



УДК 130.2:7
ББК 87.66

СПЕЦИФИКА ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА

И.В. Шугайло

Статья описывает специфику фотографического образа в исторической перспективе его движения от образа-состояния до образа-движения («ставшего» и «становящегося»). Через кинематографическую рефлексию проанализировано изменение видения фигуры фотографа и особенностей его фотоязыка.

Ключевые слова: *фотографический образ, смерть автора, опыт света, медиаискусство, кинематографическая рефлексия.*

Фотография, как один из самых молодых видов искусства, связана с особым отношением к автору. Она рождается в эпоху романтизма, когда автор приравнивался чуть ли не к демиургу, но, будучи детищем техники, она же (не литература — здесь можно поспорить с Р. Бартом) и приговорила автора к смерти. Авторство фотографа в фотографии всегда было под вопросом потому, что фотокамера фиксировала реальность такую, *какая она есть*. Фотография вписывалась в новую парадигму осмысления мира, где автор и реальность сливаются. Картинка, которую запечатлевает фотограф, неотделима от его внутреннего видения мира. Поэтому автор, действительно, превращается в «светочувствительный материал» (по А. Китаеву), причем не только в узком, но и в широком смысле. Фотограф А. Китаев, автор книги о фотографии, отмечает, «человек, занимающийся фотографией как творчеством, гораздо больше времени проводит в наблюдениях и размышлениях, чем в процессе съемки» [3, с. 173]. Фотограф со стажем ощущает ностальгию по темной комнате, где в «адах и ядах» рождается отпечаток: «Именно в лаборатории возникает иллюзия, что ты как творец можешь потягаться с самим Создателем» [там же, с. 172].

Фотограф фиксировал как темные, так и светлые стороны мира, как сон, так и явь, как

очевидное для всех, так и скрытое для «замыленного» глаза обывателя. Если в постклассической физике присутствие наблюдателя меняло ход опыта, то «светочувствительный материал», каковым в буквальном смысле был фотограф, в том числе из-за наличия темной комнаты, своим взглядом тоже изменил мир. Запечатленный образ начал диктовать нам, каким мы должны видеть мир. Особый язык фотографии, как вида медиаискусства, предполагает выработку специфического восприятия «через глаз», который суть уже не физиологический орган, но символ «умерщвляющего глаза» — объектива фотокамеры. Это «глаз, почти проникший за плоть видимого, такой же эротический орган, как рот или ухо. Между ними нет никакого спора, скорее это один орган, или, точнее, они образуют единый сверхчувственный организм письма» [5, с. 223]. Эта цитата из «Тетрадей по аналитической антропологии» свидетельствует о том, что фотография рассматривается уже не только как вид искусства, но и как вид антропологического опыта.

Фотография с первых моментов своей истории искала свои специфические выразительные свойства, которые изменили метод познания мира. Черно-белая фотография, наряду с первыми опусами кинематографа (особенно экспрессионистического направления), сопоставлением различных оттенков белого и черного обращала зрителя к предельному прочтению образа. Первоосновы фотографии связывались с опытом света, с сопоставле-

нием духа и тела, живого и неживого, тонкого мира и материального и т. п. Тематика раннего кино, апеллирующая к тем же предельным оппозициям, пресыщена темами, связанными с привидениями, вампирами, галлюцинациями, снами, видениями. «Неорганическая жизнь вещей, страшная жизнь, которой неведомы мудрость и границы организма, – такой первый принцип экспрессионизма, и действует он для всей Природы, то есть для не осознающего себя духа, затерянного во тьме, для света, ставшего непрозрачным, для *lumen opacatum*» [2, с. 99]. Действительно, если сравнить черно-белый колорит раннего экспрессионизма в кинематографе (режиссеров П. Вегенера, Р. Вине, Ф. Ланга, Ф.В. Мурнау, Г.В. Пабста) с неким видом современного неоэкспрессионизма, например, в черно-белом фильме М. Ханеке «Белая лента», то в последнем преобладает белый свет, тогда как экспрессионизм практически проникнут «тьмой».

Фотографический образ, безусловно, обрел свою специфику, отличающую его от живописного и кинематографического образа. Но если особенности кинематографических образов очень подробно проанализированы рядом теоретиков кино и в фундаментальном философском труде Ж. Делёза «Кино», то фотообраз нуждается в более тщательном осмыслении. В анализе арт-фотографии (термин, используемый В. Савчуком [6]) еще не разработан дискурс, специфический для фотообраза. Тем не менее язык теоретиков и философов фотографии находит понимание среди теоретиков и философов медиа [4]. Фотография как вид медиума, «послания», является новым языком, связанным с переходом от логоса к образу как доминирующему в культуре с растворением автора (субъекта) в своем произведении. Не случайно преобладающими жанрами, посвященными фигуре фотографа, являются интервью, беседы, опыт саморефлексии (близкий жанру исповеди). Одним из жанров фотоисповеди или дневника можно считать и фотоальбом. В нем фотограф может быть представлен и как «соблазненный взглядом», и как «насилующий взглядом», тот, на кого смотрят, и тот, кто смотрит.

Отметим еще одну особенность современного фотообраза – его остроту, поэтику случайности, выхваченность из контекста

фона. На заре появления фотографии «властная фигура» фотографа ориентировалась более на «ставший» образ, обусловленный нуждами долгого позирования. В диалектике исторического развития фотографического образа можно отметить движение от «ставшего» образа к «становящемуся».

Опыт рефлексии о фотоискусстве и фигуре фотографа появляется в кинематографе начиная с 30-х годов XX века. Первый этап осмысления связан с фильмом советского кинорежиссера Д. Вертова (Б. Кауфмана) «Человек с фотоаппаратом» (1929). Поэтика черно-белого кино точно отражает мир фотографа как художника новой эпохи. Эстетика немое кино отражает специфику фотоискусства как бессловесного, но обладающего своим визуальным языком. Продемонстрированы приемы монтажа, которые будут применяться в дальнейшем как в фотографии, так и в кино; показаны «ключевые моменты» жизни человека, которые фиксирует фотограф; применены различные ракурсы съемки, ставшие сразу же «классикой». Подчеркивается особая роль фотографа – его вездесущность и «встроенность в контекст» большого города.

В 60–80-х годах XX века наблюдается вторая волна интереса мирового кинематографа к фотографии. В 1954 году появляется фильм А. Хичкока «Окно во двор»; в 1956 году – «Она вас любит!» С. Деревянского; в 1960 году – «Сладкая жизнь» Ф. Феллини; в 1966 году – «Фотоувеличение» М. Антониони; в 1968 году – «Зигзаг удачи» Э. Рязанова; в 1974 году – «Алиса в городах» В. Вендерса. В большинстве этих фильмов фотограф представлен как тип творческого человека, близкого бродяге, человек-авантюрист, подглядывающий за другими. Особняком стоит советский фильм «Она вас любит!», где фотография успешного красавца-героя (главный визуальный символ советского человека сталинской эпохи), призванная привлечь к себе симпатии героини, оказывается бессильной перед образом реального человека – простого, некрасивого, но смелого парня, «антигероя» новой хрущевской эпохи. Фильм интересен в исторической перспективе смены доминирующих образов идентификации советского человека.

Такую же историческую веху в осмыслении фотографии дает фильм В. Мельникова «Выйти замуж за капитана» (1986): фотокорреспондент – это прежде всего человек активный, смелый, правдивый. И несмотря на кажущуюся уязвимость главной героини, она тот же воин, охраняющий свою Родину.

Еще один советский фильм – «Зигзаг удачи» начинается заставкой-мультфильмом о роли и значении фотографии в истории: «Самая важная профессия на земле – фотограф, потому что люди умирают, а фотографии остаются... у родственников»; «отсутствие фотодокументов подрывает веру в историю как в науку»; «если художники далеко ушли от фотографии, то фотографы вплотную приблизились к художникам». В фильме есть главный герой – фотограф, который мечтает прославиться и стать фотохудожником, и есть другой фотограф – рентгенолог, с обычной внешностью, не являющийся знаменитым поэтом или художником, отдающий себе в этом отчет и живущий только мещанскими ценностями.

Фильм М. Антониони «Фотоувеличение» раскрывает вопросы морали и их соотношения с искусством: фотограф снимает без спроса, подсматривает за другими. Не есть ли это новый вид антропологического опыта? Особенность фотообраза здесь заключается и в том, что его можно увеличить, приблизить, то есть наблюдатель может менять точку зрения, что невозможно в живописи (за исключением, пожалуй, кубизма). Возможность смены точек зрения раскрывает многослойность реальности, доступной для фотографии.

По словам фотографов, сам факт фотографирования меняет ощущение хода времени: начинает чувствоваться каждая секунда, минута, субъективно время растягивается. Практически вся лента «Фотоувеличение» представляет собой «фильм в фильме»: внутри сюжета из обычной жизни фотографа возникает и разворачивается личная драма других людей.

Те же две линии (внешний мир и внутренний) разворачиваются параллельно фильме Ф. Феллини «Сладкая жизнь»: красивая жизнь, связанная с наслаждением красотой и искусством, и обыденная жизнь с эгоизмом и истерическими выходками близких людей.

Главный герой фильма, журналист Марчелло, утверждает, что Рим – город, где можно потеряться. Это отношение к большому городу сближает его с позицией фланёра, который чувствует себя невидимым среди витрин магазинов большого города. Имя его друга-фоторепортера Папарацци станет именем нарицательным для фотожурналистов, снимающих светскую хронику. Фотографируемые журналистами сцены в этом искрящемся веселостью и наслаждением фильме изобилуют особыми точками подъема или боли, остроты, которые фиксирует фотография.

В конце XX – начале XXI века возникает третья волна интереса кинематографа к фотоискусству: «Фотограф» (1992) Х. Франклина; «Фотофеи. С феями – шутки плохи» (1997), Н. Уиллинга; «Фото за час» (2002) М. Романека; «Дорога в преисподнюю» (2002) С. Мендеса; «Папарацци» (2004) П. Абаскаля; «Полуночный экспресс» (2008) Р. Китамура, «Съемки в Палермо» (2008) В. Вендерса, «Призраки бывших подружек» (2009) М.С. Уотерса. Этот этап можно характеризовать как попытку размышления над феноменом фотографического видения как особого антропологического опыта. Образ фотографа-корреспондента Л. Бернстини в фильме Х. Франклина «Фотограф» раскрывается как образ волшебника, который успевает к месту происшествия раньше всех. Так как герой мыслит, что фотография – та же живопись, он выстраивает кадр, добавляет в него нужные предметы при съемках погибшего человека. Фотография получается лучше, когда в ней есть особое напряжение. Поэтому одной из самых сильных по определению является фотография только что убитого человека.

Фильм «Фотофеи. С феями – шутки плохи» иллюстрирует миф о том, что фотография может запечатлеть тонкий мир. Мир представляет собой многомерное пространство с различными временными измерениями и физическими параметрами. Определяющая мысль фильма о том, что смерть – это лишь переход в иное измерение, не видимое человеческому глазу.

Подобным ощущением пространства и времени пронизан фильм «Объектив желаний» (2009) Дж. Сурти. Внук получает в наследство фотоаппарат, который может зафиксиро-

вать завтрашний день. Так фотография наделяется пророческими свойствами.

«Полуночный экспресс» Р. Китамуры определяет одно из мистических свойств и одновременно общественных задач фотографии: приближать человека к особо острым и опасным сюжетам жизни.

Фильм «Папарацци» П. Абаскаля рассказывает о безнравственности, экстремальности поступков фотокорреспондентов, готовых на любые преступления ради «острой» фотографии. Личность папарацци здесь уже явно показана как стремящаяся к запредельному и сакральному.

В фильме В. Вендерса «Съемки в Палермо» показан современный фотохудожник, склонный к философской рефлексии. Попадая в Палермо, он начинает видеть тот мир, который часто фиксирует только фотокамера с ее иным ощущением времени. И в то время как он никогда не задумывался о том, что и его кто-то видит фотографирующего, он сталкивается с неким ангелом, подглядывающим за ним – «смертью», пускающей в фотографа свои стрелы.

Фотограф часто вынужден оправдываться и объясняться, является ли он художником, то есть тем, кто создает, а не просто фиксирует реальность. Отсюда различие: специфика живописного образа, ставшего, обобщенного, «законченного», противостоит фотографическому образу как прежде всего «становящемуся», несформированному гештальту. Фотографическое видение предполагает специфическую настроенность на улавливание тончайших оттенков настроения, движения, переключения, изменения обычной «картинки» действия (интересный ракурс, особое освещение, цвет, трансформация привычной формы и т. д.). Именно эта «острота зрения» делает из фотографов хороших корреспондентов. Репортажность подразумевает фиксацию момента «здесь и сейчас». Какой бы интересной ни была фотография, через неделю она теряет свою коммерческую цену как «факт реальности».

Специфика фотографии заключается и в том, что по прошествии довольно большого промежутка времени (года, десятилетия, века) даже не очень интересная в художественном смысле фотография будет иметь ценность. В этом плане показательны фотографии-коллажи Б. Михайлова о советской

действительности, отмечаемые в свое время как «брак»: «двойные портреты» с вождями, героями войны и революции и просто встраивание портрета заказчика в иной сюжет. Через полвека фотограф их выставляет на III биеннале современного искусства в 2009 году в Москве. Таким образом, фотографируемое бесконечно обрастает новыми смыслами, заставляя знаки реальности превращаться в символы. Образы фотографии подобны мечте, грезе, фантазму [1]. Формы как бы растворяются в окружающей их воздушной оболочке, дематериализуются, обретают зыбкость очертаний; тем самым создается своеобразное впечатление незаконченности, формирования образа на глазах у созерцающего полотно человека. Элемент внезапности, связанный с озарением, чудом (то, чего не удастся достичь живописи) – прерогатива фотографии. Фотография борется против единственной, исключительной, «монархической» точки зрения на мир, единственным определением которой служит то, что она есть *местопребывание* художника. Как новое искусство, художественная фотография возрождает принцип многоцентричной перспективы, отсылающей нас к дорациональному (то есть нелинейному и неоднозначному) восприятию мира. Исчезает прежняя реальность и появляется гиперреальность. Не случайно среди ведущих направлений в фотографии критики отмечают особую роль сюрреализма. Хронотоп новой художественной фотографии воспроизводит калейдоскоп миров. Наконец, фотография визуализирует образы сновидения с его мистическими особенностями: остаточными образами прошлого, нелинейно текущим временем, «кентаврическими» образами, зарождающимися от поворота головы взирающего, новыми ликами. Сон с его семантикой размытой, искаженной реальности как бы воспроизводит виртуальный мир желаний человека. Фотография запечатлевает душу последнего и через нее – его становящийся, виртуальный мир, зазеркалье с его непознанными смыслами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Башляр, Г. Избранное: Метафизика грезы : пер. с фр. / Г. Башляр. – М. : РОССПЭН, 2009. – 440 с.

2. Делез, Ж. Кино / Ж. Делез ; пер. с фр. Б. Скуратова. – М. : Ad marginem, 2004. – 622 с.

3. Китаев, А. Субъектив. Фотограф о фотографии / А. Китаев. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – 378 с.

4. Медиафилософия. III. Фотография / под ред. В. В. Савчука, М. А. Степанова. – СПб. : С.-Петерб. филос. об-во, 2009. – 255 с.

5. Подорога, В. А. Непредъявленная фотография : Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Бар-

та / В. А. Подорога // Авто-био-графия. К вопросу о методе : Тетради по аналитической антропологии. № 1 / под ред. В. А. Подороги. – М. : Логос, 2001. – С. 195–240. – (Сер. «Ессе homo»).

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

7. Флюссер, Ф. За философию фотографии / Ф. Флюссер ; пер. с нем. Г. Хайдаровой. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. – 146 с.

PHOTOGRAPHIC IMAGE SPECIFICITY

I. V. Shugajlo

The article describes the photo image specifics in its historical development from the image-perception to the image-movement. The author reveals the photographer's image and discourse via cinematographic reflection.

Key words: *photo image, death of the author, light experience, media-art, cinematographic reflection.*