

## СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ФОТОКОМИКСА В КОНТЕКСТЕ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ XX – XXI ВВ.

Смульская С. Ю.

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

*Аннотация.* Статья посвящена анализу стилистической эволюции фотокомикса XX – XXI вв. Несмотря на то, что фотоискусство с самого начала своей истории создавало синтетические литературно-визуальные формы, становление и развитие фотокомикса определялось актуальными тенденциями экранной культуры.

*Summary.* This article analyzes the stylistic evolution of photo-novel in the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries. Despite the fact that art photography from the very beginning of its history has created synthetic literary and visual forms, formation and development of a photo-novel has been determined by current trends of screen culture.

Фотокомикс – разновидность комикса, в которой вместо рисованных изображений используются фотографии. Исследователь С. Хеллер уточняет, что в фотокомиксе могут быть использованы как оригинальные снимки, так и заимствованные из фильмов кадры [3]. Нередко в зарубежной литературе употребляется термин «fumetti» (от итальянского «маленькие клубы дыма», отсылающего к диалогическим пузырям). Следует отметить, что в итальянском языке термин «fumetti» обозначает комиксы в целом. Еще один распространенный термин – фотонвелла – в английском языке ассоциируется в первую очередь с кино- и телевизионными адаптациями.

В белорусскую культуру фотокомикс начал проникать по мере распространения сети Интернет и компьютерных программ для обработки изображений. Так появился веб-комикс, часто использующий кадры из известных фильмов и телевизионных передач, новостей на порталах сети Интернет. В большинстве случаев отечественный веб-комикс анонимен, часто эксплуатирует общеизвестные анекдоты, цитаты, образы известных реальных людей и популярных персонажей. В контексте все большего распространения веб-комикса в Республике Беларусь становится все более актуальной проблема изучения его генезиса, межвидовых связей.

Следует отметить, что фотография начала осваивать временные, повествовательные формы еще в XIX веке. Именно тогда появились произведения, предварявшие появление фотокомикса – серии фотографий, последовательность которых складывалась в определенный сюжет. Одним из первых примеров стала серия Г.П. Робинсона «Красная шапочка» (1858 г.), иллюстрировавшая известную сказку.

В XIX веке появились и фотокниги – еще одна форма, близкая к фотокомиксу. Одной из первых фотокниг стала работа Анны Аткинс «Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions» (1843–1853) – издание прикладного характера, созданное в помощь британским ученым для идентификации морских растений. Уильям Генри Фокс Тальбот также создал одну из первых фотокниг – «Карандаш природы» –

вышедшую в шести частях (1844–1846). Первая фотокнига, иллюстрирующая литературное произведение была создана Дж. М. Камерон в 1874 г. Для «Королевских идиллий» А. Теннисона было создано 12 фотографий, которые в книге были воспроизведены в виде литографий.

Вербально-фотографические серии появлялись и в периодической печати. В 1886 году выдающийся фотопортретист и журналист Надар брал интервью у М.Е. Шевроля, приуроченное к столетию ученого. Во время этого интервью сын Надара, Поль, сделал серию снимков, 13 из которых были опубликованы вместе с интервью в «Le Journal Illustré» в сентябре 1886 г. Три года спустя появилось еще одно фотоинтервью, сделанное Надарами, взятое у генерала Буланже для «Le Figaro». Это был не единичный случай, например, в 1904 г. вышла книга «С ручкой и камерой: интервью со знаменитостями» У.Б. Нортропа. Наибольшее распространение получили серии фотографий иного типа – репортажи. Серийность фотографии вышла на первый план в XX в. Как отмечает А. Фоменко, в рамках советского конструктивистского фоторепортажа сложилась своеобразная модель серии, развивавшаяся, на наш взгляд, в сторону гибридной формы с литературой: «фотограф «обсматривает» объект с разных сторон и компоует снимки в произвольной последовательности. Порядок изображений определяется не временной логикой развития сюжета, а скорее логикой пространственных ритмов. В дальнейшем, как мы увидим, фотосерия развивалась в сторону диахронии, а результатом этого развития должна была стать некая синтетическая, литературно-изобразительная форма» [1, с. 196].

Приняв во внимание все вышесказанное, отметим, что хоть наш объект исследования и стал синтетической, литературно-фотографической формой, его зарождение и стилистическая эволюция определялись не столько процессами, происходившими в фотоискусстве, сколько логикой развития экранной культуры. На это убедительно указывает Ж. Батенс, выстраивая систему межвидовых отношений фотонвеллы [2].

Первые фотокомиксы появились в Италии в 1947 г., они стали результатом сложных процессов, происходивших в культуре, размывавших границы не только между видами искусства, но и между сферами художественного и нехудожественного. С самого начала фотокомикс создавался под определенную платформу – еженедельные иллюстрированные журналы, которые определили аудиторию, формат и содержание, периодичность выпусков и даже то, на какой именно бумаге будет реализован конечный продукт. Как это было и с первыми печатными комиксами, фотокомикс с самого начала нередко повторял в больших сериях отдельные удачные идеи и сюжеты. Закономерным было и обращение к одному и тому же персонажу, пусть его приключения и постоянно варьировались. Поскольку фотокомикс складывался в контексте женских иллюстрированных журналов, то на раннем этапе его главной темой стали поиски настоящей, истинной и единственной любви, ее систематическое повторное открытие одним и тем же протагонистом. Как следствие, многие серии тяготели к пародийности.

Ранний итальянский фотокомикс выбрал особую эстетику – гламурную фотографию, эротизирующую лица (в ранних работах преобладают крупные планы) и тела персонажей. При этом в противоположность рисованному комиксу, активно экспериментировавшему в то время с композицией, в большинстве случаев фотокомикс работал со стандартным форматом, одинаковыми по форме и размерам кадрами, пусть отдельные эксперименты с круглыми панелями и табличными

композициями и имели место. Это легко объяснить тем, что формальные эксперименты мешали бы целевой аудитории сосредоточиться на главном – эстетике гламурной фотографии. Ранний фотокомикс выбрал и определенный тип сюжета – мелодраму, часто эксплуатируя стиль мелодрам немого кино, как минимум в фотокомиксах этого времени прослеживается явное влияние фильмов с участием Рудольфа Валентино.

Тем не менее, самым известным итальянским фотокомиксом, популярность которого вышла далеко за пределы страны, стал совсем иной проект – «Killing» (1966–1969), поставленный актером и певцом Розарио Борелли. Киллинг – главный герой, жестокий преступник в черно-белом костюме скелета. В серии был задействован ряд актеров, появлявшихся тогда в европейских шпионских и криминальных фильмах, спагетти-вестернах и т.д. Несмотря на разительное отличие в содержании («Killing» был насыщен жестокими сценами насилия), комикс во многом эксплуатировал ту же гламурную эротизированную эстетику, что и fumetti в женских иллюстрированных журналах (рис. 1).



Рис. 1. Кадр из фотокомикса «Killing» (1966–1969 гг.)

В целом развитие фотокомикса в конце 1960–1970-х гг. было отмечено большими переменами. Под влиянием нарастающей в европейском кино реалистической тенденции фотоновелла изменит и свое содержание, и формат. Если с самого начала фотокомиксы публиковались сериями в иллюстрированных журналах, то в это время появится тенденция публикации всей истории целиком, в виде отдельной книги.

В визуальном решении все чаще будет появляться цвет, что следует объяснить влиянием не столько цветной фотографии того времени (которая только начинала осваивать художественные возможности цвета), сколько телевидения, на котором цвет стал стандартом в конце 1960-х гг. Изменится и подход к композиции кадра: лица главных героев по-прежнему будут играть главную роль в композициях, но больше внимания будет уделяться показу среды, деталей. Поменяется и сама организация комикса – на смену панелям с одинаковыми по размеру кадрами придут новые, в которых особенно важный кадр может занимать значительно больше места. Стремясь вырваться за пределы иллюстрированных женских и подростковых журналов, утвердиться в системе искусств, фотокомикс начнет осваивать новые необычные ракурсы и монтажные приемы, повторяя процессы, происходившие в это время в языке кино. К созданию фотоновелл все чаще будут привлекаться известные

режиссеры и актеры, как и в постмодернистском кино, в фотонвелле будет появляться все больше цитат, отсылающих к произведениям изобразительного и киноискусства.

Фотокомикс получил широкое распространение в США и Канаде, особый его успех был связан с журналами «Help!» и «National Lampoon», публиковавшими большое количество юмористических фотоисторий. На протяжении 1970-х гг. американские фотокомиксы занимались в основном адаптацией популярных фильмов и телешоу. В таких изданиях использовались кадры из популярных экранных текстов, которые снабжались подписями, репликами в диалоговых пузырях. Сюжет фотокомикса повторял фильм, пусть в истории могли быть и отклонения от исходного произведения (в большинстве случаев опускались некоторые сцены). Среди таких произведений фотокомиксы по мотивам самых разных фильмов, включая «Чужого» (реж. Р. Скотт, 1979) и «Звездный путь» (реж. Р. Вайз, 1979). Так продолжалось до 1980-х гг. – времени распространения домашнего видео, которое снизило интерес к фотокомиксу. Одним из самых масштабных проектов стала серия фотокомиксов «Star Trek» (в 1977–1978 гг. издательство «Bantam Books» выпустило 12 фотонвелл, в которых были адаптированы самые популярные эпизоды сериала; затем появились еще две фотонвеллы от «Pocket Book»). Впрочем, выпуск фотокомиксов по мотивам популярных фильмов продолжался, пусть и в меньшем масштабе. К примеру, в XXI веке были выпущены фотокомиксы по мотивам фильмов «Проект ведьмы Блэр» (реж. Э. Санчес и Д. Мирик, 1999 г.) и «Ангелы Чарли» (реж. Дж. М. Никол, 2000 г.).



Рис. 2. Кадр из фотокомикса «Star Trek»

Фотокомикс распространился в Латинской Америке, где поначалу (в 1960-е гг.) он существовал преимущественно в виде адаптаций популярных фильмов, после начали появляться и оригинальные истории. Именно в Латинской Америке сложился новый жанр фотокомикса, его стали использовать в просветительских целях, в первую очередь, для распространения информации здравоохранительного характера. Это легко объяснить тем, что сочетание текста и фотографий производило на аудиторию значительно большее впечатление, чем графические плакаты и буклеты.

Новый этап развития фотокомикса начался с распространением сети Интернет и появлением доступных программ для создания комиксов, которые позволяют добавлять к фотографиям не только «пузыри» с репликами, но и звуковые эффекты. Их появление возродило интерес к фотокомиксу, тем более, что благодаря

современному уровню развития технологий, его созданием смогли заняться практически все желающие. Сегодня сложно говорить о ключевых тенденциях на актуальном уровне развития фотокомикса, среди наиболее успешных проектов появляются и те, которые прямо повторяют сложившиеся в кино жанровые структуры, и иронизируют над ними.

Один из самых популярных современных фотокомиксов стал «Чужой любит Хищника» Берни Ху. Его герои – персонажи известных фильмов, однажды встретившиеся в жестоком поединке в картине «Чужой против Хищника» (реж. П.У.С. Андерсон, 2004 г.). Впрочем, в комиксе Б. Ху бывшие антагонисты вместе снимают жилье в современном Нью-Йорке и проходят через все те парадоксальные ситуации, с которыми знаком современный горожанин. Обращает на себя внимание не только абсурдистский юмор фотокомикса, но и специфическое визуальное решение. Чужой и Хищник представлены в виде игрушечных фигурок, которые имплантируются в фотографические фоны (часто заимствованные). Первый выпуск «Чужой любит Хищника» увидел свет в 2004 г., фотокомикс перестал обновляться в 2011 г.



Рис. 3. Кадр из фотокомикса «Чужой любит Хищника»

Не меньшее внимание привлек фотокомикс «Ночь Ноль» А. ван Винкла (существующий в настоящее время уже не только в виде веб-комикса, но и напечатанного графического романа). Его пилотный эпизод вышел в мае 2008 года, новые эпизоды появляются по сей день на официальном сайте проекта. Это – еще одна история о зомби-апокалипсисе, выполненная в соответствии со всеми канонами жанра.

Как видно, в своем развитии фотокомикс прошел несколько этапов, специфика которых определялась тенденциями экранной культуры:

- конец 1940-х – 1950-е гг. – этап становления, освоения стилистики жанрового немого кино;
- конец 1960-х – 1980-е гг. – период обновления художественного языка, освоения стилистических приемов «новой волны» в оригинальном фотокомиксе и адаптациях экранных произведений;
- рубеж XX–XXI вв. – этап освоения дигитального пространства и стилистического плюрализма.

Современный фотокомикс – не только популяризирует ставшие традиционными формы экранной культуры, он способствует становлению и развитию совершенно новых форм. Его демократичность и доступность позволяют верить в то, что со временем фотонелла будет получать все большее распространение.

---

1. Фоменко, А. Монтаж, фактография, эпос. Производственное движение и фотография / А. Фоменко. – СПб. : Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007. – 373 с.

2. Baetens, J. The photo-novel, a minor medium? // necsus-ejms [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.necsus-ejms.org/the-photo-novel-a-minor-medium-by-jan-baetens/>

3. Heller, S. Italy's Fumetti: Curiously Sophisticated Pulp Comics // printmag [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.printmag.com/illustration/italy-land-of-fumetti-in-a-sea-of-pulp>. – Дата доступа : 12.09.2016.

## ВИДЕОДОКУМЕНТЫ КАК ИСТОЧНИК НАУЧНОГО ЗНАНИЯ

**Старикова В. В.**

*кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

*Аннотация.* Статья посвящена проблемам визуализации современного мира, в частности, достоверности видеодокументов как полноценного источника научного знания.

*Summary.* The article is devoted to the visualization of the modern world, in particular, the reliability of documentaries as a sound source of scientific knowledge.

В современном мире, как заявляют философ Гюнтер Андерс и теоретик искусств Готфрид Беер, произошел «иконический поворот». «Иконический поворот – означает сдвиг в социально-культурной ситуации, при котором антологическая проблематика переводится в план анализа визуальных образов. Он следует за онтологическим, лингвистическими поворотами и фиксирует отход в средствах коммуникации от вербального способа к визуальному» [5, с. 10]. То есть язык современности – это язык образов. Слово и литература в целом вытесняются визуальным образом, как статичным, так и движущимся. Успешность манипуляции с помощью образного языка является результатом его конструирования на основе законов восприятия. Объем производства образа и повсеместное его использование свидетельствуют о власти над умами людей, того, кто производит и тиражирует образы.

Столь широкое распространение визуального языка позволяет поставить вопрос об использовании видеодокументов для кодирования научного знания с целью дальнейшего распространения в обществе? Какой коммуникационный канал использовать для успешного восприятия данное сообщение?

Визуальное восприятие информации в современном мире стало основной формой получения сведений о том или ином явлении. Кинодокументы, как визуальный источник, сегодня выступают как принципиально новый, эвристически ценный материал, обладающий удивительной способностью запечатлеть для истории образы уходящих эпох во всей объемности и динамике. Если ранее картина – вообще, изображение – в историческом исследовании была по преимуществу