

УДК 77

О.В. Финслер

канд. филос. наук, доц., доц. каф. философии
Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина

ОСОБЕННОСТИ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА: ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ

В статье анализируется специфика фотографического образа, осуществляется его сравнение с живописным и кинематографическим образами. Благодаря своей способности к изменению реальности, неподвижности, безмолвию движений, фотография утверждает себя в качестве одновременно самой «чистой» и самой искусственной экспозиции образа. Однако фотообраз способен возвеличивать «наблюдаемое» без всяких искажений и украшений. Его смысл состоит во вхождении в пространство реальности, но не с целью покорения, а с целью проявления смысла человеческого бытия.

Введение

Специфика художественного образа фотографии состоит в её уникальной способности выявлять нечто скрытое от человеческого взгляда. Есть что-то парадоксальное в том, что отсутствие объективности мира обнаруживается с помощью фотографического объектива, считал Жан Бодрийяр [1]. Действительно, благодаря своей способности к изменению реальности, безмолвию движений фотография утверждает себя в качестве одновременно самой «чистой» и самой искусственной экспозиции образа. В то же время фотография меняет понятие техники. Техника становится возможностью двойной игры: она усиливает концепт иллюзии и визуальные формы. Техническое устройство и мир превращаются в соучастников. Смысл фотографического образа состоит во вхождении в пространство реальности, но не с целью покорить его, а чтобы вступить с ним в коммуникацию. «О чем невозможно говорить, о том следует молчать. Но о том, о чем невозможно говорить, можно молчать, показывая образы» [2, с. 34].

Фотография всегда стояла у истоков современной масс-медиа культуры и первой демократизировала образ. В наши дни фотография настолько насытила пространство визуальными изображениями, живущими своей жизнью, что начала терять статус вдумчивого искусства. Образ обладает огромной привлекательностью, но сегодня он все более удаляется от классической фотографии. Труднее становится почувствовать глубину, задачу, идею, эстетику современной фотографии. Это требует усилий среди кричащих цветных картинок, мертвых декораций, обилия привнесённых деталей, постановочных масок и т.д. Умение анализировать классическую чёрно-белую фотографию, концентрироваться и созерцать утрачивается, потому что современный человек привык к хаосу как внутри себя, так и снаружи. Сейчас мы переживаем эпоху «иконического поворота», где образ является онтологическим условием существования. Образ отсылает к другому образу, ведя нас по тропе бесконечного лабиринта визуальной информации.

Понятие художественного образа

Художественный образ – это образ искусства, создаваемый художником в процессе особой творческой деятельности по специфическим правилам искусства с целью сообщения своего образа зрителю или слушателю. «В отличие от абстрактного словесного обозначения предмета или события, апеллирующего к рассудочному сознанию, специфика и преимущество образа заключаются, согласно Гегелю, в том, что образ представляет нашему внутреннему видению предмет в полноте его реальной явленности. Существенным оказывается интерес художника к внешней стороне предмета под углом зрения высвеченности в ней «сути» [3, с. 187]. Образ, даже если он не самостоятелен, – вовсе не копия какого-то реального события. Такое событие способно послужить толчком для создания образа. Но сам образ всегда является результатом худо-

жественного вымысла. В нем сливаются самые разные, порой, совершенно не связанные с создаваемым художником образом его наблюдения и чувства. Даже в самом элементарном образе находит в конечном счете свое выражение вся жизнь художника.

Черты художественного образа таковы: 1) эмоциональность: образ всегда воплощает определенную общую точку зрения создавшего его художника, конкретный способ его художественного видения; 2) неполнота: иногда художественный образ оказывается неполным не в силу замысла самого художника, а по причине того, что тот пытается передать нечто такое, что и ему самому видится смутно и не кажется вполне понятным; 3) многофункциональность: образ может описывать некоторую ситуацию, выражать чувства художника (что, впрочем, также является описанием, но уже не внешнего, а внутреннего мира), оценивать те или иные ситуации и, наконец, внушать публике определенные чувства, заклинать ее, умолять и т.п. [3].

Категория художественного образа сформировалась в эстетике сравнительно поздно. С самого начала теория образа опиралась на учение Аристотеля о мимесисе – подражании художника жизни в ее способности производить цельные совершенные предметы и о связанном с этим удовольствии узнавания в произведении искусства того, что ранее наблюдалось в жизни. Во второй половине XX в. понятию репрезентативного образа, способного только к подражанию, было резко противопоставлено понятие симулякра – образа, ничему не подражающего и не имеющего в силу этого какого-либо реального прототипа.

Отличие фотообраза от живописного и кинематографического образа

Фотография как один из самых молодых видов искусства рождается в эпоху романтизма, когда автор приравнивался чуть ли не к демиургу, но, будучи детищем техники, она же и приговорила автора к «смерти». «Авторство фотографа в фотографии всегда было под вопросом потому, что фотокамера фиксировала реальность такую, какая она есть. Фотография вписывалась в новую парадигму осмысления мира, где автор и реальность сливаются. Картинка, которую запечатлевает фотограф, неотделима от его внутреннего видения мира. Поэтому автор действительно превращается в «светочувствительный материал», причем не только в узком, но и в широком смысле. Особый язык фотографии как вида медиаискусства предполагает выработку специфического восприятия «через глаз». Фотография рассматривается уже не только как вид искусства, но и как вид антропологического опыта. Фотография с первых моментов своей истории искала свои специфические выразительные свойства, которые изменили метод познания мира. Черно-белая фотография, наряду с первыми опусами кинематографа и сопоставлением различных оттенков белого и черного, обращала зрителя к предельному прочтению образа. Первоосновы фотографии связывались с опытом света, с сопоставлением духа и тела, живого и неживого, тонкого мира и материального и т.п.» [4, с. 123].

Фотографический образ, безусловно, обрел свою специфику, отличающую его от живописного и кинематографического образа. Но если особенности кинематографических образов очень подробно проанализированы рядом теоретиков кино и в фундаментальном философском труде Ж. Делёза «Кино», то фотообраз нуждается в более тщательном осмыслении. В анализе арт-фотографии (термин, используемый В. Савчуком) еще не наработан дискурс, специфический для фотообраза. Тем не менее язык теоретиков и философов фотографии находит понимание среди теоретиков и философов медиа. Фотография как вид посредничества является новым языком, связанным с переходом от логоса к образу как доминирующему в культуре с растворением автора (субъекта) в своем произведении. Не случайно преобладающими жанрами, посвященными фигуре фотографа, являются интервью, беседы, опыт саморефлексии (близкий жанру исповеди). Одним из жанров фотоисповеди, или дневника, можно считать и фотоальбом. На заре фотографии внимание фотографа ориентировалось более на «ставший» образ, обусловленный долгим позированием. В диалектике исторического развития фо-

тографічнага образа можна адзначыць рух ад «ставага» образа да «ставага» [5].

У 60–80-х гг. ХХ в. назіраецца всплеск інтэраса световага кінематографа да фатаграфіі: на экраны выходзяць фільмы А. Хічкока «Акно ў двор» (1954), «Ана вас любіць!» С. Дзевянскага (1956), «Сладкая жыццё» Ф. Фелліні (1960), «Фатаувелічэнне» М. Антоніані (1966), «Зігзаг удачы» Э. Рязанова (1968), «Аліса ў гарадах» В. Вендэрс (1974). У большасці гэтых фільмаў фатаграф прадстаўлены як тып творчага чалавека, блізкага бродзягу, чалавек-авантюрыст, падглядываючы за другімі. Асобняком стоіць савецкі фільм «Ана вас любіць!», дзе фатаграфія ўспешнага красавца-героя (галоўны візуальны сімвал савецкага чалавека сталінскага эпохі), прызначаная прывесці да сябе сімпатіі героіні, аказваецца бессільнай перад обрамленнем рэальнага чалавека – простага, некрасівага, але смелага парня, «анцігероя» новай хрушчэўскага эпохі. Фільм інтэрасен у гістарычнага перспектыве змены дамінаруючых обрамленняў ідэнтыфікацыі савецкага чалавека. Па словам фатаграфав, сам факт фатаграфіравання мяняе адчуванне ходу часу: пачынае адчувацца кожная секунда, хвіліна, час суб'ектывна растагваецца.

У канцы ХХ – пачатку ХХІ вв. узнікае новая хваля інтэраса кінематографа да фатаіскусства: «Фатаграф» Х. Франкліна (1992), «Фатафеі. С феямі шуткі плохі» Н. Уіллінга (1997), «Фата за час» М. Раманека (2002), «Дарога ў прэісподню» С. Мендэса (2002), «Папараці» П. Абаскаля (2004), «Полуночны экспрэс» Р. Кітамуры (2008), «Сьёмкі ў Палерма» В. Вендэрс (2008). Гэты этап можна характарызаваць як спробу размышлення над феноменам фатаграфічнага бачання як асабога антрапалагічнага вопыта. Образ фатаграфа-карэспандэнта ў фільме Х. Франкліна «Фатаграф» раскрываецца як образ чараўніка, які ўспывае да месца прайсходзяга раней за ўсё. Так як герой мысліць, што фатаграфія – та жа жывопісь, ён выстраівае кадр, дадавае ў яго неабходныя прадметы пры зьёмках пагібшага чалавека. Фатаграфія атрымаецца лепш, калі ў ёй ёсць асабое напружанне. Аднак у такой жывопісьна выстроенага кампазіцыі губляецца этычны аспект. Тое, што можна жывопісьні і кіно, нельга фатаграфіі. Прыданне пафоса, акцёрскага трагізма фатаграфічным обрамленням можа лішыць іх нравственнага. Дзела ў тым, што фатаграфія, як ні адзін від іскусства, валодае некай адстраненнасцю ад самага творца ў сілу сваёга тэхнічнага спецыфікі, паэтума максімальна павінна быць правдывой і естэснага. Фільм «С феямі шуткі плохі» ілюструе міф аб тым, што фатаграфія можа запечатлець тонкі свет. Свет прадстаўляе сабой многавымнага прастранства з рознымі часавымі вымярэннямі і фізічнымі параметрамі. Адрываючая мысль фільма аб тым, што смерць – гэта толькі пераход у іншага вымярэнне, не бачанага чалавечаму воку. Падобным адчуваннем прастранства і часу пронізана фільм «Аб'ектыв жаляняў» Дж. Сурці (2009). Внук атрымае ў наследства фатаапарат, які можа зафіксаваць заўтрашні дзень. Так фатаграфія надзяляецца прарочымі якасцямі. «Полуночны экспрэс» Р. Кітамуры адрывае адно з містычных якасцяў і адначасна агульнаагульных задач фатаграфіі: прыбліжаць чалавека да асабо астрых і небяспечных сюжэтаў жыцця. Фільм «Папараці» П. Абаскаля расказвае аб безнравственнага, экстрэмальнага паводкаў фатакарэспандэнтаў, гатовых на любыя праступленія рады «астрой» фатаграфіі. Лічынна папараці здыць явна паказана як стрываючаяся да запырачнага і сакральнага. У фільме В. Вендэрс «Сьёмкі ў Палерма» паказана савецкі фатаамаўнік, схільны да філасофскага рэфлексіі. Пападаючы ў Палерма, ён пачынае бачаць тое свет, які часта фіксуе толькі фатакамера з інага адчуваннем часу. І ў тое час як ён нікогды не задумываўся аб тым, што і яго хто бачаць фатаграфіруючага, ён сутыкаецца з некаім ангелам, падглядываючым за ім – «смерцю», пускаяючым у фатаграфа свае стрэлы [5].

Фатаграф часта вынуждзены апраўдвацца і аб'ясняцца, яўляецца лі ён амаўнікам, г.е. тым, хто стварае, а не проста фіксуе рэальнасць. Атуда розніца: спе-

цифика живописного образа, ставшего, обобщенного, «законченного», противостоит фотографическому образу как прежде всего «становящемуся», несформированному гештальту. Фотографическое видение предполагает специфическую настроенность на улавливание тончайших оттенков настроения, движения, переключения, изменения обычной «картинки» действия (интересный ракурс, особое освещение, цвет, трансформация привычной формы и т.д.). Фотография создается очень часто спонтанно, требуя от фотохудожника нахождения в моменте «сейчас». Готов ли фотограф слышать себя, думать, проникать за грани реальных предметов или просто бездумно нажимает на кнопку совершенного технического средства – от этого будет зависеть результат творчества. Именно эта «острота зрения» делает из фотографов хороших корреспондентов. Репортажность подразумевает фиксацию момента «здесь и сейчас». Какой бы интересной ни была фотография, через неделю она теряет свою цену как «факт реальности». Специфика фотографии заключается и в том, что по прошествии довольно большого отрезка времени даже не очень интересная в художественном смысле фотография будет иметь ценность. Образы фотографии подобны мечте. Формы как бы растворяются в окружающей их воздушной оболочке, дематериализуются, обретают зыбкость очертаний; тем самым создается своеобразное впечатление незаконченности, формирования образа на глазах у созерцающего полотно человека. Элемент внезапности, связанный с озарением, чудом (то, чего не удастся достичь живописи) – прерогатива фотографии.

Фотография борется против единственной, исключительной точки зрения на мир, единственным определением которой служит то, что она есть местопребывание художника. «Как новое искусство, художественная фотография возрождает принцип многоцентральной перспективы, отсылающей нас к дорациональному (т.е. нелинейному и неоднозначному) восприятию мира. Исчезает прежняя реальность и появляется сверхреальность. Не случайно среди ведущих направлений в фотографии критики отмечают особую роль сюрреализма. Хронотоп новой художественной фотографии воспроизводит калейдоскоп миров. Наконец, фотография визуализирует образы сновидения с его мистическими особенностями: остаточными образами прошлого, нелинейно текущим временем, «кентаврическими» образами, зарождающимися от поворота головы взирающего, новыми ликами. Сон с его семантикой размытой, искаженной реальности как бы воспроизводит виртуальный мир желаний человека. Фотография запечатлевает душу последнего и через нее – его становящийся, виртуальный мир, зазеркалье с его непознанными смыслами» [6, с. 143].

Специфика фотографического образа: исчезновение реальности

Прежде всего необходимо поставить под вопрос автоматическое производство фотографических образов. Мгновенность фотографии не следует путать с simultанностью реального времени. «Поток изображений, которые создаются и уничтожаются в реальном времени, безразличен к третьему измерению фотомомента. Визуальный поток знает только изменение. У образа больше нет времени, чтобы стать образом. Чтобы появился образ, должен быть момент становления, которое может случиться лишь когда шумный мир приостанавливается и окончательно отменяется. Роль фотографического образа заключается в раскрытии буквальности в объекте (фотографический образ, являющийся выражением буквальности, становится магическим вершителем исчезновения реальности). Фотографический образ является в некотором отношении материальной формой передачи отсутствия реальности, которая “принимается с такой непосредственностью и легкостью потому, что мы уже ощущаем: нет ничего реального (Борхес)” [2, с. 121]. Обычно подобная философия отсутствия реальности недостижима. В классической философской традиции субъект затмевает объект. Поэтому способность образа раскрывать буквальную реальность игнорируется в пользу эстетики и потребности устанавливать связи с другими образами. Большинство образов говорят, рассказывают истории; их шум нельзя заглушить. Они стирают молчаливую сигнификацию своих объектов.

Однако фотография предлагает избавиться от всего, что останавливает и скрывает выражение безмолвной реальности.

Фотография помогает нам очиститься от влияния субъекта. Она в отличие от живописи позволяет раскрыться магии объектов. Фотография также способствует техническому совершенствованию взгляда (через объектив), который может защитить объект от эстетической трансформации. Фотографический взгляд обладает своего рода бесстрашием, позволяющим ему ненавязчиво схватывать облик объектов. Он не стремится исследовать или анализировать реальность. Напротив, фотографический взгляд «буквально» прикасается к поверхности вещей, проясняя фрагменты их обличия. Это сродни очень краткому мигу откровения, за которым тут же следует исчезновение объектов. Поэтому для работы фотографов характерна быстрота, легкость в «схватывании» ситуаций, эмоций, которые тут же исчезают (будь то закат или улыбка ребенка). Безусловно, речь не идёт о постановочной фотографии. Но какая бы фотографическая техника ни использовалась, всегда остается только одно – свет. Фотография – это письмо света. Свет фотографии остается истиной образа. Фотографический свет не реалистичен и не естественен, но и не искусственен. Скорее, этот свет есть само изображение образа, его собственное мышление. Он исходит не из одного-единственного источника, а из двух: объекта и взгляда. Как говорил Платон, образ возникает на пересечении света, идущего от объекта, и света, идущего от глаза.

Жан Бодрийяр считал, что фотография освобождает мир при помощи мгновенной видимости его репрезентации (она не репрезентирует мир напрямую; репрезентация – это всегда игра с реальностью). Фотографический образ – не репрезентация, а фикция. Возможно, через фотографию мир переходит к действию и навязывает свою фиктивность. Фотография заставляет мир двигаться, а мир входит в фотографическое действие. Благодаря этому между нами и миром устанавливается некое соучастие, поскольку мир всегда есть не что иное, как непрерывный переход к действию.

Занимаясь фотографией, мы не видим многого. Некоторые художественные детали становятся доступны нашему зрению только после съёмки. Лишь объектив «видит» вещи. Мы никогда не сталкиваемся с реальным присутствием объекта. Обмен между реальностью и ее образом невозможен. В лучшем случае между реальностью и образом обнаруживается фигуративное соответствие [7]. «Чистая» реальность (если такая вообще возможна) – это вопрос без ответа. Фотография также вопрошает «чистую реальность». Она обращает вопросы к Другому, но не ждет ответа. В небольшом рассказе «Приключение фотографа» Итало Кальвино пишет: «Застать Бице на улице, когда она не знала, что он наблюдает за ней, поймать ее в спрятанный объектив, сфотографировать ее, не только оставшись незамеченным, но и не заметив ее, удивиться ей, как если бы она была недоступна его взгляду, любому взгляду... Он хотел обладать невидимой Бице, Бице абсолютно одинокой, Бице, присутствие которой предполагало отсутствие не только его, но и кого бы то ни было» [2].

В фотографии мы всегда говорим на языке исчезновения объекта. Он был когда-то; его больше нет. Фотографический акт предполагает некое символическое убийство. Но это не просто «убийство объекта». Субъект, располагающийся с обратной стороны объектива, тоже исчезает. Каждый щелчок фотоаппарата кладет конец реальному присутствию и объекта, и субъекта. В этом акте взаимного исчезновения мы также обнаруживаем перетекание между субъектом и объектом. В этой странной взаимности, возможно, обнаруживается источник решения проблемы «недостаточной коммуникабельности» общества. Исчезновение рефлексии в осколочной информации и техногенных достижениях прошлого и нашего веков во многом предредило возникновение нового вида искусства – фотографии. Именно фотография наиболее глубоко отразила нравственный конфликт и философию своего века. Вот почему современная фотография (а не только фотожурналистика) использует снимки «реальных жертв», «реальных погибших» и «реальных бедняков», снимки, которые тем самым превращаются в доку-

ментальное свидетельство и воображаемое сострадание. Но, однако, страдание и насилие трогают нас гораздо меньше, когда им уже приписан смысл и когда они открыто выставлены на всеобщее обозрение. Нам кажется, что мы страдаем, глядя на изображение, но мы просто созерцаем нечто далекое от нас. Нас там нет. Образ должен воздействовать на нас непосредственно (обязательно наше присутствие), он должен навязывать нам свою специфическую иллюзию, он должен говорить с нами на своем особом языке, чтобы его содержание могло повлиять на нас. Перенести аффект в реальность можно, лишь осуществив решительный контрперенос образа. Фотография скорее говорит об умении быть внимательным к мелочам, а значит, к самой жизни. Хороший снимок (правдивый образ) говорит скорее о способности художника жить здесь и сейчас, находиться в точке безвременья. А потому фотографический образ тесно связан с исчезновением реальности. Ведь каждую секунду нашей жизни мы теряем прошедший миг (исчезаем мы сегодняшние и возникаем мы завтрашние). Искусство способно точно показать момент остановки жизни. Поэтому и вызывает сопереживание как необъяснимое чувство утраты и сожаления о прошедшем. Но, с другой стороны, фотография не сожалеет об ушедшем, она бесстрастно его фиксирует для того, чтобы человек, не заметивший многого вокруг себя, сумел осознать и осмыслить свою жизнь в момент встречи с утратой.

Ж. Бодрийяр говорит об исчезновении реального под тяжестью слишком большого числа образов. Но не будем забывать, что и образ исчезает под давлением реальности. Фактически, реальным жертвуют гораздо реже, чем образом. Вместо того чтобы оплакивать падение реального до поверхностных образов, лучше поставить вопрос о подчинении образа реальному. Каждый раз, когда нас фотографируют, мы невольно становимся в ментальную позицию перед объективом фотографа, точно так же как его объектив занимает позицию перед нами. Даже ребенок теперь умеет позировать. Всем известно, какую позу из обширного поля воображаемых соответствий следует принимать. Но фотографическое событие находит свое место в противостоянии объекта и объектива и в насилии, вызываемом этим противостоянием. Фотографический акт – это дуэль. Это выпад против объекта и ответный выпад объекта. Тот, кто игнорирует данное противостояние, вынужден искать приют в изобретении новых фотографических техник или в фотографической эстетике. Так легче.

Можно лишь мечтать о той героической эпохе фотографии, когда все еще существовал черный ящик (*camera obscura*), а не прозрачное и интерактивное пространство, в которое он превратился позже. Можно вспомнить арканзасских фермеров 1940-х гг., которых снимал Майк Дисфармер. Они стояли перед камерой безропотно, добросовестно и церемонно. Камера не пыталась понять их или заставить их врасплох. Не было стремления ухватить их «естественность» или то, «какими они становятся, когда их фотографируют» [2, с. 179]. Они такие, какие есть. Они не смеются. Они не жалуются. Они сфотографированы в своей самой простой одежде на краткий миг, на миг фотографии. Их жизнь, их радости и страдания оставлены в стороне. Они вознесены над своими чувствами до безличного изображения их участи. *Образ открывает себя в том, что есть; он возвеличивает наблюдаемое как чистую реальность без всяких искажений и украшений. Он открывает в нас то, что не является ни хорошим, ни плохим, ни «объективным», то, что, напротив, остается непонятным. Он показывает не то, что соответствует реальности, а выявляет сверхчеловеческое в нас, и он ничего не обозначает.*

Заключение

Сегодня фотографы привыкли подглядывать за объектами, а объекты научились прятаться за искусственными позами и масками. Где истина фотографических образов? Она осталась где-то в стороне от той молчаливой игры, которую ведёт современное искусство. Просто «быть» стало загадкой не только для человека, но и для искусства в целом. Люди озабочены тем, чтобы найти то, что уже есть. Отсюда многочисленные пра-

вила, техники, методики создания, но само созидание – это просто внимательность, открытие того, что есть рядом. В любом случае, объект – это не более чем воображаемая линия. Мир – это объект, который одновременно близок и неуловим. Является ли фотография зеркалом, на краткий миг запечатлевающим воображаемые лики мира? Или просто человек, ослепленный увеличенным отражением своего собственного сознания, искажает зрительную перспективу и смазывает ясность мира? Приближает ли нас фотографический образ к «реальному миру», который в действительности бесконечно далёк? Или этот образ держит мир на дистанции, создавая искусственное впечатление глубины, которое оберегает нас от близкого присутствия объектов и от их виртуальной опасности? [2].

Вероятно, нет ничего удивительного в том, что фотография возникла в качестве технологического посредника в индустриальную эру, когда не только реальность начала исчезать, но «и сам человек, и даже Бог» (Ницше). Возможно, что исчезновение реальности и дало толчок данной технической форме. Возможно, фотография – это ещё один рывок в погоне за угасающей действительностью, которая исчезает в безмерно растающем информационном пространстве. Возможно, фотография – это шанс человека на собственную жизнь... Реальность сумела мутировать в образ. Это ставит под вопрос наше упрощенное понимание зарождения технологии и появления современного мира. Быть может, не технический прогресс стал виновником нашумевшего исчезновения реальности, а, наоборот, все наши технологии (со всеми их последствиями) являются итогом угасания реальности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Baudrillard, J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumiere: Litteralite de l'Image / J. Baudrillard. – Paris : Galilee, 1999. – P. 175–184.
2. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М. : РУДОМИНО, 2001. – 377 с.
3. Никитина, И. П. Философия искусства : учеб. пособие / И. П. Никитина. – М. : Омега-Л, 2008. – 560 с.
4. Шугайло, И. В. Специфика фотографического образа / И. В. Шугайло // Вестн. Волгоград. гос. ун-та. Сер. 7. Филос. Социол. и социал. технологии. – 2010. – № 2 (12) – С. 122–126.
5. Медиафилософия. III. Фотография / под ред. В. В. Савчука, М. А. Степанова. – СПб. : С.-Петербург. филос. об-во, 2009. – 255 с.
6. Савчук, В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. – 256 с.
7. Китаев, А. Субъектив. Фотограф о фотографии / А. Китаев. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2006. – 378 с.

Рукапіс паступіў у рэдакцыю 10.10.2015

Finsler O.V. Specificity of the Photographic Image: Philosophical Analyses

The article analyzes the specificity of the photographic image, made its comparison to the picturesque and cinematic images. Due to its ability to change the reality, the stillness, the silence of movements, photography affirms itself as both the most «pure» and the most artificial exposition of the image. However, photo image is able to magnify the «observed» without distortion and beautifying. Its meaning consists in entering into the space of reality, not to conquer, but to display the meaning of human existence.