

Литература

1. Галендеев В. Н. 50 лет в театральной педагогике // Сценическая речь. Теория. История. Практика: кол. моногр. – СПб.: СПбГАТИ, 2013. – С. 81–138.
2. Кириллова Н. Б. Медиалогия. – М.: Академ. проект, 2015. – 424 с. – (Концепции).
3. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Худож.-эстет. ракурс. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.; СПб.: Центр гуманитар. инициатив, 2016. – 496 с. – (Сер. «Рос. Пропилеи»).
4. Прокопова Н. Л. Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия: моногр. – Кемерово; М.: Рос. ун-ты: Кузбассвуиздат – АСТШ, 2008. – 263 с.
5. Савчук В. В. О перформансе и театре [Электронный ресурс] // Anthropoiogy. Web-кафедра философской антропологии, 2000. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/savchuk-vv/o-performanse-i-teatre> (дата обращения: 20.03.2018).
6. Троепольская Е., Родионов А. Алхимический жанр [Электронный ресурс] // Журнальный зал. – 2012. – № 3. – URL: <http://magazines.russ.ru/october/2012/3/tr.html> (дата обращения: 10.12.2017).
7. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 575 с.
8. Conyves T. Videopoetry: A Manifesto [Электронный ресурс]. – URL: http://www.academia.edu/1479620/VIDEOPOETRY_A_MANIFESTO (дата обращения: 12.12.2017).
9. De Melo e Castro E. M. Videopoetry // Media Poetry: An International Antology. – Chicago: Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007. – 263 p.

References

1. Galendeev V.N. 50 let v teatral'noy pedagogike [50 years in the theatrical pedagogy]. *Stsenicheskaya rech'. Teoriya. Istoriya. Praktika: kollektivnaya monografiya [Scenic speech. Theory. History. Practice: Collective monograph]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2013, pp. 81-138. (In Russ.).
2. Kirillova N.B. *Medialogiya [Medialogy]*. Moscow, Academic Project Publ., 2015. 424 p. (In Russ.).
3. Mankovskaya N.B. *Fenomen postmodernizma. Khudozhestvenno-esteticheskiy rakurs [The phenomenon of postmodernism. Artistic and aesthetic perspective]*. Moscow, St. Petersburg. Centre for humanitarian initiatives Publ., 2016, 496 p. (In Russ.).
4. Prokopova N.L. *Paradigmy stsenicheskoy rechevoy kul'tury XX stoletiya: monografiya [Paradigms of stage speech culture of the XX century. Monograph]*. Kemerovo, Moscow, Russian universities: Kuzbassvuzizdat – ACTS Publ., 2008. 263 p. (In Russ.).
5. Savchuk V.V. O performanse i teatre [About performance and theater]. *Anthropoiogy. Web-kafedra filosofskoy antropologii [Anthropoiogy. Web-chair of philosophical anthropology]*. (In Russ.). Available at: <http://anthropology.ru/ru/text/savchuk-vv/o-performanse-i-teatre> (accessed 20.03.18).
6. Troepolskaya E., Rodionov A. Alkhimicheskiy zhanr [The Alchemy genre]. *Zhurnal'nyy zal [Hall where Magazines]*. (In Russ.). Available at: <http://magazines.russ.ru/october/2012/3/tr.html> (accessed 10.12.17).
7. Tyunyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Cinema]*, Moscow, Nauka Publ., 1977. 575 p. (In Russ.).
8. Conyves T. *Videopoetry: A Manifesto*. (In Eng.). Available at: http://www.academia.edu/1479620/VIDEOPOETRY_A_MANIFESTO (accessed 12.12.17).
9. De Melo e Castro E.M. Videopoetry. *Media Poetry: An International Antology*. Chicago, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007. 263 p. (In Eng.).

УДК 7.067; 77.0

ЗНАКОВАЯ СТРУКТУРА ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ И ЕГО СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ГРАНИЦЫ

Гук Алексей Александрович, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: guk56mai@mail.ru

Фотографическое изображение представляет собой структурно организованный текст, содержащий одновременно три типа знаковости. Их совокупность представляет собой в потенциале слож-

ную динамическую систему. В статье утверждается, что в зависимости от языковой ситуации и социокультурной потребности, в фотографическом изображении активизируется один из типов знаковости – иконический, индексальный, символический, создавая при этом три вида фотографической речи: объектную, риторическую и художественную. В объектной фотографии, основанной на иконической знаковости, больше всего ценится фотореализм изображения, что в значительной степени увеличивает его гносеологические возможности. В риторической фотографии, использующей преимущественно индексальную составляющую фотоизображения, ценятся, прежде всего, его «свидетельские» возможности, представляющие бытие фотообраза в категориях «здесь» и «сейчас». В художественной фотографии ценится, главным образом, символическое начало, придающее фотоизображению элемент недосказанности, недоделанности и, соответственно, многозначности. Основным механизмом, который делает возможным символизм в фотографии, является переструктуризация фотографического образа. Зона фотографического пространства в экзистенциальном отношении оказывается существенно ограниченной. С одной стороны, границы фотографии заканчиваются там, где начинает господствовать абсолютная иконичность фотоизображения, превращающая его в фантом виртуальности, что способствует утрате им специфических социокультурных функций и наделению его функцией техногенного аттракциона. Маркером фотографичности при этом становится наличие материальной поверхности носителя фотоизображения (экрана, бумаги, стекла и т. д.). С другой стороны, культурно-эстетическая территория фотографии начинает терять свои очертания в зоне интенсивной условно-символической знаковости, которая трансформирует фотообраз в традиционный тип изобразительности (живопись, графику, акварель, графический дизайн и т. д.). На этом полюсе бытия фотографии маркером фотографичности выступает наличие у фотоизображения внутренней пластической фактурности, понятой как сочетание мелких деталей на фотографии, которые свидетельствуют о несомненности фотографической репрезентации.

Ключевые слова: фотоизображение, фотознаки, фототекст, фотографическая репрезентация, границы фотографии, маркеры фотографичности.

SIGN STRUCTURE OF THE PHOTOGRAPHY AND ITS SOCIOCULTURAL BORDERS

Guk Aleksey Aleksandrovich, Dr of Philosophical Sciences, Associate Professor, Professor of Photography and Video Art Department, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: guk56mai@mail.ru

Photography is a structurally organized text, containing three kinds of sign systems instantaneously. A combination of these makes up a potentially complex dynamic system. The authors of the article claim that, depending on the language situation and the social needs, photography actualizes one of the three kinds of signification, either iconic, or index, or symbolic, thus creating three kinds of photography communication, such as objective, rhetorical or artistic one. The most valuable feature of the objective photography, based on iconic signification, is the realism of the photo image, which vastly broadens its epistemic potential. The rhetoric photography, which mainly involves the index component of a photograph, is estimated according to its so called “evidence” potential representing the existing photo image in “now” and “here” categories. What we appreciate in artistic photography most of all is its symbolic origin making a photo image uncertain and incomplete and therefore multimeaningful. The main way to introduce symbolism into photography is restructuring a photo image. We see that the photography space taken existentially is significantly reduced. On the one hand, the restrictions of photography come to an end if the iconic character of a photo image starts to dominate turning it into a virtual phantom. As a result, it is deprived of the specific sociocultural functions acquiring the functions of an advanced technical attraction. The key feature for characterizing an object as a photograph now is a material surface of a photo image, such as screen, paper, glass and so on. On the

other hand, the cultural and aesthetic area of photography is getting dim because of intensive conditional and symbolical significance which transforms a photo image into a traditional type of pictorialism, e.g. painting, graphics, a watercolor, graphic design, etc. From this angle, the key feature of a photo image, as we see it, is the internal plastic texture, which means a combination of fine details on photos proving the obvious photographic representation.

Keywords: photo image, photo signs, photo text, photographic representation, photography restrictions, key features of the photographic character.

Фотография является первым техногенным феноменом, проложившим путь для совершенно новой коммуникативно-творческой системы. Ее сообщения наглядны, создаются механически, они зеркально правдоподобны, легко тиражируются и транслируются. Однако фотографическая коммуникация принципиально отличается от естественного (словесного) языка человека или, например, языка программирования тем, что в ее основе отсутствуют дискретные единицы. Фотографическое изображение – это целостный визуально-образный континуум. Визуальный тип сообщений дополняет возможности вербального языка и формирует тексты другой дискурсивной природы. Тот факт, что фотография представляет собой визуальный текст, сегодня уже никем не оспаривается, так же как не подвергается сомнению социокультурная автономность фотографии.

Границами для фотографии служат определенные зоны, которые переходить она не должна. Зона – это ограничитель определенного социокультурного пространства, в рамках которого функционирует фотография как специфический феномен. Выход за пределы этой зоны грозит фотографии потерей «самой себя». В этом случае она превращается в некий придаток иного целого, реализующего другую социокультурную миссию.

Говоря о социокультурной автономии фотографии, мы имеем в виду ее специфическое предназначение, которое она выполняет, будучи включенной в информационные, идеологические, коммерческие, художественные и т. д. процессы жизнедеятельности. В рамках своих границ фотография продуцирует и аккумулирует такой тип визуальных сообщений, который представляет особую ценность для общества и культуры.

Вопрос о социокультурных границах фотографии стал особенно актуальным в период постфотографии, то есть с наступлением цифровой эпохи, а также в связи с бурным развитием современных аудиовизуальных технологий. Цифровая фотография сделала фотографический образ

необычайно пластичным, легко поддающимся различным трансформациям, что, в конечном итоге, может привести и приводит иногда к утрате признаков фотографичности и превращению фотографии в достаточно условное изображение. А это уже иная социокультурная ситуация, развивающаяся в особом пространстве и на чужой территории. Границы фотографии размываются также и на другом ее полюсе – в зоне абсолютной идентичности фотографического образа реальному прототипу, которая достигается, благодаря использованию новейших визуальных технологий репрезентации окружающего нас мира (стереофотография, голографическое изображение и т. д.).

С нашей точки зрения, социально-культурная территория фотографии имманентно связана с ее знаковой структурой и полностью детерминируется коммуникативными возможностями последней. Таким образом, целью нашего исследования является изучение особенностей функционирования фотографических знаков, связей между ними, а также их роли в демаркации границ фотографического пространства. При этом мы отчетливо понимаем, что не только знаковая природа фотографии может быть детерминантом ее социально-культурного функционирования. Например, контекстный подход, а также иные дискурсы в фотографии могут формировать свои ниши ее социокультурного воздействия на зрительскую аудиторию.

Знаковая природа фотографии и ее язык находились в центре внимания многих исследователей, начиная с работ В. Беньямина и заканчивая отечественными диссертациями современных ученых. Сегодня уже никто не станет отрицать, что фотографическое изображение представляет собой знак или совокупность знаков. Согласно теории Ч. Пирса, знаки как элементы коммуникации имеют различное происхождение и функции и подразделяются на иконические, индексальные и символические, в зависимости от своих отношений с референтом. С нашей точки зрения, фотоизо-

бражение как специфическое сообщение образует одновременно сложную конфигурацию всех трех типов знаковых систем, которые актуализируются в зависимости от выполняемой социокультурной функции. Рассмотрим каждую знаковую систему отдельно применительно к фотографии.

Иконические знаки представляют собой зрительные эквиваленты (подобия) реально существующих объектов и идеально приспособлены для их названия. В своем предметном виде иконический знак выступает как денотат, узнаваемый целостный образ. Этот денотат, в свою очередь, несет в себе общезначимое и общепонятное для всех содержание, которое называют десигнатом. Каждый знак имеет свой десигнат, а иконический знак обладает еще и денотатом, то есть реальным предметным выражением. С коммуникативной точки зрения, на денотативном уровне в иконическом знаке понятия «содержание» и «выражение», а также «значение» и «смысл» уравниваются, становятся тождественными. Изображение в этом случае как бы «молчит», в нем отсутствует момент нарративности. Эта немота объясняется тем, что в иконическом знаке, выступающем в качестве денотата, слишком высока степень энтропии, его интерпретационные возможности при этом неограничены.

Фотографическое изображение строится, конечно же, из иконических знаков. В его построении участвует оптическая система, сконструированная для моделирования определенных оптических эффектов. Нечто подобное мы наблюдаем, когда имеем дело с зеркалом, создающим иллюзию удвоения реальности. Объектив фотоаппарата – это тоже зеркало, но не отражающее световые лучи от объектов, а пропускающее их внутрь на фиксирующий светочувствительный слой. «Фотография действует как зеркало, порождающее абсолютного двойника, изымающее предмет из жизненных связей, из чувственной досягаемости; как зеркало, которое, которое... способно отражать, но не может видеть...» [8]. Это обстоятельство определяет во многом особенности иконичности фотографического изображения, которая весьма точно, на наш взгляд, закрепляется в понятии «фотореализм».

Фотореалистичное изображение, в отличие от любого другого, это точная копия объекта в заданных обстоятельствах (прежде всего, световых и масштабнo-геометрических). Его информаци-

онная избыточность, по сравнению с живописно-графическими изображениями, вполне очевидна. Фотореализм фотографии придает ей статус гносеологического объекта, открытого для познания, исследования, изучения, так как в определенном смысле является заменителем реального образа действительности.

Именно за фотореализм мы и ценим фотографическое изображение, правда, степень его выраженности для различных сфер фотографии неодинакова. Тем не менее фотореализм или документальность всегда характеризует фотографическое изображение, являясь его имманентным качеством. «Убежденность, что картины порождены фотокамерой, а не выписаны рукой человека, оказывает сильное воздействие на то, как мы их рассматриваем и как ими пользуемся» [7].

Фотографическое изображение отсылает нас не только к иконической, но и индексальной знаковости. У Ч. Пирса знаки-индексы «что-то говорят о вещах, потому что физически связаны с ними» (см. [3]). Таким образом, их сущностным признаком является физическое соприкосновение либо одновременное присутствие в едином пространстве означаемого и означающего. Об индексальной природе фотографии говорит то, что появление фотографического изображения обязано, прежде всего, физическому воздействию световых лучей на светочувствительную матрицу. С другой стороны, индексальный знак в фотографии может быть задан и через память субъекта. Речь в данном случае идет об актуализированном опыте субъекта восприятия фотографии, который выступает неким основанием для формирования связи между знаком и его референтом. Эта уникальность фотографической репрезентации отмечена у А. Базена в статье «Онтология фотографического образа» [1] и у Р. Барта в «Camera Lucida» [2].

Если иконичность фотографического изображения, по нашему мнению, неразрывно связана с пространственным обликом объектов, то его индексальная природа в большей степени апеллирует к их временной составляющей. Фотография является не только знаком материального существования первообразов, но и знаком соприсутствия, то есть единовременного нахождения в пространстве реальных объектов и фиксирующего их субъекта, что еще важнее. В этом в своем качестве временное содержание фотографии как

бы противостоит забвению. «Фотография концентрирует и “консервирует” в себе время, говоря словами Барта, “подвергает его аресту” и создает парадоксальное переживание момента, соединяя фрагменты бытия предмета “здесь” и “раньше”, осуществляя “неслышанное смещение реальности (это было) и истины (вот оно!)”» (см. [8]).

Итак, знаковая индексальность фотографического изображения, выраженная, с одной стороны, в способности переноса или следа от объекта, а с другой стороны, в одновременном присутствии референта и фиксирующего субъекта, производящего своеобразное мумифицирование времени, еще в большей степени усиливает фотореализм или документальность фотографии, которую уже невозможно отрицать. При этом иконическая репрезентация получает как бы свое индексальное подкрепление. Можно констатировать, что наше чувство достоверности присутствия оказывается настолько стойким, что способно сопротивляться любым попыткам релятивизации.

При всей реалистичности и документальности фотографии, она, тем не менее, может репрезентировать и символическую знаковость. Обратимся опять-таки к Ч. Пирсу. Для него символ – это знак, в котором нечто обозначается в результате общественного договора или конвенции. В нем нет ни визуального подобия референту, ни физического взаимодействия (следа) от него. Символические знаки условны и часто носят метафорический характер, замещая обозначаемый объект в дискурсе. Таковы, например, символы-аллегории: осел, змея, медведь и т. д. Мы видим, скажем, изображения этих животных, а представляем себе некую глупость, мудрость, неуклюжесть или силу. Такова природа знаков-символов.

Практически то же самое происходит и в фотографии, в которой иконические знаки при определенных обстоятельствах (в данном случае индексальных) могут производить образное впечатление, то есть воспроизводиться и читаться неоднозначно, расширительно, не ограничиваясь денотативным значением фотоизображения. Это уже не просто иконические знаки объектов, которые транслируют десигнаты, а их авторская интерпретация, задающая коннотативный уровень восприятия, передающий визуально неосознаваемое содержание. Обычные предметы и их взаимосвязи на фотографии становятся при этом некими «эквивалентами» смыслов и эмоций. Получается,

что «эквивалент тесно связан с объектом и одновременно оторван от него, трансформирован в некое новое событие-состояние, содержание, которое определено автором» [7].

Коннотативный слой в фотографическом изображении существует имплицитно и маскируется за очевидной поверхностью денотативного слоя. Его информационная избыточность или фотореализм (документализм) препятствует выполнению фотоизображением своих эстетических функций. Отсюда можно сделать вывод о двойственной атрибутивности фотоизображения, имея в виду отношение «документальность» – «эстетичность», которая зафиксирована в термине «парадокументальность». Правда, парадокументальность фотоизображения, постулируемая Кранком, нуждается, на наш взгляд, в уточнении. Он пишет: «Парадокументальная природа фотографического изображения имманентно включает в себя, наряду с оптической копией референта, неотторжимый от него художественный смысл» [4]. Во-первых, не всегда этот художественный смысл присутствует в фотоизображении. Он появляется в нем лишь тогда, когда есть определенная авторская установка и наличествуют активные способы ее воплощения. Во-вторых, художественность составляет весьма узкую зону фотографического пространства, поэтому точнее, на наш взгляд, было бы говорить об эстетическом начале фотографического изображения.

Появление эстетической структуры фотоизображения исходит, по нашему мнению, из авторской потребности придать фотореализму новый символический-метафорический статус. Можно согласиться с тем, что «авторская позиция в фотографии состоит в степени сосредоточенности фотографа на той действительности, которую он запечатлевает» [4]. Вместе с тем нужно иметь в виду, что не только сосредоточенность автора на действительности определяет его вклад и создает эстетическую выразительность фотоизображения, но и качество авторской интенции также активно формирует эти образно-эстетические характеристики.

Итак, вернемся к определению символического знака вообще. Ю. М. Лотман понимал символ как социально-культурный знак, имеющий в своей основе идею, содержание которой можно постичь лишь интуитивно и которое не может быть адекватно выражено вербальным способом

[5]. Ключевым здесь является слово «интуитивно», то есть символ призван вызывать реакцию не на свой символизируемый предмет непосредственно, а на ту совокупность смыслов, которые с ним связаны конвенционально и прочтение которых не очевидно. Фотографический символизм, в свою очередь, это закодированный смысл внешне вполне реалистичного фотографического изображения, пронизанного активными изобразительными связями внутри его структуры, а также с внешним контекстом, которые рожают типичные представления (концепты) об окружающем нас мире. Символические фотознаки – это знаки оформленные, особым образом организованные, что и делает их визуальными концептами и нарративами.

Основным механизмом, который делает возможным символизм в фотографии, является переструктуризация фотографического образа. Переструктуризация как фактор символического означивания возникает у фотографа еще на этапе оценки визуальных образов действительности и принятия решения к действительному жесту фотографирования. В увиденном им пространственно-временном континууме может возникнуть сюжетика, несущая некий смысл, подтекст, которая и станет поводом для принятия решения о спуске затвора фотокамеры в тот самый «решающий момент», по выражению А. К. Брессона. Переструктуризация продолжается также и в процессе активных творческо-технологических действий фотографа, решающего определенные изобразительно-выразительные задачи.

Одной из них является выбор съемочной точки, посредством которой отображается определенная сторона объекта, его высота или приземленность, связь с фоновыми деталями и т. д. Другой задачей является выбор оптической системы фотокамеры, которая изменяет масштаб снимаемых объектов, их перспективное соотношение, резкостные характеристики и т. п. Еще одной задачей фотографа становится выбор характера освещения съемочных объектов, которое позволяет создать иллюзию их объемности или плоскостности, цветности или бесцветности, фактурности или гладкости, глубинности пространства или его ограниченности. Можно выделить и другие задачи фотографа, связанные с возможностью изменить структурный характер фотоизображения в процессе съемки и придать ему черты символизма, но ограничимся вышеназ-

ванными. Переструктуризация фотоизображения также продолжается и в процессе обработки уже полученного результата. Здесь перед фотографом открываются практически неограниченные возможности трансформации фотоизображения с помощью графических редакторов.

Финальной стадией переструктуризации фотографического изображения становится его визуальный контакт со зрительской аудиторией. Здесь решающими факторами выступают способы репрезентации фотографий, концептуальность их представлений авторами или кураторами, а также общая культура и визуальная грамотность реципиентов.

Таким образом, каждый их знаков, составляющих фотографическое изображение, имеет свои сильные и слабые стороны и выполняет соответствующие социокультурные функции. В нашу задачу не входит развернутый анализ взаимосвязи этих функций и сфер бытования того или иного типа фотографического изображения. С нашей точки зрения следует лишь подчеркнуть идею о том, что фотографическое изображение потенциально наполнено различными типами знаковости. Как мы уже подчеркивали выше, они находятся в сложном взаимодействии, составляя в каждом конкретном случае уникальную знаковую конфигурацию, определяющую тип коммуникации с аудиторией и формирующую сферу социокультурной функциональности. В зависимости от ситуации на первый план может выдвинуться определенный тип знаковости фотографического изображения и определить его доминирующую роль в коммуникативном процессе. Причем произойти это может на любом уровне (этапе) формирования и функционирования фотографического изображения. Как правило, этому сплаву знаковости фотоизображения со стороны исследовательской общественности не придавалось особого значения. Его рассматривали чаще всего, концентрируясь либо на иконической, либо на индексальной, либо символической природе фотографического изображения (сообщения).

Те или иные типы фотоизображений, ведущие неслышный диалог со зрителями, концентрируются в определенных социокультурных зонах или сферах. Их достаточно много, но каждая из них использует свой фотографический язык, в котором доминирует определенный тип знаковости фотоизображения. В свое время В. Михалкови-

чем было выделено, по степени авторской активности к референту, три типа фотографического языка или речи: объектная, риторическая, художественная [6]. По нашему мнению, в объектной фоторечи решающую роль играет иконическая составляющая фотоизображения. Иконизм, обеспечивающий фотографическую зеркальность изображению (фотореализм), является наиболее ценным его качеством для информационно-познавательной активности отображающего и воспринимающего субъекта. Индексальная составляющая при этом тоже имеет значение, особенно в ситуации документирования на память, но не столь весомое. Понятно, что символическое содержание фотографического изображения здесь практически отсутствует, по крайней мере, в его внутренней структуре.

Риторическая речь, на наш взгляд, уравнивает иконическую и символическую знаковость фотоизображений, придавая особую значимость индексальности. В этом проявляется особенность данной речи, требующей дополнительных аргументов в виде «здесь» и «сейчас», то есть связи временной и топографической.

Художественная речь в фотографии, базируется, с нашей точки зрения, на преимущественном использовании символической знаковости, существенно снижая долю иконизма и ослабляя, но не утрачивая полностью, связи с индексальной составляющей фотоизображения. Уход от фотореализма, сопровождающийся ослаблением связи с референтом, делает фотоизображение условным и придает ему черты символизма. Наличие символизма в фотографии – это маркер ее художественности и художественной коммуникации.

Итак, комбинаторика иконических, индексальных и символических знаков, устанавливающая своеобразный баланс между ними, определяется субъектом фотографической деятельности и ориентирует фотосообщение на выполнение конкретной задачи в том или ином социокультурном пространстве. Однако если в фотографическом изображении один из типов знаковости абсолютизируется, то неизбежно происходит потеря фотографией своих природных качеств и она разрушается как особый социокультурный феномен. При этом актуализируется проблема границ фотографии, ее пограничных состояний.

В самом начале исследования мы говорили о том, что границы фотографии размываются

тогда, когда в нее активно внедряются новейшие визуальные технологии, например, голография. Именно они, на наш взгляд, превращают фотографию в зрелищный аттракцион, препятствуя использованию ее в качестве информационного и художественно-творческого инструмента. Зритель воспринимает ту же голографию как диковинку, призванную, прежде всего, будоражить наши эмоции – удивлять, восхищаться и одновременно сомневаться в подлинности происходящего. Даже если такого рода изображения станут более доступными и распространенными, то вряд ли это изменит ситуацию. Они будут любопытны сами по себе, как фокус, как магия. Коммуникативные возможности такого типа фотоизображений обнуляются, потому что исчезает «зазор» между реальными формами действительности и изображением как знаковым образованием. В этот «зазор» не вмещается фантазия реципиента, домысливающего и достраивающего образ объекта в традиционной плоскостной фотографии. В результате происходит простое удвоение реальности, возникает виртуальность особого качества, которая не имеет поверхности.

Только наличие поверхности (бумажной, стеклянной, матерчатой, экранной и т. д.) удерживает, на наш взгляд, фотографию в рамках традиционных представлений и задает меру ее природной условности. Именно поверхность формирует те самые особые условные признаки фотографического изображения: двухмерность, границы кадра, масштабное несоответствие и т. д. Таким образом, маркером фотографичности можно считать наличие поверхности, отделяющей реальность от ее фотографического прототипа. Что касается знаковости фотоизображения, то его иконическое начало при этом приобретает гипертрофированный характер, достигает своего абсолюта. Исчезновение поверхности в свою очередь приводит к утрате значимости индексальной природы фотографии. Ее физическая связь со своим референтом становится не важной, не существенной. Естественно, что социокультурная функциональность такого «безусловного» изображения трансформируется, превращая его, как мы уже отметили, в аттракцион. Тенденциозная устремленность современной фотографии в мир виртуальности, разрушающая ее границы, может быть отчасти снята и нивелирована через способы и формы обретения фотографией своей телесности. Это можно сделать,

и делается с помощью печати цифровых фотографий на обычную бумагу или иную материальную поверхность, которая при этом хоть в некоторой степени возвращает ей утраченную ауру руковорности.

На другом полюсе фотографии, также обозначающим границы ее существования, находится максимально условный тип фотографических изображений, вызванный к жизни усилением их символично-знакового начала. Чаще всего этот процесс сопровождается ослаблением фотореализма, детализации, законченности фотографических изображений. В данном случае важным представляется мера этого ослабления и степень их условности, потому что гипертрофия именно этих факторов негативно сказывается на природных качествах фотографии и знаменует ее «переход» в смежные сферы изобразительности. Если это происходит, то мы имеем дело уже не с фотографией, а живописью, графикой, дизайном и т. п. Фотография в них лишь технологическое средство «собрания» условного изображения. Творческий метод, который при этом используется, имеет монтажную природу и органично сочетается с принципами традиционного изобразительного искусства в целом. В значительной степени утратив своих природных качеств фотография обязана современным средствам цифровой программной обработки изображений и, прежде всего, «фотошопу». В этих программах фотографическое изображение, как пластилин, может претерпевать всевозможные авторские метаморфозы, становясь полноценным символом или метафорой.

Усиление символизма в фотографическом изображении, так же как и возрастание иконической знаковости, приводит к потере связи с реальным референтом. Он уже не воспринимается как следствие его физического воздействия на ту или иную матрицу, как след или отпечаток. Налицо очевидное ослабление или даже полное исчезновение индексальных свойств фотографии. А именно они делают фотографию в полном смысле фотографией, выражая ее сущностное начало. Так, где же пролегает та граница и что может служить ее маркером, который отделяет условное фотографическое изображение от условного изображения в традиционной изобразительности (живописи, графики, акварели и т. д.)? Это вопрос, на который современная теория фото-

графии пока еще не дала четкого ответа. Тем не менее попытаемся предложить одну из версий его гипотетического решения.

С нашей точки зрения, маркером фотографичности в этом случае, помимо индексальности, может служить наличие в изображении пластической фактурности. Не фактурности самого носителя фотографического изображения, а внутренней фактурности изображения на нем. Пластическая фактурность – это тот же фотореализм, заключающий в себе сочетание такого количества мелких деталей на фотографии, которые не оставляют у реципиентов сомнения в использовании фотографического способа репрезентации. Как только мы перестаем ощущать реальную фактуру объектов на фотографии, она перестает для нас быть таковой.

Завершая размышления о знаковой природе фотографии и ее границах, еще раз акцентируем внимание на ключевых моментах рассматриваемой проблемы:

1. В реальном фотографическом изображении, выступающем как текстовое образование, содержится не один, не два, а три типа знаковости. Их совокупность представляет собой в потенциале сложную динамическую систему. В зависимости от языковой ситуации и социокультурной потребности, в фотографическом изображении активизируется один из типов знаковости – иконический, индексальный, символический, создавая при этом три вида фотографической речи: объектную, риторическую и художественную. В объектной фотографии, основанной на иконической знаковости, больше всего ценится фотореализм изображения, приближающий его к визуальным формам реальной действительности, что в значительной степени увеличивает гносеологические возможности фотообраза. В риторической фотографии, использующей преимущественно индексальную составляющую фотоизображения, ценятся, прежде всего, его «свидетельские» возможности, представляющие бытие фотообраза в категориях «здесь» и «сейчас». Наконец, в художественной фотографии ценится, главным образом, символическое начало, придающее фотоизображению флер недосказанности, недоделанности и, соответственно, многозначности. Основным механизмом, который делает возможным символизм в фотографии, является переструктуризация фотографического образа;

2. Зона фотографического пространства в экзистенциальном отношении оказывается существенно ограниченной. С одной стороны, границы фотографии заканчиваются там, где начинает господствовать абсолютная иконичность фотоизображения, превращающая его в фантом виртуальности, что способствует утрате им специфических социокультурных функций и наделянию его функцией техногенного аттракциона. Маркером фотографичности при этом становится наличие материальной поверхности носителя фотоизображения (экрана, бумаги, стекла и т. д.).

С другой стороны, культурно-эстетическая территория фотографии начинает терять свои очертания в зоне интенсивной условно-символической знаковости, которая трансформирует фотообраз в традиционный тип изобразительности (живопись, графику, акварель, графический дизайн и т. д.). На этом полюсе бытия фотографии маркером фотографичности выступает наличие у фотоизображения внутренней пластической фактурности, понятой как сочетание мелких деталей на фотографии, которые свидетельствуют о несомненности фотографической репрезентации.

Литература

1. Базен А. Что такое кино: сб. ст. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
2. Барт Р. *Camera Lucida* / пер., ком. и послесл. М. К. Рыклина. – М.: Ad Marginem, 1997. – 53 с.
3. Давыдова О. С. Материальность фотографического образа: поврежденные негативы, индексальность, тело зрителя [Электронный ресурс]. – URL: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/viewFile/940/891> (дата обращения: 27.03.2018).
4. Кранк Э. О. Философско-культурологическая конфигурация дискурса в фотографии [Электронный ресурс]: автореф. дис. канд. филос. наук: 24.00.01. – Казань, 2009. – URL: <http://www.dissercat.com/content/filosofskokulturologicheskaya-konfiguratsiya-diskursa-v-fotografii> (дата обращения: 12.04.2018).
5. Культура как знаковая система – символы, знаки и языки культуры [Электронный ресурс] // Культура – здесь и сейчас. – URL: <http://velikayakultura.ru/teoriya-kultury/kultura-kak-znakovaya-sistema-simvoliyi-znaki-i-yazyiki-kulturyi> (дата обращения: 10.05.2017).
6. Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. – М.: Наука, 1986. – 224 с.
7. Сабунин А. Е. Знаковый подход к изучению фотографии [Электронный ресурс] // Медиаскоп. – 2009. – № 1. – URL: <http://www.mediascope.ru/знаковый-подход-к-изучению-фотографии> (дата обращения: 01.04.2018);
8. Фотография и объект: Екатерина Андреева о генеологии photo-based art [Электронный ресурс]. – URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/8537-ekaterina-andreeva-on-photo-based-art> (дата обращения: 15.03.2018).

References

1. Bazen A. *Chto takoe kino [What is a movie]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 382 p. (In Russ.).
2. Bart R. *Camera Lucida [Camera Bright]*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 53 p. (In Russ.).
3. Davydova O.S. *Material'nost' fotograficheskogo obraza: povrezhdennyye negativy, indeksal'nost', telo zritelya [Materiality of the photographic image: damaged negatives, indexality, the viewer's body]*. (In Russ.). Available at: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/viewFile/940/891> (accessed 27.03.2018).
4. Krank E.O. *Filosofsko-kul'turologicheskaya konfiguratsiya diskursa v fotografii: avtoreferat dis. kand. filos. nauk: 24.00.01 [Philosophical and cultural configuration of discourse in photography. The author's abstract of the Diss. PhD in philosophy: 24.00.01]*. Kazan, 2009. (In Russ.). Available at: <http://www.dissercat.com/content/filosofskokulturologicheskaya-konfiguratsiya-diskursa-v-fotografii> (accessed 12.04.2018).
5. Kul'tura kak znakovaya sistema – simvoliy, znaki i yazyki kul'tury [Culture as a sign system – symbols, signs and languages of culture]. *Kul'tura – zdes' i seychas [Culture – here and now]*. (In Russ.). Available at: <http://velikayakultura.ru/teoriya-kultury/kultura-kak-znakovaya-sistema-simvoliyi-znaki-i-yazyiki-kulturyi> (accessed 10.05.2017).
6. Mikhalkovich V.I. *Izobrazitel'nyy yazyk sredstv massovoy kommunikatsii [Fine language of mass communication]*. Moscow, Nauka Publ., 1986. 224 p. (In Russ.).
7. Sabunin A.E. *Znakovyy podkhod k izucheniyu fotografii [Signed approach to the study of photography]*. *Mediaskop [Media]*, 2009, no. 1. (In Russ.). Available at: <http://www.mediascope.ru/знаковый-подход-к-изучению-фотографии> (accessed 01.04.2018).
8. *Fotografiya i ob'ekt: Ekaterina Andreeva o geneologii photo-based art [Photo and object: Ekaterina Andreeva about genology photo-based art]*. (In Russ.). Available at: <https://theoryandpractice.ru/posts/8537-ekaterina-andreeva-on-photo-based-art> (accessed 15.03.2018).