

А. С. Мухин

Синтез социокультурной и технико-технологической обусловленности реализма в фотографии

В статье представлена аналитика реалистического изображения в фотографии как концепции и явления. Автор рассматривает реализм в качестве метода, позволяющего создавать узнаваемость окружающего мира в фотографических образах. Под реальностью понимается действительность, которую технически возможно зафиксировать фотоаппаратурой. Уделено большое внимание развитию фототехники и ее влиянию на представления о реалистичности в фотографии. Приведена точка зрения, согласно которой реализм фотоизображения обуславливается либерально-демократическим прогрессом общества: возникновением свободы передвижения, массовой туристической индустрии, досуга, хобби, появлением доступной фототехники. Реализм в статье описан в категориях буквальной подачи действительности, в качестве фотографического натурализма, привязанного к оптическому совершенству снимка. Развитие любительской фотографии интерпретируется в тесной связи с научно-техническим прогрессом в фотоделе, где конструкторские решения направлены на улучшение оптических показателей снимка, но ни на возможности художественной трактовки образа. Массовый фотолюбитель и современный пользователь цифрового оборудования рассмотрены в статье как проводники строго ограниченной модели понимания реалистичности изображения. Эта модель изобилует образными клише и техническими штампами, реализуемыми не столько самим «фотографом», сколько компьютерной программой и ее «представлениями» о реальности и реализме.

Ключевые слова: реализм, реальность, фотография, изображение, фотографические образы, фототехника, культурный досуг, хобби

Andrey S. Mukhin

The synthesis of socio-cultural and technical-technological causality of realism in photography

The article presents the analysis of realistic images in photography as a concept and phenomenon. The author considers realism as a method that allows creating recognition of the surrounding world in photographic images. Reality is understood as reality, which is technically possible to record with photographic equipment. Much attention is paid to the development of photographic technology and its influence on the idea of realism in photography. The point of view is given, according to which the realism of the photographic image is conditioned by the liberal-democratic progress of society: the emergence of freedom of movement, mass tourism industry, leisure, hobbies, the appearance of affordable photographic equipment. Realism in the article is described in the categories of the literal presentation of reality, as photographic naturalism, tied to the optical perfection of the image. The development of amateur photography is interpreted in close connection with scientific and technological progress in the photo department, where design solutions are aimed at improving the optical performance of the image, but not at the possibility of artistic interpretation of the image. The mass amateur photographer and the modern user of digital equipment are considered in the article as conductors of a strictly limited model of understanding the realism of the image. This model is replete with figurative cliches and technical cliches, implemented not so much by the «photographer» himself, as by a computer program and its «ideas» about reality and realism.

Keywords: realism, reality, photography, image, photographic images, photographic equipment, cultural leisure, hobby

DOI 10.30725/2619-0303-2022-1-66-74

Реализм фотографического изображения стал одной из ключевых проблем в гуманитарном знании в XX в. ввиду стремительного технического развития, что придало импульс различным сферам социокультурной жизни. Исследователей давно интересовало влияние машинного воспроизведения и тиражиро-

вания образов на культуру [1, с. 21]. Мы обозначим собственную позицию по вопросу реализма в фотографии и рассмотрим его на пересечении социальных и технических изменений, которые закрепили за фотографией славу наиболее точного способа отражения объективно познаваемого бытия.

Фотография уже на первых этапах удивляла своими возможностями. Сравнивая живопись и фотографию, Э. Делакруа подмечает свойства протокола последней: «Если бы глаз обладал совершенством увеличительного стекла, фотография была бы нестерпима; тогда можно было бы видеть все листья на дереве, каждую черепицу на крыше, а на черепицах мох, насекомых и т. д.» [2, с. 220]. Оценка документальной достоверности фотографии французским художником имеет и положительный, и негативный оттенок при констатации высокой степени правдоподобия, «ибо, несмотря на удивительную реальность отдельных деталей, это – только копия реальности, и копия фальшивая, именно в силу своей исключительной точности» [3, с. 141]. Однако физически фотография – это световой слепок реальности посредством химической реакции в эмульсии или накопления зарядов в ПЗС-матрице. Физическое отражение реальности делает фотографию документом – свидетелем событий, «отчеканенных» светом в той последовательности мгновений, в которой они разворачивались перед глазом или объективом. При всех возможностях отредактировать изображение (кистью ретушера или в компьютерной программе), «подправить» реальность, исходный материал есть отпечаток временной последовательности явлений, бытие которых актуализировано в строго детерминированных онтологических координатах. Свойство фотографии фиксировать изменяющуюся реальность (несмотря на техническое несовершенство на том или ином этапе развития светописы) делает ее наиболее подходящей формой протокола и в наши дни.

Правдоподобие фотоизображения, небременительное освоение азов фотодела позволяли приобщаться к нему в качестве увлечения представителям разных социальных групп, породив класс фотолюбителей и любительскую фотографию. Начало фотографии не было сопряжено с особой ремесленной когортой, каждый осваивал ее, как умел, и даже мастера своего дела были, по сути, дилетантами. Несмотря на то, что впоследствии профессионалы выделились в собственную страту, долгое время не существовало специального образования или аттестационной документации, подтверждавшей право вести фотографическую деятельность. Фотография стала формой досуга, что выделяло ее на фоне других видов художественной культуры. Если в живописи и графике, а тем более в скульптуре и архитектуре роль дилетантов была минимальна (исключая бунтарей и самоучек), то

в фотографии дилетантизм стал «кадровой» основой. Только постепенная специализация светописы (репортаж, астрономия, медицина, криминалистика и т. п.) привела к становлению группы профессионалов.

Фотографическое хобби приобрело массовый характер. Массовизация фотодела была обусловлена распространением законодательно закрепленного свободного времени. Досуг из роскоши для избранных с конца XIX столетия и в течение первой половины XX в. превращается в социальную и правовую норму для многих слоев общества. Фотография – порождение и спутница либерализации законов и жизненного уклада социума [1, с. 27]. Она объединила богатых и бедных, аристократов и простолюдинов. Либерализм фотографии коренится в ее технической природе и в имманентно присущем ей реализме, независимо от того, что мы под ним понимаем; а также в ее целях, в объекте, на который она направлена. Получение изображения уже не связано с длительным обучением. Воспроизведение природы становится доступным практически любому без обращения к услугам специалиста. Копируя реальность машинно, вы присваиваете себе какую-то ее часть, например пейзаж у владельца угодий [4, с. 23], делаете своей собственностью пусть и в «слепке». Дворец или симпатичная девушка принадлежат теперь и вам тоже. Скрытый мотив фотографического хищения (чем еще можно заняться на досуге?) объясняет неистовство, с которым человек снимает множество окружающих его вещей, людей, событий, делая их своими. Присваивание чужого (зачастую в нарушение закона, права на интеллектуальную собственность) является видом свободы (дозволенности). Присвоение чужого в формате копии обусловлено желанием иметь объекты, символизирующие некие «высшие» ценности (эстетические, материальные и т. д.). Перераспределение ценностей во всеобщем масштабе даже путем распространения их фотокопий сродни перераспределению таковых в ходе социальных революций, когда принадлежавшее меньшинству становится уделом большинства. Это и есть либерализация. Фотография – следствие свободы, несвободному она не нужна (ему нечем и нечего фотографировать). Общие процессы демократизации XIX–XX вв. в качестве сопутствующего явления имели распространение массовой фотографии. Прошлое столетие отмечено небывалым ростом фотолюбительства, вовлеченностью в фотодело огромного числа людей. Если возможность сделать снимок – есть знак личной свободы,

то запрещение таковой – ограничение прав. Дело не только в соблюдении конвенции между снимающим и снимаемым, желающим оградить законом свою частную жизнь, а в том, что запреты на съемку характеризуют закрытые общества и тоталитарные системы, в которых фотографирование проблематично и сопряжено с риском. В условиях несвободы фигура фотографа становится целью, куда направлено острое ограничительных норм, а сам он превращается в символ свободы.

Развитие фотографии шло параллельно демократизации по принципу взаимной обусловленности: свобода способствовала досугу, досуг – выбору фотографии в качестве хобби, а это формировало все больший спрос на доступную технику, которая стимулировала приток новых интересантов, заражала их примером национальные, гендерные, возрастные слои социума. В условиях свободы и наличия фототехники (даже если это пинхол) субъект фотографии поставлен перед выбором, поскольку поиск сюжета – почти всегда движение в пространстве, сопряженное с определением нужной локации, объекта и мотива. Поиск обуславливает внимание именно к пространственным координатам, так как время при фотографировании обрывается в моменте столь кратком, что мы мало ассоциируем его с длительностью и отсчитываем, если не требуется другое, в долях секунды, нанесенных на колесико выдержек. Пространство фотографа никогда не бывает абстрактным, это конкретное «здесь», ради которого преодолеваются расстояния. Поэтому фотография так близка путешествиям, привязана к туристической индустрии, а камера очень рано стала дорожным инструментом [5, с. 24]. Если живописи для пленэра понадобились тысячелетия, то фотография вышла на природу с первого снимка [5, с. 8]. Живопись может копировать реальность, но через кардинальные изменения посредством психофизиологии восприятия художника, и исходит из его духовной конституции. Пространство и, следовательно, реальность фотографии – внеположны субъекту фото процесса, они по ту сторону объектива. Перемещая объектив, перенося камеру с места на место, вы разворачиваете перед собой план имманенции. Бытие всегда раскрывается приращением новых кусков, пространственных локусов, вмещающих в себя многообразие вещей. Концентрация внимания на вещах увеличивает количественно в процессе приращения все новые части реальности. Вы суммируете пространства своего опыта, неважно, наблюдая бытие сквозь видеоискатель или

рассматривая уже полученные изображения в любой последовательности, поскольку от перемены мест слагаемых сумма не меняется. Оптическое естество фотографии расширяет представление о том, что существует во вселенной [6, с. 68]. Фотографировать можно невидимое для зрения, микрообъекты или объекты глубокого космоса. В способности раскрывать пространство в сторону увеличения фотография родственна микроскопу и телескопу, которые на заре Научной революции показали, что мир больше, чем то, что охватывает только невооруженный глаз. Допустимо вести съемку через оптику упомянутых приборов; наш опыт расширяет свое пространство, реальность которого принимается по умолчанию без особого протеста. Существование далеких галактик подтверждается астрономическими снимками, точно так же, как и вера в реализованное турне, пространство которого запечатлено карточками в семейном альбоме. Фотография, оформившаяся в эпоху позитивизма, приучила к убеждению, что реальность существует «на самом деле», не зависит от субъективного мнения и не может не быть. Понятие реальности стало фундаментальной точкой отсчета в суждениях не только гносеологического и онтологического порядка, но и в процессе аксиологической оценки. Положение о том, что есть некий единый мир (онтис), фиксируемый фототехникой словно разрешает вопрошание Парменида об актуальности и потенциальности единого, иного [7, с. 483–492], бытия и небытия [8, с. 374–375] в пользу единого бытия. В такой реальности существующее и несуществующее амбивалентно привязано к фотосъемке как к процессу, подтверждающему онтологический статус чего-либо: несуществующее нельзя сфотографировать. Фотография всегда привязана к объекту [9, с. 128]. Установка на то, что сфотографировать можно лишь актуальное (в силу физики процесса) превращает фотографию в глазах любителя (пользователя камерой) в свидетеля своего успеха и удовольствия. Сфотографированная реальность преподносится как набор аксиологических доминант по умолчанию. На этом и фундируются социальные сети, они предназначены не для литературного текста, а для фото-действительности, в которой не разрешено усомниться, в которую пользователи сетей по определению должны верить. Возможность подмены реальности, обмана, вполне осознается зрителем, но отодвигается на дальний план сознания как факультативная вариация. Реальность, фиксируемая с той или иной степенью точности при минимальной ретуши, воспринимается как базис реализма.

Этот реализм – основная причина, по которой фотографией занимались миллионы людей еще в доцифровую эпоху. И если профессионал может мыслить на уровне метафор, то массовый любитель жаждет первичного, намертво связанного с действительностью, реализма, который распростирает любительскую фотографию в планетарном масштабе.

Когда фотолюбительство уже оформилось в практику повседневной культуры, Ф. Рох в конце 1920-х гг. отмечал, что в будущем неумение фотографировать станет рассматриваться как неграмотность [10, с. 62]. Это отчасти соответствует истине: автоматика и электроника привели к усовершенствованию камер, удешевлению простых аппаратов и огромному спросу на них, возникновению APS-формата, а затем к появлению цифровой фотографии, ее интеграции в приборы коммуникации. Камера, даже спрятанная в недрах смартфона, стала неотъемлемым предметом «цивилизованного» индивида.

Фотоаппарат был частью особого ритуала, суммы последовательных операций. Его существование усиливалось связью с определенными действиями, было предназначено для роли в церемониале. В качестве «аксессуара» своеобразной драмы аппарат должен был иметь «внешний вид», выделяться дизайном в качестве атрибута фотопроцесса и фотографа. Дизайн старых фотокамер (от студийных карданов до малоформатных «зеркалок») не является случайным. Он продиктован конкуренцией, эргономикой, но, вместе с тем, техническая эстетика камеры маркировала ее как предмет с ярко выраженной и строго определенной функцией. Фотоаппарат в руках человека создает у наблюдателя образ умеющего снимать так же, как велосипед – образ владеющего навыками езды. Рассматривая фото знаменитостей, М. Джаггера со «Сменой», Елизавету II с «Rollei-35S», а С. Лорен, удерживающую «Nikon-F», невольно воспринимаешь их владеющими определенными умениями (даже если это не так). Дизайн камеры подчеркивает специфику технического средства, через образ вещи намекая на ее характеристики в модусе положительных свойств, перенося их на владельцев аппарата, как если бы качества вещи экстраполировались на оператора. Наблюдаем ли это применительно к смартфону? Безликая (они все похожи) тонкая пластина, практически «безглазая» (маленький объектив почти не видно) занимает произвольное положение в руках на некотором расстоянии от лица. Все. Эфемерная пространственно-эргономическая связь че-

ловека с пластиной вступает в противоречие с функцией вещи и особенностью процесса съемки. Мы не мешаем смартфону снимать, помогая ему находиться перед объектом. Это несравнимо с фехтованием, стрельбой, ездой на велосипеде или мотоцикле, когда вещь и тело сливаются в кинетическую конструкцию, в синтетическую машину, в которой работа колес и пружин является следствием команд мозга, переданных через человеческое тело на механизм. Эта машина размыкает поток реальности на отдельные фазы, эпизоды, кадры в духе размышлений Ж. Делеза и Ф. Гваттари [11, с. 62–63]. Фотограф сливался с камерой. Его телодвижения, позы и способы удержания аппарата – все соответствовало определенной церемонии. Он был виден. Кофр сигнализировал о начале ритуала (правда, А. Картье-Брессон маскировал хромированные детали черной изолентой). Все вписывалось в священнодействие – извлечение фотоаппарата, зарядание, использование штатива или вспышки, проявка пленки и печать. Процесс распался на последовательные акты, неизбежные, как в алхимии. Для получения результата в древнем ремесле необходимо было пройти последовательно ряд процедур (дистилляция, коагуляция и т. д.), в фотографии – проявка, стоп-ванна, закрепление. Фотография – детище алхимии. Если мушкет и электрическая цепь привели к двигателю внутреннего сгорания [12, с. 44–45], то фотографию произвели на свет линзы очковых мастеров и бинарные соединения серебра и галогенов (например, брома), того серебра, которое в Средние века осаждали из азотнокислых серебряных растворов медью и ртутью. Сама вещь – камера, многообразное оборудование, съемка, проявка, печать не только обуславливали изображение, но и утверждали его онтологический статус в модусе реальности. Реализм изображения устанавливался наличием материальных предметов (аппаратуры) и овещественных в оборудовании действий. Последовательность процедур, как любой ритуал, обеспечивала реальность священнодействия и вела к кульминации, «волшебству», актуализации искомого. Получаемый продукт (фотоотпечаток), словно «оправданный» наличием ритуала, не мог быть нереальным. Реализм фотографии проистекает из материальной детерминированности ее технического обеспечения. Вещественность процесса на любой стадии можно было осязать, чего не скажешь о цифровой фотографии в ее телефонном варианте. Мы воспринимаем лишь эмуляцию электронных

сигналов на экране, складывающихся в изображение. Для реализма образов фотографии необходим вещественный материализм фототехники и самого фотоотпечатка.

Развитие фотододела в XX в. было обусловлено желанием производителя вовлечь в постоянные траты потребителя, что приобрело вирусный характер за счет прогресса в технологиях. Во времена О'Салливана для съемки экстремального события требовалась под рукой лаборатория на колесах, где в темноте раствор азотнокислого серебра [5, с. 16, 27] наносили на пластинки прямо перед фотографированием, – все в непосредственной близости от сражения (гражданская война в США). Корреспондент на полях Второй мировой уже пользовался карманной «Лейкой», а современный очевидец разгона мирной демонстрации мгновенно получает цифровое изображение и передает его в новостное агентство за считанные секунды. Таким очевидцем может стать любой. Серийные номера «Леек» 1930-х гг. были шестизначными, в СССР после войны фотокамеры производились сотысячными и миллионными тиражами. При активной эксплуатации штормо-целеевого матерчатого затвора камеры хватало ненадолго. М. М. Пришвин пишет о приобретении нового аппарата, поскольку предыдущий выработал ресурс [13]. Массовизация фотографии закрепляла потребителя за нужным ему набором технических средств. В конкурентной борьбе производитель повышал качество фототехники, ее отличала надежность, долговечность, оптические характеристики, дизайн. Однако все это великолепие служило миллионам любителей, уровень подготовки которых и конечные результаты в основном были скромными. Вместе с тем любители получали возможность самостоятельно делать снимки – эквивалент свободы (в передвижении, замысле, различных интенциях). Чтобы разочаровавшийся в своих творениях любитель не покинул прибыльную для производителя сферу, необходимо было создать замещение художественного совершенства фотографии, недостижимого для фотографа-дилетанта, замещение, сохраняющее осмысленное желание заниматься любимым хобби. Этой заменой становится техническое качество полученного фото. Композиция, светотеневая моделировка, фактура, ракурс, сюжет и содержание изображения – все это отходит на второй план, закрепляется за профессионалом или становится случайностью фотолюбительства. Техническое качество снимка, обеспечиваемое экспозицией, разре-

шением оптики и свойствами фотоматериала, зависит уже не столько от фотографа, сколько от специфики оборудования. По этой причине в послевоенный период был взят вектор на усложнение фототехники и автоматизацию съемки, проявки и печати. Возникает богатая индустрия фотографического сервиса, который насчитывает уже более ста лет, но усилился и получил особый ход, начиная с эпохи НТР.

В автоматизации кроется суть фотографии, поскольку изображение возникает «само собой» без последовательного ручного труда, как в живописи или скульптуре. Автоматизация сопровождает фотографию с первых шагов, если под ней понимать устройства, берущие работу на себя. С этим понятием соотносится удобство выполнения определенных действий, их повторяемость, например работа затвора или механизма транспортировки пленки. Не только усложнение техники, но и уменьшение ее габаритов необходимо рассматривать вкуче с возрастающей автоматизацией параллельно с массовизацией фотододела. Студийные камеры отступают в специфическую нишу, теряя монополию под натиском среднего и малого формата. Малоформатные «Лейки» и «Контаксы» в 1930-е гг. за счет улучшения пленочных эмульсий превращаются в стандарт квалифицированного фотографа. В то время, когда большой и средний формат были делом профессионала, малый формат стал демократически универсальным. Но и уменьшение среднеформатных камер привело к демократизации: зеркальные «Роллейкорды» и складные «дальномерки» (цейссовская «Иконта», «Москва», «Искра») переключались в арсенал любителя. Миниатюризация фотоаппаратов стала возможной и благодаря электронике, что только подхлестнуло спрос на автоматические камеры, а действия фотографа зачастую свелись к подчинению алгоритмам.

Тотальная автоматизация развивалась в двух направлениях конструкторского решения. Простейшая автоматика в парадигме концерна «Кодак» («Нажмите кнопку, остальное мы сделаем за Вас»), когда настройка сведена к одной-двум деталям за счет усредненных параметров съемки, выставленных еще на заводе. И сложная, электронно-интегральная схема, подчинившая управление микропроцессору, что привело к современным электронно-оптическим системам, в том числе и цифровым. Фотокамера превращалась в машину, во многом независимую от оператора, присваивающую право на принятие базовых решений (выбор жанра, определение лиц в кадре, приоритет зон фокусировки и т. п.). Фо-

тограф становился носителем аппаратуры, каковая уподоблялась паразиту, использующему мобильность хозяина. И если в доцифровую эру такой «паразитизм» имел временный характер в период фотопрогулок или турпоездов, то ныне автоматизация и миниатюризация привели к постоянному присутствию фотокамеры в нашей жизни. Это присутствие противоречиво: оно перманентно, во времени и пространстве сопутствует нашему телу, но в процессе съемки представляет неудобство (сравните с эргономикой ухватистой зеркальной камеры), что не позволяет смартфону при использовании «встроиться» в нас, став продолжением органов тела, подобно многим машинам и механизмам [14, с. 9].

Будучи неотъемлемым спутником человека, снимающий телефон диктует ему стиль поведения, выбор сюжетов, характер публикации фотоизображений и т. п. Миллиарды пользователей вряд ли можно назвать даже фотограмами-любителями и, тем не менее, автоматика и миниатюризация (камера всегда с собой) способствуют получению изображений (положительно для этих миллиардов результатов). Воля фотографирующего субъекта почти полностью подавлена, ход мысли подчинен алгоритму, автоматичен так же, как и устройство современной камеры. Фотоаппарат и сам пользователь действуют по заданным схемам без отклонения в сторону от автоматикой проложенного маршрута. При этом владельцы фотоустройств полагают, что они свободны в проявлении намерений и в раскрытии «творческих» способностей. Многократно воспроизведенные шаблоны разнообразных «сюжетов» – умильные животные, дети, домашние и ресторанные кушанья, пляжные неглиже, банно-зеркальные selfie и раскрашенные программой девичьи лица – подаются как неповторимые находки, богатые смыслом мгновения, которые машина выхватывает из реальности бытия для сохранения в грядущем.

Автоматизация, лишившая, с одной стороны, фотографа воли, перепоручив его самостоятельность роботу, а, с другой – (поскольку автомат работает по алгоритму), превратившая изображения в набор постоянных клише, вызвана к жизни обстоятельством, которое отмечали еще на заре ее становления: желанием запечатлеть реальность, обусловленную квантовым слепком, не упустив при этом ни одной детали, ни одного фотона, отраженного от поверхности объекта. Сумма всех этих фотонов и является в глазах субъекта реальностью, а способность ее зафиксировать в изображении и есть реализм в фотографии, о котором когда-то писал Э. Делакруа. Поскольку

в ручном режиме фиксация требует навыков, постольку ее все чаще доверяют автомату, вплоть до полной компьютеризации процесса. Диалектически желание запечатлеть действительность в полноте, получив реалистическое изображение, привело к обратному эффекту. Машина, вооруженная алгоритмом, не столько передает реальность, сколько создает собственную «картину» бытия, навязывая ее под видом подлинно настоящего, формируя по своему «усмотрению» колорит, геометрию перспективы, микрочастотный контраст и т. п.

Техническое совершенство оборудования, позволяя добиваться «высоких» (приемлемых) результатов, постепенно вытеснило и без того хрупкое представление о художественном в фотографии. Дилетантское понимание эстетических свойств произведения было перенесено на фотографию из реалистической (прежде всего салонной) живописи в пору становления фотографии, когда живопись и светопись соревновались по части реализма, интуитивно-пассивного узнавания действительности в образах самой действительности. Несмотря на то, что фотография может выражать замысел художника и в иных практиках, процессах и приемах (соляризация, цианотипия и т. п.) в массовой культуре мерилom качества фотоизображения становится его натурная достоверность. Технически этот натурализм достижим посредством качественного оптического инструментария, управления экспониметрическими параметрами, через соблюдение рецептурно-процедурного регламента химических процессов, подбор фотографических материалов. Наблюдение за развитием фототехники и материалов показывает, что производитель наращивал мощности в сфере создания такого оборудования, которое «достоверно» передавало бы реальность. Метафизические проблемы творчества, развитие вкусов, художественного чутья, философское содержание образа – все это производителя практически не волновало. Высокое эстетическое чувство масс, могло бы погубить прибыльный бизнес гигантов фотографической промышленности, поскольку художник способен обходиться минимальными средствами (дешевой техникой, или вовсе без нее) в достижении максимальной выразительности. При ориентации производства только на его нужды, производитель с наименьшим успехом мог бы предложить новый товар или заставить больше приобретать расходных материалов. Но вовлечение в фотографию огромного числа любителей сыграло на руку производителю, поскольку они являют численно внушительный класс людей,

делающих постоянные ошибки в художественном измерении изображения. Для удержания потребителей в орбите своих коммерческих интересов необходимо было создать для них такие условия, находясь в которых любители были бы уверены в правильности своих действий, даже если эти действия и не являлись таковыми. При получении плохих снимков любитель должен был пребывать в иллюзии того, что его фотографии отвечают критериям качества.

Реализм в фотографии определяется тем, что под этим разумеет производитель фототехники и фотоматериалов. Именно он, разрабатывая технический арсенал, задает основные ориентиры в понимании того, что присуще реальности, а это, в свою очередь, влияет и на конкретный фотоснимок. Порой фотограф пытается бороться с тем, что реализовано в технике производителем, но эти случаи немногочисленны. Подавляющее большинство приемов, эффектов, ракурсов и образов-клише предопределено фототехникой. Ею же предопределена и степень достоверности в передаче реальности. Большой формат позволял показать мир с гипертрофированной точностью; монументальность старых форматных камер обеспечивала композиции фронтальное спокойствие и выверенный горизонт. Изобретение малоформатных фотоаппаратов породило резкие ракурсы в композиции¹, эффекты зерна, репортажной случайности в кадре, снизило детализацию из-за меньшей разрешающей способности.

Оптическая промышленность произвела многообразие фотообъективов под любую задачу, от закрученных боке и мягких портретных очертаний, до чертежной жесткости рисунка и высоких значений микрочастотного контраста. Фотографу остается лишь выбрать инструмент, подчинив себя его характеристикам, или примкнуть к тому или иному клубу почитателей определенной системы, бренда. Фотографируя, мы выбираем лагерь производителя (Nikon, Canon, Olympus), т. е. отдаем предпочтение тому или иному виду реализма, способу трактовки реальности. Покупка признанных профессиональных систем может стать кредо фотографа, и тогда реальность окажется в объятиях оптической точности, иллюзорной визуальности, глянцевого завершения снимка и дьявольски мелочной прорисовки самых незначительных деталей, которые можно разглядеть на отпечатках с камер среднего или большого формата. Выбор дешевой «мыльницы» позволит окунуться в ре-

ализм эксперимента, хулиганского абсурда так называемой ломографии. Отказ от заводского аппарата, возвращение к самодельной камере-обскуре инспирирует живописность пинхола. Реализм изображения – производная от технических параметров инструмента. В таком случае, в фотографии художником становится тот, кто пытается преодолеть технический детерминизм аппарата, все остальные – послушные пользователи фотокамер, мало чем отличающиеся от пользователей микроволновой печи или утюга. Инструкция по эксплуатации – подобие юридического кодекса, это конституция прибора. Художественные открытия начинаются с революции, с нарушения правил эксплуатации. Совсем необязательно портить прибор, достаточно вспомнить профессиональные хитрости и высококвалифицированную смекалку, присущие опытным фотографам. Укрощение техники – попытка расширить ее возможности, исходя из собственных желаний. Творческие желания всегда вариативны, это проба и черновик. Реализм в фотографии, как его понимает производитель, может вступить в противоречие с желанием фотографа, когда тот варьирует, отбраковывает и снова пробует, создавая новые варианты в поиске идеальных результатов. Реализм в фотографии связан с серийностью сцен и мотивов: ради одного удачного кадра делается множество дублей. Повторяемость чего-либо на пленке (или в памяти машины) размывает границу между черновиком и чистовым вариантом: выбор лучшего становится сложной задачей, когда нет признаков брака, когда все варианты хороши. Тогда реальность – и то, и другое; нельзя сказать, какой кадр более реалистичен, который оказался лучше по цвету, или который интересней по композиции. Реальность вбирает в себя все варианты: на одной пленке, на всех кадрах один человек, его положение в пространстве или мимика, движение тела или особенности освещения могут отличаться, однако онтологически эти кадры равноценны. Химические фотоматериалы налагали ограничения, их приходилось экономить. Количество вариаций изображения бытия вещи зависели от экономических условий. Фотография – это деньги; реализм в фотографии коррелируется с финансовыми возможностями участников процесса по разные его стороны. Хорошая фотография или фото знаменитости стоит дорого, камеры и объективы премиум-класса давно стали предметом роскоши так же, как престижные автомобили и недвижимость. От фотоснимка требуется что-то, что оправдывало бы затраты на финансовое обеспечение фото процесса.

¹ Передано в устном сообщении И. С. Брякилевым.

Снимок должен обладать характеристиками, вызывающими аффекты определенной силы, яркие эмоции, экспрессивные впечатления. Изображение, предназначенное для созерцания, становления образных конструкций, постепенно оформляющихся в законченную мозаику мимолетных полу-угадываний, неясных шепотов и звуков, не подходит для этих целей. Нужен удар, необходимы голоса в полную силу. Буквальный реализм здесь как нельзя кстати. На протяжении десятилетий производитель совершенствовал технику, воспроизводящую всю подноготную бытия, где не скрывается от взора ни одна морщинка, стебелек или песчинка на берегу. Основными характеристиками оптики стали разрешающая способность, светосила, высокий микрочастотный контраст (залог ошеломляющей резкости). Все эти показатели имеют числовые значения (например, линии/мм), которые легко подвергнуть сравнительному анализу и увидеть динамику технических изменений фотообъективов. Цифровая фотография только усилила тренд «буквального реализма». Аппаратное обеспечение камеры, алгоритмы, позволили сделать изображение пугающе прозрачным, экспозиционно отполированным, полихромным с широчайшим спектральным диапазоном в одном снимке, и бритвенно резким рисунком. Именно это стало в последнее десятилетие эталонным для фотоизображения: противоестественная насыщенность цвета, усиленный контраст (особенно в полутенях), избыточная резкость. Реальность, видимая глазом, меркнет перед сочностью фотографии. Она более прозаична, чем ее воспроизведение. Оценка характеристик фототехники и снимающих устройств (камерофонов) теперь исходит из эталона этой сверхнарядной фото-реальности. Парадокс заключается в том, что после массового внедрения цифровой фотографии, для достижения реалистичности изображения производитель меньше внимания стал уделять качественным характеристикам оптики. Свет как часть реальности преломляется линзами и оставляет свой подлинный след на фотоматериале/фотоприемнике. И линзы, и фотоматериал должны соответствовать высокому стандарту, напрямую влияя на свойства самого «следа». Теперь качеством оптики можно пренебречь: программа дорисует «недоделанный» след, создаст его компьютерную эмуляцию на экране компьютера (ПК или смартфона). Реальность рефракции (физического явления, словно достраивается процессором смартфона или цифровой камеры. Цифровые фотоаппараты верхнего сегмента еще сохраняют связь с

традиционной производственной культурой оптико-механических гигантов – дорогая оптика, сложные инженерные решения, – однако они постепенно уступают место смартфонам, занимая более скромные или специфические ниши рынка и самого фотодела. За последние десять лет практически исчезли как класс компактные цифровые камеры («мыльницы»), их место заняли телефоны со штампованными пластиковыми линзами и непомерно раздутыми виртуальными пикселями крошечных ПЗС-матриц. Такие устройства оптически не видят и половины того, что пользователь желает запечатлеть: значительную часть «бытия» программа дорисовывает, сохраняя в памяти телефона. Фотография словно превращается в своего конкурента, с которым она соперничала на заре становления, возвращаясь к изобразительной практике, но не в модусе традиционных живописи и графики, а к виртуальной картинке, нарисованной машиной. Фотография обретает сервильное свойство составной части чего-то большего – компьютерной графики. Реализм такой графики обусловлен уже не объектом, на который направлена фотокамера, а представлением компьютерной программы об этом объекте. Если классическая фотография пугала своей «правдой», расхождением наших идеальных воззрений на жизнь с самой жизнью, то цифровая фотография складывается из суммы информационных паттернов компьютера о том, что есть эта жизнь и эта правда. Но чья правда заложена в компьютерную программу, какая часть реальности сохранена в ней? Попытка ответить на этот вопрос выходит за пределы данного исследования.

Подводя итог, отметим, что в нашем понимании реализм фотографии это не только характеристика изображения, в котором зритель с легкостью угадывает схваченный предметный мир, но и отношение к реальности, которую мы желаем запечатлеть камерой. Выбор инструмента напрямую связан с конкретным представлением о том, что реально, что должно быть передано на снимке, а что необходимо отбросить. Сам инструмент способен воспитать фотографа, приучить его к «верному» восприятию реальности и реализма, понимание которых, сформировано производителем аппаратуры. Навязанная социуму «глянцева» модель реальности и ее отражение в фотоизображении финансово выгодны тем, кто связан с индустрией фото, масс-медиа и иных кластеров воспроизводства зрительных образов. Для того чтобы фотографирующая общественность рефлексовала реализм как свойство изобразительной

практики, социум должен обладать свободой современного либерально-демократического общества. Реализм в фотографии не является отвлеченной концепцией, но, по нашему убеждению, есть следствие развития фототехники, представляет собой изобразительный метод фиксации действительности, амбивалентно включенный в научно-технический прогресс. Эта включенность предполагает обоюдное влияние: когда представления о реальности ведут к разработке техники, способной эту реальность отобразить и, наоборот, когда готовые технические решения диктуют нам, что именно в реалистическом изображении должно быть приемлемо, в том числе и на уровне аксиологического суждения о реальности.

Список литературы

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе / предисл., сост., пер. и прим. С. А. Ромашко. Москва: МЕДИУМ, 1996. С. 15–65.
2. Делакруа Э. Реализм и идеализм // Делакруа Э. Мысли об искусстве, о знаменитых художниках / пер. М. Казениной. Москва: Изд-во Акад. Художеств СССР, 1960. С. 217–225.
3. Делакруа Э. О преподавании рисунка // Делакруа Э. Мысли об искусстве, о знаменитых художниках / пер. М. Казениной. Москва: Изд-во Акад. Художеств СССР, 1960. С. 135–145.
4. Барт Р. Camera lucida: коммент. к фотографии / пер. М. Рыклина. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. 192 с.
5. Морозов С. А. Творческая фотография. Москва: Планета, 1986. 416 с.
6. Беньямин В. Краткая история фотографии // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе / предисл., сост., пер. и прим. С. А. Ромашко. Москва: МЕДИУМ, 1996. С. 66–91.
7. Платон. Парменид / пер. Н. Н. Томасова // Платон. Сочинения: в 4 т. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербур. ун-та: «Изд-во Олега Абышко», 2007. Т. 2. С. 413–492.
8. Платон. Софист / пер. С. А. Ананьина // Платон. Сочинения: в 4 т. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербур. ун-та: «Изд-во Олега Абышко», 2007. Т. 2. С. 329–412.
9. Сонтаг С. О фотографии / пер. В. Голышева. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.
10. Лаврентьев А. Н. История дизайна. Москва: Гардарики, 2007. 303 с.
11. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / пер. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 672 с.
12. Маклюэн М., Фиоре К. Война и мир в глобальной деревне / пер. И. Летберга. Москва: АСТ: Астрель, 2012. 221 с.
13. Пришвин М. М. Дневники 1905–1947 гг. (Публикации 1991–2013 гг.). 1930. URL: <http://prishvin.lit-info.ru/prishvin/dnevnik/dnevnik-otdelno/1930-stranica-8.htm> (дата обращения: 12.01.2022).
14. Горохов В. Г., Розин В. М. Введение в философию техники. Москва: ИНФРА-М, 1998. 224 с.

References

1. Benjamin V. Work of art in the era of its technical reproducibility. Benjamin V. Work of art in the era of its technical reproducibility: selected essays / foreword, comp., transl. and note S. A. Romashko. Moscow: MEDIUM, 1996. 15–65 (in Russ.).
2. Delacroix E. Realism and idealism. Delacroix E. Thoughts about art, about famous artists / transl. M. Kazenina. Moscow: Acad. of Arts of the USSR, 1960. 217–225 (in Russ.).
3. Delacroix E. About teaching drawing. Delacroix E. Thoughts about art, about famous artists / transl. M. Kazenina. Moscow: Acad. of Arts of the USSR, 1960. 135–145 (in Russ.).
4. Barthes R.; Rykлина M. (transl.). Camera lucida: Note sur la photographie. Moscow: Ad Marginem Press, 2013. 192 (in Russ.).
5. Morozov S. A. Creative photography. Moscow: Planeta, 1986. 416 (in Russ.).
6. Benjamin W. A Brief History of Photography. Benjamin V. Work of art in the era of its technical reproducibility: selected essays / foreword, comp., transl. and note S. A. Romashko. Moscow: MEDIUM, 1996. 66–91 (in Russ.).
7. Plato; Tomasova N. N. (transl.). Parmenides. Plato. Works: in 4 vols. Saint-Petersburg: Publ. house of Saint-Petersburg Univ.: «Publ. house of Oleg Abyshko», 2007. 2, 413–492 (in Russ.).
8. Plato; Ananyin S. A. (transl.). Sophist. Plato. Works: in 4 vols. Saint-Petersburg: Publ. house of Saint-Petersburg Univ.: «Publ. house of Oleg Abyshko», 2007. 2, 329–412 (in Russ.).
9. Sontag S.; Golyshev V. (transl.). On photography. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 272 (in Russ.).
10. Lavrentiev A. N. History of design. Moscow: Gardariki, 2007. 303 (in Russ.).
11. Deleuze J., Guattari F.; Kralechkin D. (transl.). Anti-Oedipe: Capitalisme et schizophrénie. Yekaterinburg: U-Factoriya, 2008. 672 (in Russ.).
12. McLuhan M., Fiore Q.; Letberga I. (transl.). War and Peace in the global village. Moscow: AST, Astrel', 2012. 219 (in Russ.).
13. Prishvin M. M. Diaries 1905–1947. (Publications 1991–2013). 1930. URL: <http://prishvin.lit-info.ru/prishvin/dnevnik/dnevnik-otdelno/1930-stranica-8.htm> (accessed: Jan.12.2022) (in Russ.).
14. Gorokhov V. G., Rozin V. M. Introduction to the philosophy of technology. Moscow: INFRA-M, 1998. 224 (in Russ.).