

Московский Государственный Университет им. М.В.Ломоносова

Факультет журналистики

Кафедра новых медиа и теории коммуникации

Реферат по предмету: Теории массовых коммуникаций

**Фотографическое сообщение:
несколько жизней одновременно**

выполнила: студентка 506 группы, 5 курс д/о

(фотожурналистика) Козак Д.С.

проверил: к.ф.н. Засурский И.И.

Москва

2014

Введение

Человек больше верит тому, что видит, это, несомненно, заложено в его психологии. Именно поэтому, изобретение фотографии, как способа наиболее достоверной копии действительности, оценили неизмеримо высоко. Фотография наиболее тесным образом связана с реальностью, она использует её материал полноценно (различные частицы реальности выстраиваются фотографом в единый завершённый фотографический образ), в отличие от живописи, где частицы берутся не из реальности, а лишь примерно копируются самим художником. Говоря о природе фотографии, Зигфрид Кракауэр отмечает именно эту сложность в отступлении от законов действительности, тяготение фотографии к неинсценированной действительности выделяется им как первое и главнейшее её свойство: «Снимки подлинно фотографичны тогда, когда в них чувствуется намерение автора воспроизвести физическую реальность в том нетронutom виде, в каком она существует помимо него» [8].

Однако, чем больше фотография завоёвывала себе звание искусства, тем больше оценка подобной неинсценированности тяготила её. Фотографы со временем заговорили о том, что за фотографией может стоять нечто гораздо большее, чем прямой показ действительности, что фотографический язык передаёт не только «нетронутую реальность», а позволяет передавать зрителю и иные сообщения, причём возможность их передавать заложена в самой природе фотографического сообщения. Также сформировались мнения о том, что у фотографа до, в самом процессе съёмки или после неё могут рождаться определённые концепты, связанные с действительностью, изображённой на снимке, несколько опосредованно. Таким образом, вопрос о том, какие же типы сообщения может передавать фотография - встал постепенно достаточно остро.

В данной работе будет проанализировано то, в чём заключаются эти особенности фотографического сообщения и фотографической коммуникации в целом, насколько важен пласт скрытых сообщений и каким образом фотографии удаётся интерпретировать реальность. Не стоит забывать, что любой фотограф – творец, а камера в его руках лишь инструмент, помогающий выразить отношение к фотографируемому или способ зафиксировать неуловимые полёты фантазии. Фотографическое сообщение может быть глубоким и разнообразным как в смысловом плане, так и в способах выражения. Фотографы, понимающие это, всё время стремятся подняться над ограниченностью материального мира, стремятся глубже изучить различные явления. Они ищут ту энергию, которая связывает мир воедино и стремятся вызвать у зрителя ту реакцию, которая необходима, передавая сообщение фотографическим языком, который должен быть понятен всем. Природа фотографии, благодаря их усилиям, ничуть не утрачивает своей исключительной особенности, а наоборот позволяет сделать ряд важнейших открытий, заставляя зрителя привязаться к изображаемому и найти в нём отражение своих собственных импульсов.

1. Особенности фотографического сообщения и коммуникации

В первую очередь стоит определить то, какое фотографическое сообщение зрителю может передавать любая фотография. Джон Бёрджер в сборнике статей «Фотография и её предназначение» отмечает следующее: «В самом простом случае это сообщение, будучи расшифрованным, гласит: «Я решил: тот факт, что это увидено, стоит запечатлеть» [4]. Действительно, первым шагом является отбор самим автором объектов для фотографирования, которые он желает показать будущему зрителю. Только сам автор является первым судьёй и оценивает, насколько тот или иной объект может быть годен для съёмки, или же (что больше связано с передачей не информативного плана, а сюрреального) – отражает ли снимаемое какое-то ценное явление, настроение, есть ли у него смысловой и эмоциональный посыл. Проблема современной фотографии заключается в том, что всё реже производится тщательный отбор смыслодержущих явлений, фотографам начинает казаться, что каждый прожитый миг имеет право быть запечатлённым и что он может быть оценён как интересный и заслуживающий внимания. Эту проблему подмечает и Сьюзен Сонтаг: несмотря на то, что «с самого начала фотография стремилась отразить как можно больше сюжетов, <...> всё шире стал распространяться взгляд на мир как на совокупность потенциальных фотографий. <...> Ни один момент не важнее любого другого, ни один человек не интереснее любого другого» [10]. Именно поэтому снимки, которые рассказывают о чём-то новом, снимки с большим количеством открытых и скрытых сообщений выделяются среди пласта содержащих меньшее количество дополнительных коннотаций.

Николай Хренов в одной из статей журнала «Советское фото» наоборот оценивает это появление «неусыпного фотографического глаза» как логичное для новой фотографической эпохи, он подчёркивает, что «сейчас изображение призвано фиксировать время в его становлении, течении, развитии», а не стремится заморозить дни или годы в отдельных снимках [11]. На сегодняшний день важным становится именно показ изменчивости мира и неповторимости каждого мгновения, на первый план выходит время настоящее, и все стремятся проанализировать это настоящее, видя, как Константин Бальмонт, «в каждой мимолётности миры» [11]. Однако не следует превращать площадку искусства в площадку фотографического мусора, иначе совсем скоро мы станем заложниками явления, при котором фотография станет не событием, а фоном (или уже стала фоном рабочего стола гаджетов и фоном демотиваторов). Изображения в сети Интернет, в том числе распространяемые в соцсетях или использованные тем или иным образом в сети, количество которых продолжает ежесекундно расти, демонстрируются всё чаще не для того, чтобы показать событие, существенные признаки явлений и людей, а для того чтобы передать общую, часто фоновую информацию достаточно узкому кругу людей. Негативный эффект фотографической коммуникации подчеркнул и Ролан Барт: «Я вижу повсюду множество фотографий; они приходят ко мне из мира, даже если я об этом не

прошу» [2]. В этом основная проблема: фотографических сообщений так много, что зрителю всё чаще не хочется уже считать их, пропускать через себя и правильно понимать. Может доходить и до того, что нарушается вся фотографическая природа и даже первая и главная - информационная составляющая: фотографируется уже не для того, чтобы наладить коммуникацию с другими, быть понятым, а для того, чтобы наладить контакт лишь с самим собой (редкие автопортреты заменились сотней selfie). Однако за этими явлениями ещё нужно понаблюдать, они находятся в процессе своего становления.

Сейчас же точно можно выделить ряд особенностей игры фотографического сообщения со временем, коммуникация посредством фотографий вообще тесно связана с различными особенностями временных процессов. Особенность фотографической коммуникации заключается в том, что она объединила возможность передачи информации через время и передачи информации через пространство. Она, в первую очередь, наиболее оперативный способ коммуникации на сегодняшний день, имеющий дело с быстро ускользающими мгновениями действительности, которые имеют значение здесь и сейчас: «с помощью фото- и киноизображения человек превращался в зрителя всего совершавшегося в мире в каждый данный момент этого свершения» [11]. Именно поэтому фотографы всё чаще шлют снимки в редакции буквально мгновенно, они хотят рассказать о событии наглядно и быстро, гораздо быстрее, чем может рассказать текст, написание которого обычно уходит большое количество времени.

Но есть в фотографической коммуникации ещё один интересный аспект: в отличие от газет, материалы которых имеют смысл только до тех пор, пока происходит событие и пока о нём стоит знать получателю информации, фотографии наоборот стремятся хранить и передавать из поколения в поколение. Об этом парадоксе фотографической коммуникации пишет Сьюзен Сонтаг: она анализирует то, что в целом делает фотографию ценной, и то, что делает ту или иную фотографию необычной и уникальной. Критик приходит к выводу, что интересны сами мгновения исторического развития человечества, запечатлённые на снимках, многие фотографии становятся интересны со временем, в том смысле, что рассказывают о том, чего уже нет, чего мы никогда не увидим своими глазами, появляется сюрреальная «дистанция, проложенная и перекрытая фотографией: социальная дистанция и дистанция времени» [10]. Она также утверждает, что ценность фотографии заключается именно в том, что она вызывает в нас чувство тоски по прошлому, и именно благодаря некоторым снимкам прошлое для нас становится значимым, а фотография становится способом коммуникации прошлого с настоящим и настоящего с будущим. Интересным вопросом задаётся и Джон Бёрджер: он думает о том, что выполняло функцию фотографии до её изобретения, и, отрицая всевозможные ответы, связанные с изобразительным искусством, говорит о том, что выполняла эти функции лишь человеческая память [4]. Поэтому становится понятным, что аналога фотографической коммуникации найти невозможно, это единственный способ доказательства того, что какой-либо объект существовал или какое-либо явление действительно имело место.

Таким образом, фотографическая природа ценна тем, что этот «тонкий ломтик и времени, и пространства» с одной стороны помогает поддерживать оперативную коммуникацию, а с другой, что только фотографические снимки позволяют передавать зрителю вневременные сообщения [10].

2. Насколько свободна фотография

Наше сознание зрителя бесконечно задаётся вопросом о том, что же хотел нам передать фотограф: сообщение о том, что изображено или же то, что находится за границами кадра, за границами временного отрезка, захваченного фотографическим затвором. То, что в фотографическом сообщении есть и денотативная, и коннотативная составляющие, - проанализировал уже упомянутый выше знаменитый специалист по семиотике Ролан Барт: он отметил, что в фотографии информативный материал может превалировать над скрытым, однако даже в любом газетном снимке репортажного типа «есть нечто необработанное...<...> выстроенное, приведённое в соответствие с профессиональными, эстетическими или идеологическими нормами» [3]. Не говоря о художественной фотографии, за статус которой неустанно борются фотографы с самого начала изобретения фотоаппарата. За доказательствами можно обратиться к статье Рудольфа Арнхейма «О природе фотографии», который подчёркивает своё желание и желание многих других деятелей искусства разрушить представление о фотографии, как лишь о механическом способе копирования действительности. Он не считает, что фотография призвана «заменить ручную работу художника массовым производством дешёвых картинок» [1]. Разбирая природу фотографии, Александр Лапин также относит её к явлениям субъективного характера: в любом произведении искусства доля субъективности превышает долю объективности, в конечном счёте, то, как будет выглядеть итоговый продукт деятельности творца, зависит от него самого. Остаётся и у фотографии возможность интерпретации реальности, возможность порождать ту художественность, которую, по мнению Лапина, «можно обнаружить только на уровне изображения, каким бы изящным или содержательным ни было само изображаемое» [9].

У фотографии есть такая же, как у живописи, свобода, которая предполагает полное раскрепощение сознания как передающего информацию, так и у получателя-зрителя. Но отсюда рождается парадокс: являясь уникальным техническим изобретением, камера способна передавать действительность в самом достоверном виде, однако будучи преемницей живописного языка, фотография стремилась и стремится не только к констатации факта, но и к выражению нечто большего: «Показанное на снимке наводит на мысль о том, что не показано» [4]. Из-за своей моментальности, фотография порой приходит к такому типу языка, который мы можем иронично оценить как «понятный с полуслова». Она именно намекает, указывает, направляет гораздо чаще, чем рассказывает и повествует. Это в первую очередь относится к одиночным снимкам, т.к. серии

фотографий как раз рождают уже иной – повествовательный язык. «Фотографии сами не могут ничего объяснить, но неумолимо призывают к дедукции, спекуляции, работе воображения» - пишет Сонтаг [10].

Если фотографический язык настолько интересен, почему возникает спор о том, является ли фотография искусством? А если является, то где можно провести границу вседозволенности для неё, как искусства? Реалисты предполагали, что фотограф лишён свободы, что он не может пренебрегать реально существующим, что он волен лишь показывать и рассказывать зрителю о том, что видел. В противоположность им фотографы-экспериментаторы не хотели сводить своё творчество к фотографическому повторению действительности, они требовали существования возможности интерпретации, они считали, что в самом свойстве фотографии есть возможность кодирования и передачи как видимой, так и невидимой информации. Именно они открыли то, что фотографическое изображение нужно и должно менять, чтобы снимок отвечал законам живописного искусства: «фотоснимки отнюдь не должны быть простой репродукцией природы. Фотография, утверждали они, даёт художнику не меньшие выразительные возможности, чем живопись или литература. Эти возможности могут быть использованы только при условии, что художник преодолит специфические «склонности» фотоаппарата и прибегнет ко всем «приёмам, трюкам и фокусам» для выявления красоты в сыром материале действительности» [8]. Можно выделить две группы таких возможностей для передачи дополнительных сообщений:

- умение фотографа замечать необычное в окружающей действительности и умение перекодировать это в "сверхсообщение"
- особенности самого фотографического изображения и оборудования

Вторая составляющая будет подробно разобрана в следующем параграфе, а сейчас стоит обратить внимание на первую. Сьюзен Сонтаг также понимает проблему того, что фотография со дня своего появления непрерывно вступает в борьбу за право иметь полноценный статус искусства, из чего следует, что всё чаще стали говорить «о способности использовать аппарат в качестве средства самовыражения – средства, к тому же значительно более разнообразного, нежели живопись» [6]. Безусловно, крайне важно, чтобы фотограф имел своё собственное отношение к миру, отчуждённый фотограф не способен проникнуть в суть вещей, заметить и передать некий тонкий подтекст: «Даже тогда, когда фотографы стремятся к наиболее точному воспроизведению жизненных явлений, они, безусловно, руководствуются сознательно или бессознательно – соображениями вкуса и императивами своей совести» [6]. В любом творце остаются личные склонности, которые подсказывают ему, как организовать кадр. К тому же многие пытаются наоборот пренебречь тем, что даёт действительность, хотят убежать в некий идеальный мир. И фотография вполне даёт возможность создать своей фантазией исключительную реальность. Даже если фотограф не желает ничего создавать, а лишь

машинально нажимает на кнопку, всегда работает подсознание, и эта деятельность обуславливает неизбежный характер получившегося итогового сообщения.

В то же время, фотограф не может полностью свободно выражать в снимке все свои внутренние порывы. Если между воображением художника и его с кистью связь прямая, мозг движет рукой и позволяет создать даже фантазмагоричные образы, то между фотографом и итоговым изображением стоят условия съёмки, которые трудно изменить. Фотографу необходимо найти правильное соотношение своей верности реальности и неконтролируемых побуждений, соотношение, при котором желание свободно творить всё же подчинялось бы некоторым законам. И если в живописи сюрреализма хаотичность сменилась упорядоченной композицией, то в фотографии главным и качественно новым критерием сюрреализма является способность зрителя поверить изображаемому и его способность прочесть закодированное послание правильно. Кракауэр отмечает: «Снимок не будет фотографичным, если формальные приёмы воспринимаются только как отражение замысла, созревшего до того, как фотограф начал снимать, то есть если он не исследует действительность, а лишь использует её для якобы реалистического выражения своего личного видения» [8]. Из этого следует, что для фотографа важным будет не просто желание напрямую выразить себя, но и умение найти в окружающем картины, передающие то сообщение, которое он хотел передать. Несмотря на то, что многие отмечают, что уровень отчуждённости в фотографии самый высокий по сравнению с другими видами искусства, «фотограф всё-таки в некоторой степени принимает участие в происходящем: ведь съёмка предполагает наличие интереса в происходящем» [6].

«Чтобы понять смысл фотографии, необходимо смотреть на неё как на место встречи физической реальности с творческим разумом человека, причём не просто как на отражение данной реальности в мозгу человека, а как на мелководье, где сошлись две определяющие силы – человек и мир – противники и союзники одновременно» [1]. Не нужно воспринимать реальность только как противника, нужно внимательно рассматривать её и интерпретировать, забывая о тщетной объективности, необходимо самостоятельно раскрывать содержание снимаемого, необходим творческий отбор, который «не даётся фотографу, если он не осваивает его напряжением всех своих чувств, всем своим существом» [8]. В фотографии должно сохраняться самое главное – индивидуальность: «только тогда образность, будь то фотографическая или живописная, художественная или информационная, сможет реализовать своё уникальное предназначение, когда целиком отойдёт от множества стандартных символов и приложит все усилия, чтобы представить нам полную и в конечном итоге неисчерпаемую в своём внешнем облике индивидуальность» [1]. Камера позволяет проникнуть в мир, запечатлеть одновременно и себя и его и передать это тайное закодированное сообщение зрителю, который своим пониманием ещё больше трансформирует реальность – всё это и есть настоящая фотографическая свобода, свобода фотографии как искусства.

3. **Фотографические «хитрости»**

В былые времена, когда камеры были ещё громоздкими, а экспозиция длинной, статичность фотоизображения не давала творцу того второго аспекта свободы, о котором было упомянуто немного ранее. С успешным развитием техники и открытиями в науке возможности расширились до того, что, как говорил Ласло Моголи-Надь, фотография превратилась в «золотой ключ от двери, ведущей к чудесам внешнего мира» [8]. В этом самый главный парадокс: техника с одной стороны заставляла фотографию быть достоверной копией действительности, но она же не протоколировала именно видимую человеком реальность, а наоборот способна была исказить её до неузнаваемости. В арсенале фотографа, желающего запечатлеть и передать более глубокое фотографическое сообщение, есть множество средств, часть из которых являются порождением особенностей техники. Наиболее важные из них следует рассмотреть подробнее: моментальность, одноглазое видение, неоднозначность композиции, кадрирование, выбор объектива, монтаж и постобработка.

Решающее мгновение. «На свете нет ничего, что не имело бы своего решающего мгновения», - это эпиграф знаменитой книги Анри Картье-Брессона, хотя претендует на то, чтобы стать достоянием всех поколений фотографов. Именно Брессон как никто другой понимал, насколько ценна фотография, которая умеет изолировать отдельное мгновение от бесконечного ряда других, останавливает движения и явления мира. «Из всех средств визуального выражения фотография есть единственное, которое навечно фиксирует одновременно точный и мимолетный момент. Мы, фотографы, имеем дело с преходящими вещами, и уж если они остались позади, то никакие ухищрения не заставят их вернуться обратно» [7]. Действительно, невозможно повернуть время вспять, но в результате сокращения выдержки, фотография только приобрела новые прекрасные стилистические возможности. Она научилась выхватывать из действительности такие вещи, которые были невидимыми для человека ранее, она причудливо останавливала движение, заставляла парить объекты, как это было на полотнах сюрреалистов, и смогла «бесцеремонно вторгаться в мир, нарушая в нём покой и равновесие» [1]. Короткая выдержка научила зрителя любить этот сюрреализм момента, это спонтанное и хаотически изменчивое сплетение объектов, которые взаимодействуют одновременно в кадре: «Всё, что происходит в любой его части, в центре, справа или слева на периферии, происходит обязательно в один и тот же момент времени» [9]. Ценно то, что фотограф, не видя кадра целиком, не способен полностью контролировать всё происходящее, отсюда и рождается прекрасная тайна, когда до конца неизвестно, что было схвачено затвором камеры. Все теоретики фотографии как один сходятся в том, что это уникальнейшее оружие властвования над действительностью: «Уникальные, великие фотографии рождаются с большой долей случайности» [9], «случайные события – лучшая пища для

фотоснимков» [8], «она представляет собой срез, «кусочек» и пространства и времени. Благодаря фотографии границы явлений размылись» [6]. А для фотографов это самое необходимое – передать нечто неустойчивое, застать врасплох, помочь зрителю придумать свою трактовку «замороженного» явления.

Одноглазое видение. Камера не может видеть реальность подобно человеку ещё и потому, что у неё нет бинарного зрения, а есть всего лишь один глаз. Одноглазое видение значительно меняет восприятие в целом, совершенно иначе интерпретирует пластику окружающего и даёт фотографу возможности посмотреть на мир иначе: «только при одноглазом зрении можно пальцем закрыть дом вдаль или даже солнце в небе» [9]. Выразительные возможности камеры помогают, например, создать искусственный объём в кадре или наоборот совмещать детали переднего и заднего плана таким образом, что объёмное превратится в плоское. У всех художников-сюрреалистов была замечена эта особая игра с пространством на полотне, они находили воздух там, где его не было или искажали размерные характеристики объектов: у них маленькое становилось значимым, доведённым до гротеска, а большое терялось или становилось частью другого объекта. Фотография, как и живопись, есть в большей степени условность, во многом непохожая на то, что мы видим, признаки глубины пространства в ней определяются совсем иначе: «Каждый раз, под тем или иным углом нашего зрения, пространство может обретать объём и разворачиваться, ширясь до бесконечности» [7]. Нарушения перспективы в фотографии встречаются достаточно часто, а это влечёт за собой нарушение представлений о реальном пространстве, особенный иллюзорный подтекст: «Никаких признаков глубины, кроме изобразительных, у нас в этом случае нет, в результате чего часто возникают очень сильные зрительные конфликты, иногда они достигают силы зрительной иллюзии» [9]. Из всего этого следует, что создать своё изобразительное пространство, своё измерение в фотографии также легко, как и в других видах искусства.

Необъективность объектива. Самая важная и интересная часть процесса фотографирования - открытие чего-то нового, что делает фотографию столь привлекательным занятием. «Бесперывные открытия в области химии и оптики значительно расширяют поле нашей работы», - отмечал Картье-Брессон [7]. Открытия макро- и микрофотографии, изобретение широкоугольных объективов, позволяют фотографу вторгаться в ранее неизведанные области, позволяют рассматривать всё в мельчайших подробностях или смотреть на мир с невероятным углом обзора. Человеческое зрение крайне проигрывает по сравнению с оптикой фотокамеры: «Глаз человека устроен так, что имеет очень маленькую зону резкого видения, она соответствует углу зрения в 2-3 градуса» [9]. Широкоугольные объективы или «фишаи», полностью преобразили наше видение, позволили нам снимать объекты с самых коротких расстояний. Благодаря этому находящиеся непосредственно перед объективом объекты получают

значительно больше, чем какие-либо другие объекты на заднем фоне. Это искажение способно придавать любой сцене некоторый динамизм и комизм, которые, несомненно, привлекут внимание зрителя. Известный военный фотограф Роберт Капа, осветивший в своих фотографиях основные военные конфликты середины 20 века, как-то сказал: «Если ваши снимки недостаточно хороши, значит вы снимаете недостаточно близко», теперь мы снимаем порой слишком близко. На сегодняшний день оптика позволяет показывать всё "изнутри", выворачивать изображаемое наизнанку, окуная самого зрителя в происходящее настолько, что ему кажется, что он сам находится в непосредственной близости с героями снимка, сам воспринимает то, что происходит.

Как в кино. Как бы реалисты не стремились продвинуть идею о том, что фотографическое изображение не должно поддаваться искажению со стороны фотографа, оставались защитники такого мнения, что монтаж и постобработка необходимы для усиления воздействия на зрителя, для передачи определённого дополнительного смысла или настроения автора. Ролан Барт, изучая структуру фотографического сообщения, отметил то, что наложение эффектов на фотографию равно наложению вторичного смысла на фотографическое сообщение, которое осуществляется на различных уровнях работы с изображением. Именно среди приёмов коннотации он выделил такие, как фотогения и монтаж. Фотогению он понимал как «приукрашивание» изображения посредством освещения, печати, что в нашей современной жизни нашло аналог в графических редакторах, где фотограф может не только видоизменить свет и цвет своего изображения, но и сильно преобразить объекты на снимке. Сейчас широко известно, насколько цветовое решение, тоновая сочетаемость объектов может упорядочить и обогатить как статичное, так и движущееся изображение. В индустрии кино также всё чаще обращаются к цветокоррекции: любимый цвет-символ есть практически у каждого режиссёра, стремятся «тоном задать тон», настроение, атмосферу в кадре, выделяют им главные объекты или заставляют их наоборот сливаться с фоном, сливаться воедино, образуя однотонное полотно. Также из кино в фотографию с недавнего времени пришёл приём монтажа, который по мнению Барта, «интересен тем, что скрытно внедряется прямо в план денотации; пользуясь тем особым доверием, которое вызывает к себе фотография» [3]. Действительно, монтаж может быть так хорошо выполнен, что никогда изображаемое не вызовет недоверие у зрителя, а заставит его поверить в существование того, что прикрывается маской достоверности.

За границами кадра. Кадрирование – одна из самых условных и субъективных составляющих фотографического процесса. Никто и никогда не решит, что обязательно следует включить в пространство кадра а что оставить за кадром, никто, кроме самого фотографа. С другой стороны, если даже автор чётко продумал это, «рамка фотокадра – лишь условные его границы; его содержание связано с содержанием остающегося за

рамкой; его композиция говорит о чём-то «невместимом» - о физическом бытии» [8]. Кракауэр выделяет одним из главных всё же оставшееся ощущение незавершённости, свойственное лишь фотографическому изображению, и которое отмечалось нами ранее. Зрителю даётся прекрасная возможность найти тайну не только в самой выхваченном моменте, но и пойти гораздо дальше – за пределы снимка, найти разгадку и связь с тем, где была сделана фотография. Также кадрирование помогает фотографу присмотреться к некоторым деталям, ранее незамеченным и заставить их занять всё пространство кадра, или же он может охватить огромное пространство, где взаимодействие объектов будет выглядеть не всегда естественным. Следовательно, окружающее в момент съёмки воздействует на нас, с большей или меньшей интенсивностью, выделяет главное, но в тоже время, у нас возможность ограничить или увеличить пространство, как только этого потребует голос нашего воображения.

Больше человеческого. Помимо того, что фотограф может играть с расположением и размерами объектов в кадре, он способен подходить к изучению объектов съёмки с необычной стороны: «Вспомните, какое множество снимков реального мира в необычных аспектах вам приходится видеть! То это причудливое переплетение пространственных глубин и плоскостей, то явно знакомые предметы, образующие загадочный рисунок» [8]. Все экспериментаторы понимают, что цель фотографии не в достижении возможно большего сходства с натурой, а в создании абстрагированного произведения искусства, в котором композиционное решение важнее документальной достоверности, в котором ракурс и работа с формой могут передать то скрытое и важное сообщение, которое незаметно при обычном взгляде на вещи. Фотографы способны совмещать некоторые несовместимые объекты, которые в кадре будут перекликаться друг с другом на основе внешнего сходства или вызывать прямые ассоциации у зрителя. Лапин справедливо отмечает, что «документальность не отрицает авторского начала в фотографии, человеческого её наполнения» [9]. Возможно, иногда не нужно быть отстранённым наблюдателем, стоит добиваться необычной сочетаемости линий, просто сдвинув голову на какую-то долю миллиметра или слегка присев, своеобразно придвинув или отодвинув камеру от объекта изображения, «и тогда она либо подчиняется движению его мысли, либо берет верх над его пространственным воображением» [7]. Хотя ничто не может брать верх над фотографом, который задался такой грандиозной целью – целью создания исключительной реальности фотоизображения. И нельзя забывать самого главного: любое фотографическое сообщение может быть уникальным, может содержать дополнительные коннотации, не исключая информативную составляющую, и что «нельзя изобразить мысль, но можно изображением ее вызвать» [9].

Заключение

Ни для кого не секрет, что магическое слово «фотография» символизировало качественно новый этап развития человеческой цивилизации, ведь в течение достаточно длительного периода люди искали способ получения изображения, который был бы эффективнее и достовернее изобразительного искусства и стал бы доступен более широким слоям населения. При этом с изобретением фотографии можно связать и общее стремление расширить возможности зрительного восприятия, и стремление получить такой тип коммуникации, который был бы отличен от уже имеющихся.

Фотография побудила коренной перелом сначала в традиционных типах журналистики: с её появлением периодические издания быстро меняли своё наполнение. Постепенно снимки стали использоваться не только как дополнение к тексту, но и как самостоятельные источники, которые могут и без текста отразить и объяснить действительность, рассказать о событии, раскрыть его детали и окунуть зрителя в атмосферу происходящего. Можно с грустью вспомнить о тех временах, которых мы сами, возможно, не застали. Когда фотография была тем самым Событием, когда количество фотокарточек за всю жизнь ограничивалось сотней, и все они бережно хранились в альбомах или в архивах изданий - по одной на лист, с прослойкой из прессованной кальки. Тогда в каждый кадр могла поместиться целая эпоха, это было и искусством и примером отличной работы фотожурналистов одновременно. Теперь наступила эра, когда фотография выполняет совершенно иные коммуникативные функции. С развитием цифровых технологий, коммуникативных площадок в интернете и компьютерного софта для работы с изображениями фотография несколько видоизменилась: с одной стороны можно говорить уже не о фотографии, а о фотографическом потоке, а с другой стороны - она передаёт не только о событии, но и окунает зрителя в определённое настроение, атмосферу. Всё больше скрытых сообщений фотографы стремятся передать, пользуясь особенностями взаимодействия фотографий с временными процессами, техническими возможностями оборудования, неординарностью восприятия готового фотографического изображения или собственным мастерством.

Снимки, в которых можно считывать несколько смыслов, способны поражать своей оригинальностью и неповторимостью, одновременно заставляя зрителя задуматься над определённым посылом автора. Именно посылом, а не мыслью, ведь подобно модернистам, такие фотографы не задумываются над научной методикой своих работ, они пытаются взаимодействовать с реальностью не только посредством разума. На сегодняшний день родилось и продолжает рождаться всё больше способов создания новой реальности, которые фотографы стараются найти на протяжении своей творческой деятельности. И это, несомненно, сильнее желания верить изображаемому, это сила, когда, как говорил Андре Бретон, «перед человеком открывается возможность прожить несколько жизней одновременно» [5].

Список использованной литературы

1. Арнхейм Р. О природе фотографии. / Новые очерки по психологии искусства. / Рудольф Арнхейм. – М.: Прометей, 1994.
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Ролан Барт. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.
3. Барт Р. Фотографическое сообщение / Система моды. Статьи по семиотике культуры. (пер. с фр. и сост. С.Зенкина) – М.: Издательство имени Сабашниковых, 2003.
4. Бёрджер Дж. Фотография и её предназначение: [эссе] / Джон Бёрджер. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
5. Бретон А. Манифест сюрреализма 1924 года. // Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. - М.: Прогресс, 1986.
6. Зонтаг С. Взгляд на фотографию. / Мир фотографии. (сост. В.Стигнеев и А.Липков) - М.: Планета, 1998.
7. Картье-Брессон А. Решающее мгновение. / Журнал «Сеанс», №32. (пер. Т.Вайзер) – М.: 2007.
8. Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / Сокращённый перевод с английского Д.Ф.Соколовой. — Москва: Искусство, 1974.
9. Лапин А.И. Фотография как. / Александр Лапин. - М.: Издатель Л.Гусев, изд. 2-е, переработанное и дополненное, 2004.
10. Сонтаг С. О фотографии / Сьюзен Сонтаг. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.
11. Хренов Н. Понятие «время» в изображении. / Журнал «Советское Фото», №3. – М.: 1987