

Н. М. Богданова

### Модусы времени в канве визуального текста: к вопросу о «чтении» фотографии

Разговор о модусах времени применительно к фотографии зачастую отсылает к её запечатляющей способности — способности сохранять, запоминать, даровать «символическое бессмертие»<sup>1</sup>. С одной стороны, фотоизображение всегда является хранилищем *прошлого*, пусть даже минутного прошлого: нельзя сфотографировать будущее, а то, что сфотографировано в настоящем, мгновенно становится прошлым, прошедшим. В этом, собственно, и состоит непреодолимая сила фотографии: то, что однажды попало в кадр и сохранилось в виде фотокарточки, надолго (или навсегда, в зависимости от условий хранения, воспроизведения и тиражирования) занимает свою ячейку в потоке истории, как нечто, что было, существовало, свершилось. Так, Ролан Барт, рассматривая фотографию с точки зрения категории времени, говорит о том, что содержание её можно описать единой формулой — «это было»<sup>2</sup>.

Однако, с другой стороны, категории «прошлое» и «былое» применительно к фотографии не так однозначны. В социальной жизни, как правило, то, что происходило в недавнем прошлом (очевидно, категория «недавнее» у каждого индивида здесь своя), расценивается как «сейчас». Размещая в социальной сети фотографию, сделанную, к примеру, во время похода в парк на прошлой неделе, мы словно заявляем: «Это я сейчас». То же и с хроникальной массмедийной фотографией, сообщающей о том, что *происходит в настоящее время*. В целом, такое восприятие настоящего и прошлого вполне обоснованно, т. к. *факт свершения* какого-либо события присутствует сейчас, несмотря на то, что фотография, к примеру, двухнедельной или двухгодичной давности.

<sup>1</sup> Лишаев С. А. Помнить фотографией. СПб. : Алетей, 2012. 140 с.

<sup>2</sup> Барт Р. Camera Lusida. М. : Ad Marginem, 1997. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/camera/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/camera/index.php)

Наконец, даже если говорить о чём-то однозначно прошедшем, неважно, насколько далёком или недавнем, в момент созерцания оно оживает и пролонгируется памятью в «сейчас», создавая эффект соприсутствия, возврата, а в виде архива переходит даже в «потом», в будущее (отсюда интенции сфотографировать «на будущее», «на память»). Единожды созданная фотография может стать предметом размышлений и рассуждений о самых разных пространственно-временных координатах. В связи с этим в современной социологии всё более популярными становятся так называемые методы фотографического выявления (photo-elicitation method<sup>3</sup>). Здесь фотографии используются с целью стимулировать нарратив информанта, выполняя функции обычного вербального вопроса, но в более мягкой ненавязчивой форме. При этом, как считается, изображения пробуждают более глубокие слои человеческого сознания, чем привычные вопросы, потому как части головного мозга, которые обрабатывают визуальную информацию, эволюционно старше, чем те, что отвечают за информацию вербальную<sup>4</sup>. Это значит, что фотографические изображения способны существенным образом влиять на механизм припоминания, провоцируя не просто больше информации, а информацию качественно иного рода.

В любом случае нужно признать, что всё это уже процессы, выходящие за рамки самой материи визуального текста, последний будет являться всего лишь импульсом и путеводителем для работы мозга.

Пытаясь ответить на вопрос о всё большей притягательности фотографии для человека, в конце 80-х гг. XX столетия искусствовед Н. Хренов<sup>5</sup> отмечает ещё одну любопытную особенность взаимоотношений изображений со временем. Связана она с нововременным изменением содержания самого понятия «время», при котором всё более ценными

<sup>3</sup> Харнер Д. Фотовыявление: истоки, развитие, темы и формы / гер. с англ. и вступит. слово Н. М. Богдановой // Социологический журнал. 2013. № 3. С. 16–42.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Хренов Н. А. Понятие «время» в изображении // Советское фото. 1987. № 3.

для человека оказываются отдельные моменты бытия, в их становлении и развитии, и в первую очередь моменты, которые говорят о настоящем. Появившаяся в новое время возможность схватить и отобразить многочисленные мгновения настоящего помогла вычленивать этот модус времени из средневекового единого потока вечности, в котором настоящее и будущее неразделимы. Следовательно, неоспоримой заслугой фотографии стало более дифференцированное представление о времени.

В этой «гонимке за настоящим», которая так характерна для нововременной культуры, первоначально потрясала воображение именно способность фотографии остановить время, уловить то, что невооруженный глаз не успевает как следует рассмотреть (например, момент вхождения предмета в воду, естественные быстрые движения живых существ). Прежде живопись не могла дать такой возможности, т. к. всецело зависела от несовершенного, по сравнению с механической природой фотообъектива, зрения художника. Так, благодаря фотографии в конце XIX века американец Эдвард Мьюбридж создал энциклопедию движений людей и животных<sup>6</sup>, а вместе с тем положил начало новому витку развития фотографии — съёмкам движущихся объектов и событий.

Позже предметом интереса мастеров фотографии, приближающих их к живописцам, стала, напротив, попытка, насколько это возможно, передать в статичном изображении динамику, движение, временную протяженность за счёт различных технических приёмов: эффекта «смазанности», продлённой выдержки, многочисленного наложения негативов друг на друга, диагональных композиций.

Даже с возникновением кинематографа интерес к передаче в фотографии временной изменчивости и, в целом, отсылки к основным модусам времени не ослаб. Но речь в данном случае пойдёт не о стилизации фотографии «под старину» или «футуристический сюрреализм», а о том, как модусы времени естественным образом влетают в канву визуального текста в самом процессе его создания, путём определенного положения человека в виртуальном

<sup>6</sup> Латин А. И. Фотография как... : учеб. пособие. М. : Изд-во Московского ун-та, 2003.

пространстве снимка, без вторичных манипуляций с изображением. На помощь здесь приходят социальная семиотика, культурология, психология, теория фотографии и отчасти даже лингвистика.

Известно, что в разных культурах, в разных языках существует различное представление о «местонахождении» прошлого и будущего в пространстве. В нашей культуре и в культуре большинства европейских стран (в целом почти всей индоевропейской языковой семье) прошлое мыслится как нечто находящееся «позади», как некая точка, от которой мы уже ушли, а будущее, соответственно, — «впереди», как то, к чему мы стремимся, к чему идём<sup>7</sup>. В то же время у некоторых народов, например, проживающих на территории о. Мадагаскар, в Боливии и Перу, считается, что прошлое — впереди, потому что его видно, а будущее — сзади, за спиной, т. к. за отсутствием глаз на затылке никто не может с точностью сказать, каким оно будет<sup>8</sup>.

Неоднозначно трактуется «положение» прошлого и будущего и в других пространственных координатах. В случае с плоским статичным изображением наиболее интересны и информативны проекции «снизу-сверху», «справа-слева». Во всех странах с кириллической и латинской письменностью (слева направо) прошлое «локализуется» слева, а будущее — справа (аналогично, будущее — сверху, прошлое — снизу). Кроме того, известно, что ставились опыты с людьми, читающими сверху вниз и справа налево, и людьми, вовсе не умеющими читать: во всех случаях преобладает восприятие, при котором слева находится то, что было, и тянется вправо, к тому, что будет<sup>9</sup>. Причины такого восприятия трактуются очень неоднозначно, но в любом случае зачастую увязываются с особенностями работы головного мозга. Согласно теории полушарной обработки данных, левое, функционально аналитическое полушарие преобладает в

<sup>7</sup> Núñez R. E., Sweetser E. Aymara, where the future is behind you: Convergent evidence from language and gesture in the crosslinguistic comparison of spatial construals of time // Cognitive Science Society. 2005.

<sup>8</sup> Там же

<sup>9</sup> Латин А. И. Фотография как...

момент кодирования информации и направляет внимание слева направо<sup>10</sup>. Отсюда и процесс воспоминаний расставляет события в такой же последовательности. Другое объяснение связано с «асимметрией» мозга: предмет справа человек «видит» левым полушарием мозга, а предмет слева — правым, а поскольку правое, функционально пространственно-образное полушарие у большинства людей преобладает в момент первичного восприятия объекта, глаза устремляются в первую очередь к тому, что расположено слева.

Справедливости ради, стоит отметить, что указанные особенности восприятия правого и левого, влияющие на чтение изображения, требуют ещё серьёзных наблюдений и экспериментальных проверок на уровне нейрофизиологии и психологии, потому как наряду с физиологически предопределёнными трактовками восприятия по-прежнему существуют точки зрения о восприятии сугубо случайном, ситуативном. Тем не менее фотографии, художники и социальные семиотики всё же признают и учитывают в своей работе неравноправные позиции *левого* и *правого* относительно пространства изображения.

Любой фотограф или художник знает, что если рассматривать изображение повернутым по вертикальной оси (или в зеркальном отражении), то значение может заметно поменяться. Часто это связывается с описанной выше логикой чтения изображения, повторяющей логику чтения текста, — слева направо. А. Лапин отмечает, что если фотограф хочет «припрятать» что-то на снимке до времени, то прятать нужно именно в правой части, куда глаз придёт в конце своего путешествия по изображению<sup>11</sup>. В пример он приводит фотографию с девушкой, воздушным шаром и направленным на него из правого нижнего угла пистолетом (рис. 1). Во втором случае, когда правая часть снимка оказалось слева, интрига с невинной «угрозой» шару и спокойствию окружающих мгновенно рассеивается, поскольку рука с пистолетом сразу становится заметной.

<sup>10</sup> Chatterjee A., Southwood M. H., Basilico D. Verbs, events and spatial representations // *Neuropsychologia*. 37 (1999). P. 395–402.

<sup>11</sup> Лапин А. И. Фотография как...



Пистолет, направленный на шар, не заметен, спрятан в правой части



Пистолет, направленный на шар, сразу заметен

Рис. 1

При желании фотограф может обмануть «привычку» считывания информации на снимке, построив композицию таким образом, что активный центр внимания окажется в правой части снимка за счёт игры контрастов, светового пятна или значительно выделяющегося по размеру объекта. В остальных случаях при равновесных компонентах изображения взгляд будет последовательно (хотя последовательность здесь измеряется долями секунды) переходить слева направо, от «символического прошлого» к «символическому будущему».

Итак, если возможно говорить о взаимосвязи модусов времени и пространственных координат «правое — левое», то насколько можно судить о символической отсылке к «прошлому» или «будущему» путём определенного расположения человека в одном статичном изображении?

В ходе изучения визуальных практик самопрезентации в рамках культурной инсценировки идентичности в советский и постсоветский период<sup>12</sup> нами было просмотрено около 5000

<sup>12</sup> Богданова Н. М. Фотография как инструмент социологического анализа практик конструирования визуальной самопрезентации // *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2012. Том XV. № 2(61). С. 98–113.

фотографий из 909 популярных не узкоспециализированных журналов («Крестьянка», «Работница», «Огонёк» и др.), изданных в Советском Союзе и России с 1945 по 2013 гг. Перед нами не стояла задача выявить взаимосвязь между композицией снимков и существующими в нашей культуре представлениями о «пространственной локализации» феноменов будущего и прошлого. Последнее явилось скорее неожиданным результатом комплексного анализа фотографий на уровне контента и контекста, когда в советских снимках уже на этапе первичного обзора данных обнаружилось заметное преобладание правосторонней ориентации (рис. 2, 3, 4).



Рис. 2, 3, 4

Выраженная диагональная композиция, согласно теории современных социальных семиотиков Г. Кресса и Т. ван Лювена, придаёт изображениям динамику<sup>13</sup>, а наличие триумфального нижнего вертикального угла, а также поворот корпуса или головы и взгляда в правую сторону устремляет эту динамику вверх и вправо, туда, где символически находится *будущее*. Туда же может также указывать и стрелка строительного крана или возведенный в руке торжествующий вымпел. Встаёт вопрос: не является ли это символической отсылкой к одному из самых сильных императивов советской эпохи — движению к «светлому будущему»?

Подобные визуальные клише — устремленность вправо, низкий вертикальный угол, огромное синее небо над головой —

<sup>13</sup> Kress G., Van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. Routledge, 2001.

можно встретить и в советских плакатах, а также в советской живописи, особенно ранней послевоенной (рис. 5, 6, 7, 8, 9).



Рис. 5, 6, 7



Рис. 8. Худ. Скобеев В. «Чайки над Камой»



Рис. 9. Худ. Герасимов А. «Ленин на трибуне»

При этом если в фотографии мы имеем дело с зеркальным отражением закадровой реальности, в которой, получается, вся динамика, напротив, устремлялась влево, то в случае плакатов и картин композиция изначально ориентирована вправо. Разумеется, и фотограф мог отразить фотографию, повернуть её по вертикальной оси, на основании чего можно сделать вывод о том, что снимки намеренно имеют указанную композицию. Известно, что в советское время негласно существовал определённый визуальный канон, имеющий под собой твёрдое идеологическое обоснование, более того, подчас выражающийся в госзаказе на вполне конкретные визуальные клише. Фотографии, попадавшие в популярную

советскую периодику, выполняли не только подтверждающую, иллюстративную функцию к статьям и заметкам, но и были нацелены на передачу положительного, стимулирующего и вдохновляющего примера коммунистического образа жизни. Отсюда этот пронзительный, полный надежд на «светлое будущее» взгляд и счастливая улыбка, появляющаяся даже в ситуации тяжелого физического труда. Данные визуальные маркеры должны были вдохновлять аудиторию журнала на новые и новые подвиги: трудовые, спортивные, гражданские. В истории советской печати известны случаи, когда та или иная фотография не допускалась до публикации именно из-за отсутствия указанных визуальных маркеров счастливой советской жизни.

С наступлением перестройки цензура заметно ослабела, единая коммунистическая идеология стала рушиться, а вместе с ней стали уходить со страниц журналов и пространственно-временные отсылки в будущее. Нельзя сказать, что на снимках все вдруг сразу «отвернулись от будущего» или «обратились в прошлое», но на фоне советской периодики постсоветская ориентация в правую сторону перестала быть столь выразительной и частой. Нельзя с полной уверенностью сказать, чем на самом деле объясняются повороты влево — возможно, менее критичной работой с визуальным материалом, связанным, в целом, с отсутствием идей того на что теперь визуально ориентировать. С этих пор фотография на страницах журналов стала в большей степени обличать повседневную жизнь во всех её проявлениях. Левосторонняя ориентация здесь выглядит символической попыткой вернуться, «спрятаться» в прошлое в ситуации, когда будущее стало таким неопределенным (рис. 10, 11).



Рис. 10. «Огонёк», 1991 г.



Рис. 11. «Крестьянка», 1997 г.

Наконец, что касается современной журнальной фотографии, то вплетенные в её канву ориентации на модусы времени, очевидно, имеют скорее прикладную, нежели идеологическую функцию. Отчасти это связано с тем, что за рассматриваемый нами период с 1945 г. по 2013 г. существенно изменился сам контент журналов. На что ориентирует современная неспециализированная периодика, так это, в первую очередь, на красивую успешную жизнь и потребление. Теперь правосторонняя ориентация призывает не в абстрактное «светлое будущее», а в будущее самое конкретное — нередко представленное на следующей странице журнала (рис. 12, 13).



Рис. 12, 13

В случае не одной-единственной фотографии, а целого визуального ряда обозначить темпоральную изменчивость легче, в первую очередь, за счёт последовательного изменения контента изображений. Однако и здесь то, что символизирует будущее или что-то позднее достигнутое, по негласным социально-культурным и, вероятно, композиционным правилам располагается справа. Достаточно вспомнить, к примеру, традиционную рекламу косметики или средств для похудения: слева — «до», справа — «после». В связи с этим американский фотограф, декан отделения фотографии в Нью-йоркской высшей школе дизайна и моды, Томас Вернер (Thomas Werner), путешествующий по разным городам России с публичными лекциями, посвящёнными визуальным средствам повествования (Visual Narrative), отмечает то, как в модельных, рекламных или иных концептуальных изданиях имплицитные указания вправо заставляют зрителя всё дальше и дальше продвигаться вперёд от одной фотографии к другой,

постепенно просматривая весь материал. Так, согласно теории Томаса Вернера, левая рука модели и наклон корпуса вправо на левой стороне разворота журнала «приглашает» на следующую страницу, где, в свою очередь, характерное движение девушки, словно намеревающейся «шагнуть» за поля журнала, снова заставляет перелистнуть страницу (рис. 15).



Рис. 14

В этой связи небезынтересным является также вопрос о том, может ли одна-единственная фотография рассматриваться как *нарратив*? То, что несколько фотографий, визуальный ряд, являются нарративом, уже не вызывает сомнений и особых споров. Но вот может ли один снимок выступать в качестве повествующего полотна, если в нём можно проследить *порядок чтения*, а также *указание на прошлое* или *будущее*, что и свойственно нарративу как таковому?

В отношении живописи тут всё немного проще. Зачастую картина замышляется художником как нечто — то, что может поведать историю. П. Флоренский сравнивал картину с повествующей книгой, где присутствует не только сам текст, в данном случае визуальный, но и порядок его чтения<sup>14</sup>. Но ведь

<sup>14</sup> Липин А. И. Фотография как...

фотография может поведать историю. Тогда как возможно её «прочитать»?

«Нарративными» Гюнтер Кресс и Тео ван Лювен называют изображения, в которых есть «вектор», то есть действие, направленное от одного персонажа или «актера» (“actor”) к другому (возможно, даже не изображенному)<sup>15</sup>. Действием может быть взгляд или жест изображенного, а персонажем — даже армия, представленная на карте военных действий схематично стрелкой («вектором» здесь будет направление стрелки, соответствующее движению армии). Герой, в отношении которого совершается действие «актера», обозначаемый в данном случае как «цель» (“goal”), сам может реагировать в ответ, т. е., в свою очередь, тоже являться актором.

Знания о том, кто выступает активным участником, а кто пассивным, кто совершает действие, а над кем его совершают, с одной стороны, позволяют «читать» существующие изображения, а с другой стороны, создают новые визуальные нарративы. Так, например, описанная нами ранее интенция фотографа «припрятать» что-то на снимке до времени уже сегодня очень популярна в рекламном повествовании, когда необходимо сначала погрузить зрителя в некий сюжет и лишь потом раскрыть основания завязавшей интриги (рис. 15).



Рис. 15

<sup>15</sup> Kress G., Van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design...

Таким образом, изображение, являясь «нарративным», вместе с тем является также и «динамичным» (dynamic), и не в последнюю очередь за счёт соотношения в нём старого и нового, прошедшего и будущего, представления о которых передаются действующими персонажами. При этом вопрос о классификации фотографий, исходя из наличия в них «актора», «цели» и соединяющего их «вектора», важен не с точки зрения придания исключительной ценности «нарративным» изображениям, а с точки зрения того «мифа», выражаясь в терминах Р. Барта, который закладывается в визуальный текст его создателем в конкретных социально-исторических условиях.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Барт, Р.* Camera Lusida. — М. : Ad Marginem, 1997. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/camera/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/camera/index.php) (дата обращения: 29.01.2014).
2. *Богданова, Н. М.* Фотография как инструмент социологического анализа практик конструирования визуальной самопрезентации // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2012. — Т. XV. — № 2(61). — С. 98–113.
3. *Латин, А. И.* Фотография как... : учеб. пособие. — М. : Изд-во Московского ун-та, 2003.
4. *Лишаев, С. А.* Помнить фотографией. — СПб. : Алетейя, 2012. — 140 с.
5. *Харпер, Д.* Фотовыявление: истоки, развитие, темы и формы / пер. с англ. и вступит. слово Н. М. Богдановой // Социологический журнал. — 2013 — № 3. — С. 16–42.
6. *Хренов, Н. А.* Понятие «время» в изображении // Советское фото. — 1987. — № 3.
7. *Ball M. S., Smith G. W. H.* Analyzing visual data. London: Sage. 1992.
8. *Barthes, R.* Elements of Semiology. 1964, publ. Hill and Wang, 1968. URL: <http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/frankfurt/barthes.pdf> (дата обращения: 29.01.2014).
9. *Chatterjee A., Southwood M. H., Basilico D.* Verbs, events and spatial representations // Neuropsychologia 37 (1999). P. 395–402.
10. *Kress G., Van Leeuwen T.* Reading Images: The Grammar of Visual Design. Routledge, 2001.
11. *Núñez R. E., Sweetser E.* Aymara, where the future is behind you: Convergent evidence from language and gesture in the crosslinguistic comparison of spatial construals of time // Cognitive Science Society 2005.

## Ложная память как перезапись реальности

Традиционно считается, что возможности человеческой памяти *безграничны*. Существуют люди, которые ничего не забывают и могут вспомнить мельчайшие подробности того, что с ними происходило в любой из дней их жизни. Одним из таких мнемонистов — пациента по фамилии Шерешевский — описал Александр Романович<sup>1</sup>. Известны и другие описанные в научной литературе подобные случаи гипермнезии (или гипертимезии), как сейчас называют такой феномен. В настоящее время несколько мнемонистов обследуются в США<sup>2</sup>. Эксперименты с ними показывают, например, что они могут детально воспроизвести содержание новостей в определенный день определенного года. То есть содержание их памяти подвергается эмпирической проверке и не является фантазией или ложным воспоминанием<sup>3</sup>.

С религиозной точки зрения неограниченные возможности памяти можно объяснить тем, что память — это свойство души, которая может существовать независимо от тела. Также существует фантастическая гипотеза об информационном поле: индивидуальная память может храниться за пределами человеческого тела, а мозг служит лишь передатчиком и приемником информации, работающим при запоминании, воспоминании и осознании. И еще существует гипотеза, которой придерживается большинство современных ученых:

<sup>1</sup> *Лурия А. Р.* Маленькая книжка о большой памяти // Хрестоматия по общей психологии. Психология памяти / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтера, В. Я. Романова. М., 1979. С. 193–207. URL: <http://www.psychology.ru/library/00035.shtml> (дата обращения: 24.02.2014).

<sup>2</sup> *Parker E. S., Cahill L., McGaugh J. L.* A Case of Unusual Autobiographical Remembering // Neurocase (2006) 12, 35–49. URL: [http://www.psych.ufl.edu/~fischler/Hm/Parker06\\_MemorySavant.pdf](http://www.psych.ufl.edu/~fischler/Hm/Parker06_MemorySavant.pdf); *Челпанова П.* Человек, который помнит все // Люди. URL: [http://www.peoples.ru/champions/brad\\_williams/](http://www.peoples.ru/champions/brad_williams/) (дата обращения: 25.02.2014).

<sup>3</sup> Здесь, однако, нужно задать вопрос: какое отношение к истинным событиям имеет телевизионный репортаж или газетная публикация?