



Научная статья
УДК 77

СКРЫВАТЬ И ПОКАЗЫВАТЬ: РИТОРИКА АНОНИМНОСТИ В ЯЗЫКЕ ФОТОГРАФИИ

Ян Игоревич Тяжлов¹, Дмитрий Константинович Манохин²

^{1,2} Белгородский государственный национальный исследовательский университет, Белгород, Россия

¹ tyazhlov@bsu.edu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-0711>

² manokhin@bsu.edu.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению феномена анонимности в языке фотографического изображения. Многократное тиражирование этого феномена в журналистике и фотографиях, предназначенных для экспозиционного пространства, свидетельствует об актуальности проведенного исследования. В этом контексте наиболее адекватной предмету и продуктивной, с точки зрения получения значимых научных результатов, является семиотическая методология. В первую очередь авторы статьи придерживаются траектории развития современной семиотики, опирающейся на концептуальные идеи общей теории семиозиса. Данная траектория делает акцент на процессе функционирования знака и выводит на первый план концепт интерпретации. Она позволяет избежать прямолинейной лингвистической ориентации и учитывать своеобразие невербальных сообщений, не отрицая, тем не менее, наличия определенных сходств между различными семиотическими практиками. Данный подход дает возможность говорить о существовании визуальной риторики, опора на которую является наиболее целесообразной для сообщений, соответствующих категории феномена анонимности. В результате авторы статьи выявляют специфику визуальной риторики анонимности, которая состоит в том, что отправитель сообщения, избегая прямой демонстрации объекта, использует косвенную форму его репрезентации, что в свою очередь провоцирует получателя сообщения на выдвижение множества интерпретантов, и усиливает степень его активности и вовлеченности в семиотический процесс. Существует множество приемов такой репрезентации, перечень которых анализируется в данной статье. Эти приемы можно разделить на две категории: приемы, в которых доминантой является работа с объектами фотосъемки, и приемы, в которых доминантой является работа с компонентами фотографического кода.

Ключевые слова: фотография, фотоискусство, язык фотографии, анонимность в фотографии.

Для цитирования: Тяжлов Я. И., Манохин Д. К. Скрывать и показывать: риторика анонимности в языке фотографии // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2023. № 1 (47). С. 107–120.

Original article

HIDE AND SHOW: THE RHETORIC OF ANONYMY IN THE LANGUAGE OF PHOTOGRAPHY

Yan I. Tyazhlov¹, Dmitry K. Manokhin²

^{1,2} Belgorod National Research University, Belgorod, Russia

¹ tyazhlov@bsu.edu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-0711>

² manokhin@bsu.edu.ru

Abstract. The article discusses the phenomenon of anonymity in the language of photography. The prevalence of this phenomenon in journalism and exhibition space photographs indicates the relevance of the study. In this context, the most adequate to the subject and productive from the point of view of obtaining significant scientific results is semiotic methodology. First of all, the authors of the article adhere to the trajectory of the development of modern semiotics, based on the conceptual ideas of the general theory of semiosis. This trajectory focuses on the process of functioning of the sign and brings to the fore the concept of interpretation. It allows avoiding a straightforward linguistic orientation and taking into account the uniqueness of non-verbal messages, without denying the existence of similarities between various semiotic practices. This approach allows us to speak about the existence of visual rhetoric, the reliance on which is the most appropriate for messages corresponding to the category of the anonymity phenomenon. As a result, the authors of the article reveal the specificity of the visual rhetoric of anonymity, which consists in the fact that the sender of the message avoids direct demonstration of the object, uses an indirect form of its representation, which in turn provokes the recipient of the message to put forward a set of interpretants and increases the degree of his activity and involvement in the semiotic process. There are many methods of such representation, the list of which is analyzed in this article. These techniques can be divided into two categories: the

ones in which the dominant is working with photographic objects and the ones in which the dominant is working with the components of the photographic code.

Key words: photography, photographic art, language of photography, anonymity in photography.

For citation: Tyazhlov Ya. I., Manokhin D. K. Hide and show: the rhetoric of anonymity in the language of photography. *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya*. 2023; 1(47): 107–120. (In Russ.).

С момента появления фотография понимается как визуальная интерпретация момента существования объекта физической реальности. Общеизвестные процедуры создания фотоснимка позволяют трактовать его в качестве отпечатка, указывающего на источник своего происхождения. Поэтому фотоизображения населяют удостоверения личности, судебные архивы, отчеты научных лабораторий. Индексально-идентифицирующая ценность фотографии невероятно высока: именно этот сотрудник работает в этом учреждении, этот преступник находится под следствием, так выглядит этот участок поверхности Марса.

Ситуация кардинальным образом не меняется в случае изображения заведомо вымышленного объекта. Рассматривая фотографию единорога, зритель понимает, что перед ним образ вымышленного существа, но в то же время осознает, что это именно этот, а не иной единорог. Прагматическая позиция наблюдателя меняется, но воспроизведение структуры фотосъемки заставляет воспринимать изображение как квазииндекс (Кожемякин, Манохин 2013). Помимо этого, фоновое знание провоцирует интерпретатора обратить внимание на неудачно приклеенный рог или грубый монтажный шов, что вновь возвращает зрителя к области исходной индексальности фотоснимка. Ничто не мешает также представить, что профессиональный сыщик опознает на этой фотографии лошадь, украденную из конюшни бизнесмена Х.

Сущность фотографии не сводится к индексальности. Интерпретатор все же видит не объект, а образ объекта. Функция образа – охарактеризовать предмет. Фотографический образ состоит из множества компонентов, описание исчерпывающего перечня которых не входит в наши задачи. Достаточно назвать хотя бы такие компоненты, как контраст, резкость, ракурс, обрез кадра. Эти технические «фильтры» фотографической интерпретации могут как способствовать точному и достоверному изображению объекта, так и выступать в качестве преграды: темная кожа оказывается светлой, резкие черты смягчаются, неожиданный ракурс деформирует объем и пропорции лица, досадное движение объекта или самого фотографа приводит к частичной потере предмета.

Фотографы стремятся преодолеть эти препятствия, чтобы показать объект во всей его наготе, ничего не утаивая и не скрывая. Онтологическому эксгибиционизму, со временем достигнутому и превратившемуся в господствующую норму фотографического изображения, противостоит иная тенденция, которая состоит в том, чтобы досадные помехи трактовать как конструктивные элементы или, следуя траектории Р. Арнхейма, изобразительные средства (Арнхейм 1960).

О силе этого движения свидетельствует современное направление фотографического деконструктивизма (Хиггинс 2014), для представителей которого дефекты фотографии из семантического шума превращаются в эстетическую провокацию, подчеркивая то, что фотографический образ репрезентирует не объект, а умозрительную модель объекта, опосредованную техническими «фильтрами».

Обе тенденции показывают, что образ становится интенциональным, а его компоненты превращаются в парадигмы дискретных значений, формирующие гипотетическое многообразие их комбинаций. Фотография преобразуется в сообщение. Разница состоит в том, что представители первой тенденции конструируют прозрачное сообщение, позволяя зрителю поглотить объект, а участники второй – формируют непрозрачный образ, способствуя выработке дистанции взгляда. Как бы то ни было, соотношение нормы и девиантного поведения определяет диалектику истории фотографии.

Наибольший интерес представляет вторая тенденция, так как благодаря стремлению скрывать объект, но все же показывать его зрителю, формируется то, что можно назвать риторикой фотографии, которая сводится либо к буквальному визуальному воспроизведению структуры и значения словесных тропов и фигур, либо к выработке прецедентов собственного эстетического косноязычия.

Разумеется, представители «онтологического» направления также прибегают к риторическим приемам, однако, если воспользоваться выражением У. Эко, они в большей степени склонны к догматической риторике, тогда как фотографы-конструктивисты тяготеют к риторике эвристической (Эко 2006). В этом отношении интересную фотографию можно уподобить изопренно спланированному и совершённом преступлению, каковым она по сути и является, так как фотограф нарушает общепринятые нормы фотоизображения. Интерпретатора такой фотографии можно сравнить с детективом, который, как это происходит в кино, испытывает симпатию к «преступнику» и, сам являясь латентным нарушителем норм, с восхищением относится к интеллектуальным способностям противника.

Благодаря изобразительным решениям фотографический образ становится неопределенным, возвращая нас к генетическим истокам фотографии. Ведь самая банальная фотография является по

природе фрагментарной, лениво и неосознанно позволяя зрителю додумывать закадровое пространство и выстраивать целую историю. В отличие от нее, фотография, построенная на акцентированных визуальных компонентах или их комбинациях, отражает осознанное намерение автора и вынуждает зрителя строить смелые и остроумные гипотезы, используя визуальные качества как улики, связь между которыми позволяет выстроить конструкцию образа и соотнести ее с объектом съемки. Разница между таким зрителем и Шерлоком Холмсом состоит в том, что конандойловский персонаж всегда был способен проверить свои гипотезы, тогда как любители фотографических преступлений в большинстве случаев не обладают возможностью соотнести свои догадки с реальным объектом или авторской интенцией, так и оставаясь в неограниченных пределах потенциального опыта и довольствуясь оценкой техники, с помощью которой их вводят в заблуждение.

Здесь, как и в кино, где структура плана определяется масштабами человеческого тела, образцом является область антропологического измерения фотографии, а наиболее простым и в то же время фундаментальным примером – феномен анонимности. Действительно, человек может отказаться показывать лицо или же вовсе пожелать остаться за пределами кадра. Такое решение может принимать и фотограф. Феномен анонимности провоцирует открытость структуры образа, укутывающую и скрывающую объект съемки, который мы пытаемся отыскать буквальными или фигуральными способами. Можно представить, как сыщик, видя на фотографии лишь руку с уникальной татуировкой, выдвигает предположение о личности человека, оставшегося за кадром.

Куда более интересным представляется фигуральное прочтение фотографии, направленное на создание психологического портрета, нарративного ландшафта, сложного социокультурного контекста. В этом случае изобразительные средства приобретают реальную риторическую силу. Тем более, что фотограф может не скрывать личность человека, указав имя в подписи к фотографии. Здесь мы в большей степени «разгадываем» не личность персонажа, но личность самого фотографа. Анонимность может даже провоцировать деконструктивистскую амбивалентность образа, заставляя зрителя генерировать множество гипотез и в то же время ставя барьеры для создания оформленной интерпретации. В конечном счете фотография может превратиться в набор абстрактных визуальных качеств, став непреодолимой преградой для обнаружения объекта съемки и заставив интерпретатора сконцентрировать внимание на автономной эстетической структуре. Как бы то ни было, феномен анонимности вынуждает говорить о множестве изобретаемых авторами фотографий приемов, каталог которых мы и хотели бы далее представить, надеясь приоткрыть завесу риторики анонимности и подтолкнуть фотографов к новым творческим изобразительным решениям.

Руки

Фотографы верят, что изображение рук способно раскрыть, выразить модель. Их вера слепа, но небезосновательна – конституированные в жест руки превращаются в конвенциональный знак: обыденный или непристойный. Руки деятельны, они взаимодействуют со средой: касаются, обнимают, держат, тянутся, носят часы, протягивают спичку, прикрывают соски, просят подаяния. Руки могут сообщить пол и возраст модели, иногда род занятий.



Рис. 1. Seung-woo Yang, Shinjuku Lost Child. Фрагмент фотосерии
(<https://www.inbetweengallery.com/wp/wp-content/uploads/2017/09/34.jpg>, дата обращения: 06.09.2022)

На фотографии изображены две левые руки (Рис. 1). На одной из них – татуировки. На обеих руках нет мизинцев. Нетрудно догадаться, что руки принадлежат японским бандитам. Ничего другого они не сообщают. По крайней мере, нам.



Рис. 2. Жермена Круль, Жан Кокто, 1929, 22,5 x 16 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк, США (https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/collateral/000/307/168/307168_original.jpg, дата обращения: 06.09.2022)

В 1929 году Жермена Круль сделала фотографию Жана Кокто (Рис. 2). На фотографии нет его лица – только руки скрещены на коленях. Эти руки сообщают лишь о том, что их владелец не работает в поле. По крайней мере, нам.

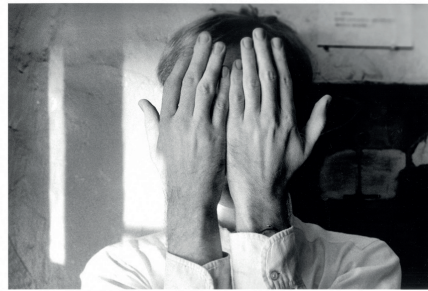


Рис. 3. Дуайн Мичелс, Энди Уорхол (<https://pics.photographer.ru/pictures/74283.jpg>, дата обращения: 06.09.2022)

Рассуждая о природе фотографии, Р. Барт обращает внимание на фотопортрет Энди Уорхола, сделанный Дуайном Мичелсом (Рис. 3). На нем Уорхол закрывает лицо руками. Интеллектуальная игра фотографа оставляет Барта равнодушным: «от меня Уорхол не скрывает ничего: я получаю возможность «читать» его руки, а рипстипом является не жест, а немного отгалкивающая фактура его ногтей «лопаткой», мягких и одновременно закругленных» (Барт 2016: 62). Пожалуй, не такого эффекта от своей творческой находки ожидал Мичелс.

Джефф Дайер сравнивает повышенное внимание Доротеи Ланж к рукам моделей с лингвистической традицией метонимического сокращения – замещения целого его частью (Дайер 2017: 74). Но, полагаем, несмотря на деятельную информативность, руки далеко не всегда на это способны. Фотография даже

не позволяет отличить руку мертвеца от руки живого. Напротив, у фотографии больше возможностей скрыть эту разницу. Вера фотографов в сакральную силу изображения рук – безобидная, но бесполезная хиромантия. В то же время нельзя недооценивать риторические возможности изображения рук в контексте визуальной энтимемы. В контексте серии руки становятся одним из базовых способов атрибуции анонимного персонажа.

Спина, затылок, неполный профиль

В антологиях, посвященных фотографии, довольно много затылков, спин и задов – застенчивых, подсмотренных, совершенных, откровенных, тревожных. Их считают выразительными и фотографы и кураторы.



Рис. 4. Георгия Гойнингена-Гюне, Ныряльщики, 1930, серебряная печать. Галерея Staley-Wise, Нью-Йорк, США (<https://www.staleywise.com/artists/george-hoynningen-huene/selected-works?view=slider#2>, дата обращения: 06.09.2022)

Отсутствие зрительного контакта наделяет изображение репортажной естественностью, а сам образ – обезличенную фигуру – многозначностью, лишенной индивидуальности. Так, например, авторы разных антологий по-разному интерпретируют эмоциональную составляющую классического снимка Георгия Гойнингена-Гюне «Ныряльщики» (Рис. 4). Один из них видит на снимке «безмятежную иллюзию» (Хэкинг 2017: 263), второй «тоску, с которой они смотрят на море» (Смит 2021: 72), третьего будоражит «энергия тепла, здоровья и элегантности, а также скрытого сексуального напряжения» (Уильямс 2014: 58).

Многозначная притягательность этого снимка может объясняться именно его недосказанностью. Знаменитый невролог В. С. Рамачандран полагает, что благодаря специфике работы человеческого мозга, можно сделать «нечто более привлекательным, делая его менее видимым» (Рамачандран 2017: 267). Например, образ полуголой женщины может вызывать у гетеросексуального мужчины большее воодушевление, чем изображение полностью голой модели. Таким же образом могут «работать» распущенные волосы, скрывающие часть лица. С точки зрения В. С. Рамачандрана мозг человека любит решать загадки, будь они логические или чисто зрительные. При этом эволюция добилась того, чтобы мы испытывали удовольствие не только от результата, но и от процесса решения загадки. Во время решения подобной эстетической загадки зрительные участки мозга посылают сигнал напрямую к лимбическим структурам, отвечающим за эмоциональные реакции: «Отсюда притягательность обнажённого тела за полупрозрачной одеждой или смазанных кувшинок Моне» (Рамачандран 2017: 270). Разумеется, этот принцип можно распространить и на прочие приемы, о которых идет речь в этой статье.

Motion blur (Шевеленка)

В XIX веке низкая светочувствительность материалов являлась творческим ограничением. Из-за длительной выдержки фотографам было сложно запечатлеть движущиеся объекты – они получались смазанными, полурасстворившимися в изображении. С развитием технологий фотографы смогли снять летящую пулю, но продолжили использовать «смазанность» фона и объектов для обозначения их временных и динамических качеств. Смазанность длинной выдержки способна анонимизировать объект, оставив достаточно информации для суждений о направлении его движения, половой принадлежности, возрасте и т. д.

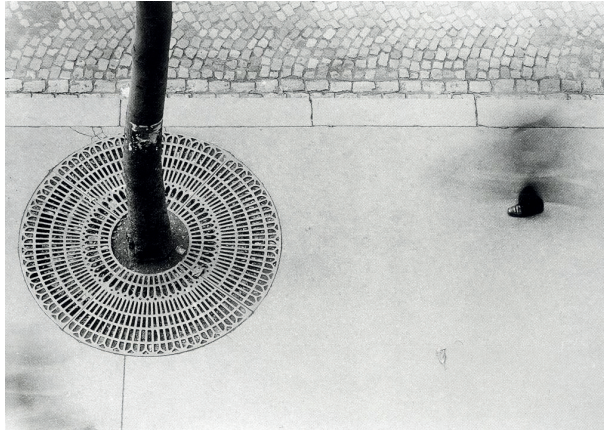


Рис. 5. Отто Штайнерт, Нога пешехода, 1950 (<https://fotogora.ru/otto-shtaynert/>, дата обращения: 06.09.2022)

Длительную выдержку и смазанность движущихся объектов как ее результат часто использовал создатель направления субъективной фотографии Отто Штайнерт (Рис. 5). Прохожие на его фотографиях часто полностью теряют очертания, превращаются в абстрактный элемент композиции. Эти абстрактные элементы, все еще понимаемые как «люди», риторически взаимодействуют с неживыми, статичными и от этого резкими, проработанными объектами среды.

Мягкий фокус

Объект способен остаться анонимным, находясь вне фокуса. При этом объекты среды могут остаться резкими, сообщая косвенные данные о персонаже. Таким образом, мягкий фокус способен устранить возможность идентификации персонажа, не устраняя из кадра его самого. В то же время мягкому фокусу сопутствуют иные потенциальные значения, нежели значения, которые сопутствуют смазанности длинной выдержки. Размытие мягкого фокуса в отличие от смазанности не обозначает движение, сочетания резких объектов в фокусе и размытых вне фокуса не заключают в себе противопоставления постоянного и изменчивого. Контролируя глубину резкости (управляя фокусом), фотограф может заставить объекты в кадре молчать или говорить.



Рис. 6. Эдвард Ш. Кёртис, Исчезающее племя – Навахо, ок. 1904. (<https://tile.loc.gov/storage-services/service/pnp/cph/3a30000/3a37000/3a37700/3a37704r.jpg>, дата обращения: 06.09.2022)

Эдвард Ш. Кёртис посвятил себя документированию исчезающей культуры североамериканских индейцев. Его основной проект «Североамериканские индейцы» представлен в виде двадцати фотокниг, наполненных детализированными портретами и сценами быта коренных народов Северной Америки. В качестве титульного снимка для первого тома Кёртис выбрал «Исчезающее племя – Навахо» (Рис. 6). Мягкий фокус интригует – скрывает детали, не позволяет рассмотреть черты лица; по мере удаления вглубь кадра фигуры всадников сливаются с ландшафтом. Трудно сказать, намеренно ли фотограф использовал мягкий фокус или ошибся в процессе экспонирования, но выбор именно этого снимка в качестве точки входа говорит о смысловой нагруженности эффекта, делает метафору потери идентичности очевидной.



Рис. 7. Донован Уайли, Fig 1- 'My Uncle's Home', 1998.
(<https://www.pinterest.nz/pin/182255116154041087/>, дата обращения: 06.09.2022)

Донован Уайли сфотографировал своего дядю так, что самого дядю можно и не заметить с первого взгляда (Рис. 7). Черты его лица вне зоны резкости неразличимы, но поза, очки, линия волос сообщают о возрасте мужчины. Он намерен чем-то угостить племянника – он достал чистую скатерть, разложил на ней приборы и поставил банку горчицы. Он так и не пересыпал перец из фабричной емкости в перечницу из дешевого набора. Племянник уже устроился за столом. Сам дядя сядет на стул, на который брошен шерстяной плед. О скромном радушии, образе жизни рассказывают всего несколько обыденных предметов на переднем плане. Сам же герой сюжета, несмотря на присутствие в кадре, остается анонимным.

Предметный ряд

Герой может и вовсе остаться за кадром. О нем, его образе жизни, достатке, стремлениях, привычках могут рассказать принадлежащие ему предметы, окружающая его среда.



Рис. 8. Дину Ли, Секретные тени, 2022. Фотография из серии (https://www.photofusion.org/_/wp/wp-content/uploads/2012/07/DinuLi_01-550x580, дата обращения.jpg: 06.09.2022)

В фотосерии «Секретные тени» (*Secret Shadows*, 2002) Дину Ли исследует образ жизни нелегальных мигрантов из Китая в Великобритании. По понятным причинам на фотографиях не показаны сами мигранты. Дину Ли фотографирует детали интерьера и их личные вещи.



Рис. 9. Уилл Стейси, Дедлайн, Рабочий стол Майка Витеза, 23:14, 2012. Фотография из серии (http://willsteacy.com/projects/deadline/#PHOTO_52, дата обращения: 06.09.2022)

В фотосерии «Дедлайн» Уилл Стейси наблюдает за работой редакции американской газеты «The Philadelphia Inquirer», пытающейся приспособиться к неожиданно наступившей цифровой эпохе. Заслуженные газетчики явно сдают позиции. На одной из фотографий изображено рабочее место Майка Витеза (Рис. 9). Сам Майкл, видимо, отлучился, но предметы, оставшиеся на его столе способны рассказать о нем многое: большие наушники для расшифровки диктофонных записей, ксерокопии газетных статей, стационарный телефон, наградная статуэтка, очки в толстой оправе. В центре композиции самый символичный предмет – пожелтевшая от времени картотека – если так пойдет и дальше, газете суждено стать частью истории.

Маска

Наиболее очевидный способ сделать героя анонимным – скрыть его лицо. Наиболее эффективный способ скрыть лицо – надеть маску. Не все маски предназначены для сокрытия личности, но почти все её скрывают. Маска всегда является значащим элементом – будь то декоративная (театральная, карнавальная) или функциональная (медицинская, хоккейная) маска. Обладая собственной семантикой, в контексте изображения маска становится дополнительным коннотативным средством.



Рис. 10. Ральфа Ю. Митъярд, *The Family Album of Lucybelle Crater*, 1972. Фотография из серии (<https://images.squarespace-cdn.com/content/5702ab9d746fb9634796c9f9/1499698958347-YOG34FM1AXBWSU16VX7P/02.jpg?format=2500w&content-type=image%2Fjpeg>, дата обращения: 06.09.2022)

Фотосерия американского фотографа Ральфа Юджина Митьярда «The Family Album of Lucybelle Crater» (Рис. 10) состоит из фотографий его жены, позирующей рядом с друзьями и родственниками. На фотографиях – обыденные позы и декорации, но на позирующих – пугающие маски. Это сочетание призвано вызвать у зрителя дискомфорт.



Рис. 11. Джиллиан Уэринг, *Me as Sander*, 2012 (https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2013/04/gillian_wearing_august_sander.jpg, дата обращения: 06.09.2022)

Натуралистичные силиконовые маски, которые использует в работе фотограф Джиллиан Уэринг, пугают не меньше благодаря эффекту «зловещей долины» (Рис. 11). Она изготавливает детализированные маски родственников и знаменитостей (например, *Me as Sander*) и фотографирует себя в них. При этом она не маскирует границы прорезей глаз – все фотографии объединяет обращенный к аудитории взгляд Уэринг.

Объекты среды, искусственные и естественные искажения

Желая получить удачный портрет, фотограф избегает препятствий, которые могли бы скрыть лицо модели от зрителя. Эта эстетическая практика стала обыденной нормой этики – прохожие останавливаются и ждут, когда туристы закончат фотографироваться или обходят фотографа со спины, чтобы не помешать таинству процесса. Ничто не должно стоять, торчать, висеть, жить, быть между объективом и лицом модели. Даже обнаглевшая снежинка может испортить кадр. Палец фотографа или шнурок от фотоаппарата перед объективом – типичная ошибка рассеянных любителей. Профессионалы (когда-то и они были любителями) владеют алфавитом подобных ошибок и способны использовать их намеренно для создания нужного эффекта.



Рис. 12. Алекс Сот, Неселфи, 2013. Фотография из серии (<https://www.nytimes.com/2015/10/11/magazine/the-unselfie.html>, дата обращения: 06.09.2022)

В 2013 году Алекс Сот создал аккаунт в «Инстаграме» (принадлежит Meta, признанной экстремистской организацией в России), но вместо того, чтобы поддаться желанию выложить селфи, он создал серию фотографий, которые назвал «неселфи» (unselfies). На этих селфи (Рис. 12) его лицо скрывают или искажают объекты среды – вода, туман, стекло, снег, животные и т. д. Таким образом, он вступил в актуальную на тот момент дискуссию об относительно новой форме автопортрета, ставшей невероятно популярной благодаря смартфонам.

Более простым, но в то же время более очевидным и банальным способом скрыть лицо, являются разнообразные цифровые эффекты, к которым часто прибегают в медиа.

Экспозиция

Встроенный экспонометр современных камер позволяет получить проработанное изображение практически в любых условиях освещенности. Пытаясь добиться анонимности героев при помощи экспозиции, фотограф должен помешать точному алгоритму выполнить свою задачу. Фотографу необходимо приложить некоторое усилие, чтобы получить недоэкспонированное (затемненное) или передержанное (высвеченное) изображение.



Рис. 13. Билл Хенсон, Без названия, 2000–2003. Фотография из серии (<https://assets.findlotsonline.com/lots/deut-36/dh140449.jpg>, дата обращения: 06.09.2022)



Рис. 14. Пол Грэм, Американская ночь, 1998–2002. Фотография из серии.
(<https://hollyconstantinephotography.files.wordpress.com/2014/02/american-night-e28093-paul-graham-2.jpg>,
дата обращения: 06.09.2022)

Австралийский фотограф Билл Хенсон намеренно скрывает детали и лица в тених меланхолических недоэкспонированных снимков, демонстрирует фотографии в тускло освещенных выставочных пространствах (Рис. 13). Британский фотограф Пол Грэм в серии «Американская ночь», напротив, передерживает фотографии, имитируя слепоту американского благополучия, не замечающего социальные проблемы (Рис. 14). Джон Бёрджер справедливо утверждает, что «фотография – попытка запечатлеть увиденное, но в то же время она, в силу своей природы, всегда отсылает к тому, чего не видно» [Берджер 2014: 21].

Силуэт, тень

Силуэт лишает фигуру личностных характеристик, делает образ типичным. На знаменитой фотографии Анри Картье-Брессона силуэт типичного прохожего навеки застыл в прыжке над лужей.

Тень выдает присутствие «другого» за пределами кадра, отнимает у зрителя созерцательную монополию.

Масштаб фигуры

Пропорции человека – мера всему: межкомнатным дверным проемам, развесу экспонатов в галерее, динозаврам на технической иллюстрации. Мы определяем как антропоморфные даже те формы, которые удаленно напоминают фигуру человека. Этим часто пользуются дизайнеры (DiSalvo, Gemperle 2003). Типичный пример – форма классической бутылки «Кока-Коль».

Мы издали узнаем фигуру близкого человека, приветствуем едва оформившийся в конце улицы силуэт. Иногда ошибаемся. Эта едва различимая фигура в конце улицы рассказала нам о многом: мы прикинули расстояние до нее – кричать рано, не услышит; скорость и траекторию движения – идет навстречу, спешит; оценили высоту здания рядом; белый пакет в руке объясняет опоздание – в магазине была очередь. Прочие фигуры вдалеке остаются анонимными, а мы к ним равнодушными.



Рис. 15. Френсис Фрит, Пирамиды Дашхур, 1858 (<https://wikimedioc.com/album/Dahshur%20pyramids>, дата обращения: 06.09.2022)

На этой фотографии 1858 года изображен некрополь египетских фараонов Дашхур (Рис. 15). Английский фотограф Френсис Фрит намеренно располагает фигуры людей на двух планах, подчеркивая пространственные отношения между объектами: людьми и пирамидами. Фотограф позволяет зрителю оценить размер древних сооружений, не имеющих аналогов в современной ему Европе. Высота «Ломаной» пирамиды на заднем плане – около 100 метров. Высота первого небоскреба западной цивилизации «Хоум Иншуранс Билдинг» (Чикаго, США), построенного в 1885 году, была вдвое меньше – 42 метра.

Люди на переднем плане остаются анонимными – из-за значительной удаленности их лица рассмотреть невозможно, но свободная одежда и головные уборы сообщают зрителю некоторую информацию об их национальной принадлежности. Фигура на среднем плане находится так далеко, что имеет мало общего с человеческой. Она могла бы интерпретироваться как погрешность печати или дефект стеклянного негатива, если бы не положение навьюченной лошади относительно этой фигуры.

Эффекты: мультиэкспозиция, соляризация, фотограмма, дефекты, авторские техники

Подобные технические ухищрения Р. Барт пренебрежительно относит к одной из форм «сюрпризов», а фотографов, создающих такие снимки, сравнивает с акробатами (Барт 2016: 45–47). Набор таких техник представляется достаточно обширным. Следствием и эстетическим эффектом большинства из них является очевидное, чрезмерное искажение образов. Некоторые фотографии изобретают собственные уникальные техники, порой далеко выходящие за рамки привычных представлений о процессе фотографирования.



Рис. 16. Кристофер Баклоу, *Tetrarch KS*. Изображение из серии (<https://www.chrisbucklow.com/photographs/2018/12/3/tetrarch-ks>, дата обращения: 06.09.2022)

Кристофер Баклоу (Рис. 16) значит тем, что фотографирует без фотоаппарата, хоть на этом пути он и не одинок. Он проецирует тени друзей на фольгу, обводит их, а затем многократно прокалывает материал. Затем он накладывает фольгу на фотобумагу и оставляет под ярким светом. В результате получаются, словно светящиеся силуэты. Возможно, друзья Баклоу способны узнать друг друга на этих изображениях, но для посторонних фигуры остаются анонимными.

Представленный перечень приемов не претендует на завершенность. Мы, прежде всего, стремились показать их многообразие, которое открывает значительные комбинаторные возможности. Одних только приемов, которые мы обозначили как «эффекты» можно обнаружить огромное количество.

Некоторые из приемов обладают степенью интенсивности, как и сама анонимность. Например, мягкий фокус может быть очень мягким, а смазанность в *motion blur* сильной или едва заметной. То же касается масштаба фигуры и экспозиции, а маска, в свою очередь, способна скрывать лицо полностью или частично.

Перечень приемов конструирования говорящего, но при этом анонимного образа может быть частично соотнесен с классической системой коннотативных приемов, предложенной Р. Бартом (объекты, поза, монтаж, фотогения, эстетизм, синтаксис), но не может быть сведен к ней (Барт 2015). В то же время, анализ перечня приемов риторического конструирования анонимного образа позволяет разделить их на две основные категории: приемы, в которых доминантой (Моррис 1983) является работа с объектами фотосъемки (руки; спина, затылок, неполный профиль; предметный ряд; маска; силуэт, тень; объекты среды, искусственные и естественные искажения), и приемы, в которых доминантой является работа с компонентами фотографического кода (*motion blur*; мягкий фокус; экспозиция; масштаб фигуры; эффекты).

Перечисленные приемы обеих категорий могут комбинироваться как в пределах одной фотографии, так и в рамках структуры фотосерии (Тяжлов 2020). Например, на рассмотренной выше фотографии Донована Уайли (Рис. 7) совмещены «мягкий фокус» и «предметный ряд». Равноправие элементов подчеркнуто композицией кадра. В контексте анонимной фотосерии чаще всего обнаруживается ведущий концептоформирующий и стилеобразующий прием, как в рассмотренных фотосериях Дину Ли и Уилла

Стейси – предметный ряд (Рис. 8, 9), Ральфа Ю. Митъярда – маска (Рис. 10), Билла Хенсона и Пола Грэма – экспозиция (Рис. 13, 14).

Эти приемы в равной степени могут быть использованы как в медийном дискурсе (в журналистике, рекламе, личном блоге), так и в эстетическом (фотографии, предназначенные для экспозиционного пространства). Стоит оговориться, что противопоставлять эти дискурсы сложно, и мы делаем это условно.

Список источников

- Арнхейм Р. Кино как искусство / пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. Москва : Изд-во иностр. лит., 1960. 206 с.
- Барт Р. *Camera lucida*: комментарий к фотографии. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 192 с.
- Барт Р. Третий смысл : сборник. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. 103 с.
- Бердджер Дж. Фотография и ее предназначения. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. 240 с.
- Дайер Д. Самое время : [неклассическая история фотографии] / пер. с англ.: М.-А. Гущина, А. Иконников-Галицкий. Санкт-Петербург : Клаудберри, 2017. 365 с.
- Кожемякин Е. А., Манохин Д. К. Семиотические аспекты массовой культуры // Культура и текст. 2013. № 1. С. 115–132.
- Моррис Ч. У. Основания теории знаков // Семиотика / Составление, вступительная статья и общ. редакция Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1983. 300 с.
- Рамачандран В. С. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми / пер. с англ. Е. Чепель. Москва : Карьера Пресс, 2017. 422 с.
- Смит Й. Х. Главное в истории фотографии : жанры, произведения, темы, техники / пер. с английского Анны Агаповой. 4-е изд. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2021. 224 с.
- Тяжлов Я. И. Структура фотосерии // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2020. № 4 (38). С. 129–141.
- Уильямс В. Фотография. Почему это шедевр : 80 историй уникальных фотографий ; пер. с англ. О. И. Перфильева. Москва : Синдбад, печ. 2014. 224 с.
- Фотография : всемирная история / главный редактор Джульет Хэкинг ; предисловие Дэвид Кэмпани ; [авторы-составители: Энн Брейсгердл и др. ; перевод с английского Джулия Карризи]. 2-е изд. Москва : Мagma, 2017. 576 с.
- Хиггинс Дж. Современная фотография в деталях : почему они не нуждаются в фокусе / пер. с англ. Джулия Карризи. Москва : Мagma, 2014. 224 с.
- Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / пер. с ит.: В. Резник, А. Погоняйло. Санкт-Петербург : Symposium, 2006. 538 с.
- DiSalvo C., Gempeler F. From seduction to fulfillment. Proceedings of the 2003 International Conference on Designing Pleasurable Products and Interfaces – DPPI '03, 2003, p. 67–72.

References

- Arnheim, R. (1960). *Kino kak iskusstvo* [Film as Art]. Moscow: Izdatelstvo inostrannaya literatura, 206 p. (In Russ.).
- Bart, R. (2016). *Camera lucida: kommentarij k fotografii* [Camera lucida: commentary on photography]. Moscow: Ad Marginem Press, 192 p. (In Russ.).
- Bart, R. (2015). *Tretij smysl: sbornik* [Third meaning]. Moscow: Ad Marginem Press, 103 p. (In Russ.).
- Burger, J. (2014). *Fotografija i ee prednaznachenija* [Photography and its purpose]. Moscow: Ad Marginem Press, 240 p. (In Russ.).
- Dyer, G. (2017). *Samoye vremya* [The ongoing moment]. St. Petersburg: Klaudberri, 365 p. (In Russ.).
- Kozhemyakin, E. A. & Manokhin, D. K. (2013). Semioticheskie aspekty massovoj kul'tury [Semiotic aspects of mass culture]. *Kul'tura i tekst*, 1, 115–132 (In Russ.).
- Morris, C. W. (1983). Osnovaniya teorii znakov [Foundations of the Theory of Signs]. *Semiotika / Sostavleniye, vstupitel'naya stat'ya i obshch. redaktsiya YU. S. Stepanova* [Semiotika / Compilation, introductory article and general edited by Yu.S. Stepanov]. Moscow: Raduga, 300 p. (In Russ.).
- Ramachandran, V. S. (2017). *Mozg rasskazyvayet. Chto delayet nas lyudmi* [The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human]. Moscow: Karyera Press, 422 p. (In Russ.).
- Smith, I. H. (2021). *Glavnoye v istorii fotografii : zhanry, proizvedeniya, temy, tekhniki* [The Short Story of Photography: A Pocket Guide to Key Genres, Works, Themes & Techniques]. Moscow: Mann, Ivanov & Ferber, 224 p. (In Russ.).
- Tyazhlov, Ya. I. (2020). Struktura fotoserii [The structure of the photo series]. *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya*, 4 (38), 129–141 (In Russ.).
- Williams, V. (2014). *Fotografiya. Pochemu eto shedevr* [What Makes Great Photography]. Moscow: Sindbad, 224 p. (In Russ.).
- Hacking, J. (Ed.). (2017). *Fotografiya: vseмирnaya istoriya* [Photography: The Whole Story] Moscow: Magma, 576 p. (In Russ.).
- Higgins, J. (2014) *Sovremennaya fotografiya v detalyah : pochemu oni ne nuzhdayutsya v fokuse* [Why it does not have to be in focus: Modern photography explained]. Moscow: Magma, 224 p. (In Russ.).
- Eco, U. (2006). *Otsutstvujushhaja struktura: vvedenie v semiologiju* [Absent structure: an introduction to semiology]. St. Petersburg: Symposium, 538 p. (In Russ.).
- DiSalvo, C., & Gempeler, F. (2003). From seduction to fulfillment. *Proceedings of the 2003 International Conference on Designing Pleasurable Products and Interfaces - DPPI '03*, 67–72.

Информация об авторах

Я. И. Тяжлов – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры журналистики Института общественных наук и массовых коммуникаций.

Д. К. Манохин – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и теологии Института общественных наук и массовых коммуникаций.

Information about the authors

Yan I. Tyazhlov – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Journalism of the Institute of Social Sciences and Mass Communications.

Dmitry K. Manokhin – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Philosophy and Theology, Institute of Social Sciences and Mass Communications

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 13.09.2022; одобрена после рецензирования 04.01.2023; принята к публикации 13.01.2023.
The article was submitted 13.09.2022; approved after reviewing 04.01.2023; accepted for publication 13.01.2023.