



ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОТОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ XX ВЕКА

УДК 77.04

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-5121-15-26>

А. А. Гук

Кемеровский государственный институт культуры,
Кемерово, Российская Федерация,
e-mail: guk56mai@mail.ru

Аннотация. Работы зарубежных авторов XX века заложили фундамент сложившейся теории фотографии и стали стимулом её дальнейшей рефлексии. Цель данного исследования – на материале зарубежных источников выявить содержание и динамику научных идей при осмыслении природы и сущности фотографии, то есть её онтологию. При этом нами использовался метод критической реконструкции научных работ и компаративный метод. Было проанализировано одиннадцать наиболее известных работ западных теоретиков. При этом в рамках онтологического подхода рассматривалось пять элементов фотографии как деятельностно-творческой системы: субъект и объект фотографирования, процесс фотографической репрезентации, её результат (произведение) и его зрительское освоение. В каждом из элементов были отмечены основные существенные признаки, определяющие бытие фотографии вообще. В результате исследования автор приходит к выводу о том, что возможности онтологического подхода при изучении фотографии еще не исчерпаны, хотя и ограничены её вневременным и статичным рассмотрением. Вместе с тем использование историко-генетической методологии, в которой фотография предстаёт как «живое» динамичное явление, пульсирующее в конкретно-исторических условиях, позволяет дополнить сложившуюся научную картину.

Ключевые слова: фотография, природа, сущность, онтологический подход, элементы фотографической деятельности, зарубежные исследования, компаративный анализ, вторая половина XX века.

Для цитирования: Гук А. А. Онтологические аспекты фотографии в контексте зарубежных исследований XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №5 (121). С. 15–26. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-5121-15-26>

ONTOLOGICAL ASPECTS OF PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF FOREIGN STUDIES OF THE TWENTIETH CENTURY

Alexey A. Guk

Kemerovo State Institute of Culture,
Kemerovo, Russian Federation,
e-mail: guk56mai@mail.ru

ГУК АЛЕКСЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры

GUK ALEKXEY ALEKSANDROVICH – DSc in Philosophy Associate Professor, Professor of Department of Photovideoart, Kemerovo State University of Culture

© Гук А. А., 2024

Abstract. The works of foreign authors of the twentieth century laid the foundation for the established theory of photography and became an incentive for its further reflection. The purpose of this study is to identify the content and dynamics of scientific ideas in understanding the nature and essence of photography, that is, its ontology, based on the material of foreign sources. At the same time, we used the method of critical reconstruction of scientific papers and the comparative method. Eleven of the most famous works of Western theorists were analyzed. At the same time, within the framework of the ontological approach, five elements of photography as an activity-creative system were considered: the subject and object of photographing, the process of photographic representation, its result (work) and its spectator development. In each of the elements, the main essential features defining the existence of photography in general were noted. As a result of the research, the author comes to the conclusion that the possibilities of the ontological approach in the study of photography have not yet been exhausted, although they are limited by its timeless and static consideration. At the same time, the use of historical and genetic methodology, in which photography appears as a "living" dynamic phenomenon pulsating in concrete historical conditions, makes it possible to complement the established scientific picture.

Keywords: photography, nature, essence, ontological approach, elements of photographic activity, foreign research, comparative analysis, the second half of the twentieth century.

For citation: Guk A. A. Ontological aspects of photography in the context of foreign studies of the 20th century. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 5 (121), pp. 15–26. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-5121-15-26>

Значимость фотографии для человеческого сообщества трудно переоценить. Возникнув в середине 19 века, она дала мощный толчок дальнейшему развитию всей техногенной культуры (кино, телевидение, видео и т. д.), а также существенно трансформировала функционирование традиционных искусств (живопись, графика), средств массовой коммуникации (газет, журналов), оказала влияние на науку и образование.

Фотография как полифункциональное образование стала незаменимым средством документирования происходящего, распространения визуальных сообщений. Вместе с тем её стали использовать и как средство художественного выражения, создания фотографических произведений искусства. Фотография внесла свой вклад в обогащение рекламной сферы, дизайна, других областей культуры.

Вся эта культурная многоликость и полифункциональность фотографии не способствовала её осмыслению как целостного явления, в котором можно было выявить некие родовые признаки и единую сущность. Исследователям было весьма затруднительно пойти вглубь, докопаться до первоосновы фотографического феномена. Тем не менее, такие

попытки предпринимались, но не всегда это были специально тематизированные исследования. Часто вопросы природы и сущности фотографии затрагивались лишь косвенно в рамках осмысления более общих тем.

В науке о фотографии наибольший авторитет в мире получили работы зарубежных авторов. Их количество весьма ограничено, но без обращения к ним не обходится ни одно современное исследование о фотографии. Все они в основном написаны во второй половине XX века, в период, когда фотография уже утвердила себя в статусе одного из видов современного изобразительного искусства.

В поле зрения нашего исследования включены работы, которые уже можно считать классическими для теории фотографии. Если следовать хронологическому принципу, то начало теоретической рефлексии фотографии положил В. Беньямин [4] в своем знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1937 г.). Продолжил осмысление фотографии А. Базен [2] в статье «Онтология фотографического образа» (1945 г.). Своё понимание фотографии обозначил и А. Картье-Брессон [6] в эссе «Решающий момент» (1952 г.). В книге



о кино З. Кракауэра [7], в главе «Фотография» (1960 г.), рассматриваются её специфические признаки как явления. Фотографии и её предназначению посвящена написанная в конце 60-х – начале 70-х годов одноименная книга Д. Бёрджера [5]. Еще одно эссе «О природе фотографии» (1974 г.) представлено в очерках о психологии искусства Р. Арнхейма [1].

Культурологический взгляд на фотографию продемонстрировала в серии своих очерков (1973–1977 гг.) С. Сонтаг [10]. Вслед за ней Р. Барт [3] осуществил попытку феноменологического анализа фотографии в работе «Camera lucida» (1979 г.) В. Флюссер [11] в своей работе «За философию фотографии» (1983 г.) применил при осмыслении фотографического медиума уже философский подход. Р. Краусс [8] сосредоточила внимание на комплексно-синтетическом изучении фотографии в своей книге «Фотографическое: опыт теории расхождений» (1990 г.). И подвело своеобразный итог упомянутым выше рефлексиям фотографии фундаментальное монографическое исследование, написанное в самом начале 21-го века А. Руйе, «Фотография. Между документом и современным искусством» [9].

Мы уже отмечали, что в большинстве теоретических работ о фотографии вопросы её природы, сущности не являлись основными. Однако, на наш взгляд, анализ этих вопросов является весьма актуальным, так как позволяет понять взаимосвязь идей, их перекличку, найти общее и особенное, которое развивает научную мысль и подвигает её вперед. Для нас природа фотографии – это качественные характеристики, которые вызвали её к жизни и определяют функционирование. Под сущностью фотографии мы будем понимать её внутреннее содержание, выражающееся в единстве всех форм бытия. И природу, и сущность фотографии можно рассматривать как факторы или проявления онтологического подхода, проблематика которого ориентирована на изучение смысловых значений бытия. Таким образом, цель нашего исследования – выявить содержание и динамику научных идей при осмыслении природы и сущности фотографии, то есть её

онтологию, на материале зарубежных исследований XX века. При этом нами использовался метод критической реконструкции научных работ и компаративный метод.

Говоря о теории фотографии, нельзя не назвать имя В. Бенямина, автора известного эссе под названием «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1937 г.). Есть у него и другое эссе, посвященное собственно фотографии, а точнее – её истории. Однако нельзя сказать, что В. Бенямина интересовала фотография как отдельный культурологический или эстетический феномен, часто он рассматривал её в одном ряду с кинематографом и непременно в контексте с другими видами традиционных искусств. Главным предметом исследований В. Бенямина было влияние технических средств воспроизводимости на искусство, одним из которых выступала, конечно, фотография. Тем не менее, своими работами В. Бенямин ввел в научный оборот такие понятия, как «техническое репродуцирование», «подлинность произведения», «аура», «визуально-бессознательное» и другие, которые впоследствии активно использовались другими исследователями фотографии.

Воспринимая фотографию, прежде всего, как техническое средство, В. Бенямин отмечает и творческие функции, которые заложены в его использовании. В частности, он обращает внимание на тот факт, что объектив фотоаппарата, меняя свое пространственное положение, видит визуальные аспекты окружающего мира иначе, чем человеческий глаз. К этому следует добавить возможности фотографии, связанные с использованием крупного и сверхкрупного плана, а также скоростную съемку, производящую изображения, недоступные обычному глазу. Вопросы природы и сущности фотографии В. Бенямин специально не исследовал, тем не менее из контекста его размышлений понятно, что фотография – это важнейшее средство репродуцирования искусства и приближения его к народу, то есть превращение его в массовое явление.

В отличие от В. Бенямина А. Базен полностью посвятил свою статью анализу фото-

графии, впервые используя при этом онтологический подход. А. Базен разделил онтологию (бытие) фотографического образа и онтологию реальных предметов. Бытие реальности для него неразрывно связано с процессом длительности, тогда как бытие фотографического изображения этой длительности лишено, предметы, изображенные на нем, остановлены во времени. Эффект фотографии, с точки зрения А. Базена, заключается в том, что она воздействует на нас не только онтологией самих предметов, но и онтологией самого изображения, остановившего движение жизни.

Фотографическая репрезентация, в отличие от других изобразительных систем, обладает важнейшим природным качеством – объективностью или документальной достоверностью. А. Базен писал: «Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию» [2, с. 3–4]. Благодаря этому качеству фотография способна выполнять различные социокультурные функции. Таким образом, фотография, по А. Базену, есть объективное отображение реальных предметов, утративших на фотографическом изображении временную длительность, то есть застывших во времени изображений, которые могут нести в себе историко-мемориальную, познавательную и эстетическую ценность.

В этой трактовке фотографии А. Базен обращает на себя внимание два аспекта, определяющие её природу: 1) способность мумифицировать время; 2) документальная достоверность. Необходимо также отметить, что в размышлениях А. Базена о фотографии онтология фотографа не обозначается.

Когда в 50-е годы XX столетия искусство фоторепортажа заявило о себе в полной мере, прежде всего через творчество А. Картье-Брессона, появилось его эссе «Решающий момент». Это не столько теоретическое исследование, сколько совокупность пронизательных наблюдений гениального мастера о предназначении фотографии. Естественно, что его наблюдения основаны, главным образом, на использовании репортажной методологии в фотографии.

Если обобщить высказывания А. Картье-Брессона, то природной особенностью фотографии он считал визуальное познание и отображение фактов реальной жизни, которые раскрывают перед нами свои смысловые оттенки и выразительные формы на короткое мгновение. Эти мгновения фотографу необходимо поймать и зафиксировать, но осуществить данный акт возможно только опираясь на свою интуицию и «меткий» глаз. Последнее означает, что А. Картье-Брессон особое значение придавал выразительной форме фотообраза. Для него фотографическое отражение действительности непременно должно осуществляться по законам красоты, то есть быть инструментом интерпретации мира в его эстетическом измерении. Тем самым А. Картье-Брессон утверждал художественно-выразительные возможности документальной фотографии, хотя искусством её не считал. Он дополнил теоретические воззрения на фотографию тем, что обозначил в ней не только временную, но и пространственно-визуальную (эстетическую) значимость фотографических образов.

Свой особый вклад в развитие теории фотографии внес известный немецкий исследователь З. Кракауэр. Он один из первых ввел в научный оборот понятие «фотографическое». Фотографическое для него – это сущностная основа бытия фотографического способа отображения действительности. Фотографическое у З. Кракауэра предстает в трех аспектах: 1) применительно к материалу фотографии (реальной действительности); 2) применительно её природным склонностям; 3) в отношении особой привлекательности фотографических снимков. Причем все характеристики фотографического тесно связаны друг с другом и как бы продолжают одна другую.

Чтобы фотографическое творчество соответствовало своей сущности, по словам З. Кракауэра, необходимо, чтобы фотограф был устремлен к раскрытию содержания материала, но не к его авторской трактовке (интерпретации). Фотограф не просто копирует натуру, а преобразует ее, используя для этого,



прежде всего, отбор. Отбор включает в себя тематизацию материала, определение границ кадра, подбор оптики (объектива) и светочувствительного материала. В этом и состоит формотворческий подход фотографа к отображению реалистической натуры. Фотографу важно найти нужное соотношение между формотворческими устремлениями и верности реализму. В этом ему должно помогать соответствующее психологическое состояние, именуемое меланхолическим. Меланхолия или печаль способствует самоотстранению фотографа, то есть отождествлению его внутреннего мироощущения с внешними объектами любого характера. В данном подходе фотограф должен спонтанно исследовать реальность, а не использовать ее согласно предварительно сформированному замыслу для выражения своего видения.

Фотографическое у З. Кракауэра находит свое выражение не только в подходах к отображению реальности как процессу, но и в его результате – снимке. Снимок, ориентированный на показ живой действительности, по своей природе не может не тяготеть к запечатлению случайного, неожиданного, рождающего у зрителя впечатление незавершенности происходящего, что, в свою очередь, придает снимку ощущение смысловой неопределенности. Особая ценность подобного рода снимков заключается в том, что они являются для нас, с одной стороны, источником памяти, а с другой – источником красоты, выраженной в познании окружающего мира.

С точки зрения З. Кракауэра, фотографическое не связано с искусством в традиционном его понимании. Последнее создает воображаемые миры, тогда как фотография, отображая условно реальность, извлекает из неё образы, имеющие для нас познавательное и эстетическое значение.

Обобщая воззрения Кракауэра, можно попытаться сформулировать определение фотографии, обозначив её сущностные моменты. Фотография для него – это реалистичное, спонтанное отображение натуры, допускающее минимальное формотворчество, которое

приводит к запечатлению случайного в кадре, что рождает у зрителя впечатление незавершенности происходящего и служит источником памяти и красоты.

Дискуссионным моментом в теории З. Кракауэра является отсутствие критериев или грани, разделяющей формотворческие устремления фотографа и его верность реализму, особенно на уровне конкретного фотографического снимка. Как отобразить на фотографии реальный материал, опираясь лишь на «отбор», не искажая и не видоизменяя его, где та мера, которая не позволит свершиться той самой авторской интерпретации? Что считать случайным, а что не случайным на фотоснимке? З. Кракауэр не дает ответы на эти вопросы.

Обращаясь к следующей теоретической работе «Фотография и её предназначение» Д. Бёрджера, которая была написана в конце 60-х – начале 70-х годов XX столетия, следует констатировать, что в ней по-своему интерпретируются уже известные суждения тех или иных теоретиков. В частности, он определяет фотографию как «автоматическое письмо», использующее реальность как событие, чтобы объяснить, как оно было запечатлено. Фотографический снимок – это результат игры со временем, а не с видимой формой. Предназначение и сила фотографии, по мысли Д. Бёрджера, заключается в том, чтобы через запечатление видимого события обнажить в нем невидимое и потаенное.

В представленных утверждениях Д. Бёрджера можно найти связь с идеями А. Базена о мумификации времени в фотографии, с размышлениями З. Кракауэра о бесстрастности фотографического творчества и отчасти с высказываниями А. Картье-Брессона о «решающем моменте».

Аналогичным образом можно позиционировать и эссе Р. Арнхейма «О природе фотографии» (1974 г.), для которого не характерно наличие принципиально новаторских идей. Фотографию Р. Арнхейм трактует как место встречи физической реальности с творческим разумом человека. Её назна-

чение – помогать индивидам и обществу изучать себя, расширять и сохранять свой опыт. При этом фотограф отбирает формы реальной жизни, интерпретирует и частично изменяет их для обмена с другими. Для Р. Арнхейма, как и для предыдущих авторов, фотография – это тоже не искусство, хотя он и не отвергает выразительность её формы. Фотография в интерпретации Р. Арнхейма – это средство познания мира.

Подобную позицию в отношении фотографии занимала и С. Сонтаг, написавшая в период с 1973 по 1977 годы серию очерков, объединенных в сборник «О фотографии». Природа фотографии для С. Сонтаг заключается, с одной стороны, в её сюрреалистичности, а с другой – в эстетичности. Главный эффект фотографии или ее суть состоит в присвоении изображений реальности, в их накоплении и переработке для последующей оценки (в том числе, художественной). Задача фотографа – раскрыть, обнажить реальность, демонстрируя неопределенный тип связи между собой и миром (иногда агрессивный, иногда благожелательный). По мнению С. Сонтаг, «фотографический реализм не сводится к простому подобию и может означать не то, что «реально» есть там, а то, что я «реально» воспринимаю» [10, с. 159]. Природа фотографии такова, что позволяет ощутить и присутствие реальности на снимке, и в тоже время воспринимать его как символ отсутствия реальности (псевдоприсутствие). Фотография способна рождать художественные произведения, но она не вид искусства, а среда, в которой они возникают. Тем самым фотография расширяет представления о функционировании традиционного искусства.

Свой вклад в осмысление проблемы отображения реальности средствами фотографии внёс другой известный её теоретик Р. Барт в своей работе «Camera lucida» (1979 г.). Для этого он ввел новые понятия: студиум и пунктум. Студиум на фотографии отображает общекультурные значения окружающего мира, которые понятны и интересны разным людям. Студиум позволяет наладить контакт зрителя

с автором, который может наделять фотографии следующими функциями: информировать с их помощью, заставить зрителя врасплох, означивать (то есть наделять обычное изображение вещи необычным значением), вызывать желания (реклама) и пр. Пунктум, напротив, представляет собой личностное отношение к неочевидным деталям изображения, которые ранят и возбуждают чувственную сферу зрителя, вызывают воспоминания и эмоции.

Р. Барт утверждал, что по своему походу к отображению реальности фотография всегда должна быть случайной, приключенческой. А для этого фотограф должен не столько уметь «видеть», сколько иметь способность оказаться в нужном месте в нужное время. При этом у фотографа не должно быть ясно читаемой цели, только в этом случае его фотографии становятся изумительными (впечатляющими).

Сущностью фотографии или ее нозмой Р. Барт считает отображение того, *что было*. Иначе говоря, фотографическое для него есть результат наложения прошлого и реальности. Тем самым Р. Барт подчеркивает индексальную природу фотографии, которая становится сертификатом присутствия/отсутствия элементов реальности, становящимися визуальными образами нового типа, не существовавшими до появления фотографии. При этом важен не столько внешний облик фотографических образов, сколько их временная составляющая, несущая печать Смерти, если трактовать её как остановленное время. «Новым punctum'ом такого рода, обладающим не формой, а интенсивностью, является Время, душераздирающий пафос нозмы «это было», ее репрезентация в чистом виде» [3, с. 168]. В этом и состоит безумие фотографии. На этом основании Р. Барт не считает фотографию искусством, потому что оно не может быть безумным, то есть фиксировать одновременно отсутствие и присутствие объекта, его жизнь и смерть! Фотография может быть искусством, если предать забвению её нозму, благодаря которой Время обращает для нас (зрителей) ход вещей вспять.

В размышлениях Р. Барта о фотографии достаточно много новаторских идей и трак-



товок. Например, он акцентирует внимание на индексальной природе фотографии, подчеркивает её двойственную феноменальность (это было, и этого нет), отмечает особенности творческого процесса (приключение); правда, в последнем случае он больше солидаризируется с уже известными воззрениями З. Кракауэра и А. Картье-Брессона.

Философскую трактовку бытия фотографического медиума даёт в своей книге «За философию фотографии» (1983 г.) В. Флюссер. Для него фотография – это не окно в мир, а технические образы, представляющие собой поверхности, которые всё видимое переводят в положения вещей. В свою очередь положения вещей на поверхности являются текстом, при восприятии которого у человека возникают образы второй степени, воздействующие магически.

Действия фотографа заключаются в игре с программой, заложенной в фотоаппарате. Его интересует не действительность как таковая, а новые возможности создания информации и использования фотопрограммы. Осуществляя данную игру, фотограф производит определенные жесты фотографирования, манипулируя при этом пространственно-временными «регионами» или формами, чтобы создать не существующее прежде положение вещей. Фотожест по сути является движением преследования, его структура квантовая, которая включает в себя моменты промедлений и решимостей. Отсюда для В. Флюссера не существует единого «решающего момента», поскольку он неизбежно оказывается раздробленным на этапы.

Фотография, с точки зрения В. Флюссера, есть результат борьбы и сотрудничества фотографа с фотоаппаратом. Соответственно, лучшей фотографией может считаться фотография, в которой фотограф сумел подчинить фотографическую программу своей цели, то есть замыслу. Конечное значение фотографий определяется коммуникативными каналами, для которых они создаются. Фотографии угнетают наше критическое сознание, программируя на ритуальное поведение.

Фотографический универсум для В. Флюссера – это не что иное, как сущность фотографическая, которая заключается в том, чтобы запрограммировать общество на магическое поведение, стимулирующее комбинаторную игру. Это магическое поведение происходит автоматически в процессе восприятия избразительных поверхностей, каждая из которых означает элемент аппаратной программы. Многие фотографы борются с этим автоматическим программированием, пытаются создать информационные образы, не заложенные в аппаратной программе.

В работе В. Флюссера также можно найти связи его идей с идеями предыдущих авторов. Например, его трактовка действия фотографа как игры коррелирует с утверждением Д. Бёрджера о том, что фотоснимок является результатом игры с реальным временем. Отличие позиции В. Флюссера состоит в том, что у него это игра не с временной составляющей реальности, а игра с фотографической программой, заложенной производителями технических средств. Также В. Флюссер в некотором смысле полемизирует с А. Картье-Брессоном, полагая, что не существует единого «решающего момента», а лишь их множественность.

Следующей значительной работой в сфере теории фотографии является исследование Р. Краусс «Фотографическое: опыт теории расхождений» (1990 г.). «Эффект фотографии», по мнению Р. Краусс, заключается в расколе, разрыве реальности, который приводит к её удвоению в виде копии. В копии, в которой индексальный знак несет в себе форму его представления, реальность одновременно и присутствует, и отсутствует. В результате фотографической репрезентации возникает визуальный образ, пронизанный определенной структурой, кодом, письмом, то есть текстом. Это обстоятельство дает основание Р. Краусс говорить о сюрреалистической природе фотографии, в которой понятия Чудесного и судорожной Красоты являются ключевыми. Для этого используются такие механизмы, как мимикрия, прерванное движение, опора на объективную случайность, благодаря

которым формируется искусственность как гарант сюрреалистичности. С точки зрения Р. Краусс, фотографический дискурс не может автоматически обеспечить ему возникновение эстетически выразительных образов и статус самостоятельного вида искусств. Рассуждения Р. Краусс во многом исходят из представлений о фотографии, которые были сформулированы Р. Бартом. Вместе они утверждают индексальную природу фотографии, отмечают одновременное присутствие и отсутствие реальности в фотографическом образе, то есть его сюрреалистичность. Однако Р. Краусс уточняет, углубляет и расширяет анализ сюрреалистичности фотографии, которую до неё рассматривала также С. Сонтаг. О сущности фотографии Краусс не говорит вообще, потому что считает онтологический подход внеисторическим и не продуктивным для понимания фотографического медиума.

Также решительно выступает против онтологического подхода и А. Руйе, автор фундаментальной работы «Фотография: между документом и современным искусством» (начало XX века). По его мнению, при таком подходе анализ фотографии сводится в основном к выявлению функционирования фотографической техники, к её способности оставлять световой след на плоскости, к автоматической регистрации видимого. Более продуктивным при изучении фотографии А. Руйе считает использование принципа историзма, который основывается на осмыслении множественности фотографических практик, способов функционирования фотографических форм, обособляющихся фотографических территорий или сфер. Для А. Руйе не существует единой фотографии, воплощающей определенную сущность. Он старается вывести исследовательскую парадигму в иную плоскость, освобождающую её от традиционных представлений об объективности, сходстве, прозрачности, механизме, документальности фотографии. А. Руйе предлагает обратить внимание на такие понятия, как *выражение*, *письмо*, *фотография фотографов* (фотография-документ), *искусство фотографов* (фотография-выражение), *фотография ху-*

дожников (искусство-фотография) и так далее. Именно дифференцированный и контекстный анализ, по его мнению, может дать плодотворный теоретический результат. А. Руйе констатирует, что между фотографией-документом и фотографией-выражением нет четкой границы. Здесь мы можем наблюдать плавные переходы, тогда как между искусством-фотографией и фотографией-выражением наблюдается довольно резкое разграничение.

Фотография-документ всегда противостояла выразительному изображению, его стилистическому решению и авторской субъективности. Данной фотографии присущ определенный режим истины, который предполагает прямое запечатление действительности. В отличие от фотографии-документа, фотография-выражение в этом смысле имеет опосредованный авторской субъективностью характер. Они различаются не качественно, а количественно, то есть документальное фотографирование глобально превышает количество практик авторского фотографического самовыражения.

Что же касается отношений фотографии-выражения и искусства-фотографии, то, с точки зрения А. Руйе, они кардинально различаются, прежде всего, по своим базисным принципам, территориям и деятелям. Называя фотографию-выражение искусством фотографов, А. Руйе четко определяет зону ее функционирования – это «поле фотографии» [9, с. 14]. Искусство-фотография позиционирует себя в другом поле – «поле искусства». Подчеркнем: оба эти поля практически не пересекаются.

Искусство-фотография является результатом полного слияния фотографии с искусством. Это в принципе «другое искусство в искусстве» или как его называют «современное искусство». Для искусства-фотографии характерна утрата ремесла художника и дематериализация произведений как предметов, которые уже не созданы для эстетического созерцания, а предназначены для художественного высказывания без определенных материальных форм.

В каких бы модальностях мы ни рассматривали фотографию, она всегда при этом имела



отношение к «запредельному». Запредельное у А. Руйе – это не сущность фотографии, а одно из её природных качеств. Он трактует запредельное как воображаемое место (виртуальный мир), куда погружается зритель фотографии, оставаясь при этом в конкретном месте пребывания, то есть и здесь, и там одновременно.

Фотографическая запредельность постоянно развивается вместе с тремя основными формами фотографии. В сфере фотографии как документа это выражается в том, что запредельное в настоящее время тяготеет к поиску необычного и экстремального, демонстрируя свою вездесущность. В пространстве фотографии-выражения также создается новый тип запредельного, в рамках которого привычное предстает странным, отчетливое размытым с помощью как новых, так и архаичных фотопроцессов. В области искусства-фотографии запредельное выражается в новых отношениях с видимым, которое должно захватывать и невидимые силы – энергетические потоки, чувствования и проблемы. В данном случае мы имеем дело с таким типом запредельного, в котором с наибольшей силой разворачивается виртуальный мир, ранее скрытый и молчаливый. Приход цифровых технологий в фотографию еще более углубил кризис её документальной природы, изменив кардинально соответствующий ей режим истины.

Для того чтобы более наглядно представить эволюцию воззрений зарубежных исследователей на природу и сущность фотографии, то есть её онтологию, целесообразно, на наш взгляд, свести эти высказывания в единую таблицу (что мы и сделали). Однако воспроизвести данную таблицу в тексте статьи мы не можем из-за её размера. Тем не менее, эта работа позволила сделать сравнительный анализ более эффективным и целенаправленным, прежде всего, потому, что онтология фотографии рассматривалась нами не вообще, а относительно бытования отдельных её элементов как деятельностно-творческой системы. При этом было выделено пять таких элементов: субъект фотографирования (онтология фотографа); объект фотографирования (онтология реальности); процесс фотографи-

рования (онтология репрезентации); результат фотографирования (онтология произведения); зрительское освоение фотографии (онтология зрителя). Дифференцированное изучение природы и сущности фотографии позволило более четко проследить взаимосвязь научных идей различных авторов, их общность и специфичность, а также – развитие и смысловое обогащение.

Мысль о том, что *фотограф* играет активную роль в процессе съемки, один из первых отметил З. Кракауэр. При этом он обозначил и главный механизм фотографического преобразования натуры – отбор. Используя его, фотограф осуществляет кадрировку объектов, приближается к ним, или удаляется от них, определяет момент временной фиксации. З. Кракауэр выступал за такую активность фотографа, при которой его влияние на образ действительности является минимальным. В свою очередь Р. Арнхейм, также подчеркивающий интерпретационный момент в деятельности фотографа, обозначает её цель – обеспечить коммуникацию со зрителем. С. Сонтаг видит задачу фотографа в том, чтобы раскрывать реальность для зрителя. Однако раскрыть реальность не значит интерпретировать её слишком явно, имея заранее сформулированную цель, – так полагал Р. Барт. В несколько иную плоскость переводит суждения о фотографе В. Флюссер, считая, что интерпретация реальности есть игра с программой фотоаппарата. Еще один нюанс в осмыслении роли фотографа вносит Р. Краусс, утверждая, что он не может автоматически обеспечивать возникновения эстетически выразительных образов. В конечном итоге перед нами возникает определенное представление о фотографе как субъекте фотографической деятельности, если не считать сферу современного искусства, где он выступает не как интерпретатор, а как художник, использующий фотографию в качестве материала.

Говоря о *бытии реальности* в фотографии, следует отметить, что исследователи сразу уловили особенность её существования как визуального образа. Эта особенность заключается в том, что реальность на фотоизображении лишена временной длительности, то есть

это образ статичный (А. Базен). В дальнейшем С. Сонтаг назовет его псевдореальностью, которая отбрасывает нас (зрителей) в прошлое. Именно данный аспект фотографической реальности подчеркивал и Р. Барт, считая, что в ней сошлись воедино Жизнь и Смерть. Р. Краусс, обращаясь к этой проблеме, тоже повторяет мысль об одновременном присутствии и отсутствии реальности на снимке. Таким образом, аналитика онтологии реальности в фотографии позволяет сделать вывод о том, что фотографическая реальность – это сверхреальность, то есть сюрреализм.

Характеристика онтологических аспектов процесса *фотографической репрезентации* начиналась с простого утверждения В. Беньямина о том, что фотография есть техническое средство репродуцирования видимых форм. Впоследствии А. Базен к данной характеристике добавил: это средство, обладающее объективностью и документальной достоверностью. А. Картье-Брессон подчеркнул при этом познавательные возможности фотографической репрезентации, осуществляющейся, с его точки зрения, по законам красоты. Однако познавательное начало репрезентации должно быть сопряжено со спонтанными действиями (З. Кракауэр). В этой заочной дискуссии поучаствовал и Д. Берджер, который для обозначения фотографической репрезентации использовал понятие «автоматическое письмо», акцентировав тем самым не только спонтанный, но и бессознательно-интуитивный её характер. Сущностной чертой, определяющей цель фотографической репрезентации, является, по словам С. Сонтаг, её способность присваивать, копировать и перерабатывать фотоизображения. Причем в этом процессе решающую роль призвана обеспечить фотографическая техника (машина), продуцирующая технические образы (В. Флюссер). В свою очередь техническая основа фотографической репрезентации неразрывно связывает её со знаковой фотоизображения, прежде всего, индексальной. В итоге коллективная рефлексия бытия фотографической репрезентации подводит нас к осознанию её сложности и многомерности.

Исследование сущностных основ бытия *фотографического произведения* оказалось не столь продуктивным, как могло бы быть. Здесь стоит выделить две наиболее значимые идеи. Первая принадлежала Р. Барту и заключалась в том, что изображение на фотографии содержит образы вещей, предметов, имеющих общее значение для всех (студий), а также неочевидные детали, апеллирующие к индивидуальному опыту зрителей (пунктум). Суть второй идеи состояла в том, что фотографическое изображение представляет собой текст. В одном случае – это текст второй степени, содержащий положения вещей (В. Флюссер). В другом случае – это текст, пронизанный структурой, кодом, письмом (Р. Краусс). К этим идеям можно добавить мысль Р. Арнхейма о фотографиях, содержащих неопределенные образы, что существенно ослабляет их коммуникацию со зрителем. В целом степень осмысления различных признаков бытования фотографического произведения стимулирует исследователей к дальнейшей рефлексии в этом направлении.

И наконец, последний аспект бытования фотографии – это *зрительское* освоение фотографической продукции. В данной проблематике на первый план выходит идея о том, что зритель с помощью фотографии должен изучать мир, обогащать свой жизненный опыт, то есть выступать субъектом познания (Р. Арнхейм, Д. Берджер). Однако это не единственная потребность зрителя фотографического контента. Не менее важно для него испытывать и эстетическое удовольствие от созерцания художественно-выразительных фотообразов (А. Картье-Брессон). Реализуя обозначенные функции, фотография программирует общество в целом на магическое поведение. Иначе говоря, она формирует у людей иллюзорное представление, что в процессе восприятия фотоизображений они имеют дело с реальностью, тогда как на самом деле это технические образы (В. Флюссер). Заканчивая обзор рефлексий на данную тему, обозначим также и мысль А. Руйе о том, что любая фотография отсылает зрителя к «запредельному», то есть в воображаемое для него место.



Обобщая и суммируя большинство воззрений зарубежных теоретиков фотографии, необходимо констатировать, что человеческое общество, культура в «лице» фотографии столкнулась с уникальным явлением, способным легко и быстро переносить видимые формы реальности на светочувствительную плоскость, превращая их в статичные изображения. До фотографии это было возможно только с помощью ручного профессионального труда, создававшего условно-субъективные изображения в течение достаточно продолжительного времени. С появлением фотографии в процесс репрезентации реальности вклинилась техника или «машина», которая, как полагали вначале, делает это абсолютно объективно, бесстрастно, максимально реалистично, то есть документально. Об этом было заявлено практически во всех исследованиях, обозначенных выше.

Вместе с тем, как отметили ряд исследователей, документальная объективность фотографического образа относительна. Очевидно, что реальность как бы «перетекает» в изображение, но это не значит, что происходящее осуществляется без участия фотографа. Его видение, так или иначе, отражается на фотоснимке через отбор фрагментов реальности, через приближение или удаление от них и что очень важно – через остановку времени. Запечатленная в изображении неподвижная реальность воспринимается зрителями двояко: это вроде бы образ реальности, существующий (присутствующий) здесь и сейчас, и в то же время – это образ отсутствующей реальности (того, что было). То есть мы имеем дело с дуальностью фотографии, составляющей её сущностную черту и природное качество.

Рефлексия онтологии фотографических снимков теоретиками фотографии позволяет утвердиться в мысли, что в них заключена определенная магия: с одной стороны, они представляют так называемые «прозрачные» изображения, то есть абсолютно реалистичные картинки, обладающие денотативным значением; с другой стороны, – способны передавать коннотативные значения, идущие как от субъекта съемки, так и от самих зрителей. Именно таким образом

возникает информационно-коммуникативная и эстетическая составляющая фотообраза.

Обращаясь к онтологии репрезентации в фотографии, некоторые исследователи считают её важнейшим природным признаком манипуляции (игрой) со временем. Другие теоретики полагают, что в фотографии не менее важно опираться на пространственное положение вещей, также обеспечивающее выразительность визуальной формы изображения. Если обратиться к реальной фотографической практике, то оба эти подхода успешно осуществляются в ней. При этом необходимо отметить, что большинство исследователей не считают фотографию самостоятельным видом искусства, хотя и не умаляют её эстетический потенциал.

Важным утверждением, позволяющим расширить понимание природы бытования фотографии в обществе, является тезис о том, что практически любая фотография может обозначить своё функциональное значение в зависимости от того контекста, в который она оказывается погружена – политический, научный, рекламный, журналистский, художественно-эстетический и так далее. Данная полифункциональность мешает, на наш взгляд, однозначно позиционировать её самость как вида искусства. Если признать фотографию таковой, то следует согласиться и с тем, что границы искусства расширились, ибо оно обогатилось каким-то «другим» искусством, принципиально отличающимся от уже существующих видов.

Именно представление о «другом» искусстве или «искусстве-фотографии» закрепляет существенное изменение, произошедшее в теоретической рефлексии фотографии в целом. С позиции современных исследователей становится вполне очевидным тот факт, что существует особое поле фотографии, в рамках которого функционируют фотография-документ (фотография фотографов) и фотография-выражение (искусство фотографов). Это поле фотографии не пересекается с полем искусства, где доминируют художники, использующие фотографию

в своих проектах (искусство-фотография). Это направление обозначается как «современное искусство», где господствуют совершенно другие подходы, принципы, критерии и понятия, которые «снимают» актуальность вопросов о природе и сущности фотографии и намечают тем самым новые возможности исследования фотографического дискурса.

В связи с вышесказанным, мы можем сделать два основных вывода:

1. Возможности онтологического подхода при изучении такого явления, как фотография, далеко не исчерпаны. Поиск западными теоретиками сущностных основ бытия фотографии открыл для нас много нового и интересного в её понимании. Очевидно, что следующее поколение исследователей, опираясь на существующие достижения, будет привносить в этот процесс что-то своё, ранее не известное и актуальное для нас.

2. Любая научная методология далеко не безгранична в своих познавательных возможностях. В рамках онтологического подхода фотография рассматривается как вневременное статичное явление, существующее вне социального и культурного контекста, познавательный импульс которого при этом направлен на выявление глубинных основ бытия фотографии вообще. Если же исследовать конкретные проявления фотографии, её «живую ткань», пульсирующую в конкретно-исторических условиях, то есть в динамике, то мы получим иную картину существования фотографии как явления. На наш взгляд, оба эти подхода – онтологический и культурно-исторический (историко-генетический) – дополняют друг друга и создают более полное представление о феномене фотографии.

Список литературы

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. Москва: Прометей, 1994. 352 с.
2. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. Москва: Искусство, 1972. 384 с.
3. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.
4. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Москва: Медиум, 1996. 140 с.
5. Бёрджер Д. Фотография и её предназначение [эссе]. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. 240 с.
6. Картье-Брессон А. Воображаемая реальность. Эссе. Санкт-Петербург: Либус Пресс, Издательство К. Тублина, 2015. 128 с.
7. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Москва: Искусство, 1974. 235 с.
8. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. 304 с.
9. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. Санкт-Петербург: Клаудберри, 2014. 712 с.
10. Сонтаг С. О фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
11. Флюссер В. За философию фотографии. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 146 с.

*

Поступила в редакцию 22.06.2024