

Изображенное тело. Методика анализа фотографии¹

Розвита Брекнер

Эта статья является попыткой представить метод анализа (ре)презентации гендерно-специфического тела, прежде всего на изображениях. Анализ базируется на теоретическом рассмотрении и концепциях взаимосвязи между изображением и языком, а также изображением и реальностью. Ключевым элементом метода является анализ сегментов, которые выявляются в ходе описания процесса восприятия и выявления формальных элементов конструирования изображения. Интерпретация фокусируется на тематических референциях, вытекающих из специфики визуального феномена. Анализ иллюстрируется фотографией Хельмута Ньютона, широко известного модного фотографа. В данном случае метод предоставляет возможность заглянуть в сексуально детерминированные отношения между телом и гендером. В заключении обобщается специфика (ре)презентации человеческого тела на изображении, в частности, на фотографии.

1. Введение

Тело всегда означает что-то. В этом нет ничего нового, даже для социальных наук, которые обычно фокусируются на текстуальных носителях значений. Но как выстраиваются значения “телесно” и через тело? Это все еще сложный вопрос. Этот вопрос стал предметом обсуждения, прежде всего, в рамках междисциплинарных феминистских дискуссий в течение последних тридцати лет, и в результате возникли концепции *тела*, которые являются инновационными как для социологии, так и для социальных наук в целом (см. для примера Davis, 1997). Насколько тело, как одно из человеческих проявлений, вписывается в дискурсы и таким образом структурировано текстуальными значениями, в основном, выраженными посредством языка? Или же тело представляет собой слой значений, которые постигаются вне текстуального дискурса, и, таким образом, существуют вне его контроля?

Сходные вопросы возникают и в других исследовательских контекстах, прежде всего, о роли “картинки” (визуального образа) *изображения* в социальном мире. Эти дебаты формулируются сходным образом и затрагивают коренные вопросы для всех социальных наук: думаем ли мы и понимаем мир в основном в терминах изображения и(или) в терминах языка? Структурируются ли изображения таким же образом, как и язык в том, что касается производства значений? И являются ли изображения, таким образом, *текстом* в широком смысле слова, к которому могут быть применены способы анализа текста, которые существуют в семиологии и герменевтике? Или изображения представляют собой иную форму эмоционального выражения и скрытых значений, которая может быть отслежена только при помощи специфических средств, основанных на теориях изображения? И если так, то как «смыслы» образа могут быть переведены на научный язык? И последнее, но не менее важное, как это может быть обосновано в методических процедурах?

Тело, так же как образ, является формой выражения, значения которого (ре)презентируются посредством “дисплея”. Эти значения не могут быть с легкостью “переведены” в языковую форму. Напротив, переносе одного медиума-носителя на дру-

¹ Более ранний вариант статьи опубликован в ZBBS 1/2003: 33-60. Право на публикацию фотографии Хельмута Ньютона получено от его агентства.

Теоретические дискурсы и дискуссии

гой поднимает вопрос о том, насколько глубоко значения встроены в материальную сущность того или иного медиума. Более того, общим для экспрессивного выражения через тело и визуальный образ является то, что оба несут в себе целый набор значений, который не может быть сведен только к одному определенному смыслу. Тем не менее, мы умеем *говорить* при помощи своего тела и четко *понимать* в ходе интерактивного общения, что кто-то хочет *сказать* при помощи своих жестов, выражения лица, позы и движений (Goffman 1985, Molcho, 2001). Но, в отличие от языка, это обычно остается за гранью осознания и замечается только в ситуации эмоционального приятия или неприятия. Хотя мы можем слушать, когда говорим, мы не можем наблюдать за собой так, как это делает наш партнер по интеракции. Но тело также представляет собой предмет для рефлексии, подвластный нашему воображению в момент, когда мы используем и в то же время чувствуем его (Plessner)² Поэтому тело как осознанно, так и неосознанно присутствует в социальной интеракции. С позиции социальных наук встает вопрос, как телесная составляющая может быть исследована в качестве компоненты социальной интеракции и коммуникации, и какой должна быть методика ее анализа, чтобы не потерять ее непроговоренные значения?

Мы находим широкое разнообразие телесных (ре)презентаций, зафиксированных изображениями, которые формируют единое поле для исследования тела в социальных контекстах. Для развития методического подхода к анализу телесной составляющей в изображении я сфокусируюсь на вопросе, какие социальные референции могут быть прослежены по фотографиям. Другими словами: какие социальные реалии воссоздаются и становятся доступными при рассматривании фотографий, особенно той, что сделана Хельмутом Ньютоном, известным модным фотографом?

Чтобы подойти к этому вопросу мы должны сначала определить, каким образом изображения и, в частности, фотографии, могут стать инструментом для получения нового знания, а не только средством иллюстрации вербальной информации (2). Следуя этой логике, я остановлюсь на двух аспектах: первый, на взаимосвязи изображения и языка (2.1) и, второй, на изображении, соответственно, фотографии и реальности (2.2). Основываясь на этом, я изложу метод анализа фотографических образов (3), который будет проиллюстрирован презентацией анализа фотографии Хельмута Ньютона (4). В заключении я представлю некоторые выводы относительно телесной составляющей в изображениях, а также *что* важного с точки зрения социальной (интер)акции в целом можно выявить путем аналитического *просмотра* (отслеживания) телесной составляющей на фотографиях.

2. Образы в социальном мире

2.1. Изображение и язык

Итак, что такое изображение? Это был главный вопрос в дебатах последних 30 лет, касающихся специфики визуальной (ре)презентации (см. например Mitchell 1990, а также Arnheim 1972/77, Berger 1984, Gombrich 1977, и др.).³ Почти при каждом подходе отправной точкой были рассуждения о “языке”, даже в тех случаях, когда постулировалось прежде всего различие, а не сходные черты языка и визуального образа. Способ концептуализации связи между языком и изображением стал центральной точкой почти всех концепций *образа* и, как следствие, предопределял методологический и методический подход к его анализу. Если одна линия аргументации исходила из утверждения,

² Различение между рефлексивно-дискурсивным восприятием тела и непосредственными телесными ощущениями не может дискутироваться здесь более подробно. В этой статье я сфокусируюсь на подходе восприятия изображенного тела. Поэтому феноменологическое восприятие тела не включено в методологический анализ.

³ В немецком контексте: Boehm 1978, 1994, Imdahl 1980, ВChme 1999, Belting 2001 и др.

что значения в изображении - как и в других человеческих экспрессиях и артефактах - производятся действиями, приписывающими значение, истоки которых восходят к языковой форме, то другие настаивали на предположении, что изображение имеет собственный способ формирования и экспрессии, который имеет основу не только и не столько в языке. В этом отношении изображение формирует некую «до-языковую реальность», которая, скорее, «покрывается» последней (включается в нее) (Voehn 1994).

“Языковый” или “текстуальный” подход в своих методологических и методических построениях исходит из реферативного (вторичного) характера изображения и пытается применить процедуры, которые позволяют раскрыть значение изображения при помощи семиологических инструментов. Предполагается, что значение базируется - и в обобщенном виде присутствует - в культурологических и текстуальных системах значений. Анализ характера связи между изображенными знаками (символами) и значимыми объектами, а также символические референции между объектами внутри более широкой репрезентационной системы формирует фокусную точку этих подходов (см.. Eco 1994, Barthes 1986). В визуальных видах искусства традиция иконографии развивалась именно по этому направлению. Однако, “язык изображения”, который мог бы служить основой для сравнения в ходе интерпретации, как это происходит в области языка, не развился. Поле визуального относительно не структурировано «грамматикой», которая организует систематические и относительные референции и значения внутри текста и между текстами.

Это один из главных аргументов сторонников специфического характера изображения. Они утверждают, что в семиологическом подходе определенное направление, а именно «изобразительность» не рассматривается. Это форма экспрессии, которая не просто прочитывается как знак, помещенный в референционные отношения к объектам вне картины (изображения), включая мир символов. Она скорее вырисовывается внутри изображения, и ее значение производится изобразительными элементами, такими как производство линий, контрасты, цвета, поля, поверхности и - не в последнюю очередь - материально-закрепленная рамка (frame) (см., например, Imdahl 1995). Однако, что касается коммуникативного характера феномена, создаваемого и исследуемого в поле «изобразительного», то этот подход остается привязанным к языку. Но усилия направлены не на возможный «перевод» феномена, созданного как изображение, в языковую форму значений. Скорее постулируется, что его потенциал лежит вне рационально организованного «языка изображения».

В. Митчелл развил подход, который пытается преодолеть противостояние между языком и изображением, которое часто основывается на теологических дискуссиях вокруг иконографии и идологии (idolatry and iconoclasm) (Mitchell, W.J.T., 1994). Он понимает изображение так же как язык, как способ выражения идей (концепций) в образной форме, который не относится полностью ни к языковой, ни к текстуальной форме. Оба, как язык, так и изображение, относятся к миру воображаемого, который, поскольку “находится в голове” (в смысле Витгенштейна) никогда не доступен напрямую. Источником воображения является как когнитивное, так и аффективное, рациональное и иррациональное, логическое и алогичное, культурно-формируемое и архаичное, символически закодированное и некодированные источники и импульсы. Воображение питается как внутренними, так и внешними образами как структурированная форма восприятия, которая берет начало в материально-конкретном и текстуально-выраженном и визуально-(ре)презентированном. Однако изображения и тексты не переводятся один в другой, хотя оба и являются частью единого воображаемого мира, и в то же время не образуют отдельных областей в качестве “воображаемого” или “текстуального” способа мышления (Arnheim 1977, 1984). Воображение, отображенное в картине или тексте, проявляет себя различно.

В этом подходе точкой референции является воображение, текстуальные и изобразительные пути конструирования и представления которого не сводимы один к другому. Таким образом, основным становится вопрос: какой угол зрения раскрывается в воображении в ситуации конкретного изобразительного воплощения, который был бы не возможен при создании аналогичного вербального текста. Обычно выдвигается аргумент, что зрительные образы, скорее всего, могут выразить содержание идеи (доязыково) более эмоционально, чем язык, который организован в основе своей рационально. Этот аргумент оказывается слабым в свете исследований, которые демонстрируют, что изображение поддается когнитивной операционализации (Arnheim 1977, Соу 2002), и что язык может хорошо выражать эмоции.

«Единовременность появления» в изображении также часто называется в качестве второго момента специфичности изображения. Обобщающий (более абстрагированный) и ассоциативный характер воображения и мышления может быть лучше выражен через изображение, поскольку язык организован в линейной последовательности. Вследствие того, что этот аргумент выдерживает критику, он может служить отправной точкой для построения основы методологии анализа изображений. Однако изображения воспринимаются не только как целостность, в которой все элементы и части оказываются одинаково важными и значимыми. Изображения достаточно структурированы: по элементам переднего и заднего плана, по линиям перспективы, по элементам «связок» между отдельными частями и многому другому. Кроме того, при восприятии изображения мы изучаем его структуру, двигаясь глазом по поверхности. Взгляд или глаз совершает процесс структуризации, который выделяет отдельные элементы для гештальта, которые позволяют увидеть *что-то* (Arnheim 1984). Тем самым, глаз - это еще одно предположение - проходит «иконические пути» (Loer 1992)⁴, которые ведут к формальному структурированию изображенного. Восприятие процессуально организовано относительно отдельных изобразительных элементов, таких как линии, контрасты, области изображенного и др.

В противоположность языку, который предполагает линейную последовательность знаков, слов и фраз, мы не находим такой же линейной последовательности в изображении. Организация изображения (группировка) остается в значительной мере одномоментной. Поэтому глаз может «скакать» с одного элемента на другой или с одного «иконического пути» на другой и может выстраивать новые пути выстраивания изображения в процессе рассматривания. С точки зрения методологического подхода это ведет к возможности отслеживать совпадения между одновременно изучаемыми визуальными элементами и процессуальности восприятия, благодаря чему время и последовательность вводятся в качестве конституирующих элементов формирования картины увиденного. Прежде чем я представлю процедуру, которая позволит доказательно продемонстрировать эти два главных аспекта формирования изображения, я обращусь к другому кардинальному вопросу, касающемуся методологии, который с позиции социальных наук является еще более существенным.

2.2. Изображение и реальность: реальность изображения

Отношения между изображением и реальностью как теоретически, так и практически могут быть концептуализированы самыми разными способами. Изображение может быть рассмотрено как способ отображения социальной реальности, которая является центром интереса для социального исследователя. Изображение также может быть одним из источников информации в ряду других, при этом предполагается, что оно иллюстрирует «нечто» в реальности, которая существует и вне данных изображений.

⁴ Этот термин был введен Томасом Лоером для того, чтобы сблизить методологические позиции Макса Имдала и Ульриха Овермана (Loer 1992, с. 349).

В противоположность этому, изображение может представлять собой составной элемент социальной реальности, которого не существовало бы, если бы не было данного изображения, но который формируется не только средствами изображения. И, наконец, изображение может рассматриваться как самостоятельная реальность, которая формируется своими внутренними связями, без референций по отношению к чему-то вне ее. Решение, какой подход является наиболее релевантным для социального исследования, на мой взгляд, не так важно. Изображение может стать интересным объектом исследования во всех упомянутых перспективах.

Сложность в отслеживании различной сущности и функций изображения по его отношению к реальности состоит, возможно, в том, что референтный статус изображения невозможно определить предварительно. Скорее, это само по себе становится объектом исследования (Becker 1986: 276,279). Ответ на вопрос, каков характер той реальности, которую *создает или демонстрирует* то или иное изображение, таким образом, может быть найден только в результате анализа, и не может предварять исследование как обций постулат о статусе данного изображения по отношению к реальности.

Вместе с тем, систематический обзор, данный Г.Бёме (G. Bohme 1999), может дать представление о том, насколько по-разному может быть рассмотрено и использовано изображение, какие различные функции оно может выполнять. Этот обзор определенным образом предопределяет различные методологические подходы к использованию и интерпретации изображений в социальном исследовании:

- Изображение как *копирование* (копия). В этой перспективе изображение, особенно фотография, используется на основе постулата, что изображение переносит на себя физические характеристики копируемых объектов, а также их взаиморасположение относительно друг друга. Качество фотографии определяется по ее референции к оригиналу, включая ситуации действия и взаимодействия, или же просто «сцену» состояния и условий действия.
- Изображение как *знак*. Изображение здесь определяется по его кодированным референциям к значимым объектам, которые, как считается, в принципе переводимы на язык. Знаковость не базируется на физических свойствах значимого объекта, но соотносится с коллективно разделяемой системой референций, которая фактически организована наподобие языка. Религиозное изобразительное искусство или использование «иконок» в рекламе являются примерами сути этого подхода.
- Изображение как *изображение*. Изображение рассматривается на основе своей «изобразительности», своей экспрессивной формы, которая конструируется в основном внутренними отношениями между отдельными изобразительными элементами (линиями, светом, контрастами, планами, структурой поверхности и т.д.).

Изображение как *средство коммуникации*. Изображение определяется на основе формы его использования. Материальный объект становится изображением, только если на него смотрят как на изображение. Без «смотрения», которое всегда происходит в рамках определенного контекста (выставки, просмотр семейных альбомов и т.д.), изображение может не превратиться в «представление (презентацию)» (J.Berger 1984) и, таким образом, останется объектом, не имеющим значения.

Изображение как *гипер-реальность*⁵. В этой перспективе изображение не является отражением «чего-то» в реальности, которая конструировалась сама по себе независимо от данного изображения. Вместо этого, изображение формулирует,

⁵ Реальность в понимании М. Имдала: Imdahl 1995: 308.

какова эта реальность (что есть реальность) . Согласно утверждению об омнипрезентации изображения, наши взгляды все больше и больше формируются изображениями. Мы воспринимаем как реальное только то, что можем увидеть в качестве изображенного, особенно на фотографии (см. например, Bohme 1999: 111-127). Реальность становится образом, поданным через изображение.

Большое разнообразие мира изображений дает нам примеры для каждого типа отношений между изображениями и реальностью. Они не исключают друг друга, как можно видеть хотя бы на примере фотографий, которые служат в основном для целей копирования реальности. Как указывают многие авторы, (например, Becker 1986: 231) в фотографии можно найти элементы эстетического, коммуникативного и семиотического, что является способом создания гипер-реальности, как показал Гоффман на примере рекламы (Goffman 1981). Однако, в повседневной жизни, также как в науке, фотографии все еще используются лишь в целях копирования реальности. Такой подход, построенный на определенном отношении к объектам реальности, продолжает действовать еще с тех пор, когда фотовспышка отображала и фиксировала светочувствительные объекты. Данное утверждение относится ко всем аналогичным ситуациям фотографирования, даже к тем, которые мы подозреваем в фальсификации реальности, так и в целом, для всех ситуаций цифровой фотографии, которые создаются для "памяти о ситуации или событии" в повседневной жизни. При этом исходят из того, что сфотографированный объект, даже если он избирательно и перспективно расположен в двухмерном пространстве фотографии-на-бумаге, несет в себе черты "индекса" (indexical traces). Изображение позволяет зафиксировать физическое существование фотографируемого объекта по формуле "так это было" (Dubois, 1990, Barthes, 1986.). Это является причиной, по которой фотография используется в основном как документальное свидетельство (Becker 1986).

Основываясь на таком типе отношения к реальности, фотография характеризуется особым отношением к прошлому (Barthes, 1986). Поскольку она показывает, что здесь было, она подтверждает существование объектов и людей в прошлом. Фиксируя момент, фотографии в то же время "говорят", что эта "сцена" с заснятыми людьми и объектами не будет существовать в том же виде в будущем. Поэтому, по Барту, смерть и изменчивость тематически сущностно присущи фотографии. Это становится очевидным, когда мы смотрим на старые фотографии с людьми, которые уже умерли. Они показывают нам, что однажды и мы умрем, и наше существование, даже зафиксированное на многих фотографиях, будет принадлежать прошлому.

Вместе с тем, это особое отношение фотографии к прошлой реальности не ведет к созданию более "правдивого" образа прошлого. Однако, документальная функция фотографии уже широко обсуждалась и критиковалась, и нет необходимости повторять ее здесь (см., например, Becker, 1986: 293). С разочарованием в фотографии как лучшем средстве "копирования" реальности возросло ее использование как художественного средства. В этом направлении фотография развивалась и приняла на себя функции изобразительного искусства (живопись) как специфического *взгляда* на мир⁶.

До настоящего времени сосуществуют различные способы использования и функции фотографии. Поэтому вопрос, какой тип отношения к реальности воспроизводится той или иной конкретной фотографией, как пересекаются эти отношения, сосуществуют и дополняют друг друга, противоречат или исключают один другого, остается предметом анализа, который должен быть осуществлен достаточно строго наряду с анализом самого содержания фотографии.⁶

⁶ См., например, высоко-иконичные фотографии Мэн Рея, которые создали новый стиль фотографии, а также новые пути смотрения и представления. Другое важное поле - это реклама, где изобразительная и эстетическая власть фотографии все больше используется для создания специфических образов (см. к примеру, Hartmann and Haubl 1992). В этом отношении Хельмут Ньютон типичен как фотограф моделей, где им создан новый образ женщины, независимо оттого, согласны мы с ним или нет..

Что мы видим и интерпретируем, когда смотрим на изображение с точки зрения методической перспективы? Исходя из того, что было сказано выше, мы можем сфокусироваться на разных аспектах:

- . *позиция автора изображения* (и, возможно, его жизненный опыт);
- . *тематические вопросы*, как они заявлены как в конкретном, так и в символическом ряду объектов;
- . *иконический ряд* (Imdahl, 1995), который создается светом, линиями, цветом, контрастами, перспективами, их соотношения и др.;
- . *моменты интеракции*, которые относятся к действиям в реальности и которые недостаточно полно зафиксированы в изображении;
- *отсутствующая реальность*, на которую изображение указывает, и без которой остается недосказанность;
- *контекст* создания, хранения и использования изображения (или коллекции изображений)
- *взаимодействие* между всеми этими аспектами.

3. Методические процедуры

Для того чтобы отследить одновременность присутствия феномена, например, на фотографии, а также секвенциональный процесс его восприятия, я бы хотела предложить процедуру анализа, которую я называю секвенционный анализ. Как уже говорилось, он основан на визуальном характере восприятия в процессе «смотрения». Процедура представляет собой попытку следовать процессу, при котором «глаз», следуя организационной структуре изображения, формирует отношения между отдельными элементами. Другими словами, необходимо проанализировать процесс конструирования такой специфической формы как изображение с присущими ему качествами экспрессии и тематизации. Р.Арнхайм сформулировал принцип формирования изображения как гештальта более четко:

“Процесс структурирования, при котором каждый элемент приобретает свои свойства через свое положение в системе целого, происходит в определенной мере вне уровня осознаваемого. *Что* зритель видит на изображении, уже является результатом процесса организации”(АтИе1т 1984: 176).

Основываясь на работе Макса Имдала, мы можем утверждать, что гештальт изображения в основном базируется на цвете, формах и линиях, которые конструируют определенные перспективы и композицию отдельных планов изображения (передний план / задний план (Max Imdahl, 1980). Однако, гештальт появляется только в процессе активного «смотрения» и в ходе его может изменяться. Процесс «смотрения» определяется распознаванием объектов и пространственных факторов, с одной стороны, и иконическими элементами и их связями внутри фиксированной рамки, с другой стороны. Формирование гештальта в процессе «смотрения», как и при любом процессе интерпретации, - это принципиально открытый процесс в своем намерении увидеть самые разные вещи, а также увидеть их по-разному. В то же время, придавая формальную структуру изображению, процесс «смотрения» не является произвольным, это служит основанием, из которого можно выстроить подходы к методике интерпретации. В тоже время, при анализе изображения возникает сложность, связанная с тем, что мы *видим* одномоментно и многоаспектно, и это мы можем выразить только через секвенционный порядок слов и предложений, если мы хотим поделиться своими впечатлениями, взглядами и интерпретациями с другими.

Процедура интерпретации организована таким образом, что разные уровни конструирования изображения должны стать фокусом отдельного анализа, при этом все эти уровни предстают зрителю одновременно. Усилия исследователя концентрируются на

последовательном анализе сегментов, каждый из которых должен быть идентифицирован, т.е. отслежен детально сточки зрения тематического, символического и иконического аспектов, а также с учетом его роли в формировании всего изображения в целом и его репрезентативного потенциала.

“Метод является визуальным постолку, поскольку это прямое восприятие, но он должен обрисовать каждый из элементов и рассматривать их скорее последовательно, не как синоптическое обозрение”(Arnheim 1984: 177).

Даже если нет возможности представить процедуру анализа детально, отдельные ее шаги должны быть кратко описаны.⁷⁻⁹

На *первом этапе* процесс восприятия описывается как рефлексивное обозрение и сопровождается “огораживанием” тех сегментов изображения, которые привлекли наше внимание. Вместе с детальным описанием формальных элементов (светотень, цвет, отдельные планы, конфигурация, фигуры, передний и задний план, отношения размерности большое/маленькое, перспективы, центр и периферия, сценические элементы, хореография, текст, фреймы)⁴ определяются отдельные сегменты как основа для интерпретации.

На *втором этапе* интерпретация начинается с одного сегмента, который был определен как потенциально релевантный для общей структуры изображения. Независимо от знания контекста *этого* изображения и в соответствии с процедурой построения и тестирования гипотез, предложенной Ульрихом Оверманом в структурной герменевтике, формулируются различные гипотетические “прочтения” относительно возможного тематического, символического и иконического значения этого сегмента. Следующие вопросы могут быть поставлены к каждому сегменту:

- Насколько пространственные, временные, конкретные, символические интерактивные характеристики отдельного сегмента могут быть важны для изображения в целом?
- Каким образом сценические и пространственные характеристики отдельного сегмента формируют определенную перспективу всего изображения?
- Формирует ли данный сегмент, как часть общей сцены, определенные временные референции всего изображения? И если да, то как?
- Может ли данный сегмент быть частью общего “иконического пути” в перспективном плане всего изображения? С каким тематическим содержанием это может быть связано?
- Какая “потенциальность” изображения реализуется через этот сегмент? Является ли он подтверждающим, противоречащим или просто конкретизирующим общий потенциал остального изображения? Какие следствия можем мы гипотетически вывести из этого сегмента, которые были бы важны для других сегментов?

На *третьем этапе* фокусируются на проблемах, связанных с прагматическим контекстом изображения: его производстве, хранении, использовании и его восприятию. Это позволяет сделать вывод, насколько потенциальная значимость изображения была реализована в процессе его использования или хотя бы заявлена в этих процессах.

- Можем ли мы выяснить некоторые детали ситуации создания изображения или фототграфии? Что могло случиться до того, или после?

⁷ Специфика анализа в данной статье направлена на использование комбинации методических принципов и подходов. Этот подход уже был несколько раз апробирован в ряде семинаров и статей, он исходит из образительной теории Макса Имдала, исторической реконструкции значений и символов Эрвина Пановского и Gestalt теории Рудольфа Арнхейма. Методологические основания данного подхода однако сформулированы не окончательно

⁸ Этот шаг аналогичен тому, который представил Пановский как описание изображения (picture description), который предшествует непосредственно интерпретации (см. также Muller-Doohm 1997).

⁹ Различные предположения и гипотезы, вытекающие из анализа изображения конечно не никогда не могут быть окончательными. Но тем не менее они могут продемонстрировать причинно-следственные связи между отдельными элементами изображения, которые сами по себе невидимы.

. Что можно сказать о намерениях создателей, в нашем случае фотографа и фотографируемого? Что можно увидеть относительно их отношений? Чьи замыслы были реализованы, а чьи - нет?

* Как я как зритель отношусь к изображению в целом и отдельным сегментам?

На четвертом этапе результаты всех предыдущих, наконец, синтезируются. Необходимо ответить на вопрос: что и каким образом становится визуальным посредством данного изображения, для каких целей это сделано и с каким результатом? Таким образом, необходимо осветить структурирование значений при помощи особой организации изображаемого в данном конкретном случае. В заключение возможны рассуждения о феномене в целом, конкретное изображение которого можно рассматривать только как частный случай его существования (case).

В зависимости от интересов исследователя и следуя процедуре теоретической выборки, разработанной Глейзером и Страуссом (1967), изучение может быть продолжено путем сравнительного анализа сходных изображений (например, сделанных в разной манере), сделанных одним фотографом и/или разными¹⁰. Сравнение с фотографиями другого жанра (например, семейной фотографией) может также высветить специфику организации модной фотографии как принадлежащей сфере публичного в отличие от частной сферы и т.д. Также можно дополнить фотоанализ другими данными, такими как нарративное интервью, если центром интереса является биографическое исследование. Далее я хотела бы представить в качестве примера и кратко развернуть анализ фотографии Хельмута Ньютона. Представление анализа ограничено и сведено в основном к тем идеям и гипотезам, которые очевидны по своей интерпретации, соответственно, тем, которые не могут быть ни верифицированы, ни фальсифицированы, демонстрируя те двусмысленности, которые, в конечном счете, представляются основополагающими для данного изображения.

4. Пример анализа фотографии Хельмута Ньютона

Почему я выбрала фото Хельмута Ньютона? На одном из семинаров по интерпретативному анализу изображений студенты принесли недавно изданную книгу с широким выбором его фотографий (Newton 2000). Они хотели выяснить, были ли фото женщин, сделанные Ньютоном, выполнены в сексистской манере или в эмансипаторной. Анализ двух фото, сделанный двумя студентками и представленный группе¹¹, привел к выводу, что одна из фотографий, торс (Newton 2000: 73), представляла женское тело как сексуальный объект. Но осталось невыясненным намерение самого Ньютона относительно такого характера воздействия фотографии: был ли он солидарен или критически настроен по отношению к такому эффекту. На другой фотографии (Newton 2000: 46) студенты увидели образ новой женщины, где она претендует на контролирование процесса сексуальной интеракции. Противоречивые дискуссии на семинаре о женских образах, созданных Хельмутом Ньютоном, были встроены в более широкие дебаты, инициированные берлинской выставкой, посвященной 80-летию Ньютона. Она пробудила очень разные впечатления и противоречивые реакции.

В процессе дискуссий на семинаре стало ясно, что обсуждение затрагивает уже принятые гендерные образы и роли самих студентов, когда они пытались определить, с какими из них они могли бы себя идентифицировать, а какие должны были отвергнуть. Это был их основной мотив при анализе фотографий Хельмута Ньютона.

На другом семинаре, в городе, расположенном на территории бывшей ГДР, я пыталась продолжить этот опыт и включила фотографии Ньютона в концепцию семинара

¹⁰ это относится также к анализу подборки изображений. За недостатком места это далее не будет рассматриваться в данной статье, (см. Breckner 1998-2002).

¹¹ см. статьи Nadja Zitouni and Sabrina Maul, FU Berlin, Institute for Sociology.

более систематически. Однако в этом контексте дискуссия развивалась совсем по-другому. Студенты (около 35 девушек и один юноша) только с большими колебаниями обратились к предложенному материалу. Не было достаточно ясно, либо провокация, предлагаемая фотографиями, отвергалась (какие-то смешки пробежали по рядам, когда передавались фото), либо фотографии серьезно не затрагивали чувства и интересы студентов. Возможное объяснение для этой совсем другой реакции, по сравнению с включенностью берлинских студентов, может быть названо только в качестве гипотезы, поскольку данных для серьезного анализа реакций студентов не имеется. Возможно, что для поколения студентов Восточной Германии, с их опытом трансформации ГДР в ФРГ в годы их социализации, тематика фотографий Ньютона, связанная в основном с достаточно запутанным специфическим образом женщины, не была актуальной проблемой по сравнению с другими, с которыми им пришлось столкнуться в процессе своей переориентации. Но также возможно, что эти вопросы и в этом контексте затронули

поиски студентами своих ролей и ориентаций, но воспринимались как избыточные по сравнению с другими аспектами трансформационного процесса. И, в качестве третьей интерпретации, также возможно, что такие образы не были частью опытного багажа студентов. Возможно, их иконические референции не повторяли тех, которые предлагал и развивал Хельмут Ньютон в контексте высоко эстетствующего мира моды. Поэтому его стиль и соответственно его иконические элементы возможно не затронули их эмоциональных интересов. Чтобы ответить на вопрос, почему фотографии Ньютона вызвали столь разные реакции, необходимо выяснить, каковы те проблемы (тематические области), которые потенциально связаны с его фотографиями. Следуя предложен-



анализе одной фотографии.

Фигура1: Фотография в целом

Первым делом я фиксирую свое осязаемое “движение” “вдоль/по” изображению. Сначала взгляд привлекла женщина “в целом”, но также, почти незамедлительно, сидящий мужчина. Затем он переместился с его тела на его лицо и с его лица на лицо женщины. После этого взгляд обратился к кровати, и, наконец, я заметила лампу и, почти немедленно, “задник” с ковром (обои?), которые каким-то образом присутствовали с самого начала.

При первом субъективном восприятии возникают два почти одновременных совпадающих следствия “смотрения”. Взгляд охватывал мужчину и женщину почти одновременно, но при этом направлялся сначала от нее к нему и затем немедленно обратно от него к ней. Меня вело желание создать образ из тех “напряжений”, которые я чувствовала между этими двумя

фигурами. Это соответственно предопределяло последовательность моего восприятия. Нагота женщины привлекала взгляд в первую очередь, поскольку представляла собой резкий контраст официально одетому мужчине. Но взгляд не останавливался на ней, он скорее двигался дальше, ища “напряжение” между обоими фигурами, вероятно для того, чтобы понять, какого рода отношения представлены на этом изображении. Из этого первого подхода можно уже выдвинуть гипотезу: то, что происходит между двумя фигурами, составляет тематическую проблематику фотографии. Давайте посмотрим на

формальное конструирование фотографии, чтобы проверить, было ли мое индивидуальное восприятие “ведомо” формальной структурой изображения или моими индивидуальными предпочтениями¹²

Следуя структуре перспективы, мужчина представляет собой иконическую фокусную точку, что создается в основном направлением света и черно-белым контрастом. Тени показывают, что свет идет с правой стороны. Это солнечный свет, который идет через большое окно, которое не видно на этой копии¹³. Свет идет по стене и по полу и создает конус, который фокусируется на мужчине. Так как свет прямо падает на мужчину, то он в своем черном костюме создает мощный черно-белый контраст в рамках всей картины. Тело женщины буквально сияет и контрастирует с темным задником. Но здесь контрасты не так ярко выражены, как вокруг мужчины. При этом она формирует наиболее расширенную область света на изображении. В пространственной перспективе именно она находится в центре «вспышки», создавая, таким образом, дополнительный фокус к доминированию мужчины в перспективе. Если брать фотографию в целом, то камера расположена не по центру, но прямо напротив женщины, что согласуется со взглядом, сфокусированным первично на ее фигуре. Напряжение сконструировано также формально: как соотношение между двумя иконическими направляющими, перспективой и пространственным расположением. Каждая фигура является центральной в одной из двух направляющих.

Для того чтобы реконструировать более детально, какого типа напряжение выстроено изображением, фотография сегментируется, следуя процессу ее восприятия, а также следуя формальной структуре изображения. Каждый выявленный сегмент анализируется отдельно и последовательно, а также в его отношениях с другими. С какого сегмента начинать?¹⁴ Поскольку пространственное расположение на данном изображении не доминирует над перспективным, я буду следовать, прежде всего, конструкции изображения в этом «плоскостном» направлении. Итак, начну с фигуры мужчины как первого сегмента.¹⁵

Фигура 2: сегмент 1 - мужчина

Первым делом останавливает внимание положение тела. Расслабленные плечи контрастируют с плотно сжатыми коленями, что заставляет продолжить взгляд вниз к строго параллельному положению ступней. Руки сложены и лежат на (бедрях?), словно он молится. Именно так сидят на церковной скамье, когда взгляд фокусируется на священнике или на образе святого. В любом случае, тело сохраняет спокойствие,

¹² По моему мнению, индивидуальные предпочтения являются основами восприятия, которые развиваются в результате жизненного опыта каждого человека. Конечно, они вписаны в общество, однако с биографической точки зрения они формируются в основном вокруг данного индивидуализированного опыта. При этом оценки могут сильно различаться. Так, например, могут различаться оценки близких друзей или коллег, когда они смотрят на одну и ту же фотографию. Однако, отношения между двумя фигурами на фотографии всеми рассматривалось как центральный элемент, но индивидуальное восприятие каждой из фигур различалось, не в последнюю очередь по гендерному признаку. Этот аспект, однако, не будет здесь обсуждаться. Экстенсивный формальный анализ изображения в манере Imdahl (1980), или более детальное описание изображения, предложенное Panofski, здесь невозможно. Здесь мы основываемся только на секвенционном анализе

¹³ Я нашла фотографию Ньютона по интернету в трех разных вариантах. Эти фотографии содержали различия в ппvFini/m/ деталях в зависимости от типа воспроизведения негативов. Я при анализе базируюсь на фотографии опубликованной в Newton 2000b, с. 75.

¹⁴ Последовательность при анализе сегментов и выделение отдельных сегментов могут иногда различаться. Но, как показали мои эксперименты на семинарах, эти различия несущественны, хотя могут различаться большей или меньшей детализацией при определении сегментов.

¹⁵ Этот сегмент может быть детализирован и дальше. Голова, руки, ноги, туфли могут выделяться как отдельные сегменты, это может быть более эффективно для детального анализа. Для сокращения места я, однако, сокращаю общую схему анализа и исключаю некоторые альтернативы, возникшие при анализе, и сконцентрируюсь больше на конечных результатах.



не кажется, что оно в движении или собирается двигаться. В этом случае руки бы были открытыми. Однако тело не кажется и скованным. Поза скорее выражает осознанное ожидание, без подготовки себя к тому, чтобы стать частью порыва или действия. Взгляд сфокусирован на чем-то, расположенном выше уровня глаз, но шея не повернута. Мужчина остается спокойным и удерживающим взгляд на одном объекте (см. Molcho 2001).

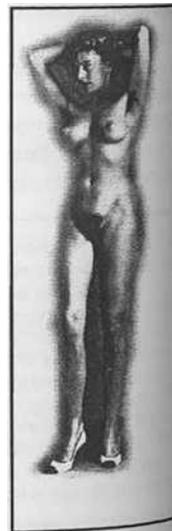
Костюм свидетельствует, что это, возможно, празднование какого-то события или праздника. Ассоциация с походом в церковь остается, и этим выводит в контекст публичности. С другой стороны, можно представить ситуацию обеда в буржуазном доме при которой все собравшиеся подтянуто одеты и заранее готовы к тому, что еда будет подаваться слугами. Ослепительно блестящие туфли, что подчеркивается лучами света, не говорят о том, что их использовали на пыльных улицах или о том, что их специально тщательно полировали для данного случая. Это говорит о продуманности общего облика (перформанса) этого мужчины. Все вместе - мужчина как один сегмент - дает нам возможность предположить, что это спокойный, ожидающий и продуманный сценарий с сильным налетом перформанса, где сам мужчина является центральной точкой фокуса.

Рамка фотографии напоминает, что мы видим плоскостное пространство изображения (перспективный план). В пропорциях фотографии в целом центральная точка - тело мужчины - расположена к левому краю. Однако его ноги и ступни приближаются к серединной линии изображения. Положение сидящего придает ему видимость “небольшого”, однако, горизонтальная линия его высоты приближается к середине изображения. Теперь посмотрим на второй сегмент.

Фигура 3: сегмент 2 - женщина

Мы видим почти обнаженную женщину. Почти, потому, что на ней туфли. Но об этом позже. Сначала останавливает взгляд то, что она хотя и стоит прямо, но скрестила руки сзади, таким образом привлекая внимание к своей хорошо сложенной груди. Одна “указывает” влево вниз от горизонтального центра изображения. Другая направлена прямо на зрителя. Кажется, что тело указывает на два направления: левая часть прямо, а правая - налево, как бы говоря: одна сторона для зрителя, который находится вне картины и сидит прямо напротив, а другая — для зрителя, который находится внутри изображения и соответствующе расположен. Правая нога несколько выдвинута и составляет вместе с грудью и носком туфли легкий барьер относительно левой части изображения.

Эта поза - также как и поза мужчины - представляется хорошо сконструированным перформансом, поскольку ее трудно представить как спонтанную¹⁶. Более того, это тело презентует себя — несмотря на поворот - как неподвижное. Нет ни одного сигнала о происходящем движении или его попытке, скорее, оно застыло именно в этой позе. Возможно, именно эта поза, и ничего больше, и является целью изображения. Эта точка зрения поддерживается расположением по отношению к свету, который высвечивает левую грудь и левую ногу, что придает наибольшую привлекательность. Туфли добавляют к этому впечатлению как дейст-



¹⁶ Вы можете попытаться сами проверить, как восприятие тела зависит от позы.

вительно эротической сцене, ведь если бы это была просто фотографическая «фиксация», туфли не остались бы на ногах после раздевания. Поэтому туфли являются важным элементом перформанса. Если мы примем эту деталь к рассмотрению, то женское тело. Если мы принимаем эту деталь во внимание, то женское тело становится более понятным. Высокие каблуки означают женскую элегантность, шарм становится(в эротическом плане, а также в смысле стиля). Они могут быть вызывать ассоциации, связанные с использованием «оружия», как средство удлинения ног. Они также формируют определенное зрительское восприятие, которое без них было бы невозможно: другое время (20-е или 50-е годы), определенная мода и, не в последнюю очередь, определенная мода, и, не в последнюю очередь, ассоциации с проституцией. Они сигнализируют о создании и удовлетворении состоянии удовольствия, что подчеркнута контрастом с обнаженным телом. Пока еще открытым остается вопрос, что связано с туфлями конкретно на этой фотографии. Только ясно что в контрасте и в связи с обнаженной телесностью они создают дистанцию и напряжение.

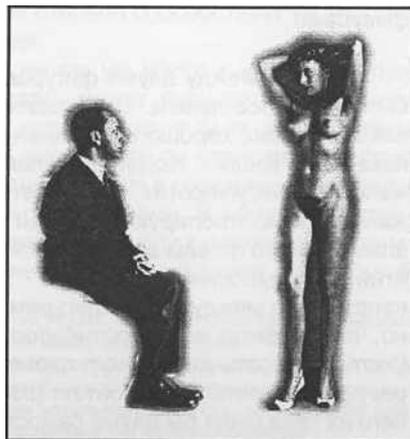
Когда мы обращаемся к лицу, то впечатление о перформансе позы становится слабее. Открытый рот, откинута голова и взгляд, выражающий открытый и прямой интерес. К тому же неуложенные, даже небрежные волосы, находящиеся в движении, создают контраст спокойному и фиксированному положению тела. Возможно, волосы подмышкой тоже являются частью этого контраста, который, однако, также мог быть использован для постановочного контраста. В целом презентуется выражение застенчивости в отношении своей привлекательности, даже с оттенком удерживания и дистанции, что может быть интерпретировано, с одной стороны, как скромность или же, с другой стороны, как свидетельство профессионализма. Балансирующая взаимозависимость между этими двумя возможными интерпретациями, возможно, является частью производства всей сцены.

В каких сценах можно представить подобные отношения и позы? Это может быть презентация себя перед (новым) любовником, тогда сильное желание достигнуть эффекта инсценировки вполне объяснимо. Это также может быть любовная игра пары, которая любит или которой для стимулирования необходимы такого рода инсценировки. Конечно, такая поза приобретает значение в контексте проституции. В данном контексте весь особый стиль организации сцены становится непосредственной задачей для интерпретации. Напротив, это будет рассматриваться как данность, не требующая интерпретации, в ситуации кастинга для кинофильма, конкурса фотографии или чего-то в этом роде.

В плане перспективы женская фигура расположена на правой стороне и не входит ни в какие отношения с рамкой. Она остается *внутри* изображения без референций по отношению ко *внешнему*. Определенная статичная конструкция изображения настолько подчеркнута, что не может быть встроена в конструкции протяженности типа «оттуда» «досюда». Более того, становится ясным, что напряжение на фото создается больше не за счет элементов композиции, которые относятся ко всему пространству изображенного, но скорее за счет сценических элементов, создаваемых этими двумя фигурами.

Фигура 4: сегмент 3 – отношения между двумя фигурами

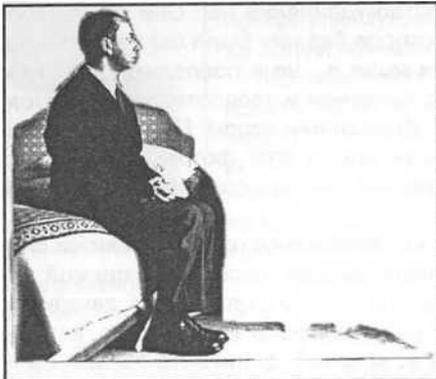
Если мы сопоставим эти фигуры вне сценического их обрамления, но становится ясным, что их отношения формируются не просто иконичес-



Теоретические дискурсы и дискуссии

ким положением внутри картины. Это впечатление создается уже при первом взгляде и - как можно предположить - также создается другими сценическими элементами.

Какие подсказки можно извлечь из сценических элементов, относящихся к тематике изображения, для ответа на вопрос: о чем это все?



Фигура 5: сегмент 4 - сценический контекст мужчины

Он сидит на кровати, что усиливает интерпретацию, что это может быть любовная сцена. Однако, присутствует только односпальная кровать, что делает маловероятным, что изображена ситуация из жизни пары. Также отпадает мысль о кастинге. Остается идея о сцене с любовником (новым любовником) или идея о проституции, если сфокусироваться на женской позе. Односпальная кровать, однако, маловероятна в реальной сцене проституции. Это не исключает символическую форму пред-

ставления проституции, которая может быть обращена к фантазии зрителя, нежели являться репрезентацией реальной ситуации.

В контексте этой кровати мужчина, с его весьма примечательным внешним видом - хорошо сидящий костюм и начищенные туфли - представляется полным контрастом. Он кажется не имеющим отношения к кровати, хотя он и окаймлен ею (*фрейм*). Кровать также выглядит чистой, разглаженной и неиспользованной, к тому же мужчина в одежде. Он присел и не занимает много места и выглядит как человек, который никоим образом не намерен нарушить интимность чужой постели. Это выглядит строго, обстановка содержит мало эротики. При более пристальном рассмотрении видно, что за ногой мужчины лежит маленький лоскут, который похож на часть одежды, упавшей с кровати. Этот очень маленький, но непонятный кусочек вызывает раздражение, рождая предположение, что что-то нарушает, разрушает эту хорошо организованную сцену. При всей двусмысленности происходящего мужчина смотрит в лицо женщины без особой эмоциональной включенности. Давайте посмотрим ближе на всю сцену между этими двумя.

Фигура 6: сегмент 5 - сцена между двумя фигурами

Контраст между двумя фигурами не мог бы быть более явным. Она презентуется как эротичная, хорошо сложенная и, наверняка, для многих людей привлекательная женщина. Он, напротив, предстает как сдержанный и контролирующий свои реакции, вписанный во фрейм асексуального восприятия двусмысленной ситуации. При этом напряжение между двумя фигурами очевидно, что вытекает из их противопоставления. Соотнесенность двух фигур происходит через прямой зрительный контакт (взгляд). Без него их тела были бы двумя самостоятельными



расположенными объектами¹⁷? Именно женщина бросает вызов мужчине. Ее рот открыт, глаза направлены на него. Он отвечает на ее взгляд, но его лицо с замкнутым ртом выражает скорее подчинение, возможно даже поклонение, переплетенное с застенчивостью или неуверенностью. В любом случае, нет никаких видимых признаков его предстоящих намерений. Скорее мужчина занимает позицию полного ожидания. Но его взгляд не направлен на ее тело, а сфокусирован на лице. Вот почему сцена и приобретает характер эротики. Посредством интенсивности и направления взгляда передается указание, что именно эмоциональное, возможно даже любовь - по крайней мере, со стороны мужчины - вот что разыгрывается здесь. Но именно женщина находится в позе, именно она должна была бы начать движение, если бы что-нибудь начало происходить. Однако, кажется, мужчина держит контроль над ситуацией через аттитюд подчиненности, застенчивости и закрытости. Женщина должна была бы что-то сделать, чтобы раскрыть его руки и его тело, если бы сценарий развивался дальше. Но будет ли ею начато это движение? Или же цель и побудительная задача уже достигнута, при помощи визуальных средств продемонстрировано именно напряжение этой сцены, что подчеркивается статичностью всего изображения? Или же это своеобразный вид страсти, который ищет стимулов, чтобы перенести разбуженные фантазии в другой контекст? Как бы то ни было, здесь встречаются не только тела, но лица и глаза, которые принадлежат двум резко противоположно поданным фигурам. Однако, ситуация остается открытой, и мы не можем решить, это картина о любви или о проституции или о том и другом.

Другие возможности и контрасты становятся явными, если мы посмотрим на туфли. Тогда как туфли мужчины находятся в косых лучах и сигнализируют по их сдвинутости об «официальности», туфли женщины по своему классическому сочетанию черного и белого формируют образ эlegantности, даже некоторой аристократичности. В то же время один туфель помещен в область темного, вне косых лучей. Ее туфли позиционируются как находящиеся на грани света и тени. Если здесь и «разыгрывается» проституция, то она стилистически представлена в очень «окультуренной» форме.

Это подчеркивается лампой в пространстве между фигурами. Она придает пространству комнаты окультуренный смысл, что придает некоторую «нормальность» несколько двусмысленной сцене. В перспективном плане это становится частью напряжения между двумя фигурами, занимая важное положение в изобразительной структуре картины. Лампа является световой точкой между мужчиной и женщиной, с другой стороны, создает дистанцию между ними. Если ее прикрыть, фигуры окажутся значительно ближе друг к другу. Но тогда вся сцена окажется сведенной к композиции мужчина-женщина-кровать. Лампа является элементом, который создает композицию фигур и привносит новый зрительский фокус, чему в немалой степени способствует то, что она занимает центральное положение всего изображения.

Задний план как отдельный сегмент добавляет не так уж много к интерпретативному потенциалу сцены. Ковер как необычный образец может указывать на временной контекст и добавлять культурные референции, которые могут быть исследованы Дополнительно¹⁸. Здесь он выступает как задник. В таком виде он становится частью сцены, одним из аксессуаров (как и лампа), чьи функции состоят в создании атмосферы Двусмысленности специфически *изобразительными средствами*. В общей конструкции картины ковер не несет, однако, специальной сценической или тематической функции. При общем взгляде на всю картину он выполняет роль задней рамки для верхней

¹⁷ Это становится очевидным, если сравнить руки обеих фигур. Если их убрать, то тела становятся безжизненными и или, по крайней мере, мы не можем увидеть, каков тип отношений между двумя фигурами.

¹⁸ Если бы это была фотография, из которой мы хотели бы получить информацию о жизненной ситуации, социальной страсти или индивидуальности конкретных людей, тогда имело бы смысл на этой стадии узнать больше о Ремени и месте: по тем обоям, которые видны на стене: когда такие использовались. Но в случае данной конкретной фотографии мы уже пришли к выводу, что это не документированный тип фотоизображения.

части женского тела¹⁹? где стиль прически контрастирует с временными (динамичным референциями коврового рисунка. Этот динамический ряд сам по себе создает напряжение и удерживает интерес к картине. Люди и аксессуары не могут быть интуитивно соотнесены с определенной временной рамкой. Композиция, игра с отдельными элементами изображения позволяет отнести его, скорее, к картине, чем к фотографии в традиционном смысле.

Фигура 7: Фотография в целом (возвращение к первой фотографии)

Наконец, обратимся к связям между взглядами: как они конструируют сцену безотносительно к нашей позиции внешнего зрителя. Через композиционное конструирование сцены внимание сосредоточивается на фигуре мужчины, расположенного сбоку с тем, чтобы посмотреть на женщину его глазами. Он принимает на себя позицию наблюдателя и отсюда, скрыто, обладает потенциалом для идентификации. В то же время, он не просто наблюдатель, как мы, внешние зрители, но вступает в определенные отношения, создает их вместе с женщиной. Поэтому он становится участником. Но, что еще более важно, благодаря его позиции «участвующего» и женщина уже не является просто объектом. Здесь, в этой сцене, что-то происходит *между двумя людьми*.

Глаз камеры, который не совпадает с описанным выше взглядом, создает иной ракурс (иной взгляд), который в пространственной перспективе прямо направлен на женщину. Мы воспринимаем женский взгляд, также как ее лицо и ее тело, как наблюдатели, поскольку они расположены прямо перед нами. Нет изобразительных «настроек» для того, чтобы увидеть сцену ее глазами. Именно она является объектом «смотрения» и не формирует позицию «смотрящего» на предметы. Если, в качестве внешнего наблюдателя, мы сфокусируемся на ее позиции, то мужчина становится второстепенной (маргинальной) фигурой. Но это не совпадает ни со сценическим, ни с изобразительным планом фотографии, в которой, как мы видели, контрасты между фигурами являются наиболее важными структурирующими элементами. Если обратиться к этому напряжению, то оказывается, что в структуре данного изображения перспективный план является более важным, чем пространственный. Тематические вопросы, возникающие из перспективного плана, в котором мужчина несколько доминирует, оказываются потенциально более богатым полем для интерпретации²⁰?

Итак, что тематически раскрывает это изображение? Оно о женской красоте, которой восхищается скромный мужчина? Но что значит, если не просто создан образ женской красоты как картина, но что мужчина-обожатель помещен на постели? И как женщина видится глазами этого мужчины? Просто как любовница? Это не объясняет его встревоженности и закрытости, его состояния контроля. Возникает предположение, что разыгрывается образ проститутки и святой. Это может объяснить амбивалентность между привлекательностью и контролем, может быть, даже слабые знаки встревоженности со стороны мужчины. Итак, это о скромном, даже несколько встревоженном мужчине, который сидит перед красивой женщиной как перед святой, и кто, из-за своего восторга, скромности, беспокойства и неуверенности вследствие возникающих фантазий, может только закрыться руками? Или, может быть, это восторженность, связанная со сдержанностью? И это восторг мужчины перед лицом женской красоты, до которой

¹⁹ Кроме того, мы также отметили, что горизонтальная линия на задней стене делит изображение на две части. Из этого конкретного разделения мы выводим интерпретацию относительно отношений между лицом мужчины и верхней частью торса женщины и, аналогично, между нижней частью тела женщины и всем телом мужчины. Здесь данные аспекты не будут анализироваться более подробно.

²⁰ Смотри на изображение с другой перспективы, где женщина становится центральным фокусом изображения - мы бы рассмотрели другие интерпретации, например, о мужско-ориентированном взгляде камеры на обнаженную женщину. Но это может быть рассмотрено в другом контексте.

можно или даже нужно дотронуться, но которая будит фантазии, которые и стали темой изображения? В соответствии с изобразительной конструкцией картины эта гипотеза становится наиболее правдоподобной.

С эти итогам мы можем теперь вернуться к вопросу о том, почему данная фотография или ей подобные изображения²¹ так провокативны, хотя анализ и показал, что провокация не является тематическим фокусом. Только ли женская обнаженность, которая резко контрастирует с «закрытостью» мужчины, является провокацией? Это было бы слишком простым объяснением, поскольку оно в основном базируется на отстраненности от позиции внешнего зрителя. А может, провокационность порождена тем, что создана привлекательная эротическая сцена, которая остается амбивалентной и не исключает контекста проституции, даже если только в воображении, путем соотнесение с другими «объектами» в других контекстах? Но, кроме того, осталась бы эта провокационность, если бы мы могли исключить себя как внешнего зрителя, видящего что-то, что принадлежит другому миру, который будит наши фантазии, но при этом не затрагивает нас реально? Мое предположение, что, скорее, мы в качестве внешнего наблюдающего²² «вписаны» в изображение (и в другие изображения подобного рода), даже помимо нашего желания. С точки зрения женской перспективы (женского взгляда) провокация, возможно, создается тем, что мы интуитивно следуем за обожающим, но и разглядывающим взглядом мужчины на красивую женщину, не в силах отойти от идентификации с ним (он застенчив и скромн), что, возможно, и не замечается при первом взгляде? Провокационно, возможно, и то, что женщина, которая, в перспективном плане изображения доминирует над мужчиной, не в последнюю очередь вследствие того, что обнажена и стоит, - в этой игре является не просто объектом, но объектом «смотрения», тем самым, активно участвуя в сцене, учитывая привлекательность ее объекти- вированного тела? В этом отношении она оказывается тем, кто использует свое тело. Дальше начинается провокационность с перспективы мужского взгляда. Мужчина не только противопоставляет красоте женщины, которая как святая или как проститутка, принадлежит другому миру, в котором она неприкасаема. Это, возможно, делает его капиту- лянцию перед ее красотой более понятной. Однако она включает мужчину в свой взгляд, вступая в некую интеракцию и представляя его как бы из «нашего» мира. Его тревоги, опасения и фантазии тем самым становятся частью «нашей» реальности. Однако, это остается неопределенным, поскольку неясно, кто принимает на себя роль доминирующего в этой сексуализированной игре, и кто *останется* в роли доминирующего. Гендерная игра «доминирующий-доминируемый» с позиции мужской перспективы и с неясным распределением власти могла бы стать центральной темой этой фотографии.

Финал игры остается открытым.

Таким образом, динамичные отношения зависимости, изобразительно поданные линейными напряжениями и контрастами, оставляют открытым вопрос о том, кто субъект и кто объект этой сцены, что и является самым провокативным элементом. Это затрагивает общую проблему амбивалентности в отношениях мужчины и женщины, проблему неясности границ, которые разграничивают сферу эротики и проституцию, власть/доминирование и подчинение/слабость. С изменениями в гендерных отношениях и в отходе от традиционных принципов социального норматива, эти границы, возможно, изменились, и должны быть выстроены заново. Для нас, как внешнего зрителя, для тех, кто затрудняется в выстраивании таких границ в реальных взаимоотношениях, это

²¹ Если эту структуру перенести на всю совокупность фотографий Ньютона, то мы бы соответственно сфокусировались на вопросе, почему они настолько провокационны и противоречивы. Это потребовало бы анализа других. Однако, этот аспект мы оставим для других статей.

²² Однако еще надо определить, кто должен быть включен в это «мы». Популярность Хельмута Ньютона, которая отражается в количестве его выставок и опубликованных работ, ведет нас к утверждению, что это относится к большому количеству людей.

Теоретические дискурсы и дискуссии

происходит в основном в *нашем воображении*. Изображения в целом, и фотографии Хельмута Ньютона в частности, являются потенциалом для этого и ставят вопрос о необходимости обращения к этим проблемам. Специально созданное *изображение* становится живым в нашем *воображении*, даже несмотря на то, что его визуальная структура «манифестна» и достаточно статична (как структура действия, так и структура изобразительная). Она зарождает фантазии, которые далеко выходят за пределы того, что манифестно представлено, что, соответственно, делает ее встраиваемой в самые разные контексты.

В отличие отданной фотографии обычно фотография как медийный продукт предлагает реальное взаимодействие между двумя людьми, которые не стилизованы полностью как «фигуры». В фотографии как медийном продукте этого полностью не может произойти, поскольку (традиционная) фотография не стирает специфики индивидуального изображения².⁴ Фотография создает идзиосинкразию, в которой контрасты композиции только в общих чертах базируются на средствах живописи.

5. Заключение

Результатом анализа фотографии Хельмута Ньютона, которую мы избрали в качестве примера, было то, что мы, как внешний зритель, были «встроены» вместе с нашим воображением в определенную сцену, даже помимо нашей воли. Нагружала ее смыслами в основном наша фантазия, стимулированная фотографией, а не то содержание, которое в ней было закреплено. Специфика изображения, таким образом, состоит в его способности создать пространство для воображения, которое остается при этом амбивалентно-открытым. В то же время изображение провоцирует умение иметь дело с амбивалентностью и осознанием того, что очень разнообразные и контрастные воображения и фантазии могут быть связаны с одним изображением. Данная фотография тематизирует амбивалентность в сфере эротики-любви-власти в гендерных отношениях, что создает напряжение по направлению доминирования/подчинения и состоянию «объект»/«субъект». Пока ясных ответов не предложено, не только относительно четких ролей в игре между женщиной и мужчиной, но и относительно того, что мы можем принять и что нет в эротической игре между полами.

Фотография как медийный инструмент создает определенное «смешение» интимности и представления (перформанса), адресованного внешнему зрителю, в котором мы участвуем более или менее добровольно. Посредством этого медиума предполагается, что мы принимаем участие не только в создании некоего эротического воображения, разбуженного зрительными впечатлениями, но и в «реальной» ситуации и игре (по крайней мере, в играх с реальностью), что неизбежно ставит нас в положение путешественника в этот мир.^{*24}

²³ Много других его фотографий также связывает сексуальность с вызовом как важный тематический элемент. Это вопрос, связано ли это со специфической идеей гендера, важной для модного фотографа, который хочет продать свой продукт, или же это художественное изображение тела и гендерных образов, соответствующих определенным социальным взглядам. Делает ли это Ньютона диагносцистом или производителем такой амбивалентности - это вторичный вопрос, но именно его образы широко дебатировались в обществе. Популярность и творчества демонстрирует, что его фотографии имели социальный «эффект». Но что делает образы женщин его фотографиях столь привлекательными, можно обсудить в другой статье.

²⁴ На этой стадии можно было бы привлечь некоторые индивидуальные характеристики данного фото, включая публикации. В книге Newton 2000b, из которой взята данная фотография значится: "В моем отеле, Montecatini 1988", а в Newton 2000a сказано, что это "Эрнесто Эспозито и его подруга, Montecatini 1988", а на обороте открытки из коллекции опубликованной Taschen (2000), женщина даже получает имя. Эрнесто Эспозито и Федерико делла Вольпе, Montecatini, Italy 1988". Мы не будем дальше углубляться в интерпретацию этих данных. Это принесет нам ничего нового. Однако, в целом, с методической точки зрения это дает информацию для рекой трюки того, когда, при каких обстоятельствах и как была сделана та или иная фотография.

Литература

- Amheim, Rudolf. (1977). *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Koln: DuMont. English Version (1989) *Visual Thinking*, University of California Press.
- Amheim, Rudolf (1984). 'A Plea for Visual Thinking', in: Mitchell, W.J.T. (ed.) *The Language of Images*, Chicago, 171-180.
- Barthes, Roland. (1986). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp. English version (1982) *Camera Lucida. Reflections on Photography*, Hill & Wang.
- Becker, Howard S. (1986.) 'Do Photographs Tell the Truth?', in: *Ibid.: Doing Things Together*, Evanston, 273-292.
- Belting, Hans. (2001). *Bildanthropologie. Entwürfe fureine Bildwissenschaft*, Munich: Fink.
- Berger, J. (1984). *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. English version (1985) *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation.
- Boehm, Gottfried. (1978). 'Zu einer Hermeneutik des Bildes', in: Gadamer, H.-G./Boehm, G. (ed.) *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/Main: suhrkamp.
- Boehm, Gottfried. (1994). 'Die Wiederkehr der Bilder', in: *Ibid.* (ed.) *Was ist ein Bild?*, Munich: Fink, 11-38
- Bohme, Gemot (1999) *Theorie des Bildes*, Munich: Fink.
- Bourdieu, Pierre. (1981). *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp. English version (1989) *Photography: a middlebrow art*, Cambridge: Polity Press.
- Coy, Wolfgang. (2002). *Visuelle Argumentationen-technische Bilder als Argumentationsmittel*, paper given at the International Research Center for Cultural Studies (IFK), Vienna.
- Davis, Kathy (ed.) (1997). *Embodied Practices. Feminist Perspectives on the Body*, London- Sage.
- Dubois, Philippe. (1990). *Der Fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst Eco, Umberto. (1994). *Einführung in die Semiotik*, Munich: Fink.
- Englisch, Felicitas. (1991). *Bildanalyse in strukturalhermeneutischer Einstellung - Methodische Überlegungen und Analysebeispiele*, in: Garz, D./Kraimer, K. (eds) *Qualitative empirische Sozialforschung*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 133-176.
- Glaser, Barney G. and Anselm L. Strauss. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: strategies for Qualitative Research*, Aldine.
- Goffman, Erving. (1981). *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt a. M.: suhrkamp. English ersion (1979) *Gender Advertisements*, London: Macmillan.
- Gombrich H/ Julian Hochberg and Max Black. (1977). *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: suhrkamp.
- Harper, Douglas (2000)- '<Fotografien als sozialwissenschaftliche Daten', in: Flick, U. et al. (eds) *Qualitative Forschung- Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 402-416.
- Hatmann, H. A./Haubl. R.(Hrsg): *Bilderflut und Sprachmagie. Fallstudien zur Kultur der Hei 9' Werbung*, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1992.
- Heinze-Prause, R/Heinze. T.: *Kulturwissenschaftliche Hermeneutik. Fallrekonstruktionen Imdahi vden: Und Massenkultur*, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1996.
- Imdahl. M. *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*, in: G. Boehm (Hrsg). *Was ist ein Bild?*, Munich (Fink) 1995, 301-324
- Imdahl Max. (1963/1980)- *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich: Loer, Thomas. (1994)- 'Werkgestalt und Erfahrungskonstitution', in: Garz, D. and Kraimer, K. (eds) *Die Welt als Text Theone' Kritik und Praxis der Objektiven Hermeneutik*, Frankfurt ' sunrkamp, 341-382.

- Lueger, Manfred. (2000). 'Photographieanalyse', in: Ibid.: Grundlagen qualitativer Feldforschung, Wien: UTB, 163-186.
- Mitchell, W. J. (1990). 'Was ist ein Bild?', in: Bohn, V. (ed.) Bildlichkeit. International Beitrage zur Poetik, Frankfurt a.M.: suhrkamp, 17-68.
- Mitchell, W.J.T. (1994) Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation Chicago: University of Chicago Press.
- Molcho, S. (1985). Body Speech, St. Martins Press.
- Miiller-Doohm, S. (1993). Visuelles Verstehen - Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik, in: Jung, T. and Muller-Doohm, S. (eds) "Wirklichkeit" im Deutungsprozess Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Frankfurt/M.: suhrkamp 438-457.
- Muller-Doohm, Stefan. (1997). 'Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse', in: Hitzler, R. and Honer, A. (eds) Sozialwissenschaftliche Hermeneutik Eine Einfuhrung, Opladen: UTB, 81-108.
- Newton, Helmut, June Newton, Françoise Marquet, Manfred Heiting. (2000a). Helmut Newton: Work, Koln: Taschen.
- Newton, Helmut. (2000b). Helmut Newton's Illustrated №1 - №4. Complete Edition, Munich; Schirmer and Mosel
- Oevermann, Ulrich. (1990). Eugene Delacroix - biographische Konstellation und kunstlerisches Handeln, in: Georg-Buchner-Yearbook 6, 13-58.
- Panofsky, Erwin. (1975). 'Ikonographie und Ikonologie', in: Ibid.: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst, Koln: DuMont Schauberg.
- Plessner, Helmut. (1982). Mit anderen Augen, Stuttgart: Reclam.
- Villa, Paula-Irene. (2000). Sexy Bodies. Eine Reise durch den Geschlechtskorper, Opladen Leske+Budrich.

Перевод В. В. Семеновой