

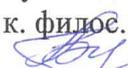
Министерство образования и науки Российской Федерации  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)

Институт искусств и культуры (ИИК)  
Кафедра культурологии, теории и истории культуры

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК

Руководитель ООП

к. филос. наук, доцент

 В. Е. Буденкова

подпись

« 14 » июль 2018 г.

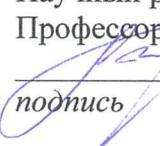
**МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ**  
**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

по основной образовательной программе подготовки магистров  
направление подготовки 51.04.01 – Культурология  
профиль подготовки  
Практическая культурология и менеджмент в социокультурной сфере

**Красикова Ксения Викторовна**

Научный руководитель ВКР

Профессор, д-р филос. наук

 Д. В. Галкин

подпись

« 10 » июль 2018г.

Автор работы

студент группы № 16211

 К. В. Красикова

подпись

## Оглавление

Введение.....	3
1. Теоретические основы фотографии. Место фотографии в системе визуальной культуры. ....	10
1.1. Фотография как часть визуальной культуры.....	10
<b>1.2. Философия фотографии. (Ролана Барта, Валерий Савчук, Сьюзен Сонтаг, Елена Петровская, Жан Бодрийар) .....</b>	<b>12</b>
1.2.1 Проблема визуального в современной культуре (Елена Петровская «Теория образа») .....	12
1.2.2.Ролан Барт «Punctum и studium» .....	13
1.2.3. В.В. Савчук «Философия фотографии» .....	14
1.2.4. Сьюзен Сонтаг о природе фотографии .....	16
1.2.5. Жан Бодрийар «Изнасилованное изображение» .....	19
1.3. Критерии художественной фотографии» .....	19
2. Исторический экскурс развития фотографии .....	26
2.1. Естественнонаучные предпосылки возникновения фотографии.....	26
2.1.1. Оптические основы фотографической техники.....	27
2.1.2.Камера-обскура и ее влияние на развитие фотографии .....	28
2.1.3. Светочувствительные вещества как средство увековечивания фотографии...33	
2.2. На пути становления фотографии .....	33
2.2.1. Значение деятельности Ньепса и Дагера .....	33
2.2.2. Значение калотипии в развитии художественной фотографии. Фигура Фокса Тальбота.....	36
<b>2.3. Начало художественной фотографии .....</b>	<b>38</b>
2.3.1. Специфика пикториализма как основа художественной фотографии .....	41
2.3.2. Трансформация понимания фотографии. Развитие художественного элемента фотографии в XX веке.....	47
2.3.3. Теория монтажа: Густав Клуцис, Эль Лисицкий, А. М. Родченко .....	51
3.Специфическая природа художественной фотографии в современной визуальной культуре.....	53

3.1. Изменение художественного метода фотографии.....	53
3.1.1. Технология творчества современных художников. ....	62
3.1.2. Роберт Лонго и гиперреализм.....	63
3.1.3. Кэйт Котингейм и цифровая живопись .....	64
3.1.4. Эрик Йоханссон «Невозможная фотография». Признаки сюрреализма .....	65
3.2. Художественные основы современной фотографии .....	68
3.2.1. Феномен цифровой фотографии.....	68
3.2.2. Особенности цифровой камеры.....	71
3.2.3. Инструменты современной фотографии.....	74
3.2.4. Изменение специфики художественной стороны фотографии и новая фотографическая система .....	76
Заключение.....	78
Список литературы .....	81
Приложения .....	86

## Введение

**Актуальность исследования** Современная цифровая эпоха способствует тому, что общество подстраивается под его ритмы, улавливая новые тенденции в поведении. Новые технологии меняют жизнь современного человека, давая ему возможность мыслить абстрактно, создавая собственную виртуальную реальность. Создается атмосфера, в которой появляются новые форматы, а привычные преобразовываются и предстают в измененном виде. Так и фотография, которая сохраняла свою функцию передачи событий с XIX в., стала восприниматься как нечто другое, как средство фиксации повседневных событий, предметов домашнего обихода, важных пометок с необходимой информацией. Она перестала ощущаться как обособленный элемент, к которому относились с трепетом, позируя на камеру с целью запечатлеть значимый момент жизни. Фотография превратилась из произведения в частицу современной жизни, она трансформировалась в обыденное и привычное.

Находясь долгое время в рамках документалистики, фотография оценивалась как средство запечатлевающее события, казавшиеся современникам важными для истории. Со временем вклад художников в развитие фотографии дал о себе знать. Люди с художественным вкусом создавали фотографии, применяя законы живописи, тем самым обогащая ее и добавляя в нее новый оттенок. Взгляд на фотографию изменился, и долгое время противоборствовали две тенденции: сторонники документальной фотографии и художественной.

Художественная фотография на начальном этапе (XIX век) развивалась по законам живописи. Художники использовали ее в качестве вспомогательного материала. Они видели в ней опору для своего творчества. В частности, так поступали прерафаэлиты. Затем из среды художников образовалось братство фотографов «За художественную фотографию» во главе с Робинсоном. Они видели в ней самостоятельность с точки зрения художественного опыта. Фотография стала объектом художественных изысканий. И, по мнению Ольги Свибловой, фотохудожники ссылались на правила композиции, гармонии, равновесия. Соблюдение данных рекомендаций было необходимо для достижения живописного эффекта. Получается, что художник, производящий картины с помощью фотоаппарата, подчинен тем же законам, что и художник, создающий картины с помощью красок и карандаша.

В XX веке аналоговая фотографии рассматривается как самостоятельный вид искусства. В ней ищут собственные средства выразительности.

Далее в кон. XX-XXI вв. появление цифровой фотографии знаменует собой переосмысление традиционного явления. Суть оптического метода меняется. Цифровые

технологии способствуют созданию новых примеров. Художники экспериментируют с материалом и создают фотографии, похожие на картины. Главная особенность – они находятся в виртуальной реальности.

Не стоит забывать о том, что традиционное разделение на массовую и элитарную культуру, распространяется и на область современной художественной фотографии и приводит к появлению прослойки с высоким интеллектуальным уровнем. Например, субъективистская фотография, которая намеренно совершает ошибки (зернистость, не резкость, неправильная цветокоррекция и др.). Фотограф здесь выступает в роли художника, устанавливая тесную связь с портретируемым. Чтобы понять подобные произведения, необходима предварительная подготовка и знакомство с неким набором знаний по этому поводу. Таким образом, субъективистская фотография в своем понимании доступна только тем людям, которые обладают определенным интеллектуальным уровнем. Это пример того, что фотография может занимать позицию высокого искусства в противовес ее бытовому решению, когда она теряет свою индивидуальную сущность и превращается в предмет повседневности.

Возникновение множества технических средств для обработки фотографии расширяет возможности этого вида искусства. Цифровая эпоха создает благоприятные условия для трансформации художественного метода фотографии.

Так, художественная фотография сегодня обнаруживает себя во многих пластах человеческой жизни, находит разные интерпретации, принимает различные формы. Это говорит о том, что проблема осмысления фотографии в современной цифровой культуре является актуальной и может найти множество путей разрешения.

Актуальность исследования заключается в том, что цифровая фотография меняет оптическую основу. Цифровые технологии позволяют ей приблизиться к живописному изображению.

**Проблема исследования** трансформация художественного метода фотографии под воздействием цифровых технологий.

#### **Степень разработанности проблемы**

В данной работе используются разные труды, которые позволяют глубже проанализировать проблему. Используемые работы можно разделить на несколько категорий: работы по истории фотографии, современные труды, теоретико-философские труды о сущности фотографии, электронные ресурсы, документальные фильмы о фотографии.

-работы по истории фотографии (историко-культурные труды): в работе Мишель Фризо «Новая история фотографии» отразил представление о линиях развития,

преимущества и поворотных пунктах в эволюции фотографии с четко выраженной авторской позицией. Текст содержит дискуссионные материалы, которые, несомненно, побуждают читателя к размышлениям по поводу фотографии. Книгу можно разделить на три повествовательных уровня: главы, посвященные конкретному историческому периоду, социальному аспекту, общекультурной или фотографической тенденции; досье, в которых темы рассмотрены более подробно и детально; вырезки, которые чуть более подробно освещают какой-либо вопрос. Такое деление позволяет осветить значимость отдельной фотографии автора, привлечь к ней внимание и, с другой стороны, не уходить от главной задачи книги – передать непрерывную эволюцию фотоискусства. Мишель Фризо дает следующее определение фотографии: «Фотоснимок – это лишь хрупкий предмет, произведенный в некоем черном ящике, наведенном на цель и более-менее неподвижном в момент съемки, – мастерство и таланты снимающего варьируются в необозримых пределах».<sup>1</sup>

Еще одна не менее значимая книга, включенная в данный раздел, автора П. Поллака «Из истории фотографии». Автор книги понимает фотографию как форму документально-подлинного воссоздания реальной действительности. Поллак выбрал путь, который не был свойствен привычному пути историческим трудам о фотографии, он причислил ее к фотоискусству и построил свой рассказ от первых шагов светописи, сделанных Ньепсом и Дагером до развития пикториальной (художественной) фотографии. Данная книга значима еще и тем, что в ней представлены качественные копии фотоснимков прошлых столетий. Тексты будут полезны для историко-культурного анализа фотографии.

Книга «С чего начиналась фотография» автора И. А. Головня является кратким экскурсом по истории фотографии, где воедино собраны все важные моменты этого процесса, начиная от естественнонаучных открытий в пользу оптики, химических веществ, камеры обскуры и др., которые напрямую связаны с появлением фотографии, до непосредственного разбора вклада различных фотографов, также включен раздел по истории отечественной фотографии. Данная книга полезна тем, что она позволит проследить границы перехода от документальной фотографии к художественной.

-современные труды: книга «Искусство фотографии» М. Лэнгфорда является подробной энциклопедией, куда включены разделы по истории фотографии, ее современному состоянию, а также различным техническим характеристикам. Данная книга позволит сформировать мнение о современной художественной фотографии, каково ее место в обществе и как к ней относятся люди.

---

<sup>1</sup>Новая история фотографии / под. Ред. Мишеля Фризо. – МАСИНА: Александр Наследников, 2008. – С. 9

Книга Б. Бэрнбаума «Сущность фотографии: умение видеть и творить» включает в себя размышления автора по поводу фотографии и советы по ее созданию. Сам автор является профессиональным фотографом, чье мнение может рассматриваться как отражение современного состояния фотографии.

-теоретико-философские труды о сущности фотографии: С. Сонтаг «О фотографии» в своей книге приходит к выводу, что массовое распространение фотографии приводит к установлению между человеком и миром отношений «хронического вуайеризма», вследствие чего происходящее начинает располагаться на одном уровне и приобретает одинаковый смысл. Автор выделяет основной парадокс фотографии: человек, который снимает, не может вмешиваться в происходящее, а если он участвует в событии, то оказывается не в состоянии зафиксировать его в виде фотоизображения.

Книга В. Флюссера «За философию фотографии» посвящена вопросу о языке, сближающемуся с миром образов, возможность философствовать с помощью образов и мыслить в фотографических категориях. Фотография рассмотрена в системе коммуникаций, приводится ее анализ как средства воздействия а сознание людей. Затронуты такие вопросы как место фотографии в общественных отношениях, о феномене свободы творца, о фототехнике, о последствиях перехода от традиционного к техническому образу.

-электронные ресурсы: ряд интернет-порталов представляет обширный материал по фотографии, начиная от истории ее развития до современных статей. Их использование полезно для расширения представлений о сущности современной художественной фотографии.

-фильмы: ВВС: Дарфотографии – документальный фильм, рассказывающий об основных этапах развития фотографии с различными интервью, с рассказами о процессе создания фотографии в XIXв., с отсылкой на размышления по поводу значимости фотографии в социокультурном аспекте.

**Цель** доказать, что в современной художественной фотографии происходит апроприация законов живописи

**Задачи:**

- 1) выявить критерии художественной фотографии, рассмотрев теоретические труды исследователей
- 2) рассмотреть историю формирования художественного элемента;
- 3) анализ современной фотографии, ее уникальности как цифрового феномена;

**Методология исследования** аналитический метод, позволяющий сопоставлять явления из разных областей искусства и соединять их в единое целое; описательный, применяемый для передачи исторических фактов, историко-культурный, социокультурный анализ позволяет выявить специфическую ситуацию вокруг фотографии и сделать определенные выводы по тому, что, какие причины повлияли на ее сущность.

**Объект и предмет исследования** объектом исследования является фотография, предметом – цифровые методы получения изображения

**Гипотеза исследования** художественная фотография уподобляется живописи, меняя свой художественный метод. Цифровые технологии влияют на ее трансформацию.

**Научная новизна исследования и положения, выносимые на защиту:** научная новизна заключается в рассмотрении современной художественной фотографии с позиции живописи

1) художественная фотография заимствует приемы живописи, конструируя реальность

2) появление новых инструментов цифровой фотографии способствует ее изменениям

**Апробация:**

Публикации:

1) Красикова К. В. Субъективизм как отказ от массового характера художественной фотографии // Наука. Технологии. Инновации. Сборник научных трудов, Новосибирск 5-9 декабря 2016 г. в 9 частях / под. ред. ст. препод. О. Е. Цыганковой. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2016. – Часть 8. – С. 44

2) Красикова К. В. Фотография XIX века в поисках художественной формы // Фундаментальные и прикладные исследования: сборник научных трудов / под. ред. Е. Г. Гуровой, С. В. Макарова. – Новосибирск: Межвузовский центр содействия научной и инновационной деятельности студентов и молодых ученых Новосибирской области: Изд-во НГТУ, 2016. – С. 28

3) Красикова К. В. Фотопроект как способ сохранения природного и культурного наследия // Природное и культурное наследие: междисциплинарные исследования, сохранение и развитие: коллективная монография по материалам V Международной научно-практической конференции 27-28 октября 2016 г. / отв. Ред. В. П. Соломин, Н. О. Верещагина, А. Н. Паранина. – Спб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. – С. 506

4) Красикова К. В. Фотография в современной цифровой культуре: новая версия живописи // Материалы Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов

и молодых ученых, Томск 20 апреля 2017. - Томск: Изд-во Томского университета, 2017. - С. 179

5) Выступление на Всероссийской научно-практической конференции «перспективы и проблемы российского дизайна в XXI веке» с докладом «Фотомонтаж в современном дизайне»

Практический опыт:

1) проведение творческой встречи на тему «О природе художественной фотографии в рамках производственной практики в ГЦСИ РОСИЗО (см. Приложение В)

2) интервьюирование автора выставки фотографа Михаила Дронова в рамках производственной практики в ГЦСИ РОСИЗО (см. Приложение А). Публикация интервью в интернете: <http://tv2.today/Multimedia/Mihail-dronov-tomsk-dlya-menya--eto-myagkiy-zhenskiy-obraz>

3) интервьюирование фотографа Залмана Шкляра о художественной фотографии (см. Приложение А)

4) администрирование группы в социальной сети ВКонтакте «О фотографии» (<https://vk.com/onphotos>), пополнение контента.

Структура научно-исследовательской работы:

ВВЕДЕНИЕ

## **1. Теоретические основы фотографии. Место фотографии в системе визуальной культуры.**

**1.1.** Фотография как часть визуальной культуры

**1.2.** Философия фотографии. (Ролана Барта, Валерий Савчук, Сьюзен Сонтаг, Елена Петровская, Жан Бодрийар)

1.2.1 Проблема визуального в современной культуре (Елена Петровская «Теория образа»)

1.2.2. Ролан Барт «Punctum и studium»

1.2.3. В.В. Савчук «Философия фотографии»

1.2.4. Сьюзен Сонтаг о природе фотографии

1.2.5. Жан Бодрийар «Изнасилованное изображение»

**1.3.** Критерии художественной фотографии

## **2. Исторический экскурс развития фотографии**

**2.1.** Естественнонаучные предпосылки возникновения фотографии

- 2.1.1. Оптические основы фотографической техники
- 2.1.2. Камера-обскура и ее влияние на развитие фотографии
- 2.1.3. Светочувствительные вещества как средство увековечивания фотографии

## 2.2. На пути становления фотографии

- 2.2.1. Значение деятельности Ньепса и Дагера
- 2.2.2. Значение калотипии в развитии художественной фотографии. Фигура Фокса Тальбота.

## 2.3. Начало художественной фотографии

- 2.3.1. Специфика пикториализма как основа художественной фотографии
- 2.3.2. Трансформация понимания фотографии. Развитие художественного элемента фотографии в XX веке
- 2.3.3. Теория монтажа: Густав Клуцис, Эль Лисицкий, А. М. Родченко

## 3. Специфическая природа художественной фотографии в современной визуальной культуре

### 3.1. Изменение художественного метода фотографии.

- 3.1.1. Технология творчества современных художников
- 3.1.2. Роберт Лонго и гиперреализм
- 3.1.3. Кэйт Котингейм и цифровая живопись
- 3.1.4. Эрик Йоханссон «Невозможная фотография». Признаки

сюрреализма

### 3.2. Художественные основы современной фотографии

- 3.2.1. Феномен цифровой фотографии
- 3.2.2. Особенности цифровой камеры
- 3.2.3. Инструменты современной фотографии
- 3.2.4. Изменение специфики художественной стороны фотографии и

новая фотографическая система

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

## **. 1. Теоретические основы фотографии. Место фотографии в системе визуальной культуры.**

### **1.1. Фотография как часть визуальной культуры**

Относясь к визуальной культуре, фотография отражает многие аспекты человеческой жизни, рассказывая о ее повседневных, профессиональных и прочих особенностях. Понятие визуального сейчас расширяется и включается в себя не только визуальные представления (реклама, средства массовой информации), но и все, что в повседневной жизни представлено наглядно, визуальные проявления. определяет это как «видимые культурные формы», возникающие без особого творческого замысла. Так, визуальные представления и визуальные проявления в совокупности образуют визуальный универсум общества или общественную иконосферу»<sup>2</sup>. Эти понятия относятся к такой научной дисциплине как визуальная социология.

Что касается фотографии, то в этом случае ее предметом будет считаться не только то, что сфотографировано (фотографический образ или разновидность визуального изображения), но и то, что поддается фотографированию, т.е. внешне воспринимаемые аспекты общественной жизни. Значит, сюда можно отнести визуальные проявления общества, которые может зафиксировать объектив фотоаппарата. Таким образом, делая промежуточный вывод, можно отметить, что фотография отражает социальные проявления общества. Долгое время фотография рассматривалась, как способ зафиксировать какой-либо момент, проиллюстрировать тексты. Так использовали фотографию многие антропологи и этнографы. Сейчас фотография служит более глубоким познавательным целям, «как посредник в получении нового знания или критической перспективы»<sup>3</sup>. Так, она становится более самостоятельным явлением и может рассматриваться, как отдельный объект исследования. Сегодня мы постоянно сталкиваемся с различными фотографическими образами, которые проникают во все сферы жизни, тесно взаимодействуя с человеком. Невольно возникает вопрос, что есть фотография сегодня? Необходимо определить ее место в системе визуальной культуры и сделать вывод о том, какова дальнейшая судьба ее развития, делая в данном исследовании акцент на художественной фотографии. Каким видоизменениям она подверглась?

Визуальная культура сегодня наполнена многочисленными образами. Мир становится зрелищным, а визуальные проявления становятся более яркими и выразительными.

---

<sup>2</sup>Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования / П. Штомпка. – М. : Логос, 2007. – С. 2

<sup>3</sup>Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования / П. Штомпка. – М. : Логос, 2007. – С. 3

Повышается образность нашего окружения. Массово происходит возврат к визуальным образам. В течение последнего времени в западной культуре преобладают визуальные средства массовой информации над устными или текстовыми сообщениями. В теории культуры выделяют три следующие друг за другом исторические эпохи: оральную, вербальную и визуальную. В первой эпохе люди изъясняются посредством диалога. Это ограничивает круг общающихся, так как разговор происходит обычно один на один. Во второй эпохе появление письма позволило расширить круг лиц, кому предоставляется информация. Отменяется условие близости, так как письмо доходит в отдаленные пространства. Также преодолевается ограничение по времени, письмо остается следующим поколениям, которые могут сделать определенные выводы о жизни их предшественников. Самым переломным моментом в этой эпохе является изобретение книгопечатания, когда текст может быть размножен на бесчисленное количество экземпляров и доставлен неограниченному числу получателей. Так, письмо и печать – важные факторы возникновения современного общества, в частности, массовости культуры. И с наступлением визуальной эпохи важным является образ. Образы передают информацию, знания, эмоции, эстетические ощущения, ценности. Они могут воздействовать не только на сознание, но и на подсознание, обладать более сильным эффектом на зрителя.

В эпохе образов есть переломные моменты. Один из них – это изобретение фотографии (фотографического негатива), это позволило размножить образ во многих экземплярах. Второй – это изобретение копировального аппарата, ксерокса, который еще больше упростил процесс копирования. Но самой настоящей революцией стало изобретение электронного регистрирования, копирования и переноса изображения – это телевидение, а затем компьютер и Интернет. С появлением подобных средств передачи стираются всякие барьеры, границы времени и пространства. Область получения расширена, визуальные образы плавно вплетены в повседневность. Повсюду богато украшенные витрины всевозможными афишами, рекламами. Искусство граффити можно встретить на различных стенах городов. Иллюстрированные журналы, интернет с многочисленными изображениями, которые люди посылают друг другу. Итак, в этом многообразии визуальных решений, фотография вписывается вполне органично. Ее повсеместность никого не удивляет, ежедневно люди посылают друг другу фотоизображения, с целью рассказать о происходящем в их жизни. Фотография, несомненно, носит информационный характер, она становится более гибкой в реалиях современной жизни. Художественная фотография, в этой связи, также подвержена изменениям. Технически совершенные графические редакторы позволяют создать фотоизображение, которое внешне будет напоминать картину. Делая снимок привычным способом, на фотоаппарат, человек принимается за постобработку, в процессе которой преобразует снимок до состояния

художественной работы. Фоторедакторы становятся некими инструментами в современной фотографии, подражая живописи и графике.

Как уже говорилось ранее, современность диктует повсеместное распространение изображений. Образы конструируют и формируют наше мышление. Визуальная восприимчивость заменяет и дополняет текстовую восприимчивость. Обилие изображений приводит к тому, что человек воспринимает окружающую действительность через призму образных стереотипов, которые общество пытается установить.

## **1.2. Философия фотографии. (Ролана Барта, Валерий Савчук, Сьюзен Сонтаг, Елена Петровская, Жан Бодрийар)**

Знаковые исследователи фотографии рассуждают в своих трудах о природе фотографии, пытаются ответить на вопрос, что есть фотографии, найти ее сущность. В данном параграфе предлагается проанализировать творчество философов, выбравших предметом рассуждений фотографию. С целью обозначить границы явления, попытаться понять ее теоретическую основу. В дальнейшем это облегчит понимание художественной фотографии и осмысление современной художественной фотографии в контексте культурологических размышлений.

### **1.2.1. Проблема визуального в современной культуре (Елена Петровская «Теория образа»)**

Теоретические изыскания Елены Петровской основаны на актуальных сегодня исследованиях о визуальном. Появление многочисленных трудов о визуальных практиках вызвано обеспокоенностью теоретиков о новом явлении. Вхождение визуального в мир научной мысли было предопределено. Необходимость исследовать появившиеся практики, связанные с развитием компьютерных технологий, появилась в конце XX века. Сегодня главенствует «тотальное засилье образов»<sup>4</sup>, различное понимание этих образов ведет к многообразию концепций, имеющих право на существование. Научная мысль активизировалась в сторону попытки разработать предмет и метод новой дисциплины.

Елена Петровская заявляет о смерти фотографии, а именно о переосмыслении этого явления и рождении нового смысла. Фотография длительное время существовала как художественный и исторический объект. После 1960-х годов происходит переосмысление, она начинает использоваться художниками, с целью обосновать потерю выразительного средства. Фотография понимается как инструмент искусства, концептуалисты стремятся подорвать основы самого понятия искусства, используя фотографию в своем творчестве. Они документируют свои акции, с целью создать впоследствии отчет о своей деятельности. В этом

---

<sup>4</sup>Петровская Е. Теория образа / Е. Петровская. – Москва, 2010. – С. 14

случае фотография выступает как средство запечатлеть действие. Она не воспринимается отдельно, с ее помощью заглядывают в суть действия перформанса. Происходит переосмысление художественных средств фотографии

### 1.2.2. Ролан Барт «Punctum и studium»

Фотография трудно поддается классификации. Есть некоторые основные моменты, которые можно применить при разборе ее структуры, например, «эмпирическая фотография (профессиональное фото / любительское фото), риторический (фотопейзаж, натюрморт, портрет, нагая натура) или эстетическая фотография (реалистическая фотография / художественная фотография)»<sup>5</sup>. Подобная классификация носит условный характер, т.к. она применима и к другим видам искусства.

В классическом понимании фотография не отличается от того, что она отражает, то есть своего референта. Исходя из природы фотографии, можно сделать вывод о повторении случайности. «Фотография как бы постоянно носит свой референт с собой»<sup>6</sup>

Для того, чтобы понять сущность фотографии, необходимо редуцировать это понятие. Ролан Барт в своем исследовании «Camera Lucida. Комментарий к фотографии» рассуждал о теле («corpus») фотографии, выбрав для себя те снимки, о существовании которых он точно знал. И попытался сформулировать некое общее свойство, объединяющее фотографию вообще. «Фото, по моему наблюдению, может быть предметом трех способов действия, троякого рода эмоций или интенций: его делают, претерпевают и разглядывают».<sup>7</sup> И так, Барт выделяет три фигуры в фотографии: «Operator – это сам Фотограф. Spectator – это все мы, те, кто просматривает собрания фотографий в журналах, книгах, альбомах, архивах...»<sup>8</sup>, а Spectrum, по словам Барта, это то, что фотографируют. Создается эффект театрального представления, спектакля, формируется картинка.

Барт ввел два термина, которые стали для фотографии весьма значимыми: studium и punctum. Studium – это языковое, культурное и политическое понимание фотографии, т.е. то, что выражает некие общие, устоявшиеся понятие и принципы. Придерживаясь этого термина, мы интерпретируем фотографию согласно определенным представлениям, относящимся к той или иной культуре. Punctum – понятие, которое относится к субъективному восприятию

---

<sup>5</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. – С.12

<sup>6</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. – С. 15

<sup>7</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. – С. 21

<sup>8</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. – С. 21

снимка, выражает личный эмоциональный смысл. Здесь заметна прямая связь с изображением. Обычно *punctum* возникает, когда зрителя каким либо образом затронул снимок. Возможно, при взгляде на фотографию человек вдруг вспомнил что-то знакомое и родное, проявились чувства.

Данное разграничение в понимании фотографии позволяет нам лучше увидеть разное отношение к ней

### **1.2.3. Валерий Савчук «Философия фотографии»**

Автор ссылается на высказывание фотографа Эдварда Вестона о требовании для художественной фотографии: «презентации вместо интерпретации»: нужно снимать «сами вещи», а не настроения фотографа (это произносилось на фоне господства в Америке до 30-40-х годов XX в. фотографии настроения).<sup>9</sup> Провозглашение символом самой вещи стало для понимания фотографии ключевым поворотом. Именно вещи составляют картину жизни целиком.

Вообще процесс осмысления фотографии формировался долгое время. Онтология фотографии возникает с первыми попытками теоретизировать данное явление. Сущность фотографии открывается не только во время признания ее самостоятельным жанром изобразительного искусства, но и в процессе влияния фотоискусства на другие жанры и обществом в целом. Фотография совершила революция в области восприятия искусства, она освободила глаз от принятия решений, переложив это на объектив. Она также освобождает нашу жизнь, преобразует ее и добавляет новое осмысление, новые образы, создает комплекс восприятия.

Термин «онтология» использовали в своих текстах многие философы: Эрнст Юнгер, Вилем Флюссер, Ролан Барт, Сьюзен Сонтаг, Стэнли Кэйвл. Также термин встречается в трудах фотографов: Альберт Сутворт, Питер Генри Эмерсон, Альфред Стиглиц. Если обобщить суть исследований, то вывод, к которому приходят авторы заключается в гносеологической проблематике, то есть взаимоотношения фотообраза и реальности, достоверности изображения, о субъективности.

Фотография всегда связана с реальностью, она находится в постоянном взаимодействии с ним. Даже если изображение размытое, нечеткое, далекое от документального, оно все равно сохраняет онтологию реальности. «Она воздействует на нас как «естественный» феномен, как цветок или снежинка, красота которых неотделима от их растительного или кристаллического

---

<sup>9</sup>Савчук В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – Спб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2005. – С. 17

происхождения».<sup>10</sup> Фотография дополняет реальность, она создает ее эстетический образ. Несмотря на различные преобразования фотографии в современном искусстве, по своей сути она остается чистым отражением реальности. Эта черта была заложена в ней самой с самого начала. Отражение реальности – неотъемлемая часть фотографического образа. Цифровые технологии меняют форму фотографии, но в то же время не отнимают ее природной сути. Постмодернистские тенденции приводят к совмещению различных видов искусств, фотография в этом смысле сочетается со многими из них, особенно ее давнее родство с живописью позволяет проявить новые идеи и реализовать возможности. Цифровые манипуляции, жесты современных художников приводят к модернизации фотографии, к новому пониманию. И тем не менее связь с коренными чертами остается неизменной. Всегда будет присутствовать интерес к отображению реального мира. Изменяется подход в понимании и использовании фотографии. Художники используют ее для достижения целей, например, усилить эмоции от происходящего момента.

Фотография дает нам другую реальность с образами вещей, обогащает наше представление о бытии. Это не в прямом смысле отображение реальности. Фотография является тем, что не присутствует в настоящий момент. Можно сказать, что «фотография победила субъективность тем способом, о котором живопись не могла и мечтать, который не только не касается акта живописи, но и делает его совершенно излишним: благодаря автоматизму. Благодаря исключению человеческого участия в деле репродукции»<sup>11</sup>. Действительно, фотографический процесс – во многом механическое явление, которое помогает создавать другую реальность, без участия человека. В.В. Савчук утверждает, что фотография не является конкурентом живописи. «В определенный момент произошло то, что усилие постичь визуальную реальность – или «память настоящего момента», как сказал Бодлер, - расщепилось. Для того чтобы удостовериться в нашей связи с реальностью, чтобы подтвердить наше присутствие, живопись обращается к миру. Фотография же сохраняет присутствие мира благодаря тому, что она обращается к нашему отсутствию в нем».<sup>12</sup> Так, создаваемый фотографический образ отличается от живописного, в нем нет той субъективной наполненности. Фотография создает иную реальность, пытаясь добавить в нее свой опыт. Любая документальная фотография – это не просто прямое копирование реальности, это прежде всего цель, причина, по которой она была сделана, например, отразить быт людей,

---

<sup>10</sup>Савчук В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2005. – С. 26

<sup>11</sup>Савчук В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2005. – С.28

<sup>12</sup>Савчук В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2005. – С. 28

поведать другим о неизвестных местах. Глаз фотографа делает это по своему. Любую вещь можно снять индивидуально, получая разные результаты. Суть фотографии здесь – устойчивая связь с реальности, с целью создать другой ее вариант.

К концу XX века устанавливается суждение, согласно которому взаимоотношение фотообраза и реальности не говорят о подлинности произошедшего. Фотография предполагает эффект иллюзорности, эффект присутствия. С этого момента начинается формирование нового отношения к пониманию фотографии. Ее определяют как способ создать новые миры, на подобии с другими видами искусств.

Обилие фотообразов в современном мире создает возможность погрузиться в новую реальность, которая заменяет другую привычную нам. Это выводит проблематику фотографии на новый уровень – социальный. С помощью фотообразов провозглашаются идеи, заявляются проблемы. Мы оказываемся внутри процесса создания новой реальности, и этому способствует фотография.

#### **1.2.4. Сьюзен Сонтаг. О природе фотографии.**

Изобилие фотографических изображений приводит к тому, что каждый может присвоить их себе. Фотография – это не только высказывание о мире, но и ее часть, некая маленькая копия реальности. С таким изображением можно сделать все, что угодно: обрезать, уменьшить, увеличить, ретушировать, раскрасить. Снимок становится ценным, когда устаревает, его продают, покупают, продуцируют. Они вмещают в себя мир. Фотографию хранят в альбомах, помещают в рамку, чтобы хранить в памяти воспоминание об ушедшем. Самое важное, что делает фотография, она предоставляет свидетельства. Она является неоспоримым доказательством чего-либо. С недавних пор она стала инструментом контроля и слежки для деятельности секретных агентов. Глядя на изображение, можно понять, было событие или нет. Любая фотография, пусть любительская или с претензией на художественность обладает устойчивой связью с реальностью, в сравнении с другими объектами искусства и культуры. Фотографы определяют, как должен выглядеть тот или иной снимок, они вкладывают свое представление и свое мнение. Фотография, в этом смысле, сравнивая с живописью и рисунком, интерпретируя по своему мир. Фотография, став частью массовой культуры, позволила расширить свои границы. Сегодня к ней обращаются, минуя художественные цели. Она стала предметом социального действия для самоутверждения, фиксирования повседневных событий и т.д. Конечно, фотография всегда будет неотъемлемой частью любой семьи. Люди ведут с помощью нее свою историю. Также фотография позволяет владеть пространством, образуя с туризмом одно целое. Туристы по всему миру путешествуют с камером или со смартфоном в руках. Так, фотография стала посредником в восприятии окружающей действительности.

«Фотография – псевдоприсутствие и в то же время символ отсутствия. Подобно камину в комнате, фотографии – особенно людей, чужих пейзажей, далеких городов, исчезнувшего прошлого – располагают к мечтаниям».<sup>13</sup> Фотография романтична по своей натуре, она способна перенести человека в воспоминаниях, способна напомнить о чем-то главным, при этом, оставаясь всегда рядом. Сегодня, по мнению Сьюзен Сонтаг, происходит «фотозависимость»<sup>14</sup> - это некая необходимость превратить увиденное в опыт.

Фотография образовала вокруг себя новое понимание информации. Современный мир настолько полон изображений, что в кадре может оказаться все что угодно. В фотографиях мир видится как множество не связанных друг с другом элементов. Получается, что каждая фотография несет в себе свой смысл и содержание. И это содержимое фотографии можно интерпретировать по-разному. Возникает ощущение встречи при взгляде на фотографию. Снимок дает поверхностное представление об увиденном, далее начинается работа зрителя над поиском смыслов. Они привлекают к постоянной работе мышления, работе воображения. Из фотографии нельзя сделать истинное утверждение об увиденном. За исключением некоторых документальных изображений действительности. В большинстве своем это поток изображений, открывающих мир фотографа, его представлений о жизни. Сегодня все существует для того, чтобы быть запечатленным.

Если попытаться выявить понятие эстетического в фотографии, то в первые десятилетия от фотографии ожидали некой идеализации увиденного. И сегодня многие стремятся запечатлеть красивый закат или цветущее растение. Эдвард Стейхен в 1915 году начал фотографировать обыденные предметы быта. Например, молочная бутылка на пожарной лестнице. В 1920-х годах фотографы начали искать нечто из повседневной жизни, что может стать предметом их снимков. Так, в фотографию начали попадать вещи, ранее не имевшими связь с фотографическим. Понятие эстетического в фотографии довольно широко в понимании. Прекрасным может стать любой предмет. Фотография стремится придать объектам ценность. Это позволяет расширить границы.

Многие утверждают и считают фотографию самым реалистичным видом искусств из всех миметических. Однако в ней таится сюрреалистическая природа, она настолько сильна в фотографии, что другие виды искусств не смеют соперничать. В живописи изначально была

---

<sup>13</sup>Сонтаг С. О фотографии / С. Сонтаг : пер. с англ. В. Гольшева. – М. : ООО «АдМаргинем Пресс», 2013. – С. 29

<sup>14</sup>Сонтаг С. О фотографии / С. Сонтаг : пер. с англ. В. Гольшева. – М. : ООО «АдМаргинем Пресс», 2013. – С. 40

заложена установка на изящное искусство. Техническая изощренность, уникальность полотна сковывало движения. Лишь искусство Джексона Поллока поставила в новое русло движение сюрреализма в живописи. Наиболее ярко выразили свои идеи сюрреализма в фотографии те авторы, которые вели борьбу с плоским реализмом фотоснимка. В 1930-е годы фотографический сюрреализм был наполнен театрализацией содержимого кадра, похожего на заимствования линии живописного сюрреализма. Постепенно такой подход изживает себя и обнаруживается, что фотография способна без различных уловок преподнести жизнь подсознания. «Сюрреализм заложен в самом создании дубликатного мира, реальности второй степени, более узкой, но и более эффективной, чем та, которую воспринимают обычным зрением. Чем меньше ухищрений, чем меньше оригинальной выделки, тем скорее всего убедительнее будет фотография».<sup>15</sup> В самой специфике сюрреализма заложена черта случайности, беспорядочности. Фотография же легко передавала характер сюрреальности происходящего. Преимущество фотографии в этом смысле заложено в ее свободе, она не подвластна полностью намерениям художника. Между фотографом и объектом стоит машина, механический предмет, который несмотря ни на что будет воспроизводить снимок на свет. Безусловность изображения, его достоверность – вот что гарантирует камера. Именно отношение со временем делает фотографию близкой к сюрреализму. Она захватывает то, что постоянно ускользает от человеческих глаз. Сьюзен Сонтаг писала: «Фотографии, превращающие прошлое в предмет потребления, - монтажный кадр. Любая коллекция фотоснимков – продукт сюрреалистического монтажа, сюрреалистическая аббревиатура истории».<sup>16</sup> Фотография отражает мир сюрреальных образов, создавая некое полотно, по которому можно прочесть жизнь. Интерпретация смыслов кадра может быть осуществлена по-разному. Фотографы вправе выражать свои идеи, исходя из индивидуального опыта. Это сближает ее с живописью и графикой, но в то же время выделяет присущие только ей особенности: большую свободу действия. Фотоснимок способен запечатлеть неуловимые взглядом вещи, зафиксировать их. Это уникальная черта фотографии указывает на особый интерес по отношению к ней. Возможности развития этого вида искусства безграничны. Она способна соединяться, трансформироваться, создавать новые видения. При этом, сохраняя свою природу: отражение видения автора, интерпретация реальности.

---

<sup>15</sup>Сонтаг С. О фотографии / С. Сонтаг : пер. с англ. В. Голышева. – М. : ООО «АдМаргинем Пресс», 2013. – С. 74

<sup>16</sup>Сонтаг С. О фотографии / С. Сонтаг : пер. с англ. В. Голышева. – М. : ООО «АдМаргинем Пресс», 2013. – С. 95

### **1.2.5. Жан Бодрийар «Изнасилованное изображение»**

Современная фотография перестает быть истинной, под влиянием пропаганды различных идей. На первый взгляд реалистическое изображение фиксирует не то, что есть, а то, что должно быть. Сегодня мир, который мы видим в СМИ, по ТВ достаточно жесток. Проявления агрессии можно видеть в большом количестве. Изображение несет этот посыл, представляя идеи общественности. Засилье негативных образов повсюду. Большинство фотографий и медийных образов становятся лишь репортажем, который стал эстетическим принципом. Так фотография отходит от своего классического понимания, и мы сталкиваемся с новой фотографией. Жан Бодрийар говорит об убийстве изображения, связывая это с тем, что оно теряет связь с реальностью. Цифровые технологии дают возможность создавать новую реальность, в противовес аналоговой фотографии, в основе которой лежала действительность. Гипер-визуальность становится источником власти и контроля. Именно цифровой математический способ создания изображения лишает нас возможности иметь дело с настоящей фотографией, известной с XIX столетия. Происходит смерть оригинального вида искусства. Что же приходит на смену? Современная цифровая фотография, способная перевернуть представления о реальности. В аналоговой фотографии живет «формула исчезновения реальности, формула расстояния, способ замораживания мира, и все это есть ничто в сердце объекта».<sup>17</sup> В цифровом изображении нет ничего отложенного, в нем ничего не исчезает. Изображение становится похожим на некую инструкцию или программу. В современной фотографии больше нет пунктума, по выражению Барта, в нем отсутствует понимание, что нечто происходило в определенном месте, в определенное время.

Таким образом, мы сталкиваемся с новым пониманием фотографии. Очевидно, привычный способ ее трактовки уходит в прошлое. Сегодня цифровая фотография обладает большим количеством возможностей, позволяющим ей стать новым изображением. Именно изменение сущности фотографического изображение, заключающегося в отсутствии связи с реальности, ставит вопрос о новой фотографии.

### **1.3. Критерии художественной фотографии**

Итак, перед нами феномен, требующий особого внимания. Фотография сегодня повсеместное явление, доступ к которому имеет любой желающий. Профессиональная фотография также развивается быстрыми темпами, в ней появляется многообразие жанров. Задача художественной фотографии состоит в передачи эстетической мысли. Фотографы

---

<sup>17</sup>Бодрийар Ж. Изнасилованное изображение. [Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – [Photographer.Ru](http://www.photographer.ru), 2018. – Режим доступа: <http://www.photographer.ru/cult/theory/3685.htm> (дата обращения: 11.04.2018)

выбирают концепцию своего творчества и начинают работать в выбранном направлении. Некоторые работают для модных журналов, где политика требует особого внимания к эстетике. Глянцевые издания стремятся сделать свой продукт красочным и ярким. Для достижения желаемого результата, конечно, важна техника, мастерство фотографа, техническое оснащение съемки (свет, приборы), а также важны модели. Далее наступает процесс ретуширования полученного материала, и здесь результат зависит от поставленных задач. Если модно издание достаточно провокационное, то фотограф избирает путь сильных видоизменений снимков как, например, это делает Тим Уолкер. А если издание хочет передать тонкость высокой моды без особых резких перепадов, то фотографу достаточно убрать лишние детали, поправить цветовое решение и получить качественный снимок. Такой подход заметен в творчестве Антона Землянова, работающего со многими изданиями.

С философской точки зрения фотография всегда имеет связь с реальностью и так или иначе видоизменяет ее. Отражение мира может быть разным. Если модернистская фотография была понятна и ясна, то современная постмодернистская фотография ищет множественно нестандартных решений. Отсюда сложность в вопросе определения художественной фотографии. Стать фотографом, как и художником сегодня может каждый. Вопрос будет лишь в степени мастерства и профессионализма. В эпоху модернизма фотография понималась как целостное произведение, которое было красивым, понятным и развлекательным. Фотограф в данном случае исполнял роль наблюдателя, а дистанция между ним и объектом съемки была достаточно велика. Это яркий пример фотографии кон. XIX-пер.пол.XX века, когда фотография была документом, она подтверждала существование действительности. Конечно, развитие пикториализма ставит под вопрос утверждение этого термина, но пикториальная фотография все-таки была обоснована: она появилась в ответ на желания художников использовать возможности фотографии в собственных целях. Появлялись качественные художественные материалы, которые напоминали картины. Это делало их понятным зрителю, они видели в этом прямую связь с живописью. Так или иначе, фотография оставалась отражением действительности и свидетельством происходящего. Сегодня же в расцвет постмодернистского искусства ситуация в корне меняется. Фотография становится частью процесса, художники работают с ней наряду с другими видами искусств (инсталляция, видео-арт, живопись и пр.) Возникает необходимость в пояснении увиденного, контексте, сопровождении письменного объяснения. Фотограф становится участником процесса, а не наблюдателем. Стремительно сокращается дистанция между автором и объектом. В этом заложена специфика современной художественной фотографии.

Современная художественная фотография – это часть визуальной культуры. Фотография подвластна различным технологическим ухищрениям. Став частью цифровой эпохи,

фотоизображений претерпевает различные изменения. Если раньше фото воспринималось как документ, то сегодня это различные манипуляции, связанные с цифровыми технологиями. Художественная фотография сегодня это безграничный способ выразить эстетические мысли. Беря за основу, цифровую природу, художник стремится реализовать намеченные планы. Он не просто отражает реальность, он коренным образом преобразует ее. Фотография тяготеет в живописи в новом ключе. Если раньше, это было постоянное соревнование фотографии и живописи, и фотография заимствовала живописное понимание изображение, то сегодня фотоизображение на новом качественном уровне заимствует приемы живописи, происходит апроприация. Цифровая живопись тесно связано с фотографией предоставляет современному зрителю качественно новый продукт. В этих новшествах возникает множество вопросов: «Где грань между фотографией и цифровой живописью?», «Что мы можем назвать фотографией?», из-за доступности фотографии также распространен вопрос: «Искусство ли это?».

«И практика фотохудожников разных периодов истории светописси доказательно убеждает в том, что природа таких образов по аналогии действительно близка природе образов станковых картин. Следовательно, для такого вида фотопроизведений нет безусловной надобности разрабатывать особые правила, каноны, рекомендации, эстетические критерии. Для фотографии тем более. Достаточно адаптирование их из пластических искусств в границах возможностей техники художественной светописси»<sup>18</sup>.

Современное искусство многообразно, оно постоянно развивается, принося все новые открытия. Фотография органично вписалась в эти процессы, постоянно подстраиваясь под существующие процессы.

Сегодня визуальные исследования особенно актуальны. Развитие компьютерных технологий приводит к переосмыслению таких привычных и сложившихся понятий, как фотография. Появление цифровой фотографии задало новую волну рассуждений о природе фотоизображения. Что такое фотография как изобразительное средство и теряет ли оно свою специфику? Вопросы о том, что мы можем называть сегодня искусством перекликаются с тем, что мы можем назвать художественной фотографией. Для того чтобы очертить границы явления, необходимо выделить критерии художественной фотографии.

Художественная фотография позволяет воспроизвести объективную реальность глазами автора. Она усиливает реальность видением фотографа, становясь более насыщенной, эмоциональной и содержательной. Как и любое искусство, фотография несет определенный

---

<sup>18</sup> Морозов С. А. Творческая фотография [Электронный ресурс]. Электрон.дан. – Библиотека фотографа,1989. – Режим доступа: [http://photographerslib.ru/index.php?link\\_id=cat](http://photographerslib.ru/index.php?link_id=cat) (дата обращения: 25.05.2018)

посыл, который считывается благодаря художественно изобразительным свойствам. Возникновение фотографии произошло в эпоху индустриального общества и тесно связано с его основными характеристиками: машинным характером, развитием технологий коммуникаций, монетарной экономикой. Механическая природа фотографии в ту пору особенно проявила свою суть. В XIX веке фотография становится способом изображения индустриального общества, так как обладает способностью документировать и актуализировать ценности. Из этого следует, что индустриальное общество стало условием появления фотографии. Она отражала действительность, расцвет машинного производства, показывала прогресс общества. Однако общество претерпело значительные изменения, и фотография перестала удовлетворять все необходимые условия изображения. Она больше соответствовала принципам модерна, нежели потребностям информационного общества, в котором главенствуют цифровые сети. По мнению исследователи фотографии Андре Руйе, «то, что называется «цифровой фотографией», ни в коем случае не является цифровым вариантом фотографии. Между ними радикальный разрыв: они различаются не по мере, но по самой своей природе». <sup>19</sup> В таких быстро меняющихся условиях меняется и фотография, возрастает роль цифровых технологий, в которых природа фотография постепенно меняется. Постепенно уходит в прошлое восприятие фотографии как документа, возникает это только в зависимости от обстоятельств. Документирование действительности было актуально в эпоху индустриального общества, с ее угасанием, фотография стала восприниматься как выражение. Сомнительно утверждение о достоверности документальной фотографии, существует мнение, что она не гарантирует прямого доступа к вещам. Между реальностью и изображением стоит бесконечное множество других изображений. Фотограф имеет контакт с вещами ровно в такой степени, как художник, работающий с холстом. Любой человек вносит в произведение свое видение, свой взгляд. Фотограф неосознанно выражает свое мировоззрение через снимки, пусть даже и документальные. Снимая под определенным ракурсом, выбирая тот или иной сюжет, он помещает фотографию и то, что изображено на ней в некие рамки. Он предоставляет миру свой взгляд на вещи. Исходя из этого, можно сделать промежуточный вывод о том, что фотография по сути своей является объектом художественного восприятия, для которого важно авторская составляющая. Документальной она может быть в угоду обстоятельствам, например, какой-либо журналистский репортаж. Но при этом, сохраняется ее внутренняя суть – выражение эстетической мысли.

---

<sup>19</sup>Руйе А. Фоторафия. Между документом и современным искусством / пер. с фр. / А. Руйе – СПб.: Клаудберри, 2014. – С. 10

Признание фотографии как самостоятельного культурного и художественного явления произошло примерно в 1970-е годы. В это время активно открываются галереи, проводятся всевозможные фестивали, издаются журналы, публикуются труды о фотографии. Практика фотографии уверенно вступает на территорию культуры и искусства. Вырабатывается новый взгляд на фотографию. Она становится истинным произведением искусства – предметом созерцания. В искусстве формируется интеллектуальное и чувственное восприятие явления.

Фотография сегодня наполняет всю сферу человеческой жизни. Возможность создавать дубликаты делает фотографию повсеместной. Такой нескончаемый поток изображений откладывает философский отпечаток на сущность фотографии. Появляются новые грани этого привычного явления. Елена Петровская рассматривает фотографию как источник общности людей. Благодаря высокой скорости распространения снимки накапливаются и заполняют пространство, образуя некую память. В повседневности знакомство с фотографией начинается с ее внимательного рассматривания. Ролан Барт говорил об опыте переживания, который конкретный снимок должен удержать и восполнить в зрителе. Сегодня актуальным становится вопрос о том, какой будет эта конкретная фотография, на которой останавливается внимание зрителя? «Может ли исследователь этого вида изображения в эпоху массового манипулирования фотоматериалом отталкиваться от того, что Барт называл «моей» фотографией. Как вычислить этот единичный элемент, относящийся к современному понятию фотографии. Категория «мое» - это своеобразное возвращение к личной драме, которую переживает зритель. «Это по-прежнему безусловный род узнавания, но вот только чего?» задает вопрос Елена Петровская<sup>20</sup>. В эпоху постмодернизма проблема узнавания ставится иначе. Переживания через «мое» перестает быть личной прерогативой, через которую проходит лишь один индивид. Здесь накладывается влияние социальных стандартов, которые применимы ко всем слоям населения. Это лишает ощущения индивидуального восприятия. Как найти ключ к пониманию современной фотографии и ее художественного аспекта. Именно художественный образ, заложенный в снимке, влияет на чувства конкретного человека. Происходит контакт с фотохудожником, с его мировоззрением, опытом. Происходит узнавание себя, своего «Я», изображение выступает как некий трамплин, откуда начинает путь к собственному внутреннему миру. Процесс «самоузнавания» осуществляется посредством чужого опыта. Появляется термин аффекта, который возвращается через общность. «Это означает, что «мой» аффект необходимо растворен в аффекте других, что возвращается он ко мне в исходной общности разомкнутого опыта. Он заранее принадлежит другим».<sup>21</sup> Высказывание Елены

---

<sup>20</sup> Петровская Е. Антифотография / Е. Петровская. – М. : «Три квадрата», 2003. – С. 3

<sup>21</sup> Петровская Е. Антифотография / Е. Петровская. – М. : «Три квадрата», 2003. – С 4

Петровской говорит о том, что сегодня повсеместно воспроизводимые образы зависят от присутствия других. Современный человек мыслит в условиях совместного опыта. Это создает почву для размышления о вычлениии художественной фотографии. Мысль о том, что современное мышление основано на общности опыта дает возможность сформулировать критерии художественной фотографии.

Неотъемлемой частью современной фотографии является сцена для размышлений, рефлексия по поводу содержания изображения. Необходимость анализа возникает у каждого зрителя, как у обывателя, так и у теоретика. Фотография требует обратной связи. Условия таковы, что без рефлексии над увиденным трудно обойтись. Зрителю отводится специальное место внутри изображения. Это изображение существует благодаря тому, что в нем заложен путь для зрителя, который становится постоянным и необходимым соучастником. Его роль первостепенна, так как ей отводится функция конструирования самого смыслового поля изображения. Такой структурно-содержательный элемент становится отличительной особенностью фотоискусства и искусства в целом. Этот элемент можно назвать критерием художественной фотографии.

Фотография формирует некую общую память, утверждая возможность истории. Она фиксирует, документирует время образами, имеющими эмоциональную окраску, «вымысел как способ правдивой реконструкции воспоминания».<sup>22</sup> Фотография предоставляет человеку доступ ко времени, к прошлому, создавая условия историчности и памяти. Это второй критерий художественной фотографии, по которому наша память конструируется посредством фотографического изображения. Эта та реальность, в которой не будет какой либо одной достоверной правды. Формируется память коллективная. Неосознанное доверие увиденному изображению. Нет возможности проверить сюжет.

Сьюзен Сонтаг говорит о фотографии и рассуждает, что ее отношения с видимой реальностью являются более точными, чем у других миметических объектов. В фотографии творятся те же самые отношения между правдой и искусством, как и в любом художественном акте. Несмотря на достоверность и убедительность, фотоснимок всегда есть высказывания фотографа. За изображением стоит человек, наделенный определенным набором вкусов, понятий и предпочтений. С самого начала своего развития фотография стремились отразить как можно больше сюжетов. Живопись никогда не отличалась подобным широким кругозором. Сегодня возможности техники достигли того уровня, когда фотография стала демократическим видом, который позволяет фиксировать зрительный опыт в изображениях. Сонтаг говорит, что искусством фотография стала в результате индустриализации. «Благодаря развитию техники у

---

<sup>22</sup> Петровская Е. Антифотография / Е. Петровская. – М. : «Три квадрата», 2003. – С. 25

фотографии появились социальные применения и как реакция на это – осознание себя как искусства». То есть, мы можем выделить еще один критерий художественности в фотографии, это ее индустриализация. Возможность достигать высокого уровня изображения с помощью технических средств.

Также к фотографии относится такое свойство как интерпретация мира, как живопись и рисунок. Вездесущность и пассивность есть ее идея, рассуждает Сюзен Сонтаг.

«Фотография – элегическое искусство, сумеречное искусство»<sup>23</sup> Объекты, попадающие в поле фотографии, становятся бессмертными, остановившимися во времени. Они сохраняют свои черты, не давая времени затронуть и изменить их.

Еще одним критерием, по которому мы можем выделить художественную фотографию, это ее сюрреализм, заложенный в самом создании дубликатного мира. Фотография создает реальность второй степени, более узкой, но более эффективной и достоверной. Чем проще будет создан образ в фотографии, чем меньше будет использовано элементов, тем более лаконичней и убедительней она будет.

Современная фотография осваивает новую форму, меняющую ее суть. Цифровая природа фотографии приводит к обновленному пониманию явления. Возможности художественной фотографии расширяются. Одним из критериев можно назвать возможность дорисовывать изображение, чтобы оно становилось похожим на живопись. Такие фотографии интересны по своей композиции, эстетическим решениям. Фотохудожники изобретают другие миры при создании своих произведений. Складывается новый способ осмысления реальности. Художественная фотография всегда была сопряжена с эстетической наполненностью, с умением авторов создать образ. Такие снимки всегда привлекали зрителя. И сегодня возможности цифровых технологий позволяют настолько преобразить фотографию, что мы теряемся в догадках: «Фотография ли это?».

Итак, выделим основные **критерии художественной фотографии**:

1. Структурно-содержательный элемент. Фотография требует обратной связи. Современную художественную необходимо рассматривать.
  2. Общая память фотоизображений, которой мы безоговорочно доверяем.
  3. Индустриализация художественной фотографии, что означает высокий уровень фотоизображений.
  4. Сюрреализм – создание с помощью художественных образов других миров.
- Живописность изображений, возможность дорисовывать необходимые элементы

---

<sup>23</sup> Сонтаг С. О фотографии / С. Сонтаг : пер. с англ. В. Голышева. – М. : ООО «АдМаргинем Пресс», 2013. – С. 28

Художественная фотография ярко проявляется в современном мире, где технологии способны достроить и изменить ее сущность. Феномен современной фотографии заключается в ее цифровой природе, отсюда возникает необходимость обозначить рамки и дать определение современной художественной фотографии.

## **2. Исторический экскурс развития фотографии**

### **2.1 Естественнаучные предпосылки возникновения фотографии**

Сегодня фотография сильно отличается от своего первоначального облика, аналоговой фотографии. Цифровая эпоха полностью изменила суть фотографического искусства и поставила его на новый уровень. Проблема данного доклада заключается в том, что современная цифровая фотография меняет свою сущность, она вырастает из своих границ. Предлагаем рассмотреть основные этапы проявления фотографии в культуре и проследить ее изменение.

Со времен своего появления фотография искала методы закрепления изображения, когда путь был найден, то в 50-е годы XIX века она входит в область книгопечатания и появляется возможность тиражирования. Это послужило началу распространения фотографии для широкой публики. Появления «Кодака» перевернуло представление о возможностях фотографии, она стала ближе обычному человеку, бытовая фотосъемка начала свое существование. С этого момента фотоизображения перестают быть редкостью и становятся частью культуры. Снимки воспроизводятся с невероятной скоростью. Середина 80-х гг XX века полностью изменила и поставила на новый путь историю фотографии. Появление цифровых фотокамер открыло новые возможности. И уже сейчас цифровые фотографии можно назвать отдельным видом искусства. Профессиональные фотохудожники стремятся к изменению своих работ, доведению их до совершенства. Глянцевые журналы, профессиональные фотовыставки, работы коммерческих фотографов показывают результаты не только работы с техникой, но и возможности фотографических редакторов, которые видоизменяют первоначальный вид снимка. Появляется новое поле для размышления о природе фотографии. Теряет ли фотография свою сущность с развитием цифровых технологий?

Зрительные образы, распространяющиеся повсеместно, легко усваиваются человеческим сознанием и помогают запечатлеть важные моменты жизни. Языковые возможности фотоискусства довольно обширны и сегодня мы можем говорить о большом потенциале цифровой фотографии, который формировался на протяжении не одного столетия. История фотографии положила свое начало благодаря нескольким именам: Ж. Н. Ньепс, Л. Ж. Дагер и

В. Г. Ф. Тальбот. Каждый из них руководствовался разными целями и помыслами, но все они стремились открыть нечто новое для широкого развития возможностей науки.

Изобретению фотографии предшествовали различные экспериментальные открытия в разных областях, благодаря которым стали возможны первые шаги в развитии фотографии. Необходимо проследить историю развития оптики, камеры-обскуры и светочувствительных веществ. Эти области являлись важной составляющей в процессе поиска способа закрепления изображения. Отсюда две основных науки физика и химия, достижения в которых повлияли на современную фотографию.

### **2.1.1. Оптические основы фотографической техники**

Итак, что касается оптики, то она имеет самую продолжительную историю по изобретению линз и различных оптических приборов, но на момент открытия фотографии, объективы были в недостаточно хорошем качестве. Они были примитивны и представляли собой простые двояковыпуклые линзы, напоминающие объективы художников, которые делали с их помощью зарисовки ландшафтов посредством камеры-обскуры. Этот факт объясняется тем, что учение XV-XVIII вв., работавшие в области оптики, занимались лишь усовершенствованием телескопов и микроскопов, которые так необходимы были развивающейся науке. Камеры-обскуры были не в столь широком применении, как после изобретения фотографии, и к ним не предъявлялись высокие требования. Художников, использовавших камеры в своих целях, устраивали простые линзы. И только с появлением фотографии, оптика занялась конструированием специальных объективов. Долгое время знания по оптике рассматривались с точки зрения теории, применение на практике не приходилось нужным. Изобретение очковых стекол стало первым шагом на пути практического применения накопленных знаний. Начиная совершенствовать линзы из-за высокой потребности в очках и в 1301 г. Государственный совет Венеции специальным указом запретил использовать стекла плохого качества. Сначала линзы использовали лишь гранильщики драгоценных камней, иллюстраторы и переписчики книг. Благодаря научным поискам Леонардо да Винчи начинается переосмысление знания по оптике и в конце XV века в работах ученого становится заметной тенденция к взаимосвязи теории и практики. Леонардо интересовал широкий спектр вопросов, а именно физиологическая оптика, геометрическая оптика, абберация оптических систем, фотометрия и многое другое. В 1509 г. да Винчи конструирует станок для шлифовки вогнутых зеркал и линз, также совершенствует процесс изготовления очковых линз. Ученый строит камеру-обскуру для того, чтобы углубиться в процесс изучения принципа глаза как оптической системы. Через изучение аккомодации глаза, он пришел к выводу о том, что величина зрачка глаза обратно пропорциональна количеству света, падающего на глаз. Это напрямую соотносится с принципом действия диафрагмы в фотоаппарате.

Научные изыскания в области оптики и их практическое применение эффективно отразились на развитии фотографического процесса. Точность передачи изображений с помощью линз сделало возможным создавать первые фотографии. Оптика способствовала передаче реальности через объектив фотоаппарата. И чем совершенней было устройство, тем сильнее возрастал уровень фотоизображений. Таким образом, научные процессы воздействовали на становление фотографической сущности – отражать реальный мир.

### **2.1.2. Камера-обскура и ее влияние на развитие фотографии**

Самая первая камера-обскура представляла собой комнату, часть которой была освещена солнцем. Арабский математик и ученый десятого века Алхазен из Басры писал об основных принципах оптики и изучал поведение света, заметил природный феномен перевернутого изображения на белых стенах затемненных комнат или палаток, стоящих на берегу моря, изображение проходило через небольшое отверстие в стене или палатки. Алхазен применял такое устройство для того, чтобы смотреть на солнце без вреда для глаз. Принцип камеры-обскуры достаточно прост: свет прямыми линиями проходит через отверстие, сделанное в центре. Линии света, отраженные от основания освещенного солнцем пейзажа, проникают в отверстие и проецируются по прямой линии к верху стены затемненной комнаты. Линии света, отраженные от верхней части изображения, идут к основанию стены, и все линии соответственно проходят через центр, образуя перевернутую картинку.

В начале XV века художники стремились к тому, чтобы создавать иллюзию присутствия света на своих полотнах. Свет распределялся так, что создавал смысловое поле, определял значимость освещаемого объекта. Например, фламандский художник Ян ван Эйк сумел передать свет на картине «Джованни Арнольфини и его невеста» так, что он легко лег на формы и цвет на расстоянии, в отражении зеркала.

Интерес к оптике в XVI веке способствовал развитию научных открытий следующего века. В 1604 году Иоганн Кеплер определил физические и математические законы отражения зеркал. В 1609 году Галилей изобрел сложный телескоп. В 1611 году Кеплер разработал теорию линз. Все это положило начало разработки основ фотографии, в котором участвовали как ученые, так и художники. Изобразительное искусство отразило всеобщий интерес к оптическим явлениям, который выразился в стремлении к иллюзиям. Голландские художники Карел Фабрициус, Ян Вермеер, Самуэль ван Хугстратен, испанец Веласкес рисовали явления, которые можно было видеть с помощью зеркал или линз. Например картина Яна Вермеера «Девушка в красной шляпе» создает ощущение «беспорядочных кругов» вокруг ярких освещенных мест, когда не каждый луч в потоке света четко сфокусирован.

Постепенно камера-обскура стала приносить практическую пользу, она уменьшалась в размерах, и ее можно было использовать на природе. Размеры стали достигать два фута в длину и меньше фута в высоту, линза устанавливалась с одной стороны, а у основания другой – зеркало.

Описание камеры-обскуры встречается в книге Афанасия Кирхера «Великое искусство света и тени» 1671 года. В этой книге дается совет о том, как использовать камеру-обскуру в качестве приспособления для зарисовок природы, а также новые возможности этой аппаратуры представлялись в ее проекционных характеристиках, камера-обскура как проекционный аппарат. Это существенно расширяло ее возможности.

Продолжаются работы по усовершенствованию камеры-обскуры и в 1655 г. появилась первый компактный образец, его автором был Роберт Бойль. В 1812 году английский физик У. Волластон заменил в камере-обскуре двояковыпуклую линзу менисковой, снабженной диафрагмой. Это позволило говорить об улучшении резкости изображения. Здесь можно проследить заметный сдвиг в усовершенствовании фотографического прогресса.

Изначально пользование камерой-обскурой предоставлялось во власть ученым, который практическим методом наблюдали за астрономическими и оптическими явлениями. Постепенно ее начали пользоваться художники, живописцы, рисовальщики, граверы, декораторы, они находились в этой области то, что ранее было скрыто от их творческого зрения. В процессе использования камеры возникла мысль о химической фиксации изображения, что подтолкнуло на создание фотографии. Стремление художников ускорить процесс рисования создало подходящие условия, которые привели к созданию фотографического снимка. Подобные стремления были продиктованы технологическим прогрессом, который, несомненно, способствовал избавлению от сложных форм организации процесса труда, и также плавно переместился в область искусства. Это открывало новые возможности, новые формы выражения мысли. Естественно, что сознание людей в период XIX века также претерпевало большие изменения. Открывающиеся широкие возможности, связанные с изменением мира и общества, в целом, наталкивали на переосмысление старых явлений и открытие новых. Фотография, в этой связи, явилась воплощением эпохи начала технологического прогресса, вобрала в себя тенденцию нового взгляда меняющийся мир. Фотография стала формой конструирования мира.

Предыстория художественной фотографии и начало ее осмысления началось еще в XV в., когда художники искали новые способы для облегчения своего труда. Так, итальянский архитектор Леон Батиста Альберти предложил приспособление, состоящее из рамы с натянутой на нее прозрачной белой тканью или калькой, через которые видна натура. Художник только лишь обводил углем на ткани или кальке контуры видимого изображения. После этого рисунок

переводили на картон или полотно. Также это полотно расчерчивали в клетки, что позволяло создавать довольно точные изображения. Немецкий художник Альбрехт Дюрер немного усовершенствовал завесу Альберти. Он укрепил перед ней на уровне глаз неподвижный визир в виде небольшого отверстия, через которое художник мог наблюдать изображение. Здесь важным являлось то, что точка была постоянной и неподвижной, поэтому рисунок получался еще более точным.

В начале XVII века был изобретен пантограф – инструмент, который был незаменим при копировании рисунков с возможностью их увеличения или уменьшения. Таким образом, появилось устройство, которое помогало получать правильную перспективу зданий, садов и пейзажей, не используя при этом ни компаса, ни линейки. Технический прогресс, в этой связи, явился импульсом к дальнейшему развитию искусства.

Во второй половине XVIII века стали популярны силуэты, представляющие собой теневые изображения головы в профиль на светлом фоне. Между моделью и художником ставилась рама с натянутой на нее полупрозрачной бумагой. Так, модель освещалась лишь одним источником света так, чтобы ее тень падала на бумагу. Затем художник обводил контуры теневого изображения головы карандашом и заливал его тушью. Контур изображения могли перевести на черную бумагу, вырезать ножницами и готовый силуэт наклеить на паспарту. Простота и быстрота этого процесса служили источником доходов для многих художников.

В конце XVIII в. появился физиотрас (от слов «физиономия» - лицо и «трасса» - след, черта) – аппарат, изобретенный в 1784 г. Ж. Л. Кретьеном. Затем этот аппарат заметил художник-миниатюрист Э. Кенедей, который оценил перспективы изобретения Кретьена. В 1788 году Кенедей и Кретьен стали компаньонами и открыли художественную студию в Пале-Рояле. Успех начал сопутствовать их сразу, и уже на первых парах было выполнено более 300 портретов. Данное изобретение было популярно среди знаменитых людей, среди членов королевской семьи, что позволило оставить достоверные портреты таких людей, как Вольтер, Руссо, Мирабо, Робеспьер, Марата, Вашингтона и многих других.

Также существовал еще один прибор для передачи изображения камера-люцида («светлая камера»). Основной деталью камеры была четырехгранная призма, которая крепилась с помощью штыря-держателя на необходимой высоте над центром подставки в виде доски, на подставке крепился лист бумаги. Процесс рисования с помощью камеры-люциды строился таким образом, что глаз рисовальщика располагался над призмой так, что он мог видеть одновременно отражающееся в призме изображение рисуемого предмета и мнимое изображение, кажущееся расположенным на листе бумаги, которое обводилось карандашом. Посредством данного прибора снимались копии гравюр в натуральную и уменьшенную величину.

Стремление облегчить свой труд, художники обратись к камере-обскуре. В XVIII веке наблюдается широкое ее распространение. Живописец Калло стал с успехом использовать этот прибор для снятия копий с картин. Широкую известность получили венецианские живописцы Антонио Канале (Каналетто) и его племянник Бернардо Белотто, они создавали vedute во многих городах Европы. Картины этих художников наделены особой точностью передачи форм и деталей, прямой перспективой и иллюзорной достоверностью. Описанные качества весьма близки к признакам фотографии. Рассматривая картины Белотто и Каналетто можно изучать архитектуру разных городов и достоверно убеждаться в их реалистичности. Камера-обскура и ее влияние на развитие живописи придало художественному видению новую черту – беспристрастная документальность и внимательный осмотр всего, что находится в поле зрения.

Интерес к камере-обскуре также затронул и Россию. Художник Михаил Махаев писал с помощью нее виды Санкт-Петербурга, Петергофа, Кронштадта и других городов.

Значение вклада художников в развитие фотографии, несомненно, велико. Имея цель, упростить процесс создания картин, они смогли приблизить появление фотографии в современном понимании. Художественный взгляд на изображение, поколения художников, работавших с помощью приборов для копирования действительности, воспитали способность видеть мир иначе. Обращение внимания на те детали, которые прежде оставались незамеченными, расширили горизонты познания. Появление приборов, предшествующих фотоаппарату и собственно фотографии, заложили основы художественного видения, свойственного фотографии.

На этом этапе фотография воспринималась как научное открытие, которое было доступно только узким кругам. Поиск метода закрепления изображения был необходим, он позволил бы распространять изображение бесконечно, делая изобретение фотографии экономически выгодным. Этот этап только предстоял, а пока научная мысль активно занимала пространство фотографии.

### **2.1.3. Светочувствительные вещества как средство увековечивания фотографии**

Наука всегда влияла на фотографию и принимала ее в качестве объекта исследования. Химические и физические изыскания стали опорой в изобретении фотографии. Так, ученые понимали необходимость закрепления изображения на бумаге, что привело к поискам различных веществ, которые могли бы способствовать этому процессу.

Изобретение фотографии стали связывать с именем Дагера, когда в 1839 году фотографический процесс стал широко известен, но в действительности первый снимок сделал Ньепс за семнадцать лет до того, как Дагер опубликовал важную новость в 1839 году. Интересно, что за четыре года до Дагера, Тальбот получил негативное изображение на бумаге,

которая была помещена в фотографической камере. В 1839 году Ипполит Байар продемонстрировал в Париже позитивные отпечатки, а Джон Гершель прочитал в Академии наук в Англии (Королевской обществу) доклад об изобретенном им способе фиксирования фотографий с помощью гипосульфита соды, т.е. того вещества, которое всегда использовалось в фотолаборатории для проявления снимков. Первым, кто доказал, что свет, а не тепло делает серебряную соль темной, был Иоганн Генрих Шульце (1687-1744), физик, профессор Галльского университета в Германии. В 1725 году, пытаясь приготовить светящееся вещество, он случайно смешал мел с азотной кислотой, в которой содержалось немного растворенного серебра. Он обратил внимание на то, что когда солнечный свет попадал на белую смесь, то она становилась темной, в то время как смесь, защищенная от солнечных лучей, совершенно не менялась. Он также провел эксперимент с буквами и фигурами, которые вырезал из бумаги и накладывал на бутылку с приготовленным раствором, таким образом, получались фотографические отпечатки на посеребренном меле. Неудача здесь состояла в том, что Шульце не сделал эти снимки постоянными, при взбалтывании бутылки, изображении пропадало. Но эти шаги позволили приблизиться к изобретению непосредственно фотографии. Так, химический интерес к фотографии возникал у людей в разные эпохи, оптический же насчитывает примерно тысячу лет.

В XVIII веке возрос спрос на портреты за умеренную цену. Раньше портреты могли заказать только богатые люди. Первым ответом на этот спрос было создание «силуэта», способа, при котором обводили контуры или тени, проецируемые на бумагу, а затем эту бумагу вырезали и наклеивали. Другой способ, изобретенный Жиль-Луи Кретьеном в 1786 году, назывался «обводка лица» и имел важное преимущество по сравнению с первым, а именно обведенный контур гравировался на медной пластинке. С этой пластинки можно было сделать несколько отпечатков. Таким образом, было положено начало копированию, которое является важным свойством фотографии.

Постепенно возникают идеи о том, как получить закрепленную фотографию, сделать ее постоянной. В этой области экспериментировал Том Веджвуд в 1800 году, но его попытки оказались не совсем удачны. Главная его ошибка была в том, что он не использовал аммиак как фиксатор и не промыл полученное изображение в сильном растворе обычной соли. Если бы он воспользовался этими способами, то смог бы остановить последующее воздействие света на светочувствительные серебряные соли. Нисефор Ньепс из Франции был первым, кому удалось получить изображение с помощью солнца. Роберт Хант, один из первых историков фотографии, писал о снимках Ньепса: «Они доказывают, что Н. Ньепс знает метод создания изображений, с помощью которого свет полутона и тени передаются столь же естественно, как это наблюдается

в природе; он преуспел также в создании своих гелиографий, которые не подвергаются дальнейшему воздействию солнечных лучей».

Для появления фотографии была подготовлена большая почва научных исследований и открытий. Изобретатели по всему миру были озарены идеей достичь успехов в этой области. Можно сказать, что фотография в XIX веке явилась актуальным научным предметом для различных споров и поисков. Смотри на картину в целом, видно, что сначала появилась потребность в научном осмыслении фотографии, которое затем породило художественные стремление, заимствуя живописные принципы построения изображения, его смысловую наполненность. Это дало широкий пласт для дальнейшего осмысления явления и развитие нового взгляда на фотографию, выразившегося в появлении художественной фотографии. Здесь просматривается противоречивый факт того, как художественный элемент развивался из не искусства, а из науки. В этом заключается особенность фотографии, которая также будет проследиваться на современном этапе ее развития и выразиться во влиянии кибернетики и цифровых технологий.

## **2.2. На пути становления фотографии**

### **2.2.1. Значение деятельности Ньепса и Дагера**

Теперь можно более подробно поговорить о начале развития фотографии. Главной фигурой здесь является Жозеф Нисефор Ньепс, который создал фотографию в камере-обскуре, изобрел диафрагму для исправления дефектов и сделал изображение постоянным. Он называл изображения, полученные в камере-обскуре, «отражением видимого» для того, чтобы отличать их от его «гравюрных копий». Ньепс до 1813 года много времени занимался улучшением процесса литографии, который был изобретен Алоисом Зенефельдером в 1796 году. Тяжелый баварский известняк Ньепс заменил куском жести, на котором его младший сын рисовал различные картинки, но когда юношу призвали в армию, Ньепс, не умевший рисовать, оказался в непростом положении. Это подтолкнуло его к проведению серии экспериментов со слоями серебра, стремясь избавиться от необходимости прибегать к услугам художника, сделать так, чтобы свет работал на него и рисовал изображение. Так, он добился неплохих результатов, сделав покрытие из особого битума, растворенного в животном масле. Он накладывал его на пластину из стекла, меди или сплава олова со свинцом, экспонируя ее от двух до четырех часов, чтобы получить «гравюрную копию», или восемь часов, чтобы получить «отражение видимого». Когда изображение на покрытии становилось видимым, он уносил пластину в темную комнату для обработки. Сначала Ньепс окунал пластину в кислоту, которая растворяла покрытие под нанесенными линиями. Это покрытие было защищено от воздействия света во время экспозиции и оставалось мягким и растворимым. Затем изображение отправлялось

художнику, который четко гравировал линии, покрывал пластину чернилами и отпечатывал необходимое количество экземпляров.

Осталось лишь одно «отражение видимого» Ньепса, датированное 1826 годом и стала первой в мире фотографией. Именно в этом году Ньепс стал использовать сплав олова со свинцом вместо медных и цинковых пластин. Экспозиция составляла восемь часов, поэтому на снимке видно, что солнце успело осветить две стороны здания.

По причине болезни и приходящей старости Ньепс не смог продолжить свои эксперименты. Дагер, который также занимался в области изобретения фотографии, предложил Ньепсу заключить контракт с целью усовершенствования гелиографического процесса, чтобы их достижения смогли привести к успеху. Так, выходило, что вклад сторон был не равен: большая часть достижений лежала на плечах Ньепса, а новая камера Дагера была еще неиспробованная. Но Дагер выигрывал в здоровье, что помогало ему держать дух стремления совершенствовать фотографический процесс.

Дагер внес существенный вклад в развитие фотографии, заслуга его состоит в изобретении дагеротипии. Возможность получать фиксированное изображение появилось Дагера в 1823 г., но долгое время он не представлял себе, каким образом можно воплотить в жизнь эту идею. Отправной точкой в изобретении дагеротипии была гелиография Н. Ньепса. Дагер сделал все, чтобы воплотить изобретение Ньепса в жизнь, только с использованием таких химических веществ, которые были неизвестны Ньепсу. Идея Дагера была в том, чтобы получать изображение с помощью паров ртути. В начале он проводил опыты с биохлоридомртути, но изображения получались слабыми. Он начал совершенствовать процесс, включая в свои опыты использование сахара или закиси хлора. В 1837 году он стал подогревать ртуть, с помощью паров которой изображение проявлялось. Ему удалось добиться фиксации изображения, используя сильный раствор обычной соли и горячей воды для смывки частиц серебряного йодида, которые не подвергались воздействию солнечного света. Принцип Дагера был основан на знаниях Ньепса, который не успел довести свои эксперименты до конца. Сын Ньепса, Исидор после смерти отца стал партнером Дагера, но сильно нуждался в средствах, поэтому был вынужден перезаключить контракт, по которому Дагер стал полноправным изобретателем дагерротипа.

Сущность дагерротипа позволяла получать позитив фотографии, видеть ее можно было только под определенным углом, под прямыми солнечными лучами она становилась блестящей пластинкой металла. Главное, что невозможно было сделать копии и распространять фотографии в бесчисленном количестве. Это делало снимок уникальным в своем роде. Эту ситуацию изменил Фокс Тальбот, который изобрел негатив, что и сделало возможным распространение фотографий.

Дагер стремился получить прибыль от своего изобретения и пытался организовать корпорацию путем общественной подписки. Но эта стратегия потерпела неудачу. Дагер вызывал широкий интерес к общественности, привлекая внимание оборудованием больших размеров. Он делал фотографии на улицах Парижа, и многие его знали, но это не заинтересовывало бизнесменов, на которых изобретатель рассчитывал. Тогда Дагер решил обратиться к ученым, выбрав для этого влиятельного астронома Доменика-Франсуа Араго, который в свою очередь доложил Академии наук о достижениях Дагера и предложил, чтобы французское правительство купило патент.

Новость потрясла общество после того, как научные журналы опубликовали доклад Араго. Дагер показывал виды Парижа, сделанные дагерротипом, редакторам газет, писателям, художникам. Дагер запросил за свое изобретение 200 тысяч франков и сообщил Исидору Ньепсу об этом. В случае продажи он разделит с ним эту сумму, исключая ту часть, которую Исидор занял у него после смерти отца.

Араго удалось убедить Дагера в том, что пенсия французского правительства окажет ему честь, станет для него национальной наградой. Араго предлагал, чтобы изобретение Дагера было представлено другим странам от имени французского правительства, что сделает его имя знаменитым. Размер пенсии составлял 6000 франков в год пожизненно Дагеру и 4000 франков Исидору Ньепсу. 19 августа 1839 года Араго сделал доклад на заседании Академии наук, на нем он сообщил о методе Дагера, позволявшем получать фотографические изображения без вклада художника, назвав их «картинами, нарисованными самим солнцем». Таким образом, было положено начало распространения информации об истории фотографии, обсуждение ее сущности и методов получения изображений. Начались обсуждения о фотографии, что позволило осмысливать новое явление. После прочтения доклада было опубликовано наставление Дагера, которое было переведено на все языки и напечатано во всех столицах Европы и в Нью-Йорке. Так, общество получило доступ к знаниям о фотографии и стало возможным дальше совершенствовать процесс. Художники, ученые и просто интересующиеся люди сократили время экспозиции до нескольких минут, что позволило создавать портреты. Применение призмы способствовало тому, что портреты смотрели не зеркально, а в обычном виде. В 1841 году был создан аппарат меньшего размера, что привело к уменьшению оборудования до 10 фунтов, когда как раньше вес составлял 110 фунтов. Также улучшились средства, которые предохраняли поверхность дагерротипа от повреждений и царапин. Изображения стали тонироваться хлоридом золота, что позволяло делать изображение более контрастным, создавался глубокий серебристо-серый тон, который при окислении превращался в пурпурно-коричневый.

### 2.2.2. Значение калотипии в развитии художественной фотографии. Фигура Фокса Тальбота.

Актуальным вопросом в обсуждении фотографии является вопрос о ее связи с искусством. Середина XIX века приводит соперничеству фотографии и искусства, их тесной связи. Монохромное изображение на бумажной основе – фотографический снимок, который изначально воспринимался как графический документ. Это своеобразное родство рисунку, литографии, гравюре. Все эти сравнения подтверждались использованием фотографического изображения в качестве иллюстративного, информационного материала. Фотографии отводилась роль вспомогательной художественной дисциплины, «смиренной служанки искусства», как называл ее Бодлер в своих комментариях к Салону 1859 года.<sup>24</sup> тем не менее на протяжении своего развития фотография сохранила свою самостоятельность. Главное, чем она отлична от живописи, это своим предметом – действительностью. «Фотография действительно документ, причем документ исторический, запечатлевший конкретное время и стечение обстоятельств; вместе с тем она сама по себе оказывается свидетельством, эпизодом всеобщей истории».<sup>25</sup> Трудно спорить с фактом, что фотография является подтверждением окружающей действительности. Именно документальная фотография способна отражать реальность бытия, становится частью истории. Долгое время фотография волновала интерес изобретателей и ученых. Они работали над тем, чтобы изучить природу фотографии, подчинить ее под свои интересы. До 1930-х годов в истории фотографии прослеживается период технической эволюции. Первая попытка совместить различные критерии ее рассмотрения была предпринята Бомонтом Ньюхоллом. В связи с выставкой в честь столетия фотографии он предложил рассматривать изображения, технологии, при помощи которых они были получены, и внешние факторы в общем ряду. Но такой вариант был приложим только к тем разделам, которые считались художественными. Именно осознание фотографии как искусства случилось благодаря его книге.

Мишель Фризо определяет фотографию как «разнородную совокупность изображений, единых лишь в том, что все они порождены воздействием света на чувствительную к нему поверхность. Для одних фотография не что иное, как объективное видение мира, регистрация видимого, документ; для других всякое видение насквозь субъективно, а фотограф – это художник, который манипулирует реальностью, пользуется ею, чтобы представить и выразить,

---

<sup>24</sup> Новая история фотографии / под. Ред. Мишеля Фризо. – MACHINA: Александр Наследников, 2008. – С. 10

<sup>25</sup> Новая история фотографии / под. Ред. Мишеля Фризо. – MACHINA: Александр Наследников, 2008. – С. 10

в конечном счете, самого себя». <sup>26</sup>Так, мы видим, что дихотомия искусство/документ всегда преследовало фотографию. Одно без другого обойтись не может, это две стороны одной медали. Фотография воплощает все грани культуры. Снимок может быть наброском или этюдом, архивным документом, частью семейного альбома, предназначаться для художественного издания или газетной полосы, или рекламного стенда. Снимок – это некая вещь, которую создают с определенной целью, выполняя определенную функцию.

Проводя аналогии с живописью, фотография преподносит нашему взору случайное, скрытый от глаз образный потенциал. Изобразительная система живописи более строга, присущие ей иконические и знаковые характеристики позволяют выстраивать целостный образ. Фотография предстает в качестве носителя свидетельства чего-то существенного и значительного. Любой снимок заставляет всматриваться, догадываться о чем-то, уловить связь с реальностью. Но с другой стороны, фотография всего лишь улавливает фотоны – частицы, которые мы видим в процессе жизни.

Для развития художественной фотографии важным событием является изобретение метода калотипии. Это произошло благодаря действиям Фокса Тальбота в 1841 году. Метод позволил хранить снимок в экспонированном состоянии и проявлять позднее. Это одно из самых главных открытий в истории фотографии, которое задало направление дальнейшему развитию. Калотипия в контексте художественной фотографии также сыграло немалую роль, а именно позволило совершенствовать техники воспроизведения снимков. Время выдержки сократилось, а значит, появились новые возможности для художников. Хенри Колен, живописец-миниатюрист, приобрел у Тальбота права на использование его изобретения и в 1841 г. открыто портретное ателье. К сожалению, большого коммерческого успеха это не принесло, но позволило искать новые пути применения метода калотипии. Съемки на открытом воздухе, впечатления путешественников, создание натюрмортов и т.д. Это приблизило фотографию к повседневной жизни, появилось открытость и доступность изобретения. Для развития художественной фотографии это сыграло большую роль, так как открывающиеся в дальнейшем фотоателье позволили создавать художественные работы.

Калотипия не пользовалась большой популярностью, ее методика утратила интерес с тех пор, как Фредерик Скотт Арчер изобрел новую технику, которая соединяла даггеротипию и калотипию и позволяла создавать снимки с более высокой четкостью. Этот метод был обнародован в 1855 году и его могли использовать во всем мире. Техническое развитие, всегда сопровождавшее фотографию на пороге ее открытия, способствовало ее дальнейшему процветанию. Закладывало основы современной художественной фотографии.

---

<sup>26</sup> Новая история фотографии / под. Ред. Мишеля Фризо. – МАСИНА: Александр Наследников, 2008. – С. 11

### 2.3. Начало художественной фотографии

Фотография долго зарабатывала репутацию искусства, постоянно находясь в поисках новых форм. Она возникла как попытка «отразить видимое» с помощью технической оснащённости и применением химических веществ. Изначально фотография воспринималась враждебно, видя в нем конкурента, художники не могли осознать и принять ее. Безработица стала угрожать иллюстраторам и художникам-графикам. Художник Деларош заметил, что «отныне живопись умерла» и что фотография отвечает «всем требованиям искусства» и заключает в себе все принципы, ведущие к «совершенству». Другой французский художник Ж.-О.-Д. Энгр говорил: «Она восхитительна, но, однако, никто не должен признать этого»<sup>27</sup>. Так, на ранних этапах ее развития в ней была замечена художественная составляющая, возможности не просто отражать действительность, а создавать другую реальность, заглядывать во внутреннюю, духовную жизнь изображаемого объекта. К фотографии всегда относились с особым вниманием. Долгую часть своей истории фотография стремится к признанию себя искусством. Причина в этом состоит еще и в сознании людей XIX века, а именно в его расщепленности, возникают непримиримые оппозиции: красота-польза, искусство-наука, натурализм-идеализм. В фотографии видели результат механического и химического воздействия, а значит, не могло быть и речи о причастности к искусству, где главенствующую позицию занимает дух, где творческая деятельность основывается на духовном просветлении. Через эти устоявшиеся принципы искусства фотография пробивалась долгое время. Также преодоление позиций тормозило соперничество художников и фотографов на рынке визуальной культуры.

В период с 1840 по 1860 годы в фотографии появляются первые ростки жанров: натюрморты, пейзажи, панорамные ландшафты, снимки архитектурных и исторических достопримечательностей, астрофотоснимки, эротические фото. В это время ожидается появление первого цветного фотоснимка, который был получен в 1861 году шотландским физиком, создателем теории электромагнитных волн Джеймсом Максвеллом, в 1868 году принципы цветной фотографии были запатентованы во Франции Луи дю Ороном.

Таким образом, фотография осваивает новые формы, расширяет границы и укрепляет свое положение в обществе. Ее распространение начинается повсюду, во все сферы человеческой жизни. Особенно, ее участие заметно в сферах, принадлежавших живописи. Именно с этого периода начинается резкое противостояние живописцев и фотографов. Фотография воспринимают только как ремесло и ни в коем случае не искусство. Это нечто механическое и

---

<sup>27</sup>Поллак П. Из истории фотографии. – М. : «Планета», 1983. – С. 35

неполноценное. Благодаря деятельности фотографов Девида Октавиуса Хилла и Роберта Адамсона фотография складывается в самостоятельное художественное высказывание. Свойственная снимкам Хилла и Адамсона специфическая контрастность и отсутствие деталей создавала связь с рембрандтовскими. Герои на этих портретах кажутся созданными из света, который создает эффект драматичности. Портреты фотохудожников показывают психологическую сущность людей. Это связь с живописными портретами, несомненно, характеризует фотографию как художественное высказывание. Это не явное отражение действительности, это намеренно видоизмененная действительность. В XIX веке закладывается основа проблема, которая столь ощутима в веке XXI, а именно фотография уже не воспринимается ровно как способ передачи объективной действительности, как вспомогательное средство для художников, как техническое достижение. Фотография становится чем-то иным, схожим с живописью и графикой, но в то же время отличающимся от этих видов искусства своим особенным проявлением. Магия, царящая вокруг фотография, всегда выделяет ее среди прочих искусств. Именно эта уникальность позволила образовать вокруг себя художественную проблематику.

Фотография начинает бороться за звание «искусства». Первым пунктом в истории соприкосновения живописи и фотография было умения выстраивать композицию. При создании фотография королевских семей, фотографы выстраивали их так, чтобы визуально они смотрелись гармонично так же, как и при написании картин. Единственным преимуществом художников было то, что они могли размещать свои автопортреты в общую картину для создания значимости произведения. Этим не могли похвастаться фотографы XIX в., их круг действий замыкался на изображении видимой реальности. Неразрывная связь с изображением реального мира препятствовала развитию фотографии. Фотографы пытались ослабить эти оковы, переняв живописные приемы. На это оказал развивающееся в то время направление импрессионизма, главная задача которого была передать всю гамму мира, непринужденно уловить мимолетное время, не копируя действительность. Конечно, кризис реализма оказал положительное влияние на развитие художественной фотографии. Так было положено начало пикториализму или фотографическому импрессионизму.

Рост самосознания фотографии как части общественного процесса происходил благодаря стремлению фотографов выставляться наряду с признанными художниками. Формируются профессиональные организации, например, в 1847 году основывается Лондонский Фотографический клуб (Калотипический клуб). До него в 1840-х гг. образовался Эдинбургский калотипический клуб, в нем фотографы обсуждали свои опыт и эксперименты. В январе 1953 г. произошло важное для истории фотографии событие, а именно Фотографический клуб преобразуется в Лондонское фотографическое общество и провозглашает своей целью

поддержку искусства и науки фотографии. Таким образом, на широком уровне произошло признание фотографии частью искусства. В 1851 году возникает фотографическое общество в Париже, куда входит художника Эжен Делакруа и фотографы Ипполит Баяр, Гюстав Легре и Анри Лёсек, а также писатели, ученые и аристократы. В процессе деятельности данного общества начинает издаваться фотографический журнал. Совместная деятельность фотографов и художников прокладывает путь взаимодействия живописи и фотографии. Художники видели в ней особое явление, способное помочь изобразительному искусству.

Также одной из важных фигур в художественной фотографии был Д. О. Хилл, который сумел опровергнуть недоверчивые взгляды на фотографию как на вид изобразительного искусства. Он начал с того, что снимал материалы, которые могли ему пригодиться для написания картин. Тематика, к которой прибегал художник, была самая разнообразная: портретные этюды, пейзажи, архитектурные мотивы, жанровые сценки, групповые портреты в помещении и на открытом воздухе. Таким образом, у него скопилось столько материала, большую часть из которого он не использовал для создания картин. При фотосъемке Хилл не просто копировал лица людей, а старался выбирать наиболее удачные моменты, подходящее освещение. С помощью светотени придать предмету форму, показать пространство и воздушную среду, запечатлеть характер людей. Все это входило в творческие задачи художника, который первым стал применять к фотографии художественные приемы. Его работы не сразу были замечены по причине того, что сам Хилл не придавал им особого значения. Позже, в 1898 г. снимки Хилла были обнаружены его родственником, известным фотохудожником Дж. Крэгом Энненом. После реставрации семьдесят из этих снимков были выставлены в лондонском Хрустальном дворце. Эта выставка открыла миру имя Дэвида Октавиуса Хилла, и он был назван «отцом художественной фотографии».

В истории отечественной фотографии также есть не менее значимое имя фотографа, положившего основы художественной фотографии, это был Лавр Степанович Плахов, который в 1836 году закончил Академию художеств. После нескольких лет занятий живописью он увлекается дагеротипией, открывает в Петербурге фотоателье, затем отправляется в путешествие снимать пейзажи и интересные типы людей.

В 1843 году в России выпускник Академии художеств Андрей Иванович Денъер открывает фотоателье. Художественное образование, талант, постоянные творческие поиски, владение фотографической техникой, помощники (у него работали ретушерами будущие известные художники И. Н. Крамской, А. Д. Литовченко, П. П. Соколов) – эти основания позволили говорить о высоком уровне профессионального подхода к развитию фотографии, отношении к ней с точки зрения искусства.

Фотография начала развиваться из подражания живописи, используя свойственные ей средства выразительности, такие как композиционные приемы, постановка моделей, передача характера героя. Важной особенностью фотографии в этом аспекте стало то, что она показывала правдивость жизни посредством языка живописи. Можно ли называть фотографию XIX века самостоятельным видом искусства? Возможно, нет, но именно в это время были заложены основы художественной формы фотографии. Снимки создавались за счет приемов изобразительного искусства. Так или иначе, путем преодоления копирования действительности фотография осваивает новую платформу для дальнейшего развития.

### **2.3.1. Специфика пикториализма как основа художественной фотографии**

С момента изобретения фотографии фотографы стремились к признанию себя в роли художников. Понимание искусства, изобразительных искусств, в частности, определялось контекстом и аудиторией, в которой происходила художественная жизнь. Викторианская Англия, в которой прослеживалась эстетическая связь с движением прерафаэлитов с их новым пониманием итальянского Ренессанса, зарождается направление, склонное к мифологическим сюжетам и подтекстам. Это направление было названо пикториализмом, оно стремилось подражать живописи при помощи фотографических средств.

Проблематика, сложившаяся вокруг фотографии, была связана с растущим интересом европейцев к истории искусства. Всемирные выставки 1850-х и 1850-х годов были отражением не только стремлением передовых стран выразить свой статус, но и показывали готовность буржуа к развитию художественного образования.

Первые фотографы рассчитывали на признания их творчества в качестве искусства, но их вклад рассматривали исключительно как технологию. На Всемирной выставке в Лондоне фотография прошла по разряду научных инструментов.

В 1858-1859 годах Лондонский художественный союз отбирает работы фотографов для бесплатного распространения их работ с целью способствовать росту массового художественного вкуса. Фотографы начинают репродуцировать произведения изобразительного и прикладного искусства. Роджер Фентон, сотрудничавший с музеем, создает собственные произведения искусства, выходя за рамки поставленных задач. Его фотографии комбинирует скульптуру с цветочными постановками. Зачастую он следовал живописным образцам, например, работам XVIII века Александра-Франсуа Депорта. Для Фентона важным было показать символический и эстетический аспекты изображения. Чаша рядом с фигурой Цереры относится к раннехристианской иконографии. Присутствие терна говорит нам об ассоциации с миром иллюзий и несбывшихся надежд.

Конечно, художественные устремления Фентона к фламандской и французской живописи являются не уникальными. На протяжении 1850-х годов во Франции фотоаллегории на классические сюжеты создает Билордо. Буатузе, Каре и Браун выставляют натюрморты

В целом, фотография континентальной Европы проходит свой индивидуальны путь изобразительной специфики, не претендуя на статус живописи и не слишком стремясь быть на нее похожей. Вырастает определенное стремление фотографии выразить собственные вкусы, появиться в ранге искусств. Вырабатывается линия, по которой суть произведения искусства заключается в выражаемой им идее, а не в технике. Искусство – это лишь средство сделать идею зримой.

Важным значением стала деятельность фотограф, художника Генри Робинсона, фигуру которого связывают с британской художественной фотографией и движением пикториализма. Самым известным его произведением является фотокартина «Угасание», выполненная в прерафаэлитской манере. Она смонтирована с помощью пяти негативов, показывает девушку, умирающую от чахотки в окружении членов семьи. Генри Робинсон является одним из ярких представителей пикториальной фотографии XIX века. Робинсон был художником, его выставка проходила в Королевской Академии Искусств. Увлекался фотографией. В 1857 году открыл фотопортретную студию. Свои фотографии он хотел сделать похожими на картины, и у него это получалось. Он разрабатывал технику комбинированной печати. Знаменитая работа, выполненная в этой технике, была «Затухание» («Fading Away», 1858). Она была сделана с помощью нескольких негативов, тем самым Робинсон применил законы фотомонтажа, ставшего популярным столетием позже. На фотокартине изображена смерть молодой девушки и погруженные в горе члены ее семьи. Надо сказать, это произведение произвело сильно впечатление на современников. Некоторые приняли его с восторгом, а кто-то посчитал неуместным изображать страшные мгновения жизни на фотографии. Сюжет смерти не укладывался в этические нормы людей того времени. Критики писали, что фотография Робинсона паразитирует на человеческих чувствах, играет на сочувствии. Такая реакция противоположна нынешней обстановке, в которой поток негативных образов преследует нас повсюду. В XIX веке человек не привык к подобным проявлением. Искусство призывало к красоте, гармонии. Реалистические сюжет отображали быт людей, сюжеты из повседневной жизни. Смерть в искусстве воспринималась иначе, за этим явлением видели художественный образ. Фотография XIX века еще не ставилась в ранг искусства, поэтому настолько реалистические сюжеты принимались за правду. Именно связь с реальностью была сильна в сущности фотографии. Отпечаток событий ложился в основу фотоизображения. Генри Робинсон сделал значимый вклад в развития фотографии и становлении ее в качестве искусства. Демонстрируя свои работы, он провозглашал ее искусством, писал книги, одна из

них «Художественный эффект в фотографии». Он говорил о соединении реального и искусственного, трюки и колдовство доступны для фотографов. С появлением изобретения фотографии перед художниками открылось новое поле для экспериментов. Работы Робинсона показывают мир, придуманный художников, но в то же время, на многих photographиях его легко спутать с миром реальным. Художник ориентировался на творчество прерафаэлитов, стремился преобразить фотографию в живописную картину.

Следующее имя в истории художественной фотографии Джулия Маргарет Камерон. Специфика ее творчества видится в особенности оставлять часть фотографии размытой. Этим выражается стремление придать фотографии драматичности, присущей картинам старых мастеров. Работы Камерон были пронизаны религиозным чувством, по своим убеждениям фотограф стремилась отобразить человека в лице бессмертия. Она часто обращается к религиозным сюжетам, например, раскаявшаяся Магдалина. По работам Джулии можно заметить, что ее трактовка единства плоти и духа не совсем вписывается с общепринятой доктриной. Это говорит о индивидуальном подходе, об отказе от стилизации и подражания. Именно такая смелость авторов позволила художественной фотографии вырасти в самостоятельное искусство. Опора на живопись позволила заложить ту почву, которую мы имеем сейчас. Фотография склонна создавать нечто новое, новый художественный мир. Проблематика, связанная с ориентацией на живописные и графические приемы, говорит нам о заложенной в фотографии тяге к изобразительности. Простое копирование действительности было необходимо в определенное время и в определенной месте, а именно в эпоху всеобщей индустриализации общества. В период, когда было необходимо отобразить новый миртехнического прогресса. Далее, когда приоритеты стали меняться, фотографии показывает свою природу: художественное отображение мира через призму авторского подхода. Как и в картинах, взгляд художника определяет специфику произведения, так и в фотографии ее авторносит определенную смысловую нагрузку. Таким образом, в XIX веке зарождает актуальная сегодня проблема: остается ли фотография таковой? Она теряет свою сущность, уходя в мир цифровых преобразений, намеренно заложенных в ее природе.

Джулия Маргарет Камерон является единственным фотографом женщиной XIX века. Ее эстетический вкус позволил создать множество снимков известных людей. Ее работы являются образцом портрета викторианской эпохи. Ее работы напоминают традицию живописных портретов XIX века. В фотографии начинают складываться жанры, работы авторов образуют классификацию. Эта тенденция ведет, несомненно, к серьезному развитию фотографии по направлению искусства.

К концу XIX века фотография становится на путь перемен. Находясь в поиске ответов на вопросы о сущности изображения, о специфике фотографической репрезентации, о призвании

фотографа, она стремится найти свое собственное место в художественном пространстве времени. На ее развитие оказывают влияние два основных направления эпохи: натурализм и символизм. Рождается течение пикториализма, соединяющее в себе оптические и живописные принципы. Новое явление было весьма неоднородным, с одной стороны, пропитанном мистицизмом, с другой – духом позитивистской философии.

В чем особенность двух основных направлений эпохи XIX столетия? Импрессионизм стремится отразить объективные зрительные впечатления, а символизм, напротив, отражает вечные истины, устойчивые понятия. Фотографы хотели достичь гармонии, отразив в своих работах оба эти принципа.

Важным этапом в истории фотографии является ее сближение с живописью, а именно ориентация на традиции школ. Например, Питер Генри Эмерсон совместно с Эбни, Джорджем Дэвинсоном и другими фотолюбителями основывает в Лондоне Фотографический клуб, деятельность которого была ориентирована на связь с традициями Барбизонской школы, в которую входили художники Коро, Милле, Бастьен-Лепаж, их стиль принято называть натурализмом. Фотографы выбирают сельские мотивы для создания своих работ, отражают сельский быт, земледельческие работы. Все это они представляют в технике избирательного письма, они выбирают определенный участок картины, а вокруг него сохраняется размытость. В 1886 году Фрэнсис Бейт публикует программу о натуралистической школе живописи, в которой на примере творчества Милле описывает сюжет современного искусства – человеческая природа.

Эмерсон рассуждает в своей книге «Натуралистическая фотография для изучающих искусство» (1889) о живописи Коро и Милле и о важности непосредственных натуральных впечатлений. Он говорит о несовершенной оптике глаза и о необходимости применять избирательную фокусировку. Также особое внимание отдается атмосферным явлениям: дымка, туманы и др. – для передачи естественных тонов. В 1890 году мнение Эмерсона о возможностях художественной фотографии меняется, и он издает книгу «Смерть натуралистической фотографии», где будет рассуждать об ошибочной попытке увидеть в фотографии возможности, свойственные подлинному искусству. Большой успех Эмерсону принесла его работа «Водяные лилии», в которой заметен контраст с легким экзотическим цветком и тяжелой жизни крестьян. Эта жанровая сцена была хорошо знакома публике по картине Люка Филдса «Тихая река» (1873).

Чем ближе фотографии к непосредственной передаче зрительного восприятия, тем ближе она стоит к человеческой природе. Это роднит ее с жизнью и тем самым она способна вызвать эстетический восторг. Человеческому зрению свойственны широта обзора, отсутствие четкости. Для одних сюжетов требуется избирательная фокусировка, для других – равномерная

размытость по всему изобразительному пространству. Фотография Дэвинсона «Луковое поле» (1890) отмечена импрессионистическими чертами: в ней нет четкой детализации, больше внимание уделено тональной проработке. Композиция кадра состоит из нескольких ярусов, где облака возвышаются над темной полосой леса, служащей фоном для домиков с дымящимися трубами. Ферма располагается в бесконечном цветущем поле. Все работы Дэвинсона показывают нам отклонение от устоявшегося мнения о видимом и уводят нас в сторону индивидуальных художественных трактовок.

Альфред Стиглиц в начале своего пути проявлял интерес к пасторальным сюжетам и атмосферным эффектам. В ранних работах прослеживается влияние натурализма, развивая этот стиль, он станет одним из наиболее значительных представителей пикториалистической фотографии. В конце XIX века Стиглиц завершает обучение, возвращается в Нью-Йорк и выпускает альбом «Живописные фрагменты Нью-Йорка» (1897), становится редактором журнала «CameraNotes». В 1902 году он основывает группу «Фото-Сецессион», взяв за образец артистическое объединение. Деятельность Стиглица позволит художественной фотографии набрать вес в обществе и принесет значительные плоды.

Фотограф Фрэнк Юджин, также внесший вклад в развитие фотографии, изучал живопись в Баварской Академии изящных искусств в Мюнхене. В 1889 году выставляет в ю-Йоке работы, которые критики называли «нефотографическими фотографиями»<sup>28</sup>. В 1906 году Юджин создает картины югендстиле в Германии и читает лекции по живописной фотографии. Особенностью его творчества является техника процарапывания негатива офортной иглой, которая ослабляет детали и усиливает линейно-графическую выразительность. Яркие примеры работы «Адам и Ева» (1898) и «Лошадь» (1901). Фигура лошади выделяется из темного фона, возникает ощущение нарисованного изображения.

Так, мы видим, что фотографы XIX – начала XX веков находят под влиянием живописных традиций. Они демонстрируют своим творчеством связь с изобразительным искусством, говорят о возможностях фотографии отражать внутренние переживания героев, передавать атмосферу живого восприятия реальности.

Конец XIX века европейская культура знаменуется господством капитализма и научного позитивизма. В ответ на эти тенденции рождается символизм с присущей ему идеей объективации. Символисты ставят перед собой задачу очертить контуры духовного, а не описывать мир предметов и явлений, как это делают импрессионисты. Символисты переживают свой расцвет. Принципы символизма поддерживают популярные художественно-критические журналы, например, журнал венского Сецессиона «VerSarcum» публикует

---

<sup>28</sup>Новая история фотографии / под. Ред. Мишеля Фризо. – МАСИНА: Александр Наследников, 2008. – С. 296

фотоработы Генриха Кюна, Ганса Ватцека и Гуго Хеннеберга. Буколические пейзажи фотографов Ватцека и Хеннеберга параллельны работам живописцев символистского направления, например Арнольда Бёклина. Фотографы работали в гумми-бихромантной технике и форматы их работ достигали невиданных прежде размеров 1x1,5 м. Гумми-бихроматный процесс обеспечивает полный контроль над тональной гаммой изображения. Авторы могли применять красители практически любого цвета. Фотографы обрабатывали отпечаток кистью в живописной манере. Так, крыши домов, облака и другие предметы служат яркими цветовыми пятнами, которые подчеркивают глубину окружающих теней и символизируют жизнь, виднеющуюся сквозь массы темного серого тона. Зачастую фотографы называют свои работы «Тональный этюд», подчеркивая особенность техники.

Французские фотографы-символисты также используют гумми-бихроматный процесс, одним из первых, кто обратился к нему, был Шарль-Эмиль-Жоашен-Констан Пюйо. Он призывает коллег использовать оптические возможности для создания мягких, полуразмытых изображений. Конечно, тенденции в живописи с 1880-1900-х годов подготовили публику к восприятию фотографии символистского толка. Уже были знакомы сюжеты с фантастическими и сновидческими настроениями, например, художник Фернан Кнопф.

Также описанную технику осваивает Робер Демаши и публикует совместно с Альфредом Маскеллом руководство «Фотоакватинта, или гумми-бихроматный процесс» (1897). Демаши и Пюйо становятся главными представителями применения этой технологии. В 1906 году выходит их труд «Художественные приемы фотографии». Далее Демаши обратится к бромомасляной печати. Он активно сотрудничает с европейскими и американскими журналами. Он оставил множество портретов, ню и пейзажей.

Общая задача символистов состоит в изображении материальных предметов, тем самым выражая реальность духовную. Пикториализм, в целом, стал основой художественной фотографии XIX века. В поисках новых выразительных средств фотографы стремились создать новую эстетику. Способы и обработка фотографических отпечатков помогли сформировать представление о фотографии как о аналоге традиционной картины. Фотография XIX столетия расширила возможности изобразительного потенциала, явив на свет множество значимых имен фотографов-художников. Именно в эту эпоху сложилась проблематика вокруг фотографии, говорящая нам об изменении фотографической сущности. Так или иначе, авторы снимков обращались к традициям живописи эпохи: символизм и натурализм. Приобретенный опыт позволил создать особую атмосферу вокруг фотографии – теперь она становится неким новым способом понимания мира. Появившись в качестве прямого отражения мира, документирования событий, постепенно она трансформировалась в художественный объект. С ее помощью художники выражали индивидуальные устремления. Именно XIX век заложил

актуальную на сегодняшний день проблему пересмотра художественного элемента фотографии. Под влиянием технических средств, сущность фотографии меняется.

### **2.3.2. Трансформация понимания фотографии. Развитие художественного элемента фотографии в XX веке**

Новая эпоха принесла и новое понимание привычных явлений. Искусство XX столетия знаменует собой коренные изменения в представлении о прекрасном. Динамичная социокультурная жизнь показывала высокий темп развития общества. Изменения затрагивали все стороны человеческой жизни. Конечно, фотография, в этом смысле, становилась иной. Фотографическое направление, главной особенностью которой было применение живописных приемов и ценностей, подверглось живописным новациям XX столетия: кубизм, фовизм, футуризм, а также абстрактное искусство. Фотография возвращается к своим корням – к фиксации изображения. Искусство ищет состояние абсолюта и чистоты. Фотография, в этой связи, также приобретает «чистую» форму. Визуальная точность и городская тематика становятся основополагающими в фотографическом изображении. Новые композиционные принципы переходят из современного искусства.

Начало XX века говорит о интернациональном статусе пикториальной фотографии. Она проходит высшую точку своего развития. Она становится устоявшейся догмой для последующего поколения фотографов. Складываются две линии понимания: 1) для создания глубокой, выразительной фотографии нужно обладать дисциплиной, иметь познания в традиционных изобразительных искусствах; 2) производство качественного фотоснимка требует таланта и мастерства. Появляется новый тип фотографа: начитанный, образованный, может позволить себе приобрести дорогостоящую технику, а также он заинтересован в художественном выражении. Именно эмоциональное и художественное выражение становится важным пунктом понимания пикториализма.

Сущность фотографии как выразительного средства означала способность отразить взгляды и опыт автора, отсылаясь на его эстетический вкус и знание художественных традиций. К фотографии относились как настоящему искусству, которое выражало фундаментальные истины. В ранний период пикториализма чувство сопричастности с художественными традициями имело большое значение. Символисты обращаются за сюжетами к различным литературным источникам. В конце XIX века фотография легко тиражируется. Становится актуальным вопрос о провозглашении оригинальности и неповторимости фотографии. Для фотографов важно было обозначить рукотворность отпечатка, его способность к изменению и управление. Ключевым был контакт с оригинальным произведением. Пикториализм обращается к созданию картины, отражению реальности с целью воссоздать ее в новой форме.

Эволюция пикториалистических представлений ясно выражена в пейзаже. Особенно подробно идеи описаны в книге А.Х. Уолла «Художественная пейзажная фотография» (Лондон, 1896). В изображении пейзажа видели картину, а не простое отображение действительности. «В прежние времена фотографу никогда не пришло бы в голову направить камеру на объект, который сам по себе не представляет интереса.. Впрочем, там, где прежние фотографы стремились произвести изображение, запечатлеть сцену, фотограф современный производит картину».<sup>29</sup> Связь между фотографией и живописью проявляется также в творчестве Эдварда Стейхена. В своем творчестве он пользуется уже знакомыми техниками: гумми-бихроматный метод или бромойль. В 1900 году Стейхен приезжает в Европу, где встречается с Роденом для того, чтобы сделать снимки в его мастерской. Полученные фотографии свидетельствуют о попытке Стейхена получить место с художественной иерархии. Фотография «Автопортрет с кистью и палитрой» (1901) считается примером гармонии между техническим совершенством и самовыражением автора.

К середине 1900-х годов идея о уникальности изображения, о его рукотворности становится основополагающей для эстетической мысли эпохи. Пикториалистическая фотография вписывается в представления капитализма о произведении искусства как ценности редкого объекта. Первыми идею о капиталистическом подходе к фотографии приняли американцы и продавали снимки в частных коммерческих галереях, формировалась регулярная работа по созданию экспозиций и критической поддержки. Главным именем в продвижении фотографии на художественный рынок было имя Алфреда Стиглица. Он занимался разработкой стратегии кампании, руководил ею из делового центра Нью-Йорка. В 1902 году он создает группу «Фото-Сецессион», провозглашая отказ от традиционных любительских стратегий и практик. Он задавал критерии качества и поддерживал уровень, проводя выставки и создавая публикации. В творческом объединении под руководством Стиглица работали самые разнообразные авторы. Кларенс Х. Уайт, Джозеф Т. Кили и их платинотипии, а также Гертруда Кэзебир и ее гумми-бихроматные отпечатки и, конечно, Эдвард Стейхен. Журнал «CameraWork» (1903-1917), выпускаемый Стиглицем, был образцом высокого качества печати, многообразием публикуемых снимков: от «чистых» фотографий до ретушированных. В Европе подобных галерей не будет. Ни одна выставочная площадка Европы не принималась поддерживать фотографию в качестве художественной формы. Важной особенностью пикториалистического движения было создание школ по фотографии. Кларенс Х. Уайт с 1910 года занимался выступлениями с лекциями, а в 1914 году открыл в Нью-Йорке школу. Надо

---

<sup>29</sup>Новая история фотографии / под. Ред. Мишеля Фризо. – MACHINA: Александр Наследников, 2008. – С. 314

отметить, что американская художественная фотография начала XX века занимала уверенные позиции в художественной жизни. Сформировалась целая слаженная система, по которой можно было судить о статусе художественной фотографии в качестве искусства. Несомненно, постоянное стремление фотографии к изобразительному элементу свидетельствует о ее художественной природе. Вокруг нее всегда были заметны имена влиятельных фотографов, художников. Благодаря этим именам статус художественной фотографии вырос до высокого уровня. Сформировался некий язык художественной фотографии, который позволяет выделить ее особенности, отличительные черты. Прежде всего, это индивидуальный подход к фотографическому снимку каждого автора, создание из реальности некой новой формы. Доказательством этому служат показательные примеры фотохудожников XIX-XX века.

Постепенно происходят новые перемены в пикториалистической фотографии, они случаются после 1910 года. Извлекается урок, который говорит о необязательном применении модификаций отснятых материалов. Без композиционных уловок фотография способна обладать убедительной выразительной силой. Начинается вторая волна пикториализма – 1910-1920 годы. На первый взгляд фотография выглядит как обычное копирование действительности, но это только на первый взгляд. Пикториалисты второй волны обладают богатым опытом предшествующего поколения, многообразные технические средства позволяют сделать качественный снимок. Конечно, работы этого периода несравнимы по пластичности с методами гумми-бихроматной печати, но они вполне могут быть отнесены к художественно-выразительной стороне фотографии. Эволюция пикториализма накануне первой мировой волны переживает сложный период. Тем не менее можно выделить некоторые отличительные особенности: «последовательно реализованная выразительность образа и уникальность художественного предмета (достоинства которого измеримы в том числе и экономическими средствами)».<sup>30</sup> Надо сказать, что пикториализм описываемого периода соответствует уровню развития других визуальных искусств и поэзии 1890-1920 годов. Общая характеристика искусства позволяет говорить о необходимости делать научно-техническую мысль инструментом выразительных средств. Главной темой искусства, таким образом, становится реальность и динамика современного города. Таким изменения во многом способствовали социально-экономические факторы. Образная специфика пикториализма переживала эволюция, и здесь заслуга самих фотографов, работавших в этом направлении – Альфред Стиглиц и Алвин Лэнгдон Коберне. Появляются многочисленные работы на тематику о большом городе, который говорит о техническом прогрессе и о современности, окружающей людей.

---

<sup>30</sup>Новая история фотографии / под. Ред. Мишеля Фризо. – MACHINA: Александр Наследников, 2008. – С. 319

Показательные изменения заметны в творчестве фотографов и выражаются в радикализации приемов. Альфред Стиглиц, возглавивший новую волну пикториализма, считал необходимым искать новые пути фотографии и четко их обозначить. Решение было найдено в демонстрации ее уникальности, противопоставлении ее тому, чем она не могла быть – абстрактной живописи, которая по своей сути отказалась от изображения. Стиглиц выбирает путь абстракционизма в фотографии и создает множество снимков города, апеллируя приемами кубизма. Он выстраивает композиции, применяет все богатство изобразительных средств, тональных возможностей. Стиглиц предлагает зрителю визуальный контроль над реалистическими предметами. Он создает серию видов из галереи «291» - «Внутренний двор.291». Вид, открывавшийся из окна галереи представлял собой кубистическую композицию. С помощью кадрирования сцены и использования имеющихся геометрических форм фотограф создает произведение, элементом которого служит абстракция. Белый прямоугольник в виде заснеженной крыши можно увидеть как элемент плоскостного изображения, снег на деревьях напоминает декоративный узор без смыслового содержания. В результате получается законченная, продуманная концептуальная композиция, с четко обозначенными границами. Это поразительный эффект и весьма удачный эксперимент Стиглица позволил в очередной раз доказать широту возможностей изобразительных средств фотографии.

Так, пикториализм позволил довести фотографию до состояния искусства, когда в ней самой увидели самодостаточность ее выразительных средств. Оригинальная творческая фотография, заданная журналом «Camera Work», открыла миру художественную фотографию. Сегодня многие фотографы обращаются к идеям пикториализма, к мифологическим сюжетам, литературным и живописным образам.

### **2.3.3. Теория монтажа: Густав Клуцис, Эль Лисицкий, А. М. Родченко**

Особое внимание хотелось бы уделить развитию отечественной фотографии, а именно теории монтажа, подарившей миру имена Эль Лисицкого, А. М. Родченко и т.д. в 1920-е годы, в эпоху авангарда фотография влилась в творческие процессы, наполненные свободой. Тем более фотография отвечала требованиям модернистского искусства, воспроизводить произведения, ставить их на поток для массовой культуры. Художественная жизнь сталкивалась с квалифицированным техническим производством, ставящим определенными производственными планами.

Так, возникновение монтажа стало призывом к созданию нового стиля мышления художников и писателей конца 10-х годов. Произведение теперь понимается как

сложносоставное единое целое. Разнородные части перекликаются между собой, образуя единый смысловой порядок. Именно противоречивая структура монтажа, выраженная в соединении разных по логике частей, отвечала принципам модернистского искусства.

Первым примером фотомонтажа стало произведение Густава Клуциса «Динамический город» (1919). Этот пример навеян абстрактными супрематическими картинами Эль Лисицкого. Использование элементов фотографии придает изображению характер открытого смысла. Зритель лишь догадывается о значении данной картины, с какой целью автор использовал эти фрагменты. Так, фотография становится тем звеном, который вводит зрителя в состояние поиска. Из подобных вмешательств чужеродных элементов в супрематическую живопись вырастают новые системы, отличающиеся от тех, из которых они развились.

В середине 20-х годов в советском фотоавангарде начинает развиваться два направления – пропагандистское (Густав Клуцис) и фактографическое (Александр Родченко). Оба автора начали заниматься фотомонтажом с 1924 г. на ранних этапах фотография воспринималась как вспомогательный материал для достижения целей, далее Клуцис продолжает придерживаться такой линии. Для Родченко фотография приобрела самостоятельное значение. Художник сменил живопись на фотографию, осваивая новую технологию создания изображений. Таким образом, Родченко оказывается в новой роли, и возникает вопрос о том, как в этой ситуации быть художником. Работы Родченко знамениты выбором необычных для того времени ракурсов, он снимал то снизу вверх, то сверху вниз, пытаясь найти свой собственный способ передачи творческой мысли. В этом смысле искусство Родченко было революционным, то есть соподчиненным времени.

В это время развивается понятие фотокартины, появившегося в кругу центристского блока советской фотографии. В авангарде фотокартина понималась как художественная реставрация. Важно было снять объект качественно, совершенствовать мастерство, чтобы с новой силой задать направление движению фотографии. Так, возникает конкуренция не только с живописью, но и способ раскрывать мир в науке, в технике и быту.

Авангардная фотография отличается смешением несовместимого, нарушением норм классической изобразительности, в которой важно было выстроить прямую перспективу. Формирует новый язык фотографии, в котором обозначается активная позиция наблюдателя по отношению к предмету наблюдения. Именно для этого фотографы-конструктивисты используют прием необычного ракурса, в этот момент камера занимает произвольное положение к линии горизонта. Происходит смещение антропоморфных координат, которые организуют пространство изобразительности. Фотография строится не по принципу первостепенности человеческого взгляда, она начинает улавливать ранее не замеченные вещи.

Также существует и другой прием языка геометрической абстракции и фотомонтажа – прием «подобных фигур»<sup>31</sup>. Используется многократное дублирование одной формы одного элемента фотографии. Такой прием встречается как в фотомонтаже, так и в прямой фотографии, в которой дублирование обнаруживается в самой реальности.

Третий прием языка фотоавангарда звучит как «крупный план» - максимальное приближение к объекту съемки. При таком выборе приема возникает незавершенность кадра, ощущается потребность в достраивании контекста. Снимки крупного плана отличаются ярко выраженной энергией. Это заметно в портрете Сергея Третьякова на снимке Александра Родченко.

В 1920-30-е годы экспериментальная фотография набирает популярность, художники-авангардисты используют ее в своем творчестве. Она становится самостоятельным видом искусства, а также оказывает огромное влияние на графический дизайн и полиграфию. Еще одним ярким представителем является Эль Лисицкий. Свою технику он называл фотопись. Освоенные техники и методы фотографии Лисицкий широко применял в выставочном дизайне для оформления выставочных помещений, и в полиграфии.

Советский фотомонтаж, органично вписавшийся в модернистское искусство, изменил основы понимания фотографии. С ее помощью выдвигались и закреплялись идеи. Это стало поворотным пунктом в истории фотографии. В 20-30-е годы фотография встала на путь преобразований. В этот период сформировались представления о современной фотографии: свобода творчества, экспериментальные поиски – стали неотъемлемой частью фотоизображения. Модернистское искусство позволило подготовить почву для создания современной цифровой фотографии.

### **3. Специфическая природа художественной фотографии в современной визуальной культуре**

#### **3.1. Изменение художественного метода фотографии**

Фотографию можно назвать современным медиумом. Время ее возникновения совпадает с началом модерности (социальная и культурная). Фотография весьма быстро становится массовым способом создания и распространения изображений, тематика которых носит разносторонний характер: портреты, видовая фотография, репортаж, медицинская,

---

<sup>31</sup>Этот прием встречается в терминологии А. Родченко. «Подобные фигуры» так называется серия его трехмерных конструкций начала 20-х годов, в основе которых лежит тот или иной стандартный геометрический модуль. Андрей Фоменко Русский фотоавангард [Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – журнал «наше наследие». Русская история, культура, искусство, 2018 – Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8104.php> (дата обращения: 13.05.2018)

криминалистическая фотография. Конечно, при кажущейся популярности (выставки, печатные фотоиздания, фотографические общества) фотография в XIX в. не была самостоятельным видом искусства. Еще не был сформирован канон (метод) фотографии, по которому мы можем определить ее специфику, соответствующую тому или иному времени.

Пикториалисты одни из первых заявили об автономности фотографического изображения. Они понимают фотографию как материальное явление – конкретные физические характеристики негативов. Для них единичный конкретный снимок выступает единицей анализа. Особое внимание пикториалисты уделяли качеству снимка. Нечеткость контуров добивалась обработкой каждой пластины негатива. Именно длительный и трудоемкий процесс – неотъемлемая составляющая фотографического процесса. Итак, для пикториальной фотографии применим канон качества. Материальным характеристикам при упоминании о пикториальной фотографии стоит уделить больше внимания.

Далее фотография признается самостоятельным явлением, и начинается авангардная фотография 1920-х годов. Здесь распространяется явление прямой фотографии, для которой важно запечатлеть настоящий момент. Становится популярным журнал «Camera Work», где формируются основные принципы фотографического изображения. Документальная фотография становится основным режимом изображения для XX века. Пикториалистическая версия построения фотография приобретает популярность на рубеже XXI века – в эпоху развития цифровых технологий, способствующих поиску художественных средств выразительности фотографии. Авангардная фотография XX века раскрывает потенциал взаимодействия с реальность. Распространяется документальная, политическая, социальная фотография. Также меняется представления о единице анализа в фотографической сфере. Художники-авангардисты (Эль Лисицкий, Александр Родченко, Ласло МОхой-Надь, фотогарфы круга Баухауз) используют различные ракурсы, применяют технику коллажа, создают новые формы экспонирования и публикации фотографии. В авангардной версии фотоснимка всегда подчеркивается его серийная природа, включенность в поле, границы которого должны устанавливаться и осознаваться. Утрачивается индивидуальный вклад автора, и на первый план выходит коллективный характер производства и потребления изображений. Для авангарда выработка канона противоречит его отношению к классике. «Но можно говорить об альтернативном подходе к установлению смысловой иерархии».<sup>32</sup> Художественный язык авангардной фотографии стал частью культуры второй половины XX века.

---

<sup>32</sup> Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности» / О.В. Гавришина. – М. : Новое литературное обозрения, 2011. – С. 22

Выработка современного канона фотографии начинается с деятельности современного музея искусства в Нью-Йорке МоМА. Они начали говорить о возвращении индивидуального вклада в фотографию. Значение фотографического было заложено в отдельном снимке. Этот канон сформировался к 1970-м годам.

Говоря о современном каноне, подходе к пониманию фотографии, следует помнить о существующем каноне и о его пересмотре. Возрастает интерес к фотографии как художественной практике. По мнению Дэвида Кампани, редактора издания, посвященного новейшей истории фотографии, с 1960-х годов искусство становится фотографическим. Фотография облегчает понимание природы искусства. В новых условиях происходит актуализация современной природы фотографии, как ее понимали в 1920-х гг. развивается концептуализм, который нашел яркое проявление в 1960-1970-х гг., в нем делается акцент на серийности фотографического изображения и понимании фотографии как документа (и сомнения в этом), следовании различным визуальным жанрам, следование коллективной идентичности. Все это объединяет тенденции развития современной фотографии. Новое осмысления явления приводит к гибкой природе фотографии. Она становится объектом внимания разных художников. Развития жанра концептуализма и выделении имен (Джеф Уолл) говорит о потребности исследовать фотографию в новых для нее условиях. Совершенно точно мы имеем дело с дугой фотографией, отличной от пикториальной или авангардной. Новый опыт полезен как для художников, так и для исследователей визуальности. Фотографическое изображение на пути к становлению нового канона. При этом, необходимо отметить, что сущность художественной фотографии практически не изменилась. Ее критерии остаются актуальными, и по сей день. Выражение индивидуального характера, подчеркивание художественного образа, тяга к сюрреальности и пр. – относится к основным характеристикам художественной фотографии. Но становится другим сам принцип выражения фотографии – она превращается в нечто пластичное, благодаря цифровой природе. Возможность создавать обновленные снимки, указывая на необходимые акценты, говорит о новом этапе в понимании фотографического.

Во взаимодействии с художественной практикой работает и художественная критика, ее новое поколение 1970-1980- х гг. Критики заявляют о своей принадлежности к эстетической, политической и социальной программе европейского авангарда. Деятельность авторов журнала «October» (издается с 1976 г.) показывает эту тенденцию. В составе авторов находятся: Розалинд Краусс, Холл Фостер, Бенджамин Бухло и др. Также с 1970-х гг. начинается переосмысление отношения к иллюстрированным книгам ( с фотографиями) и фотоальбомам фондах библиотек. К истории фотографии формируется отношение, связанное с попыткой ее организации. Появляются работы по отдельным областям: фотография в журналистике,

уличной фотографии, естественно-научной фотографии. В этих работах расширяется контекст рассматриваемого материала, задается новый импульс к его развитию. Развивается также и история национальной фотографии отдельных стран, которая вносит определенную экзотику в ряды всемирной истории фотографии.

Показательным является факт внимания к фотоальбому, данный интерес перекликается с авангардной логикой, в которой фотоальбом рассматривается как материальное воплощение фотографии. Фотоснимок обретает значение в конкретном полиграфическом материале. В середине 2000-х годов выходят два издания, которые рассматривают историю фотоальбома. «Открытая книга: история фотоальбома с 1878 года по настоящее время» Мартина Парра и «Фотоальбом и история». Гэри Беджер.<sup>33</sup> Оба автора являются фотографами, и факт написания ими книг о фотоальбомах является внесением нового понимания в природу фотографии. Отдельный альбом наделен значением документа, пропаганды и художественного эксперимента. Заданная стратегия, которая актуализирует понимание фотографии как тиражного медиума, сегодня встречается не редко. Мартин Парр выпускает альбомы с открытками из своей коллекции, объединенный одним принципом. Например, в альбоме «Скучные открытки, США» нет водного текста, только показываються американские открытки 1950-х гг. с сохранением старины. Зритель видит автомобильные развязки, шоссе, дороги, аэропорты, банки, торговые центры и мотели – все это с воспроизведением палитры цветной печати 50-х годов. Подобная интерпретация фотографии как открытки приобретает историческое измерение. Таким образом, художественные основы, сформировавшиеся в 1910-1920-х гг. оказываются актуальными в академической и художественной среде и раскрывают свой теоретический потенциал.

Если влияние авангардной программы понимания фотографического канона можно увидеть на протяжении всего XX века, то в последние десятилетия на удивление прослеживается влияние пикториальной программы. Ярко эти тенденции проявляются в 2000-е годы. Фотография понимается с точки зрения физической характеристики негатива, отпечатки, техники печати, материальным свойствам поверхности фотографии. Именно техника печати, а не изображение становится важным, выявляя модерную природу фотографии. Все это проявляется во внимании к фотографическим практикам печати XIX века и попытке повторить опыты предшественников при помощи цифровой печати. При публикации фотографии уделяется внимание не только самому изображению, но и технике печати. Это ярко показывается на примере аукциона, на котором за фотографию Эдварда Стейхана «Пруд при

---

<sup>33</sup> Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности» / О.В. Гавришина. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – С. 24

лунном свете» (1904, платиновый отпечаток) отдали два миллиона девятьсот двадцать восемь тысяч долларов.

Также возвращение к пикториальной форме проявляется в утверждении важности постановочной фотографии. Формируются попытки осмыслить фотографическое изображение, исходя из принципов постановочности. Теперь документальная фотография рассматривается как отдельный случай постановочности, это позволяет рассматривать фотографическое изображение как локальные характеристики медиума.

На протяжении всего времени вокруг фотографии происходило формирование канона, смысл которого зависел от контекста эпохи и понимания статуса современности. Некоторым спорам о природе фотографии исполнилось сто лет, но до сих пор они не утратили свою актуальность. Каждый исследователь делает акцент в сторону того или иного понимания фотографии.

С момента изобретения фотография как изобразительное средство стала вовлеченной в различные социальные практики. Изобразительность оставалась долгое время основанием для ее теоретического осмысления. Образовалось расстояние между ее познавательным потенциалом и тем, как она осознается. Фотография сегодня является важным объектом для исследования. На первый план выходит понимание фотографии как медиума, позволяющее описать не только сами изображения, но и условия их производства, восприятия и существования.

О фотографии можно говорить как о переводе. В статье «Запечатленное событие: фотография и перевод» Оксана Гавришина приводит рассуждение в этом контексте. Проблема неперевода указывает не только на несовершенство перевода, но и на устойчивую связь с оригиналом. Перевод необязательно должен быть похожим на оригинал. Работы японского фотографа Слмэя Томацу 1960-х годов показательны. Его проект «Хиросима – Нагасаки. Документ. 1961», который был осуществлен с целью протеста против атомного и водородного оружия. Атомная бомбардировка Нагасаки будет выполнять функцию оригинала, а фотография, сделанная после этого события, функцию перевода. Этот тип фотографии относится к художественному. Сам факт фиксации становится значимым. Внимание переносится на перевод, где происходит авторская интерпретация события. Томацу создает эти снимки с целью привлечь внимания к проблеме последствия взрывов. «Снимки Томацу несут в себе рефлексии как медиума (технических особенностей) фотографии, так и условий продления события в опыте людей, его испытавших».<sup>34</sup> Свет в его фотографиях является не просто условием съемки, но и условием воспроизведения опыта. Томацу не просто захватывает тела со следами увечий,

---

<sup>34</sup> Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности» / О.В. Гавришина. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – С. 100

но изображает более сложное измерение реальности и события. Фотографии Томацу характеризуют как поэтические или символические работы, также замечают на влияние японских традиций живописи и поэзии. Непрямое высказывание здесь важнее, автор будто формирует новое понимание реальности. Так, фотография в своей основе имеет потенциал выразительности, который применим как к художественной фотографии, так и к документальной.

Феномен современной фотографии уникален: состоит он в ее цифровой природе. До появления цифровых технологий, фотография являлась отпечатком, аналогом, и могла существовать только на бумаге. Сегодня же ее существование определяется виртуальной реальностью. Фотоснимки создают с целью их выложить на просторы социальных сетей. Следовательно, она перестает быть материально осязаемой, так как чаще всего фотографии не распечатывают на бумаге, за исключением выставочных композиций.

Когда же произошли столь коренные перемены в фотоизображении? С 1990-х годов до начала XXI века сфера компьютерных и цифровых технологий претерпевала значительные изменения, это был долгий путь от цифровой революции до социальных медиа. Именно в последние десятилетия XX века цифровые технологии получили повсеместное распространение. Художники, как особо чувствовавшие перемены, первые попробовали на вкус новые явления. Они начали экспериментировать с цифровым медиумом, их труды экспонировались на различных конференциях и симпозиумах, где их произведение относили к периферии художественного мейнстрима. Но постепенно, к концу XX века устоялся термин «цифровое искусство». Так, повсеместно музеи и галереи стали экспонировать новое искусство.

Долгий путь прошла и сама терминология, поначалу его называли компьютерным искусством, затем мультимедийным или киберискусством (1960-1990-е), сегодня же вместе с термином «цифровое искусство» часто встречается такой термин как «медиаискусство»). Ключевым словом в появившемся искусстве является «новое», именно изменение уровня художественных приемов говорит о ее революционном характере. Перед художниками открылись бесконечные возможности творчества и его восприятия.

Повсеместное использование цифровых технологий в последнее время значительно возросло. Следовательно, появлялись рассуждения о том, что формы художественного творчества постепенно перетекут в эту область. Это может проявляться через оцифровку, либо через использование компьютера на стадиях обработки и создания. Каждый художник так или иначе начинает задействовать принципы цифровых технологий в своем творчестве. В некоторых примерах видно явное применение цифровых технологий, в некоторых лишь частично. Это порождает множество игровых эффектов: с одной стороны, произведения на вид

сделаны компьютерным способом, а на деле это аналоговый способ, либо, наоборот, на вид как ручная работа, а на самом деле это результат цифровых манипуляций.

Характеристика цифрового искусства проявляется в его способности производить различные манипуляции, размывающие границы между разными формами искусства. Уровень манипуляций в цифровом искусстве настолько высок, что всегда ставится вопрос: «Что перед нами находится?». «Реконтекстуализация через заимствование или коллаж, равно как и неоднозначные взаимоотношения между оригиналом и копией, также являются важными свойствами цифрового искусства».<sup>35</sup> Вопрос об уникальности изображения, ставившийся в произведении Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», выходит в эпоху цифровых технологий на новый уровень. Цифровая платформа предоставляет доступ к копированию и оцифровке изображений. Но разрушают ли они при этом сущность произведения, понятие подлинности – вопрос остается открытым.

Цифровое формирование изображений подразумевает использование различных техника, которые вносят изменение в понимании и прочтении визуальных образов. Ранние эксперименты с цифровым формированием и выведением изображений показывают основные черты компьютерной среды. Художника Чарлз Сури использовал обусловленность формы математической функцией и ее повторяемость. Произведение «Синус-пейзаж» (1967) представляет собой компьютерную зарисовку, которая была обработана при помощи волновой функции. Эта процедура повторялась несколько раз, после чего исходный пейзаж стал более абстрактным и стал похож на числовую запись. Именно видоизменение изображения по законам математических функции стало одним из основных направлений раннего этапа цифрового формирования изображений. Далее цифровое искусство уходит в другую область, а именно к созданию изображений при помощи наложения или слияния визуальных образов. Одним из первых, кто начал заниматься в области композитной фотографии, была Нэнси Берсон. Ее метод заключался в развитии техники «морфинг», с помощью которого художника превращала один образ или объект в другой посредством композитного формирования изображений. Художница в своем творчестве рассматривала понятие красоты и ее восприятие в разных обществах и культурах. Ее серия работ «Композитные красавицы» (1982) заключалась в наложении лиц кинозвезд (Бетти Дэвис, Одри Хепберн, Грейс Келли, Софи Лорен и Мерилин Монро – «Первый композит»; Джейн Фонты, Жаклин Биссет, Дайан Китон, Брук Шилдс и Мерил Стрип – «Второй композит»). Это своеобразное исследование в области женской красоты основывалось на разборе составных частей идеала, принадлежавшего одной культуре.

---

<sup>35</sup>Пол К. Цифровое искусство / К.Пол. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. – С. 27

Через эстетику лица, таким образом, мы видим историю стандарта красоты, который подавляет индивидуальность.

Творчество художница Лиллиан Шварц также отражает исследование и сравнение структурных элементов. Она использовала компьютерные технологии как инструмент для анализа произведений художников Матисса и Пикассо. Ее произведение «Мона\Лео» (1987), где произошло сочетание лиц Леонардо да Винчи и «Моны Лизы», показывает размытие границ между автором и его творением.

Цифровые технологии добавили массу тонкостей в композитные произведения и коллажи, так как они способны более гладко объединить элементы и сосредоточиться на новой форме реальности, а не основываться на отдельных компонентах, имеющих собственную временную и пространственную историю.

Фотография в цифровых процессах приобретает новую окраску, ее использование сводится во многом к усилению тех или иных сторон искусства. Художник Скотт Грисбах работал с фотографическими коллажами и вывел их на новый уровень. Он обращался к знаковым деталям и моментам в истории искусств. Во многих его работах прослеживается влияние технологий на процесс творчества. Произведение «Темная лошадка абстракции» (1995), где изображены четыре всадника Апокалипсиса во время скачки с препятствиями. Этим произведением художник хотел показать погоню за чистой формой в искусстве. Так, художник отражал ассимиляцию художественных идей при помощи технологий, его цифровой фотоколлаж «Дань Дженни Холцер и Барбаре Крюгер» (1995). На изображении показаны две художницы, которые сыграли большую роль в творческом осмыслении текста и типографической печати.

Цифровая природа фотографии способствует передачи идей художников. Особенно ярко эта тенденция проявляется в языке рекламы, который, в свою очередь, тесно связан с тиражированием образов в медийном обществе. В рекламе особым образом проявляется эстетика изображения, где происходит плавный переход к брендингу. Здесь выражаются определенные ценности и концепты. Данная культура потребления вышла на новый уровень с приходом возможностей манипулирования, композитного использования и коллажирования. В искусстве существует множество отсылок к феномену рекламы. Например, группа KIDing и их работы находятся на стыке искусства и рекламы. Основа их творчества – искусство как посредник, а также сатира на эстетику рекламы и брендинга. Серия «Я люблю Кальпе» выражает тему отпуска, через нечеткие изображения. Особенность этой серии состоит в использовании брендов, изображения которых видно четко. Такое намеренное сочетание отражает суть современной культуре, где в большинстве своем идет ориентация на бренд.

Цифровые технологии меняют представления о реализме путем созданию альтернативной реальности, гиперреальности. Именно понятие художественного реализма тесно связано с историей фотографии. Фотография всегда ассоциировалась с отображением реальности, но вместе с тем это утверждение не слишком правдиво. Возможность доработать фотографию была всегда. Снимки ретушировали, добавляли в изображение необходимые элементы. Даже историко-документальные фотографии не являются абсолютной гарантией увиденного. Те, фигуры, которые по политическим причинам, не должны были присутствовать на фотографии, их могли убрать в процессе обработки снимка. Цифровой медиум позволил выйти техническим манипуляциям на новый уровень, добавить большое количество возможностей для создания новой картины реальности. Сегодня цифровое изображение и фотография тесно переплетаются между собой. Искусство становится гибким и находящимся в постоянном поиске идей. Фотография, включенная в цифровые процессы, несомненно, органично вписывается в них.

Использование цифровых технологий в фотографии необходимо и для того, чтобы поставить под сомнение само свойство фотографии, как в историческом, так и в эстетическом аспекте. Художник Кен Гонсалес в своей серии цифровых отпечатков «Мальчик из костяной травы» представляет вниманию зрителей исторические картины, в которые с помощью цифровых манипуляций вставляет свое изображение. Этим жестом художника доказывает, что аутентичной истории не существует. Несколько иной тип сконструированной реальности представлен в работе «последний день каникул» (2001) Патриции Пиччинини. Художница работает в стиле синтетически реализм, что означает создание такой реальности, которая одновременно выглядит искусственно и привычно. Описываемое произведение представляет мальчика на скейтборде, встречающегося с инородным существом. Это своеобразная отсылка мультфильмам или анимации. Автор обыгрывает эстетику поп-культуры, создавая реальность с вымышленными героями, органично вплетенными в сюжет.

Другой способ создания альтернативной реальности заключается в использовании пустоты как выразительного средства. Художник Александр Апостол использует пустоту в индустриальном пейзаже. Он фотографирует известные здания в тиле модернизма без окон и дверей. Эти изображения создают темную и угнетающую картину. В этих примерах архитектура превращается в монументальный объект, недоступный для доступа. Это передает ощущение пустоты. Названия работы «Королевская копенгагенская мануфактура» (2001) и «Розенталь» (2001) передает дух современности, где старые здания, бывшие некогда действующими, превращаются своего рода в предметы коллекционирования.

Также в цифровом искусстве существуют способы создания гиперреального, то есть особого ощущения реальности, несколько преувеличенного. Такие картины не выглядят ни искусственно, ни подлинно. Понятие реальности ставится под вопрос, однако, время и

пространство сохраняются. Художники экспериментируют с выбором сюжетов для создания гиперреального в своих произведениях. Например, английский художник Пол Смит изображает себя в качестве главного героя своих картин. Он ломает стереотипы о маскулинных представлениях и о славе. Яркий пример его работ «Художники-винтовки» и «Боевик». Здесь на лицо влияние массовой культуры, главный герой превращается в супергероя, и художник ассоциирует его с собой. Каждый может стать таким персонажем. Происходит некий культ киноиндустрии – вымышленная реальность становится настоящей жизнью художника

Другой пример гиперреальности – это изображения офисных помещений, которые выглядят как обычные фотографии, но по факту являются цифровым изображением. Автор таких работ КрейгКалпакян (1997). Зритель словно движется по этим коридорам, напоминающим идеальные помещения. Именно эта сгенерированная картина напоминает о современном духе офисных зданий, в которых царит атмосфера пустоты, идеальности и совершенства. Пример подобных работ показывает аспекты современных проблем общества. Цифровое искусство позволяет создавать новые образы, провоцирующие на различные рассуждения о перспективах развития.

Новые способы создания изображений позволяют пересматривать привычные отношения человека с природой, между зрителем и произведением. Возможности манипулирования иногда приводят к перестройке натуралистических свойств объекта. Например, сделанные с высоким разрешением сканы бабочек Джозефа Шира. Особенность состоит в том, что бабочки были напрямую отсканированы, нежели сняты с помощью фотоаппарата, что дало эффект более полной детализации.

Существует множество изображений с дополненной реальностью, которые добавляют в понимание нечто более глубокое и тонкое. Восприятие таких фотокартин становится иным – зритель подстраивается под новое искусство. Драматический пейзаж кажется обычным, но если присмотреться, то можно почувствовать несоответствие реальности. Пример тому фотокартина Питтера Кампуса, от которой веет чем-то потусторонним. При этом, пространственно-временные свойства сохранены с высокой точностью.

Так мы видим, что существует большое количество примеров цифровой фотографии, которая вплетена в процессы искусства. Технологии обогащают моменты восприятия, отношения со зрителем. Традиционные формы трансформируются: если раньше фотография в большинстве своем служила для фиксации события, являлась документом, то сегодня происходит трансформация языка фотографии, ее метода. Полный пересмотр ценностей мы видим с развитием цифрового искусства. Художники, маскируют идеи с помощью правдоподобия фотографии. Создается особый художественный язык. Обилие цифровых работ говорит о создании нового понимания фотографии. Ранние ее стремления к живописи были

лишь моментом конкуренции и попытке отыскать в фотографии выразительные средства. Постепенно художественная общественность выявила, что фотография первоначально заключает в себе ту самую выразительность. Так, зародилась прямая фотография. Далее в век революции в искусстве, с приходом технологий, затрагивающих и художественные процессы, фотография становится частью этих процессов. Она вплетается в сформировавшееся цифровое искусство и образует новый художественный язык. Теперь соотношение фотографии и живописи выходит на новый уровень. Использование цифровых технологий позволяет создать качественно новый результат. Метод фотографии трансформируется, для авторов уже неважно отобразить объективную реальность или заниматься поисками художественных средств выразительности. Художники используют все доступные материалы для создания своих картин. Фотография переплетается с другими видами искусств, ассимилируясь с ними и превращаясь в новое искусство, в новую версию цифровой живописи.

### **3.1.1. Технология творчества современных художников**

Поговорим более подробно о современных художниках, творчество которых основывается на экспериментах в цифровом искусстве. Примеры современных авторов показывают актуальную проблему – изменение художественного метода в фотографии. Именно цифровые технологии трансформируют понимание основ фотографии. В зерне современной фотографии заложен цифровой феномен, который позволяет фотографии быть предметом различных манипуляций. Природа фотографии становится более гибкой, ее можно разложить на куски, оцифровать, создать новое изображение из старого. Раньше фотоснимок воспринимался, как способ зафиксировать происходящее событие. Во многом, манипуляции были на уровне экспериментов, с целью достичь художественности изображения. Но важно отметить, что оптическая основа фотографии оставалась неизменной. Пленочные фотоаппараты действовали по иному принципу, требовали более тщательного подхода. Цифровые камеры способны мимолетно улавливать момент, создавая эффект присутствия. В то же время цифровые фотоаппараты способны запечатлеть те мгновения, которые человеческий глаз не может зафиксировать (взмах крыла птицы, движение автомобиля, мелкие детали). Это создает эффект художественности и картинности, происходит формирование иного, неизведанного мира. Художественная фотография уподобляется живописи, конструируя реальность, создавая особый эффект ирреальности. Во многом, цифровая художественная фотография обладает разносторонним набором инструментов: различные программы, графические редакторы, которые способны дорисовать изображение, сделать его похожим на картину. Происходит некая игра изображений. Художники достигают интересных эффектов, способных вызвать работу ума у зрителя. Давно развитый гиперреализм в живописи в данном контексте о природе художественной фотографии приобретает новую окраску.

### 3.1.2. Роберт Лонго и гиперреализм

Художник Роберт Лонго создает картины, напоминающие черно-белые фотографии, он рисует их углем. (см. Приложение Б) Картины получаются больших форматов и производят эффект присутствия. «Я стараюсь сделать так, чтобы люди, глядя на мои картины, задумались. В каком-то смысле мои картины созданы для того, чтобы немного заморозить бесконечный конвейер изображений, которые появляются каждую секунду в мире. Я стараюсь притормозить его, превращая фотографию в картину углем. А кроме того, все рисуют — вот вы говорите со мной по телефону и наверняка черкаете что-то на салфетке — есть в этих черточках нечто базовое и древнее, и это я сталкиваю с фотографиями, сделанными подчас за секунду — на телефон или мыльницу. И потом я месяцами рисую одно изображение»<sup>36</sup> Анализ творчества Роберта Лонго важен для данной работы в контексте подхода к созданию изображения. Он берет за основу реальный сюжет и прорисовывает его. То же самое происходит и с созданием художественной фотографии. Художник снимает кадр и прорисовывает, дорабатывает полученное изображение в графических программах. Это яркий пример того, что фотография способна в еще большей степени конструировать реальность, обладая правом на использование вспомогательных средств.

Гиперреализм – это современное направление живописи, для которого характерно создание изображений с близким сходством с фотографией. Это направление передает реальностью по принципу фотореализма. Для гиперреализма свойственны тематики политических и культурных событий, реклама, человека в социуме. Детальное внимание к различным проблемам общества и роли человека в нем. Направление развивалось в начале 70-х гг. XX века и актуально по сей день.

Гиперреализм – это симуляция того, что могло бы произойти. Выхваченные из жизни, из социальных медиа образы, сюжеты. Роберт Лонго как раз ищет привлекающие его моменты и прорисовывает их. Его работы можно отнести к графике, не к живописи, но здесь важен сам принцип. Фотография также способна приблизиться к созданию подобных изображений. Она обладает определенным набором инструментов (графических редакторов). С их помощью она становится похожей на картину. Для гиперреалистов важно не просто скопировать внешнюю оболочку, но и передать некоторые особенности, сделать необходимые акценты для достижения эффекта. Художники могут преувеличить тот или иной предмет, его черты для передачи заложенного смысла. В это современная художественная фотография и гиперреализм

---

<sup>36</sup> Лонго Роберт В моей технике рисовали еще пещерные люди» [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Esquire, 2017. – Режим доступа: <https://esquire.ru/robert-longo> (дата обращения: 25.03.2017)

становятся похожими. Фотография также преувеличивает те или иные сюжеты для достижения эффектов.

Гиперреализм и современная фотография становятся контрастом друг другу. Цифровые технологии обладают потенциалом маскирования одного вида искусства под другое. Это создает эффект неузнаваемости, некой постмодернистской игры.

### **3.1.3. Кейт Коттингейм и цифровая живопись**

Современные художники попали в некую игру цифровых технологий, позволяющих экспериментировать с всевозможными инструментами. Происходит процесс ре-медиации т.е. цифровой переработки живописи, фотографии, кино, музыки и т. д. . Таким образом, начинают процветать парадоксы: гиперреалистическая графика открывает поле для создания изображений, неотличимых от фотодокументации. Такой эффект можно увидеть на «Фиктивных портретах» (1992) Кейт Коттингейм (см. Приложение Б), на них зритель видит высоко реалистичные цифровые изображения, но ему кажется, что перед ним простая постановочная фотография. Это пример того, когда современная фотография плавно перетекает в живопись. Здесь присутствует конкретный элемент – цифровая клетка, которая становится единицей целой картины. Она сопоставима с живописным мазком масляной картины. Зрительный эффект достигнут – внешне произведение похоже на обыкновенную фотографию, без специального знания невозможно понять ее изначальную сущность. Из цифровых клеток складывается фотокартина. Происходит эффект обратный созданию фотографии.<sup>37</sup>

Особенность творчества Кэйт Коттингейм состоит в создании работ, которые противоречат условиям их создания. Зритель остается обманутым. Художница сознательно использует технологию формирования изображения из частей того или иного материала. Например, цифровые пиксели, либо части органических веществ. За основу в работах Кейт всегда взяты либо фотографии, либо на скульптурах, увиденных в цифровом медиуме. Помимо серии «Фиктивных портретов», в творческой биографии художницы есть серия изображений “History Re-Purposed” (Видоизмененная история). Кэйт Коттингейм создает вымышленный период в истории, смешанный из прошлого, настоящего, и воображаемого. Она использует печати белка – портреты, архитектурные детали, и ботанические гербарии– моделируют коллекцию девятнадцатого века. Данная серия становится похожей на этнографические исследования. Получается, это полученные документы без какой либо исторической обоснованности.

---

<sup>37</sup> : Красикова К.В. Фотография в современной цифровой культуре: новая версия живописи // Материалы Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Томск 20 апреля 2017. - Томск: Изд-во Томского университета, 2017. - С. 179

Творчество Кейт Коттингем является примером современного цифрового искусства. Фотографические изображения трансформируются. Картины, созданные цифровым методом, показывают на обманчивость представлений о классической фотографии.

«Со времен технологического утопизма 90-х новые цифровые технологии претендуют на роль главного симптома современности. А созданная ими виртуальная реальность – на статус второй природы, подчас более достоверной, чем сама действительность».<sup>38</sup> Возможность создание второй природы говорит о качественно новом подходе при создании изображений. Сегодня экспериментальное искусство приносит множество примеров, когда переплетение разных видов искусств создает оригинальные произведения. Апроприация приемов приводит к трансформации понимания традиционных форм искусств.

Фотография в этой связи предстает в новом свете: ее гибкая цифровая природа становится подвластной технической манипуляциям.

#### **3.1.4. Эрик Йоханссон «Невозможная» фотография и признаки**

Техника, которой пользуется Эрик Йоханссон, не является простым копированием действительности. (см. Приложение Б) Фотограф прилагает как можно больше усилий для создания своих нестандартных фотографий. Он пытается добиться эффекта реалистичности и неповторимости. В то же время в его снимках всегда присутствует момент неожиданности. Он рисует и создает наборы и картонные копии, фотографирует с разных ракурсов, внимательно следит за каждым деталями. Эрик говорит о своей работе следующее: «Для меня фотография – это способ собрать материал, при помощи которого я могу реализовать мои идеи. Я черпаю вдохновение абсолютно из всех повседневных вещей, окружающих меня, и с которыми я сталкиваюсь ежедневно. Хотя одна фотография и может состоять из сотни слоев, я стараюсь добиться эффекта, чтобы она выглядела так, как будто она была заснята на самом деле. Каждый новый проект – это новый вызов, новая высота, которую я должен покорить. И моя цель состоит в том, чтобы сделать фотографию как можно более реалистичной»<sup>39</sup>. Безусловно, работы Эрика Йоханссона производят невероятное впечатление на зрителя. Они ломают голову над тем, как ему удастся воплотить нематериальные образы в нечто осязаемое. В его фотографиях всегда заложен эффект неожиданности, т.к. автор старается внести в привычный

---

<sup>38</sup> Художественный журнал №96 Природное и цифровое. Вступление [Электронный ресурс]. - Электрон.дан. – Художественный журнал «Moscow Art Magazine». №96, 2015 – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/18> (дата обращения: 25.05.2018)

1. <sup>39</sup> Реалистичный сюрреализм в фотографиях Эрика Йоханссона [Электронный ресурс]. - Электрон.дан. – Cameralabs, 2018, - Режим доступа: <https://cameralabs.org/6222-realisticnyj-syurrealizm-v-fotografijakh-erika-jokhanssona> (дата обращения: 28.05.2018)

ход вещи нечто, что не должно присутствовать в обычной жизни. Тем самым Эрик создает собственную реальность, которая претендует на существование. Он не вносит в свои фотографии потусторонних предметов, он использует только то, что доступно человеку. Существует видео, в котором показано, как автор создает свои снимки. Сначала он берет в руки камеру и фотографирует необходимый сюжет, затем принимается обрабатывать его в программе Lightroom, где добавляет необходимые эффекты. Например, зеленое поле вместе с мельницей начинает обваливаться, как водопад. С одной стороны, зритель понимает, что это неправда, с другой – просматривая беглым взглядом, кажется, что в этом снимке нет ничего необычного. Этого и добивался автор – усилить эффект реальности. Его работы приписывают к сюрреализму. Действительно, прослеживаются общие черты. Эти фотографии можно назвать снами, в которых реальность переплетается с иррациональным чувством, а спящий человек (зритель) верит происходящему.

Автор утверждает, что на его творчество повлияли не фотографы, а художники. Например, Сальвадор Дали, Маурис Корнелис Эшер, Рене Магритт, Роб Гонсалвес, Яцек Йерка.

Эрик Йоханссон создает собственный мир, со своими правилами и законами. Его работы вбирают в себя основные черты сюрреализма в фотографии. Обратимся к трудам Розалинды Краусс «Фотографическое: Опыт теории расхождений». В статье этого сборника «Фотография и сюрреализм» автор рассуждает о связях сюрреалистического на примере фотографов 20 столетия. Краусс пишет, что обратившись к искусству сюрреализма, появляется проблема стиля. Уильям Рубин, американский искусствовед, говорит о невозможности выработать четкое определение сюрреализма в живописи, как это можно сделать для импрессионизма или кубизма. В то же время, возможно говорить о «внутреннем определении сюрреалистической живописи»<sup>40</sup> Сюрреалисты выбирают фотографию в пользу иллюстративного материала, с одной стороны, а с другой – фотографические законы способны приблизить к формулировке определения стиля сюрреализма. Необходимо переместить фотографию с ее периферийной по отношению к сюрреализму места в центр движения. «Фотография восстанавливает на непрерывной поверхности след или отпечаток всего того, что входит в поле одного взгляда»<sup>41</sup>. Фотография является не только вспомогательным элементом, захватывающим реальность, но и документом, свидетельствующим о происходящем. Использование фотографии в контексте сюрреализма, где в изображение добавляются элементы ирреального, например, фотоколлаж или фотомонтаж, говорит об одновременности присутствия и

---

<sup>40</sup> Краусс Розалинд Фотографическое: опыт теории расхождений / Розалинд Краусс. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – С.142

<sup>41</sup> Там же С. 157

разрушении этого представления за счет разбивок. Так, фотографии Эрика Йоханссена производит как раз подобное впечатление. Происходит нарушение привычного понимания фотографии как отражения реальности. Реальность превращается в кладезь знаков, ведь фотография единственная из искусств, имеющая прямое с ней отношение. Поэтому способность сюрреалистической фотографии выстраивать в реальности различные параметры приводит к новому пониманию самой реальности. Конструирование разных смыслов сопоставляется с тем, как художник берет в руки кисть и начинает создавать тот мир, который находится внутри него самого. Отчасти процесс творения сюрреалистической, а значит, художественной фотографии, основывается на живописных принципах создания произведения. Фотограф использует различные методы для достижения эффекта: он может использовать минимум инструментов редактирования или полное их отсутствия, опираясь на художественные средства выразительности фотографии, а может действовать по принципу Эрика Йоханссона, превращая кадр в сюрреалистический мир. Поэтому справедливо утверждение, что художественная фотография развивается по законам живописи. Это свойственная ей черта: с XIX века фотография заимствовала некоторые средства выразительности у живописи. Благодаря этим заимствованиям фотография развивалась по пути искусства и смогла прийти до состояния самостоятельности и самодостаточности.

Близость фотографии к сюрреализму доказывает выгодную природу фотографии для реализации в данном направлении искусства. «Сюрреальность – это, можно сказать, природа, сведенная судорогой письма»<sup>42</sup>. Особая связь фотографии с реальностью сделала возможным доступ к подобному опыту. Фотоснимки не являются интерпретацией реальностью, они представляют реальность, пронизанную различными кодами и письмом. Природа в фотографии выступает в качестве знака. При кадрировании изображения, в поле зрения попадает лишь выбранная часть, интерпретируемая с особым смыслом. Кадр становится знаком. Кадрировка создает новое видение мира, каждый формирует свое представление о нем. Глаз фотоаппарата видит мир наиболее четко, находит неожиданные ракурсы, может быть приближенным к реальности вплотную, передавая тонкие тональные градации. Фотографическое зрение становится дополнением к зрению обычному, словно убирает те недочеты, которыми обладает человеческий глаз. Фотокамера компенсирует недостатки человеческого зрения, добавляет к способностям тела определенные плюсы. Но надо помнить, что камера подвластна человеческой воле, а значит, отражение мира зависит от предпочтений и вкусов фотографа.

---

<sup>42</sup> Краусс Розалинд Фотографическое: опыт теории расхождений / Розалинд Краусс. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – С.163

Таким образом, вклад сюрреалистов в становление фотографии заключается в представлении о реальности как о знаке. Реальность, как расширялась, так и вытеснялась, подменялась письмом фотоизображения.

Творчество Эрика Йоханссона основано на идеях сюрреализма. Это художественное направление стало вспомогательным пунктом на пути осмысления фотографии. Черты сюрреализма можно проследить во многих фотографиях, так как ощущение ирреальности всецело можно возложить на фотографическое изображение. Особенно ярко сюрреализм проявляется в творчестве таких авторов, как Эрик. Его работы можно рассматривать как воплощение снов и создание другой, альтернативной реальности. При взгляде на его работы возникает ощущение одновременно чего-то знакомого и неожиданного.

### **3.2. Художественные основы современной фотографии**

Для более полного и широко представления о современной фотографии, необходимо детально проанализировать специфику ее проявления в художественном мире. Что это означает? Это означает, что необходимо понять, с помощью каких инструментов современные художники создают художественную фотографию, какой язык формируется в процессе творчества.

#### **3.2.1. Феномен цифровой фотографии**

Феномен современной фотографии заключается в ее цифровой природе. Данные изменения связаны с развитием техники. Цифровая версия фотоизображений оказалась более гибкой и подвластной для работы. Фотографам не приходится тратить много времени на проявку фотоснимков. Конечно, в век высоких технологий, быстрого потока информации это новое умение фотографии весьма полезно. Многие исследователи анализируют сложившуюся ситуацию и рассуждают о кризисе реальности и выходе из него. Профессор Нью-Йоркского университета и один из самых влиятельных исследователей фотографии Фред Ритчин<sup>43</sup> проводит исследования о последствиях цифровой революции и говорит о возможном выходе из кризиса реальности. Конечно, цифровая эпоха и технологии, связанные с ней целиком вошли в нашу жизнь. Последствия, которые принесли эти изменения нельзя оценить однозначно. Перемены неизбежны, они связаны с средствами коммуникации, с появлением электронных медиа, которые оказывают влияние на формирование новых жизненных принципов: новое

---

<sup>43</sup> Один из наиболее влиятельных исследователей фотографии в мире. Профессор школы искусств Тиш Нью-Йоркского университета, содиректор Фонда фотографии Магнум. Работал фоторедактором New York Times Magazine и заместителем главного редактора Camera Arts Magazine. Читает лекции о последствиях цифровой революции в фотографии по всему миру.

ощущение времени, представление о самих себе. Виртуализация повлияла на ощущение себя в пространстве.

Фотография всегда отвечала за построение схемы реальности, застывание тех или иных фрагментов и за искажение представления об этой реальности. Являясь самым известным средством коммуникации, фотография используется как линза, через которую можно рассмотреть переход от аналога к цифре.

Сегодня любой уверенный пользователь ПК может загрузить фотографии на сервисах и проектах. Любой может производить контент, минуя общепринятые редакторские и кураторские фильтры. Новое программное обеспечение позволяет включить в оборот множество существующих в интернете изображений, пользоваться чужими фотографиями и анимированными картинками. Безусловно, это влияет на наше восприятие, мы словно тонем в бесконечно потоке визуальных образов и не справляемся с большим количеством информации.

Из этого следует, что освоение потенциала средств коммуникации является насущной необходимостью. Они позволяют нам приблизиться к пониманию постоянно меняющийся вселенной и вмешаться в процессы ее трансформации.

Считается, что цифровая эпоха началась с 1982 года, когда сотрудники National Geographic изменили формат фотографии пирамид в Гизе с горизонтального на вертикальный. Для того чтобы изображению подошло на обложку одного из номеров. С помощью цифровых методов дизайнеры передвинули одну из пирамид так, что она оказалась чуть позади соседней. Казалось бы, изменение было незначительным, ведь первоначальный вариант тоже был идеализирован: возле пирамид не было никакого мусора, не было туристов, но именно эта манипуляция открыла дверь в цифровую эпоху, как утверждает Фред Ритчин. Вопрос об авторстве становится более уязвим, так как после применения манипуляций фотография меняет свой первоначальный вид. Это порождает новые отношения между автором и произведением. Так, многие журналы и газеты начали брать на вооружение новый метод компоновки кадра. Например, в 1994 году на первой полосе Newsday была помещена фотография двух соперниц за олимпийское золото Тони Хардинг и Нэнси Керриган: девушки были показаны на льду, будто катающимися вместе, хотя это был результат обработки фотоснимков и их компоновки. Сделано это было для того, чтобы рассказать о предстоящей встрече спортсменов. Здесь произошло констатация не реального момента, а запечатление особого фотографического времени. Фред Ритчин вспоминает: «Когда я впервые (будучи еще первокурсником в колледже смотрел, как лист экспонированной фотобумаги опущенный в проявитель, таинственным образом превращается в фотографию, это казалось мне волшебством, своего рода алхимией. Сегодня, на заре цифровой эры, фотография уже воспринимается как данность, а магия заключается в ее изменении. Нет больше этого волнения от медленного появления «следа»,

который, по словам, Сонтаг, был «прямо отпечатан на реальность». Теперь нас увлекают трансформации самих изображений». <sup>44</sup> Мы живем в век цифровых ухищрений, наблюдая за изображениями, мы не можем быть до конца уверенными в правдивости увиденного. Современная фотография ставит под сомнение факт существования изображенного предмета. «Видеть» больше не означало «верить»; эти фотографии, казалось, служили порталами в альтернативные вселенные, созданные с несовпадающими целями – возможно, коммерческими, но быть может, и подрывными». <sup>45</sup> Конечно, возможность ретушировать снимки была всегда, но сегодня эта возможность выходит на другой уровень. Каждый пользователь может произвести несложные действия и изменить изображение. Это вызывает всеобщее недоверие к фотографии. Изображение существует не для того, чтобы доказать факт правдивости, она призывает к приобретению чего-либо.

Особенность цифровой фотографии еще и в том, что она может больше не реагировать на катаклизмы и катастрофы, а пытаться предотвратить их. Например, аналоговая документальная фотография показывает уже случившиеся события, а чаще всего в этом случае бывает слишком поздно что-либо менять. Предупреждающая фотография, т.е. цифровая, основана на предсказаниях экспертов, она может продемонстрировать такое будущее, которое еще можно спасти. Можно привести в пример фотографию национального парка Глейшер в будущем, когда растают ледники. На этой фотографии показываются последствия глобального потепления, основанные на прогнозах авторитетных, научных исследователей. Такие примеры могут смотивировать людей на правильные поступки.

Цифровая фотография, отделенная от непрерывного перехода оттенков и от взаимодействия химических веществ позволяет нам представить иные типы мироустройств. Цифровая фотография становится неким первым шагом с новыми экспериментами, как это было у пионеров аналоговой фотографии Фокса Тальбота, Надара и пр. Вне сомнений, современная фотография – это новый тип медиа, у которого совершенно другие отношения с реальностью, нежели у аналоговой. Трансформации, которые мы наблюдаем, могут оказать сильное воздействие на сущность фотографии. Возможно, это приведет к полному переосмыслению этого давно знакомого феномена.

Эволюция фотографического элемента, его преобразование из аналога в цифру естественным образом отражается на теме исследования – отношении живописи и фотографии. Живопись – это способ сконструировать реальность с помощью определенных выразительных средств и создание вместе с этим художественного образа. Современная художественная

---

<sup>44</sup> Ритчин Фред После фотографии [Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – Издательство Искусство, 2018. – Режим доступа: <http://iskusstvo-info.ru/posle-fotografii/> (дата обращения: 31.05.2018)

<sup>45</sup> Там же

фотография обладает широким набором инструментов. Это уже не просто манипуляции в фотолаборатории, связанные с применением химических веществ. Современный процесс создания фотоснимка во многом превосходит предшествующие опыты. Фотография близится и роднится с живописью уже в ином ключе, нежели в XIX веке. На своей заре фотография пыталась перенять у живописи художественные средства для приобретения собственных, и это произошло. Благодаря опытам пикториалистов, фотоизображение приобрело многогранную палитру для самовыражения. Это впоследствии привело к пониманию фотографии как самостоятельного феномена. Сегодня эти традиционные отношения могут рассматривать в другом контексте. Цифровая фотография подвластна различным технологическим манипуляциям, легко создать имитацию живописного изображения. Эту тесную связь доказывает и то, как художники производят на свет цифровые картины, где за основу взят пиксель вместо штриха или мазка. Это ярко можно наблюдать на примере работ Кэйт Коттингейм. Фотография меняет свое традиционное понимание и создает живописные способы выражения художественной мысли.

### **3.2.2. Особенности цифровой камеры**

Определение цифрового фотоаппарата можно обозначить следующее: это бесплёночный фотоаппарат, в котором для записи изображения вместо фотохимического принципа применяется фотоэлектрический. Фотоматрица преобразует свет в электрические сигналы, которые превращаются в цифровые данные, которые сохраняются с помощью запоминающего устройства. Удобство цифровой камеры состоит в экономии времени при проявке фотоснимка. Полученные кадры можно тут же посмотреть и оценить на дисплее аппарата. Также данные устройства могут быть использованы в качестве видеокамеры.

Немного об истории цифровой камеры. Первый бесплёночный фотоаппарат создал в 1975 году инженер компании Eastman Kodak Стивен Сассун. Но реальные перспективы образовались уже с появлением цифровых технологий. Первым цифровым фотоаппаратом потребительского уровня стал в 1988 году «Fuji DS-1P». В этом же году Kodak произвел первый цифровой фотоаппарат «Electro-Optic Camera» по принципу малоформатного фотоаппарата Canon New F-1. Далее началось совершенствование технических параметров и разрешающей способности цифровых фотоаппаратов. Но нужно отметить, что подобные тенденции не привели к полному вытеснению аналоговой химической фотографии. И даже сегодня многие фотографы обращаются к традиционному метода создания фотоснимка. Некоторые вспоминают начало своей деятельности в качестве фотографа, а некоторые с целью узнать тонкости и приемы аналоговой фотографии.

Поначалу немногочисленные модели цифровых фотокамер с довольно высокой стоимостью ограничено использовались в прикладных целях и фотожурналистике. Толчком в распространению новшества стала массовое приобретение персональных компьютеров и технологии цифровой печати. Также совершенствование технологии производства фотоматриц привело к постепенному снижению цен на фотокамеры. После этого момента цифровые камеры вытеснили с рынка пленочные фотоаппараты, так как их видно преимущество получать снимки без особого труда сделало верх. Доступность и легкость в передаче файлов, мгновенное получение готового снимка – преимущества, которые сделали цифровую фотокамеру намного более выгодной.

Существует несколько способов регистрации света в цифровой аппаратуре. Они основаны на приборах с зарядовой связью. Такие прибора регистрируют качественные сигналы и потребляют относительно небольшое количество энергии.

Цифровой фотоаппарат оснащен похожими параметрами управления, что и аналоговый пример. Эти параметры заключаются в регуляторе отверстия объектива и выдержки затвора. Система автофокуса также похожа на классическую камеру. Общий интерфейс также похож на своего предшественника. Качество изображения зависит от резкости, которая измеряется размером и количеством фотодиодов, содержащихся на поверхности матрицы. Первые цифровые фотоаппараты не отличались высоким качеством, но постепенно технологии развивались и после 1995 года качество заметно улучшалось.

Принцип цифровой камеры основан на попадании света на матрицу, формировании изображения и записывании в память устройства. Матрица состоит из множества светочувствительных ячеек – пикселей. Каждая ячейка вырабатывает электрический сигнал, когда свет попадает на нее. Изначально картинка получается черно-белая, так как используется информация только о яркости света. А для того чтобы она была цветной, ячейки покрывают цветными фильтрами: красным, синим и зеленым ( на каждую ячейку один из этих цветов). Данная цветовая схема называется RGB. При смешении данных оттенков получается цветное изображения. Затвор камеры высчитывает время, в течение которого свет наносит воздействие на сенсор. Когда кнопка спуска нажата, шторки двигаются с помощью пружин , открывается доступ к свету и на сенсоре появляется изображение. Также бывает и электронный затвор, который не виден, таким образом матрица всегда открыта. Объектив формирует на матрице изображения. Объектив состоит из линз, так как одна линза не способна создать совершенное изображения. Свет должен идти в центр и рассеиваться по пути. Это способствует диафрагма, чем больше она открыта, тем больше света попадет в объектив. Чтобы линзы могли пропустить больше света, на них наносят специальное опыление, которое переливается радугой. Объективы характеризуются светосилой – это максимально открытая диафрагма ( $f/2.8$  –  $f/28$  это фокусное

расстояние, а  $2$  – светосила). Фокусное расстояние  $0$  это расстояние от передней линзы до светоприемника (матрицы). От фокусного расстояния зависит угол обзора объектива и его дальновитость. Широкоугольные объективы отдаляют изображение от нашего привычного взгляда. А, например, теле объективы приближают предметы из-за маленького угла обзора. В пленочных камерах выстраивать кадр можно с помощью видоискателя. Цифровые камеры позволяют забыть об этом элементе и предлагают дисплей в качестве видоискателя. Данное устройство позволяет увидеть реальную картинку. Это происходит из-за особенностей конструкции. Изображение через объектив посредством системы зеркал передается в видоискатель. Во время съемки зеркало поднимается и пропускает свет на чувствительный сенсор. Такие приспособления занимают достаточно много места, поэтому камеры получаются крупногабаритными.

Для съемки в темных помещениях используется вспышка. В цифровых камерах существует встроенная вспышка, позволяющая освещать передний план. Также можно установить более мощную вспышку на «горячий башмак»

Цифровая техника имеет довольно широкий диапазон выбора. Для профессиональных фотографов на рынке найдется большое разнообразие технических оснащений, как крупногабаритных, позволяющих снимать четкие и насыщенные кадры, так и малоформатные беззеркальные профессиональные камера. Сегодня многие фотографы переходят именно на такие фотоаппараты. Их вес небольшой, это упрощает процесс переноски, также удобен в путешествиях. Развитие технологий позволяет приобретать разную по уровню технику. Это порождает проблему профессионализма в фотоискусстве. Доступ к приобретению дорогостоящей техники открыт. Выработался критерий, по которому каждый профессиональный фотограф работает с дорогой техникой, но это одностороннее утверждение. Мастерство фотографа зависит от его умения скомпоновать кадр, передать настроение, поймать подходящий момент. На это стоит обратить внимание. Ведь не каждая фотография, выставленная в музейное пространство является искусством. Открытость современного мира развивает ощущение полного многообразия. Исследования в области искусства проводятся для выявления необходимых критериев для того или иного явления. Фотография обладает определенным набором параметров, которые позволяют ей причисляться к ряду профессионалов. Привлекательность фотографии состоит в том, чтобы поймать момент, недоступный для человеческого взгляда, то, что постоянно ускользает от нас. Именно цифровое искусство выводит на новый уровень это умение фотографии. Умелое использование цифровых технологий порождает уникальные вещи. Если художник четко понимает цель своего творчества, то на выходе мы видим продуманную концепцию и ее воплощение. Современные художники ищут столкновение фотографии и технологий, которые позволят получить

уникальное исследование в области искусства. Безусловно, современная фотография – сложное и уникальное явление. Иногда противоречивое и трудноузнаваемое, но это не вредит фотоискусству, а, наоборот, способствует развитию критериев художественности.

### **3.2.3. Инструменты современной фотографии**

В данном параграфе речь пойдет о графических редакторах, которыми пользуются современные фотографии при обработке своих снимков. Конечно, как и в любой практике, существуют как сторонники, так и противники того или иного метода. Есть авторы, которые категорически против сильного воздействия на фотографию. Они за чистоту кадра, но тем не менее, многие из них все же обращаются за помощью к известным программам с целью усилить тот или иной выразительный жест: яркость, контрастность, резкость и т.д. Здесь степень обращения к программам зависит от целей и задач фотографа. Так или иначе, каждый фотограф обращается к фоторедакторам. Даже фотографы-любители имеют доступ к простым программам, расположенных на любом смартфоне. Не исключение и фотограф-художник, экспериментатор наверняка будет не прочь доработать получившиеся фотографии в редакторах. А именно такие авторы и затрагивают интересы данной проблематики. Их творчество влияет на формирование нового понимания фотографии.

Итак, первый инструмент Adobe Photoshop – распространенная программа среди фотографов, с ее помощью можно добиться разнообразных эффектов. Будь то раскрашивание фотографии, стилизация под какую-либо живописную картину, либо полное преобразование в сюрреалистическое изображение. Данная программа предназначена для работы с растровыми изображениями и также имеет некоторые функции для векторных изображений. Изначально Adobe Photoshop был разработан для полиграфии, но сейчас имеет широкое распространение в веб-дизайне. Photoshop имеет тесные связи с другими программами для обработки медиафайлов, анимации и другого творчества. С помощью этого графического редактора можно создавать различные спецэффекты, фоны и текстуры. Для фотографии это программ применяется в случаях, когда нужно добиться какого-либо эффекта, преобразующего вид кадра. Например, заменить тот или иной объект, добавить новые элементы. Adobe Photoshop – удобный инструмент для реализации творческих замыслов. Он может рассматриваться, как способ заменить фотографию картиной, т.к. преобразует фотографическую сущность практически полностью. Опять же с оговоркой на профессиональных художников.

Другой не менее популярный графический редактор Adobe Photoshop Lightroom. Он создан для работы с цифровыми фотографиями. Примечательно, что Lightroom переводится как «светлая комната» - аналогия с фотолабораториями, в которых фотографы проявляют пленка, печатают снимки и делают различные манипуляции с полученными кадрами. Особенность

программы в том, что она воспринимает формат RAW. Это так называемая «сырая» фотография, которую можно довести до желаемого результата с помощью применения различных установок. Adobe Photoshop Lightroom позволяет изменять фотографию, тонировать ее до необходимого цвета, менять яркость и контрастность, тени и свет – выполнять детальную цветокоррекцию и коррекцию светотени. Данная программа является некой цветовой палитрой для фотохудожника. Среди современных фотографов принято снимать в формате RAW. Это означает, что без дальнейшей обработки не обойтись (формат RAW воспринимают не все программы и также выложить в интернет-сеть его не удастся). Получается, что современный фотограф находится в рамках, определяющих его действия. Профессиональная фотография не может быть такой, какой она получилась в момент съемки. Отображение реальности будет неполным, ведь последующая обработка сделает ее отдаленной от прямого отображения происходящего. Это ведет к тому, что фотография конструирует реальность посредством графических редакторов, что по аналогии можно сравнить с живописью.

Конечно, существует множество других редакторов, которые также отвечают потребностям современных фотографов. Рассмотренные выше являются наиболее востребованными. Далее предлагаем рассмотреть программу, которую можно установить на любой смартфон Snapseed. Сегодня мобильная фотография развивается довольно быстрыми темпами. Качество камер смартфонов иногда ничуть не хуже, чем на зеркальных камерах. Удобство состоит еще и в том, что обычно такой гаджет всегда под рукой, и запечатлеть увиденный момент не составляет особого труда. Этим пользуются многие фотографы или блогеры, которые путешествуют по миру. Они снимают кадры, а затем обрабатывают их, доводят до необходимой стилистики и публикуют на своих страницах в социальных сетях. Во многом, параметры таких программ отвечают запросам фотографов. Рассмотрим эти параметры на примере программы Snapseed. Это программа действительно пользуется большой популярностью у пользователей Android и iOS. Она обладает широким набором функций и имеет достаточно простой и доступный интерфейс. Набор функций включает в себя:

- цветокоррекция и кисть выборочной коррекции;
- -резкость, которая повышает контурную видимость изображения;
- настраивать баланс белого для настройки цвета;
- кадрирование, позволяющее обрезать снимок по стандартному формату или же произвольно;
- поворот на 90° градусов или выравнивание горизонта;
- возможность управлять перспективой, коррекция искажений;

- точно настраиваемые фильтры: драма (оттенок мрачности), стиль grunge, крупное зерно (имитация пленочной фотографии), винтаж, ретро, нуар, рамки, двойная экспозиция, коррекция лиц и т.д.;
- возможность добавить текст и стилизовать его;
- кисть выборочной коррекции.

Надо сказать, что данная программа позволяет сделать из фотографии пример живописного цифрового изображения. Буквально дорисовать, найти нужно фильтр, который превратит обыденный сюжет в сюжет, напоминающий сказочный мотив либо любой другой из желаемых. Snapseed обладает профессиональным набором функций, которые существуют у других компьютерных графических редакторов. Эта ситуация упрощает во многом процесс обработки и обмен фотографиями среди пользователей интернет сообществ. Мы видим, что качество фотографий, сделанных на телефон, ничуть не уступают фотографиям из профессиональных камер. Технологии позволяют упрощать процессы и вносить изменения в рабочие вопросы среди профессионалов. Фотография в очередной раз доказывает, что ее сущность, как простой передачи фактов, утрачивает свое значение. Эстетический уровень получаемых снимков зависит лишь от уровня мастерства фотографа. Именно они и составляют основу современной художественной фотографии.

#### **3.2.4. Изменение специфики художественной стороны фотографии и новая фотографическая система**

Итак, цифровая фотография является уникальным явлением в современном искусстве, так как позволяет взаимодействовать с цифровыми технологиями, порождая новые примеры в искусстве. Образуется новая фотографическая система, если можно так назвать новый фотографический язык понимания этого искусства. Для данного исследования необходимо перечислить важные составляющие новой системы. Эти элементы являются новыми, отличающимися от аналоговой версии. Именно с их помощью художественная фотография смогла по-новому приблизиться к живописи.

Элементы современной фотографической системы:

- цифровая камера – она позволяет получать снимки, по своей природе довольно гибкие для дальнейших манипуляций. Именно это новшество повлияло на становление иной фотографии;

- матрица – это элемент, отсутствующий в пленочном фотоаппарате. Матрица позволяет улавливать световые сигналы, образуя картинку, которая сохраняется в памяти устройства;
- пиксель – это светочувствительная ячейка, из которой состоит матрица;
- RGB – это цветовая схема, которая позволяет изображению прекратиться из черно-белого в цветное. Эта схема состоит из трех основных цветов: красный, синий и зеленый). Каждый пиксель улавливает любой из этих цветов, затем оттенки смешиваются и получается цветное изображение. Этот вариант позволяет провести аналогию с живописью, в которой умелое смешение разных оттенков приводит к созданию уникального изображения.

Приведенные элементы являются основными, они выделяют специфические признаки цифровой камеры, устройства, с помощью которого создаются фотографии.

Из-за обновления в фотографической системе естественным образом меняется и сама фотографии. Оптическая основа становится иной – принцип получения фотографического изображения становится более технологичным. Фотоснимок существует теперь не только на бумаге, это необязательное условие его пребывания. Фотография становится виртуальной, и важным условием становится – поделиться полученным снимком с другими пользователями интернета. Виртуальность фотографии дает ей ряд преимуществ – ее можно совершенствовать до бесконечности, чем больше манипуляция будет произведено, тем меньше она будет похожа на свой первоначальный вариант. «Сырой» снимок становится основой для творчества фотохудожников. Они используют его словно холст, на котором могут произвести любые действия с помощью цифровых технологий.

## Заключение

Современная визуальная культура способствует развитию и трансформации различных ее частей. Фотография, обретя цифровую природу, изменила свою сущность. Развитие технологий способствовало становлению новых взаимоотношений между фотографией и живописью. Пройдя долгий путь, фотография в XIX веке стремилась найти собственный художественный стиль, подражая живописи, в XX веке – обретя самостоятельность, она стала документировать события, в конце XX – XXI вв. фотографическая основа меняется, цифровая эпоха устанавливает свои правила, предоставляя широкое поле возможностей для творчества художников. Фотография возвращается к подражанию живописи в новом ключе. Технические программы, развитая система фотокамер позволяет создавать цифровые картины, напоминающие фотографии и фотогафии, напоминающие цифровые картины.

В исследовании был изучен вопрос о трансформации художественного метода фотографии под воздействием цифровых технологий. Автор приходит к выводу о том, что фотография перестает быть документом, а становится цифровым феноменом. Возвращаясь к подражанию живописи, современная художественная фотография заимствует ее приемы, перенося на цифровую природу. Возможности редактирования позволяют менять фотографию, приближая ее к живописности

Цель исследования, по мнению автора, достигнута: художественная фотография проходит путь апроприации законов живописи. Формируется новая фотографическая система, включающая в себя:

- цифровая камера, позволяющая получать снимки, по своей природе довольно гибкие для дальнейших манипуляций
- матрица позволяет улавливать световые сигналы, образуя картинку, которая сохраняется в памяти устройства;
- пиксель – это светочувствительная ячейка, из которой состоит матрица, первоэлемент фотографии, соотносимый с живописным мазком;
- RGB – цветовая схема, которая позволяет изображению превратиться из черно-белого в цветное. Эта схема состоит из трех основных цветов: красный, синий и зеленый). Каждый пиксель улавливает любой из этих цветов, затем оттенки смешиваются и получается цветное изображение. Данный вариант позволяет провести аналогию с живописью, в которой умелое смешение разных оттенков приводит к созданию уникального изображения.

Важным элементом стоит назвать появление новых инструментов фотографии – это графические редакторы (Adobe Photoshop, Adobe Photoshop Lightroom, Snapseed)

Поставленные задачи также нашли свое отражение в исследовании. Три главы соответствуют каждой из задач:

1) выявлены **критерии** художественной фотографии на основе философских трудов исследователей:

- структурно-содержательный элемент. Фотография требует обратной связи.

Современную художественную необходимо рассматривать;

- общая память фотоизображений, которой мы безоговорочно доверяем;
- индустриализация художественной фотографии, что означает высокий уровень фотоизображений;
- сюрреализм – создание с помощью художественных образов других миров и живописность изображений, возможность дорисовывать необходимые элементы

2) рассмотрена история формирования художественного элемента и сделан вывод об изменении статуса фотографического изображения

Признаки художественной фотографии XIX-XX вв.	Признаки современной художественной фотографии
<p>1. аналоговая природа фотографии, имеющая прямую связь с действительностью</p> <p>2. Применение химических веществ для создания живописного образа</p> <p>3. Применение техники ретуши как постобработки для выработки художественных средств фотографии</p> <p>4. Фотография как память, документ</p>	<p>1. Цифровая природа современной фотографии, позволяющая конструировать реальность</p> <p>2. фоторедакторы – новые инструменты постобработки</p> <p>3. высокое качество снимка благодаря совершенству техники</p> <p>4. фотография как актуализация события</p>

3) анализ современной фотографии выявил ее уникальную природу, связанную с цифровой эпохой. Фотография сегодня может функционировать в виртуальном пространстве, ее присутствие на бумажном носителе необязательно.

Исследования в области фотографии являются актуальными. Рассматриваемый феномен популярный в современной визуальной культуре. Возникает потребности в определении его статуса и закреплении представлений о нем. Безусловно, любая обоснованная точка зрения в данной тематике будет благоприятно влиять на развитие дискуссий вокруг фотографии. Но также важно понимать, что современная художественная фотография отличается от своих истоков. Ее цифровая сущность позволяет ей подражать живописи и демонстрировать художественному сообществу творения, органично вписывающиеся в современное искусство.

Данное исследование будет полезно для разработки курса по фотографии в Томске, так как в процессе написания научно работы, был выявлен интерес в данном вопросе. (см. Приложение В). С практической стороны проведенный анализ может использоваться в качестве руководства к действиям художникам.

## Список литературы

1. Leibovitz Annie at Work / Annie Leibovitz. – Published by Jonathan Cape. 2008. – 248 p.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие (сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина, общ. ред. и вст. ст. В. П. Шестакова) \ Р. Арнхейм. – М. : “Прогресс”, 1974. – 392 с.
3. Арт-Азбука Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая [Электронный ресурс]. - Электрон.дан. Арт-Азбука, 2018, - Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/> (дата обращения: 18.05.2018)
4. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения / К. Бажак. – М. : АСТ Астрель, 2006. – 129
5. Барт Р. Риторика образа Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1994. – С. 297-318
6. Барт Ролан Третий смысл / Ролан Барт ; пер. С. Зенкин. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 104 с.
7. Беньямин Вальтер Краткая история фотографии / Вальтер Беньямин. – Ад Маргинем Пресс, 2013. – 114 с.
8. Беньямин Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Вальтер Беньямин. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
9. Беньямин В. Улица с односторонним движением / В. Беньямин. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. – С. 111.
10. Берджер Джон Фотография и ее предназначения / Джон Берджер ; пер. с англ. А. Асланян. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 201 с.
11. Бодрийяр Жан Фотография или письмо света [Электронный ресурс]. Электрон.дан. – fotoss, 2018. – Режим доступа: [http://www.fotoss.ru/news/3193/fotografiya\\_ili\\_pismo\\_sveta.html](http://www.fotoss.ru/news/3193/fotografiya_ili_pismo_sveta.html) (дата обращения: 25.05.2018)
12. Бэрнбаум Б. Сущность фотографии: умение видеть и творить / Б. Бэрнбаум : пер. в англ. А. Середа. – Спб. : Питер, 2016. – 176 с.
13. Вальран В. Советская фотография. 1917-1955 / В. Вальран. – М. : «Издательство К. Тублина», 2016. – 116 с.
14. Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности» / О.В. Гавришина. – М. : Новое литературное обозрения, 2011. – 192 с.
15. Галкин Д. В. Цифра и клетка: (не) органический синтез [Электронный ресурс]. - Электрон.дан. – Художественный журнал «Moscow Art Magazine». №96, 2015 – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/18/article/259> (дата обращения: 24.03.2017)
16. Головня И. А. С чего начиналась фотография / И. А. Головня. – М. : Знание, 1991. – 176 с.

17. Дали Сальвадор Моя тайная жизнь / Сальвадор Дали ; пер. Е.Г. Гендель. – Попурри, 2012. – 640 с.
18. Дыко Л. П. Беседы о фотомастерстве / Л.П. Дыко. – М.: "Искусство", 1977. – 275 с.
19. Дыко Л. П., Головня А. Д. Фотокомпозици / Л. П. Дыко, А. Д. Головня. – М.: "Искусство", 1962. – 261 с.
20. Железняков В. Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор / В.Н. Железняков. – М.: ВГИК - 286 с.
21. Кранк Э. Специфика остановленного мгновения в фотографии [Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – Исследовательский центр медиафилософии, 2018. – Режим доступа: [http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy\\_3/](http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy_3/) (дата обращения: 24.05.2018)
22. Красикова К.В. Фотография в современной цифровой культуре: новая версия живописи // Материалы Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Томск 20 апреля 2017. - Томск: Изд-во Томского университета, 2017. - С. 179
23. Краусс Розалинд Фотографическое: опыт теории расхождений / Розалинд Краусс. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 304 с.
24. Курбановский А. «Медленная стрела красоты» Импрессионизм и модерн, фотография и визуальность [Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – Исследовательский центр медиафилософии, 2018. – Режим доступа: [http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy\\_3/](http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy_3/) (дата обращения: 24.05.2018)
25. Кушнарера И. Феномен Сьюзен Сонтаг / И. Кушнарера. - [Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – Everything.kz, 2018. - Режим доступа: <https://everything.kz/article/38855281-fenomen-syuzen-sontag-avtora-samoy-znamenitoy-sovremennoy-knigi-o-fotografii> (дата обращения: 29.05.2018)
26. Лаврентьев А. Н. Ракурсы Родченко / А. Н. Лаврентьев. – М. : Искусство, 1992. – 222 с.
27. Лапин А. И. Фотография как... Учебное пособие / А. И. Лапин. – М. : Изд-во Московского университета, 2003. – 296 с.
28. Левашов В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. – М.: Тримедиа, 2012. – 482 с.
29. Лишаев С. А. Помнить фотографией / С. А. Лишаев. – Спб. :Алетейя, 2014. – 140 с.
30. Лонго Роберт В моей технике рисовали еще пещерные люди» [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Esquire, 2017. – Режим доступа: <https://esquire.ru/robert-longo> (дата обращения: 25.03.2017)
31. Лэнгфорд М. Искусство фотографии / М. Лэнгфорд, А. Фокс, Р. С. Смит ; [пер. с англ. Е. Тортуновой]. – Москва :Эксмо, 2015. – 464 с.  
М. : Искусство, 1989. – 286 с

32. Марьон Жак-Люк Перекрестья видимого / Жак-Люк Марьон. – С. : Прогресс-Традиция, 2010. – 176 с.
33. Марьон Жак-Люк Перекрестья видимого / Ж-Л Марьон : пер. с фр. Н. Сосна. – М. : Прогресс-Традиция, 2010. – 176 с.
34. Митенёв К. Киберфотография[Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – Исследовательский центр медиафилософии, 2018. – Режим доступа: [http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy\\_3/](http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy_3/) (дата обращения: 24.05.2018)
35. Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии / В.И. Михалкович, В.Т. Стигнеев. –
36. Морозов С. А. Искусство видеть. Очерки из истории фотографии стран мира / С. А. Морозов. – Изд-во «Искусство», 1963. – 285 с.
37. Морозов С. А. Творческая фотография [Электронный ресурс]. Электрон.дан. – Библиотека фотографа,1989. – Режим доступа: [http://photographerslib.ru/index.php?link\\_id=cat](http://photographerslib.ru/index.php?link_id=cat) (дата обращения: 25.05.2018)
38. Новая история фотографии / под. Ред. Мишеля Фризо. – МАСИНА: Александр Наследников, 2008. – 334 с.
39. Петровская Е. Антифотография / Е. Петровская. – М. : «Три квадрата», 2003. – 112 с.
40. Петровская Е. Теория образа / Е. Петровская. – М. : РГГУ, 2010. – 281 с.
41. По ту сторону медиума: искусство, наука и воображаемое технокультуры / составление и общая редакция Дмитрия Булатова. – Калининград: БФ ГЦСИ, 2016. – 156 с.
42. Погребняк А. В фас и в профиль[Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – Исследовательский центр медиафилософии, 2018. – Режим доступа: [http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy\\_3/](http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy_3/) (дата обращения: 24.05.2018)
43. Пол К. Цифровое искусство / К.Пол. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. – 272 с.
44. Поллак П. Из истории фотографии / П. Поллак : пер. с англ. В. Федорова. – М. : «Планета», 1983. – 175 с.
45. Реалистичный сюрреализм в фотографиях Эрика Йоханссона [Электронный ресурс]. - Электрон.дан. – Cameralabs, 2018, - Режим доступа: <https://cameralabs.org/6222-realistichnyj-syurrealizm-v-fotografyakh-erika-jokhanssona> (дата обращения: 28.05.2018)
46. Рисслер Альбрехт Создаем выразительные фотографии / Альбрехт Рисслер ; пер. с англ. Ю. Цыганковой. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2017. – 192 с.
47. Ритчин Фред После фотографии [Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – Журнал Искусство, 2018. – Режим доступа: <http://iskusstvo-info.ru/posle-fotografii/> (дата обращения: 31.05.2018)
48. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством / А. Руйе : пер. с фр. – СПб. : Клаудберри, 2014. – 712 с.

49. Савчук В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – Спб.: Изд-во С.-Петербург. Ун-та, 2005. – 256 с.
50. Сонтаг С. О фотографии / С. Сонтаг : пер. с англ. В. Гольшева. – М. : ООО «АдМаргинем Пресс», 2013. – 272 с.
51. Сонтаг Сьюзен Болезнь как метафора / Сьюзен Сонтаг ; пер. с англ. М. А. Дадян, А.Е. Соколинская, 2016. – 176 с.
52. Сонтаг Сьюзен Заново рожденная. Дневники и записные книжки / Сьюзен Сонтаг ; пер. с англ. И. Дадян. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. – 344 с.
53. Сонтаг Сьюзен Мысль как страсть / Сьюзен Сонтаг ; пер. с фр. Б. Дубин. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – 208 с.
54. Сонтаг Сьюзен Против интерпретации и другие эссе / Сьюзен Сонтаг ; пер. с фр. Б. Дубин. – Ад Маргинем Пресс, 2014. – 194 с.
55. Сосна Н. Фотография и образ: Визуальное, непрозрачное, призрачное / Н. Сосна. – М. : Институт философии РАН, 2011. – 200 с.
56. Стигнеев В. Век фотографии. 1894–1994. Очерки истории отечественной фотографии / В. Стигнеев. – М.: Книжный дом «Либроком», 2014. – 392 с.
57. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
58. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
59. Фельдман Я. Д., Курский Л. Д. Техника и технология фотосъемки: Учеб. пособие для техникумов/Под ред. Р. Н. Ильина. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 240 с
60. Фидлер Ф. Портретная фотография / Ф. Фидлер : пер. с нем. А. Г. Земмера. – М. : Всесоюзное кооперативное издательство, 1960. – 167 с.
61. Флюссер В. За философию фотографии / В. Флюссер : пер. с нем. Г. Хайдаровой. – СПб. : Изд-во С. – Петерб. Ун-та, 2008. – 146 с.
62. Фоменко А. Русский фотоавангард [Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – журнал «наше наследие». Русская история, культура, искусство, 2018 – Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8104.php> (дата обращения: 13.05.2018)
63. Фоменко А. Фотография: deusexmachina[Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – Исследовательский центр медиафилософии, 2018. – Режим доступа: [http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy\\_3/](http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy_3/) (дата обращения: 24.05.2018)
64. Фотография: Проблемы поэтики / Ю. Богомолов [и др.]. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 296 с.

65. Художественный журнал №96 Природное и цифровое. Вступление [Электронный ресурс]. - Электрон.дан. – Художественный журнал «Moscow Art Magazine». №96, 2015 – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/18> (дата обращения: 25.05.2018)
66. Цветение земли: книга о тринадцати литовских фотографах / Виктор Демин, М.: Искусство. – 1987, 221 с.
67. Шегаль Г. М. Колорит в живописи [Электронный ресурс]. Электрон.дан. – Библиотека фотографа, 2018. – Режим доступа: [http://photographerslib.ru/books.php?book\\_id=0015.0001](http://photographerslib.ru/books.php?book_id=0015.0001) (дата обращения: 25.05.2018)
68. Шейнина М. Новая визуальность в фотографии [Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – Исследовательский центр медиафилософии, 2018. – Режим доступа: [http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy\\_3/](http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy_3/) (дата обращения: 24.05.2018)
69. Шугайло И. Нарративные пространства фотографии [Электронный ресурс]. – Электрон.дан. – Исследовательский центр медиафилософии, 2018. – Режим доступа: [http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy\\_3/](http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy_3/) (дата обращения: 24.05.2018)
70. Элкинс Д. Неевропейские истории искусства // Исследуя визуальный мир. Вильнюс: Европейский гуманитарный университет, 2010. – 530 с.

Электронные ресурсы :

1. Photographer [Электронный ресурс] URL : <http://www.photographer.ru/> (дата обращения: 18.03.2018)
2. Раритеты фотохроники СССР [Электронный ресурс] URL : <http://www.borodulincollection.com/> (дата обращения: 17.02.2017)
3. Фотожурнал [Электронный ресурс] URL : <http://photo-element.ru/> (дата обращения: 14.05.2017)
4. Prophotos [Электронный ресурс] URL : <http://prophotos.ru/> (дата обращения: 17.11.2016)  
<http://znyata.com/o-foto/stati/>
5. Photo Island [Электронный ресурс] URL : <http://photoisland.net/> (дата обращения: 02.12.2016)
6. МАММ Мультимедиа Арт музей, Москва [Электронный ресурс] URL : <http://mamm-mdf.ru/> (дата обращения 19.01.2017)
7. Фильм: BBC: Дарфотографии / BBC: TheGeniusofphotography ,реж. ДэвидБирн, 2006

Приложение А

**Выставка Михаила Дронова: «Томск для меня – это мягкий женский образ»**

7 февраля в Сибирском филиале ГЦСИ-РОСИЗО открылась выставка «Томск. Времена и годы» томского фотографа, члена Союза фотохудожников России – Михаила Дронова. Фотовыставка представила работы автора на тему городского пейзажа и архитектурной истории Томска, на которых современный скоростной город запечатлен в элегической оптике фотографии прошлого. На открытии проекта побывала культуролог Ксения Красикова и поговорила с главным героем выставки о его творческом пути, особенностях томского городского ландшафта и перспективах томской фотографии.

***1) Михаил, расскажите о своем творческом пути? С чего начинали?***

Как и все школьники 70-х гг. мы прошли через многочисленные кружки: судостроение, авиатехника, картинг, спортивные секции и прочее. Из всех пройденных секций мне понравилась именно фотография. Я подработал у мамы на заводе и приобрел себе фотоаппарат, фотоувеличитель и все необходимые приборы. Первую фотографию сделал в 1979 году и с тех пор не выпускаю фотоаппарат из рук. Это неосновная моя деятельность, я фотографирую для души. Моя профессия – это геология, занимаюсь поиском нефти, разрабатываю месторождения, а в перерывах беру в руки камеру и снимаю. Часто приходится быть в командировках, например, посещать Васюганские болота и другие интересные места. Находятся новые пейзажи, атмосфера, разные времена года и состояния погоды. Отсюда и поле для создания новых снимков.

***2) Учились ли Вы на примерах каких-либо фотографов или это был путь творческих экспериментов и поисков?***

В советское время, в 70-80—е гг., не было столько книг о фотографии, как сейчас, но была возможность выписывать журнал «Советское фото», из которого я и брал основы для фотографирования. Затем поступил на факультет общественных профессий на фотокорреспондента, прошел курс и ушел в свободное плавание.

Конечно, не обошлось и без классиков. Мой кумир – Михаил Проскудин-Горский, он создал первую цветную фотографию. Также стараюсь ходить на выставки, быть в курсе последних новинок в области фотоискусства, сам участвую, показываю работы. Без оценки зрителя невозможно развиваться в фотографии. Нужен критический взгляд со стороны для того, чтобы получить обратную связь и применить советы для своего творчества.

***3) Что Вы можете посоветовать молодым, начинающим фотохудожникам?***

У каждого фотографа свои потребности – кому-то необходимо снимать по 100 кадров в день, а для кого-то достаточно одно снимка в месяц. Мой совет молодым фотографам – показывать свои работы, чтобы слышать мнение не только положительное, но и отрицательное. Я всегда открыт для критики и мне нравится получать обратную связь, поскольку она позволяет развиваться в профессиональном плане.



Фотографии взяты с сайта ТВ-2: <http://tv2.today/Multimedia/Mihail-dronov-tomsk-dlya-menya--eto-myagkiy-zhenskiy-obraz>

## **Интервью с современным фотографом Залманом Шкляром.**

### ***1. Расскажите о своем творчестве, как Вы пришли в профессию?***

Можно сказать, что быть уличным фотографом - это не профессия, а, скорее всего, образ жизни. Это наблюдение за окружающим миром со стороны, с плоскости, которая для каждого фотографа индивидуальна. Посудите сами: разные фотографы могут снять один и тот же сюжет на улице, но двух одинаковых снимков у них не получится никогда. Потому что каждый видит по-своему, индивидуально. Очевидно, что это утверждение одинаково верно по отношению к любому жанру фотографии.

Но в отличие от других жанров, по моему мнению, уличная фотография наиболее свободна в выражении творческих взглядов фотографа.

Что касается моего "прихода" в уличную фотографию, то эта дорожка тянется из глубокого детства.

### ***2. Что для Вас современная художественная фотография?***

Ничего нового, что не было бы известно лет 100 назад. Фотография, как известно, выросла из изобразительного искусства, поэтому законы изобразительного искусства применимы и для фотоискусства в любую эпоху ее развития. Естественно, когда фотограф, который часто посещает музеи изобразительного искусства и пристально изучает произведения, всегда будет более тонко чувствовать художественный образ при создании своих фотографий.

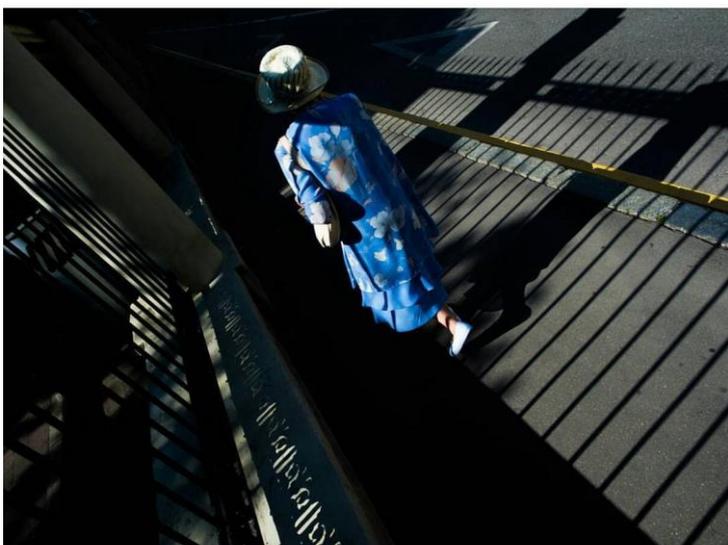
Тем не менее, смею заметить, что в настоящее время необходимо выделять концептуальный жанр в фотографии, который развивается семимильными шагами, превращая фотографию (в классическом понимании этого слова) в совершенно иной вид искусства. И здесь перформансом на фотовыставках уже никого не удивить...

### ***3. В чем, по вашему мнению, отличие документальной фотографии от художественной? Есть ли вообще эта граница? К какой фотографии Вы относите свое творчество?***

Если посмотреть на уличную фотографию, как на отдельный жанр, то он может сочетать в себе черты, присущие другим жанрам. В современной уличной фотографии можно найти элементы документальной, реалистической фотографии, fashion-фотографии, портретной и даже архитектурной фотографии... Можно сказать, что уличная

фотография - это смешанный жанр, который собрал и продолжает собирать в себе самое интересное из других направлений. У меня есть фотопроекты, которые можно отнести исключительно к фиксации уличных сюжетов «без прикрас». Условно такие проекты можно назвать чистым реализмом. А есть те, где основой кадра является выраженный сюрреализм. Очевидно, что можно проследить четкое разделение между ними.

С другой стороны, художественная составляющая есть в любой фотографии. Потому что фотограф, прежде чем нажимает на кнопку своей камеры, видит объект съемки, основываясь на своем личном эстетическом, художественном опыте, порой даже бессознательно. И уж тем более, это будет заметно, когда будет происходить отбор среди отснятых кадров.



Фотографии взяты со страницы автора социальной сети Вконтакте:  
<https://vk.com/zalmanshklyar>

## Приложение Б

Иллюстрации художников: Роберт Лонго, Кэйт Коттингейм, Эрик Йоханссон



Роберт Лонго (<https://www.robertlongo.com/>)



Кэйт Коттингейм «Фиктивные

портреты» (<http://www.keithcottingham.com>)



Кэйт Коттингейм “History Re-Purposed” (<http://www.keithcottingham.com>)

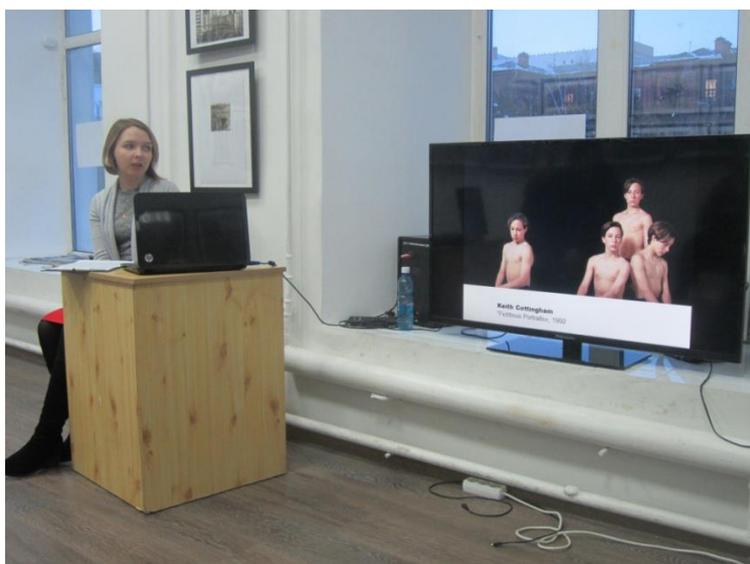
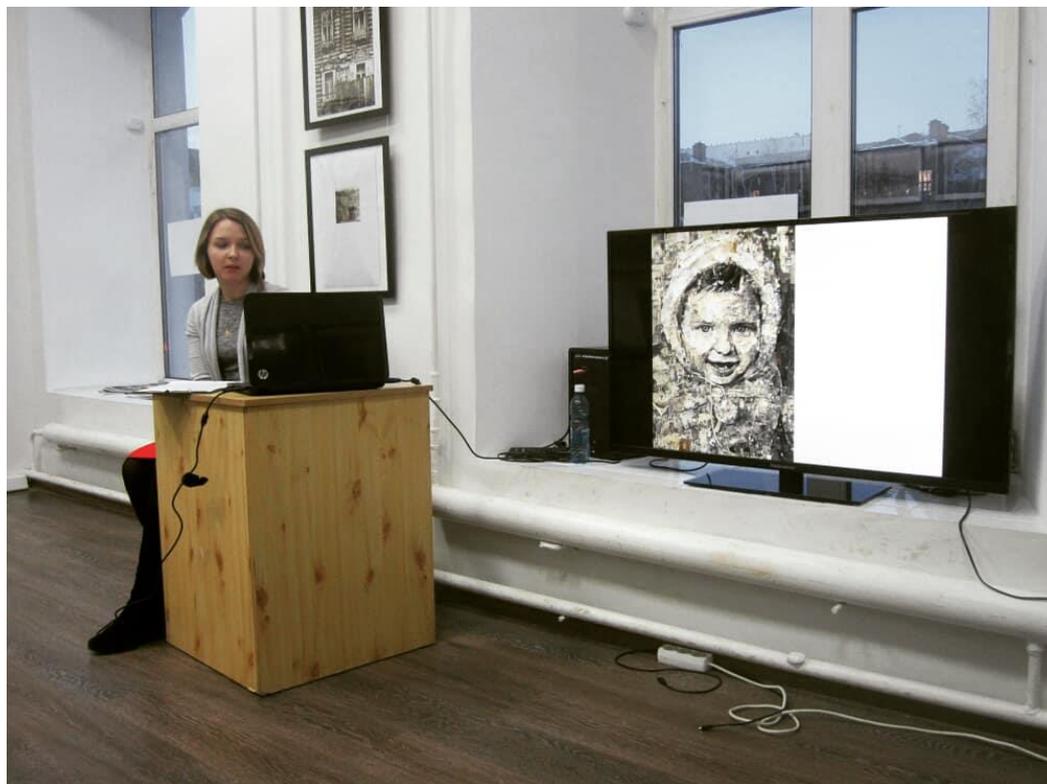


Эрик Йоханссон (<http://www.erikjohanssonphoto.com/>)

## Приложение В

### Творческая встреча «О природе художественной фотографии» в рамках производственной практики в ГЦСИ РОСИЗО

На встрече были обсуждены основные моменты исследования, был поставлен вопрос об определении художественной фотографии. Выявлен интерес к данной тематике и нехватки курсов по теории фотографии.



# Отчет о проверке на заимствования №1

Автор: Красикова Ксения [kapitolina@sibmail.com](mailto:kapitolina@sibmail.com) / ID: 3040333

Проверяющий: Красикова Ксения ([kapitolina@sibmail.com](mailto:kapitolina@sibmail.com)) / ID: 3040333)

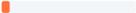
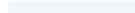
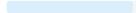
Отчет предоставлен сервисом «Антиплагиат»- <http://www.antiplagiat.ru>

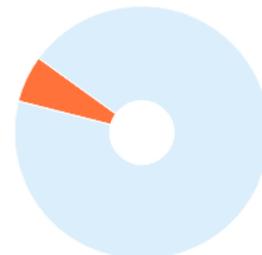
## ИНФОРМАЦИЯ О ДОКУМЕНТЕ

№ документа: 6  
Начало загрузки: 15.06.2018 09:37:17  
Длительность загрузки: 00:00:00  
Имя исходного файла: Красикова антиплагиат  
Размер текста: 211 кБ  
Символов в тексте: 214635  
Слов в тексте: 26486  
Число предложений: 2311

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ ОТЧЕТЕ

Последний готовый отчет (ред.)  
Начало проверки: 15.06.2018 09:37:18  
Длительность проверки: 00:00:06  
Комментарии: не указано  
Модули поиска:

ЗАИМСТВОВАНИЯ 5,51%  ЦИТИРОВАНИЯ 0%  ОРИГИНАЛЬНОСТЬ 94,49% 



Заимствования — доля всех найденных текстовых пересечений, за исключением тех, которые система отнесла к цитированиям, по отношению к общему объему документа.  
Цитирования — доля текстовых пересечений, которые не являются авторскими, но система посчитала их использование корректным, по отношению к общему объему документа. Сюда относятся оформленные по ГОСТу цитаты; общепотребительные выражения; фрагменты текста, найденные в источниках из коллекций нормативно-правовой документации.

Текстовое пересечение — фрагмент текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника.

Источник — документ, проиндексированный в системе и содержащийся в модуле поиска, по которому проводится проверка.

Оригинальность — доля фрагментов текста проверяемого документа, не обнаруженных ни в одном источнике, по которым шла проверка, по отношению к общему объему документа.

Заимствования, цитирования и оригинальность являются отдельными показателями и в сумме дают 100%, что соответствует всему тексту проверяемого документа.

Обращаем Ваше внимание, что система находит текстовые пересечения проверяемого документа с проиндексированными в системе текстовыми источниками. При этом система является вспомогательным инструментом, определение корректности и правомерности заимствований или цитирований, а также авторства текстовых фрагментов проверяемого документа остается в компетенции проверяющего.

№	Доля в отчете	Доля в тексте	Источник	Ссылка	Актуален на	Модуль поиска	Блоков в отчете	Блоков в тексте
[01]	0%	2,35%	Скачать/bestref-171132.doc	<a href="http://bestreferat.ru">http://bestreferat.ru</a>	раньше 2011	Модуль поиска Интернет	0	70
[02]	2,35%	2,35%	Создание фотографии и раз...	<a href="http://knowledge.allbest.ru">http://knowledge.allbest.ru</a>	раньше 2011	Модуль поиска Интернет	70	70
[03]	0,52%	0,52%	rtf	<a href="http://iknigi.net">http://iknigi.net</a>	10 Ноя 2016	Модуль поиска Интернет	9	9

Еще источников: 17  
Еще заимствований: 2,65%