

УДК 77.04 (571.56)

DOI: 10.17223/22220836/29/11

С.В. Никифорова, Дж.И. Семенова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ПРОБЛЕМА ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ В РАБОТАХ ЕВГЕНИИ АРБУГАЕВОЙ

В статье предлагается анализ проблемы кризиса документа, который переживает сегодня фотография. Актуальность обусловлена тем, что феномен фотографии является менее изученным в сравнении с кино, и в то же время наиболее изменчивым и технически зависимым сегментом визуальной культуры. Фотография претерпевает переход от «фотографии-документа» к «фотографии-выражению»: образный ряд (лайки, смайлы, селфи) вытесняет вербальный текст. Предложены описание краткой истории развития медиума фотографии и анализ визуальных работ практикующего художника Е. Арбугаевой, победителя 34-го конкурса Leica Oskar Barnack Award 2013 и обладателя гранта Magnum Foundation Emergency Fund. Работы свидетельствуют о возможностях и перспективах искусства фотографии, об изменениях в восприятии.

Ключевые слова: фотографическая реальность, кризис документа, современное искусство, магический реализм, дискурсивная интерпретация.

Введение

Фотография изменила облик культуры, стала частью повседневной жизни и одним из главных элементов визуальной среды. Посредством зрения мозг получает девяносто процентов информации, что делает его самым активным каналом восприятия. С. Сонтаг подчеркивает, что «тонкие срезы фотографии более запоминаются, нежели поток движущихся образов» [1. С. 31]. Фотография используется в официально-деловой сфере: на удостоверениях личности, в кадровых делах и органах правопорядка; в повседневной жизни: семейных фотоальбомах на праздниках, во время отдыха и в трудовых буднях.

В момент зарождения она не воспринималась в контексте искусства, поскольку в эстетике искусством признавалось рукотворное произведение. А. Базен считал, что благодаря объективному характеру своей природы фотография обладает силой достоверности: «Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию» [2. С. 44], внушает доверие. Ее документирующую силу подчеркивает А. Руйе: «Репродуктивность фотографии, мобильность, быстрота ее изготовления и доверие к содержанию изображений сообщают фотографии исключительные и особые достоинства, предназначающие ей роль посредницы между миром и людьми – роль документа, адаптированного к первой стадии индустриального общества» [3. С. 10]. Фотография служила достоверным свидетельством о реальности – статус документа возникает в XIX в. и подкрепляется в 1920-е гг. в связи с популярностью новостных агентств, иллюстрированных газет и журналов. Она начинает играть важную роль в выстраивании человеческого восприятия окружающей действительности, служит носителем информации о реальности. Несмотря на это, до середины XX в. существовала ситуация неоднозначности места фотографии в культуре по причине того, что методы, применяе-

мые в ее исследовании, были заимствованы из других областей науки. В 1960-е гг. благодаря институционализации исследований фотографии и перемене парадигмы гуманитарных наук научная мысль пересматривает восприятие фотографии, и она становится самостоятельным феноменом культуры. Эти события способствуют осмыслению фотографии с новых позиций: как знаковой системы («Фотографическое сообщение» Р. Барта), как социальных практик («Искусство средней руки», «Социальное значение фотографии» П. Бурдье), как одного из направлений коммуникации («За философию фотографии» В. Флюссера). Вместе с тем ставится под сомнение способность фотографии отражать реальность, всплывает неоднозначность преобладающего статуса фотографии как документа – она не просто копирует реальность, давая возможность длительного хранения изображений, но и дает возникнуть культурным практикам нового порядка.

Осмысление феномена фотографии: смена статуса

В 1990-е гг. наблюдается технологический прогресс, рождение и утверждение цифровой эпохи, что увеличивает недоверие к степени документальности, поскольку раздвигает границы свободы фотографа. В связи с принципиально новыми возможностями на потребительский рынок выходят цифровые фотоаппараты, электроника смещает химию, что влечет за собой кардинальные перемены на уровне материалов и скорости. Использование Интернета приобретает массовый характер, изменяются производство, дистрибуция и потребление изображений, в совокупности они меняют уровень представления реальности. Для описания этого времени А. Руйе использует словосочетание «эпоха иллюзий» [4]. Ж. Фонткуберта предлагает определение «Homo Photographicus» (человек фотографирующий) – время, в котором каждый человек является производителем и потребителем фотографий [elcultural.com]. Доступность практики фотографии открывает ее широким слоям общества, стирая границу между элитарной и массовой культурой. Проблему документальности фотографии рассматривали такие исследователи, как А. Руйе («Фотография: между документом и современным искусством»), С. Сонтаг («О фотографии»), Е. Петровская («Антифотография») и др. Авторитет фотографии как документа предстает дестабилизированным, теоретики начинают рефлексировать о новой ее идентификации и ценности. Это особенно отражается в веяниях культуры постмодернизма, по которым мысль – это произведение искусства, а работа художника – это идея и жест. Согласно Ж. Бодрийяру, современное искусство под воздействием компьютерных технологий переместилось из сферы символов и образов в самостоятельную сферу: в виртуальную реальность, где главная черта – бесконечное самокопирование [5. Р. 122]. Фотография как часть современной культуры отказалась от попыток создания канона со строгой иерархией эстетических ценностей и норм, она оказалась на границе документа и искусства, в которой копия реальности перешла к средству создания художественного выражения.

У. Митчелл определяет медиум фотографии после ее эволюции как «пост-фотография» [6. Р. 7]. По его мнению, приход цифровых технологий меняет суть фотографии. В более поздних трудах исследователи, отойдя от идеи дигитальности технологий Митчелла, используют иной подход к осмыслению современной фотографии, в котором главным критерием меди-

ума является изменение функций, значений и интерпретаций объектов визуальной культуры. На территорию современного искусства фотография вносит смысловые коррективы в понимание его системы, взаимосвязей и функций. По Р. Барту, чтобы фотография состоялась, необходима «вовлеченность референта» [7. С. 376], в которой записывающий прибор регистрирует реальный объект, снимая копию. Однако автор фотографии пытается донести до зрителя чувства, видение, представление о мире, фотография – созидательный процесс, она создает на основе материального мира новую специфическую реальность. В фотографии всегда скрыт смысл, отличный от считываемого с поверхности. Е. Петровская рассматривает фотографию на стыке двух миров – видимого и невидимого: «Случилось так, что фотография дает выражение невыразимости» [8. С. 2]. Еще дальше пошел У. Митчелл. В своей работе «Чего хотят изображения? Жизнь и любовь изображений» он фиксирует парадокс – эффект «двойного сознания», состоящий в «одновременном присутствии, с одной стороны, наивного и даже суеверного отношения к изображению, а с другой, в сохранении по отношению к нему трезвой, скептической и критической позиции» [9]. Действительно, выйдя к зрителю, изображения сами диктуют ему, чего они хотят.

Серия «Тикси» (2010)

На основе изложенного выше предлагаем анализ работ Евгении Арбугаевой, художницы, обратившей внимание на судьбу Арктики с помощью приема связи времени и памяти средствами фотографии. По окончании Международного центра фотографии в Нью-Йорке (2009) работает фриланс-фотографом. Снимала для National Geographic и других изданий. Известны ее фотопроекты «Weather man» («Метеоролог», 2014), подготовленные по заданию журнала The New Yorker. «Mammoth hunters» – фотопроект, показывающий охотников за останками мамонтов. «Forever beautiful» – проблемы старости, взросления и красоты [photopoint.com]. В Лондоне с 16 ноября 2015 г. по 16 января 2016 г. прошла выставка Arctic Stories, которая является первой экспозицией работ Евг. Арбугаевой в Англии, она состоит из двух циклов: «Тикси» (2010) и «Метеоролог» (2014). «Оба цикла отражают жизнь людей в экстремальных условиях, где каждый человек целенаправленно занимается своим любимым делом и при этом периодически невольно погружается в созерцание окружающего его пространства» [thephotographersgallery.org]. В 2013 г. Е. Арбугаева стала первым российским фотографом, одержавшим победу в конкурсе Leica Oskar Barnack Award и позже Magnum Foundation Emergency Fund. На конкурс она представила фотопроект «Тикси» (2010), который посвятила родному поселку. Съемки продолжались два года, фотограф пять раз приезжала в Тикси [etoday.ru]. С ностальгической легкостью и тонкостью она запечатлела пейзажи и жителей на краю земли. В то же время четко видна гражданская позиция, передающаяся в той тревоге, почти безысходности, которые несут в себе снимки.

Рассмотрим в этом контексте работу «Тикси», в которой она фигурирует не как сторонний созерцатель, а как автор-субъект, отступивший от желания поймать мгновение, но самостоятельно создающий фотографическую реальность. Здесь наблюдается реакция на окружающий мир, ее работа лежит на стыке «искусства фотографа» и «фотографии художника». Художественный

текст (artist-statement) служит ключом для интерпретации, а через двумерный фотографический проект просматривается психологический портрет автора, отображение его внутреннего видения.

Рассматривая работы, можно выделить «следующие структурные элементы снимка: а) арктический пейзаж Тикси, к которому в течение серии возвращается автор; б) главный герой в открытом и закрытом пространстве; в) заброшенные дома, иллюстрирующие результаты массовой миграции населения с Крайнего Севера; г) следы цивилизации, поглощаемые природой, – городские сооружения общественного значения: здания государственных учреждений, локаатор, вышки, заброшенные плавательные средства; д) вода, которая представляет не только фрагмент узнаваемого ландшафта, но интерпретируется автором как знак – указатель жизни» [10. С. 13].

Серия работ «Тикси» посвящена категории памяти. Рассматривая фотографии с точки зрения семиотической интерпретации, можно утверждать, что девушка идентифицируема автором, а место – знак-указатель памяти. Серия подключает зрителя к прочтению интертекста, мы трактуем его, по Ю. Кристевой, как «универсальный механизм культурной памяти» [11. С. 249]. Первый кадр ведет зрителя по зимней дороге между яркими почти нарядными кубиками деревянных строений, и не сразу понимаешь, что окна забиты досками, «перспективы образуют перформативные образные акты; пространство являет собой не просто набор мест и знаков, а нечто, что исследуется и покоряется с помощью движения глаза» [12. С. 214]. Далее объектив погружает зрителя в заснеженные холмы полузаброшенного города: окна забиты досками, но в центре кадра изображен шагающий человек, т.е. какая-то жизнь еще теплится. Тикси – поселок, в котором со времен распада СССР наблюдается массовый отток населения. В 1980-е гг. численность составляла 11 600 человек, в 2016 она сократилась до 8 366 [sakha.gks.ru]. Второй и третий кадры продолжают в незамкнутом пространстве и знакомят нас с главной героиней – девочкой Таней. Она одета в теплую одежду, щеки румяны, а стекло маски от дыхания на морозе покрылось инеем. Идея адекватности отступает перед свободным выбором представления реальности, таким образом, хайдеггеровское представление реальности получает иконическое развитие [13. С. 253–258].

Следующие кадры: северное сияние, вышка в тумане, пурга – по сути, поэтические зарисовки: автор не интерпретирует то, что видит, он изображает то, что представляет. Реальность выступает лишь как архив или склад образов, откуда отбирается или заказывается необходимый материал для производства цифровых образов. Деревянная конструкция в четвертом кадре окутана белой пеленой мглы и выглядит как неизвестная зона между реальностью и сюрром, к ней направляются люди. Пятый кадр построен на приеме контраста: девочка, в огромных серых валенках и комбинезоне на синтепоне, смотрит в калейдоскоп на фоне стены с фотообоями, изображающими виды знойного берега экзотического моря. Шестой кадр иллюстрирует ночное небо с крупными звездами и покинутую площадку, элементы которой напоминают нам космическую станцию на неизведанной планете. В седьмом кадре снова всплывает история: город некогда был крупным арктическим морским портом, а проржавевший корабль, на котором стоит, раскинув руки, героиня серии, служит прямым свидетельством угасания судоходной деятельности, а с ней и самой жизни в Тикси.

Евг. Арбугаева провела детство на берегу Ледовитого океана. Когда подросла, семья переехала в другой город, для нее переезд был тягостным: «Я не могла забыть широкую тундру без начала и конца, сильный ветер, который, казалось, мог поднять и унести в далекие места» [foto-essay.livejournal]. Евгения жила во многих городах, но образ Тикси остался «своим собственным идеальным миром» [Там же]. Девятнадцать лет спустя она вернулась в Тикси с желанием запечатлеть предмет ностальгии: «Увидев грустящую девочку с матерью у моря, я подошла и начала разговор. Девочку звали Таня, ее старшие брат и сестра уехали учиться в университете в большой город. Мать и дочь были опечалены этим событием и глядели на горизонт, как Ассоль в сказке Грина, ждущая алый парус, – никто не знает, приедут ли они обратно. Я подумала, история схожа с моей. Тогда я сфотографировала Таню, бросающую камни в море. Когда я прилетела в Нью-Йорк, мне не понравилась ни одна фотография, кроме той с Таней. Она была похожа на меня – вся эта очарованность морем и тундрой, любопытство к исследованию окружающего мира. Я решила вернуться и поработать с ней» [blog.leica-camera.ru]. В данном контексте немаловажно значение топонима Тикси, в переводе с якутского языка – причал, подход, шире – место встречи. С точки зрения дискурсивной интерпретации можно полагать, что взаимодействие с объектом и позиционирование его как соавтора образа – одна из ключевых целей художника. Автор и объект фотографии изучают, анализируют и создают этот образ. Обращение к теме памяти в работе Евг. Арбугаевой выражается средствами магического реализма – художественного метода, в котором нереальное уживается с реальным. Критик Э. Жалу охарактеризовал суть метода как «отыскание в реальности того, что есть в ней лирического и даже фантастического – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим и символическим преобразованиям» [14. С. 229]. Детские воспоминания трансформируются в сюрреалистические изображения, становясь абстрактными. Память сплетается с физическими объектами, в качестве которых выступает синтез человека и пространства, что предоставляет зрителю возможность взглянуть на незримое, скрытое от чужих глаз, на чью-то личную историю. С одной стороны, дополнительным «условием адекватного восприятия является локальная компетентность» [15. С. 97], связанная с идентификацией по территориальной принадлежности: Якутия, Сибирь, Россия; с другой стороны, градус узнавания не понижается при расширении «категорий получателей и режима просмотра – это необходимое дополнение к интерпретации фотографического образа: герменевтической, семиотической, структурной и дискурсивной» [Там же. С. 99–100], здесь можно апеллировать к международному признанию, ряду премий, расширению географии последующих фоторабот. И в целом возникает ощущение, что автор выходит за границы дискурса региональной идентичности, оставаясь в рамках социокультурной заданности текста, того, что М. Пешо называет «идеологической формацией» (цит. по: [16. С. 560]).

Арктический ландшафт служил источником вдохновения для многих якутских художников: М. Старостина, А. Осипова, К. Гаврильева, Ю. Спиридонова, Е. Романовой и М. Лукиной. В серии работ Евг. Арбугаевой «Тикси» присутствие пейзажа служит не столько фоновым штрихом, сколько основным кодом, источником информации, импульсом к пониманию. Драма цвета

создается при помощи холодного света в открытом пространстве и лампового – в закрытом. Как в живописном произведении, свет становится самостоятельным активным деятелем, в данном случае – это больше, чем просто фактор, вполне возможно определить его как «актор» – деятель вместе с фотографом. Автор использует яркую контрастность светового дня; в снимках, сделанных в темное время, превалирует контраст неба с городскими объектами. В серии считается монументальное, панорамное изображение природы с величественной красотой арктических просторов, с подчеркнутой суровостью климатических условий.

Способ изображения, подбор объектов, поиск композиции вслед за автором поднимают вопрос о дальнейшем существовании Тикси. Морской порт, переживший перестроечную эпоху, выглядит «заброшенным, яркие цвета домов выцвели, окна забиты досками, брошенные корабли ржавеют» [foto-essay.livejournal]. Работа Е. Арбугаевой пронизана метафорической образностью, ощущением подчеркнутой декоративности. «В середине работы над проектом я подумала: возможно, я чересчур приукрашиваю место. Наивность подхода немного меня смущала. Сначала у меня был импульс рассказать фотографиями современную историю города, но сделанные изображения не показывали реальность, и я смирилась с этим. Во время работы над проектом курс был смещен в сюрреалистическую сторону, мне хотелось сделать проект, который бы чувствовался как ностальгические открытки из прошлого, для Тани и для меня» [Там же]. На снимках отсутствуют случайные люди, каждая запечатленная фотография продумана до мелочей. У зрителя создается впечатление полной охваченности момента. В образе усматривается «самостоятельная, самовоспроизводящаяся, автореферентная реальность... образ не выражает сходство с источником, его природа открывает себя не в сфере аналоговости, факсимильности, слепка и копии, но в свете события, формы, идеи [14. С. 26]. То есть искусство существует глубже «поверхности образов» [17. С. 107].

Мы представили опыт изучения документальной, повествовательной и художественной сущности фотографических изображений, а в связи с этим и примыкающих к ним способов видения реальности. На наш взгляд, вслед за гениальным теоретиком и практиком визуального искусства Жоаном Фонткуберта (не в плане фальсификации, а в плане интерпретации) молодой фотограф Евгения Арбугаева концентрируется не столько на физических объектах и – по ее собственной интерпретации – ностальгии, но шире, на проблемах отображения мира, знания, памяти, истинности, двусмысленности и иллюзий.

Заключение

Сегодня невозможно переоценить то «влияние, которое оказало такое средство закрепления изображения, как фотография, на культуру и эстетику» [18. С. 140] не только XIX в., но вообще навсегда изменив базовые представления существования человека: о пространстве и времени. Особенно в части того, как может современник манипулировать ими. В этом плане интерпретативный дискурс, в рамках которого мы оперировали выше, расширяет границы узнавания, позволяет уточнить ситуацию, что способствует пониманию интертекста. «Поднять фотографическую практику до уровня сознания. <...> Задача философии фотографии, – как ее видит В. Флюссер, – размышлять о

возможности свободы» [19. С. 97]. Фотография выходит за рамки документа, фиксирующего реальность, вторгаясь в мир искусства, науки и межкультурного взаимодействия.

Таким образом, в работе «Тикси» Евгении Арбугаевой содержатся основные особенности современной фотографии: отвлеченность от документирующей роли, отказ от очевидности и вторжение на территорию искусства. В этом контексте фотография играет связующую роль, поскольку способ восприятия фотографии неразделим от воспринимающего субъекта – «в потоке фотографий мы узнаем самих себя» [8. С. 44]. Художники ищут визуальный язык, создают новые методы, исследуют и осваивают фотографию в качестве медиума, работая в рамках современных фотографических практик с архивами, инсталляциями, смешением жанров и стилей, размыванием границ. Современные условия способствуют развитию фотографии в различных направлениях, увеличивая влияние медиума на наше визуальное восприятие. Почти сбывается пророчество В. Беньямина. «Говорят, что неграмотным в будущем будет не тот, кто не владеет алфавитом, а тот, кто не владеет фотографией», утверждал он в работе «Краткая история фотографии» [20. С. 91]. Изучение фотографии имеет большое значение для осмысления современной культуры, в которой наблюдаются диалог и взаимодействие множества самобытных культур, в связи с чем все большее значение приобретает признание существования многих истин, способность к пониманию иных точек зрения.

Источники

Территориальный орган Федеральной службы государственной статистики по Республике Саха (Якутия). URL: http://sakha.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/sakha/ru/municipal_statistics (дата обращения: 17.02.2017).

«Тикси» – фотопроjekt о самом северном населенном пункте Якутии. URL: <http://cameralabs.org/10438-tiksi-fotoprojekt-o-samom-severnom-naseljonnom-punkte-yakutii> (дата обращения: 07.11.2016).

Сегодняшний язык фотографии. URL: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Joan-Fontcuberta> (дата обращения: 05.11.2016).

Выставка фотографий Евг. Арбугаевой (Лондон, 2015). URL: <http://thephotographersgallery.org.uk/prin-sales-gallery> (дата обращения: 13.02.2017).

Евгения Арбугаева. «Тикси» (2010 – in progress) // Территория фотоисторий и фотоэссе. URL: <http://foto-essay.livejournal.com/20452.html> (дата обращения: 14.02.2017).

Евгения Арбугаева. Современные фотографии. Фотопроекты. URL: <http://photopoint.com.ua/0112217-evgeniya-arbugaeva-evgenia-arbugaeva-eyo-fotoprojekt/> (дата обращения: 13.03.2017).

Литература

1. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ad Marginem, 2013. 272 с.
2. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 384 с.
3. Руйе А. Фотография: между документалистикой и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. 699 с.
4. Руйе А. Снятие отпечатков. Фотография: история и практика. Интервью Фаншет Фредерик с А. Руйо 25 июля 2012 г. URL: <http://www.photographer.ru/cult/theory> (дата обращения: 7.11.2016).
5. Baudrillard J. Illusion, désillusion esthétiques. Sens et Tonka, 1997. 189 p.
6. Mithcell W.J. The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era. The MIT Press, 1992. 273 p.
7. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 376–389.
8. Петровская Е. Антифотография. М.: Три квадрата, 2003. 112 с.
9. Митчелл У.Дж.Т. Чего на самом деле хотят картинки? 2015. № 94. URL: [//moscowart-magazine.com](http://moscowart-magazine.com) (дата обращения: 05.12.2016).

10. Семенова Д.И., Никифорова С.В. Проблема документальности в работах Евгении Арбугаевой // Научный диалог: Филология. Культурология. Искусствоведение: сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции, 26 октября 2016 г. М., 2017. С. 10–15.

11. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.

12. Мери Д. Мета / Диа. Два различных подхода к медиальному // Антология медиафилологии / ред.-сост. В.В. Савчук. СПб., 2013. С. 204–218.

13. Хайдеггер М. Поворот // Время и бытие. Статьи и выступления. М., 1993.

14. Савчук В.В. Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Изд-во РХГА, 2013. 352 с.

15. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М.: Логос, 2007. 168 с.

16. Серюо П. Анализ дискурса во Французской школе (дискурс и интердискурс) // Семиотика: антология / сост. Ю.С. Степанов. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 549–562.

17. Кампер Д. Взгляд и насилие, будущее очевидности // За философию фотографии. СПб., 2008. С. 102–108.

18. Куттлер Ф. Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. / пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. М.: Логос; Гнозис, 2009. 272 с.

19. Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2008. 148 с.

20. Беньямин В. Краткая история фотографии // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 66–91.

Nikiforova Sargylana V., Semenova Djuliana I. North-Eastern Federal University in Yakutsk (NEFU) (Yakutsk, Russian Federation).

E-mail: nsv2107@mail.ru, froouv@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 29, pp. 124–132.

DOI: 10.17223/22220836/29/11

ARTISTIC IMAGE AND THE PROBLEM OF DOCUMENTARY IN THE WORKS BY EVGENIYA ARBUGAEVA

Key words: photographic reality; crisis of the document; modern art; magic realism; diskursivny interpretation.

This article discusses the characteristics of photography in terms of technological progress and analyzes the crisis of the document involving visual works by Evgenia Arbugaeva, photographer who explores the Arctic. “Tiksi” picture series is analyzed as a sign system as one of successful experience of social practices and creation of photographic reality, as well as in capacity of intercultural communication way. In substance, we have to deal with a new scheme cultural practices. On the one hand, photographic works under creative industries, which replicated and standardized on sense of modern “inhabitant” of media area. On the other hand, it is an exclusive piece of art performing the individuality of artist. It’s see right to identify the contribution of each co-author of given article – J. Semenova for idea, collection and processing of materials; and S. Nikiforova for analyze of received data and writing. The works of modern authors testify to possibility and perspective of photographic art; changes in perception of visual text where the viewer not remains a passive observing Party, but it becomes a co-author and co-editor; and determine progress and destiny of artwork through other means and in other formats. The phenomenon of photography is the least studied area of visual anthropology and cultural studies, at the same time it is the most variable and technically dependent component of visual culture. Together with the development of society, in which everyone is a producer and a consumer of images, photography undergoes a transition from reliable evidence of the reality to cultural practices of the new order. In addition to documenting functions, it takes all the features and functions of contemporary art works, enters into creative industries, allowing photographs to reflect on a new identity and look for new methods in practice.

References

1. Sontag, S. (2013) *O fotografii* [On photography]. Translated from English by V. Golyshev. Moscow: Ad Marginem.

2. Bazin, A. (1972) *Chto takoe kino?* [What is Cinema?] Translated from French by I. Epstein. Moscow: Iskustvo.

3. Rouillé, A. (2014) *Fotografiya: mezhdokumentalistikoy i sovremennym iskusstvom* [Photography: between the document and the modern art]. Translated from French by M. Mikhailova. St. Petersburg: Klaudberri.
4. Rouillé, A. (2012) *Snyatie otechatkov. Fotografiya: istoriya i praktika. Interv'yu Fanshet Frederik s A. Ruyoy 25 iyulya 2012 g.* [Fingerprinting. Photography: History and Practice. Frederick Fanshet's Interview with A. Rouillé of July 25, 2012]. [Online] Available from: <http://www.photographer.ru/cult/theory>. (Accessed: 7th November 2016).
5. Baudrillard, J. (1997) *Illusion, désillusion esthétiques* [Illusion, aesthetic disillusion]. Sens et Tonka.
6. Mithcell, W.J. (1992) *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. The MIT Press.
7. Barthes, R. (1989) *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress. pp. 376–389.
8. Petrovskaya, E. (2003) *Antifotografiya* [Antiphotography]. Moscow: Tri kvadrata.
9. Mitchell, W.J.T. (2015) *Chego na samom dele khotyat kartinki?* [What do pictures really want?]. [Online] Available from: [//moscowart-magazine.com](http://moscowart-magazine.com). (Accessed: 5th December 2016).
10. Semenova, D.I. & Nikiforova, S.V. (2017) [The problem of the documentary in the works of Eugene Arbugaevoy]. *Nauchnyy dialog: Filologiya, Kul'turologiya, Iskusstvovedenie* [Research Dialogue: Philology, Cultural and Art Studies]. Proc. of the Conference. Moscow, October 26, 2016. Moscow. pp. 10–15.
11. Kristeva, Yu. (2000) Bakhtin, slovo, dialog, roman [Bakhtin, the word, the dialogue, the novel]. In: Kosikov, G.K. (ed.) *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics from structuralism to post-structuralism]. Moscow: Progress. pp. 427–457.
12. Mersch, D. (2013) Meta / Dia. Dva razlichnykh podkhoda k medial'nomu [Meta / Dia. Two different approaches to the medial]. In: Savchuk, V.V. (ed.) *Antologiya mediafilosofii* [Anthology of Mediaphilosophy]. St. Petersburg: Russian Christian Academy for the Humanities. pp. 204–218.
13. Heidegger, M. (1993) *Vremya i bytie. Stat'i i vystupleniya* [Time and Being. Articles and Speeches]. Translated from German. Moscow: Respublika. pp. 253–258.
14. Savchuk, V.V. (2013) *Mediafilosofiya. Pristup real'nosti* [Mediaphilosophy. An Attack of Reality]. St. Petersburg: Russian Christian Academy for the Humanities.
15. Sztompka, P. (2007) *Vizual'naya sotsiologiya. Fotografiya kak metod issledovaniya* [Visual sociology. Photography as a research method]. Moscow: Logos.
16. Serio, P. (2001) Analiz diskursa vo Frantsuzskoy shkole (diskurs i interdiskurs) [The French school discourse analysis (discourse and interdiscourse)]. In: Stepanov, Yu.S. (ed.) *Semiotika* [Semiotics]. Moscow: Akademicheskiiy proekt; Ekaterinburg: Delovaya kniga. pp. 549–562.
17. Kamper, D. (2008) Vzglyad i nasilie, budushchee ochevidnosti [View and violence. Future evidence]. In: Flusser, W. *Za filosofiyu fotografii* [For the philosophy of photography]. Translated from German by G. Khaidarova. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 102–108.
18. Kittler, F. (2009) *Opticheskie media: Berlinskii leksii 1999 g.* [Optical media: Berlin lectures. 1999]. Translated from German by O. Nikiforov, B. Skuratov. Moscow: Logos; Gnozis.
19. Flusser, V. (2008) *Za filosofiyu fotografii* [For the philosophy of photography]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
20. Benjamin, V. (1996) *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekh-nicheskoy vosproizvodimosti* [The Work of Art in the Age of Industry]. Translated from German by Yu.A. Zdoroviy. Moscow: Medium. pp. 66–91.