

Раздел 4.
(НЕ)ВИДИМОЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА

Н. М. БОГДАНОВА

*кандидат социологических наук, старший преподаватель
Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королёва,
Россия, Самара
bo-na-mi@yandex.ru*

**НАРРАТИВНАЯ ПРИРОДА ФОТОГРАФИИ КАК ОСНОВАНИЕ
ВИЗУАЛЬНЫХ МЕТОДОВ ОБРАТНОЙ СВЯЗИ**

Аннотация. В статье описываются повествовательные функции фотографии. Анализируются понятия фотоязык, визуальный нарратив, нарративная фотография. Нарративная природа визуальных средств рассматривается в качестве основания для выделения двух специфических процедур в рамках методологии исследования визуальных данных – визуальных методов обратной связи: фотоотклика и фотовыявления.

Ключевые слова: визуализация, наррация, фотография, изображение, фотоязык, фотоотклик, фотовыявление.

Естественный язык повседневного общения и язык изобразительный находятся в очень тонких взаимоотношениях на всём протяжении своего сосуществования. Своим появлением средства фиксации, сохранения и воспроизведения изображений обнаружили то, что есть масса объектов и тем, о которых по ряду причин трудно говорить, но можно рассказать в изображениях. Фотография, один из сильнейших инструментов визуализации, с самого изобретения светописи воспринимается как возможность рассказать о том, что ускользает от власти языка. Так, в своё время Людвиг Витгенштейн отмечал: «...о чём невозможно говорить, о том следует молчать» [4, с. 73], а Жан Бодрийяр впоследствии добавил: «Но о том, о чём невозможно говорить, можно молчать, показывая образы. Идея состоит в том, чтобы сопротивляться шуму, речи, молве, мобилизуя фотографическое молчание» [3].

Знаковая система, встроенная в любое изображение, в том числе, в фотографию, делает её способной рассказывать истории наравне с текстами, созданными на естественном языке [8]. Фотографии обладают своим уникальным языком, который можно читать, когда рассматриваются готовые снимки, и на котором можно писать, когда производятся новые.

Повествовательные практики использования фотографии известны с рубежа XIX–XX вв. Тогда появились первые серии фотографий, представленные как единое произведение. Джеймс Метью Барри – автор одной из первых книг, где повествование организовано исключительно фотографиями, расположенными в определенном порядке. Серией реальных детских фотографий книга рассказывает вымышленную историю о Питере Пэне – мальчике, который не хотел становиться взрослым – и о его невероятных приключениях. Впоследствии эта история легла в основу одноименной пьесы, которая не раз была экранизирована. Визуальное повествование в фотокниге Дж. М. Барри похоже на то, как могла бы выглядеть раскадровка снятой на видеоплёнку детской игры (рис. 1). Эффект связной и последовательной истории в подобных случаях достигается, во-первых, за счёт того, что Ролан Барт в «Риторике образа» называет *диэгесис* [1, с. 308], а во-вторых, за счёт такого приёма коннотации фотографического сообщения как *синтаксис* [2, с. 386]. В первом случае роль диегетической связки может играть словесный текст или же сама последовательность изображений – собственно, синтаксис, задающий темп рассказа и подчиняющийся сюжету.

Рис. 1. Отрывок из фотокниги Дж. М. Барри
«Питер Пэн в Кенсингтонском саду»



Повествующую функцию носили также серии фоторабот известных социальных фотографов: Льюиса Хайна, Доротеи Ланж, Джейкоба Рииса, Диа-

ны Арбус и др. Своей задачей они ставили артикуляцию в общественном сознании злободневных тем и актуальных для своего времени и пространства социальных проблем. Так, например, Нан Голдин, создавая альбомы с фотографиями как летопись жизни близких людей и своей жизни, заметила, что подобные серии снимков имеют большой общественный резонанс, в частности, среди людей, имеющих схожие сценарии жизни.

Сегодня повествовательная способность фотографии активно используются в фотожурналистике, фотодокументалистике, в рекламе, в личных самопрезентациях, заполняющих альбомы соцсетей.

При оценке фотографической наррации встают два закономерных вопроса: может ли фотография быть *не* повествующей и одинаковы ли нарративные возможности одной единственной фотографии и серии снимков?

Традиционно под *нарративом* понимается изложение взаимосвязанных событий, в котором можно проследить порядок чтения в виде последовательности слов или образов. Порядок и последовательность являются практически бесспорными, когда речь идёт о серии снимков, как было в указанных выше примерах. Но можно ли проследить порядок чтения в одном изображении? Современные социальные семиотики Гюнтер Кресс и Тео ван Лювен называют «нарративными» те изображения, где есть *действие* («вектор»), направленное от «актора» (“actor”) к «цели» (“goal”), которая, в свою очередь, также может являться актором, реагируя на действие [9]. Индивидуальные попытки выявления того, кто является актором, а кто – целью, и что в конкретном случае представляет собой действие, по мнению Кресса и ванн Лювена, и являются процедурой прочтения изображения, что и делает его нарративным. Такое условие нарративности активно используется в рекламных сообщениях, где важно в одном изображении завязать интригу, представить кульминацию и развязку.

Важной чертой визуальной наррации, делающей её сегодня привлекательным объектом и инструментом социологических исследований, является потенциально большая свобода от навязанных оценок, нежели у печатного и, тем более, устного повествования. Как правило, оценочность появляется лишь в момент демонстрации и погружения в общий контекст. Это даёт практически любому изображению широкую вариативность прочтений. «Изображение (в его коннотативном измерении) есть некая конструкция, образованная знаками, извлекаемыми из разных пластов наших словарей (идиолектов) <...>» – пишет Р. Барт [1, с. 314].

С одной стороны, «рассказ» фотографии весьма своеобразен: по признанию самих фотографов, она нередко «больше умалчивает, чем говорит» [5, с. 86]. Но, с другой стороны, «скудность информации на фотографии в отдельных случаях оборачивается богатством придуманного нами содержания» [5, с. 86]. Эту способность фотографического нарратива давать толчок фантазии,

воспоминаниям и другим личным нарративам информантов подметили социологи.

В 1968 г. XX в. французы Пьер Бабин и Клер Белисле ввели в научный обиход термин фотоязык (photolanguage) как особую технику выявления вербальных данных, для которых фотография выступает в роли своеобразной метафоры. Отправная точка здесь – отбор фотографий, способных побудить информанта к рефлексии, стимулировать воображение, память и эмоции. Такие фотографии становятся инструментом коммуникации между исследователем и объектом исследования, выполняя функции, подобные вербальному вопросу. Главная задача такой процедуры не в том, чтобы «распаковать» фотографии (unpack the pictures), а в том, чтобы поместиться внутрь них – рекомендует одно из популярных руководств по использованию техники фотоязыка [10].

Использование фотоязыка лежит в основании того, что сегодня вслед за Люком Пауэлсом, руководителем Центра по исследованиям визуальной культуры в университете Антверпена (Бельгия) называется «визуальными методами обратной связи» [6]. К ним можно отнести две самостоятельные специфические исследовательские процедуры в рамках методологии исследования визуальных данных: фотовыведение (photo-elicitation) и фотоотклик (photovoice). В первом случае фотография (или другой визуальный текст) является альтернативой вербальному вопросу, во втором – вербальному ответу и, следовательно, требует освоения соответствующего визуального тезауруса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Риторика образа / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 308.
2. *Барт Р.* Фотографическое сообщение / Р. Барт // Система моды: Статьи по семиотике культуры. – Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – С. 387.
3. *Бодрийяр Ж.* Фотография, или письмо света / Ж. Бодрийяр. – URL: <http://media-shoot.ru/publ/18-1-0-185> (дата обращения: 15.09.2016).
4. *Витгенштейн Л.* Философские работы / Л. Витгенштейн / Ч.1. – М., 1994. – С.73.
5. *Лапин А. В.* Фотография как...: учеб. пособие / А.В. Лапин. – М.: Изд-во Московского университета, 2003. –86 с.
6. *Пауэлс Л.* Репрезентируя движущуюся культуру / Л. Пауэлс // Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. – С. 37-63.
7. *Akeret R. U.* Photolanguage: How Photos Reveal the Fascinating Stories of Our Lives and Relationships / R.U. Akeret. – N. Y.: W. W. Norton & Company, 2000. – 224 p.

8. Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices/ edited by Stuart Hall. Sage Publication. London. Thousand Oaks / New Delhi / The Open University, 1997. P. 1-11.

9. Kress G. Reading Images: The Grammar of Visual Design / G. Kress, T. Van Leeuwen / Routledge, 2001. – 312 p.

10. The Change Agency. Process Guide: Photolanguage, Australia. – URL: http://www.thechangeagency.org/_dbase_upl/tCA_Photolanguage.pdf (дата обращения: 17.09.2016).

Е. В. ВАСИЛЬЕВА

*кандидат искусствоведения, доцент
Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, Санкт-Петербург
ev100500@gmail.com*

ФОТОГРАФИЯ И СИСТЕМА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

Аннотация. В статье рассматривается проблема изображения перспективы в фотографии. Став не только визуальным, но и смысловым концептом, перспектива приобрела значение идеологической проблемы. Исследование изобразительных моделей и теоретических работ позволяет предположить, что фотографическая перспектива является формой, где сосредоточены не только визуальные, но и смысловые модели культуры.

Ключевые слова: фотография, перспектива, Панофский, линейная перспектива

С момента изобретения фотографии передача перспективы стала для снимка парадоксальной проблемой. Автоматизм кадра решил задачу построения линейного оптического ракурса. В то же время, перспективная форма и проблемы ее передачи стали для фотографии важной смысловой стратегией. Снимок продолжил идею визуальной достоверности и, в то же время, поддержал систему перспективы как идеологического и смыслового концепта.

Представление о визуальной перспективе как идеологическом формате было сформулировано в начале XX столетия в работах сразу нескольких авторов. Хосе Ортега-и-Гассет рассматривает перспективу как содержательный вектор, связывая его с системой смысловых акцентов, – это одно из наблюдений его работы «О точке зрения в искусстве» [1]. Сходную концепцию мы обнаруживаем в трудах Павла Флоренского, в частности, в его работе «Обратная перспектива» [2], где изложена идея иерархического расположения