

ЭСТЕТИКА И ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 778.5 + 791.21.036.1 + 316.272

А. С. Темлякова

РОЛЬ ФОТОГРАФИИ В КИНО (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ВОЗВРАЩЕНИЕ», 2003, реж. А. ЗВЯГИНЦЕВ)*

В статье исследуется роль использования фотографии в кинематографе. Фотография рассматривается как результат сотворчества и в то же время сопротивления между фотографом и техническим устройством (В. Флюссер). Сам момент фотографирования, с одной стороны, случаен, с другой — просчитан фотографом. Таким образом, вслед за В. Флюссером мы определяем фотографию как результат «феноменологического сомнения». Кейсом в данной статье берется фильм А. Звягинцева «Возвращение» (2003), в сюжет которого режиссер помещает две фотографии; в свою очередь, анализ этих фотоснимков играет значительную роль в процессе понимания фильма. Он помогает выделить смыслообразующие моменты в киноповествовании, акцентируя внимание на текущем времени фильма и открытом финале истории. Показано, что фотография в кино может выступать дополнительным элементом демонстрации зрителю достоверности происходящего на экране. Она играет здесь ключевую роль в построении сюжетной канвы фильма как для персонажей, так и для глаза и восприятия зрителя.

К л ю ч е в ы е с л о в а: фотография, кино, феноменологическое сомнение, А. Звягинцев, «Возвращение» (2003).

Притягательность и популярность фотографии можно объяснить тем, что она выступает зримой границей пересечения человеческого мира и области/сферы технических инноваций, гаджетов, электронных устройств. Потребитель видит форму-оболочку технического устройства и оценивает полезность предоставляемых им свойств, эффективность выполнения устройством утилитарных задач. Тогда как фотография, даже сам фотоаппарат как инструмент, выступают границей диалога/сотворчества человека и технического устройства.

Это граница «вхождения» в мир незримого, в конструируемый мир, общий для человека и технического механизма, мир, выступающий результатом сотворчества

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-311-00235.

человека и аппарата, воспринимаемый человеческим глазом. Так, например, тепловое излучение, нейронные реакции, химические перетекания электронов и атомов, невидимы для человеческого глаза. А фотография по самому механизму своего зарождения — видимая область соприкосновения возможностей человеческого мышления/фантазии/воображения и возможностей технических аппаратов, компьютерного программирования.

Мы живем в эпоху неизмеримых количеств фотопотоков в сети Интернет: многие миллиарды изображений загружаются в социальные сети ежедневно или ежемесячно. Большинство этих снимков не просматриваются и единого раза, другие мгновенно забываются, так что киберпространство становится подобием огромной свалки. В целом на данный момент фотография является ключевым медиумом, который идет в ногу со стремительно развивающейся цифросоциальной медиаинстаграмкультурой [5]. Шон О'Хаган определяет современную фотографию как перформанс, скульптуру, архив, найденные изображения, коллаж, постановку, переосмысление, перенастройку, реконтекстуализацию... [Там же]. Модель фотографии сегодня — это модель совместной инициации образов, результат сотворчества человека и аппарата, представленный в виде воспринимаемого глазом спектра, изливающегося светом с мониторов технических устройств (экранов).

Р. Барт пишет, что «фотография являет собой абсолютную Единичность, суверенную, тусклую и как бы тупую Случайность, Это (фото), короче, есть Тюхе, Случай, Столкновение, Реальность в их самом что ни на есть неумолимом выражении» [1, 3]. В. Флюссер выделяет категорию фотожеста: это жест «феноменологического сомнения», поскольку он пытается приблизиться к феноменам со многих точек зрения; момент последнего решения (нажатие на кнопку затвора). Фотография в таком случае — результат фотографического жеста [3, 43–44]. То есть фотография создается в случайный момент замыкания нейронной цепочки, результатом которой выступает момент нажатия на кнопку фотоаппарата.

Фотоаппарат, согласно В. Флюссеру, запрограммирован создавать фотографии, а каждая фотография — это реализация одной из возможностей, заложенных в программе аппарата. «Фотограф зашифровывает свои понятия в фотографические образы для того, чтобы предоставить другим информацию и тем самым обессмертить себя в памяти других. Аппарат зашифровывает запрограммированные в нем понятия в образы, чтобы запрограммировать общество на обратную связь, обеспечивающую постоянное улучшение аппарата» [Там же, 54]. То есть мы можем выделить уже две пары противоположных тенденций, в результате действия которых получается фотография: это случайность и осознанность момента создания фотографии и противостояние фотографа и фотоаппарата как носителя определенной программы.

Если акцентировать внимание на вещной реальности фотографии (распечатанный фотоснимок), то фотография — это неподвижная безмолвная поверхность, терпеливо ожидающая своей репродукции и распространения [Там же, 56]. Однако ценность фотографии состоит не в вещности, а в информации на ее поверхности [Там же, 59]. Стоит обратить внимание: то, что фотография до бесконечности воспроизводит, имело место всего один раз; она до бесконечности

повторяет то, что уже никогда не может повториться в плане экзистенциальном [1, 2]. Этот неповторимый момент, подвергающийся запечатлению, запускает процесс создания фотографии, которая, в свою очередь, выступает результатом прохождения импульса по отдельной нейронной цепочке, запускающей последовательные действия технического устройства (фотоаппарата) по «схватыванию» реальности в ее моментальной неподвижности.

Теперь каждое отдельное переживание, каждое познание, каждая ценность оказываются разложенными на отдельно взятые и проанализированные фотографии. И каждое действие может быть проанализировано в отдельных, использованных в качестве моделей фотографий [3, 83]. Тотальность фотографии порождает использование ее во всех сферах искусства, особенно это касается кино, столь родственного и похожего на фотографию в стремлении «ухватить реальность как она есть» и самоутвердить себя в качестве достоверной/подлинной реальности.

В фильме А. Звягинцева «Возвращение» (2003) мы являемся свидетелями процесса «реконструирования» истории семьи при помощи фотографий. Фотография здесь выступает как семейный обряд, конституирующий историю семьи независимо от того, сколько времени минуло с момента совершения снимка. Узнав о приезде отца, мальчики находят спрятанную между страницами книги фотографию семьи, на которой они запечатлены маленькими детьми вместе с отцом и матерью. Это помогает им буквально «собрать» для себя образ семьи, удостовериться в том, что спящий в доме мужчина действительно является их отцом. Рассматривая фотографию семьи в начале фильма, старший брат Андрей говорит об отце: «Это точно он!». На вопрос младшего брата: «А откуда он взялся?» — Андрей отвечает: «Приехал».

Заметим, что отдельного рассмотрения заслуживает и специфика светопередачи в фильме. Все использованные цветовые эффекты служат определенной художественной задаче режиссера. Все фотографии, демонстрируемые в фильме А. Звягинцева «Возвращение», черно-белые.

В. Флюссер говорит о черно-белых фотографиях как о пограничных случаях, или «идеальных случаях»: черное — это тотальное отсутствие всех световых колебаний, белое — тотальное присутствие всего спектра колебаний. Именно поэтому черно-белого положения вещей в мире быть не может. Черно-белый мир логически анализируем: все в нем черное, белое или смесь этих цветов (серое) [3, 47]. Каждая фотография, согласно Флюссеру, нуждается в расшифровке или декодировании [Там же, 54]. Здесь пересекаются химические и физические процессы создания фотографии. В плане техническом фотография находится на пересечении двух качественно различных процессов: «первый из них — химический и связан с воздействием света на некоторые вещества; второй — образование изображения с помощью оптического устройства — носит физический характер» [1, 5].

Если говорить об оригинальном цвете, то, по словам режиссера фильма, в процессе кинопроизводства «была использована специальная, сложная технология обработки позитива. Называется она “обход отбеливания” (bleaching bypass). В такой технологии работы с цветом сделан был, например, фильм режиссера Дэвида Финчера “Семь” (1995). Этот способ позволяет сделать цвета

“списанными”, стертыми, как бы неяркими. Они все будто бы приглушены и не контрастируют друг с другом. Нет яркого красного или зеленого. То есть общая гамма становится как бы сдержанной, выдержанной в едином тоне. Это изображение можно “вытянуть” в холодную гамму, можно — в теплую. Фильм “Возвращение” решен в холодных тонах» [2].

Приглушенные цвета, мягкий полутон кадра, дающий глубокие тени и выделяющий акценты, затемнения, бугры, капли воды на поверхностях. Этот прием позволяет обогатить передачу эмоциональных переживаний на лицах героев — сыновей и отца. Любое колебание эмоционального состояния, отображаемое мимикой героев, видимо на экране и моментально схватывается зрителем.

В конце фильма после всех трагических событий, которые пережили братья, они находят в машине фотографию, которая хранилась у отца. На ней изображены мама и два сына. Облик отца на фотографии не запечатлен. На том месте, где в первом случае было изображение отца, — черный фон. Младший брат Иван, обнаружив фотографию, показывает ее брату и говорит: «Посмотри!». На что старший брат Андрей отвечает: «Спрячь!».

Стоит обратить внимание, что два снимка не идентичны, но они сделаны в один и тот же промежуток времени. Два этих события начала и окончания фильма продуцируют постепенное складывание образа семьи из мозаики отдельных фотокадров, сделанных, с одной стороны, случайно (момент нажатия на кнопку затвора), с другой стороны — намеренно (отображение образа семьи, вычленение момента в пространственно-временном континууме человеческой жизни). Фотографии в данном фильме маркируют собой точки максимального напряжения в пространстве киноповествования. Посредством демонстрации фотографий режиссер подчеркивает момент, откуда плетутся нити будущего истории семьи. Режиссер как бы «окунает» зрителя в настоящее, текущее (текущее) время фильма, вызывая концентрацию мысли на событиях киноповествования. И фотография семьи, найденная в машине отца, в конце фильма также «безмолвно наполняет» зрителя размышлениями, «продавливая» своеобразный акцент в ткани фильма, подчеркивая трагичность момента. Режиссер фильма, таким образом, максимально плодотворно использует прием *non-finito*, иными словами, открытого или незавершенного финала фильма.

Для анализа этих кадров и их сопоставления мы можем применить категорию спиритической (*spiritual*) фотографии. Спиритическая фотография получила распространение во второй половине XIX в. Это жанр фотографии, на которой становятся якобы видимыми объекты потустороннего мира — духи, призраки (англ. *spiritual entities*). Так, фотографии могут высвечивать «другой мир» или существование «невидимых материй». Вопрос о представлении/репрезентации духовной/спиритической реальности был основан на идее, что камера может действовать как прямой способ захвата невидимых существ и действий [4]. Здесь стоит обратить внимание на прямой документальный характер фотоаппарата, что подчеркивает его способность представления/репрезентации реальностей за пределами эмпирического опыта. Получается, что невидимое измерение реальности становится доступным посредством электронных медиа. Фотография же

выступает медиумом, связанным с неоспоримой явленностью мира через фотоизображения [4]. Если использовать метафору, то получается, что глаз камеры видит там, где глаз человека не различает ничего, кроме темноты. Аппарат схватывает и отображает на фотоснимках реальность, недоступную для чувственного восприятия человека. Для «флюидной» и «мысленной фотографии» («fluid» and «thought photography») образы не могут принимать иную форму, кроме фотографий, то есть документов, выступающих разновидностью коммуникации, которая уже произошла; автор в данном случае выступает «медиумом», средством для репрезентации сообщения, лишенным свободы [3].

Предприняв анализ природы фотографического образа, соотношения документальности и способности отображения «сверхчувственных материй», мы проанализировали использование фотографии для выстраивания смысловой цепочки сюжета фильма «Возвращение» (2003), где черно-белая фотография семьи открывает и заканчивает повествование режиссера. Здесь фотография служит вещественным утверждением реальности кино, документом, выступающим для зрителя дополнительным проводником в мир фильма. Введение фотоизображения в мир фильма позволяет режиссеру, с одной стороны, раскрыть прошлое семьи героев, с другой — дать отправной толчок движению мысли зрителя в будущее героев фильма, остающееся неявным, нераскрытым в приеме открытого финала. Отдельно мы проанализировали природу самих двух снимков, на одном из которых проступает образ отца, а на втором его нет. Таким образом, фотография выступает, с одной стороны, результатом случайного нажатия на кнопку затвора, итогом короткого «феноменологического сомнения», с другой стороны — отображением «чувственно непостижимого» порядка вещей. И здесь стоит отметить, что мальчики обретают своего «сфотографированного» отца только на семь дней продолжительности развертывания сюжета фильма. И, по сути, фотография, найденная героями в конце фильма, где изображены мать и сыновья без отца, оказывается итогом «феноменологического сомнения», утверждающего порядок вещей и порядок будущей жизни.

Фотография пребывает в состоянии постоянного ожидания человеческого взгляда, иными словами, она должна быть увидена человеческим глазом. Фотография проявляет себя в момент изучающего взгляда, мгновенного, длительного, внимательного. Оператор фильма в этом плане управляет нашим взглядом на фотографию, определяет длительность взгляда, приближение, глубину погружения. Именно это управляемое погружение задает роль данной фотографии в сюжете фильма, дает возможность глубинного анализа, внимательного рассмотрения. Это позволяет сделать фотоснимок не «немым полотном», как, например, в выставочной галерее, где фотография являет себя с некоторой вероятностью заинтересованному взгляду. Фотография в фильме «дышит», подобно кино, обретает свою длительность присутствия и степень вовлечения взгляда.

1. *Барт Р.* Camera lucida: Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М., 1997.

2. *Звягинцев А.* Ре: статья о роли фотографии в фильме «Возвращение» (2003).docx. Письмо от 22.03.2019 г. (цитата из электронной переписки) [Электронный ресурс]. URL: <https://mail.ru/> (дата обращения: 05.04.2018).

3. *Флюссер В.* За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб., 2008.

4. *Medeiros M.* Facts and photographs: visualizing the invisible with spirit and thought photography // communication+1. Vol. 4 [2015], Iss. 1, Article 6 [Electronic resource]. URL: <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1045&context=cpo> (accessed: 05.04.2018).

5. *Strecker A.* Photography, Poetry, Music and Philosophy: The Medium from a Critic's Eye. Interview with photography critic Sean O'Hagan [Electronic resource]. URL: <https://www.lensculture.com/articles/sean-o-hagan-photography-poetry-music-and-philosophy-the-medium-from-a-critic-s-eye> (accessed: 05.04.2018).

Рукопись поступила в редакцию 22 апреля 2019 г.