

Ольга Москвич

## ХРОНОТОП ФОТОГРАФІЧНОГО ЗОБРАЖЕННЯ

*У статті здійснено філософсько-культурологічний аналіз просторово-часових координат фотографічного зображення. Висвітлено особливості трансформації “тривимірного простору” у фотообраз та виділено основні часові параметри світлини. Стверджується взаємозв’язок хронотопу фотографічного зображення з онтологічними трансформаціями в культурі та становленням сучасної медіа-реальності.*

**Ключові слова:** світлина, реальність, зображення, простір, час, темпоральність, медіа-реальність.

### ***O. Moskvych. Photographic Image Chronotope***

*The article is dedicated to philosophical and culturological analysis of spatio-temporal coordinates of photographic image. Author outlines the features of transformation of “a three-dimensional space” into photographic image and highlights its basic time options. The relationship of photographic image chronotope with ontological transformations in culture and modern media reality becoming are asserted.*

**Keywords:** photography, reality, image, space, time, temporality, media reality.

### ***O. Moskvich. Хронотоп фотографического изображения.***

*В статье осуществлено философско-культурологический анализ пространственно-временных координат фотографического изображения. Рассматриваются особенности трансформации “трехмерного пространства” в фотообраз и выделяются основные временные параметры фотографии. Утверждается взаимосвязь между хронотопом фотографического изображения и онтологическими трансформациями в культуре, а также становлением современной медиареальности.*

**Ключевые слова:** фотография, реальность, изображение, пространство, время, темпоральность, медиареальность.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Сьогодні, завдяки фотографії, людському оку видно все й одразу. Фотографіч-

не зображення трансформується відповідно до потреб епохи, формуючи середовище, яке ми називаємо медіа-реальністю. Світлина знаходиться на межі матеріального та віртуального, дискурсивного та візуального. З одного боку, вона пов’язана з традиційними образами (може бути нанесена на певний носій), а з іншого – виявляється включеною в процеси розповсюдження та маніпуляції, які характеризують нову епоху образу. Проблема хронотопу фотографічного зображення є однією з ключових для розуміння не лише феномену фотографії в контексті медіа-реальності, а й для вияву її впливу на соціокультурні процеси сучасності.

**Аналіз останніх досліджень із цієї теми.** Теоретики фотографічного зображення звертають особливу увагу на те, що фотографія – це фактично абстрактна схема, яка лише задає координати сприйняття, будучи вписаною в певні комунікаційні канали. Окремі аспекти просторо-часових координат фотографічного зображення висвітлено в працях відомих філософів – В. Беньяміна, А. Базена, Р. Барта, Ж. Бодріяра, А. Руйє, С. Зонтаг. На особливу увагу в контексті даної проблематики заслуговують дослідження російських вчених – М. Хренова, Е. Кранка, Є. Петровської, С. Лишаєва, В. Савчука та інших дослідників. Спроби теоретизації світлини як культурного феномену відбуваються і на численних Інтернет-ресурсах, присвячених фотосправі, зокрема і в Україні. Однак, на жаль, потрібно зазначити, що вітчизняні науковці не приділяють достатньої уваги дослідженню феномену фото, зокрема його філософсько-культурологічному аналізу. Тому теоретичне осмислення хронотопу фотографії є актуальним як у світовій, так і у вітчизняній гуманітарній науці.

Мета статті – здійснити філософсько-культурологічний аналіз просторово-часових характеристик світлини в контексті сучасних медіа-трансформацій.

**Виклад основного матеріалу та обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Російський дослідник медіа-реальності і світлини В. В. Савчук пише: “Згідно з первинною установкою в онтології фотографії, яку можна назвати фізичною (реалістичною) позицією, фотографія – точна візуальна копія реальності, її об’єктивна репрезентація за допомогою технічних допоміжних засобів” [10, с. 20]. Однак наголосити варто саме на тому, що це лише первинна установка, адже історичні трансформації фотографічного зображення в культурі та його теоретичне осмислення показують, що світлина наділена більш складними просторо-ча-

совими координатами ніж проста копія світу. В сучасній медіа-реальності, де панують образи як візуальні конструкти реальності, фото вводить людину в нову систему координат, у простір, де може відобразитися і відображується усе наявне. Єдиний критерій – дотримуватися правил трансформації в образ.

Насамперед слід проаналізувати технологічний процес перетворення певних явищ реальності на образи, які з'являються на пластині, плівці або ж цифровому носії. Відомо, що основоположним інструментарієм фотографії (світлина) є світло, воно є її справжньою сутністю. Саме параметри дії світла фіксуються на обраному носіїві, утворюючи зображення. Мізансцена кадру – це відблиск дійсності, мізансцена світлової проекції. Фотографія є відбитком, слідом, двовимірною проекцією дії світлових променів у конкретний момент часу, що позначена певними параметрами, зокрема: діафрагмою (кількістю світла, що проникла через об'єктив), витримкою (часом дії світлових променів на носій зображення) та фокусом, який визначає ступінь чіткості світлових мас на відбитку. Специфіка фотографії зумовлена невідворотною залежністю від дійсності, адже світлина обслуговує лише світ зримого і миттєвого, і ця зримість та миттєвість (позбавлення руху) – суть розміреності фотозображення, його “декартівська система координат” [12, с. 55]. У фотознімку відбувається конвертація світу об'єму, часу, тривалості, запаху, твердості і т. ін. у світ, де панують площина і мить, рівні вічності. Тобто відбувається процедура трансформації об'єму в площину, а часу в мить. У результаті цього людство отримує новий символічний світ, який дедалі більше захоплює своєю візуальністю.

Відображаючи реальність, світлина все ж не набуває її якостей. Ж. Бодріяр зазначає: “Саме вона позбавляє об'єкт руху, звуку, запаху, смислу, саме вона відбирає у нього все ... “реальне”, “реальність” існує за певних умов, і фотографія – це саме те, чим дані умови усуваються... У мене є підозри, що наш тривимірний світ не настільки реальний, як ми вважаємо, і що він зовсім не потребує реального для свого існування. Образ – ніщо інше, як відступ від принципу реальності, і оскільки він виявляється можливим, нам слід визнати: позиції принципу реальності менше стійкі, ніж видається на перший погляд...” [4, с. 169-170, 172]. Етнографічні дані свідчать, що певні культури зовсім не сприймають фотознімків як репрезентації. Щоб знаходити на них тривимірний простір, потрібно набутися певних навичок, тобто вчитися. Таке твердження

ілюструється посиланням на книгу Едвіна Еббота “Флатландія” та дозволяє Ж. Бодріяру зробити припущення про ілюзійність тривимірного світу. Зокрема у книзі Еббота описано чотири світи (Pointland (Країна-точка), Lineland (Країна-лінія), Flatland (Пласка Країна), Spaceland (Країна – тривимірний простір), за якими слідує невідомі безіменні світи, про які людство нічого не знає. Саме ця книга змусила Ж. Бодріяра замислитись: “Простір, загалом, володіє трьома вимірами, до яких Ейнштейн приєднав четвертий, а саме, час. Але час сам має три виміри: теперішній, минулий і майбутній, до яких релігія додала вічність. Однак і Бог як такий, також тривимірний: він є Бог Отець, Бог Син і Бог Дух Святий... Яким тоді міг бути четвертий вимір Бога? По суті, кожний додатковий вимір анулює вже існуючий, і четвертий – в даному випадку вимір образності в її протиставленні реальному світу, – напевне, незворотно анулює умови існування нашого універсуму в якості об’єктивного” [4, с. 173]. Отже, образ є новою системою координат. А найближчою до чистого образу, на думку Ж. Бодріяра, є саме світлина.

Однак поява нової системи координат у фотографії не є випадковою. Зокрема, російський дослідник Б. Соколов пов’язує фото з європейською онтикою. Адже саме через трансформацію в поверхню відбувається побудова всієї онтики європейської культури, тобто буття завжди проектується на цю поверхню як на свій формат, свою онтичну структуру. Свідченням цього є те, що в європейській традиції живопис отримав культурні переваги. Таким чином, фотографія збігається з основними лініями становлення європейської онтики, а її поява історично закономірна й передбачувана. В умовах дигіталізації та віртуалізації культурних процесів фото стає одним із пріоритетних способів довести, підтвердити онтичний, культурний, соціальний і т. ін. топос людини. Тому світлина виступає процедурою не лише верифікації, але й процедурою дарування істинності й автентичності буття. Світлина, яка тепер всюдисуща, не тільки репрезентує реальність, але є справжньою реальністю, тобто реальністю самою по собі. В сучасній культурі “Я” без фотографії – позбавлене власної автентичності та соціальності, таке “я” просто не існує [12]. Цим зумовлене непереборне прагнення до фотографування власного “Я”, зокрема фіксації важливих соціокультурних ритуалів (весілля, день народження, подорож і т. д.) та самопрезентації в соціальних мережах. За таких умов світлина стає важливішою за саму подію, оскільки

ки фото здатне перенести образи “реальності” у медіа-реальність. Отже, фотографія – це не просто знак, копія, цитата реальності, а символічний простір, вхід в істину буття новоевропейського суцього.

Значимо, що символічний простір фотографії має низку особливостей, як кардинально відрізняють її від інших зображень традиційної культури. Фотографія може виокремити будь-що і зробити самостійним, для цього лише необхідна інша рамка, межа; однак, одночасно, світлина – це площина, в якій можна геть усе поєднати з чим завгодно. С. Кевел звертає увагу на особливість фотографічного відображення світу як реальності загалом. Фотографія “вирізається”, при чому не лише на папері або кадруванням, а самою фотокамерою. Фотокамера “вирізає” реальність, передбачаючи той об’єм видимого, який вона здатна охопити (сприйняти). Присутність решти світу разом із його одночасним відторгненням так само суттєва для досвіду фотографії, як і те, що вона презентує наочно. Однією з просторових переваг фотографії завжди вважалося те, що вона розширює видиму реальність, однак вона також обмежує людські сприйняття та відчуття, а отже, надає місце думці, фантазії, рефлексії, які формують нове світосприйняття [5].

В. Беньямін у своїх теоретичних дослідженнях фотографії використовує поняття “аури”, яка є дивним сплетінням місця і часу: унікальне відчуття даліни, як би близько предмет, що розглядається, не перебував. Час і простір у світлині особливим чином взаємозалежні, і тому породжують низку неоднозначних трактувань та інтерпретацій. Слід зауважити, що В. Беньямін у своїй критиці сучасної (технологізованої) культури був переконаним, що ауру мали лише перші фотографічні зображення, оскільки вони були тісно пов’язані з рукотворним процесом [3]. Однак у сучасній медіа-реальності стає очевидним, що фотографія як культурний феномен у найрізноманітніших свої формах (від дагеротипу до дигітального знімку) має особливі просторво-часові характеристики, які не притаманні жодному з інших видів творчої діяльності. З огляду на складність визначення часу у світлині, має сенс питання, а чи не оперує фотографія іншою субстанцією, ніж та, яку ми звичай називаємо часом: “різні теоретики фотографії... вказують, що це не просто конкретне зображення, але й темпоральна структура – структура, в якій відображена, за висловом Р. Барта, нова просторво-часова категорія” [2; 8].

Існують дослідження, згідно з якими здатність відображати минуле в застиглих фотокадрах характеризує загальну якість людської пам'яті. Адже найчастіше людина не відчуває процесуального руху минулого, а бачить тільки зупинені картинки-миті. В цьому сенсі винахід фотографії – революційний факт, який не лише актуалізує вічність теперішнього, але й уводить в августиновий час “без минулого і майбутнього” [13, с. 27]. Цінність зупиненої миті та актуальність теперішнього часу в Августина Блаженного висвітлено так: “Хто утримав би і зупинив його на місці: нехай хвилину постоїть нерухомо, нехай зрозуміє відблиск завжди нерухомої сяючої вічності, нехай порівняє її і час, який ніколи не зупиняється. Нехай подивиться, що вони не порівнянні: нехай побачить, що протяжний час робить протяжними багато моментів, що приходять, що не можуть не змінювати один одного; у вічності ніщо не приходить, але перебуває як теперішнє у всій своїй повноті; час як теперішнє в повноті своїй перебувати не може. Нехай побачить, що все минуле витіснене майбутнім, а все майбутнє слідує за минулим” [1, с. 290]. Августин говорить про зупинену мить, відблиск вічності в часі, про вічність як теперішнє в своїй повноті та про доступність відчуття вічності при спогляданні часу, про цінність теперішнього часу, про тривалість часу як тривалість багатьох його моментів, тобто говорить про культурний смисл зупиненої миті. На думку Е. Кранка, порушену проблему в цих словах і вирішує фотографія, яка зупиняє мить і робить її вічною, або майже вічною [6, с. 64]. У цьому і полягає важливий смисл, що визначає значення фотографії в культурі поза будь-якими прагматичними цілями, відкриває її самоцінність. О. Секацький говорить про самодостатність і герметичність фотографії, як найнадійнішого способу консервації. “Фотографія замикає час у вакуумне коло, додаючи декілька консервантів, у результаті цього час не псується, продовжуючи циркулювати у дещо охолоджену вигляді” [11, с. 45]. Хронотоп світлини – це завжди точне вгадане схоплення, коли подія зупинена в певній знаменній точці і тим самим призупинена, збережена попри всі закони “зростаючої ентропії”. Отже, фотографія – це вибрана, привілейована мить.

Багатогранність інтерпретацій часових характеристик фотографічного зображення пов'язана з тим, що особливий смисл зупиненої миті полягає у переведенні теперішнього в минуле для пред'явлення в майбутньому. Тобто зупинена мить у світлинні будучи дискретно-справжньою тепер-подією для себе самої, є без-

умовно минулим для фотографуючого “я”, для того, щоб постати як майбутнє для реципієнта. Таким чином, Августинове поняття “тривалого часу” допомагає проаналізувати зафіксовану мить в як мить, що зупинена кимось і для когось. Для її характеристики не достатньо часових кваліфікацій, необхідні кваліфікації перебування. Саме буттєва кваліфікація часу розроблена в праці М. Гайдеггера “Буття і час”. Підкреслюючи необхідність характеристики часу через буття і буття через час, М. Гайдеггер використовує поняття присутності, яке визначає час як “просторово-часову” категорію [14]. Очевидно, що присутність суб’єкта передбачає інший час, культурний, а не реальний, при чому референтний час і час реципієнта тут не збігаються. Таким чином, особливого значення в характеристиці часових параметрів фотографії набуває погляд суб’єкта.

А. Руйє складне питання фотографічного часу формулює так: як зображенню вдається обійти тиранію хронологічного часу за допомогою фотографічної апаратури? Очевидно документ (чим без сумніву є світлина) суворо дотримується хронології, тоді як вираження (художня сторона знімку) усіма можливими способами намагається їй протистояти. Зокрема, А. Руйє демонструє, як моментальний знімок запускає в хід декілька різнопланових темпоральностей. Перша – це теперішнє дії, коли в рамці відеошукача фотограф зіштовхується з реальністю тіл і речей. Друга – темпоральність механічного спуску, що стискає прожите і триваюче теперішнє фотографа у безкінечно малому елементі часу – зупиненій миті. Спуск затвору розділяє криву часу, розмежовуючи минуле й майбутнє. Поки ще-не-тут і, однак, уже-тут: такими словами можна виразити минуло-майбутню темпоральність фотографії на стадії становлення зображення. Інша частина фотографічної темпоральності вступає у протиріччя з минулим: це темпоральність речей і тіл. Ще-тут і, однак вже-минуле – такі тіла і речі в момент схоплення фотокамерою.

Після схоплення, яке оперує розколом часу, зображення входить в лабораторні процедури, під час яких оператор перетворюється на глядача своєї власної роботи. Цей особливий момент відкриває ще одну темпоральність, яка об’єднує дві іпостасі фотографа: оператора і глядача. Світлина, таким чином, – нероздільна єдність теперішнього і сучасного минулого, сприйняття і спогадів, нероздільно реальне і віртуальне. Фотограф ставить зображення на перехресстві двох темпоральностей: теперішнього часу сприйняття і спога-

ду. Важливо, що спогади фотографа-глядача є частиною спогадів фотографа-оператора. Однією з основних часових характеристик фотографії є також темпоральність глядача, яку можна було б трактувати як лінійний зв'язок “зображення-теперішнє” і “річ-минуле”, однак є елемент, що викривляє цю лінійність – ті ж спогади, мрії, бажання, інтереси і т. ін. глядача. Отже, фотографічне зображення існує як з боку “це було”, так і з боку “що відбулося”, як з боку відбитка, так і з боку повісті, як ствердження, і як питання, як матерія, і як пам'ять, як актуальне, і як віртуальне, як давнє теперішнє, так і сучасне минуле [9].

Існує також особливий просторово-часовий вимір фотографії як матеріального об'єкта. Зокрема, С. А. Лишаєв звертає увагу на особливості буття старої фотографії, адже, на його думку, час додає фотографії онтологічної “ваги”. Час, що залишив на речі (фотографії) помітні сліди, олюднює її: ми бачимо, що не одухотворені речі підкоряються тому ж закону старіння, якому підкорені всі смертні. Однак стара фотографія (на відміну від будь-якої старої речі) є не минуле в теперішньому (старіє річ, старіє фотопапір: минуле, що дожило до теперішнього), а минуле як теперішнє: світловий образ, який ми бачимо на світлині, зовсім не постарів за роки, він є образом речі із її теперішнього (постаріла фотографія, що утримує образ, але не сам образ як мить відображеної тепер, ось речі). Той, хто на знімку, на знімку є, але архаїчність образу і старість знімку демонструють його відсутність у світі окрім образу [7]. Хоча в умовах стрімкого розвитку технологій, вдосконалення фотографічного процесу та його художньої мови, а особливо в контексті дигіталізації та віртуалізації культурних процесів, варто переосмислити “теорію старої фотографії”. Кольорова фотографія, а особливо цифрова (не нанесена на матеріальний носій, а збережена у цифровому форматі) не викликає такого відчуття, як старе аналогове фото, оскільки ми не можемо визначити її “вік”, окрім певних натяків на зображених явищах або коментарях до знімків.

Отже, розглянувши низку фотографічних темпоральностей, можемо виділити як основні такі часові параметри фотографії:

- час дійсності, яка відображена на фото, тобто час, з якого зафіксована мить;
- авторський час, який характеризується тривалістю роботи автора над знімком;
- час сприйняття фотографії;
- час існування фото у свідомості глядача;



– час існування носія зображення (пластина, папір, цифровий носій).

Час існування знімку у свідомості глядача якісно відмінний від інших, він найвільніший і найабстрактніший, цей час наділений іншим простором, у якому сприйняття світлина може бути наділено різноманітними навіть суперечливими трактуваннями. Час перебування фотографії у свідомості глядача можна назвати метафізичним часом, який доволі абстрагований від інших часових координат, зокрема і від часового контексту, з якого вирваний його моментальний зріз. Але саме завдяки єдності усіх виділених нами часових координат виникає особливий хронотоп світлина, який став початком незворотних трансформацій (або мутацій) реальності у медіареальність.

**Висновки й перспективи подальших досліджень.** Згідно з концепцією М. Хренова, успіх фотографії безпосередньо пов'язаний із формуванням нових уявлень про час у суспільстві [15]. Саме з руйнуванням хронотопу традиційної культури людству відкрилася нова секуляризована реальність, у якій час втратив свою сакральну циклічність та повторюваність. Тепер кожен момент буття вимагав реєстрації, адже він більше ніколи не повториться, назавжди зникне. Завдяки фотокамері така реєстрація стала можливою. З появою дигітальних технологій просторво-часові координати фотографії зазнали ще кардинальніших змін – через фотооб'єктив реальність потрапила у віртуальний коридор. Фото продемонструвало людству свої могутні інтерпретаторські можливості комунікації, завдяки яким людина перетворилася на глядача всього, що здійснюється у світі в кожен даний момент цього звершення. Фотографія зробила образ масовим, надала можливість створення безмежної кількості копій та їх редагування, призвела до девальвації поняття оригіналу та об'єктивного відображення реальності, змінила уявлення про простір і час, призвівши до онтологічних трансформацій у культурі та становлення сучасної медіа-реальності. Сенс подальшого розвитку фотозображення та його теоретичного осмислення – в стабілізації відносин людини з часом і простором власного буття.

### **Література:**

1. Августин А. Исповедь / Аврелий Августин [пер. с лат. М. Е. Сергеенко] – М. : Ренессанс: ИВО-Сид, 1991. – 488 с.
2. Барт Р. Camera Lucida: комментарий к фотографии / Ролан Барт

[пер. с фр. И послесловие М. Рыклина] – М. : Ad marginem, 1997. – 542 с.

3. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // В. Беньямін [пер. з нім. Ю. Рибачука, Н. Лозинської] // Вибране. – Львів : Літопис, 2002. – С. 53-97.

4. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Ж. Бодрийяр [пер. с франц. Н. Сулова]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – 200 с.

5. Кэвел С. Фотография и экран / С. Кэвел [пер. и послесловие Ларинова И. Ю.] // Метафизические исследования. – Выпуск 214. Дагерротип. Периодическое издание. Альманах Лаборатории метафизических исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб. : Изд-тво С.-Петерб. философского общества, 2010. – С. 215-216.

6. Кранк Э. О. Дискурс в фотографии / Эдуард Кранк. – Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ун-т, 2009. – 220 с.

7. Лишаев С. А. Старая фотография (вещь, образ, расположение) / С. А. Лишаев // *Mixtura verbum* 2006: топология современности: сб.ст. [под ред. С. А. Лишаева]. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2007. – С. 40-62.

8. Петровская Е. Прощание с фотографией: лекция, прочитанная в ИСИ осенью 2006 г. / Е. Петровская – Режим доступа: <http://art.photoelement.ru/analysis/petrovskaya/petrovskaya.html> (20.10.2011)

9. Руйе А. Между документом и современным искусством / А. Руйе [перевод и послесловие М. В. Ивановой] // Метафизические исследования. – Выпуск 214. Дагерротип. Периодическое издание. Альманах Лаборатории метафизических исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб. : Изд-тво С.-Петерб. философского общества, 2010. – С. 192-214.

10. Савчук В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – СПб. : Изд-тво С.-Петерб. Ун-та, 2005. – 256 с.

11. Секацкий А. К. Фотография и мгновение / А. К. Секацкий // Метафизические исследования. – Выпуск 214. Дагерротип. Периодическое издание. Альманах Лаборатории метафизических исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб.: Изд-тво С.-Петерб. философского общества, 2010. – С. 44-49.

12. Соколов Б. Г. Фотография субстанции / Б. Г. Соколов // Метафизические исследования. – Выпуск 214. Дагерротип. Периодическое издание. Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб. : Изд-тво С.-Петерб. философского общества, 2010. – С. 49-63.

13. Уваров М. С. Фотография в кино / М. С. Уваров // Метафизические исследования. – Выпуск 214. Дагерротип. Периодическое издание. Аль-

манах Лаборатории метафизических исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. философского общества, 2010. – С. 26-33.

14. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер [Пер. с нем. В.В. Бибихина] – Харьков : “Фолио”, 2003. – 503, [9] с. – [http://yanko.lib.ru/books/philosoph/haydegger-butie\\_i\\_vremya-a.htm](http://yanko.lib.ru/books/philosoph/haydegger-butie_i_vremya-a.htm).

15. Хренов Н. Фотография в контексте культуры / Н. Хренов // Фотография: проблемы поэтики [сост. В. Т. Стигнеев] – М. : Изд-во ЛКИ, 2010. – С. 36-66.

***Рецензент** – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та менеджменту соціальної діяльності Волинського національного університету ім. Лесі Українки **В. Ю. Головей***