

Вера Николаевна САДОВНИКОВА / Vera SADOVNIKOVA

**| Феномен «театральной педагогики» в архитектонике социокультурных процессов начала XX века / The Phenomenon of «Theatrical Pedagogy» in the Architectonics of Social and Cultural Processes of the Early XX Century |**

ральными режиссерами и педагогами о целесообразности и эффективности того или иного метода или приема. Театральный педагогический процесс технологизировался.

С точки зрения понятия «культурных индустрий» сложившиеся школы подготовки актера имели общие черты. Комплексность проявлялась в построении четкой системы подготовки актера, в которой все компоненты были взаимосвязаны. Массовость и стандартизованность выражались в обучении и воспитании сравнительно большого количества актеров при быстром увеличении числа театров и появлении специализированных учебных заведений. Немаловажную роль в этом сыграл процесс урбанизации, когда стремительно увеличившееся городское население испытывало потребность в развлекательном искусстве, претендующем на элитарность.

Достаточно часто исследователи *не включают* театральное искусство в поле, описываемое категорией «культурные индустрии». Безусловно, феномен театрального действия можно

рассматривать и как единичное явление, которое априори неповторимо. Но полагаем, что все-таки говорить о «культиндустрии» театра допустимо: театр помогает интегрировать широкие слои населения, удовлетворяя их потребности в особо рода «продукции». Подчеркнем усилившуюся коммодификацию в данной области, которая выразилась в том, что театр стал сферой человеческой деятельности, обретшей денежную стоимость, начал массово производить, многократно воспроизводить и продавать свой «товар» – театральные представления. Театр, подобно другим сферам «культурных индустрий», создает продукты с «символической креативностью», где особую роль играет широкий охват публики и ее дальнейшая инкультурация. Т.о. понятие «театральное искусство» обладает основными типовыми признаками «культурных индустрий» и развивается в данном поле. Процесс «индустриализации» театра начался на рубеже XIX-XX вв., в настоящее время мы наблюдаем его расширение и углубление.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

**| Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / The Phenomenon of Fashion Photography: the Order of Mythological Systems |**

Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

*Санкт-Петербургский государственный университет, Россия  
Факультет искусств, доцент, кандидат искусствоведения**Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia  
Associate Professor, Ph.D. in Art Sciences  
ev100500@gmail.com***ФЕНОМЕН МОДНОЙ ФОТОГРАФИИ: РЕГЛАМЕНТ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СИСТЕМ**

В системах XX века — социальных, художественных и мифологических — модная фотография занимает особое место. С одной стороны, ее специфику определяет узкофункциональная задача: представление и демонстрация одежды или модных элементов. С другой, ее основной принцип — создание идеологий, границы которых выходят далеко за пределы практических задач. Фактически, модная фотография играет центральную роль в создании такого феномена как мода. Она принимает основное участие в создании той оболочки, которую мы идентифицируем как властный инструмент установления ценности. Модная фотография формирует иную, нежели язык или товарная форма экономику значения, игнорируя принцип непосредственного соответствия и прямого эквивалента. Она позволяет рассматривать моду как символическую систему, которая противостоит принципу дихотомии знака. Статья рассматривает модную фотографию как один из примеров культурных индустрий, которые воспроизводят не только социальные стереотипы или конструкции знака, но и поддерживают регламент мифологических систем.

**Ключевые слова:** модная фотография, мифологическая система, Ролан Барт, Жан Бодрийяр, Мишель Фуко, Михаил Бахтин, язык, знак, идеология, Эдвард Штайхен, Георг Гойнинген-Гюне, Хельмут Ньютон, Ник Найт.

**THE PHENOMENON OF FASHION PHOTOGRAPHY: THE ORDER OF MYTHOLOGICAL SYSTEMS**

In the systems of the twentieth century — social, artistic and mythological — fashion photography takes a very special place. On the one hand, its specifics is defined by a narrow-functional task: presentation and demonstration of clothes and fashion items. On the other hand, its basic principle is the creation of ideologies, the boundaries of which extend far beyond the practical tasks. In fact, fashion photography has played a central role in the creation of the phenomenon of fashion. It takes a major part in the creation of the environment, which we identify as the instrument of establishing values. Fashion photography forms the other than language or commodity economic of values, ignoring the principle of direct relevance and direct equivalent. It allows to consider fashion as a symbolic system, which is opposed to the principle of the dichotomy of sign. The article is devoted to fashion photography which could be recognized as an example of cultural industries — that reproduces not only the social stereotypes of a sign, but also support the regulation of mythological systems.

**Key words:** fashion photography, mythological system, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Mikhail Bakhtin, language, sign, ideology, Edward Steichen, George Hoyningen-Huene, Helmut Newton, Nick Knight.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

**| Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / The Phenomenon of Fashion Photography: the Order of Mythological Systems |****Модная фотография: идеология и мифологическая система**

Специфика модной фотографии – не в буквальном представлении вещей, а в создании кодифицированного нарратива, в формировании идеологического поля, которое становится проводником тех или иных ценностей. Эти наблюдения и представления о фотографии и моде хорошо известны. Две наиболее последовательно изложенные теории – это аналитические стратегии Ролана Барта<sup>1</sup> и Жана Бодрийяра<sup>2</sup>. Сразу в нескольких своих работах Барт обращает внимание на то, что в пространстве журнала сообщение любого типа утрачивает силу прямого денотативного высказывания. Задача изображения (в том числе модной фотографии) – создание мифологического пространства и нарратива, конструирование иллюзорной формы, задача которой – утверждение несуществующего регламента и идеологии. Эту мысль мы обнаруживаем и в «Системах моды»<sup>3</sup>, и в «Мифологиях»<sup>4</sup>, и в «Риторике образа»<sup>5</sup>. Основная критика работ Барта связана с тем, что он предлагает несколько искусственную спорную конструкцию комбинации выражения и смысла, стремится структурировать механизм образования значения в пространстве изображения и текста. В то же время, идеологический регламент значения остается скрытым, неясным и неидентифицированным. Изображение и связанный с ним текст (или тексты) возникают отчетливой детерминированной системой, в то время как проблема представляется обратной – денотативный

смысл изображения (в том числе модной фотографии) ускользает, теряется в интуитивных намеках и остается неопределенным и неразгаданным.

Представление о фотографическом изображении как об идеологической территории – одно из важнейших наблюдений Барта, позволяющее представить фотографическое пространство мифологической системой. Этот вектор мы обнаруживаем не только в работах, посвященных регламенту моды, но и в бартовских текстах, связанных непосредственно с фотографическим изображением<sup>6</sup>. Фотография в системе Барта – сумеречный миф, который определяют два момента: связь с миром маски, смерти, неведения и неопределенность значения. Фотография всегда нуждается в комментариях и пояснениях. В *Camera Lucida* Барт полагает, что комментарий раскрывает и дезавуирует фотографический смысл<sup>7</sup>. (Заметим, тот же принцип поддерживался в 1930-е годы в Администрации по защите фермерских хозяйств, когда от фотографов требовали писать комментарии к собственным фотографиям<sup>8</sup>.) Но текст, скорее, искажает или скрывает смысл изображения – здесь мы сталкиваемся с лакановским тезисом языка как сокрытия.

Одна из центральных проблем заключается в том, что фотография в целом и модная фотография в частности исходят из принципиально иной, нежели язык, экономики значения. И это самый серьезный контраргумент, который мы можем предъявить теории Барта: механизм его риторики образа предполагает неизбежность формирования и возможность использования фотографии как носителя конечного смысла<sup>9</sup>. В то время как фото-

<sup>1</sup> Барт Р. Мифологии (1957) / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.

<sup>2</sup> Бодрийяр Ж. Соблазн (1979) / пер. с фр. А. Гараджа. М.: Издательство Ad Marginem, 2000.

<sup>3</sup> Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры (1967) М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.

<sup>4</sup> Барт Р. Мифологии (1957) / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.

<sup>5</sup> Барт Р. Риторика образа (1964) // Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика / пер. с фр. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 297–318.

<sup>6</sup> Барт Р. *Camera Lucida*: комментарий к фотографии (1980) / пер. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.

<sup>7</sup> Там же. С. 38–47.

<sup>8</sup> Finnegan C. *Picturing Poverty: Print Culture and FSA Photographs*. Washington: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2003.

<sup>9</sup> Барт Р. Риторика образа (1964) // Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика / пер. с фр. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

**| Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / The Phenomenon of Fashion Photography: the Order of Mythological Systems |**

графия – и модная фотография в том числе – предполагает неясную и нечетко определенную территорию коннотаций. По сути, это основная проблема, связанная и с фотографией, и с модой: учитывая четкий монетарный принцип как языка, так и товарообмена<sup>10</sup>, схематичная дихотомия фиксированных эквивалентов переносится как на пространство фотографии, так и на содержание моды. В то время как модное и фотографическое предполагают принципиально иной механизм неопределенного смысла, когда значения как фотографии, так и моды не сводимы к итоговым маркерам<sup>11</sup>. Мода, вопреки распространенному мнению, не предполагает отчетливого (а тем более, устойчивого) эквивалента. Ее значение – всегда символическое, не буквальное и не монетарное.

Этот не количественный и не буквальный принцип мы наблюдаем и в модной фотографии. О каких бы снимках мы не говорили – о пикториальных картинах Эдварда Штайхена, осязаемых фигурах Георга Гойнингена-Гюне или о нуарной роскоши Ирвинга Пенна – мы никогда не можем свести содержание изображения к единому итоговому знаменателю. В этом – одна из причин провала обыденной журнальной критики, которая пытается найти в этих изображениях финальный или фиксированный смысл. Контекст модных фотографий интуитивно ясен по своему вектору, но никогда не определим по итоговому значению. Пространство фотографии, как и система моды – территория сакрального – не столько в силу своей священной неприкосновенности, сколько по причине неопределенности, неартикулированности и неясного смысла<sup>12</sup>. Это отсутствие регламентации, определенной правилами повседневного мира, переносит

систему моды в рамки мифологической системы, подчиняя модную фотографию не принципам повседневности, а правилам эпического мира.

**Проблема эквивалента и принцип неопределенного**

Противопоставленность монетарной экономике как один из главных принципов системы моды – феномен, на который, в частности, обращает внимание Жан Бодрийяр. Мы прекрасно знаем, что Бодрийяра вообще привлекали символические системы, плохо поддающиеся количественной идентификации. В ряду многих других немонетарных дисциплин он, в частности, рассматривает ритуал, механизм ценности, смерть и моду – то, у чего нет или не может быть надежного и адекватного эквивалента. Критика количественной, знаковой теории моды – хорошо известный эпизод книги «Символический обмен и смерть»<sup>13</sup>. Мода исключает линейный характер товара, действующий по принципу эквивалента. Мода формирует не эквивалент, а символ, идеологическую систему, воспроизводящую механизм власти, мифологическую систему условных возможностей и соблазна.

Модная фотография – один из примеров этой программы. Смысл и обаяние модной фотографии – в отсутствии точного требования, в равнодушии к обязательным инструкциям, которые качественное изображение моды всегда игнорировало. Модная фотография – это пример, образец, представление цели, символ недостижимого идеала, но не набор строгих предписаний. Чем точнее журнальное изображение соответствует формату модной фотографии, тем меньше точных инструкций оно содержит. Возникновение модной фотографии как жанра, который связывают с фотографиями Эдварда Штайхена 1911 года для журнала *Art et Decoration*<sup>14</sup>, показывает эту схему. Ранние

<sup>10</sup> Соссюр Ф. Курс общей лингвистики (1916) / пер. с фр. А. Сухотина. М.: Едиториал УРСС, 2004.

<sup>11</sup> Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка. / Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. 2016. Вып. 1. С. 4-33.

<sup>12</sup> Васильева Е. Феномен женского и фигура сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. № 42, зима 2016-2017. С. 160-189.

<sup>13</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть (1976) / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2011. 392 с.

<sup>14</sup> L'Art de la Robe. Paul Poiret, vu par Georges Lepape et Steichen // *Art et Decoration*, avril, 1911. p. 98 – 112.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

**| Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / The Phenomenon of Fashion Photography: the Order of Mythological Systems |**

примеры журнальных фотографических изображений одежды демонстрируют точные предписания, связанные с элементами костюма. Хороший пример тому – фотографии из журнала *Les Modes* около 1900 года. Это снятые мягким фокусом, но четко очерченные фигуры в несколько искусственных «танцующих» позах, сфотографированные на фоне рисованных задников. прототипы и параллели этих изображений, в общем понятны: театральные мизансцены и парадный портрет. В контексте данного разговора важно, что каждая из указанных фотографий представляет детально прорисованный костюм, фактически обозначая точные инструкции (как, впрочем, это было принято в модном журнале XIX века в целом), но не достигает неопределенности модной фотографии. Условность модной фотографии вытесняет точность предписаний.

Снимки Эдварда Штайхена, которые были сделаны в 1911 году для статьи о Поле Пуаре и представляют его костюмы, напротив, не регламентируют условия одежды. Штайхен, один из важнейших представителей пикториализма, выберет мягкофокусную технику, целью которой становится неясное живописное изображение. Мы не видим ни деталей, ни элементов костюма – задача Штайхена – обозначить характер и настроение: эту стратегию принято считать отправной точкой модной фотографии<sup>15</sup>. Цель модного послания неопределена – о сообщении в его Бартовском понимании мы можем говорить с большими оговорками. Главный смысл фотографической серии 1911 года – неясность, неопределенность, отсутствие артикуляции, предписания, инструкции, то есть, собственно – послания. В этом смысле фотографии 1911 года поддерживают условность и неопределенность фотографической системы в целом. В фотографической серии Эдварда Штайхена нет сообщения, которое можно было бы свести к устойчивой смысловой позиции – есть интенция. Эти снимки не-

возможно (или крайне тяжело) свести к форме одобрения или отрицания, сложно определить их денотативную точку.

**Дихотомия языка и концепция несуществующего**

Неопределенность модной фотографии, как, впрочем, неопределенность фотографического смысла в целом, часто приобретают нуарный оттенок. Несмотря на миф о позитивном оптимизме моды как темы и модной фотографии как формы, фотографические изображения костюма часто демонстрируют интерес к сумеречному, меланхолическому или лирическому. Это направление и прием мы обнаруживаем у многих значительных фотографов моды: Питер Линдберг, Ирвинг Пенн, Хельмут Ньютон, Паоло Роверси. Модная фотография, поддерживая принцип фотографической системы в целом, создает серию меланхолических объектов<sup>16</sup>. У этой стратегии – несколько причин. Первая – сумеречный характер самой фотографии, на которую, в частности, обращает внимание Барт<sup>17</sup>. Вторая – негативная или хтоническая интенция неопределенности<sup>18</sup>. Недеференцированная и нерегламентированная форма связывает нас с пространством потустороннего, неясного, хтонического. Сакральное – неразлично и неартикулировано, и, вместе с тем, неартикулированное приобретает статус неприкосновенного и священного. Неопределенность модной фотографии – форма, позволяющая вывести изображение за пределы повседневности. Неопределенность точной инструкции, сообщения, послания придает ей символический смысл.

<sup>16</sup> Sontag S. On photography. New York: Farrar; Straus & Giroux, 1977. P. 39.

<sup>17</sup> Барт Р. Camera Lucida: комментарий к фотографии (1980) / пер., коммент. и послесл. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 27-29.

<sup>18</sup> Васильева Е. Феномен женского и фигура сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. № 42, зима 2016-2017. С. 160-189.

<sup>15</sup> Brugger I. Modebilder - Zeitbilder // Modedefografie von 1900 bis heute. Ausstellungskatalog. Wien, Kunstforum Länderbank, 1990. S. 7-9.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

**| Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / The Phenomenon of Fashion Photography: the Order of Mythological Systems |**

Мода представляет собой странный феномен как система, которая не поддерживает эквивалентный принцип языка или поддерживает его в высшей степени условно. Мода оперирует символическими ценностями, но ей незнаком дихотомический принцип прямого эквивалента. Эта стратегия дезавуирует в системе моды сразу два начала: актуальное, «прогрессивное», устремленное к новому<sup>19</sup>, и архаическое, до-монетарное, в сущности – паралогическое. Варварская сущность моды – не в наивном воспроизведении правил и нововведений, но в этом до-логическом (и, как следствие – до-вербальном) аппарате. Бодрийяр обращает внимание на то, что мода воспроизводит механизм латентного, сокрытого, секретного и тайного, действует не методом артикулированного высказывания, а неясного требования.

Содержание модной фотографии – не в стремлении к новому, современному, совершенному, идеальному, а в неясности и неопределенности ее позиций. Единственная убедительная форма, связанная с модной фотографией – универсальное фотографическое «это было»<sup>20</sup>. Модная фотография стремится определить идентичность, имевшую место, но вместо этого создает мифологическую конструкцию иллюзии. То, что в фотографической конструкции «имело место» в модной фотографии, по большому счету, не существует в действительности. Система и стратегия, которую воспроизводит модная фотография – миф, фантом, иллюзия, несуществующая ситуация, социальная конструкция или картина мира. Модная фотография – достоверное подтверждение несуществующего, конструирование идеологической и социальной реальности, смысл которой – не в том, что она может быть достигнута, а в том, что ее нет. Стратегия – не в сходстве, подражании или достижении, а в отсутствии. В этом – абсолютная власть соблазна, о ко-

торой говорит Бодрийяр – в невозможности достижения и обладания. Обаяние модной фотографии – в представлении несуществующего и в иллюзии его подлинности. Эта стратегия невозможного обнаруживает связь с идеологией потустороннего. Она обеспечивает связь с Иным, недоступным в регламенте повседневности.

**Модная фотография и мифология подлинного**

Одна из главных интриг модной фотографии именно в этом – она создает иллюзию несуществующей системы и сама, тем самым, оказывается частью мифологического инструмента. Одна из областей конструирования журнальной фотографии – социальная сфера. По сути, модная фотография рассматривает социальную среду как мифологическое пространство, существующее вне достоверной конструкции будничного. Механизм, который реализует модная фотография – это создание структуры, которая имеет крайне опосредованное отношение к подлинной социальной форме.

Герои модной фотографии – герои фантазийные и фантомные. Мы вынуждены признать, скорее, достоверность бодрийяровской схемы<sup>21</sup>, когда элементы художественной сферы и медийного пространства формируют реалии повседневной системы. Механизм модной фотографии не столько фиксирует имеющийся в наличии факт (социальный или поведенческий), сколько конструирует его. Территория модного изображения – это особое пространство, отдельная действительность, связанная с фигурой действительного мира и, в то же время, дистанцированная от него.

По отношению к окружающему миру модная фотография носит двойственный характер. Так же как эпистема Фуко<sup>22</sup>, она складывается под воздействием окружающего мира, продиктована его устремлением и регламентом. Журнальный снимок

<sup>19</sup> Гройс Б. О новом. Опыт экономики культуры. М.: Издательство Ad Marginem, 2015.

<sup>20</sup> Барт Р. Camera Lucida: комментарий к фотографии (1980) / пер., коммент. и послесл. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 27-29.

<sup>21</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть (1976) / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2011. С.111-166.

<sup>22</sup> Мишель Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. / пер. с фр.: В. Визгин, Н. Автономова. М.: Прогресс. 1997.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

**| Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / The Phenomenon of Fashion Photography: the Order of Mythological Systems |**

– рефлекс феномена, который мы можем обозначить как «на самом деле». И, в то же время, изображение моды – особый продукт, создающий автономную идеологию и формирующий изолированную конструкцию действительности. Модная фотография скорее создает стилистический стандарт, нежели воспроизводит и потребляет его. Она оказывается основой конструкции, которую мы идентифицируем как мода, ее мифологическим прототипом. Она становится прототипом системы, которая может быть и не реализована в действительности. Или оказывается в ситуации, когда подлинность фотографического модного мира не имеет значения. Условная конструкция воспроизведена на фотографии и это делает исчерпывающим ее статус подлинного.

В этом смысле модная фотография принимает участие в формировании многих социальных, символических и идеологических институтов. Она обозначает миф о социальной среде или группе, существование которой относительно и условно. Она настаивает на существовании модного мира, границы которого могли бы быть обозначены совершенно иначе и, тем самым, де-факто, формирует его лимиты и очертания. Мы воспринимаем мир моды (и его мифологию), опираясь на регламент модной фотографии, мы формируем мифологию модных систем в соответствии с той конструкцией (идеологической и социальной), которую сформировала и создала фотография моды. Модная фотография становится итогом и прообразом несуществующего мира, частью системы, которая существует только в отражении.

Конструкцию модной фотографии принято сводить к воспроизводству монетарной системы. Но изображение костюма, как, впрочем, и сама мода не только поддерживает количественную схему, но и противостоит ей. Категории моды – не количественные: иерархия модной принадлежности связана не только и не столько с монетарной схемой, сколько с опытом формирования системы ценностей. И вне зависимости от того, какова цель

машины желания<sup>23</sup>, сформированной модной системой, она далеко не всегда ограничивается формальным коммерческим принципом. В сущности, все происходит наоборот: мода, способная претендовать на статус идеологии, практически никогда не сводится к решению чисто рыночных задач. Модная система (и система модной фотографии в том числе) – это механизм создания смыслов, идеологий и ценностей. И повторяя вслед за Юлией Кристевой приведенную ею цитату из Маркса, мы можем заметить: «Только смысл позволяет продавать»<sup>24</sup>.

**Модная фотография и хронотоп романа: темпоральное и буколическое**

Механизм, который связывает модную фотографию с мифологическим пространством, – соответствие нелинейному хронотопу. Это очень точное наблюдение<sup>25</sup>. Модное изображение воспроизводит и поддерживает не стандартную последовательность изложения, где существуют источник и финал, событийная сетка, набор сменяющих друг друга событий и схема преемственности. Модная фотография воспроизводит хронотоп романа – схему, обозначенную Михаилом Бахтиным<sup>26</sup> и определяющую взаимосвязь пространственных и временных характеристик повествования. Схему, при которой время, пространство, образ, характер и художественное начало формируют единое повествовательное тело, связанное с формальной последовательностью событий лишь от-

<sup>23</sup> Делез Ж. Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. и послесл. Д. Кралечкина, науч. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург.: У-Фактория, 2007.

<sup>24</sup> Кристева Ю. Смысл и мода // Избранные труды. Разрушение поэтики / пер. с фр. Г. К. Кошелева, Б.П. Нарумова. М.: РОССПЭН, 2004. С. 83.

<sup>25</sup> Гудова М. Хронотоп глянцевого журналов как механизм вытеснения советских экзистенциальных структур идентичности и формирования идентичности постсоветского человека. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.culturalresearch.ru/ru/antr/60-gudova01>

<sup>26</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотоп в романе // Бахтин М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С.11-193.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

**| Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / The Phenomenon of Fashion Photography: the Order of Mythological Systems |**

носителем. Речь – не о художественных амбициях модной фотографии, дело в повествовательном принципе, который поддерживает не линейную, а иррациональную систему изложения.

Модная фотография воспроизводит два основных принципа, обозначенных Михаилом Бахтиным<sup>27</sup>. Во-первых, это стремление к так называемому авантюренному времени, которое связано с темпоральной ахронией (то есть фактическим отсутствием линейной подчиненности происходящего) и включенностью в событийный ряд иррациональных сил, связанных с категориями внезапного поворота, стороннего прецедента и вторжения. Авантюрный хронотоп предполагает категории «вдруг», «внезапно», «неожиданно», которые охотно поддерживает и использует модная фотография. Идея внезапного, незапланированного укладывается в стратегию модной уникальности и поддержана ею. Бегство, разлука, обретение или потеря, активно поддержанные романом, играют в модной фотографии особую роль: это основа ее сюжета, приключенческой линии, интриги. Модная фотография вынесена за пределы актуального времени, она всегда несвоевременна, всегда «не сейчас». Она не принадлежит прошлому, но ее невозможно соотнести и с будущим: она конструирует не реальное, а идеальное. И эта противопоставленность реальному времени – один из принципов, который связывает фотографию моды и мифологическое пространство<sup>28</sup>. По-сути, модная фотография воспроизводит мифологический темпоральный принцип<sup>29</sup>.

Во-вторых, повествовательная схема фотографии моды связана с хронотопом буколической идиллии. Лирическая тонкость пастушеской поэзии, ее открытость и простота, ее природная

легкость – модная фотография в своем эмоциональном ландшафте близка римской буколке с ее идиллическими пейзажами и пастушескими характерами. Какой бы хронологический этап модной фотографии мы бы не рассматривали: классические героини Хорста П. Хорста, радикальные персонажи Хельмута Ньютона, схематичные и декоративные фигуры Ника Найта – все они воспроизводят программу буколической пастушеской интриги. Буколическое пространство модной фотографии – это ее лирический формат, сохраняющийся даже в тех случаях, когда модная фотография осознанно стремится к радикальным формам (Ньютон).

Опираясь на хронотоп романа, модная фотография воспроизводит мифологическую схему. В этом – один из парадоксов модной фотографии, которая содержательно связана с идеей нового, будущего и миром грядущей повседневности. Подчиняясь мифологической схеме, изображение моды, скорее, выпадает из конструкции времени и противостоит ему, аннулируя последовательную смену прошлого, настоящего и будущего. «Грядущее» модного изображения еще не наступило, и, в то же время – оно не принадлежит настоящему и не связано с прошлым<sup>30</sup>. Хронотоп модной фотографии может быть идентифицирован как «нигде» и «никогда». То есть, фактически, он ослабляет рамки романа и обращается к эпической форме. Повторим еще раз: речь не о художественном стандарте фотографии моды, пафос которой может быть не столь масштабен. Проблема – в хронологической и пространственной системе изображений моды, которые формативно воспроизводят схему эпоса и романа<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Там же.<sup>28</sup> Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, Парадигма, 2010.<sup>29</sup> Стеблин-Каменский М. Миф. Л.: Наука, 1976. С.43-49.<sup>30</sup> Васильева Е. Фотография и феномен времени // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15., 2014. Вып. 1. С. 64-79.<sup>31</sup> Бахтин М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука. 2000. С. 194-232.