

В. В. Савчук

## РЕСУРС ФОТОДОКУМЕНТАЦИИ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ\*

В статье рассматриваются особенности фотодокументации в условиях перехода от аналоговой к цифровой фотографии. Понятие документа имеет принципиальное значение для целого ряда гуманитарных наук и для общественной жизни. Среди различных документов важную роль играет фотографический образ, пришедший на смену факсимиле (точное воспроизведение графического оригинала). В момент возникновения фотографии понятие «фотодокумент» не существовало, поскольку фотография трактовалась как механическая копия видимого мира. Сегодня, в эпоху перехода к цифровой фотографии, имеет место влияние стратегий художественной фотографии на репортажную и документальную фотографию. В наше время документация часто выступает в качестве *документации документа*, используя остатки ресурса доверия современников к фотодокументу. Однако документальный ресурс современной цифровой фотографии далеко не исчерпан, поскольку одновременно с возможностями вторжения в образ совершенствуются и техники отслеживания этих вторжений. Библиогр. 9 назв. Ил. 4.

*Ключевые слова:* аналоговая и цифровая фотография, документ, репортаж, манипуляция образом, этика документации.

V. V. Savchuk

### PHOTOGRAPHIC DOCUMENTATION RESOURCE OF THE DIGITAL AGE

The article is dedicated to photographic documentation conditioned by the shift from analog to digital photography. The photographic image replaced manual facsimile and became a significant part of documentation. At the beginning, photography was considered a “mechanical copy” of the visible world, so there was no “photodocumentary” as such. Now in the era of transition to digital photography we encounter a situation whereby the features of art photography influence photo reports and documentation. In our time, the documentation is often served as documentation of the document, using the remains of confidence in the photodocuments of contemporaries. But the documentary resource in modern digital photography has not been exhausted because with the increased possibility of invasion into the image, the technology of tracking these invasions to digital photography has likewise improved. Refs 9. Figs 4.

*Keywords:* analog and digital photography, documentation, journalism, image manipulation, ethics documentation.

## I

В середине прошлого века Андре Базен писал: «Объективный характер фотографии внушает доверие к ней» [1, с. 10]. Это доверие питали иллюзии и исследователей, и фотографов, и любителей фотографии, которые можно проиллюстрировать словами, сказанными в 1859 г. Оливером Уэнделлом Холмсом (*Oliver Wendell Holmes*): «Материя более не представляет интерес в качестве видимого глазу объекта, кроме как в качестве формы, благодаря которой отливается образ. Дайте нам несколько фотографических отпечатков, на которых объект изображен с разных точек зрения — больше нам ничего не нужно. Если Вам угодно, от самого предмета можно избавиться» [2].

---

*Савчук Валерий Владимирович* — доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; vvs1771@rambler.ru

*Savchuk Valery V.* — Doctor of Philosophy, Professor, St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation; vvs1771@rambler.ru

\* Статья написана при финансовой поддержке гранта РГНФ 14-03-00594.

Что же можно сказать об объективном характере фотографии сегодня? Цифровая фотография как вид документа сегодня под большим вопросом. С тех пор как фотографию стали не только технически репродуцировать, но и обрабатывать и видоизменять (прежде эти возможности давала аналоговая фотография, а сегодня, стократ увеличив скорость и глубину вторжения в исходный образ, их дает цифровой способ обработки изображения), возможность манипуляции визуальным «документом» возросла. При старых бром-серебряных технологиях изымание и комбинирование фигур, коллаж, наслоение образов в ансамбль не могли скрыть швы или линии склейки, поэтому сфабрикованные фотографии, особенно имеющие политическое или научное значение, разоблачались и их заносили в разряд фальсификаций. В современную эпоху цифровой фотографии — ее еще иногда называют эпохой постфотографии — фотограф, проникая внутрь образов, трансформирует и соединяет несоединимое без видимого следа, изображая несуществующее, творит как гламурные образы, так и монстров. Фотография утрачивает статус надежного средства фиксации фактов и достоверного документа.

Понятие документа (от лат. *documentum* — образец, свидетельство, доказательство), принципиальное для целого ряда гуманитарных наук и для общественной жизни, со временем изменяет свой объем: что-то перестает считаться таковым<sup>1</sup>, что-то добавляется, как, например, фотографии, кино- и видеонаблюдения, фоторегистраторы и цифровые подписи. Среди различных документов важную роль играет фотографический образ, пришедший на смену факсимиле (от лат. *fac simile* — делай подобное) — воспроизведению графического оригинала (рукописи, рисунка, чертежа, гравюры, подписи, монограммы), передающему его точно, со всеми подробностями. Отметим, что в момент возникновения фотографии понятия «фотодокумент» не существовало, поскольку фотография трактовалась как механическая копия видимого мира. Однако уже к концу XIX в. была положена традиция собрания архивов фотографических изображений в самых разных областях науки, техники, культуры, причем специфика каждого архива влекла и соответствующий стиль документации. Это довольно интересная тема, достойная отдельного исследования.

Джордж Сантаяна — один из первых философов, обратившихся к феномену фотографии, поскольку «фотографию уже нельзя больше игнорировать», — пишет о том, что «камера не может иметь человеческих представлений, она не способна к избирательному вниманию или иницироваться воображением: она серьезным образом делает свою серьезную работу», и заключает: «фотографическое изображе-

---

<sup>1</sup> До изобретения фотографии документ, удостоверяющий личность (паспорт), был описательным. Представьте, легко ли определить личность по документу, в котором нос, рот и подбородок характеризуются как обычные, а в качестве особых примет указывается «лицо чистое». При этом, как свидетельствуют архивы, «с 1724 г. запрещалось выезжать без паспорта из своей деревни дальше чем на 30 верст. Паспорт подписывал местный воевода или помещик. Все часовые на заставах и стоявшие по деревням солдаты тотчас хватили «беспаспортных» людей... А если у задержанного находили «знаки» — следы казни кнутом, клеймами или щипцами... то его вновь били кнутом, рвали у него ноздри, клеймили, а потом отправляли на каторгу» ([3, с. 271–272]; см. также: [4]).

Эта практика имела влияние и на восприятие художественной литературы: описание портрета героя читали с большим пониманием — а точнее, представлением, — поскольку у читателей была развита способность переводить словесное описание в образное. Фотография вела к деградации воображения.

ние — буквальное повторение» [5, S. 258]. Заметим, это было сказано в 1905 г. При такой трактовке фотография в общественном сознании имплицитно была документом, воплощая лучшие качества факсимиле. Но затем, с одной стороны, серия фальсификаций серебряной фотографии, а с другой — утверждение субъективного взгляда фотографа, послужившего основой признания художественной фотографии в качестве вида искусства, привели к тому, что представление о документальности черно-белой фотографии было подорвано.

Несмотря на то, что фотография старше кино, понятие «документальный» впервые возникло применительно к кинофильмам и связано с именем шотландского кинорежиссёра Джона Грирсона (1898–1972). Именно он, как полагают историки кино, ввел этот термин в 1926 г., дабы выделить фильмы, содержание которых, в отличие от голливудских фильмов, было основано на наблюдении и съемке реальных событий, а не на их постановке. Понятие же «документальная фотография» возникло позже; впервые оно было использовано в США в 1930-е годы в отношении съемки сюжетов, связанных с Великой депрессией.

## II

Парадоксальность фотодокумента состоит в том, что художественная фотография, утверждавшая себя вопреки господствовавшему мнению о «буквальном повторении» и «механическом копировании действительности», долго несла на себе следы этой документальности, ореол фактичности. Сегодня же мы имеем противоположную ситуацию: стратегии художественной фотографии влияют на репортажную и документальную фотографию, отчего прежде легитимное понятие фотодокументации ставится под подозрение. Фотография может зафиксировать момент творческого высказывания, мумифицировать, законсервировать художественные образы в компактном цифровом виде, передать по сетям, улучшить и фальсифицировать. С помощью фотографии можно документировать беседу, цикл бесед, события, впечатления. Массмедиа могут спровоцировать, отразить и задокументировать художественное событие, создав в равной мере фотодокумент и документ искусства «обработки» и «доведения» документа.

Обратимся к фотографии шведского фотожурналиста Пола Хансена «Похороны в Газе» (Гран-при международного конкурса *World Press Photo 2012*), на которой палестинская похоронная процессия, зажатая в теснине арабских улиц, родственников, друзей, соседей, несет завернутые в белые ткани тела двухлетней Сухаиб Хиджази и ее трехлетнего брата Мухаммада, а в глубине — тело их отца, погибших во время израильского обстрела Палестины (рис. 1). Согласно мнениям критиков, которые собрала в Сети Анна Нестерова, Хансен переборщил с использованием графического редактора Лаборатории 10b, что, с одной стороны, стало причиной его победы, а с другой — мешает знатокам воспринимать фотографию как документ, поскольку «этот голливудский свет» лишает ее правдоподобия. Такие приемы непригодны для использования в журналистике: «очевидная и бесстыдная» обработка фотографии делает ее похожей скорее на рекламный постер к «попкорновому» кино», которое готовится «сорвать» кассы страны, нежели на портрет скорби палестинского народа [6, с. 51].



Рис. 1. Пол Хансен. «Похороны в Газе»

Здесь встает вопрос о границе, о мере, о существовании документальной фотографии. Цифровой снимок всегда конвертируется, обрабатывается, доводится — но где граница допустимой обработки? Где «искусственное» изображение еще воспринимается как документальное, а где мы переходим черту, за которой фотография превращается в иллюстрацию господствующих массмедийных образов? Заметим, что Лаборатория 10b декларирует обработку, исключая манипуляцию. Используя «различные стили обработки фотографий, применяя их в зависимости от страны, где производилась съемка, от освещаемого события и исторического контекста» [7], лаборатория добивается *произведения* нужного эффекта восприятия. Если задуматься, почему происходит изменение образа в зависимости от страны, то наряду с очевидным географическим смещением освещения и климата, рождающим свою цветовую гамму, на передний план выступают факторы идеологические — ослабленная версия европоцентризма с сопутствующей ей конструкцией «Востока», «Балкан», «Гаити» и пр.

Примечательно, что когда Клаудио Палмизано (*Claudio Palmisano*) вместе с фотографом Франческо Зизолой (*Francesco Zizola*) основывали Лабораторию 10b, Зизола «думал о 10b как о лаборатории, где можно будет исследовать и проверять новые технологические, а также этические и культурные вопросы, поднимаемые документальной фотографией» [8]. Затем, занявшись обработкой цвета и освещенности фрагментов фотографий (не вторгаясь, казалось бы, в содержание снимков) для ведущих мировых агентств *Saatchi & Saatchi*, *Magnum Photos*, *Noor* и *VII Photo* и публикаций *The New York Times*, *Newsweek* и «Русского Репортера», Лаборатория 10b забыла об исходных исследовательских интенциях, однако всё же косвенно способствовала развитию острой дискуссии о допустимых границах такого вмешательства среди фотожурналистов, аналитиков, представителей сетевого сообщества.

### III

Когда же фотография Пола Хансена была представлена в Москве, а момент открытия выставки зафиксирован фотографом Валерием Мельниковым, мы получили возможность увидеть пример двойной документации, *документации жизни документа* (рис. 2). Здесь в галерее всё иное — стены, одежда, выражение лица, причёска, жестикуляция. Принципиально разнятся топосы (в аристотелевском смысле — и как место, и как фигуры аргументации), задающие поведение и мотивацию людей. Похоронная процессия словно «входит» в пространство галереи, в зону подозрения искусственного зрителя, в сферу массмедиа (которые документируют это событие). За спиной палестинцев — горе, взрывы бомб, традиции похорон, в которых участвуют только мужчины, а за спиной стоящего у работы Пола Хансена куратора из Голландии Эрика Ван Дер Крауфа — стена галереи, критерии западных экспертов и кураторский текст на стене.



Рис. 2. Презентация работы П. Хансена на выставке в Москве (фотография В. Мельникова)

Здесь сталкиваются первичная документация (документация трагедии) и документация документации (назовем ее *рефлексивной документацией*, размышляющей о воздействии документа на различные сообщества). Иными словами, фотография В. Мельникова репрезентирует силу воздействия документа, но также и необходимость дополнительных разъяснений куратора. Вторичная документация отвечает всем критериям документации как таковой: работа В. Мельникова показывает столкновение, где с одной стороны — подлинная боль, трагедия, предъявляемая нам родственниками (оставлю за скобкой медиальную составляющую акта репрезентации — от нее уже никуда не деться, это отдельная тонкая тема, требующая хорошо

разработанных принципов аналитической рефлексии), с другой же — стерильная атмосфера выставочного зала, доск богоемы, театральная экспрессия жестов, мимики куратора, объясняющего зрителям «качество» работы, силу ее воздействия и причины ее победы. Сошлось всё: желание участников «траурного шествия-протеста» донести свою боль, художника — своей работой показать их горе, куратора — рассказать о своем впечатлении от фотографии, о критериях оценки ее качества. Событие открытия выставки (документирование ее) невольно удваивает степень опосредования, оставаясь всё же в рамках пресловутого канона документации.

В связи с этим возникает вопрос о жанровой определенности документальной и репортажной фотографии. Между ними есть различия: если документальная фотография свидетельствует об историческом событии (в идеале она дает документ эпохи, ее политических или социальных процессов), то репортажная фотография, напротив, рассказывает о какой-то конкретной сцене или отдельном культурном, политическом или социальном событии. Снимок В. Мельникова — чистой воды репортаж. Но символическое содержание этой фотографии столь ярко и точно описывает существо мира репрезентации, затрагивая и политические, и культурные, и этические проблемы документальной фотографии, что логично саму ее отнести к жанру документа. Обладая мощным потенциалом к обобщению, фотографии П. Хансена и В. Мельникова вновь и вновь ставят вопрос об идеологии конкурса *World Press Photo*. Не отражает ли эта идеология бессознательную потребность людей западного общества в сильных и понятных эмоциях? Изображения *World Press Photo* заставляют нас смотреть на отчаяние, боль и страдания из безопасного места, будь то в галерее или дома перед экраном компьютера. Не есть ли это превращенная форма удовольствия (саспенс), открытая еще Альфредом Хичкоком? И где грань между сочувствием и цинизмом, между чужой болью и гонораром за чудовищность преступления и бесчеловечность его холодной регистрации? Ответ лежит не только в сфере морали потребительского общества, но и в стереотипах и позе логоса, которую принимает художник своей эпохи.

#### IV

Проиллюстрируем это на конкретном примере. Пятнадцатилетняя Фабьен Керисма была убита выстрелом в голову полицией Гаити 19 января 2010 г. Фотография убитой девочки (рис. 3), сделанная тем же Полом Хансеном, была удостоена награды как лучшая «Международная новостная фотография 2010» на шведском национальном конкурсе «Фото года» [7]. Первое впечатление от фотографии, усиленное присутствием в кадре людей, которые равнодушно несут свой товар, — это шок. Хансен заслуженно получил премию. Однако посмотрим на фотографию Натана Вебера, где видно, как снимался фотожурналистами этот сюжет (рис. 4). На ней репортеры, по словам Оливье Лорана, «как будто стервятники собрались вокруг тела убитой девочки, и все пытаются получить лучший ракурс и использовать это ужасное преступление с максимальной выгодой для себя» [7]. О. Лоран приводит также «исходный» кадр, показывающий, как труп девочки лежал изначально, до того как ему придали «более эффектное» положение для вящей выразительности. Документ говорит сам за себя.



*Рис. 3. Фотография убитой Фабьен Керисма (автор — Пол Хансен)*



*Рис. 4. Фотографы, снимающие убитую Фабьен Керисма (автор — Натан Вебер)*

Признаем очевидный факт: границы между документальной и художественной фотографией размыты. Осознано это было давно, например Якоб А. Рийс (1849–1914), согласно Джону Жарковскому, «считал фотографию полезным, но вспомога-

тельным средством для своей работы журналиста... при этом, человек, которого не интересовало фотоискусство как таковое, создал так много великолепных фоторабот» [9, с. 48], по праву вошедших в историю художественной фотографии. Вспомним и петербургского фотожурналиста Сергея Максимишина, фотографии которого столь же документальны, сколь и художественны. Отличие момента, проживаемого нами сегодня, в том, что документация часто выступает в качестве *документации документа* же, т. е. работает с *образом* документа, используя остатки доверия к нему современников, искусно выдавая себя за первичный документальный жест. И всё же документальный ресурс цифровой фотографии далеко не исчерпан, поскольку одновременно с возможностями вторжения в образ совершенствуются и техники отслеживания этих вторжений.

## Литература

1. *Базен А.* Онтология фотографического образа // Базен А. Что такое кино. М.: Искусство, 1972. 384 с.
2. *Schroeter J.* Archive — Post/Photographic // Photo/Byte, Media Art Net. URL: [http://www.medienkunstnetz.de/themes/photo\\_byte](http://www.medienkunstnetz.de/themes/photo_byte) (дата обращения: 10.05.2013).
3. *Анисимов Е. В.* Дыба и кнут. Политический сыск и русское общество в XVIII веке. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 714 с.
4. *Чернуха В. Г.* Паспорт в России. 1719–1917 гг. СПб.: Лики России, 2007. 296 с.
5. *Santayana G.* Das fotografische und das geistige Bild // Theorie der Fotografie I. 1839–1912. Eine Anthologie herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel, 1999. S. 251–259.
6. *Нестерова А.* Субъективно об объективном // DigitalPhoto. 2013. № 122. С. 50–53.
7. *Лоран О.* Постобработка в цифровую эпоху: фотожурналисты и 10b photography // Петербургский фотограф: [сайт]. URL: [http://spbphotographer.ru/2013/03/post-processing\\_10b](http://spbphotographer.ru/2013/03/post-processing_10b) (дата обращения: 16.03.14).
8. *Ethics // 10b Photography.* URL: <http://www.10bphotography.com/index.php?page=ethic&lang=eng> (дата обращения: 27.03.2014).
9. *Жарковский Д.* Вглядываясь в фотографии... Каталог выставки 125 фоторабот из коллекции Музея современного искусства в Нью-Йорке в гос. Эрмитаже. Нью-Йорк: Музей современного искусства, 2003. 216 с.

Статья поступила в редакцию 12 мая 2014 г.