

ПОВСЕДНЕВНЫЙ ДИСКУРС ФОТОГРАФИИ

Рунаев Тимофей Александрович

студент

Кубанский государственный университет, Краснодар

Аннотация. В статье раскрывается содержание демаркации искусства фотографии и обыденного визуального представления реальности, что позволяет увидеть восприятие фотографии в повседневной жизни общества.

Ключевые слова: визуальная антропология, фотография, коллективная память.

DAILY DISCOURSE OF THE PHOTO

Runaev Timofey Alexandrovich

student

Kuban State University, Krasnodar

Abstract. The article reveals the contents of the demarcation of the art of photography and the visual representation of everyday reality that allows us to see the perception of photographs in the daily life of society.

Keywords: visual anthropology, photo, collective memory.

Наши глаза впервые видят плоскость, похожую на стол, на котором в горизонтальном положении находится голова девушки. Ее бледное лицо, смотрящее на зрителя, резко контрастирует с темными волосами, аккуратно прибранными назад. Ее плотно закрытые глаза и расслабленная мимика выражают спокойствие и умиротворение. Справа от лежащей головы вертикально по отношению к столу расположена африканская маска, которая, кажется, впитывает в себя темные цветовые оттенки видимой картины. Вся композиция, несмотря на явное противостояние в цветовой гамме, в конечном итоге, символизирует неподвижность и вечность уловленного момента. Именно так, как мог заметить читатель, выглядит фотография «Черное и белое», созданная Ман Рэем в 1926 г. (см. рис. 1).



Рис. 1.

В другой руке мы держим фотографию, где запечатлен молодой человек, обнимающий девушку (см. рис. 2). На заднем фоне данной композиции видно здание Генерального штаба в г. Санкт-Петербурге, а перед ним Дворцовая площадь, на которой хаотично помещено множество людей, занимающихся различными делами, в результате чего все пространство фотографии создает у смотрящего на нее человека ощущение наличия движения. Однако, независимо от присутствия действия, все персонажи композиции отобразились в едином мгновении: ведь уже через несколько секунд в кадр мог не попасть кто-то из проходящих людей, положение тел без особых усилий способно было измениться, а пальцы оператора – дрогнуть. Таким образом, данная фотография заключает в себе единичный и конечный момент, которому в стремительном потоке времени не суждено больше повториться, так как она до бесконечности воспроизводит то, что «имело место всего один раз» и обременена случайностью феноменологического модуса данности «здесь и сейчас» [1].



Рис. 2.

После того, как беглый взгляд на несколько мгновений сфокусировался на двух представленных примерах, невольно возникает проблема, касающаяся раскрытия фотографии как понятия в нашей системе мысли. Если мы принимаем фотографию в качестве акта творения и произведения искусства, то появляется новый, томящий разум, вопрос: какой из предложенных примеров можно считать частью искусства, а какой нет? Наш эмпирический опыт и чувственное чутье заставляют нас с большей долей вероятности делать ставку на фотографию Ман Рэя, представив ее в виде произведения творчества. Для придания силы своего выбора можно сослаться на идеи В. Бенямина, который главным критерием единицы искусства видел наличие у него специфической «ауры», основывающейся на неповторимости произведения. Однако с приходом массового общества появилась потребность в создании искусства для всех, во внедрении его в повседневную жизнь населения. Осуществлению же этих стремлений способствовало развитие техники, которое стало штамповать искусство в производственных масштабах, в результате чего из поля зрения потерялся сам оригинал, обладающий «аурой» [2]. Поэтому с развитием «фотографий для масс», теряющих свою индивидуальность в росте их количества, появляется стремление выделить какую-либо конкретную фотографию, построив в ней специфическую композицию и наделив ее весомым смыслом, который необходимо раскрыть. В конце концов, создание таковой отличительности, имеющей целостный облик, ведет к формированию новой «ауры», которая даже в случае грубого копирования произведения не будет распадаться.

Такая «аура» всегда направлена на то, чтобы позволить человеку раствориться в произведении и отстраниться от душного и тесного окружающего мира. Люди постоянно испытывают желание в получении момента наслаждения, который позволяет преобразовать чувственное состояние в духовное, вследствие чего, художник постоянно вынужден

находиться в зависимости от социальных групп, которым суждено принимать и созерцать его произведение. Случается и так, что при не соблюдении условий спроса творец рискует быть непонятым или, что еще хуже, отстраненным этим же обществом от сферы искусства. Однако как бы то ни было, все искусство неоднозначно, оно живет в потоке различных мнений, сосуществование которых дает динамику для произведения, поэтому результат творчества и актуален только тогда, когда он изначально нацелен на множественность интерпретаций. Таким образом, художник, руководствуясь потребностями социальных групп, целенаправленно вкладывает в свою работу неоднозначность понимания создаваемого произведения, вызывающего противоречивость, образующую дискурс искусства [3].

Возвращаясь к приведенным примерам, мы можем сказать, что в первой фотографии композиция явно наигранная, поскольку она изначально направлена на зрителя, который должен прочесть смысл, заложенный в кадре, поэтому для нее характерна нарочитость и вычурность, уводящие сознание в лабиринт интерпретаций и впечатлений. Во второй фотографии все порядком наоборот, так как прохожие, попавшие под объектив, и центральные фигуры пространства изображения не находятся в постановке друг с другом, следовательно, вся композиция естественна, и автор не вкладывал в нее какой-либо изначальный смысл, необходимый для зрительской интерпретации. В итоге становится очевидным, что сознательное конструирование образа в запечатленном кадре со стороны художника и готовность созерцания этого образа со стороны общества порождает ту «ауру» произведения, которая делает фотографию искусством.

Очертив границы фотографии в пространстве искусства, мы подошли на пути рассуждений к следующему вопросу: что такое фотография за этими границами? Ведь если фотография не предназначена для созерцания, то зачем необходимо ее существование? К сожалению или к

счастью, человек на протяжении всей своей жизни изменяется, события, приносящие ему чувства радости и печали, с каждым мигот уходят в прошлое, а люди, окружающие его сознание эмоциями и мыслями, отправляются в безмолвную дорогу вечности. И чтобы хоть как-то сориентироваться в быстротечном потоке времени, человек всеми силами пытается зацепиться за мгновения, наполняющие его жизнь и, следовательно, определяющие его место в этом мире. Но память человека несовершенна, так как она не способна не только отразить всё произошедшее в прошлом, но и запомнить моменты настоящего. Поэтому он, стараясь преодолеть свой изъян, вынужден идти на уловки: человек помещает содержание собственной памяти во внешние накопители – предметы, способные хранить воспоминания и передавать их через временные расстояния с помощью катализаторов «меня-памяти». Теперь ему не нужно помнить все факты прошлого, поскольку достаточным становится взглянуть на объект, в котором живет часть памяти, после чего воспоминания сами всплывают на поверхность нашего сознания [4].



Рис. 3.

По этой причине, к примеру, у исследуемого нами информанта не вызывает серьезного затруднения «прочитывание» представленной фотографии (см. рис. 3). Так как интервьюируемый сам переживал изображенное событие, то он, окунаясь в бездну индивидуальной памяти, начинает воспроизводить тот факт из жизни прошлого, который велит ему вспомнить данный объект интенциональности. Сначала в выстраивании устного нарратива производится локализация воспоминания: в частности, информант вспоминает, что на момент создания фотографии он учился в седьмом классе, а осенью из-за сбора урожая кукурузы он совместно с другими детьми был освобожден от учебных занятий. После чего следует идентификация сфотографированных лиц: интервьюируемый называет имена тех людей, которые были соучастниками пережитого события и отразились на этой фотокарточке.



Рис. 4.

Однако, как только информанту показывают незнакомую ему фотографию (см. рис. 4), он становится неспособным выдать информацию об ее содержании, поскольку событийное наполнение композиции не вошло в рамки его «жизненного мира». Более того, для него полностью отсутствует код – известный индивид или предмет, благодаря которым сознание информанта перемещалось бы в сфере индивидуальной памяти [5]. В то же время другой опрашиваемый (изображенный на Фотографии 4), следуя по аналогичному пути локализации и идентификации, без особых сложностей представляет на обозрение интервьюера воспоминание: *«К сожалению, здесь [есть] я, поэтому я все помню. [На переднем плане] мой парень. <...> Это 31 декабря, Новый год. [Фотография связана] с нашим походом на речку»* [6].

Иными словами, не всякая фотография может выступать катализатором акта вспоминания, так как для выполнения функции «меня-памяти» она должна соблюдать одно важное условие – иметь смысловой код памяти для смотрящего на нее зрителя. Если такое условие отсутствует, то фотография теряет всякую значимость, становясь пустым отголоском незнакомых событий из жизни совершенно отстраненных от нашей повседневной реальности людей. Человек, попавший под объектив камеры, может выражать абсолютно любую эмоцию (от полного уныния до избытка внутренних экзистенциальных сил), может жестиковать, пытаясь придать кадру осмысленность, либо выполнять спонтанное неосознанное действие, которое было поймано фотографом в веренице времени. Однако если между зрителем и фотографией нет взаимосвязи, обусловленной смысловым кодом памяти, то последняя будет находиться в состоянии смерти до тех пор, пока к ней не прикоснется тот, кто увидит в ней жизнь. Следовательно, дискурс повседневной фотографии формируется лишь там, где существует не только «речь» изображения, но и речь зрителя по поводу этого изображения, ибо сама по себе «бумага молчит» [7].

Но фотографий (с развитием электронных носителей) стало настолько много, что их количество не поддается подсчету. И в этом небывалом росте заметно стремление демонстрации своих фотографий другим людям – открыв любую социальную сеть на пространствах интернета, начинаешь невольно удивляться тому множеству фотографий, которые являются мертвыми и безмолвными «для меня». Тогда, если они не позволяют смотрящему человеку погрузиться в лабиринт памяти и не подходят под критерий искусства, появляется вопрос о необходимости их существования. Ответ на поставленный вопрос коренится в структуре социальной интеракции: с одной стороны взаимодействия, индивиды всегда пытаются получить информацию о новом участнике, чтобы знать, как выстраивать с ним отношения, с другой стороны – человек сам формирует образ «себя», который хочет видеть в глазах иных людей [8]. Используя даже тривиальное толкование идей И. Гофмана, мы можем понять одну простую истину: выставление своих фотографий, чуждых остальным зрителям, напоказ есть лишь попытка самовыразиться и презентовать себя другим через личностную фильтрацию. Таким образом, у смотрящего на данного рода фотографии отсутствует процесс локализации и идентификации изображения, а его внимание направлено лишь на сконструированный и представленный индивидом образ.

Но бывает и противоположная ситуация, когда смысловые коды памяти конкретно взятой фотографии считываются не одним человеком, а несколькими индивидами, которые могут сказать, где, когда и при каких условиях происходило запечатленное событие. В таком случае фотография выступает общим воспоминанием, которое консолидирует всех акторов воспоминания в отдельную социальную группу. Фотография, в конце концов, становится опорной точкой памяти, где все члены сформированной общности чувствуют единение друг с другом [9]. В последующем же регулярном воспроизводстве воспоминания эта фотография

создает «место памяти», которое, как говорил П. Нора, рождает чувство, «что спонтанной памяти нет» [10]. Поэтому теперь, с помощью осознанного приобщения к социальной группе, появляется потребность в том, чтобы использовать фотографию как машину времени, транспортирующую зрителя в глубины коллективной памяти сообщества, частью которого он и является.

Научная логика мышления почти всегда велит исследователю опираться на внешнее окружение - на опыт «другого», так как, по всей видимости, мы полагаем, что предметы и явления, находящиеся «вне себя», не зависят напрямую от нашего существования и, следовательно, носят более объективный характер. Но разве сущности этого мира не проходят фильтрацию нашего собственного «Я»? Мало того, что мы изначально не знаем первичного опыта самой вещи, мы еще субъективируем его, вследствие чего ее содержание может подвергаться значительным искажениям. Тогда почему не обратиться к познанию самого себя? Ведь это одна из немногих возможностей, которая дана человеку. Тогда, вероятно, в следующий раз, когда мы возьмем за фотоаппарат, для того чтобы запечатлеть происходящее событие с целью его воспроизводства в нашей памяти или его демонстрации другим людям, и попытаемся найти нужное освещение и уловить мгновение композиции для придания фотографии особой «ауры», то после нажатия на спуск затвора мы начнем размышлять о том, что мы только что создали. Место памяти, способ самопрезентации или искусство?

Список использованных источников

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 2011. С. 16-17.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996. С. 24-25.
3. Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 23-24, С. 28-30.
4. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. М., 2014. С. 128.
5. Интервью с Рунаевой Л.С. 14 июля 2016 / Интервьюер – Т.А. Рунаев, транскрипция – Т.А. Рунаев.
6. Интервью с Полигоновой Ю. 18 июля 2016 / Интервьюер – Т.А. Рунаев, транскрипция – Т.А. Рунаев.
7. Круткин В. Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс // Визуальная антропология: настройка оптики. М., 2009. С. 123.
8. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М., 2000. С. 32-35.
9. Нуркова В.В. Зеркало с памятью: Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. М., 2006. С. 184-185.
10. Нора П. Франция-память. СПб., 1999. С. 26.