

ЩЕРБА А. Д.

ПРИЕМ ПРОПУЩЕННЫХ АССОЦИАЦИЙ В ФОТОГРАФИЯХ СИНДИ ШЕРМАН

Аннотация. В статье показаны возможности применения приема пропущенных ассоциаций для анализа постановочных фотографий, сделанных Синди Шерман. Описаны приемы, с помощью которых формируются пропущенные ассоциации (введение конкретного образа в галерею образов, синтетический наплыв, особенности способа изображения, гротеск, символический контраст, повторы).

Ключевые слова: прием, пропущенная ассоциация, фотография, постановочная фотография, идея, сотворчество фотографа и зрителя.

SHCHERBA A. D.

MISSED ASSOCIATIONS TECHNIQUE IN PHOTOGRAPHS BY CINDY SHERMAN

Abstract. The study shows the use of the technique of missed associations for an analysis of staged photographs by Cindy Sherman. The article provides a description of the techniques that create missed associations (introduction of a specific image in the gallery of images, synthetic influx, features of the image method, grotesque, symbolic contrast, repetitions).

Keywords: technique, missed association, photograph, staged photograph, idea, co-creation of photographer and viewer.

Основная задача данной работы – продемонстрировать как прием пропущенных ассоциаций, характерный для художественного литературного текста, используется при построении визуального высказывания (фотографии) и становится опорой для его анализа [1; 4].

Фотография как особый вид искусства все больше интересует исследователей. Особое внимание уделяется фотографиям, которые как бы «конструируются» художником и зрителем, где есть определенная направленность на сотворчество автора и зрителя. Сьюзан Сонтаг в своем эссе «Фотографические Евангелия» раскрывает два способа фотографирования. По поводу первого она пишет: «Чтобы сделать хороший снимок, его надо видеть заранее. Иначе говоря, изображение должно существовать в голове у фотографа в момент экспонирования или до него» [3, с. 165]. Фотограф не надеется на случайность, а четко представляют себе ракурс, план и детали, чтобы донести «концепт», который передается фотографией. Второй способ создания фотографии отличается от первого тем, что фотографы «...уже не задаются целью мысленно представить будущее изображение, а видят свою задачу в том, чтобы показать, насколько другими выглядят вещи, когда их

сфотографировали» [3, с. 166]. Однако продуманность изображения важна даже больше, чем для первой категории фотографов, так как они должны спроектировать будущее впечатление зрителя и заставить его увидеть то необычное, что заметили сами с помощью технических приемов (например, ракурса, плана и др.). В этом случае часто получается, что «...фотографы ... навязывают свои критерии объекту» [3, с. 35]. Нужно заметить, что из самой фотографии нельзя что-либо понять, но именно зрители наделяют ее смыслом, интерпретируя – в этом заключается их работа. Существует особый вид фотографий – постановочные фотографии, в которых взаимодействие фотографа и зрителя особенно важно.

В постановочной фотографии автором заложены определенные идеи, которые зритель должен увидеть, иначе снимок сделан зря. Одним из фотографов, которые работают в этом жанре, является Синди Шерман (родилась в Америке в 1954 году). Серия ее фотографий «History portraits» составлялась с 1988 по 1990 годы (в это время она жила в Риме). История создания серии интересна: в качестве первоисточников своих фотографий Синди Шерман использовала репродукции картин в альбомах, у нее не было необходимости посещать музеи. Она воссоздавала картины, и всегда моделью была сама фотограф. Синди Шерман обыгрывала образы с полотен мастеров, изменяя их. Таким образом, получилась интересная смесь из живописи, живой картины и фотографии.

Как известно, в постановочной фотографии у фотографа больше возможностей донести идею, чем, например, в портретной или пейзажной фотографии, так как снимок можно сконструировать; внести в него такие символы, которые будут рождать совершенно определенные ассоциации, и в итоге получится узнаваемый образ, используемый в соответствии с задумкой автора. Примерно так и фотографировала Синди Шерман. Серия содержит 35 фотографий, которые ассоциативно отсылают к известным картинам. Но точно прототип можно определить только в трех случаях: № 205 – отсылка к картине «Форнарина» Рафаэля, № 216 – фотография связана с «Богородицею с младенцем» Меленского диптиха Жана Фуке, а № 224 – с «Больным Вакхом» Караваджо. В остальных же фотографиях первоисточники определяются с трудом, так как любая фотография отсылает к нескольким картинам. Получается смесь, обладающая на уровне ассоциаций «референтностью» [2] и отсылающая, скорее, к эпохам или повторяющимся элементам множества картин. Интересно, что эти фотографии не подписаны, поэтому у зрителя нет возможности остановить и закрепить ассоциацию, с помощью этого способа автор ему не помогает в анализе. Однако Синди Шерман строит фотографии так, что рождаются стойкие ассоциации. Они необходимы ей – это те самые побочные мысли, которые запускают процесс

сотворчества фотографа и зрителя или писателя и читателя в литературе, которые затемняют центральную мысль.

Другой частью фотографии, влияющей на ее интерпретацию, является отталкивающий гротеск, который, в отличие от пропущенных ассоциаций, легко считывается зрителем. Вся серия наполнена муляжами, иногда прикрепленными настолько плохо, что они почти отваливаются, дешевым реквизитом, модель, сама Шерман, всегда броско загримирована. И при этом фотографии изображают картины великих мастеров, они были заказаны для украшения лиможского фарфора, а поводом их создания стал юбилей Великой французской революции. Очевидный гротеск вызывает отвращение, а ассоциации, связывающие фотографии с картинами, только усиливают его. И здесь рождается центральная мысль. Расхождение между прекрасным, которое изображено на картинах, и ужасным, видимым на фотографиях, разительно. Оно бьет по восприятию человека, и становится понятно, что все великолепное осталось в прошлом, что фотографии, являющиеся символами настоящего, потеряли то величие, которое было у картин прошлого, возможно, то же величие ушло и из жизни человека. На смену ему пришли муляжи и грим – ложь и трагедийность жизни.

Елена Петровская в статье «Сгинувшие персики, или живопись в эпоху фотографии» [2] связывает такое прочтение с особенностью функционирования картин и фотографий. В прошлом у живописи было культовое значение – картины создавались для храмов, изображенным Мадоннам могли поклоняться, между картинами и человеком была дистанция, которая сохраняла ауру величественности картин. Потом появились средства копирования, которые подвергали сомнению подлинность и уникальность, а значит, разрушали ауру и стирали дистанцию между картинами и человеком, который постепенно становился просто зрителем. Об этом говорил Вальтер Беньямин в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Сейчас, когда процесс копирования стал массовым, «живопись лишается всех необходимых атрибутов своего величия» [2]. А Синди Шерман изобразила «нисхождение» [2] живописи. С нашей точки зрения, она сделала это с помощью приема пропущенных ассоциаций, что легко заметить на ее постановочных фотографиях.

Приемы, с помощью которых формируются «пропущенные ассоциации» – это психологизм, контраст цветовой и символический, игра с масштабом, введение конкретного образа в галерею образов, синтетический наплыв, повтор. Попробуем проследить возможности использования некоторых из них в фотографии № 225.

Прием «введение в галерею образов». Исследователи творчества Шерман выделяют несколько картин, к которым фотография № 225 отсылает. Это «Мадонна с младенцем»,

«Мадонна под балдахином», фрагмент алтаря Барди, «Портрет Симонетты Веспуччи». Отсылки ко всем картинам читаются в фотографии, причем ряд картин можно продолжить, так как Симонета Веспуччи была музой Боттичелли, поэтому ее образ часто появляется на его картинах. Анализ фотографии вне этого контекста будет неполным.

Прием «синтетический наплыв». Образ на фотографии соотносится с разными стереотипами, созданными в эпоху Ренессанса, и присутствующими, в том числе, в творчестве Боттичелли. Это сакральный образ Богородицы и светский образ Прекрасной дамы, который воплотился в портрете Симонетты Веспуччи. Со вторым образом, изображенной на портрете музы художника, исследователи связывают куртуазную традицию, существовавшую при дворе Медичи. С одной стороны, задний фон говорит о картинах, связанных с образом Мадонны, особенно он схож с картиной «Мадонна под балдахином» за счет красного балдахина на картине и красной драпировки на заднем плане фотографии. Пучок пшеницы может ассоциироваться с растительностью. Это наталкивает зрителя на мысль о традиции условного пейзажа, существовавшую в эпоху Возрождения. С другой стороны, подоконник, рама, синий фон на фотографии ассоциируются с небом и окном с портрета Симонетты Веспуччи. А здесь уже представлен образ светской женщины, Прекрасной Дамы.

На переднем плане изображена женщина, которая своей позой напоминает Мадонну. Только взгляд ее направлен не вниз на младенца, которого нет, не на зрителя, а куда-то вверх. То есть она даже гипотетически не имеет младенца, так как не следит, куда попадет ее молоко. Получается, этот жест – формальность, дань композиции с изображениями Богородицы. Он не несет на данной фотографии никакого смысла, кроме гротескного. Здесь, с одной стороны, светскую женщину, Прекрасную Даму заставляют принимать типичную позу Богородицы, десакрализуя образ матери Христа. А с другой – к Прекрасной Даме предъявляются требования религиозности, которые она не может и не должна выполнять.

Важна и внешность женщины на фото: желтые кудрявые волосы, собранные в косу, увитую жемчугом, с бантом на конце, кольцо на шее, черный с рисунком лиф платья – все это не свойственно одежде Богородицы. Но если мы посмотрим на портрет Симонетты Веспуччи, то найдем сходство в облике женщин. Однако Мария часто появляется на картинах в синей накидке, которая есть и у женщины на фотографии. В итоге, образ, созданный на фотографии, получается особым и раздвоенным, воплощением одновременно светского и сакрального, образующим новое целое, слабо связанное с конкретными живописными полотнами.

Прием «гротеск». Этот прием также разрушает связь живописных полотен и анализируемой фотографии. За счет него и изменяется образ на снимке. Гротеск проявляется

уже в соединении двух столь различных образов, но необходимо сказать о нем отдельно, так как он является третьим, с нашей точки зрения, важным элементом при интерпретации фотографии. Причем он виден сразу же, для его прочтения сотворчества не требуется. Желтый парик, яркий грим, накладная грудь – все это соединяется с теми величественными образами, к которым отсылает фотография.

Прием «символический контраст». На фотографии присутствует контраст значений символов, возможна двойственность прочтения одного и того же символа, например, пшеницы, находящейся на заднем плане. С одной стороны, это яркий символ божественной чистоты и невинности, с другой – это символ богини плодородия Флоры.

Прием «повтор». Как и в литературе, в живописи присутствуют повторы – детали, которые необходимы автору, чтобы создать образ, и зрителю, чтобы его интерпретировать. Фотография с помощью повторения элементов возвращает зрителя к прочтению образов Мадонны и Прекрасной дамы. Желтые, кудрявые волосы, собранные в косу, увитую жемчугом, с бантом на конце, колье на шее, черный с рисунком лиф платья, несвойственный одежде Мадонны, голубой фон, картина на заднем плане – все это символы Прекрасной Дамы. Положение, в котором сфотографирована женщина, ее действия, голубая накидка, драпировка, парашют сзади – свидетельства Мадонны.

Особенности способа изображения. Способ создания изображения разрушает связь между образами с картин высокой живописи и фотографии. Фотография воспринималась и в большой мере воспринимается как приземленное искусство. При этом на данном снимке изображен образ из религиозной и светской живописи, картин, имеющих высокий статус. Но этот пафос разбивается, десакрализуется фотографией. Так с помощью способа изображения стирается очевидная связь между общепризнанно высоким искусством и практически вульгарной фотографией. Идеализируемый живописными полотнами образ переносится в бытовое пространство. Здесь он утрачивает связь с живописным изображением.

Таким образом, анализ фотографии № 225 показал, что использование приема пропущенных ассоциаций определяет отсылку фотографии к двум образам, объясняет сужение этого образа. Данный прием работает в фотографии, хотя он и был описан в литературоведении. С помощью него можно описать и работу фотографа, зрителя, а также процесс их взаимодействия. Суть этого разработанного и используемого в литературе приема сохраняется при применении его в анализе фотографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Е. И. Замятин Ловец человеков // Собр. соч.: в 5 т. – М., 2017. – Т. 1. – С. 484–502.
2. Петровская Е. Сгинувшие персики, или Живопись в эпоху фотографии [Электронный ресурс] // Диалог искусств. Журнал московского музея современного искусства. – 2009. – № 5. – Режим доступа: <http://di.mmoma.ru/magazine?mid=439&id=57&yamid=180&yid>.
3. Сонтаг С. О фотографии // Фотографические евангелия / пер. с англ. В. Голышева. – М., 2013. – С. 151–199.
4. Щерба А. Д. Прием пропущенных ассоциаций в рассказе Е. И. Замятина «Ловец человеков» [Электронный ресурс] // Огарев-online. – 2018. – №5. – Режим доступа: <http://journal.mrsu.ru/arts/priem-propushhennyx-associacij-v-rasskaze-e-i-zamyatina-lovec-chelovekov>.