

Галина Александровна Ланщикова

Омский государственный педагогический университет, кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры дизайна, монументального и декоративного искусства, Омск, Россия
e-mail: galalan8@gmail.com

Татьяна Юрьевна Позднякова

Омский государственный педагогический университет, кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры дизайна, монументального и декоративного искусства, Омск, Россия
e-mail: ptyu@mail.ru

Сущностная специфика фотографии

Аннотация. В статье описаны приемы семиотического, аналитического и феноменологического подходов в рассмотрении онтологической основы фотообраза. Представлены различные точки зрения исследователей (Р. Барта, А. Руйе, А. Гука и др.) на понимание специфических особенностей фотографии как коммуникативного вида изобразительного искусства. Отмечено, что не существует единого набора признаков для разных видов фотографии. Фотография может выступать в роли оригинала для живописных работ, а наличие инструментов фоторедакторов позволяет применять невиданные ранее эффекты. Вследствие этого работы фотографа-любителя могут превзойти произведения профессиональных фотохудожников. В результате исследования сделан вывод о том, что фотографию не следует сводить к простому автоматизму, ее природа изменчива, а функцию фотографии неправомерно подменять лишь информированием: документализмом или подражанием. Фотографическая очевидность риторична. Феномен фотографии определяется многими факторами из сфер науки и искусства.

Ключевые слова: фотография, фотореализм, фотообраз, семиотика, фоторедактор.

Galina A. Lanshchikova

Omsk State Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Design, Monumental and Decorative Arts, Omsk, Russia
e-mail: galalan8@gmail.com

Tatiana Yu. Pozdnyakova

Omsk State Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of
the Department of Design, Monumental and Decorative Arts, Omsk, Russia
e-mail: ptyu@mail.ru

Essential Specificity of Photography

Abstract. The article describes the techniques of semiotic, analytical and phenomenological approaches in considering the ontological basis of the photographic image. Various points of view of researchers (R. Barthes, A. Rouillet, A. Hooke, etc.) on understanding the specific features of photography as a communicative type of fine art are presented. It is noted that there is no single set of features for different types of photography. Photography can act as the original for paintings, and the presence of photo editing tools allows applying effects never seen before. As a result, the work of an amateur photographer can surpass the work of professional photographers. The study concluded that photography should not be reduced to simple automatism, its nature is changeable, and the function of photography should not be replaced by mere information: documentary or imitation. Photographic evidence is rhetorical. The phenomenon of photography is determined by many factors from the spheres of science and art.

Keywords: photography, photorealism, photo image, semiotics, photo editor.

Введение (Introduction)

Фотографическая практика в конце XX в. перешла из сугубо утилитарной сферы в сферу культуры и искусства. Новое видение фотографии с осмысленным восприятием изображения исследователи связывают с исторически необратимой утратой ее прикладного значения. До этого времени ее воспринимали лишь как инструмент вспомогательный. Понимание функции фотографии — снабжение социума документальными данными, утверждение его ценностей — с середины XIX в. позволяет считать ее «слепком индустриального общества». Изменения в самой природе общества влекут и изменение парадигмы фотографии: возрастают требования к созданию изображения. Запросы информационного общества порождают новые визуальные формы, «вписывающиеся» в новые экономические и технологические условия производства [1, с. 8–9].

Исследований в области фотографии не так много. В основном они касаются технологических аспектов ее производства. Теоретические исследования зачастую поверхностны. Цель данной статьи — проанализировать точки зрения исследователей фотографии на ее сущностные специфические признаки.

Методы (Methods)

Исследование базируется на семиотическом подходе. Теоретический системно-структурный анализ специальной и общенаучной литературы был применен для описания специфики фотографии как коммуникационного средства. Также для систематизации материалов использованы методы исследования общенаучного характера (сравнение, анализ, синтез, обобщение).

Литературный обзор (Literature Review)

Высказывания о фотографии преимущественно основаны на воззрениях Ч. Пирса, ученого-семиотика, предложившего термин «отпечаток» для дифференцирования природы рисунка и фотографии. В первом случае речь идет о символе, имитации, воспроизведении, а во втором — о знаке, следе. По Пирсу, фотографическое изображение представляет собой структурно организованный текст, динамическую систему знаков. А. Гук в своей статье утверждает, что в зависимости от языковой ситуации и социокультурной потребности в фотографическом изображении активизируется один из типов знаковости (иконический, индексальный, символический), создавая при этом три вида фотографической речи: объектную, риторическую и художественную. В объектной фотографии, основанной на иконической знаковости, больше всего ценится фотореализм изображения, что в значительной степени увеличивает его гносеологические возможности. В риторической фотографии, использующей преимущественно индексальную составляющую фотоизображения, ценятся, прежде всего, его «свидетельские» возможности, представляющие бытие фотообраза в категориях «здесь» и «сейчас». В художественной фотографии ценится главным образом символическое начало, придающее фотоизображению элемент недосказанности, недоделанности и, соответственно, многозначности [2, с. 41–42].

А. Руйе указывает на слабые позиции такого абстрактного идеалистического рассуждения, в котором роль фотографии сведена лишь к пассивному запечатлению, индексальности, к соотношению изображения с исходным наличествованием изображаемого объекта. Таким образом, категория «собственно фотография», выпадая из области действия общих законов, признавалась способом фиксации реальности, а ее парадигма сводилась «к нулевому циклу, к техническому принципу, зачастую к простому автоматизму» [1, с. 233].

Разновидностей фотографии множество: она может быть коммерческой либо нет, документальной либо постановочной; может различаться способом получения, цветностью, характером ее восприятия, зависеть от вида деятельности либо изображаемого; может именоваться предметной, интерьерной, репортажной, туристической, пейзажной, свадебной, а также «астрофотографией», «арт-фотографией» и т. п. Кроме того, сами виды тоже могут подразделяться на подвиды. К примеру, если говорить о жанре портрета, то он может быть постановочным (студийным), репортажным, официальным, может быть выполнен в фас, легком/критическом повороте, в «приходящем»/«уходящем» профиле и др. [3, с. 142].

Работа Р. Барта, утверждающего, что «фотография не поддается классификации, потому что нет ни малейшей причины маркировать те или иные из ее случайных проявлений» [4, с. 19], является основополагающей для исследования. Фотография лишь «...может быть предметом трех способов действия, троякого рода эмоций или интенций: его делают, претерпевают и разглядывают. Operator — это сам Фотограф. Spectator — это все мы, те, кто просматривает собрания фотографий в журналах, книгах, альбомах, архивах. А тот или та, кого фотографируют и кто представляет собой мишень, референта, род небольшого симулякра, ...испускаемого объектом, — я бы назвал... фотографическим Spectrum'ом...» [4, с. 24].

Р. Барт, по словам А. Руйе, представляет сущностную форму фотографии «...в виде односторонней химеры: запечатление без сходства, химия без оптики, сообщение без кода, аппаратура без изображения, референция без композиции» [1, с. 240]. При этом саму фотографию Р. Барт, пользуясь чисто дейктическим языком, расценивает как песню: «фотография — это всегда только песня, где чередуются “видите”, “видишь”, “вот”», для кого она всего лишь «указывает пальцем на какого-то визави и не может выйти из этого...» (цит. по: [1, с. 240]). «На самом деле фотография — это одновременно наука и искусство, регистрация и возвешение, индекс и икона, референция и композиция, “здесь” и “там”, актуальное и виртуальное, документ и выражение, функция и чувство» [1, с. 241].

Знаки в фотографии могут быть интерпретированы автором, задающим коннотативный уровень восприятия, а также могут передавать «визуально неосознаемое содержание» [2, с. 45]. Коннотативный (ассоциативный, эмоциональный) слой в фотоизображении скрыт за очевидной поверхностью слоя денотативного (обозначающего, предметного). «Его информационная избыточность или фотореализм (документализм) препятствует выполнению фотоизображением

своих эстетических функций» [2, с. 45]. Автор делает вывод: атрибутивность фотоизображения носит двойственный характер в связке «документальность — эстетичность», зафиксированной в понятии «парадокументальность».

Если трактовать фотографию как вид изобразительно-го искусства, тесно примыкающий к сфере коммуникации, то можно предположить, что в анализе документальной и художественной фотографии семиотический метод вполне приемлем. При этом творческую работу не следует рассматривать как непосредственное информирование, прямую коммуникацию. Эффективность и перспективность данного метода отмечена исследователями при изучении различных вариантов визуальной коммуникации (кинематографа, рекламных плакатов). Частные вопросы были рассмотрены рядом исследователей, в том числе Р. Бартом. К примеру, формы интерпретации явлений искусства, переосмысление в семиотическом аспекте практики восприятия отдельного произведения и др. [5].

Воззрения Барта критикует Руйе: бартовская концепция проявляется как «плоско репрезентативная», «констатирующая», не выходящая «за границы онтологической точки зрения», характеризующая фотографию как «машину схватывания», способную продуцировать и репродуцировать видимость, но не видимое [1, с. 25]. От абстрактной концепции, следовательно, нужно отказаться.

Руйе в своей работе предпринял попытку представить сущность «единой» фотографии как интеграцию и варьирование формы, изображения, практики, методов функционирования, пространства (территории). Фотография, по сути, «осциллирует» между документом, выражением и искусством, подталкивая их к развитию, открывая тем самым возможности для иных воззрений. На дискуссию выносятся вопросы, связанные с конструкцией, вымыслом, с «запредельным» и виртуальным, с диалогизмом — в том числе в плане слияния искусства и фотографии (обозначает, по Руйе, переворачивание ее «на лицевую сторону»).

Фотография всегда имела дело с запредельным — местом, «всегда не поддающимся означиванию», неким топосом недоступного и неизведанного (иными словами, виртуального) внутри актуального.

«Фотографическая запредельность» развивается в трех направлениях:

- акцентирование документальной функции приводит к изысканиям экстраординарного либо экстремального внутри обычного и «всегда-уже-виденного»;
- формирование нового типа запредельного, максимальное удаление от плоского реализма, отрицание документальной этики, прозрачности, помещение на ведущее место материала, вымысла, размытости, теней;
- освобождение фотографии от репрезентации и имитации, ориентация ее на конституируемый виртуальный мир, в котором видимое — уже не данность.

Новый современный этап характеризуется переходом от полюса «возможно-реального» к полюсу «виртуально-актуального». Репортажная фотография выполняла роль «регистратора» событий в форме «решающего момента» (А. Картье-Брессон) либо «это было» (Р. Барт). Затем запредельное вышло за рамки пространства, распростра-

нившись в беспредельности цифрового мира, а цифровая фотография посредством интернета стала доступна практически в любой точке земного шара.

Е. А. Кондратьев, анализируя смысловую выразительность современной фотографии, отмечает конвенциональный характер самой природы фотографии, отражаемый в иррациональной взаимосвязи документального и «преобразованного». Суть и свойства фотообраза могут быть проявлены различно, они обусловлены предметными задачами автора-фотохудожника. Автор также признает, что многозначное явление художественной фотографии, механизмы встраивания ее в комплексные креативные формы выступают предметом обсуждения в исследованиях как искусствоведческого, так и философского характера: «Художественная фотография по своей семантике и по своей выразительной природе является синтетичным, пограничным феноменом» [6, с. 48].

Фотография активно содействует функционированию визуальных медиа в различных актуальных контекстах. Художественность в фотографии составляет онтологическую основу образа фотографического, установление данного «статуса» в основном происходит на основе аналитического либо феноменологического подходов. Первое направление подразумевает выявление признаков (атрибутов) фотографии, второе — анализ восприятия фотографического образа, его «фотографическую» сущность [6]. Полный «состав» элементов «деятельностно-творческой системы» фотографии в контексте онтологического подхода сформулирован А. Гуком: субъект и объект фотографирования, процесс фоторепрезентации, результат (продукт) и зрительское освоение произведения [7, с. 23].

Согласно *аналитическому* подходу, художественный статус фотографии рассматривается в плане использования самого термина «фотография» в теории и практике. Поскольку фотография мультифункциональна, характеризуется наличием многообразности жанров, то «фотографическое» приобретает разные степени условности/реальности, преднамеренности/спонтанности в зависимости от контекста» [6, с. 49]. Таким образом, для каждой фотографии не существует единого набора признаков, а сущностное определение ее вообще невозможно (Н. Кэрролл) [8]. Теоретик искусства утверждает, что прежде всего следует определить релевантные для конкретной ситуации качества фотографии.

Существует стереотип, что снимок — точный слепок модели. Но это утверждение не гарантирует «реалистичность» фотографии: фотоснимки могут иметь низкую контрастность, резкость, а четкость может быть просто недоступна визуальному восприятию человека. Изображение на фотографии может быть намеренно расфокусировано, размыто. Макроснимок (в максимальном увеличении) также не позволяет зрителю составить полное представление об объекте. Искажает облик объекта и чрезмерно натуралистическая фотография.

В этой ситуации можно говорить лишь о мере условного соответствия оригинала его светокопии, т. е. о подражательной функции фотографии. Самому фотоизображению, наряду с этим, присуща мультипликативность: возможность

выполнить несколько отпечатков с единственного кадра/негатива. Данный факт противоречит онтологической логике, сообразно которой все копии случайны перед приматом уникального оригинала. В связи с этим Р. Барт утверждает, что фотография «...до бесконечности повторяет то, что уже никогда не может повториться в плане экзистенциальном. <...> Она являет собой абсолютную Единичность, суверенную, тусклую и как бы тупую Случайность...» [4, с. 16].

Кроме того, мультипликативность имеет транзитивный характер вследствие применения разных ракурсов, объективов и т. п. Реального сходства полученных репрезентаций в плане технических и композиционных характеристик может и не быть. Если же рассматривать «документальную» функцию фотографии, то виртуальные креативные искажения в процессе фотомонтажа проявятся в качестве тождественных аналогов иной неведанной реальности.

Аналитический подход нацелен на преобразование метафизических (сущностных) метафор, касающихся тезиса о прямой взаимосвязи фотографии и реальности. Н. Кэрролл приводит пример подобных «онтологических» изречений: «Фотография документирует реальность» [6, с. 52]. Такой генерализацией выступает и концепт Р. Барта *punctum* («укол реальности»), особая реакция на изображенное: «*Punctum* в фотографии — это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)» [4, с. 54]. Следовательно, «укол бытия» отнюдь не уникален, поскольку любым фотообъектом возможно сгенерировать бесчисленное количество отпечатков (*punctum*'ов). Следовательно, фотообраз не является данностью, он условен, релятивен, зависит от контекста, в котором дана интерпретация. *Punctum* — вторая составная часть фотопроцесса, к первой Барт относит *studium*, трактуя его как «прилежание в чем-то, вкус к чему-то» [4, с. 53].

Утверждения о присутствии в фотографическом снимке уникальной онтологической сущности, некой «объективности», очевидной либо скрытой, относят к *феноменологическому* подходу: концепция *punctum*'а Р. Барта, тезис о «решающем моменте» А. Картье-Брессона [9], идея фотографии «индекса» Р. Краусса [10]. При таком, противоположном аналитическому, подходе фотография мыслится как прояснение истинной сути момента, как непосредственный «отблеск бытия». Однако реалистичность, онтологическая связь фотографии с реальностью не могут определяться «спонтанным натурализмом» фотообраза.

Результаты и обсуждение (Results and Discussion)

Механический автоматизм (как и натурализм) также не может служить отличительным признаком фотографии, критерием оценки взаимосвязи фотографического образа и реальности. Достаточно вспомнить Дж. Поллока или В. де Кунига в абстрактной «живописи действия» либо экспрессивную художественную манеру М. Ротко [11, с. 35]. Практически в любой вид изобразительного искусства заложена автоматическая либо механическая опосредованность/фиксация в некоторой степени. «Любая визуальная репрезентация, как и любой фотоотпечаток, несет в себе элементы причинно-следственных связей» [6, с. 53].

Есть мнение, что фотографию вообще не следует истолковывать в плане искусства. В статье О. Н. Аверьяновой описаны воззрения М. Рэя. В 1937 г. М. Рэй опубликовал буклет с названием «Фотография — не искусство» (*Photography Is Not Art*), вместивший дюжину фотографий-репродукций, сопровождающихся короткими подписями, с поэтическим предисловием сюрреалиста А. Бретона. Рэй был известен своими экспериментами: от «фотографического рэди-мейда» до рейографии — фотограммы, названной его собственным именем, ставшей, по сути, маркером абстрактной фотографии модернизма [12, с. 55]. Фотограмма являлась результатом полуавтоматического «образотворчества», уникальным произведением, сочетавшим в себе черты реальности и абстрактные элементы. Сам фотохудожник проводил символические аналогии между своими снимками и пеплом от сожженных предметов. Кроме постулата «фотография — не искусство», Рэй провозглашает иной: «искусство — не фотография», означая функцию фотографии как «материал» для художника [12, с. 61].

Р. Барт утверждает потенциальную возможность превращения фотографии в искусство: для этого ей достаточно «предать забвению свою нозму» [4, с. 206]. Этим отчасти объясняется потребность в конкуренции фотографа и художника.

Притягательность фотографии Барт определяет словом «приключение». Если же фотография не «приключается», оставляет зрителя равнодушным, то не следует и удосуживаться превращать его в образ [4, с. 42]. Впрочем, даже в *punctum*'е фотографией не исчерпывается вся безграничность пространства зрительного опыта. И в этом — ее своеобразный парадокс. Присущую фотографии документальную функцию не следует распространять на все фотоискусство, поскольку идентификация условна, проявляется только в пределах социальных конвенций. Подтверждением этого служит искусство фотопортрета художественного, акцент в котором может быть поставлен на незначительных в документальном плане чертах. Другим примером может считаться фотография рекламная, где участвуют известные деятели, артисты. В этом случае реклама нацелена не на передачу «документальной индивидуальности» персонажа как такового, а на полезность рекламируемого продукта [6, с. 53–54]. Нередко именно к живописному произведению могут быть предъявлены требования передачи реалистичности в большей степени, нежели к съемке-репортажу (панорамы, исторические полотна).

Понятия «реальное» и «реалистичное» также следует дифференцировать. Реалистичность изменяется с течением времени, коррелирует с «конвенциональным контентом» реального. Она зависит от контекста, а в фотографии, как и в искусстве, — от «соответствия ожиданиям» современников. Реалистичность фотографии таит непознанное пространство — реальность. Фотография не в состоянии напрямую выразить условия реалистичности, она лишь апеллирует к содержанию, вызывающему ее появление и гипотетически распространяющемуся за ее пределы.

Критерии реалистичности непосредственно определяются спецификой жанра искусства, их разнородность обус-

ловливает контекстуальное значение и ожидание меры этой реалистичности либо условности. Таким образом, онтологический подход в данной ситуации оказывается нерелевантен, он «работает» лишь для субъективного восприятия.

Вопрос «Где пролегает граница, разделяющая условные изображения в фотографии и в традиционном искусстве живописи, графики и др.?» пока не имеет однозначного ответа. Одна из гипотетических версий предложена А. Гуком, который утверждает, что маркером фотографичности можно считать наличие поверхности (бумажной, экранной, матерчатой и пр.), отделяющей реальность от ее фотографического прототипа. Поверхность задает меру природной условности фотографии, формирует особые условные признаки фотографического изображения: двухмерность, границы кадра, масштабное несоответствие и т. д. [2, с. 47].

Фотография фиксирует внешний облик объекта. По утверждению Кэрролла, фотография — не репрезентация объекта, она творит удаленную модель (гохи) реального объекта [8, с. 44]. Другими словами, фотография является «моделью-заместителем предметности, несущей способность-казаться-предметом» [6, с. 54]. «Образ, гласит феноменология, это небытие... объекта» [4, с. 202]. Для Барта фотография — это «странный медиум», «новая форма галлюцинации, ложной на уровне восприятия», «безумный образ, о который потерлась реальность» [4, с. 203].

Фотоизображение положено в основу не только фотоискусства, но и кинематографа. Так можно выявить и некую двусмысленность: если фотообраз реферирует к реальности, то «документальный» кинематографический кадр воспринимается как фрагмент подвижного зрительного потока. К тому же «реалистичные» натурные планы в кино нередко создаются в павильоне с бутафорским окружением.

Эссенциалистскую позицию в данном вопросе занимает А. Базен: «Все виды искусства основаны на присутствии человека, только фотография извлекает преимущество из его отсутствия» [13, с. 13] (здесь и далее перевод наш. — Г. Л., Т. П.). Ж. Бодрийяр также отмечает способность фотографии передать ситуацию «неприсутствия» зрителя, а также способность очищения от влияния субъекта [14]. Субъективное начало может привноситься в фотографию извне, наделив ее внешне аналогичными живописи выразительным, содержательным, сюжетным планами. Но здесь следует отметить неоднозначность утверждения о вытеснении субъекта, лишении зрителя опыта соучастия, партиципации, подразумевающей скорее «воздействие», нежели «соприсутствие» применительно, к примеру, к фотоизображениям страданий. Не все новости могут быть превращены в «развлечение».

Вопрос о подлинности, очевидности в фотографии можно отнести к риторическим: фотография — «...монологическое или, скорее, риторическое высказывание, ни к кому не обращенное, не требующее ответа или интерпретации» [6, с. 57]. Следовательно, полное понимание фотографии (т. е. выявление референций снимка) невозможно, поскольку степень риторичности и безадресности в фотографии очень высока.

Заключение (Conclusion)

Итак, фотография способна отделить внимание от восприятия: может смотреть прямо в глаза зрителю (со снимка во фронтальном положении), но не может «видеть». Фотография сообщает о том, что было и чего уже нет. Она непременно разделяет «судьбу» с бумагой: под воздействием влаги и света изображение выгорает, становится более бледным, нечетким и постепенно пропадает. «Фотография — это надежное, но мимолетное свидетельство» [4, с. 166].

Фотография может таить в себе целый набор «сюпризов» (по Барту):

- редкость референта;
- жест, в исторической картине: мгновенность отстранения Бонапартом руки от больного чумой, фотография выпрыгивающей из окна на пожаре женщины и др.;
- связь со смелым трюком: «падение молочной капли в одну миллионную долю секунды»;
- использование технических ухищрений: многократного экспонирования, оптических искажений, намеренного использования некоторых дефектов (раскадрирование, размытость контуров, «смазанная» перспектива);
- случайная находка, требующая от добросовестного репортера гениального озарения при ее съемке [4, с. 65–66].

Фотообраз может как обладать спонтанным реализмом, даже натурализмом, так и рассматриваться субъективно. При этом понятия «реализм» и «реалистичность» следует разводить. Фотографию в совокупности ее проявлений можно отнести и к науке, и к искусству. Как живой организм, она развивается, претерпевает изменения. В наши дни Интернет способствует доступности цифровой фотографии практически в любом месте нашей планеты.

Современные фотовысказывания могут отражать и тенденцию к «демистификации», когда репродукция занимает место оригинала, стирать фрагменты эстетического опыта, когда выполняют нарочито нечеткие копии, привносят дефекты (трещины на стекле) в изображения с популярных произведений и др. Это не обычное присутствие логики имитации/симуляции. В данном случае объект фотографирования — сама фотография, а процесс можно назвать «ситуацией тавтологического умножения». Парадокс фокусировки образа на себе самом встречается и в жанре фотореализма — живописной имитации фотографической стилистики. Так, сама фотография, еще недавно опирающаяся на объект реальности, обретает статус оригинала и выступает уже в роли источника для повторения/подражания в живописи.

На первый взгляд нелогично то, что именно фотограф-любитель ближе находится к нозме фотографии, зачастую завладевая характеристиками профессионала. С появлением цифровых фотоаппаратов и доступных интерфейсов компьютерных программ-фоторедакторов намного расширились потенциальные возможности творцов фотоиндустрии. Дальнейшие научные разработки сложной природы фотографического помогут обнаружить новые отличительные качества фотообраза и признаки проявления его в соответствии с четкими формосодержательными задачами, поставленными фотохудожником.

Библиографический список

1. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством / пер. с фр. М. Михайловой. СПб. : Клаудберри, 2014. 712 с.
2. Гук А. А. Знаковая структура фотографического изображения и его социокультурные границы // Вестн. Кем. гос. ун-та культуры и искусств. 2018. № 44. С. 41–49.
3. Дизайн и основы композиции в дизайнерском творчестве и фотографии / авт.-сост. М. В. Адамчик. Минск : Харвест, 2010. 192 с.
4. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М. : Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с. : фот.
5. Семиотический метод в искусствоведении // Искусствовед.ру : [сайт]. 2017. URL: <https://libq.ru/articles/metodicheskoe-semioticheskij-metod-v-iskusstvovede/> (дата обращения: 04.09.2024).
6. Кондратьев Е. А. Фотография в «объективе» философии // Художественная культура. 2018. № 1 (23). С. 46–61.
7. Гук А. А. Онтологические аспекты фотографии в контексте зарубежных исследований XX века // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2024. № 5 (121). С. 15–26. DOI: 10.24412/1997-0803-2024-5121-15-26
8. Carroll N. Theorizing the Moving Image. New York : Cambridge University Press, 1996. 426 p.
9. Картье-Брессон А. Решающий момент // Séance.ru : [сайт]. 2007. 5 сент. URL: <https://seance.ru/articles/moment-bresson/?ysclid=m52u719ob1567882753> (дата обращения: 03.12.2024).
10. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений / пер. с фр. и англ. А. Шестакова. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. 304 с.
11. Ланщикова Г. А., Сухарев А. И. Сущностные признаки реализации восходящей формы развития «абстрактного» в изобразительном искусстве // Вестн. Ом. гос. пед. ун-та. Гуманитарные исследования. 2021. № 2 (31). С. 31–37. DOI: 10.36809/2309-9380-2021-31-31-37
12. Аверьянова О. Н. Между фотографией и искусством. Некоторые аспекты публикации «Фотография — не искусство». Ман Рэй/Андре Бретон (1937) // Человек и культура. 2019. № 3. С. 54–63. DOI: 10.25136/2409-8744.2019.3.26500
13. Bazin A. What is Cinema? Volume I / with a foreword by J. Renoir, essays selected and translated by H. Gray. Berkeley : Los Angeles ; London : University of California Press, 2005. 208 p.
14. Baudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image // L'Échange Impossible. Paris : Galilée, 1999. P. 175–184.