

# ФИЛОСОФИЯ

УДК 18

Л. С. Щенникова

## ФОТОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

*В статье анализируются изменения, которые претерпела фотография в эпоху постмодернизма в эстетическом, социальном и культурном смыслах на фоне технических изменений.*

*Ключевые слова: постмодернизм, фотография, цифровая фотография, гиперреальность, реальность.*

L. S. Shchennikova

## PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF POSTMODERNISM

*The article analyzes the changes that photo has aesthetically, socially, and culturally undergone in the era of postmodernism on the background of technical changes.*

*Key words: postmodernism, photography, digital photography, hyperreality, reality.*

«В наше время все существует ради того, чтобы окончиться фотографией».  
Сьюзен Зонтаг

Постмодернистская традиция родилась, расцвела и изжила себя вполне в духе собственного характера — стремительно. Сейчас мы уже можем говорить о завершении ситуации постмодерна и, таким образом, со спокойной неторопливостью анализировать это явление постфактум. Проявив себя прежде всего в литературе и искусстве, эпоха постмодерна существенно видоизменила и такой вид человеческой реализации, как фотография, притом и в эстетическом, и в социокультурном, и в техническом смыслах.

Эстетическая значимость фотографии стала очевидной на рубеже XIX–XX веков, когда фотографическое изображение приобрело ценность в первую очередь как образ реальности, а не простое фиксирование мгновения. Взгляд фотографа, выхватывающий какой-то момент бытия и сохраняющий его на пленке при помощи химических реактивов и физических свойств света, всегда субъективен и всегда отражает личное видение, даже если фотограф хочет быть максимально объективным фиксатором действительности. Но споры о том, является ли фотография искусством, еще гремели в первой половине прошлого столетия. Так, в 30-годы XX века Вальтер Беньямин отмечал, что «в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет. Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей...» [1]. И далее он говорит, что «древнейшие произведения искусства возникли, как известно, чтобы служить ритуалу, сначала магическому, а затем религиозному. (...) Иными словами: уникальная ценность «подлинного» произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение. Эта основа может быть многократно опосредована, однако и в самых профанных формах служения красоте она проглядывает как секуляризованный ритуал» [1].

Таким образом, согласно немецкому мыслителю, произведение искусства (в частности, фотография) в условиях технического воспроизведения обесценивается, становится массовым и однотипным, теряет ауру, свойственную ритуальному (подлинному) искусству. Позиция Бенямина понятна. Человек эпохи модерна, он рассматривал фотографию прежде всего как социальный объект, как зримый пример изменений общественного бытия. Повторяемость, тиражированность вступают в противоречие с важнейшим качеством искусства — уникальностью произведения. В новых условиях общественной жизни способы бытия искусства изменились, и Бенямин был одним из первых, кто проанализировал этот процесс на примере фотографии и кино, и мы видим, что его еще обуревали сомнения. С тех пор прошло менее века, фотография как вид искусства уже утвердилась в эстетике.

Постмодернистский подход к проблеме выразил, в частности, Жак Бодрийяр, который, в противовес Бенямину, утверждал, что фотография не только не теряет ауру искусства, но и сама создает магию, притом это становится возможным именно благодаря техническим средствам, благодаря объективу: «... при использовании фотоаппарата виртуальные свойства присущи не субъекту, который отражает мир в соответствии со своим видением, а объекту, использующему виртуальную среду объектива. В таком контексте фотоаппарат становится машиной, которая искажает любое желание, стирает любой замысел и допускает проявление лишь чистого рефлекса производства снимков. Даже взгляд исчезает, ибо он заменяется объективом, который является сообщником объекта и переворачивает явление. Это помещение субъекта в «черный ящик», предоставление ему права на замену собственного явления безличным явлением аппарата поистине магическое. В зеркале сам субъект играет роль своего изображения. В объективе и, вообще, на экранах именно объект приобретает силу, наделяя ею передающие и телематические технические средства. Вот почему сегодня возможны любые изображения» [2, с. 83].

Об этом, но с иного ракурса, говорит и французский историк и эстетик Андре Руйе:

«... фотография, в том числе документальная, не отображает реальность автоматически и не заменяет собой внешний объект. Догма отпечатка заслоняет осознание того, что фотография, как любой дискурс и любая изобразительная техника, своими особыми средствами создает бытие: являясь от начала до конца конструкцией, она фабрикует и заставляет жить новые миры» [3].

Фотография не только является сама по себе видом искусства, она выступает в качестве материала для искусства, подчеркивает Руйе и показывает динамику этого процесса: «До того, как фотография стала служить материалом современного искусства, она поочередно сыграла роль вытеснения искусства (у импрессионистов), парадигмы искусства (у Марселя Дюшана), инструмента искусства (у Френсиса Бэкона и, по-своему, у Энди Уорхола) и вектора искусства (с появлением концептуального искусства, Боди-арта и Ленд-арта). Лишь примерно к 1980-м годам (как эхо экспериментов авангарда начала века, но совершенно в новых условиях и в новых формах) фотография стала осваиваться художниками в качестве настоящего художественно материала. Мы настаиваем на том, что становление фотографии как материала крайне мало обязано фотографам, что основными актерами в этом процессе выступают художники, и что он полностью вписывается в поле искусства, как ответ на его эстетическую и экономическую эволюцию» [3].

То есть именно в постмодернистскую эпоху фотография, помимо того, что утвердила себя в качестве вида искусства, сохранив и развив собственную эстетическую ценность и идентичность, обратилась и в полноценный материал для других видов искусства. В период, когда происходит интенсивный синтез искусств, фотография показала свою пластичность как материал, который можно использовать в любом сочетании с другими способами образного выражения.

При этом Руйе отмечает, что «потеря значимости ремесла для художника и традиционных понятий таланта и озарения, а также дематериализация художественных произведений, т. е. релятивизация (а не полное исчезновение) искусства-объекта, вписываются в ту же

динамику, что и приход фотографии в искусство. Сплав искусство-фотография проявляется, таким образом, как завершение долгого процесса утраты искусством материальных и ремесленных ценностей; как результат перехода от произведений-объектов, предназначенных для созерцания, к творениям, не имеющим конкретной материальной формы и предназначенным для пробуждения мысли или отношения. Таким образом, искусство-фотография — продукт и стимулятор смещения критериев художественности: фотографическая модель, с её кажущимся недостатком материальности и субъективности, пробила брешь в гегемонии модели живописной...

В этой борьбе против искусства-объекта (уникального, ремесленного, субъективного и т. д.), который так горячо защищала модернистская живопись, искусство-фотография ведёт двойную игру, одновременно способствуя его поражению и смягчая его последствия. Потому что искусство-фотография противопоставляет каноническому (рукотворному) художественному объекту не анти-объект (перформанс, концепт, диалог, виртуальное произведение), а своего рода квази-объект (технологический продукт). Поскольку, будучи предметом сверхтонким и не вполне материальным, она все-таки является объектом и гарантирует его перманентность, в отличие от движения за дематериализацию искусства. Кроме того, искусство-фотография способствует частичному заполнению вакуума, возникшего в конце XX века в сфере изобразительного искусства, оставленного живописью, даёт толчок развитию художественного рынка, защищает (в значительной степени утраченные) ценности мира искусства» [3].

Интересно понятие квази-объекта, введенное Руйе в отношении фотографии. Это понятие весьма точно, на наш взгляд, показывает особенность, характерную для технического вида искусства, запечатлевающего как бы реальность. Ожидается, что запечатлённый на фотографии объект должен быть тем, что он показывает, но на самом деле технические возможности таковы, что изображение на снимке может не иметь ничего общего с тем, что было сфотографировано. Например, автор выставляет на всеобщее обозрение фотографию, на которой запечатлён какой-то носастый лохматый монстр, в выпуклом единственном глазе которого отражен игрушечный резиновый утенок. Что это?! Автор поясняет, что это снятый через сильно увеличивающую оптику микроорганизм, живущий в ванной. Зрители ахают и охают, поражаются, бегут отмывать свои ванны «Доместосом». Фотография поражает своим реализмом... Насладившись реакцией, автор показывает, как было сделано это фото. Оно сооружено из умело расставленных в нужном соотношении различных бытовых предметов и снято на обычный фотоаппарат. Небольшая доработка фотошопом — и готов наш монстр.

Игровой характер постмодернизма способствовал развитию подобного рода фотографий, цель которых отнюдь не прагматизм или политические соображения, а чистой воды развлечение.

На эту игровую сущность современной фотографии указывал и Ролан Барт в своей прекрасной книге «Camera lucida». Однако он рассматривает этот феномен несколько в ином ключе. В свойственном ему исповедальном духе признаваясь в любви к Фотографии (именно так, с заглавной буквы), он отмечает, что «Фотография соприкасается с искусством не посредством Живописи, а посредством Театра. (...) Фотография представляется мне стоящей ближе всего к Театру благодаря уникальному передаточному механизму (возможно, кроме меня его никто не видит) — Смерти. (...) Это искусство, сколь бы ни исхитрялись сделать его живым (яростное желание «сделать живым» есть не что иное, как мифическое отрицание страха перед смертью), сродни первобытному театру, Живой Картине, изображению неподвижного, загримированного лица, за которым угадывается мертвец» [4, с. 51]. Эта мысль Барта кажется очень точной, ибо действительно фиксация мгновения, с целью его сохранения в вечности, оборачивается своей противоположной стороной — она фиксирует смерть каждого мгновения. Нынешнее тотальное фотографирование всё и вся выявляет страх современного человека перед текучестью жизни, его стремление остановить неостановимое, поймать ускользающее время. И получается так: чтобы продлить жизнь мгновения, приходится его

умертвлять, запечатлев на плоскости то живое, что промелькнуло безвозвратно. Фотографирование становится своего рода игрой в кошки-мышки с жизнью и смертью.

Об этом же, но опять-таки в несколько ином ракурсе, говорила и Сьюзен Зонтаг (в другом варианте Сонтаг), подчеркивая, что «в последнее время фотография почти уже стала таким же популярным развлечением, как танцы и секс. А это значит, что она, как и любая форма массового искусства, уже не воспринимается большинством людей как искусство. Она превратилась в социальный ритуал, в способ избавления от тревог, в инструмент власти» [5].

Основная идея Зонтаг состоит в том, что фотографирование — это агрессивный жест, ориентированный на захват. Это стремление к овладению объектом. «Также как и Ж. Бодрийяр, С. Зонтаг указывает на то, что амбиции фотографа простираются далее, чем свидетельство реальности или способ его документации, — отмечает и З. С. Беляков в своей статье «Влияние феномена фотографии на развитие социальной теории в XX веке», — фотография становится сверх-реальным измерением. Максима информационной эпохи такова: быть — значит быть сфотографированным, а сфотографировать — значит приписать объекту съемки статус реального. Таким образом, способность фотографии, которая ранее была определена как этика, ныне может быть определена как политика» [6, с. 135]. Как мы видим, усиление именно социальной значимости фотографии и превращения ее в сверх-реальность понимается как основополагающая характеристика ее места в современности. Социальный аспект подчеркивает и М. М. Гурьева в своей диссертации, посвященной повседневной фотографии, подчеркивая, что для постмодернизма «характерно смешение различных фотографических жанров, объединение художественной фотографии с социальной деятельностью, социологическими исследованиями, политической активностью. Художественная фотография превращается в иллюстрацию гражданской позиции, способ комментирования социальной обстановки, политических событий, привлечения внимания к важным проблемам» [7, с. 99].

Спорить с тем, что фотография стала важным способом, при помощи которого можно манипулировать общественным сознанием, не приходится. В эпоху массовой культуры и всемерного развития СМИ она — влиятельный фактор в политической борьбе. Это тесно связано с тем, что в период постмодернизма фотография не только отображает действительность, детально запечатлевая какие-то ее фрагменты, не только интерпретирует и дополняет её, но и заменяет собою реальность. Именно это обстоятельство представляется нам основной характеристикой тех изменений, которые претерпела фотография в постмодернистском контексте. Уже шла речь о том, что любая фотография является запечатлением субъективного видения фотографа. Не будет говорить о постановочном фото — тут это очевидно. Но и так называемая документальная фотография, призванная дать неискаженное представление об объективной реальности, на самом деле показывает только то, как именно на эту реальность посмотрел конкретный человек, сделавший снимок. Выбор объекта, ракурс, освещение, композиция снимка, затем и ретушь с момента рождения фотографии являлись неотъемлемой частью ремесла. А поскольку развитие фотографии теснейшим образом связано с развитием техники, то и возможности манипуляций со снимком к началу XXI века возросли во много раз. Об этом же пишет и В. В. Савчук: «Существо момента, переживаемого нами, в том, что документация выступает в качестве документации документа же, — или иначе, она работает с образом документа, используя остатки доверия к нему современников, она искусно выдает себя за наивный документальный жест» [8, с. 43]. И далее он говорит: «После того, как фотография к XX веку была признана, она перестала отстаивать (за очевидностью) право на субъективный взгляд конкретного художника, и это право настолько утвердилось, что вправе ставить вопрос о возможности объективного фотоизображения. Окостеневшая метафора фотографии как пассивного отпечатка разбивается вместе с осознанием активного образа в современной культуре. Признано, что фотография документальна в той же мере, в какой документом эпохи является роман, скульптура, кино или способ допроса подозреваемого. Но ни статусу документальности, ни статусу художественности не мешала процедура ретуши...» [8, с. 110].

Недавно в интернете увидела первоначальный вариант всем известной фотографии времен вьетнамской войны, на которой изображены бегущие в панике плачущие дети, в центре — девочка, у которой напалмом сорвало всю одежду. Это фото стало документом эпохи, символом бесчеловечности войны, получило разные премии, сила ее воздействия огромна. Кроме политического и социального значения она имеет и эстетическую ценность как произведение большой трагической силы. Так вот, в полном варианте видно, что сбоку бегут фотокорреспонденты, один из них как раз перезаряжает фотоаппарат. Этой части снимка в окончательном варианте нет, остались только бегущие дети, а фотография стала тем, чем стала. Безусловно, эффект был бы не таким, если бы фотограф не обработал снимок и не придал ему законченности и образности. Но в то же время очевидно, что он скорректировал реальность, преподнося её в том ключе, в каком ему было желательно.

Подобные манипуляции были свойственны фотографии изначально. Уже в XIX веке возникло, но в наше время расцвело в полной мере, такое явление, как гиперреальность, в которой искусственно созданный образ заслоняет собою собственно реальность и становится привлекательнее ее. Так называемые гламурные фотографии — яркий пример гиперреальности. Её развитию именно в период постмодерна в огромной степени способствовало появление цифровой фотографии. Цифровая фотография настолько изменила процесс появления снимка, что А. Руйе, например, вообще отрицает за ней право называться фотографией в полном смысле и говорит, что она глубочайшим образом изменила понимание правды и реальности. Так фотография способствовала тому, что мы живем в эпоху иллюзий [3].

Гиперреальность, создавая иллюзии, в то же время способствует процессу, который к началу нашего века стал значимой характеристикой общества в целом — потере доверия. Постмодернистский подход, где игра и манипулирование смыслами являются важными элементами, способствует тому, что люди ждут от произведения искусства в первую очередь какого-нибудь подвоха. Предполагается, что искренность и простота неинтересны, нельзя верить в очевидное — надо во всем искать многие слои скрытой подоплеки. Изначально фотография пользовалась абсолютным доверием зрителей. То, что запечатлено фотоаппаратом, воспринималось как бесспорное свидетельство, ибо если рисунок или текст зависят исключительно от автора, то бесстрастная техника фиксирует только несомненную действительность. Однако уже в первой половине XX века изображение на фотоснимке стало вызывать сомнения в своей подлинности, поскольку начался процесс весьма активного манипулирования фотоизображениями, например, в угоду политической конъюнктуре вымарывали и вырезали из групповых снимков неугодные лица. Таким образом, совершался символический жест — казалось, что, уничтожая лицо на фотографии, тем самым можно вычеркнуть человека из истории. По сути, началась дереализация мира, игра в историю, успешно продолжившаяся во второй половине XX века. В постмодернистскую эпоху игровой момент в изображении исторического процесса обрел свое полное выражение. Постмодернизм с его вариативностью в осмыслении мира, с его иронией, сомневается в истинном, ничему не верит и всему придает ту или иную степень абсурдности. На этом фоне появление цифровой фотографии с возможностями фотошопа дало любому человеку беспредельное поле для создания на основе фотографии желанной гиперреальности.

Свою игровую сущность фотография проявила давно, и первоначально это не имело цели ввести кого-то в заблуждение. Так, снимаясь на фоне задника с изображением кипарисов и дворцов, человек понимал, что эта декорация не будет воспринята как реальный фон. Или просовывание головы в отверстие на холсте, на котором изображен джигит на горячем коне или что-то подобное, было просто актом простодушного веселья, не призванное никого обмануть. Фотошоп же дал людям возможность не только изменить собственную внешность как угодно, но и совмещать любые изображения друг с другом так, что это выглядит совершенно органично, без намека на какие-то манипуляции. Таким образом, зритель вводится в заблуждение, однако, являясь человеком постмодернистской эпохи с её коллажностью и клиповостью мышления, он находится начеку и понимает, что нельзя безоглядно верить никакой

фотографии, как бы достоверно она не выглядела. Современная фотография становится частью виртуального мира и, обретя цифровое выражение, живет уже не в бархатных альбомах, а большей частью в компьютере.

Итак, в эпоху постмодернизма фотография сохранила и упрочила свою позицию как вид искусства, обрела новые возможности для выражения эстетической образности. В то же время она стала важным средством для манипуляции общественным сознанием, и в этом качестве вошла составной частью в систему идеологии и политики, стала орудием в идеологической борьбе. Современные технические возможности дали фотографии широкий простор для развития в различных направлениях, способствовали утверждению гиперреальности. Все это сделало фотографию участницей тотального процесса потери доверия, который мы наблюдаем в современном обществе. Доступность фотографирования для каждого человека сделала фотографию неотъемлемой частью быта, явлением повседневности, самым легким, но иллюзорным способом победить время, запечатлев его мгновения в моментальных снимках, переводящих наше реальное бытие в виртуальное.

### Литература

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996.
2. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, КДУ, 2006.
3. Руйе А. Фотография. Между документалистикой и современным искусством. Париж, 2005. URL: <http://www.wito.photographer.ru/cult/theory/5678.htm#.UTwwSjcXj1V>
4. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. Послесловие и комментарии Михаила Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.
5. Сонтаг С. О фотографии / Пер. Викт. Гольшева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
6. Беляков З. С. Влияние феномена фотографии на развитие социальной теории в XX веке // Известия Томского политехнического университета. 2008. № 6.
7. Гурьева М.М. Повседневная фотография в современном культурном контексте. Дис. ... канд. фило-соф. наук. СПб., 2009.
8. Савчук В.В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005.