



ЖУРНАЛИСТИКА И СВЯЗИ С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ

УДК 77.16

ФОТОГРАФИЯ РУБЕЖА XIX – XX ВВ. КАК ИСТОЧНИК ДИНАМИЧЕСКИХ МЕДИА

Е. А. Воронцова

*Воронежский
государственный
университет*

*e-mail:
katvorontjur@mail.ru*

Начало XX в. является переломным периодом в жизни всего европейского сообщества. На это время приходится изменение не только образа жизни людей, но и личностного восприятия и мировоззрения. Сквозь призму становления фотографии как источника подачи и кодирования информации в динамических медиа, можно наглядно проследить трансформацию эстетических взглядов, мировоззрения и культуры русского общества рубежа XIX – XX вв.

Ключевые слова: фотография, кино, образ, восприятие, генезис фотографии, медиа.

Вопросу о коренных изменениях в сознании человека под влиянием медиа одним из первых посвятил свое исследование канадский ученый и теоретик культуры Г. М. Маклюэн. Он анализировал отдельные медиа, начиная с «древних приобретений» [6, с. 12] человека – речь, письмо, дороги, числа, одежда, жилище, деньги, часы, комиксы, транспортные средства, игры, телеграф, телефон, кино, радио, телевидение. Под понятием «медиа» Маклюэн подразумевает изначальное его значение – «посредник», иначе – «средство». Пытаясь вывести универсальный закон, Маклюэн стремился обозначить правила, применимые ко всей системе коммуникации: «Тип и форма медиа важнее того значения или содержания, которое оно передает» [6, с. 15], т. е. сама форма средства коммуникации меняет наше сознание.

Визуальность, обеспеченная фотографией, заинтересовала людей и обусловила неременное доверие общества рубежа XIX–XX вв. к изображенному на снимке. По крайней мере, во время расцвета фотографии в начале XX в. человек осознавал, что снимок может визуально заменить увиденный однажды предмет, надолго сохранить его в памяти, «ибо фотография в отличие от искусства не творит из материала вечности, она только мумифицирует время, предохраняя его от самоуничтожения, – пишет теоретик и критик кино А. Базен» [1, с. 45]. Можно сомневаться в рисунке, пусть даже и тщательно выполненным живописцем, он никогда не будет обладать в человеческом восприятии силой фотоснимка, который принуждает верить в реальность: «какие бы возражения ни выставлял наш критический разум, мы вынуждены верить в существование представленного предмета, то есть предмета действительно воссозданного, ибо благодаря фотографии он присутствует во времени и пространстве. Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию» [1, с. 44].

Чтобы появилась фотография, необходим был длительный период созревания общества, время изобретательских успехов и ошибок. И 7 января 1839 г. настает момент создания первого дагерротипа – предка современной фотографии. Для создания первых снимков от фотографа требовались не только умения, но и существенное тер-



пение и выдержка – порой приходилось стоять неподвижно под солнцем/дождем/снегом долгое время – но того стоил удачный кадр.

Рассматривая фотографию как сообщение (согласно маклюэновской формуле «the medium is the message»), мы не только видим в снимке документ, протоколирующий то, что было в прошлом, но и средство диалога между фотографом и зрителем. Фотография удостоверяла не только момент, запечатленный на снимке, но все события «до» и «после». По утверждению историка культуры О. Гавришиной, «фотография своим фактом предполагает встроенность в последовательность событий, она максимально конкретна и статична, и в то же время она таит потенцию движения» [3, с. 131].

Развивая технические возможности фототехники, изобретатели Т. Эдисон, У. Диксон, Л. де Принс сумели соединить картинку и движение, дав толчок к рождению и повсеместному распространению кино. В отличие от фотографии, кинематограф позволяет объединить два разных фрагмента в один: «Работа кинематографа, т. е. «движущейся фотографии», основана на особенности нашего зрения: глаз человека некоторое время сохраняет зрительное впечатление. Если перед нами в течение одной десятой доли секунды сменяются два последовательных изображения, то зрительные впечатления от этих двух изображений сольются в одно. При демонстрации кинофильма на экране за одну секунду сменяются 24 фотоснимка-кадра, которые в нашем сознании полностью сливаются в одну живую картину» [5, с. 42].

Кадр из фильма несет нам информацию об определенном предмете. Но мы не можем говорить, что это подлинная информация; а в фотографии информация изначально воспринималась как аналог реального мира. В то же время фильм связан с реальным миром и не может быть понят вне безошибочного узнавания зрителем того, какие вещи в сфере действительности соответствуют тем или иным сочетаниям. Кинокадр и фотография являются своеобразными средствами активизации фантазии, домысливания и реконструирования.

Определяя фотографию и кино с позиции феноменологии, классик кинематографической критики З. Кракауэр подчеркивал тяготение фотографии к неисценированной действительности и находил в ней элементы ненарочитого случайного, видя в них главное отличие от кинематографа, действие в котором четко спланировано и базируется на тщательно выверенном сценарии. Получается, что происходящее в фильме четко структурировано, рационально построено его дирижерами – автором сценария и режиссером, главными носителями смыслов выступают выдуманные персонажи – актеры. С фотографией дело обстоит сложнее – возникает слишком много вариативных ситуаций, когда снимки могут быть как созданными спонтанно, так и тщательно композиционно построенными. Но в любом случае фотография тут будет нести безусловную категоричность объекта. Значимость объекта безусловна, он сам по себе спокойно существует вне фотографа. С другой стороны, эта безусловность объекта имеет смысл постольку, поскольку его запечатлевает фотограф, со своим личным творческим потенциалом и видениями: «Для меня фотография – это поиск в реальности ритма поверхностей, линий или оттенков. Сюжет кроит именно глаз, и камере остается просто сделать свою работу – зафиксировать на пленке найденное глазом решение. Снимок должен предстать именно в комплексе составляющих единовременно, как картина; композиция здесь является симультанной коалицией, органической координацией визуальных элементов. Композиция не может возникнуть ни с того, ни с сего, она диктуется необходимостью, и здесь невозможно отделить содержания от формы... Фотограф работает не иначе, как в движении, это нечто вроде предчувствия жизни, и фотография должна в движении поймать это выразительное равновесие» [4, с. 35]. Действительно, поймать – чтобы потом сохранить в статичном состоянии навечно.

Стоит отметить двойственное понимание статичности в фотографии. Да, изображенные на ней предметы застывают, но как быть с теми, которые на более поздних снимках находятся в движении? Тут стоит учитывать специфику ранней фотографии,



когда все ее герои вынуждены были быть статичными. Статичность ранней фотографии французский философ и семиотик Р.Барт считал одной из важнейших характеристик: «Когда фотографию определяют как неподвижное изображение, это означает не только то, что фигурирующие на ней персонажи не двигаются, но и то, что они не покидают ее пределов, как будто им сделали анестезию и прикололи туда, как бабочек...» [2, с. 76]. Восприятие ранних фотографий подобно любованию прошлым, тут ценны сами изображенные на ней люди и события, выступающие маркерами ушедшей эпохи. Фото, сделанные в более позднее время обозначенного нами периода (десятые – двадцатые годы XX в.), благодаря техническому усовершенствованию камеры способны выразить динамику движения, дают толчок к развитию зрительского восприятия и фантазии, открывают широкий простор для творчества самому фотографу. С появлением фотографии «в движении» возникает множество путей решения постановки кадра и даже выражения отношения к происходящему. Человек, по утверждению А. Родченко «приучался видеть с новых точек», а роль фотографа – приучить его правильно воспринимать снимок, для чего «необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте» [9].

Интерес представляет конечность, ограниченность фотографии, которая в отличие от картины, имеет продолжение не только в воображении человека, но и в реальности. Вот что по этому поводу пишет исследователь фотографии С. Кэвилл: «Указывая пальцем на объект фотографии, скажем, на здание, вы всегда можете спросить, что расположено за ним, что им полностью закрыто. Спрашивать то же самое про объект на картине имеет смысл лишь в некоторых случаях. Про сфотографированную область всегда можно спросить, что расположено в прилегающих к ней областях – вне рамки. Спрашивать то же самое про картину, смысла обычно нет. Про объекты фотографии вы можете задать такие вопросы потому, что они имеют ответы в реальности. Мир картины не составляет непрерывность с миром ее рамки; в рамке он находит свои пределы. Так что можно сказать: картина – мир, но фотография – мира» [11, с. 24].

С изобретением фотографии в сознании человека произошел поворот от восприятия классического искусства, созданного умом и воображением живописца, к неторопливому и беспристрастному восприятию реально существующего мира, изображенного на фотографии. Так для большинства фундаментальные вопросы человеческого бытия – «в каком мире я живу?» и «кто я в этом мире?» – стали осмысливаться в начале XX века в образах, создаваемых не искусством, не наукой и не религией, а фотографией и ее производными, «создаваемыми системой современных массовых информационных сетей – изначально на базе печатной продукции – газет, а затем – кино и радио. Так средства массовой информации стали отвечать человеческой потребности массы людей в осмыслении собственного бытия» [8, с. 87].

В книге с говорящим названием «Человек увидел все» исследователь ранней фотографии С. Морозов, резюмирует: «фотография измеряет, сравнивает, сопоставляет, помогает увидеть невидимое, документирует и исследует» [7, с. 180]. Называя фотографию «зримой летописью», автор подчеркивает особую заслугу фотокорреспондентов в отражении действительности такой, «каковой она была» и распространению снимков в массы.

Человек получил возможность рефлексировать над снимками, «путешествовать» в недалекое (пока еще!) прошлое, видеть фотографические репродукции достижений мирового искусства и искусства своей страны. К рубежу XIX – XX вв. под влиянием фотографии и ее трансляции произведений декоративно-прикладного искусства, народного творчества (узоры, декор, лубочный характер изделий), возникают новые мотивы в творчестве таких художников, как Рерих, Бакст, Бенуа, Кустодиев, на что обращают внимание отечественные искусствоведы Г. Ю. Стернин, Г. К. Лукомский, Т. Каждан.

Фотография послужила одной из отправных точек развития массового искусства. Уже в XIX в. такая ее функция, как копирование уже существующих изображений,



была не менее важна, чем продуцирование новых, однако фотографии первого рода практически не упоминаются. С одной стороны, копирование рождало массовость, с другой вследствие слабого развития технических средств было невозможно воспроизвести точь-в-точь похожие снимки – каждый следующий, напечатанный с того же негатива, был непохож на предыдущий, и соответственно, уникален. Фотографы, пропагандирующие неповторимость каждого снимка, среди которых было немало пикториалистов, выступали за принадлежность фотографии к высокому искусству. Их соперниками были фотохудожники – Эль Лисицкий, А. Родченко, М. Игнатович – приверженцы авангардного взгляда на фотографию и сторонники принципа монтажа в ее оформлении. В их работах различные пространственные объекты соединялись в динамичные композиции, но в этом, – уверен исследователь современной фотографии В. Стигнеев, была своя логика: «Фотомонтаж 20-х годов будто схватывал, запечатлевал само состояние сдвига и срыва, который взметнул, перемешал все пласты действительности, так что из обломков стали возникать неожиданные и невероятные образы» [10, с. 314]. Тогда наглядное толкование получали темы общего характера: жизнь, природа, люди. Зрителю предлагалось открыть, что над городом не просто летит аэроплан, а Икар – герой известного мифа, в обилии кранов и многоэтажных зданий предписывалось увидеть Цивилизацию. Так авторы хотели передавать состояние романтическое, выходящее за рамки обыденного, они пытались сконструировать новый мир.

Еще одной любопытной чертой человека начала прошлого столетия является изменение его отношения ко времени. Оно приобретает для него ценность. Выражение «время – деньги» становится актуальным как никогда ранее. Люди начинают остро осознавать конечность своего существования, краткость жизни. На 1920 г. приходится, по крайней мере, четвертое поколение людей, живших под прицелом объектива фотокамеры: они уже не боялись фотоизображения, и в отличие от своих предшественников, приписывающих ему мистические функции, воспринимали его как фиксацию момента реальности, позволяющее донести до потомков внешность и важные события жизни семьи, общества и страны. Было важно, чтобы «снимки давали безвременный или даже вневременный образ» [3, с. 289].

Фотография позволила человеку смотреть на мир фотографически, привила черты, до сих пор свойственные нашей культуре – вариативность, множественность и фрагментарность. Рассматривая фотографию как малую часть образа реальности, человек смог конструировать ход событий, воспринимать каждый момент в качестве уникального, существующего отдельно отрезка времени. Действие происходит как бы здесь и сейчас.

Достоинство изображения в эстетическом плане включала для фотографов-профессионалов «обратимость взгляда», когда собственно фотографические параметры изображенного выходят на первый план, наделяются новыми значениями, свойственными культуре зрения эпохи техногенных изображений. В то же время происходит изменение понимания видения. Человеческое зрение признается недостаточным для фиксации некоторых сторон реальности, например, глазу оказывается недоступна тонкая реальность движения. Зато эта реальность стала достижима посредством фото- и кинотехники. Недостижимость человеком «видения всей реальности» посредством глаз толкает его к научным экспериментам, в том числе в области генетики.

Это было время расцвета модернистских течений в искусстве, как в России, так и на Западе. Художник перекраивал и разделял мир на части, создавая иную динамичную виртуальную реальность – в ответ существующей на самом деле. В советском фотоискусстве того времени выделяются новаторы, своими манифестами подчеркивающие необходимость воспитания в массах нового взгляда на творчество, искусство и жизнь в целом: «Нужно приучить человека видеть с новых точек, – взывает авангардист Александр Родченко в статье «Пути современной фотографии». – «Мы не видим того, что смотрим. Мы не видим замечательных перспектив-ракурсов и поло-



жений объектов. Мы, приученные видеть привычное и привитое, должны раскрыть мир видимого. Мы должны революционизировать наше зрительное мышление!» [9].

С течением времени, при посредничестве фотографии, человеческое сознание сумело осуществить переход в сторону от видимого к образному, к виртуальному. Фото стало самым продуктивным медиумом в субъектно-объектных отношениях фотографа и зрителя, оставаясь им вплоть до наступления эр Телевидения и Интернета, связавших воедино вербальные и невербальные источники информации, и тем самым усиливших интенсивность процесса коммуникации.

Список литературы

1. Базен А. Что такое кино? / А.Базен. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
2. Барт Р. Camera Lucida/ Р.Барт. –М.: Ad Marginem, 1997. – 223 с.
3. Гавришина О. В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи современности/ О. В.Гавришина. – М.: НЛО, 2011. – 289 с.
4. Картье-Брессон А. Воображаемая реальность: эссе / А. Картье-Брессон. – СПб.: Лимбус Пресс: Изд-во К.Тублина, 2008. – 225 с.
5. Кракауэр З. Природа фильма: реабилитация физической реальности: сокр. пер. с англ. / З.Кракауэр. – М.: Искусство, 1974. – 320 с.
6. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа / Г. М.Маклюэн. – М.: Кучково поле, 2011. – 462 с.
7. Морозов С. А. Человек увидел все / С. А.Морозов. – М.: Молодая гвардия, 1959. – 206 с.
8. Найдорф М.И. Культура и мистика СМИ / М.И.Найдорф.-М.: НЛО. 2002. – 215 с.
9. Родченко А. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ, 1928. – № 9.
10. Стигнеев В. Популярная эстетика фотографии / В.Стигнеев. – М.: Три квадрата, 2011. – 343 с.
11. Cavell S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of film/ S. Cavell. – Harvard University Press, 1979. – 223 p.

PHOTOGRAPHY OF THE END OF THE XIX-TH TO THE BEGINNING OF THE XX-TH CENTURY AS A SOURCE OF DYNAMIC MEDIA

E. A. Vorontsova

*Voronez
State
University*

*e-mail:
rbakanov@yandex.ru*

The beginning of the 20th Century is a critical moment of the all European`s society life. This is the period of changing not only the mode of people`s life but also their world perception and world view mode. Through the scope of turning photography into Dynamic Media, one observes changes in views, outlook and culture of Russian society of the end of the 19th to the beginning of the 20th Century.

Key words: Photography, Cinema, Image, Perception, Genesis of Photography`s Art, Media.