



Феномен системного повторения в фотографии как альтернатива кинематографу

А.М. Буров

кандидат искусствоведения

В статье исследуется принцип системного художественного повторения в фотографии на уровне структурного языка феномена, с выделением его внутренних различий и специфики в пространстве кинематографической аналогии.

АННОТАЦИЯ УДК 77+7.03

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф,
фотография,
«фотофраза»,
повторение,
различие, образ

Проявление феномена

В конце XIX века появляется феномен системного и неизменяемого повторения в фотографии в рамках жесткой решетчатой структуры¹, в котором в полной мере проявился образ визуальности. С одной — более известной стороны — этот феномен предопределил рождение кинематографа (Мейбридж, Марей), с другой — стал самостоятельным художественным языком, в основе которого лежала проблема повторения и различия, но вместе с тем всегда ощущалась связь с кино.

Рассмотрим подробнее второй вариант. Обозначим его как «фотофраза». Этимологически мы исходили из того, что «фраза» — это единица языка, выражающая законченную мысль (может уподобляться предложению), состоящая из набора слов, то есть некая последовательность короткого развития; она может быть субъективной (личным высказыванием) или объективной (регистратором явлений). К тому же понятие «фраза» коррелирует с понятием «фаза», что для нас принципиально важно, так как мы имеем дело с повторениями, которые являются фазами одного и того же референта. Между тем, именно пропуск фаз определяет специфическое различие, которое проявляется между двумя повторениями, детерминируя появление и выразительность визуальных образов, а они, в свою очередь, определяют глубину и «ширину» этого различия.

Фотофраза строится на разлинованной решеткой фотоповрхности, в рамках которой происходит повторение не менее чем двух фаз одного объекта через неиерархические различия в системе визуальной репрезентации.

Проанализируем феномен по соответствующим критериям.

¹ См.: Статьи о системном повторении в изобразительном искусстве в «Вестнике ВГИК» № 10, 11–12, 2012.

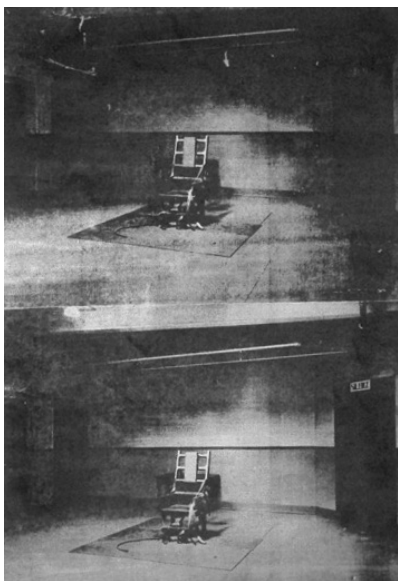
Факторы количества и времени

² Ожегов С. Словарь русского языка. — М.: Русский язык, 1988. С. 692.

³ По аналогии минимальную фотофразу можно сравнить с «эффектом Кулешова», который также действует в рамках минимальной системы, состоящей из двух кадров. — *Прим. авт.*

⁴ В определенных случаях минимальная фотофраза может содержать в себе три фазы — при условии, что одна из фаз является не повторением, а различием-образом. — *Прим. авт.*

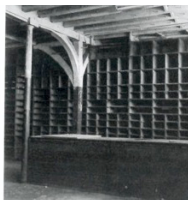
Энди Уорхол «Двойное серебряное бедствие», 1963



Фаза — это «момент, отдельная стадия в ходе развития и изменения чего-либо, а также само положение, форма в этот момент»². Фотофаза включает в себя как минимум две фазы одного и того же объекта на фотографической поверхности в рамках решетки. Фотофаз (f) в фотофразе (F) может быть не меньше двух — иначе перед нами была бы классическая фотография — то есть от двух и до бесконечности. Посредством фактора количества, критерием которого является количество фаз на плоскости, можно классифицировать материал как 1) принадлежащий *минимальной фотофразе* (Fmin) и как 2) относящийся к *максимальной фотофразе* (Fmax).

Наличие двух фаз (*минимальная фотофраза*) будет являться достаточным основанием для показа какого-либо изменения, хода развития (внешнего или внутреннего характера)³, тогда как единичное состояние (фаза какого-либо явления) не будет выглядеть повествовательным развертыванием мысли, а проявит себя, по аналогии с естественным языком, просто словом. Количество, равное трем и более фаз (*максимальная фотофраза*), будет уже подробным описанием и проявлением события (стадий события)⁴. Но в определенных случаях трехфазная фотофраза будет минимальной — тогда, когда в ней две фазы представляют один объект, а третья — совершенно другой (так происходит, например, в фотофразах-триптихах).

К *минимальной фотофразе* принадлежит работа Энди Уорхола «Двойное серебряное бедствие» (1963), которая состоит из двух фаз (Fmin f2), — в каждой из них запечатлен один и тот же электрический стул. Разница между двумя фазами заключается в различном световом преобладании и видимой двери с надписью «молчание» (одна из них) и ее отсутствием в другой. Другой вариант минимальной, но трехфазной фотофразы (Fmin f3) по типу триптиха мы наблюдаем у Жаклин Сальмон в ее портрете «Клод Леви-Стресс» 1993 года. Представитель антропологического структурализма окружен здесь двумя фазами-визумами пустых стеллажей для книг. В данном случае эти пустые клетки характеризуют явный исследовательский опыт человека — те ячейки, которые он создает внутри себя.



Жаклин Сальмон
«Клод Леви-Стросс»,
1993

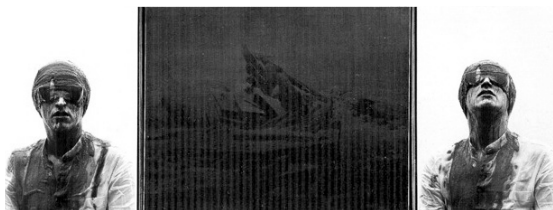
гарда I» 1986 года и «Тихое свечение авангарда II» (1986–1987). И в той, и в другой работе мы видим два автопортрета Хельнвайна, окружающие столкновение льдов в Ледовитом океане.

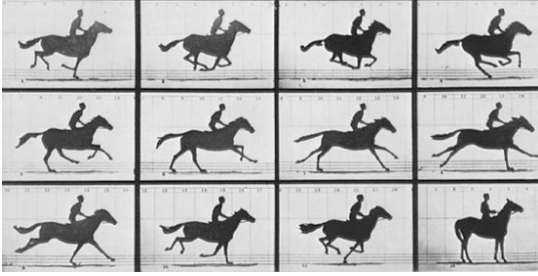
Минимальной фотофразой можно назвать и ряд произведений фотографов XIX века. Это «Два вида на бульвар дю Тампль» (1838) Луи Даггера (Fmin f3), а также работы (Fmin f2) Альберта Лонде: в частности, «Истерия» (1883) и «Наступление истерии» (1883), где показаны начальные фазы заболевания. Но это едва ли не единичные случаи для минимального класса фотофраз в XIX веке, так как тогда стремились к достижению эффекта поступательного движения, а не поступательной неподвижности. *Минимальная фотофраза* существует в более тесном взаимоотношении с классической культурой и получила большое развитие во второй половине XX, начале XXI века, а *максимальная фотофраза* имеет свои корни в научном дискурсе XIX столетия и существует на протяжении всей истории фотофразы.

Действительно, примеров *максимальной фотофразы* (Fmax) значительно больше, чем минимальной. Во второй половине XIX века количество фаз в фотофразе насчитывалось более десятка. В наиболее классической фотофразе Эдварда Мейбриджа «Галоп лошади» (1878) было 12 фаз (Fmax f12). Такое количество необходимо для того, чтобы увидеть достаточно фаз лошадиного бега — для чистоты естественно-научного эксперимента. В фотофразе «Спуск по лестнице и поворот» (1884–1885) уже 25 фаз, что продиктовано сложностью маневра обнаженной модели и желанием Мейбриджа запечатлеть, по возможности, все двигательные функции человека.

Если в XIX веке *максимальная фотофраза* часто определялась степенью и глубиной научных изысканий, то во второй половине XX века большое количество фаз (Fmax) связано с идеей тиражирования и потока репрезентаций в эпоху общества массового потребления. И особенно это проявилось в расповторении одного персонажа, который не избежал появления и в фотофразе, — Мэрилин Монро.

Готфрид Хельнвайн.
«Тихое свечение
авангарда II»
(1986–1987)





Эдвард Мейбридж
«Галоп лошади»,
1878

Такие фотофразы Энди Уорхола, как «Тридцать Мэрилин Монро» (1962), «Губы Мэрилин Монро» (1962), «Мэрилин Монро» (1967), полностью ложатся в определение «тиражирование личности». Последние фотофразы строятся на повторении, когда разница между лицами или губами Монро заключается в цвете, свете, тенях, затемнениях, царапинах и т. д., — формируется своеобразные поверхностные колебания. В похожем ключе с образом Мэрилин Монро работает Ричард Гамильтон в произведении «Моя Мэрилин (post-up)» 1964 года.

Второй фактор — время, критерием которого является временное расстояние между фазами. Между позами, запечатленными в фотофразе, проходит микроскопическое, а порой и значительное время. Часто это связано с задачей, которая стоит перед автором. Если наличие двух и более фаз является показателем изменения человека во времени (пусть и показанное развернуто в настоящем), то количество фаз за минимальный промежуток времени указывает на скорость изменения человека (специфическую скорость фотофразы). Таким образом, чем больше временное расстояние между фазами, тем медленнее скорость развертывания: в определенных случаях скорость и вовсе гасится. Материал можно классифицировать: 1) *краткая фотофраза* (Fk); 2) *долгая фотофраза* (Fl) и 3) *смешанная фотофраза* (Fkl). Краткая фотофраза заключается в том, что время фотографирования фазы равно или меньше времени между фазами, а в долгой фотофразе межфазовое время значительно больше времени самой съемки (то есть между двумя фазами отсутствует несколько фаз). Смешанная же фотофраза, как понятно из названия, сочетает в себе два предыдущих вида. Время и скорость развертывания фотофразы имеют параллель с кинематографом в том смысле, в котором Андре Базен говорил о большом и малом кванте длительности. Краткая фотофраза близка к малому кванту длительности (в кино в таком формате работал Сергей Эйзенштейн). Соответственно, долгую фотофразу можно сравнить с большим квантом длительности, представителем которого в кинематографе был, например, Андрей Тарковский.

Самые характерные примеры *краткой фотофразы* существовали в XIX столетии, и они плавно перешли в XX и XXI век. Прежде всего, хронофотографии Мейбриджа, Маррея, Демени и др.



Лавик ван Фридерик, Ганс Мюллер. «Двойное безумство. Метাপортрет Планка Пошуко», 1996

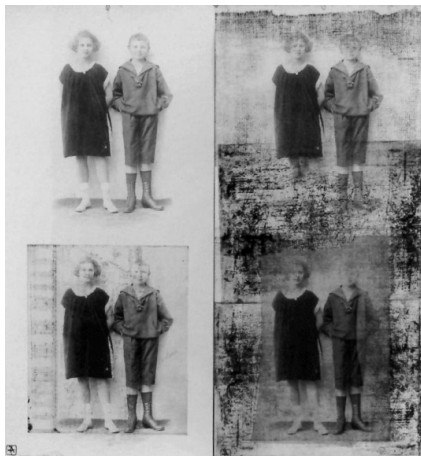
А в XX веке — например, совместная работа Лавик ван Фридерик и Ганса Мюллера «Двойное безумство. Метাপортрет Планка Пошуко» 1996 года. В последней фотофразе показано мельчайшее мимическое (гендерное) изменение — постепенное превращение мужчины в женщину. Здесь важен не сам факт, а доказательство факта, практически равное естественно-научным испытаниям Мейбриджа или Марeya.

Четырехфазная фотофраза Анны Тагутти «Без названия» (2003) представляет собой четыре фазы как четыре старые (или намеренно состаренные) визумы, на которых запечатлены мальчик и девочка, позирующие невидимому фотографу. Четыре фазы идентичны, но различны по степени их старения, что может говорить об идее этой работы —

показать историческое изменение фотографии, старение ее материи, которая предстает здесь уже в виде фетиша и семейной реликвии. Краткая фотофраза Эдуарда Гроховского «Стычка белых с красными» (1970–1979) работает прямо противоположно фотофразе Анны Тагутти. На четыре старые идентичные фазы наступает не историческое старение, а модернистское обновление в виде все разрастающегося красного квадрата, который в последней фазе закрывает один из визумов полностью.

Для *долгой фотофразы* характерна чаще всего более сложная конструкция, эта фотофраза встречается только единично в XIX веке в научном и чисто художественном вариантах: здесь нет желания запечатлеть все мельчайшие изменения тела или лица, скорее есть необходимость показать те пустоты и провалы, которые существуют внутри человека и в его действиях, проявить некоторую форму амнезии, потери части какого-либо движения, внутреннего или внешнего характера. Расстояние между позами нередко предопределяет форму одиночества внутри самого референта. В фотофразе Роберта Мейплторпа «Патти Смит» (1975) мы видим Патти Смит сначала сидящей, потом она уже стоит, прислонившись к стене.

Анна Тагутти. «Без названия», 2003





Эдуард Гроховский.
«Стычка белых
с красными»
1970–1979

Поступательное движение жеста оборвалось и началось спустя время. Понятие долготы переходит в понятие пустоты, которую следовало бы заполнить, но чем? Наблюдателя, возможно, будет беспокоить ощущение провала памяти, так как здесь недостает большого количества фаз.

Долгая и краткая фотофразы в большинстве своем линейны — время здесь последовательно (иногда с провалами или обратным движением) продвигается или множится (в результате тиражирования). В случае смешанной фотофразы время часто начинает «метаться» из стороны в сторону или соединяется в форме мысли о каком-либо далеком, но сейчас близком предмете, часто символе. Краткая фотофраза сочетается здесь с долгой и образует большую степень сосредоточенности референта на явлении, будь то столкновение льдов,

комната в стиле рококо, руины города (в триптихах Хельнвайна), грязно-красная абстракция или, как у Мейплторпа в триптихе «Патти Смит» (1974), фиолетовый ровный квадрат. Триптих всегда является смешанной фотофразой в силу своей конструкции.

Временное отношение между фотофазами продиктовано задачей, которая стоит перед авторами. Краткая фотофраза исторически более ранняя, чем другие, и связана, прежде всего, с научным дискурсом, ведь на всем протяжении XIX века решалась задача сделать время между фазами как можно более кратким. В XX веке появляется новый вариант абсолютной краткости, когда нет даже и одной сотой доли разницы между фазами, так как все фазы идентичны. Эта тиражированная краткая фотофраза

как бы представляет собой квинтэссенцию технической воспроизводимости XX столетия (пример тому указанные фотофразы Уорхола о Мэрилин Монро).

Долгая фотофраза связана больше с личным, внутренним состоянием человека, тогда как краткая — с массовым образом человека или запечатлением функционального движения че-

Роберт Мейплторп.
«Патти Смит», 1975



ловеческого организма вообще. Смешанная фотофраза сочетает в себе интерес к личности и массовости и часто строится на проявлении то одного, то другого варианта, что создаст ощущение неровности, неоднозначности мира, проявляет проблему человеческого отношения к социуму и наоборот.

Значимость временного критерия заключается в том, что он является ключевым и наиболее важным моментом с точки зрения визуальной образности. Так, именно долгая фотофраза открывает всю эстетическую силу визуального образа — образоразличия, а также образа-отождествления (в их взаимосвязи), а краткая фотофраза эту силу все более скрывает, акцентируя внимание на повторении-образе. Тогда как смешанная — уделяет особенное место визуальному различию-образу.

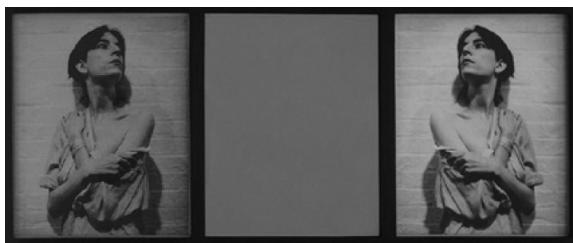
Факторы движения и действия

Третий фактор — движение. Критерием данного фактора служит изменение положения объекта в той или иной степени относительно пространства, которое он занимал (занимает). С помощью этого критерия можно выделить два класса: 1) *динамичная фотофраза* (Fd); 2) *статичная фотофраза* (Fs). За источник определения движения берется главный референт или главный предмет в фотофразе. Поэтому динамичной будет фотофраза, в которой референт произвел движение всем телом (двигается, сидит, встает), но не в том случае, когда его движение носит частичный, частный характер (поднял-опустил руку). Когда речь идет о предмете, например, о шаре, следует считать данную фотофразу динамичной, если предмет «проходит» пространство большее, чем его собственные размеры.

В фотофразе не видно движения, есть только следы пройденного, раздробленная сознанием или воображением траектория. То есть это завершенная деятельность, но такая, которая продолжает движение в следующей фазе.

Хотя в развлекательной сфере XIX века были и статичные композиции скульптурного характера, с театральной формой жестикюляции, например, фотофраза Диздери «Аделаида Ристори в роли Медеи» (1863), изначально фотофраза существовала для показа движения. *Динамичная фотофраза* (Fd) выглядит наиболее характерной опять-таки в экспериментах Мейбриджа, Аншутца,

Роберт Мейллотри.
«Патти Смит»,
1974





Юрген Клауке.
«Встреча», 1976

Марей, Демени и др. Она целиком построена на движении всех частей человеческого тела при ходьбе и других действиях. Чаще всего в этих фотофразах движение не имеет конца и начала — как будто бы выхватывается из потока жизни.

В динамичной фотофразе XX столетия важно показать резкие динамические переходы, а не последовательность динамического развития. Тому пример работа Юргена Клауке «Встреча» (1976), показывающая человека, который подкрадывается к сидящему на стуле и, убивая, занимает его место. И тот и другой — одна личность. А в фотофразе Роберта Мейплторпа «Патти Смит» (1975) мы видим, что в одной фазе референт сидит, а в другой — уже стоит.

Статичная фотофраза (Fs) стала более распространенной после XIX столетия. Связано это, прежде всего, с весьма ощутимым портретным характером фотофразы во второй половине XX и начале XXI века и акцентом на конкретном человеке вместо собирательного образа атлета или баллистической логики шара.

Большинство фотофраз Хельнвайна, Зивердинг, Уорхола и Мейплторпа имеют статичный характер, и во многом эта статика вызвана тем, что акцент делается на теле или на лице не с точки зрения их функционирования в движении, а в свете влияния на них времени. Действие времени может и не быть прослежено досконально, но покажется как факт изменения, а отсутствие какого-либо изменения лица будет говорить о неизменчивости личности или о силе застывшего образа.

Критерий движения позволяет увидеть референта или как погруженного в себя (Fs), или открытого внешнему движению (Fd), в последнем случае чаще всего имеет место определенная история, некое действие. Статичная фотофраза, как правило, является долгой, что обеспечивает соответственно больший потенциал для достройки данных лакун самим зрителем, с помощью его собственного воображения, а динамичная фотофраза близка краткой, что дает больше прерогатив фиксированной, уже заданной образности.

Еще один показатель — действие, критерием которого служит анализ фотофраз с точки зрения наличия или отсутствия в них фабулы.



Джон Бальдессари.
«Два гангстера
(шрам и пистолет)»,
1975

⁵ Есть еще один вид фотофразы, а именно, случайная фотофраза. Она будет таковой, когда разложенность персонажа (а также его воспоминаний или мыслей) не будет носить задуманного (к фотофразе применимого) авторского вмешательства, а также тогда, когда автора, ставшего вместе фотофразы, заменяют в этом процессе многочисленные зеркала или оконные рамы. В этих случаях фотография, задуманная как простой снимок, может быть названа случайной фотофразой. — *Прим. авт.*

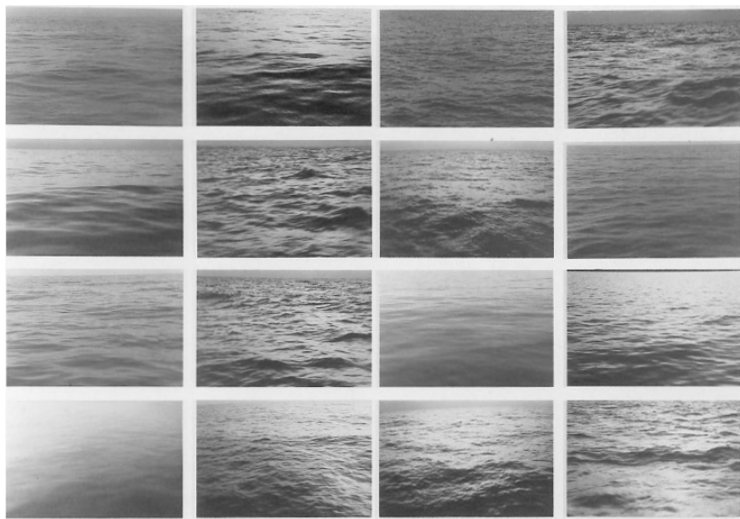
С помощью критерия фактора действия можно классифицировать фотофразу: 1) *фабульная фотофраза* (Ffab) и 2) *внефабульная фотофраза* (Fanfab).

Фабульная фотофраза распространена значительно реже, чем *внефабульная*, так как представляет собой более простое (правда, не всегда) решение задачи с использованием в принципе неспецифических средств, а именно средств драматургии. Фотофраза дает возможность последовательного развертывания не только движения как такового, но и поступка. В XIX же столетии в научных экспериментах фабула в фотофразе существовала редко, среди работ Эдварда Мейбриджа был этот редкий случай — «Ребенок приносит букет цветов женщине» (1884–1885). В XX веке можно выделить фабульную фотофразу Джона Бальдессари «Два гангстера (шрам и пистолет)» 1975 года.

Внефабульная фотофраза распространена, начиная с XIX века и вплоть до сегодняшнего дня. Одной из внефабульных фотофраз является работа Симши Ширмана «Из приключения однорукого всадника. Море» 1994 года, в которой представлены различные виды колебания моря с его цветовыми эквивалентами (от серого до ярко синего)⁵. Или его же «Польский ландшафт» (1999), где фотофраза проявляется через повторение пространства концлагеря — трагический опыт свидетельства смерти.

Внешние действия (фабула, сценки, внешние поступки) в фотофразе второй половины XX–XXI столетия распространены меньше относительно внефабульных (внутреннее действие, сюжет) фотофраз, а во второй половине XIX века, наоборот, встречаются чаще. Для внефабульной фотофразы (как правило, статичной и долгой) характерен также пропуск фаз, «слепые поля», выходы в «потаенность», дополняемые образностью самого зрителя. Здесь открывают путь к нефабульному воображению, связанному с ментальными, метафизическими внутренними историями, не имеющими линейного развития (характерного для фабулы), но устремленные в разные направления, в том числе в глубину.

Критерий фабулы относительно фактора действия в фотофразе показывает, с одной стороны, ее принадлежность к линейно разворачивающемуся рассказу (Ffab), как в кинематографе, но, с другой стороны, в случае нефабульности (Fanfab), указывает на близость к нелинейным искусствам — таким, как, в частности, фотография.



Симш Ширман. «Из приключения однорукого всадника. Море», 1994

Проведенная здесь классификация по критериям показывает определенную обусловленность межклассового взаимодействия при всплеске интереса к одному из классов фотофразы, при спаде интереса к другому. Посредством критериев классы также были поделены на группы, так как с помощью определенного критерия можно подходить только к одной стороне фотофразы. Показана взаимная обусловленность этих групп: например, максимальная фотофраза чаще всего бывает краткой, статичной и внефабульной, а минимальная — долгой, статичной и фабульной. Тем самым можно показать возможное сочетание классов⁶. Все это говорит о состоявшемся феномене, системного повторения в фотографии, моделирующем в своей структуре кинематографическое повторение, отсылающим к нему в развернутом и статичном виде с собственным специфичным художественным строем. ■

⁶ Например, фотофраза Роберта Мейплторпа «Патти Смит» (1975) — минимальная, долгая, динамичная, внефабульная фотофраза (F min l d anfab). — Прим. авт.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Базен А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972.
2. Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. — М.: Ad Marginem, 1997.
3. Вирильо П. *Машина зрения*. — СПб.: Наука, 2004.
4. Кракауэр З. *Фотография // След*, 2006, № 1.
5. Ожегов С. *Словарь русского языка*. — М.: Русский язык, 1988.
6. Bachelard G. *Die Bildung des Wissenschaftlichen Geistes*. — Frankfurt a. M., 1984.