



УДК 7.01:77.04  
ББК 87.812.22+85.16

## «АВТОР» И «ГЕРОЙ» В ФОТОГРАФИИ

*И.В. Шугайло*

Статья посвящена актуальной теме современной культурологии: взаимоотношение автора и его моделей, автора и зрителей в фотоискусстве. Автор в качестве «собеседников» выбирает Р. Барта и М. Бахтина. В диалогическом ключе разворачивается размышление-повествование. Акт фотографирования рассматривается как бы с двух сторон: изнутри и со стороны. В процессе проговаривания происходит превращение автора в участника, а дистанция рассматривания превращается в дистанцию проживания. «Пластическая модель» становится одним из двойников художника-фотографа. Последовательность процесса, запечатленная в фотографии, выливается в создании стереопространства, аналогичного диалогу или полилогу в других видах искусства.

*Ключевые слова:* фотография, философия искусства, художественные средства, фотоискусство, мифологизм, визуальное искусство.

Попытки обнаружения сути и специфики фотографии, безусловно, требуют проникновения в таинство фотосъемки, которая может происходить в фотостудии. Личные наблюдения за процессом фотографирования пробудили четкие ассоциации с древнегреческими мистериями, смысл и форму которых мы, безусловно, можем постичь лишь через теоретические описания и благодаря построению собственных виртуальных проектов по этому поводу. Фотографирование здесь предстает как вид синкретического действия, а сама фотография – лишь фрагмент его. Во-вторых, структура взаимоотношений фотохудожника с моделью (или моделями) напоминает взаимоотношения героев древнегреческих мистерий и трагедий. И наконец, фигура необязательная – наблюдателя, резонирующего с художником, а потому и ведущая с ним диалог (возможно, и без слов), – делает возможным привнесение новых смыслов, наподобие тех, о которых заявляет прологист в античной трагедии.

Жанр трагедии как таковой предполагал наличие трех основных «героев». Первый герой – прологист или нарратор, который представляет действие. В роли нарратора может

выступать фотограф, выстраивающий сценарий съемок. Нарратором может быть и присутствующий значимый субъект, который лишь молча наблюдает за действием, возможно, выполняя функцию катализатора творческого процесса. Наблюдающий по роли может быть «двойником» активного участника – фотомодели – и вступать с ней во взаимодействие. Второй участник – лирический герой, который переживает некоторый переворот Судьбы. Это, скорее, сам фотографируемый, представляющий некий образ фотографу и воображаемому зрителю. Третий герой – тот, который взаимодействует с лирическим героем, наблюдает его «со стороны» или разыгрывает с ним сюжет. И подобно тому, как в древнегреческой трагедии может быть разное число участников, несущих на себе идеологические функции, так и в процессе фотографирования роли эти могут распределяться между участниками действия или, наоборот, совмещаться в одном герое.

Близкое прочтение процесса фотографирования находим у Ролана Барта, который тоже выделяет три основных действующих лица в Фотографии: «Operator – это сам фотограф. Spectator – это все мы, те, кто просматривает собрания фотографий в журналах, книгах, альбомах, архивах. А тот или та, кого фотографируют и кто представляет собой мишень, референта, род небольшого

симулякра, eidolon'a, испускаемого объектом, – я бы назвал его или ее фотографическим Spectrum'ом, ибо это следует благодаря связующему корню, сохраняющему связь со “спектаклем”, добавляя к нему еще нечто отдающее кошмаром, что содержится в любой фотографии – возвращение покойника» [1, с. 19].

В функции декораций могут выступать предметы натюрморта, атрибуты обстановки, одежда, костюмы, маски участников. Все это приобретает повышенный статус, неся на себе символическую функцию. Сюжет подобной трагедии в фотографировании превращается в художественный континуум, хронотоп, нарративную структуру (рассказ с представлением), где автор-фотограф разыгрывает самого себя и видит себя играющим. Рефлексия фотографируемого заключается в следующем: «Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство» [там же, с. 26]. Подобное нарративное пространство было присуще структуре древнегреческих трагедий, где свободно переплетались времена и пространства. «Прологист свободно обращается с пространством и временем, открывая в настоящем будущее и прошедшее, а в данном месте действия совершенно иные места... Характер наррации придает ему именно несколько времен и двойной пространственный фон; однако и то, и другое еще сохраняют здесь архаичные черты буквального “переноса” места и времени, словно это вещи, а не протяженность и длительность» [6, с. 122].

Практически в кадре дается наложение трех пространственно-временных измерений жизни «героя». Проводя аналогию с языком трагедии, мы можем фиксировать в фотографии перипетии драмы Эдипа, где каждое видимое есть изнанка невидимого, а миг – знак, осуществление Судьбы героя. Так происходит наложение трех временных измерений: прошлого, настоящего и будущего, которые создают Вечность или парадигму трагедийности в мифе фотографии. Сама фотография формирует некую «голограмму», отражающую ее прошлое, настоящее и будущее. «Говоря языком метафоры, прошлое на языке

фотографии есть негатив, где все перевернуто и необычно, доступно только для искусственного взгляда. Будущее – яркое, позитивное, отчетливое, возможное, желанное. Настоящее же есть некая вспышка – кратковременная экспозиция, которая одним щелчком прошлое переводит в следующий разряд, в следующую категорию» [4, с. 183], – так описывает ощущения фотохудожника. На языке фотохудожника категория времени – настоящее – совпадает с онтологической категорией – Настоящее, в которой подчеркнуто некоторое сущностное качество. Переводя речь о фотографии в плоскость онтологическую, поставим вопрос о взаимоотношениях художника с фотографируемым объектом. Что или кто стоит за зеркалом (или в зеркале?) объектива – герой или автор? И кто Герой, а кто Автор?

«В плане воображения Фотография... представляет то довольно быстротечное мгновение, когда я, по правде говоря, не являюсь ни субъектом, ни объектом, точнее, я являюсь субъектом, который чувствует себя превращающимся в объект; в такие моменты я переживаю микроопыт смерти (заклучения в скобки), становлюсь настоящим призраком» [5, с. 26–27], – пишет «подопытный» Ролан Барт.

Миг, который хочется остановить и покинуть. Миг, за которым начинается поворот на 180 градусов! Из негатива в позитив. Это метафизический акт «выворачивания наизнанку». Идеальный возврат к «себе» – через постижение себя-«другого» в акте диалога. Отсюда то неузнавание себя в портрете и еще более остро в художественной фотографии: «Я таким себя не видел!», и одновременно удивление перед тем, что зафиксировано и увидено другим (художником, фотографом или его камерой): «Вот я какой, оказывается!».

Во множестве переживаний, связанных с процессом фотографирования, присутствует мифологема призрака (Эвридики). Если рассматривать фотографию как искусство, то, безусловно, простая фиксация мига как «объективного» факта реальности будет недостаточной. Задачей фотографа может стать запечатление именно того, что не характерно, что является новым, рожденным в резуль-

тате сотворчества. И тогда мы и узнаем себя и не узнаем одновременно. Тогда в фотографии выявляются те архетипические знаки, которые делают возможным узнавание себя через созерцание другого.

Обозначенный процесс «узнавания – неузнавания» опять-таки предполагает некие пробелы, элементы «тишины» (но на языке визуального искусства), немоты и стертости. Именно благодаря им рождается возможность узнавания в частном всеобщего, в деталях – архетипа, рождения из хаоса лика формы. Поэтому благодаря этой «недоделанности в деталях» любой знак фотографии перерастает в символ и сообщает кадру статус знака. Все однозначное, «законченное», «до конца оформленное» в фотографии сообщает ей некоторую избыточность и часто придает (занижая уровень художественного) статус фотографии коммерческой или, если мы говорим об обнаженной натуре, статус порнографии. Как считает В. Савчук, дезэротизация фотографии достигается из-за избыточной плотности изображения. В кадре «нет места воображению, атомам которого нужен воздух Демокрита, нужны пробелы, разрывы, интервалы. Чтобы эротическое чувство могло возникнуть, необходимо препятствие, мерцание обнаженности и закрытости» [5, с. 135].

В этом диалоге, пульсации Я – Другой, можно сказать, предполагается диалог с Вечностью, язык которой предельно выразителен – немота. Немота, как воронка, втягивает в себя языки мистериального действия, из которого рождается фотография: это и музыка, и движение, и поэзия. Это немота есть уже иной язык, переведенный в другое измерение – из пространства стереоскопического в двухмерное пространство фотографии. И вне зон, где заключен «свернутый» таким образом язык, фотография теряет свои многие ритуальные качества. «Уход в деталь, в которой растворяется и забывается целое, открывает миры, выстроенные на собственных принципах» [5, с. 135]. А такой подход занижает Фотографию до просто натуралистического изображения, тем самым чаще всего низводит художественную фотографию до просто фотографии. И если изображение на фотографии есть просто изображение, рав-

но самому себе, то оно не имеет статуса произведения искусства.

В процессе творческого инсайта, достигаемого в процессе действия фотографирования, модель выходит за свои обычные пределы. Она становится не равной собственной оболочке; стираются границы видимого объекта. Тогда и получается Фотография – не снимок, а часть Души, которая больше Тела, то есть запечатленный архетипический образ. Фотографию можно прочесть и как «Тень» человека, то «Я», которое он тщательно скрывает и старается не видеть сам. Это та часть себя, которая не создается позированием для Другого, которая есть мы и не мы. Это та существенная часть нас, которую мы доверяем лишь глазам Другого, с которым мы общаемся в акте сотворчества.

У древних людей, да и у многих современных нам, существует страх перед объективом, связанный с мыслью о том, что фотоаппарат «крадет» одну из оболочек человека, тем самым забирая у него какую-то существенную часть его Души. Действительно, в процессе фотосъемки предполагается некая отрешенность, «потеря себя». Фотограф воспринимается как некий маг, изобретатель, работающий за гранью этого мира и фиксирующий некоторые проблески, которые попадают в его видение через контакт «кругозоров» фотографируемого и фотографирующего. Это ощущение близко мистическому опыту, когда в течение одной минуты пространство становится временем, а время «закручивается» в пространство. Останавливая время или обращая его вспять, фотограф, кажется, играет с жизнью и смертью. Искусство захватывать исчезающие тени сродни волшебству.

В конечном итоге студийная фотография есть также манипуляция: уровнями освещенности, величиной экспозиции, химической концентрацией растворов, тональным диапазоном и, конечно, сознанием. Фотограф преобразует линейное время в вечность, трехмерное пространство студии в холотропное космическое пространство, превращает трехмерное изображение в двухмерное фотографии, подвергая снимок тщательной обработке. По ощущениям, получаемым в акте сотворчества, фотохудожник – и живописец, и поэт, и романист, и также режиссер. Весь этот диапазон

ролей служит задаче обработать, организовать посредством собственного таланта содержание коллективного бессознательного.

В фотоискусстве становится особенно важным осмысление Фотографом своих собственных художественных средств, гибкость, выразительность языка и *личный опыт вопрошания Бытия*. С точки зрения Мартина Хайдеггера, искусство – разоблачение истины. А Истина представляет собой событие, процесс, что раскрывает и делает ясным то, что доселе вело скрытое, как бы секретное существование. Удвоение мира, производимое фотохудожником, показывает изнанку видимого. Фотография – буквально «стоп-кадр» – и конец мира, и начало его оживления. Фотография должна быть сильнее факта, должна быть насыщена сложными эмоциями, задавать нам вопросы о мире и о себе самих. И такая фотография есть Миф.

Мы часто «узнаем», резонируем с теми фотографиями, которые реально к нам не имеют никакого отношения. Действительно, художник видит мир сквозь необычные «очки» и сквозь «дымку» собственных иллюзий. Поэтому мир, который он видит, – не простое удвоение, но преобразование, диалог «реального» с духовным миром художника, диалог видимого и воображаемого, действительного и желаемого. Поэтому талантливое произведение есть «кадр», который был «видим» каждым из нас когда-то, и лишь повторное его воспроизведение делает его «событием». «Фотографическое событие есть некоторая калька, снятая с реальности, причем каким бы скрупулезным способом это ни происходило, копия никогда не сможет приблизиться к оригиналу в силу своей иллюзорной сущности. Иллюзия сотворенная – фантом, обладает некоторыми абсолютными качествами, лишёнными недостатков своего оригинала» [4, с. 183]. Поэтому для художественной фотографии есть особое обозначение фотографируемого лица как модели. По определению, модель всегда больше реального действующего лица, это идеализированный образ, лишённый недостатков оригинала.

Так как же рождается этот изображаемый или фотографируемый субъект? Это тот, кто смотрит на фотографа, или тот, на кого смотрят? Но ведь оба смотрят друг на дру-

га. И один отражается в другом, в диалоге, вызванном реакцией на Другого. Так кто же или что же в портрете – Автор или Герой? человек или его божественная ипостась, раскрывающаяся в миге откровения с Другим?

Стремление к со-творчеству, безусловно, во всех случаях есть стремление к совершенству, преодолению своей неполноты. Даже самые удачливые художники признают следующие особенности творческой личности, заключающиеся в «раздвоении»: художник постоянно колеблется между двумя самооценками: одной, сильно преувеличенной, исполненной чуть ли не обожествления, и другой, наоборот, отражающей чувство вины, собственную недооценку, самобичевание. Эти два противоположных вида самоощущения – проявление в той или иной мере осознанной собственной отстраненности. Сотворчество – во многом интимный процесс, требующий доверительности и созвучия. Художнику требуется всегда взгляд Другого. Видимое Другим, как правило, не совпадает и не может совпадать с ощущениями художника. Другой раскрывает еще возможное измерение, выстраивая новый мир.

Фотография провозглашает и фиксирует всем своим существом эпохальный жест искусства и философии XX в. «Смерть автора!». Не кто иной, как автор приносится в жертву, он же «переворачивается» в своего «героя», а «герой» превращается в автора, прорывая озоновую дыру в атмосфере заданных смыслов. И этот переворот превращает акт сотворчества в некое подобие мистического действия. В искусстве Фотографии всегда есть что-то мистическое. Фото – это миг, кусочек времени, ставший Вечностью. Застывшее событие, продолжающее жить. Метафизичен сам процесс сотворения фотографии: в полной темноте, как правило, ночью, по отпечатку, из кадров, являющих череду запечатленных мгновений, создается путем различных *химических и технических* превращений отпечаток. То, что было белым, становится черным, как бы «вывернутым наизнанку». Здесь Фотограф сродни падшему Ангелу, алхимику, ищущему вечные смыслы, химику, экспериментирующему с химическими элементами.

Сам акт эротичен и даже космогоничен. И здесь налицо следующая мифография фотографии – фотохудожник – алхимик. «Если

химические элементы представить как действующие лица химической драмы бытия, а реакции (соединения – разъединения) как сюжеты и коллизии между ними, тогда химические процессы и события могут читаться как притчи и сказания с символическим смыслом» [3, с. 109]. Химия превращений фотопленки сама по себе нарушает некоторую данность, она вмешивается в процесс, иногда значительно его преобразуя. Элемент случайности, связанный с технической случайностью во время съемки, полусасвечивание пленки, передержка и недодержка в химическом растворе – все это может создать то, чего не было в фотографируемом «объекте». Так происходит «навязывание воли» автора в кажущийся «объективным» процесс запечатления. Сюда же вмешиваются «заклинания» и последующие «магические» вмешательства: «Мельчайшие капли краски, уроненные с кончика самых тонких кистей, между ударами сердца, способны породить цветовые образы фантастической глубины и выразительности» [4, с. 183]. То же что и алхимики, делают с фотографией фотохудожники, опять таки ради совершенства, извлечения «чистого элемента»: «Изображение, далекое от совершенства, с лишними деталями, вялое и скучное, может быть значительно улучшено или даже создано заново. Расчищая один слой за другим, вполне возможно приблизиться к искомому образу, а полученное изображение будет уникально» [4].

Художник в отличие от фотографа не столько ищет, сколько создает. Фотограф может создать и увидеть нечто в самом обыденном предмете. Отсюда и парадокс вдохновения. Вдохновиться можно тем объектом, который не вызывает подлинного уважения и любви. Субъект вдохновения может быть лишь поводом для творчества, затем вновь актуализирован, как наркотик, заменен другим, более сильным или просто отброшен в силу исчерпанности его воздействия. Хотя художник всегда должен быть увлечен своими моделями, пусть и ненадолго, они остаются лишь символами целостного мира во всем его многообразии и совершенстве. Совершенство мира видится фотографу в противоположностях, поэтому любой предмет мира может стать объектом эстетического любова-

ния и быть преобразованным под «магическим» взглядом фотохудожника.

Желание познавать и экспериментировать составляет суть поведения фотографа. Любой миг реальности, любое непознанное, новое, неожиданное является объектом любования, жаждущего запечатления. В этой страсти к жизни люди, становящиеся «моделями», отыграв свою роль, перестают быть интересными, уподобляются осколкам витража, который составляет проекцию мировидения фотографа, и когда находится другой «осколок», еще более причудливый, художник с легкостью прощается с прежним.

Как часто искусство задает нам вопросы, на которые нелегко ответить. Да и ответить мы можем приблизительно, исходя из собственного опыта, а попадание в цель зависит от степени созвучия с Художником. Поэтому об «объективности» здесь можно говорить лишь относительно.

Итак, начнем с вопроса к автору: что он сам думает о своих произведениях? Чувствует ли он авторство и причастность или ощущает растерянность, подобно актеру или модели, увидевшей себя в «новом измерении»?

Этот вид «объективности» интерпретации (то есть вопросы к автору как к источнику истины) часто или почти всегда используют искусствоведы, возможно, не зная, а может и догадываясь, что сам автор о своем творчестве сказать «объективно» не может. В процессе проговаривания происходит закономерное превращение Автора в участника, а дистанции рассматривания превращаются в дистанцию проживания. Иногда сам автор художественного проекта может предложить интерпретацию своего творчества. Акт рефлексии, если он возникает, ощущается как необходимое дополнение к сказанному или выраженному художником, но на другом языке, в другом жанре, стиле, с другой стороны. И в этой интерпретации, взгляде извне нуждается сам Художник. Через отклик или своеобразное «предисловие», «послесловие» есть возможность понять собственные пределы. Как писал М. Бахтин, «изнутри себя самое жизнь не может породить эстетически значимой формы, не выходя за свои пределы, не перестав быть самой собою» [2, с. 63]. Итак, истолкователем или

нарратором могут быть разные действующие лица. Они принадлежат различным пластам реальности (пространственным и временным) и свободно ведут диалог. Этот диалог также имеет архаические корни.

Свободное обращение с пространством и временем как с некими «объектными» материальными реалиями художественного процесса, безусловно, сближает наррацию с мифологическим принципом отражения действительности. Так, значимыми символами духовного раскрытия личности выступают предметы неживого мира. Они выступают как знаки, описывающие символическое пространство. Часто внешний сюжет изображаемого незначителен, а все действие разворачивается и воспринимается словно через внутренний мир героя. Объекты превращаются в субъекты, и наоборот. Поэтика движения сюжета уподобляется проживанию, духовному миру героев. Отсюда семантика внешнего – внутреннего, сакрального – профанного в динамике крупных и дальних планов, в поэтике свето-тени, камерного и открытого пространства. На крупном плане, где герои предельно обнажены и выразительны, жизнь «телесная» идентична жизни душевной. Каждый актер получает тему-знак и полифонически вступает в диалог с Другим. Отношения «близости – отдаления» между героями меняют и «точку зрения» (крупный план – дальний план) – подобно взаимоотношению темы с фоном и фактурой в музыке. То и другое подвижны, полифоничны, встроены друг в друга и соподчинены.

Ставя душевный мир героя в центр, художник подчиняет сюжет задачам изображения душевной эволюции, обретения целостности, андрогинности. Отсюда характерные для современного визуального искусства «раздвоенные герои», типа близнецов, полусумасшедших, маргинальных героев, пары: мать – дочь, подруги, любовники. Один познается благодаря Другому, молчание выразительно благодаря звучащему тексту, фон придает особую выразительность (или наоборот) изображенной на нем фигуре и т. п. Особо значимыми для новой поэтики являются мотивы сна, фантазии, воспоминания, воображения, где субъективное и объективное пространства мало различны.

Герой нового визуального искусства стремится к обретению целостности через овладение своей скрытой половинкой, бессознательным или архетипом. Мифология художника стремится к разрушению понятия пола для творца и раскрывает андрогинность Художника<sup>1</sup>.

Мифологема художника занимает особое, до конца не выясненное место в глубинных структурах индивидуального и коллективного сознания, преломляя и соединяя в себе архетипы Отца и Матери, героя и мудреца, жреца и жертвы. Художник, олицетворяемый в мифологии наиболее ярко Дионисом и Аполлоном, по праву может быть рассмотрен как маргинальная фигура, посредник между двумя мирами – Божественным и земным. В рассмотренном нами акте фотографирования такая встреча достигается через созвучия архетипов художника с архетипами фотомодели.

«Пластическая модель» становится двойником Автора. Это своеобразная ритуальная фигура, воплощающая третий элемент художественной триады – пластику (вспомним неоклассицистскую модель Элевсинских мистерий, воссозданную И. Стравинским в мелодраме «Персефона»). Персефона нема, ее текст пропевают другие действующие лица, а о сюжете повествует Спикер. Персефона лишь танцует, олицетворяя собой тень подземного мира. Персефона и в Верхнем, и в Подземном мире лишь тень, так как вся она раздвоена: часть ее всегда в ином мире.

Та же тенденция отражена и в кинематографе в поисках моделей-актеров, которые обладали бы даром настраиваться на другого актера-партнера и на зрителя (как предполагаемого, так и сидящего, наблюдающего за процессом). Стринберг, Бергман, Феллини считали, что актеры должны все уметь делать сами, раскрывать свою потенцию благодаря партнеру-актеру и зрителю. Отсутствие авторского диктата как тенденция творчества созвучна идеям философов Франкфуртской школы и идеям французского структурализма, провозгласившего устами Ролана Барта «смерть автору». Автор растворен в своих героях, и его герои есть он сам (см. об этом: [2]).

**ПРИМЕЧАНИЯ**

<sup>1</sup> Начало этой традиции положил З. Фрейд в попытке анализа феномена Леонардо да Винчи.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Барт, Р. Camera Lucida. Комментарии к фотографии / Р. Барт. – М. : Изд-во «Ad Marginum», 1997. – 221 с.
2. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров ; текст под-

гот. Г. С. Берштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – С. 7–180.

3. Гачев, Г. Книга удивлений, или Естествознание глазами гуманитария, или Образы в науке / Г. Гачев. – М. : Педагогика, 1991. – 272 с.

4. Куприянов, В. Метаморфозы / В. Куприянов // Экспертиза и тесты. Фототехника и видеокамеры. – 2002. – № 28. – С. 182–183.

5. Савчук, В. Философия фотографии / В. Савчук. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – 256 с.

6. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М., 1978.

**AUTHOR AND HERO IN PHOTOGRAPHY**

*I. V. Shugaylo*

The article considers an actual problem of modern culturology: interrelation of the author and the models or the author and the audience in the art of photography. The author of the article selects R. Barthes and M. Bakhtin as interlocutors developing the narrative reflection as a dialog. The author considers the act of photographing from two points of view: from within and from the outside. In the process of narration the author turns into a participant, and the distance of view turns into a distance of residence. A plastic model becomes a double of a photographer. Sequence of processes depicted in photography develops into creation of stereospace similar to a dialog or a polylog in other arts.

**Key words:** *photography, philosophy of art, artistic means, art of photography, mythologism, visual art.*