

Ключевые слова: визуальные медиа, эстетика, фотография, реалистическое, художественное, риторика, пикториализм, деконструктивизм.

Кондратьев Евгений Андреевич
кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник,
Отдел теории и эстетики искусства, НИИ теории и истории
изобразительного искусства РАХ, Москва
kondratieva@yandex.ru

Keywords: visual media, aesthetics, photography, realistic, artistic, rhetoric, pictoriality, deconstruction.

Kondratiev Evgeny A.
PhD of Philosophy, leading research fellow, Art Theory
and Aesthetics Department, Institute of the Art Theory
and History of the Russian Academy of Arts, Moscow
kondratieva@yandex.ru

KONDRATIEV EVGENY A.

Photography in the «Lens» of Philosophy

The article is devoted to the aesthetics and semantic expressiveness of modern photography. The author reflects on the differences between the concepts of real and realistic, referring to the analytical and essentialist approaches to the photography definition. The nature of photography is inseparable from conventionality, connected with paradoxical relations between documental and transformed reality. The rhetoric repetitions of photo image are correlated with the rhetorical methods in various arts. Photography has a complex nature, the ability to detect a variety of properties, depending on the "shape-content" integrity of photographer aesthetic goals.

КОНДРАТЬЕВ Е. А.

Фотография в «объективе» философии

Статья посвящена эстетике и смысловой выразительности современной фотографии. Автор размышляет о различиях понятий реального и реалистического, обращаясь к аналитическим и эссенциалистским подходам к определению фотоискусства. Природа фотографии неотделима от конвенциональности, связана с парадоксальными взаимоотношениями документального и преображенного. Риторика повторения в случае фотообраза соотносится с риторическими приемами в других искусствах. Фотографическое обладает сложной природой, возможностями обнаруживать самые разные свойства в зависимости от формосодержательной целостности конкретных задач, которые ставит фотохудожник.

Художественная фотография по своей семантике и по своей выразительной природе является синтетичным, пограничным феноменом. Многозначность фотографии расширяет актуальные для нее художественные контексты. Фотоискусство нередко становится частью дискурса, связанного с визуальными медиа. Возможности интеграции фотографии в смешанные художественные формы рассматриваются в рамках особой области философско-эстетических и искусствоведческих исследований. Но в целом, художественность фотографии является выражением сущностной специфики фотографии как таковой, особой, «фотогеничной» связи образа и реальности. Вопрос о художественности в фотографии теснейшим образом связан с вопросом об онтологическом статусе «фотографического» образа.

Теоретическое определение эстетического и художественного статуса фотографии разворачивается сегодня в двух основных направлениях: аналитическом и феноменологическом. На базе аналитического подхода устанавливаются атрибутивные признаки, позволяющие определить фотографию как художественный феномен. Интерпретации фотографии в рамках философии языка, на основе грамматических и риторических кодов, соседствуют с попытками определения онтологического статуса фотоизображения и описания специфики его эстетического восприятия. Феноменологическая категория эстетического опыта в применении к фотографии позволяет проанализировать восприятие фотообраза, выявить сущностные стороны собственно фотографического.

Антиметафизическая направленность аналитического подхода, недоверие к обобщениям и метафорическим номинациям позволили выработать отточенные средства логического анализа языка

фотовысказывания и увидеть в, казалось бы, устоявшихся явлениях новые парадоксальные смыслы.

Попробуем сперва проследить за логикой аналитического подхода к философии фотографии, разрабатываемого одним из ярких представителей современной теории кино- и фотоискусства, американским эстетиком Ноэлем Кэрроллом (Noel Carroll). Следуя в русле аналитической традиции, Кэрролл утверждает, что сущностное определение фотографии невозможно, что чрезвычайно трудно дать общее определение «фотографического». О фотографии предпочтительно рассуждать в духе теории «семейных свойств» и «языковых игр» Л. Витгенштейна: между разными объектами, называемыми фотографиями, существуют общие признаки, то есть в многообразии объектов есть пересечения, но единого набора одних и тех же признаков для каждой фотографии нет. Одно и то же наименование, прилагаемое к разным явлениям, вовсе не гарантирует, что между явлениями будет что-то общее. Общность между разнотипными фотографиями возникает только в конкретной области их применения. При осмыслении фотографии такой контекстуальный подход действительно напрашивается, поскольку изначально эта сфера визуальности была особенно разнородной, совмещающей китчевые поделки и элитарные эстетские поиски, документалистику и постановочность, а ныне — аналоговую и дигитально-модифицированную техники.

То есть вопрос о художественном статусе фотографического и фотографии, согласно аналитическому подходу, есть вопрос о способе и контекстах употребления термина «фотография» как в практике языка, так и в практике искусствоведческой и эстетической теории. Многообразие жанров фотографии, ее мультифункциональность и включенность в самые разнообразные дискурсы свидетельствуют, что «фотографическое» приобретает разные степени условности/реалистичности, преднамеренности/спонтанности в зависимости от контекста.

В книге «Теория мобильного образа» [2] Кэрролл утверждает, что, прежде чем давать онтологические, или сущностные, определения фотографии как репрезентанта реальности, следует изучить возможные варианты использования фотоизображений, выяснить, какие из качеств фотографии являются релевантными для конкретной ситуации.

Кэрролл предлагает преодолеть распространенный стереотип, согласно которому снимок связан с моделью по принципу идентичности, является ее точным слепком, предполагается наличие причинно-следственной связи между оригиналом и копией. Именно на этом основании фотообразу обычно присваивается статус релевантной копии оригинала. На первый взгляд, причинно-следственные связи между оригиналом и копией должны гарантировать «реалистичность» фотографии. На практике же, фотоснимки часто бывают нерезкими, туманными, чрезмерно контрастными или затемненными, то есть весьма далекими от той степени ясности и четкости, которая доступна зрительному аппарату человека.

Фотохудожник может сознательно использовать прием размытия отпечатка, чтобы внести в свою работу настроение (например, сделанные с применением приема расфокусировки и размытия фотоработы «пикториалистов» Г. Колосова, Н. Sugimoto, «документалиста» Б. Михайлова и др.). Фрагментированный снимок или макроснимок при максимальном техническом качестве также с трудом могут претендовать на роль репрезентативных копий, поскольку зритель не может сразу опознать, частью какого целого представленный фрагмент является. Даже максимально натуралистическая фотография может исказить облик объекта. Поэтому подражательная функция фотографии на деле означает установление некоторого приблизительного (условного) соответствия между оригиналом и светокопией.

Дополнительная проблема, связанная со статусом фотографии, заключается в том, что фотоизображение, как правило, мультипликативно, то есть с одного негатива можно получить множество отпечатков. Поэтому фотоотпечаток разрушает онтологическую логику, для которой безусловен приоритет единственного оригинала перед случайной копией. Своеобразный вариант «онтологического» («Так было!»⁽¹⁾) суждения о фотографии предлагает Р. Барт: «То, что фотография до бесконечности воспроизводит, имело место всего один

раз; она до бесконечности повторяет то, что уже никогда не может повториться в плане экзистенциальном... Она являет собой абсолютную Единичность, суверенную, тусклую и как бы тупую Случайность. «Это» (это фото, а не фотография как таковая) есть «Тюхе», Случай, Столкновение, Реальность в их самом что ни на есть неумолимом выражении» [4, с. 12–13].

Мультиплицирование в фотографии связано не только с умножением копий, но может быть также достигнуто за счет смены ракурсов, один и тот же объект может быть сфотографирован разными объективами и т.п. В этой ситуации возникает любопытное логическое противоречие, связанное с отношениями транзитивности. Рассмотрим ситуацию, рассуждает Кэрролл, когда один снимок («фотокопия» объекта) сделан обычным объективом (снимок X), а другой — широкоугольным (снимок Y). Оба снимка «идентичны» оригиналу, равнозначно являются его световыми копиями, то есть являются равноправными репрезентациями. И по принципу транзитивности они должны были бы соответствовать также и друг другу, но этого не происходит, поскольку снимки одного объекта, полученные разными объективами, различны и по масштабу, и по другим техническим характеристикам. А поскольку за фотографией закрепилась «документальная функция», то мы, напротив, можем воспринимать нереальные сочетания предметов при фотомонтаже или необычные цифровые виртуальные искажения как точные аналоги некоей неизвестной реальности.

Поэтому, по мнению Кэрролла, онтологическое утверждение о том, что фотография хранит состояние вещей такими, какими они являются или были в прошлом, внутренне противоречиво. Безусловно, в прошлом реально существовали те или иные конфигурации предметов, но то, что они существовали именно так, как зафиксировала их фотография, сказать окончательно невозможно, об этом по фото можно судить только приблизительно. К числу метафизических или сущностных метафор, которые аналитический подход стремится деконструировать, относятся утверждения о непосредственной связи фотографии с реальностью. Примерами таких онтологических генерализаций, по Кэрроллу, могут быть высказывания: «Фотография свидетельствует о присутствии в реальности»; «Фотография скрывает истинное положение вещей (бытие) за светочувствительной поверхностью

(1) «Названием для ноэмы Фотографии будет в таком случае "оно там было", другими словами — Неуступчивость» [4, с. 97].
«В Фотографии присутствие вещи в некоторый момент прошлого никогда не бывает метафорическим» [4, с. 99].

фотокарточки»; «Фотография документирует реальность» и подобные. К таким генерализациям может быть отнесен концепт Р. Барта «*punctum*» («укол реальности»), трактуемый французским семиологом как непреднамеренность в общем стиле снимка, нарушение привычной визуальной грамматики (*punctum* противопоставляется преднамеренному *stadium*'у). *Punctum* — своеобразная реакция на сюжет, внесюжетная деталь.

По мнению Кэрролла, любой объект может генерировать бесконечное множество фотоотпечатков, а следовательно, *punctum*'ов. Ощущение, что *punctum* не единичен, что нет уникального *genius loci*, как и «гения» предмета, вроде бы схваченного фотомастером, складывается, когда мы впервые видим фотографии знакомых нам издавна мест, сделанные когда-то незнакомыми нам людьми в разное время. С очередным видом знакомого объекта ряд вариантов *punctum*'а расширяется. Что также противоречит сущностному, или онтологическому, утверждению об уникальности «укола бытия». Поэтому имеет смысл говорить о релятивности фотообраза, зависимости его интерпретации от определенных контекстов.

В противоположность аналитическому подходу, известные теоретики фотографии А. Картье-Брессон, Р. Барт, Р. Краусс, С. Сонтаг выдвигают такие трактовки фотографии, которые допускают наличие в фотографии некоторой скрытой или явной «объективности», неповторимой онтологической сущности. У Барта в концепции *punctum*'а, в концепции «решающего момента» А. Картье-Брессона, в понятии фотографии-«индекса» Р. Краусс имплицитно скрыта мысль о том, что фотография — это своеобразный и непосредственный «отсвет» бытия, раскрытие истины момента.

Не является ли тогда спонтанный натурализм фотоизображения условием его реалистичности, иначе говоря, не обеспечивает ли особая автоматическая природа фотографии ее онтологической связи с реальностью? Является ли такая аппаратная или механическая обусловленность фотографии тем признаком, который отличает ее от других видов изобразительности? В изобразительном искусстве, однако, можно найти немало примеров приемов автоматизма: автоматизм в процессе нанесения краски на холст, в скульптурной лепке и т.д. То есть в любых искусствах неизбежна определенная степень автоматической или физически-механической опосредованности

и фиксации. Любая визуальная репрезентация, как и любой фотоотпечаток, несет в себе элементы причинно-следственных связей. Разница между искусствами — только в масштабах обращения художника к «автоматической» манере. Например, Дж. Поллок автоматизму исполнения придает явно большее значение, чем тому придавалось в традиционной живописной технике. Поэтому, по мнению Кэрролла, анализ соотношения фотообраза и реальности нужно вынести за пределы вопроса аппаратной обусловленности, механического автоматизма или натурализма.

Существует понятийная путаница, когда смешиваются термины «реальный» и «реалистический». Реалистичность — конвенция, меняющаяся в историческом времени и в различных контекстах, но она не является реальностью. Реалистическое в фотографии признается таковым, когда соотносится с горизонтом ожиданий современника, с конвенциональным определением реального. Реальность, так сказать, скрыта за реалистичностью фотографии как некое неизвестное и неконтролируемое посредством знаков пространство, некое гипотетическое условие реалистичности. Фотография постоянно взывает к тому, что лежит за пределами фотографии, что именно вызвало ее появление, но что она не может непосредственно выразить. Парадокс фотографии заключается не столько в ограниченности выразительных средств, сколько в невозможности исчерпать бесконечное пространство зрительного опыта (даже в *punctum*'е). Широко распространенная документальная функция фотографии экстраполируется на все фотоискусство как некая а priori реалистическая, объективизирующая функция.

На самом же деле мы имеем дело с типичной логической ошибкой, универсализацией документального начала фотографии. Например, идентифицирующая функция документальной фотографии является предельно знаковой, условной, действует в узких рамках социальных конвенций. Художественный фотопортрет в отличие от документальной съемки стремится преодолеть это предельно узкое назначение фотоотпечатка, обратить внимание на какие-то малозначимые для документа частные черты.

Другой пример ухода фотографии от документальности: в рекламной фотографии часто снимаются узнаваемые актеры, шоумены, но тот продукт или услуга, который они рекламируют, не приобретает черт

характера данного человека, на них распространяется их общая харизма, но не «документальная индивидуальность». В ряде случаев требования реалистичности по отношению к живописи могут быть даже выше, чем к репортажной, подчас случайной и быстрой съемке (так, исторические полотна или круговые панорамы претендуют на демонстрацию всех элементов и атрибутов события, так, отсутствие в военной панораме знаковых фигур главнокомандующих воспринималось бы как крайне нереалистическое). Требования реалистичности, степень реалистичности варьируются в зависимости от жанра в каждом виде искусства, и нивелирующий эти различия и меры условности онтологический подход, пытающийся придать реальному и нереальному внеконтекстуальное значение, оказывается неприменим.

Фотография фиксирует не сами объекты, а их внешний облик, вид. Фотография, по мнению Кэрролла, не репрезентирует объект, а создает некий узнаваемый, но виртуальный «представитель/заместитель» или удаленную модель («proxi») реального объекта [2, с. 44]. То есть фотография является моделью-заместителем предметности, несущую способность-казаться-предметом.

Двусмысленность (конвенциональность) фотографического изображения выявляется при сопоставлении фотоискусства с кинематографом. В основе обоих видов искусства лежит фотоизображение: в одном случае единичное, в другом движущееся. Но если а priori от фотографии ожидают документальности, предполагают, что фотообраз реферирует к реальности, то точно такой же «документирующий» кадр в кинематографе уже будет восприниматься иначе, как часть изменчивого визуального потока. Характерно, что «реалистичные» природные виды в кино часто снимаются в искусственном окружении или павильоне⁽²⁾. Реалистичность репортажной фотографии — не онтологическое качество, а конвенция, релевантная для субъективного восприятия. «Степень релевантности репрезентации, которую мы наблюдаем в фотографии и кинематографе, не является следствием онтологической функции фотообраза, но зависит от тех задач, которые мы связываем со

статичным или движущимся фотоизображением», — так резюмирует свою предельно антиэссенциальную позицию Н. Кэрролл [2, с. 48].

Несколько отличной от идей Р. Барта, С. Сонтаг и Р. Краусс, но также эссенциалистской, оказывается своеобразная «апофатическая» позиция А. Базена и Ж. Бодрийяра, заключающаяся в том, что реальность в фотографии раскрывается только в условиях отсутствия наблюдателя. А. Базен отмечает, что «все искусства основаны на идее соприсутствия человека (художника) и его модели, но только фотография стремится извлечь эффект из его отсутствия» [1, с. 13]. Сходную идею выражал Ж. Бодрийяр, утверждая, что фотография способна передавать ситуацию отсутствия наблюдателя: «В классической традиции субъект затмевает объект. Субъект — это источник чересчур ослепительного света. Поэтому способность образа раскрывать буквальность игнорируется в пользу идеологии, эстетики, политики и потребности устанавливать связи с другими образами. Большинство образов говорят, рассказывают истории; их шум нельзя заглушить. Они стирают молчаливую сигнификацию своих объектов. Мы должны избавиться от всего, что останавливает и скрывает манифестацию безмолвной очевидности. Фотография помогает нам очиститься от влияния субъекта» [8].

Бодрийяр отмечает, что на нейтральную фототехнику по инерции экстраполируется миф о художнике-творце, но на самом деле, по его мнению, техника не играет активной роли в создании образа. Объекты и объективные свойства оптики вступают в непредсказуемую игру с отображаемой реальностью, постоянно меняясь с ней местами (так, объектив переносит на фотобумагу не только объект, но свои оптические свойства). Субъективное начало не присуще фотографии и лишь привносится в нее извне, например, из сферы эстетики, которая наделяет фотографию внешней содержательностью, сюжетностью, выразительностью, по аналогии с живописью.

«Обмен между реальностью и ее образом невозможен. В лучшем случае, между реальностью и образом обнаруживается фигуративное соответствие. “Чистая” реальность — если такая вообще возможна, — это вопрос без ответа. Фотография также вопрошает “чистую реальность”. Она обращает вопросы к Другому, но не ждет ответа...” [8]. Согласно Бодрийяру, «негативная онтология» фотографии освобождает ее от оценочного (субъективного) смысла. «Образ открывает себя в том,

(2) В этом плане интересны некоторые студийные виды Хироши Сугимото, явно постановочного характера, подчеркивающие свою постановочность и искусственность в противовес ожидаемой от фотографии документальности.

что есть; он возвеличивает наблюдаемое как чистую очевидность без всяких искажений, уступок и украшений. Он открывает в нас то, что не является ни нравственным, ни «объективным», то, что, напротив, остается непонятным. Он показывает не то, что соответствует реальности, а, скорее, злой дух (*malin genie*) реальности (благоприятен он или нет). Он выявляет нечеловеческое в нас, и он ничего не обозначает» [8].

Но если фотография, в концепции Бодрийяра, вытесняет субъекта, не лишает ли она зрителя возможности соучастия, опыта «партиципации»⁽³⁾? Десубъективизирующий подход Бодрийяра оказывается двусмысленным, когда речь идет о фотографиях, на которых демонстрируются, например, страдания⁽⁴⁾. Критикуя теорию созерцательности и невовлеченности, С. Сонтаг показывает возможности сохранения «принципа реальности» при восприятии фотообраза: «Говорить, что реальность превращается в зрелище, — поразительный провинциализм. Это значит приписывать всем зрительские привычки маленькой образованной группы населения, обитающей в богатых странах, где новости превращены в развлечение... Есть сотни миллионов телезрителей, которые отнюдь не очерствели от того, что они видят на экране. Роскошь покровительственного отношения к реальности — не для них» [11, с. 82–83].

Содержание фотографии, согласно Сонтаг, не может быть полностью десубъективизировано. В этическом дискурсе Сонтаг аналитическое и эссенциальное начинают дополнять друг друга: содержание фотообраза выводится в широкий контекст устойчивых социальных и нравственных значений, которые и придают содержательный смысл и вес конкретным репортажным снимкам бедствий и страданий.

- (3) Данный термин подразумевает не столько «соприсутствие», сколько «воздействие», в настоящее время часто используется в энвайронментальной эстетической теории для обозначения непосредственного эмоционального контакта реципиента с окружающим миром.
- (4) Сонтаг С. «Смотрим на чужие страдания»: «Мнение, изложенное в книге «О фотографии», относительно того, что наш эмоциональный и нравственный отклик на увиденное теряет остроту из-за непрерывного показа вульгарных и страшных изображений — это мнение можно назвать консервативной критикой таких изображений. Я называю эту точку зрения консервативной, поскольку она подразумевает, что выветривается чувство реальности... Это утверждение, по существу, — защита реальности и слабющего живого отклика на нее» [11, с. 81].

Поэтому у Сонтаг герметическая «негативная» онтология фотообраза сочетается с прагматистским анализом контекстов употребления образа, анализом коллективного сознания, которое ожидает от фотографии документальности и может приписать «реалистичность» актуальным в сюжетном, а не в выразительном плане снимкам.

Аналитическая философия позволяет выделить в фотографии и иные уровни конвенциональности. Вслед за вопросом о реальности в фотографии возникает более частный вопрос — что такое *очевидность*, эффект очевидности, сопровождающий созерцание фотоизображения? Как ее можно наблюдать *посредством* фотографии, чем *очевидность* является?

Вопросы очевидности, реалистичности, подлинности применительно к фотографии являются вопросами риторическими, своеобразной проекцией фотографической логики, когда сама процедура фотосъемки является знаковой формой вопрошания о подобиях и градациях реалистичности. Поэтому фотографию можно трактовать как монологическое или, скорее, риторическое высказывание, ни к кому не обращенное, не требующее ответа или интерпретации. Видный американский постструктуралист второй половины XX в. Поль де Ман в работах, посвященных проблеме истолкования, тщательно исследует структуру и семантику риторических высказываний с позиций деконструктивизма [5; 6]. Он приходит к выводу, что проблема эстетической интерпретации заключается в невозможности преодолеть риторическую форму языка истолкования⁽⁵⁾. Прикладывая этот вывод к языку фотографии, можно заключить, что полное понимание фотографии (то есть выявление референций снимка) невозможно, поскольку степень риторичности и безадресности в фотографии очень высока. Но что такое эта риторическая форма или фигура? Следуя в русле аналитического подхода, П. де Ман утверждает, что риторические

- (5) «На основании анализа художественных и философских текстов де Ман приходит к заключению о наличии некоего напряжения между их референциальным замыслом, намерением и тем, как оно выражено — т.е. риторической структурой. Но это напряжение, по де Ману, приводит не к взаимодействию смыслов, а к их взаимному опровержению. Риторическая структура языка, — утверждает де Ман, — постоянно и методично разрушает его референциальное значение. Чем сильнее наше намерение выразить что-то, тем меньше у нас возможностей сделать это однозначным образом...» [9, с. 292].

высказывания, не имеющие четкого адресата, непременно ускользают от обобщенного и окончательного истолкования. Структура риторического высказывания напоминает форму риторического вопроса, не требующего ответа.

Анализ риторических высказываний, проделанный П. де Маном, демонстрирует, как риторическая форма порождает цепи риторических высказываний, — и это частный случай аналитического и анти-эссенциалистского подходов, который также может быть экстраполирован на исследование фотографии. Впрочем, для иллюстрации своих идей П. де Ман обращается к анализу стихотворной формы. Малая стихотворная единица (например, отдельная строка) может быть риторичной и своим лаконизмом напоминать фотографию. С одной стороны, каждая строка в стихотворении интонационно и семантически оказывается связанной со всем смысловым строем строф. С другой, в стихотворении каждая строка оказывается и самостоятельной метафорой, загадочной и малопонятной в ситуации изоляции от целого. Отказ от тематического истолкования стихотворения как образа чего-то объективного, предметного позволяет сконцентрировать внимание на формальной риторике и формальной композиции стихотворения.

Естественно, проводить прямую аналогию между литературной и изобразительной, фотографической риторикой нельзя. Но общая структура риторических высказываний, вербальных и визуальных, опирается на принцип отсутствия референта или адресата. К риторическим фотообразам можно отнести серии фронтальных фото-портретов американских фермеров, сделанные в 1940-х гг. Майком Дисфармером. В работах Дисфармера есть и холодящая очевидность ускользающей реальности, и удивительный вневременной юмор и наивность. Нарочито прямолинейные фотопортреты задают риторику постоянного взаимодействия между воображаемым и реальным, ироническим и меланхолическим. Фотопортреты известных деятелей американского искусства и литературы, сделанные в 50–60-е гг. Хансом Намутом, выражают идею «смерти автора», его растворения в своей работе и даже в фотоопечатке. В одной из работ Намута мы едва можем рассмотреть за световыми пятнами фигуру творящего Поллока. Реплики-отражения знаковых произведений мастеров художественной фотографии мы видим в работах современного аме-

риканского мастера Шерри Ливайн. Ливайн специально использует в качестве оригинала известные работы американских фотографов 40-х гг. (например, Волкера Эванса) и делает фотокопии ухудшенного по сравнению с оригиналом качества (серия фотографий под названием «По мотивам...»). Ливайн намеренно переснимает известные фотографии, чтобы снизить их первоначальный индивидуальный авторский пафос и противостоять таким образом идее творческого доминирования.

Репродукция ставится на место оригинала, в чем проявляется также не только риторическая структура, но и более широкая тенденция современной фотографии к демистификации и демифологизации. В фотографиях Ливайн словно сталкиваются лишенные оригинальности световые следы. Ливайн как бы стирает часть эстетической информации, связанной с качественным исполнением (к похожему приему — созданию нечетких копий известных живописных полотен — прибегает современный немецкий художник Герхард Рихтер, например, в работе «Благовещение по Тициану»). Каков смысл перечисленных выше фотографических дубликатов? Можно было бы сказать, что тут просто присутствует логика симуляции или имитации.

Копии-дубликаты оказываются менее реалистичными по сравнению с оригиналами. Но Ливайн, Рихтер, отчасти Намут демонстрируют выразительные фигуры и структуры повторения. Копии сделаны с намеренно пониженным качеством, и поэтому главным содержанием данных работ становится предъявление риторической сущности фотографического. Ситуации тавтологического умножения, которые задают Намут, Ливайн интересны тем, что объектом фотографирования становится сама фотография, ее объективный статус остается скрытым за риторикой повторения.

Японский фотохудожник Хироши Сугимото в 2004 использовал в качестве оригинала не фотографию, а работу Марселя Дюшана «Большое стекло» (The Large Glass). Помимо того, что эта работа выполнена на прозрачном стекле, ее фабула базируется на излюбленной теме дадаистов — «машинерии любви», автоматизме жизни. Любопытным нюансом этой известной работы стали трещины на стекле, образовавшиеся во время неаккуратной транспортировки работы работниками галереи почти сразу же после первого экспонирования работы. С тех пор эти трещины, как своеобразные маркеры реаль-

ности, стали интегральной частью самой работы, что признал сам автор. Сугимото перефотографирует работу Дюшана и сетует на то, что из-за отсветов это оказывается сделать не так просто. Сугимото заморозила проницаемость стекла. Он задался целью получить след от того, что проницаемо для света и не может создавать следы, — от стекла. Сугимото попытался перенести идею механики в область, в которой повторение наименее предсказуемо. Механика дадаизма получает дополнительное подтверждение в автоматизме фотографии. Фотокопия дюшановского «Большого стекла» становится эмблемой механического искусства. В интервью по поводу выставки своей реплики «Большого стекла» Сугимото поддерживает дюшановскую концепцию «найденного объекта» [3]. В контексте этой теории фотография японского фотохудожника — это не просто копия, это найденный объект. Сугимото стремится трактовать фотографию не как репрезентацию объективной реальности, а как риторический объект, след следа (когда трещина на стекле становится самой значимой подробностью дюшановского «оригинала»).

Подобная парадоксальная риторическая ситуация обращенности образа к самому себе возникает в случае живописного жанра фотореализма — имитации фотостилистики живописными средствами, когда фотография вступает в прямой диалог с традиционными изобразительными техниками. Фотография, которая сама скрывала реальность, еще и становится для изобразительного искусства источником для подражания, приобретает статус оригинала. Бодрийяр посвятил фотореализму несколько строк, описывая творчество его предтечи, американского художника Э. Хоппера, у которого усматривал черты фотографического мышления.

Описание живописной манеры Хоппера у Бодрийяра весьма метафорическое: «Персонажи, их лица, ландшафты проецируются в свете, который принадлежит не им. Они насильно освещаются извне, словно странные объекты, и озаряющий их свет возвещает о приближении неожиданного события. Это абсолютный свет, буквально фотографический, который требует не смотреть на него, а наоборот, закрывать глаза на содержащуюся в нем ночь. Интуиция света, присутствующая в работах Хоппера, напоминает интуицию света, которую можно обнаружить на картинах Вермеера. Однако секрет вермееровского света в его интимности, тогда как у Хоппера

свет выявляет безжалостную наружность, сверкающую материальность объектов и их непосредственного воплощения, откровение через пустоту» [8]. Абсурдные сюжеты Хоппера предвосхищают фотореализм не только игрой с сюрреалистическим условным светом.

Как фотография утаивает реальность, так фотореализм утаивает фотографическое, скрывая его за странным индифферентным сюжетом. Фотореализм приписывает сюжет тому, что не несет в себе никакого сюжета. Поэтому художник-фотореалист помогает понять, как возникают значения в фотографии. При восприятии фотореалистических работ возникает риторический вопрос примерно такого содержания: «Так значит, реальность еще проще, чем ее пытается представить фотография?». Если от фотографии мы еще ждем какого-то интенсивного и неожиданного свидетельства о реальности, то монументальность живописной репрезентации, присущая и фотореализму, подчеркнуто фиксирует отчужденность от реальности.

Риторика фотообраза указывает на что-то, находящееся за пределами собственно изображения, о-страняет образы реальности, активизирует и расширяет рецептивный опыт зрителя.

Список литературы:

- 1 *Bazin A.* What is Cinema? Berkeley: University of California Press, 1967. 207 p.
- 2 *Carroll N.* Theorizing the Moving Image. Cambridge University Press, 1996. 427 p.
- 3 *Sugimoto H.* Marcel Duchamp's Influence. URL: <http://www.art21.org/texts/hiroshi-sugimoto/interview-hiroshi-sugimoto-marcel-duchamps-influence>. Дата обращения 18.03.2018.
- 4 *Барт Р.* Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М., 2013. 272 с.
- 5 *Де Ман П.* Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург, 1999. 368 с.
- 6 *Де Ман П.* Слепота и прозрение. Статьи о риторике современной критики. СПб., 2002. 256 с.
- 7 *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. 320 с.
- 8 *Бодрийяр Ж.* Фотография, или письмо света (пер. А. Меликяна) (Baudrillard J. "La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralité de l'Image" / "L'Échange Impossible". Paris: Galilee, 1999. P. 175–184). URL: <http://media-shoot.ru/publ/18-1-0-185>. Дата обращения 24.02.2018.
- 9 *Никонова С.Б.* Постструктурализм: деконструкция как метод интерпретации текста // Эстетика и теория искусства XX в. под ред. А.С. Мигунова, Н.А. Хренова. М., 2005.
- 10 *Сонтаг С.* О фотографии. М., 2014. 272 с.
- 11 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. М., 2014. 96 с.