

УДК 77.01

ББК 71 / 87.8

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-38-59

Кондратьев Евгений Андреевич

Кандидат философских наук, доцент, кафедра эстетики,
философский факультет, Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9587-7539
kondratieva@yandex.ru

Ключевые слова: фотография, образ, бесформенное, рефлексия,
интерпретация, модернизм, punctum, анаморфоз, репрезентация,
нарративность.

Кондратьев Евгений Андреевич

Punctum и реинтерпретация в фотографии

В статье рассматриваются различные теоретические подходы, развивающие понятия punctum и «бесформенное» применительно к фотографическому образу. Исследуется их связь с концепцией «визуального поворота» в эстетике и теории искусства. На примерах из современной художественной и фотографической практики демонстрируется изменение представлений о границах репрезентации и способах реинтерпретации современной фотографии.

Kondratiev Evgeny A.

PhD in Philosophy, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy,
Lomonosov Moscow State University, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9587-7539
kondratieva@yandex.ru

Keywords: photography, image, formless, reflection, interpretation,
modernism, punctum, anamorphosis, representation, narrative.

Kondratiev Evgeny A.

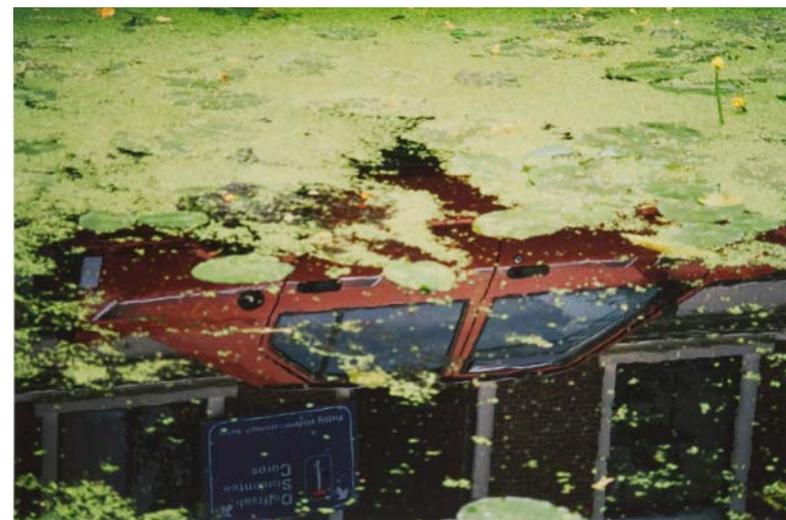
Punctum and Reinterpretation in Photography

The article discusses various theoretical approaches that develop the concepts of punctum and formless in relation to the photographic image. Their connection with the concept of “visual turn” in aesthetics and art theory is examined. Using examples from contemporary artistic and photographic practice, the author demonstrates the change in ideas about the boundaries of representation and ways of reinterpreting modern photography.

Содержание фотографии легко ускользает от интерпретации. Но, возможно, это свидетельствует о том, что посредством фотообраза удалось уловить нечто несводимое к аллегорическому или символическому толкованию. Ж. Бодрийяр считал навязывание чрезмерной интерпретации фотографиям причиной возникновения симулякров и различал в этой связи собственно фотоизображение и фотографическую видимость. Фотография как симулякр лишена оригинальности, уникальности, трактуется в соответствии со смысловыми и визуальными клише. Видимость подменяет изображение (или образ), когда пытается выдать себя за реальность, имитировать реальность. В противоположность иллюзорной видимости «хорошая фотография ничего не изображает» [2, с. 224]. Но что такое «чистое состояние изображения» в понимании Бодрийяра? Во-первых, данное состояние предполагает непосредственную, а не конвенционально опосредованную связь образа с конкретным местом и временем съемки, что также нашло отражение в концепции *punctum*'а Р. Барта [1], на нее Бодрийяр ссылается в своих исследованиях, или может быть сопоставлено с понятием индекса, который при анализе фотографии использует Р. Краусс [6]. «Пунктуальность» фотографии выводит ее за пределы репрезентации и делает фиксацией некоего уникального события.

У Барта понятие *punctum* предполагает некий просвет в фигуративной композиции, нарушение обычной логики соотношения части и целого: «...оставаясь деталью, он парадоксальным образом заполняет собой всю фотографию» [1, с. 62]. *Punctum* невозможно локализовать, связать с каким-то конкретным изобразительным приемом, представить «интеллектуальной игрой». Барт сопоставляет *punctum* со «слепым полем снимка», «закадровым пространством», предполагает наличие в снимке внутренней динамики, вырывающейся за пределы изображенного.

По Барту, *punctum* выявляется в фотографии *post factum*, помимо воли автора. Но нельзя ли допустить, что достичь эффекта некодированности автору удастся и тогда, когда он специально ищет способ высвободить внутреннюю парадоксальность и специфичность фотоизображения? Нельзя ли расширить понятие *punctum* и сопоставить его с такими характеристиками изображения, как неопределенность, диффузность, двойственность? Характеристиками, которые являются



Илл. 1. Бодрийяр Ж. (Baudrillard J.). Брюгге / Bruges. 1997

непреднамеренными следствиями целенаправленной работы фотографа. Иначе говоря, можно ли многообразие изобразительных модусов, интерпретацию которых автор намеренно не предопределяет, сопоставить с понятием *punctum*? Могут ли они строиться в соответствии как с фигуративным, так и с нефигуративным подходами?

Сам Бодрийяр стремился реализовать принципы, как он называл, «чистого», или «правдивого», изображения в сериях собственных фоторабот, фиксирующих особую тематическую среду, «освобожденную» от интерпретационного «рабства», среду, представленную спонтанным предметным рядом: брошенными автомобилями, истертыми стенами, случайными отражениями.

«Объективность» его фотографий заключается в том, что они не подражают трехмерной реальности, а свидетельствуют о событии своими специфическими выразительными средствами. Ничто так не девальвирует фотоизображение, по мнению Бодрийяра, как подчеркнутая техническая проработка. Одним из примеров конвенционального клиширования в фотографии является фокусировка, механическая имитация точного и детального воспроизведения прототипа. Наиболее ярким проявлением тотальной симуляции, с его

точки зрения, является дигитальная фотография, именно по причине ее высокой технологической обусловленности и гиперреалистичности, исключаящих *punctum*.

Настоящая фотография, по Бодрийяру, не должна претендовать на сходство с реальностью или стремиться правдоподобно воспроизводить некую ситуацию. Сама по себе реальность не статична и не механистична, она находится в постоянном движении. Бодрийяр пишет о необходимости сдвига в фокусировке для преодоления формализации и клиширования. Фотообраз может стать непосредственным впечатком этой динамики, например при использовании приемов диффузии и расфокусировки: «К счастью, мир никогда не окажется в точном фокусе... И правдивым будет только то изображение, которое учитывает эту дрожь мира, будь то ситуация или объект, будь это военная фотография или натюрморт, ландшафт или портрет, арт-фотография или репортаж. На этой стадии изображение является частью мира, уловленной в процессе становления... Фокус наведен на отсутствие, но не на присутствие... Отделить реальное от принципа реальности. Отделить изображение от принципа репрезентации» [3]. Бодрийяр использует своеобразный апофатический язык для описания события, которое призвана фиксировать фотография и которому никак нельзя приписать определенных свойств: «...фотография дает отчет о том, каким является мир в наше отсутствие» [2, с. 225]; «...объект должен быть пойман в тот единственный фантастический момент первого контакта, когда вещи еще не заметили нас, когда отсутствие и пустота еще не рассеялись» [3]. Философ в определенной степени развивает идеи, близкие иконоборческим тенденциям современной мысли об искусстве, сопоставляет термин «отсутствие» с проблематикой иконоклазма, сравнивает фотоотпечаток-негатив с изображением на плащанице, единственным допустимым изображением Христа для византийских иконоборцев, отрицавших остальные иконописные изображения как вторичные, «рукотворные» «псевдоподобия»: «Акт фотографирования был и есть „нерукотворный“. Механическая фиксация света, в которой не участвует ни идеология, ни реальность. Фотография благодаря этой механистичности может служить прототипом буквальности мира без вмешательства человека. Мир, воспроизводящий себя как радикальную иллюзию, как чистый отпечаток, без подражания, без человеческого вмешательства...» [3].

Утверждения Бодрийяра, в которых он обращает внимание на самостоятельную выразительность фотографии, корреспондируются с концепцией У.Дж.Т. Митчелла, искусствоведа, вовлеченного в дискуссии вокруг проблематики «визуального поворота». Митчелл считает необходимым сместить акцент с аллегорического и семиотического толкования изображения, согласно которому образ диктует зрителю определенное прочтение, на его метафорическую и выразительную сторону: «Образы, несомненно, обладают некоторой властью, но они могут оказаться гораздо слабее, чем мы думаем. Наша задача — уточнить и усложнить свои представления о масштабе их власти и том, как она функционирует. Вот почему я задаю вопрос не о том, что картинки делают, а о том, чего они хотят, тем самым смещая акцент с власти на желание, с модели господствующей силы, которой необходимо противостоять, на модель подчиненного, которого стоит допросить или, лучше, которому стоит предоставить слово... Картинки не хотят, чтобы их интерпретировали, расшифровывали, боготворили, уничтожали, разоблачали или демистифицировали, и не хотят поработать смотрящих» [8]. У.Дж.Т. Митчелл полагает, что изображение несводимо к языку, знаку, иначе изображение наделяется не свойственной ему властью манипулировать зрителем посредством дополнительного, коннотативного значения. На самом деле, изображения «не хотят, чтобы их низводили до „истории образов“ или возвышали до „истории искусства“, — они хотят, чтобы их воспринимали как сложные индивидуальности, имеющие множество субъектных позиций и идентичностей. Они хотели бы иметь дело с герменевтикой, которая бы вернулась к изначальному жесту иконологии Панофского, до того как он разработал свой метод интерпретации. Панофский говорил, что первое столкновение с картиной подобно встрече на улице со „знакомым“, который „приветствует меня, снимая шляпу“» [8].

На излишнюю перегрузку художественного образа интерпретационными и нарративными стратегиями, от социологических до фрейдистских, указывает и С. Сонтаг, используя близкий термину Бодрийяра «правдивость» термин «прозрачность». Под последним она понимает переориентирование художественной критики на анализ эмоциональной составляющей образа, а не отвлеченного значения образа, на эмпатию вместо объяснения [9]. Р. Краусс усматривает возможность освобождения от стереотипного толкования



Илл. 2. Пилсбери М. (Pillsbury M.). Открытие «Введения Марии во храм» Тициана / The unveiling of Titian's Presentation of Mary. 2012. Gallerie dell'Accademia

Илл. 3. Титаренко А. Город теней. 1994

в аналитике «бесформенного». Она отмечает, что категория «бесформенного» позволяет избежать интерпретационных штампов, связанных с модернистским пониманием содержания как единства формы (по К. Гринбергу и Г. Розенбергу). «Провозглашение формальной автономии в авангарде было одновременно провозглашением пути к полному раскрытию абстрактного смысла... Модернистская онтология требует от произведения искусства иметь начало и конец, а видимый беспорядок поглощается самим фактом существования формальных границ» [11, р. 26]. Постмодернистское бесформенное есть реакция на то, что Краусс называет модернистским «мифом», согласно которому авангардистский художественный проект порождает семантические «интерпретативные сети», направленные на упорядочение формы. Стратегия «бесформенного» призвана демистифицировать модернистский формализм и деконструировать формалистскую трактовку природы авангардной формы. В частности, Р. Краусс заимствует у Ж. Батая ряд терминов, например понятие «базового материализма», согласно которому можно снять оппозицию формы и материала.

Современное фотоискусство представляет широкий спектр приемов передачи «становления» и «событийности», а также преодоления иллюстративного клиширования как на уровне образности, так и на уровне интерпретации. К ним относятся: обращение к предметной среде, в которой трудно установить внутреннюю связность; использование расфокусировки узнаваемого визуального образа, порой образа именно модернистского генозиса; визуальное переструктурирование изобразительного прототипа для обнаружения в нем новых зрительных центров и «пунктов». *Все эти приемы в той или иной степени являются пространственной и темпоральной трансформацией исходной визуальной ситуации, растяжением, своеобразным анаморфозом зрительной формы, открывающим свободные от стереотипной интерпретации дополнения, пробелы, недоговоренности. Рефлексивные поиски в фотографии становятся не просто способом формального остранения, а целостным процессом реинтерпретации и выходом за пределы репрезентации и нарративности.*

Противопоставление сфокусированных и несфокусированных частей — характерная черта фоторабот современных авторов: М. Пилсбери, А. Титаренко, Ф. де Лассе, Л. Байе и др.



Илл. 4. Сугимото Х. (Sugimoto H.). Вилла Савой Ле Корбюзье / Villa Savoye (After Le Corbusier). 1998

Японский фотохудожник Х. Сугимото достигает эффекта острания через расфокусировку образов знаковых архитектурных сооружений, например конструктивистской Виллы Савой Ле Корбюзье. Прием расфокусировки у Х. Сугимото позволяет передать лишь примерные световые очертания предмета.

Имитируя фотографическое «размытие», художник Г. Рихтер подражает туманным, «смазанным» снимкам. Замедленное движение персонажей в видеоарте Б. Виолы своеобразно моделирует процесс размывания времени. Работа Г. Рихтера на тему «Благовещения» Тициана по замыслу очень напоминает известную видеоработу «Встреча» Б. Виолы по мотивам Я. Понтормо. Сходный прием «смазывания» и расфокусировки использует также фотограф Т. Руфф, работы которого напоминают снимки, сделанные из быстро движущегося автомобиля.

Черно-белые фотосерию изолированных индустриальных объектов Б. и Х. Бехер представляют их исключенными из объемного про-

странства и словно растворенными в тумане. Ж. Делёз рассматривал прием изоляции в качестве средства преодоления нарративности изображения: «Фигуративность (репрезентация) предполагает связь изображения с объектом, который оно призвано иллюстрировать; в то же время она предполагает связь изображений между собой в сложной системе... Между двумя фигурами неизменно вкрадывается, или стремится вкрасться, история, дабы оживить иллюстративный ансамбль. Поэтому изоляция — простейшее, необходимое, хотя и недостаточное средство, чтобы уйти от репрезентации, прекратить рассказ, помешать иллюстрации и освободить Фигуру — ограничиться фактом» [4, с. 22].

В жанре фотоимитаций живописных образов выстраивается рефлексивная дистанция по отношению к устоявшемуся сюжету и его традиционной интерпретации. Такие фотохудожники, как Э. Олаф, Дж. Уолл, объединение AES+F, предлагают неожиданные экскурсии в историю пластических искусств. Переструктурирование известного визуального сюжета выводит его за пределы привычного понимания, ставит зрителя перед парадоксальной визуальной ситуацией. Современная постановочная фотография уже не подражает живописи буквально, как ранний пикториализм XIX — начала XX века, она стремится сохранить собственную «фотогеничность» и выстраивает по отношению к живописной пластике особую ироническую и диалогическую дистанцию, заставляя заново удивиться уже неоднократно интерпретированным сюжетам, увидеть визуальную композицию заново. Фотографы допускают некоторый сдвиг по отношению к исходной композиции. Например, в некотором роде маньеристические фотомонтажи AES+F вновь заставляют задуматься о том, чем обеспечивается тектоника многофигурной композиции, когда в одном цифровом файле соединяют изображения, сделанные независимо друг от друга.

Фотоработы многих современных авторов реферируют к известным изображениям. Австрийской фотохудожнице И. Прадер удалось создать интересные фотографические «повторения» некоторых работ Г. Климта, своеобразно реинтерпретирующие декоративно-плоскостное построение работ художника. М. Ровнер переснимает электронный экран, использует телевизионную картинку как визуальный источник для фотографии. Ш. Ливайн переснимает (с намеренной потерей качества) признанные каноническими фотографии одного из мастеров предельно объективной «прямой» фотографии У. Эванса.



Илл. 5. Уолл Дж. (Wall J.). Молоко / Milk (After Mondrian). 1984

Известный канадский фотохудожник Дж. Уолл полагает, что в основе фотографии лежит двусмысленность, связанная с пересечением естественного натурализма отпечатка и работы воображения. Его фотоязык оказывается связан со сложной системой историко-культурных отсылок, с преодолением натурализма стереотипного взгляда на искусство. Экспериментируя и комбинируя изображения, Уолл предпринимает попытки переосмысления опыта живописи. Задача современной фотографии, по Уоллу, заключается в том, чтобы сочетать привычные, традиционные для искусства темы с «немедленным опытом» современной жизни («immediate experiences»), опытом восприятия неоднозначности, опытом, апеллирующим к воображению. Создавая реплики известных произведений, Уолл обращает внимание на вытесненные аспекты и ракурсы изображения. Уолл вступает в диалог и с классической живописью, и с импрессионизмом и авангардом, и со стереотипами массового сознания (ксенофобия, гендерная и со-

циальная тематика), делая их источником размышлений о природе видимого, о парадоксах визуальности.

Многие фотографии Уолла выполнены в жанре аллюзии на работы известных живописцев и даже архитекторов: Хокусая — «Внезапный порыв ветра» (1993); П. де Хоха — «Вид из квартиры» (2005); авторов «Лаокоона» — Афинодора, Агесандра и Полидора — «Распутывающая» (1994); Э. Мане — «Фотография с женской точки зрения» (1979); Л. М. ван дер Роэ — «Утренняя уборка» (1999); П. Мондриана — «Молоко» (1984).

В этой оригинальной и необычной работе сочетаются аллюзии на абстрактный экспрессионизм Дж. Поллока и геометризм П. Мондриана. Разлетающееся из пакета молоко контрастирует со статикой положения персонажа и ровными линиями кирпичной кладки. В эссе «Фотография и жидкостное сознание» [13, р. 231–232] Уолл выдвигает идею о противопоставлении неоднозначности («жидкостности», подвижности) фотоизображения по отношению к «сухой», стереотипной и поэтому симулятивной реальности. Разлетающееся в воздухе молоко на фоне стены служит также своеобразной аллегорией этого противопоставления. Обращение Уолла к рефлексивной фотографии — это не просто прием, а хорошо продуманный концептуальный подход, который он изложил в сборнике эссе и интервью.

Фоторабота Уолла «Фотография с женской точки зрения» (1979) инспирирована картиной Э. Мане «Бар в Фоли-Бержер». В картине Мане сочетаются разные ракурсы, большое значение имеют геометрические мотивы, что, кстати, по М. Фуко [10], сделало это произведение одним из ранних образцов модернистского мышления. В своем повторении Уолл исключает из изображения отражения персонажей, разворачивает сцену фронтально по отношению к зрителю, превращая последнего в участника визуальной ситуации, развивающейся в изображении: «Быть может, лишь по ту сторону канонической оппозиции видимого и прочитываемого возможен радикально мыслимый образ». (Подробно описываются различные аспекты неоднозначного опыта видения в работе Ж. Диди-Юберман. См. [5, с. 76].)

Построенная на диалоге с архитектурной формой фоторабота Уолла «Утренняя уборка, Фонд Миса ван дер Роэ, Барселона» (1999) касается различных проблем: строгости авангардистского замысла, точности воспроизведения, понятия естественности в модернизме.



Илл. 6. Уолл Дж. (Wall J.). Утренняя уборка / Morning Cleaning (After van der Rohe). 1999

Уолл намеренно взял не строго фронтальную точку для съемки, а слегка сместил, сдвинул объектив, приглушив утопические коннотации этого канонического сооружения архитектурного модернизма. Уолл показывает спонтанную выразительность естественного освещения на фоне строгой архитектурной геометрии.

Диалог с изобразительным искусством прошлого возможен, поскольку элементов бесформенного и неопределенного немало и в нем. Подобно Краусс, Уолл переосмысливает обобщенный модернистский взгляд на фигуративность: «Искусство прошлого, которое авангард определял как „органически целостное“, на мой взгляд, — это искусство не столь внутренне единое, оно полно хрупкого иллюзионизма, что отказываются признавать авангардисты. Я думаю, что искусство прошлого не достигает целостности, как полемически утверждают авангардистские теоретики... Трудно увидеть в работах Караваджо, Боттичелли или Дюрера ту законченность и целостность, о которой говорят авангардисты. Антитеза между авангардом и „музейным искусством“ менее выражена, чем авангардистам хотелось бы. Старая техника намного богаче и в ней больше нюансов и неоднозначностей, чем видится поначалу... Не существует полностью законченной, це-

лостной работы, вне каких-то очень конкретных случаев... Начиная с 70-х годов я старался дистанцироваться от радикального авангардизма, стремился найти новые выразительные качества целого, впрочем, никоим образом не противясь идее, что все современное искусство должно экспериментировать, а не следовать стереотипным формулам» [14].

«Оммаж Луи Галле» (2012) Э. Олафа представляет собой высоко-профессиональную, но гипертрофированную в плане цветопередачи и детализации фотореплику известного живописного произведения (фоторабота выполнена по мотивам картины бельгийского художника Л. Галле «Последние почести останкам графов Эгмонта и Горна», 1851). Притом что Олаф стремится повторить общую композицию и световой строй исходного изображения, он не скрывает постановочный характер фотографической имитации, невольно наводящей на вопрос о целесообразности подобного рефлексивного жеста. «Оммаж Луи Галле» — яркое, в чем-то феерическое повторение ради самого повторения: цвета фотоэмульсии в отличие от живописных тонов выглядят чрезмерно глянцевыми и холодными, объемная расстановка актеров почему-то не прибавляет изображению пластической глубины, монументальность и торжественность, присущая живописной версии, не просматривается в фотографической композиции. Фотографическая имитация Олафа подчеркнута детально, визуальное чрезвычайно «плотна», информационно избыточна. Зрительный эффект производит не только костюмированное воплощение исторически значимого сюжета, но и множество визуальных ассоциаций, связанных с этим фотографическим палимпсестом, парадоксальным наложением документальности на монументальность.

Преодоление постановочности в фотографии, внимание к воссозданию спонтанной выразительности материала также позволяет выявить *punctum* изображения. Исполняя заказ известной французской винодельческой фирмы, Олаф направляется в фирменные хранилища под Реймсом, где в известняковых каменоломнях запечатлевает шероховатую поверхность стен винных погребов: серия под общим названием «Свет» (2015). Сам автор так описывает, как менялся его замысел: «Я придумал концепцию, похожую на эстетику многих моих съемок: с кучей ассистентов и осветителей, моделями и разработанной сценографией... Но потом я оказался там и просто понял, что



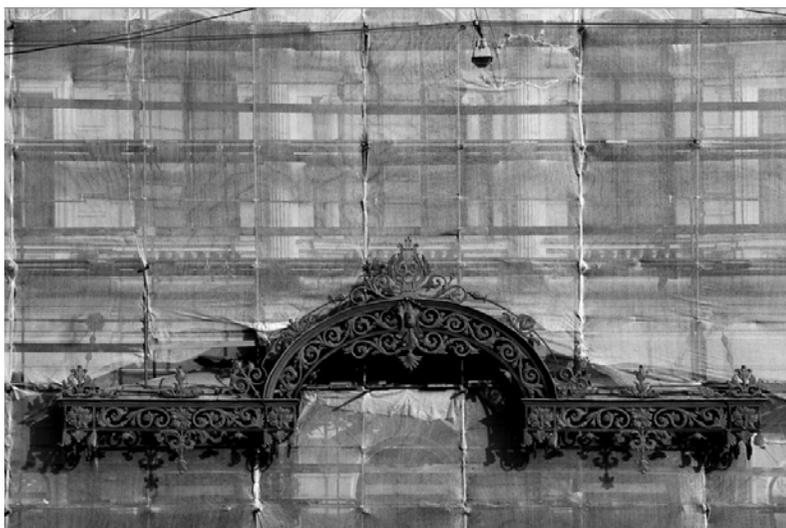
Илл. 7. Олаф Е. (Olaf E.). Свет / The Light. 2015

я чувствую дискомфорт, что все это совершенно неправильно и не подходит. Тогда я решил прогуляться по этим огромным территориям каменоломен, а это восемь километров подземного мира. Мне хватило и нескольких сотен метров, чтобы почувствовать ауру этого места. Я начал рассматривать стены, а они были вещь в себе — с наскальной живописью, плесенью, повреждениями от передвижения ящиков с бутылками зреющего шампанского. И я понял: вот дух этого места, не нужно никакой сценографии, ничего постановочного» [Цит. по: 7].

Олаф не упоминает слово «фактура», но с загадочным рельефом стен ассоциируется «дух места», который проступает при боковом контрастном освещении. Этот рельеф схватывается и глазом, и объективом непосредственно, световая структура образа обнаруживается интуитивно, вне заданных сюжетом рамок. Автор серии «Свет» полагает, что основная выразительность его снимков связана с резким контрастным переходом от темного к светлому. Происходит перевод рельефной, многослойной, трехмерной живописной текстуры на язык плоскостной фотографической гладкописи. Название серии Олафа «Свет» лаконично, сами работы свидетельствуют о том, что фотографа интересует непосредственное и интуитивное постижение

светотеневой фактуры. Олаф показывает, что и создание, и восприятие фотографического образа «настроены» на неопределенность и интерактивность. Фотография как отпечаток — лишь один из вариантов в ряду возможных фотографий. Априорно допускается, что мы видим один из вариантов экспозиции, но возможны и другие: более или менее проработанные, сфокусированные, световая структура фотоснимка словно бы «манипулирует» зрительским вниманием, направляет его. Так как не может быть «идеальной», совершенной фотографии, для ее экспонирования существеннее не внешнее нейтральное освещение, а заданные самим фотографом и тающиеся в снимке светотеневые пропорции. Автор находит замысловатую фактуру, играет со светом, выбирает различные режимы экспозиции, экспериментирует с контрастами, оттенками, то есть задает меру освещенности самой работой, а не проецирует «идеальное» освещение на фотографию извне. Зрителю предлагается пройти путем спонтанной реконструкции или опознания световой морфологии предметного мира. Завершение пластического образа, возникшего в значительной степени спонтанно, нахождение фигуративного целого становится делом не только фотографа, который инициирует эстетическое восприятие и пытается ухватить световые соотношения, но и зрителя. Сходный тип восприятия возникает при рассматривании работ, выполненных в технике фроттажа, разработанной М. Эрнстом. Суггестивные и загадочные образы серии «Свет» Олафа инициируют динамичное зрительское восприятие. Фотография транслирует изменчивость световой среды, фиксирует предметную среду в становлении. Двигаясь взглядом по изображению, зритель двигается внутри светового пространства отпечатка, предполагая, предвосхищая в разных его локусах разные степени проявленности. Неопределенности, вариативности освещения сопутствует незавершенность фигуративного замысла.

Петербургский фотограф Д. Харшак фиксирует своеобразный анаморфоз архитектурного фасада, возникающий при ремонте городских зданий и сооружений. Когда строения окружают лесами и контуры известного сооружения едва проступают за пленкой ремонтных конструкций, дома лишаются привычной «знаковости». Возможно, Харшак ориентируется в своей фотосерии «Город в лесах» на работы Кристо, «закутывавшего» знаменитые постройки в ткани (Рейхстаг, Пон-Нёф и др.). Неожиданное окружение архитектурной



Илл. 8. Харшак Дм. Из серии «Город в лесах». 2002

доминанты бесформенными строительными лесами никак не связано ни с внутренней структурой здания, ни с его историческим контекстом. Скрытые за ремонтными покровами, здания как бы временно отсутствуют, хотя и остаются на своем месте, исключаясь таким образом из стилистического контекста. Зритель видит только общую форму здания, создающую атмосферу некоего анонимного, вневременного присутствия.

Расплывчатые пейзажные фотографии отечественного мастера-пикториалиста Г. Колосова, использующего объективы с необычной расфокусировкой («монокль»), хороший пример работы с фактурой печати, пример анаморфоза в фотографии. За счет приемов диффузии и рассеивания зритель отвлекается от деталей-примет времени и попадает в некое мифологическое пространство.

Один из представителей постмодернистской фотографии, американский фотограф У. Эгглстон, особым образом интерпретировал стереотипные визуальные ситуации. Специфика его подхода состояла в том, что в то время, когда художественность в фотоискусстве ассоциировалась прежде всего с черно-белым монохромным изображением, он снимал в цвете самые малозначительные сюжеты провинциального



Илл. 9. Эгглстон У. (*Eggleston W.*). Без названия / Untitled. с. 1983–1986

быта. Монохромная стилистика в начале 60-х была общекультурным трендом. Работы Эгглстона создавались в то время, когда критерием художественного качества считались: техническое совершенство, композиционная завершенность, изящная форма. Эти признаки качества в течение долгого времени отшлифовывались в черно-белой фотографии, причем их применяли не только в художественной фотографии, этими критериями пользовались и фотожурналисты, и любители. Цветная фотография считалась в то время безвкусной, слишком прямолинейной, рекламной.

Работы Эгглстона преемственны к концепции фотографии Г. Виногранда. В 70-е годы Г. Виногранд, подобно Бодрийяру, утверждает своеобразный принцип неподготовленной реальности, с которой должна иметь дело фотография: «Своими работами я не хочу что-то сказать... Я фотографирую для того, чтобы выяснить, как выглядят вещи, когда их фотографируют» [15]. В своих цветных сериях Эгглстон отходит от требований А. Картье-Брессона сочетать «решающий момент» с совершенством композиции, которая бы идеализировала момент, выделяла его из потока обыденности. Подчеркнуто неяркие цвета в работах Эгглстона, как правило, отражают прозаичность самих

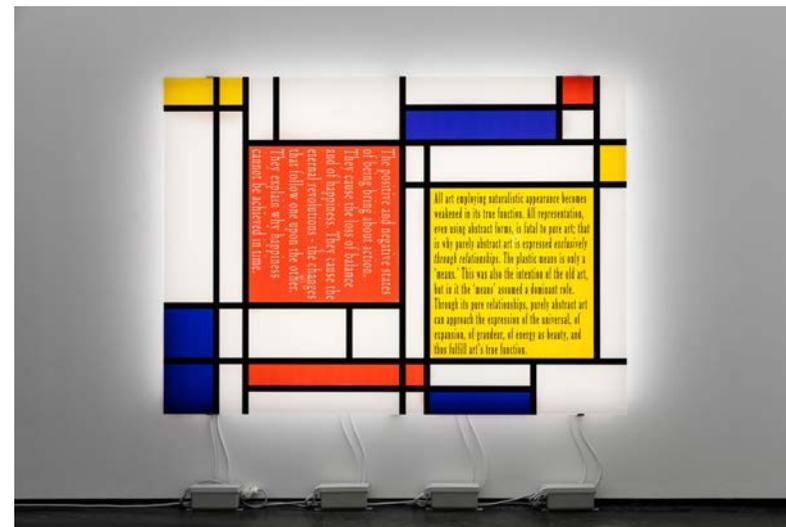


Илл. 10. Гери Ф. (Gehry F.). Резиденция в Санта-Монике / Residence in Santa Monica. 1978

субъектов съемки. Отбросив классические требования композиции, Эгглстон документирует личные и непосредственные впечатления от окружающего мира. Предметы не помещаются в центр, а располагаются Эгглстоном по краю снимка, фрагментируются, что придает им дополнительную семантику. Эгглстон часто фотографирует под необычными ракурсами и углами: рядом со стеной, с уровня земли. Меланхолическим фотографиям Эгглстона присуща неожиданная и неотразимая лиричность и тревожность. Сам фотограф называл свой съемочный подход приемом «демократической камеры», которая не проводит иерархического различия между объектами съемки.

Парадоксальный антипластицизм современных фотографий можно сопоставить с нелинейными и ненарративными сооружениями П. Айзенмана или Ф. Гери. Ф. Джеймисон, вводя термин «оболочка» для описания способа реинтерпретации в деконструктивистской архитектуре, указывает этим на увеличение роли социальных коннотаций в современном зрительном опыте, но, с другой стороны, отмечает его парадоксальность и способность воплощать событийный опыт [12].

Обращение к приемам реинтерпретации является интегральной частью общего процесса самоопределения искусства и исследования



Илл. 11. Кошут Дж. (Kosuth J.). Мондриан, «Композиция № 12» / Mondrian's Work XII. 2016

границ художественного артефакта. И хотя термины «бесформенное», *punctum*, «событие» вряд ли возможно истолковывать с аналитических философских позиций в духе Дж. Кошута или С. Левитта, но на «семейное сходство» между фотоработами Дж. Уолла и концептуальными инсталляциями Дж. Кошута по мотивам Мондриана трудно не обратить внимание.

Многообразие практик современной фотографии позволяет ей стать значимой частью актуального теоретического и художественного процесса, исследующего границы репрезентации, роль материального носителя эстетического сообщения и способы интерпретации формы.

Список литературы:

- 1 Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 2013. 272 с.
- 2 Бодрийяр Ж. Радикальная экзотика // Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000. С. 215–230.
- 3 Бодрийяр Ж. Violence Done to the Image / пер. Д. Орлова // Photographer.Ru. 2008. 27 октября. URL: <https://www.photographer.ru/cult/theory/3685.htm> (дата обращения 24.02.2021).
- 4 Делез Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011. 176 с.
- 5 Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. 296 с.
- 6 Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 318 с.
- 7 Минакова А. Да будет свет // The Art Newspaper Russia. 2016. № 42. Апрель. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2959/> (дата обращения 24.02.2021).
- 8 Митчел У.Дж.Т. Чего на самом деле хотят картинки? / пер. Д. Потемкина // Художественный журнал. 2015. № 94. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/1/article/60> (дата обращения 24.02.2021).
- 9 Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ad Marginem, 2014. 352 с.
- 10 Фуко Ж. Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011. 232 с.
- 11 Bois Y-A., Krauss R.E. Formless: A User's Guide. NY: Zone Books, 1997. 296 p.
- 12 Jameson Fr. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press, 1991. 461 p.
- 13 Wall J. Photography and Liquid Intelligence // Jean-François Chevrier and James Lingwood, Un Autre Objectivité / Another Objectivity. Milan: Idea Books for Centre Nationale des Arts Plastiques, Paris, and Prato: Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 1989. Pp. 231–232.
- 14 Wall J. Selected Essays and Interviews / Interview by David Shapiro // Museomagazine. URL: <http://www.museomagazine.com/JEFF-WALL> (дата обращения 24.02.2021).
- 15 Weski Th. The Tender-Cruel Camera // ASX. 2009. January, 31. URL: <https://americansuburbx.com/2009/01/theory-william-eggleston-tender-cruel.html> (дата обращения 24.02.2021).

References:

- 1 Bart R. *Camera lucida. Kommentarij k fotografii* [Camera Lucida. Commentary on the Photo]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013. 272 p. (In Russ.)
- 2 Baudrillard J. Radikal'naya ekzotika [Radical Exotic]. Baudrillard J. *Prozrachnost' zla* [Transparency of Evil]. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000, pp. 215–230. (In Russ.)
- 3 Baudrillard J. *Violence Done to the Image*, transl. D. Orlov. *Photographer.Ru*, 2008, October, 27. Available at: <https://www.photographer.ru/cult/theory/3685.htm> (accessed 24.02.2021). (In Russ.)
- 4 Deleuze G. *Frensis Bekon. Logika oshchushcheniya* [Francis Bacon. The Logic of Sensation]. St. Petersburg, Machina Publ., 2011. 176 p. (In Russ.)
- 5 Didi-Huberman G. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas* [What We See, What Looks at Us]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001. 296 p. (In Russ.)
- 6 Krauss R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [Authenticity of the Avant-Garde and Other Modernist Myths]. Moscow, Hudozhestvennyj zhurnal Publ., 2003. 318 p. (In Russ.)
- 7 Minakova A. Da budet svet [Let There Be Light]. *The Art Newspaper Russia*, 2016, no. 42, April. Available at: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2959/> (accessed 24.02.2021). (In Russ.)
- 8 Mitchel U.Dzh.T. Chego na samom dele hotyat kartinki? [What Do Pictures Really Want], transl. D. Potemkin. *Hudozhestvennyj zhurnal*, 2015, no. 94. Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/1/article/60> (accessed 24.02.2021).
- 9 Sontag S. *Protiv interpretacii i drugie esse* [Against Interpretation and Other Essays]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2014. 352 p. (In Russ.)
- 10 Foucault J. *Zhivopis' Mane* [Painting by Manet]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2011. 232 p. (In Russ.)
- 11 Bois Y-A., Krauss R.E. *Formless: A User's Guide*. New York, Zone Books, 1997. 296 p.
- 12 Jameson Fr. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991. 461 p.
- 13 Wall J. Photography and Liquid Intelligence. Jean-François Chevrier and James Lingwood, *Un Autre Objectivité / Another Objectivity*. Milan, Idea Books for Centre Nationale des Arts Plastiques, Paris, and Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 1989, pp. 231–232.
- 14 Wall J. Selected Essays and Interviews, Interview by David Shapiro. *Museomagazine*. Available at: <http://www.museomagazine.com/JEFF-WALL> (accessed 24.02.2021).
- 15 Weski Th. The Tender-Cruel Camera. *ASX*, 2009, January, 31. Available at: <https://americansuburbx.com/2009/01/theory-william-eggleston-tender-cruel.html> (accessed 24.02.2021).