, клацаючи фотоапаратом, фотограф зливається з тілом-оболонкою, тілом-поверхнею, яке врешті-решт розгладжує по площині знімка. Уподібнення до полювання можна розгортати й далі: як справдешній мисливець, фотограф “поїдає” свою жертву, перетворюється на ненажеру, прагнучи присвоювати – чи засвоювати – нові й нові уподобані об'єкти, спричиняє, за висловом Барта, їхню “плоску смерть” [9, с. 156].

Отож, фотографічне зображення створює лише ілюзію об'єктивності, як в анекдоті про Пікассо, який, поставлений перед потребою написати “реалістичний” портрет на зразок фотографії, поспівчував багатому замовникові: “Ваша дружина маленька, плоска і чорно-біла”. Турнє, водячи рукою Тиффожа, змушує свого героя визнати міфологічну природу фотознімків. Міфологізуючи, фотограф возводить своїх “моделей” у ранг богів і – полонених. Фотоапарат відображає світ фантазії,

використовуючи довколишній світ як підручний матеріал, перекроюючи, кадруючи, змушуючи позувати відповідно до фантазмів фотографа. Неспроможний сфотографувати себе, фотограф *об'єктивізує* (розглядає через об'єктив) *себе в іншому*. Але його фантазії взоруються на безликі кліше: зразком для наслідування для Клегта стає “продуктивна банальність” [5, с. 10] – порножурнал із зображенням жіночих ніжок на високих підборах. Він неспроможний відчутти пародійність фотопозування, намагається позбутися будь-яких ознак індивідуалізації, відрізаючи голови на віддрукованих фотокартках. Натомість для художника Чарльза Вестона (ще одного персонажа, “непрямо” присутнього в романі – у щоденникових спогадах Міранди) фотографія – підміна стилю стилізацією, умертвіння зображуваного.

Знімки, що їх роблять Клегт або Тиффож, не призначені для публічного показу. Вони існують для єдиного споглядача – творця і власника приватної колекції. Колекція як спосіб згромадження й упорядкування світу, створення штучної реальності замість довколишнього хаосу, врешті, спосіб конструювання суб'єкта не надається для демонстрації. Її мета – потаємне приватне використання, і будь-яке “виставляння напоказ” розцінюється як загроза для особистості самого колекціонера (див. Бодрійяр [2, с. 110]). Якщо культурологи, розмірковуючи про феномен фотографії, переважно зверталися до аналізу робіт фотографів-професіоналів, робіт, які стали уже беззаперечними фактами культури, то автори-романісти зазирають до лабораторії аматора – потаємного вуаєриста і скнари. Коли ж такі знімки все-таки оприлюднюються, вони починають свідчити проти самих фотографів. Фотографії дітей, знайдені в Тиффожа, стали одним із вагомих доказів його вини у погвалтуванні школярки. Отож є привід ще раз згадати Антоніоні: слідчий врешті-решт схиляється до визнання тієї реальності, яку демонструють (прямо чи опосередковано) фотографії, а не тої, яка *справді* відбулася. Тиффожа звинувачують у злочині, якого він не коїв, але на який вказують фотографії.

Однак фотографія – сама собою злочин. Тиффож міркує про відмінність фотографії від живопису: якщо художникові потрібно світло, то фотографії народжуються лише в темряві (знову ж таки: недоступно для стороннього ока). Кадри фіксуються моментально, заперечуючи процесуальність життя, а робота над картиною потребує певного часу. Художник віддає, фотограф привласнює. Схоже протиставлення нав'язує також Фаулз: Клегт, захоплюючись фотографією, у той же час зовсім не здатен оцінити мистецької краси картин. Не випадково жертвою колекціонера виявляється саме молода художниця. Це протиставлення – живопису як мистецтва і фотографії як технічної репродукції – значно раніше лягло в основу відомого есею В. Беньяміна “Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності” [див. 1]. Якщо, аналізуючи фотознімки Атже, Беньямін називає їх фотографіями місць злочину, то за Фаулзом чи Турньє, саме фотографування і є скоєним злочином.

Врешті Зонтаг (“Сумовиті об'єкти”) розрізняє два типи фотографів: учених та моралістів [4, с. 60]. Перші інвентаризують світ, другі концентруються на важких ситуаціях. В обох романних версіях фотографування зображено як діяльність антигуманістичну, антиморальну. Клегт та Тиффож радше схожі на інвентаризаторів, однак вони інвентаризують не об'єктивний світ, а власні колекції, причому процес інвентаризації є одночасно процесом творення. Колекція – впорядкована (освоєна, поневолена) нескінченність, першим і останнім членом якої є сам фотограф-колекціонер. До такого висновку схиляє Бодрійяр, коли у “Системі речей” стверджує, що колекціонер завершує серію колекційних речей [див. 2, с. 101], а у “Звабі”,

навпаки, пропонує починати від нього відлік [3, с. 214 – 215]; Джеймс Кліффорд, аналізуючи процес споглядання колекції, називає його “подорожжю через заборонені обшири власного “я” [10, с. 235]. Фотографічні образи створюють набагато ширше поле для діяльності колекціонера, аніж накопичення матеріальних речей. Коли колекція стає повною, вона перетворюється на знаряддя вбивства колекціонера – йому нічого робити далі, йому немає заради чого існувати, йому ні з чим себе ідентифікувати. Знімки ж балансують на межі між ідеєю та її втіленням, вони здатні безконечно відтворюватися, отож повнота фотоколекції ніколи не є остаточною: “Зі скінченної кількості негативів я можу віддрукувати безконечну кількість фотографій. Коли я зберу повну колекцію, актуальна безконечність перетвориться в потенційну, явити яку буду здатен я один. Таким чином, фотографія стане засобом одомашнити дику безконечність” [7, с. 143]. Отож, безпечність колекціонування образів, про яку йшлося на початку статті, гарантує безпеку не для об'єкта, на якого посягає колекціонер, а самого фотографа-колекціонера, який, зосереджуючи у своїх руках владу не тільки над об'єктами, але й над їхнім репродукуванням, контролює власну смерть (“повернення померлого”, як висловився Барт [9, с. 17]), гарантуючи своїй колекції водночас і повноту, і здатність до поповнення.

1. *Беньямін В.* Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране. – Львів, 2002. – С. 53-81.
2. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. – Москва, 1999.
3. *Бодрийяр Ж.* Соблазн. – Москва, 2000.
4. *Зонтаг С.* Про фотографію. – Київ, 2002.
5. *Петровская Е.* Антифотография. – Москва, 2003.
6. *Петровская Е.* Непроявленное: Очерки по философии фотографии. – Москва, 2002.
7. *Турнье М.* Лесной царь. – СПб, 2000.
8. *Фаулз Дж.* Коллекционер. – Москва, 2003.
9. *Bartes R.* Światło obrazu: Uwagi o fotografii. – Warszawa, 1996.
10. *Clifford J.* Kolekcje // Clifford J. Kłopoty z kulturą: Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka. – Warszawa, 2000.
11. *Olechnicki K.* Antropologia obrazu: Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych. – Warszawa, 2003.

#### THE OBJECT-GLASS AGAINST THE OBJECT: APPROPRIATION OF IMAGES BY MEANS OF PHOTOGRAPHY

**Olena Haleta**

*Ivan Franko National University of Lviv  
Universytets'ka st., 1, 79000, Lviv*

The paper is devoted to the analysis of photographing as a way of replenishment of collection in the novels “Collector” by John Fowles and “Forest Tsar” by Michael Tournier. The collection is considered as a way of collector’s identity constructing, and accumulation of photographic images instead of the one of material things gives possibility to overcome the dilemma, formulated by Jean Baudrillard: to combine completeness of the collection

---

and its capacity for replenishment and in such a way to avoid the death of subject.

*Key words:* collection, photography, identity, violence, object, subject.

Стаття надійшла до редколегії 22.04.2003

Прийнята до друку 15.05.2003