

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Трофимов Ф.Т. Влияние техники на формирование фотографического образа: серия фоторабот Михаль Ровнер «Outside» // Философия и культура. 2025. № 8. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.8.75425 EDN: MZWPLC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75425

Влияние техники на формирование фотографического образа: серия фоторабот Михаль Ровнер «Outside»

Трофимов Федор Тимофеевич

магистр; факультет культурологии; Российский государственный гуманитарный университет

141986, Россия, Московская обл., г. Дубна, ул. академика Б.М.Понтекорво, д. 20, кв. 16

✉ trofimov.feodor19@gmail.com



[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.8.75425

EDN:

MZWPLC

Дата направления статьи в редакцию:

05-08-2025

Дата публикации:

12-08-2025

Аннотация: Михаль Ровнер (1957) – современная израильская художница, совмещающая в своей художественной практике работу с различными медиумами, в частности, с фотографией. Объектом исследования является серия работ Михаль Ровнер «Outside», созданная в начале 1990-х гг., а предметом исследования – влияние технологической обработки на формирование фотографического образа. Несмотря на то, что каждое фотографическое изображение является следствием определенных действий фотографа, каждый снимок проходит через обработку фотокамерой. В статье осуществляется попытка обратить внимание на этот разрыв в фотографии. В качестве кейса была выбрана одна из ранних работ Михаль Ровнер. На протяжении нескольких лет художница фотографировала бедуинскую хижину, находящуюся в пустыне. Впоследствии снимки проходили через обработку, в результате чего возникла серия с

особенным ритмом. Процесс обработки этих изображений играет ключевую роль. Методология настоящего исследования строится на пересечении двух проблематик: теории фотографии и теории фотографического образа. В статье проводится визуальный анализ серии «Outside». Опираясь на теоретические рассуждения представителей фотографического дискурса (В. Беньямин, З. Кракауэр, С. Сонтаг и др.), в тексте приводятся различные точки зрения относительно технической составляющей в фотографии. Научная новизна статьи заключается в рассмотрении серии «Outside» с точки зрения технической стороны фотографирования. Фотоработы Ровнер при таком ракурсе предстают не только как эстетические явления, но также и в качестве примера уникальной художественной практики. Динамика фотографического образа имеет прямую зависимость не только от специфики восприятия зрителя, но также и от технического процесса, стоящего за фотографией. Ровнер в своей художественной практике гиперболизирует этот аспект фотографии, выставляя техническую сторону на первый план. Она изменяет цвет фотографий, делает элементы расплывчатыми и разрушает структуру исходной фотографии. Проблема взаимосвязи техники и фотографии особым образом актуализируется именно в конце прошлого столетия, когда в области фотографирования начинает меняться технологическая составляющая – цифровое изображение сменяет аналоговое. Новые технологии позволили намного проще создавать технические образы, что привело к их значительному увеличению. Это обстоятельство заставляет нас вновь обратиться к технической стороне фотографии.

Ключевые слова:

фотография, техника, фотографический образ, современное искусство, Михаль Ровнер, теория образа, фотокамера, фотограф, феноменология, визуальные исследования

Проблема взаимосвязи фотографии и технологии является одной из ключевых в рамках фотографического дискурса в целом. Прежде всего, эта проблема выражается в том, каким образом техника влияет на создаваемое фотографическое изображение. Этот вопрос поднимается вне зависимости от жанровой принадлежности фотографии, степени профессионализма фотографа и других влияющих на итоговое изображение факторов. Она обсуждается и профессионалами в области фотографии, и исследователями-учеными.

В настоящее время, в связи со сдвигами в технологиях – расширяющейся цифровизацией и усложнением работы искусственного интеллекта, дискуссия вышла на новый уровень. Исследователи обращают внимание на технологию и циркуляцию цифровых фотографий в контексте эпохи больших данных [1]. Особое место занимает проблема влияния технологических изменений на роль фотографии в коммуникации, формировании идентичности и памяти [2]. Отдельной областью исследований является проблематизация самого понятия «цифровая фотография», поскольку техническая составляющая цифровой фотокамеры значительно изменяет саму природу изображения, восприятие фотографии и практику фотографирования в целом. При этом специалисты рассуждают о возможности относить цифровое изображение к фотографии как таковой [3]. Исследователи предпочитают рассуждать о постфотографии, как объекте, возникшем из-за социальных, художественных и политических последствий технологических изменений [4].

Самостоятельное место внутри фотографического дискурса занимает проблема

фотографического образа. Представляя собой, с одной стороны, результат фиксации момента действительности, а с другой – результат работы определенного механизма, фотографический образ неотделим от проблемы технологического устройства аппарата, а также технических возможностей обработки фотографии.

В рамках художественной практики эта проблема встает особым образом. Само использование художниками фотографии в качестве инструмента ставит под вопрос статус создаваемых работ: если фотографический образ есть образ технический, то возможно ли относить его к категории искусства в целом [\[5, с. 287\]](#)? В то же время обращение к опыту фотохудожников представляется полезным с точки зрения взаимосвязи фотографии и технологий.

Цель статьи – рассмотреть взаимосвязь между технологиями и формированием фотообраза на примере работ Михаль Ровнер.

Михаль Ровнер – израильская современная художница. В своей практике она работает с различными материалами: фотография, видео, цифровые технологии и живопись. Ее художественная карьера началась в конце 1980-х гг., тогда впервые были выставлены работы Ровнер в Тель-Авиве. С конца 1990-х гг. ее работы начинают появляться в США, например, в Музее современного искусства в Нью-Йорке. В своих работах она обращается к темам взаимоотношений между людьми, к осмыслению локальных и глобальных конфликтов. Для Ровнер важным является обращаться к темам времени и пространства.

На сегодняшний день Ровнер является одной из заметных фигур в современном искусстве. За годы работы у нее было более шестидесяти персональных выставок, в том числе в израильском павильоне на Венецианской биеннале, а также в Лувре.

Ранние работы Ровнер характеризуются искажением цвета и размытостью образов (*«Decoy»*, 1991). В дальнейшем, уже ближе к концу прошлого века, она начала создавать видеоработы. В этот период Ровнер сотрудничала с американским композитором Филиппом Глассом в работе *«Notes»* (2001). В более поздних произведениях Ровнер использует археологические находки, скульптуры и конкретные исторические места (*«Traces of Life»*, 2013). Михаль Ровнер использует в своей мультимедийной практике рисунок, гравюру, видео, скульптуру и инсталляцию. Совмещение различных материалов позволяет ей создавать особые многослойные произведения с характерным стилем.

Главным источником в данной статье является конкретная серия фоторабот *«Outside»*, созданная на протяжении 1990-1991 гг. Эта серия относится к раннему периоду творчества Михаль Ровнер. Она чрезвычайно сильно отличается от более поздних работ. Для нас она интересна именно в контексте технологических изменений в области фотографии, происходящих в последнем десятилетии прошлого века. Михаль Ровнер – одна из первых, кто использует новые технологии для создания фотографических образов.

«Outside» стала одной из первых работ, где зритель мог увидеть уникальную стилистику художественной практики художницы. Именно в серии *«Outside»* формируется авторский стиль Ровнер. В период, когда Ровнер работает над этой серией, цифровая фотография начинает заменять аналоговую. Это означает, что сама фотография как объект постепенно перемещается в цифровое пространство, где работают в том числе и художники. Более того, различные крупные компании, специализирующиеся на фотооборудовании, вскоре откажутся от производства фотопленок и пленочных

фотокамер.

Серия «Outside» была представлена на первой крупной музейной выставке Ровнер «Outside: Michal Rovner, Works 1987-1990» в Тель-Авивском музее изобразительных искусств в 1990 г. Эта выставка послужила начальной точкой в становлении Ровнер как современного художника. Часть работ из серии «Outside» также были показаны в рамках ретроспективной выставки Михаль Ровнер в Музее американского искусства Уитни в Нью-Йорке. Экспозиция была сопровождена кураторской работой Сильвии Вульф, которая также стала автором одного из главных текстов в каталоге выставки [\[6\]](#).

Другими источниками исследования являются интервью Михаль Ровнер, в которых она рассказывает не только об отдельных работах, но повествует также и о своем подходе к созданию произведений в целом. Это представляется чрезвычайно важным. В 2012 г. Ровнер дала интервью изданию «Art in America», в котором обсуждалась выставка «Topography», проходившая в Нью-Йорке [\[7\]](#). В 2015 г. Михаль Ровнер дала интервью изданию «Studio International», в котором рассказывала об общих принципах своей художественной практики [\[8\]](#). В 2020 г. в издании «Art Vista» было опубликовано интервью Ровнер, взятое по поводу первой выставки художницы в Женеве, проходившей годом ранее [\[9\]](#).

В этих интервью Михаль Ровнер выступает перед читателями и потенциальными зрителями не только в качестве художника, но также и в качестве мыслителя. Одной из главных тем для нее является влияние новых технологий на мир. Ровнер не сомневается, что процесс развития и расширения технологических новшеств имеет позитивное влияние на жизнь человека (например, увеличение скорости и доступности коммуникации), однако ее волнует механистичность, которую привносят технологии в нашу жизнь: «We lose a bit of humanity» (Мы теряем частичку человечности) [\[9\]](#).

Методология настоящего исследования строится на пересечении двух проблематик: теории фотографии и теории фотографического образа. В рамках фотографического дискурса эти темы достаточно часто пересекаются, как, например, в трудах В. Беньямина, Р. Барта, Ж. Бодрийара, В. Флюссера, З. Кракауэра и С. Сонтаг.

В. Беньямин один из первых предложил именно теоретическое осмысление фотографии как социокультурного феномена [\[10\]](#). Можно сказать, что его рассуждения легли в основу теории фотографии в целом. Он отмечал «необычайную» природу фотографического изображения: природа, обращенная к фотокамере, совершенно отлична от той, что обращена к человеческому взгляду, поскольку проходит через обработку «точнейшей техникой», придавая фотографиям магическую силу [\[10, С. 213\]](#).

Для настоящего исследования является важным обратиться к феноменологическому подходу в теории образа. Несмотря на то, что технический образ представляет собой отличную от традиционного образа, например живописного, сущность, мы рассматриваем его именно как образ. Одним из крупных исследователей в этой области является М. Мерло-Понти [\[11\]](#). М. Мерло-Понти, как кажется, привел одну из наиболее полных теорий, касающихся оппозиции «видимого» и «невидимого». Невидимое здесь предстает как основание видимого, т. е. «принадлежа этому миру, оно является невидимым этого самого мира» [\[12, с. 59\]](#). В контексте проблемы фотографического образа это рассуждение представляется чрезвычайно полезным. Фотоаппарат фиксирует этот мир, однако сама видимость этого мира, даже вне контекста фотокамеры, обусловлена чем-то

невидимым, что Мерло-Понти обозначает как «экран», «сетка», «арматура» (в значении каркаса): «Мы касаемся здесь наиболее сложного момента, а именно связи плоти и идеи, видимого и того внутреннего остова [буквально — арматуры], который и манифестируется и скрывается видимым» [\[11, с. 216\]](#). В самом общем виде это можно представить как имеющееся заведомо до восприятия представление о мире. Фотокамера, таким образом, фиксируя действительность, в то же время «фиксирует» и это самое представление. Именно «фиксирует» — поскольку речь идет прежде всего о восприятии изображения, вследствие которого и возникает фотографический образ.

Фотографический образ является объектом исследования Ж. Диidi-Юбермана. Наиболее подробно эта проблематика обсуждается в работе «Images malgré tout» [«Изображение вопреки всему»] [\[13\]](#). Необходимо сказать, что Ж. Диidi-Юберман в своей теории образа опирается на В. Беньямина. «Предположим, что движение мысли внезапно блокируется — тогда в перегруженной напряжением конstellации произойдет своего рода обратная реакция; толчок, который заставит образ неожиданно организовать себя, конституировать себя как монаду» [\[13, Р. 46\]](#). «Отсутствие» — одна из наиболее важных категорий в теории образа в целом. В частности, Ж. Диidi-Юберман отмечает, что само понятие образа совпадает с перманентной попыткой показать то, что нельзя увидеть, чем, например, занимались живописцы, скульпторы [\[13, Р. 167\]](#). Можно предположить, что представление об образе, как о «месте без места» вытекает именно из предположения, что он «находится» между видимым и невидимым [\[12, с. 8\]](#). Одна из ключевых позиций в анализе фотографии, которую предлагает Ж. Диidi-Юберман, заключается в использовании воображения [\[13, Р. 11.1\]](#). В контексте проблематики настоящего текста это означает не только попытаться выявить в фотографии более точный образ прошлого, но и попытаться противопоставить человеческий взгляд точнейшей технике фотокамеры. Вообразить — это в том числе и попытаться пройти через технический слой в фотографии.

Нечто подобное относительно восприятия фотографии говорил Р. Барт, вводя понятие *punctum'a*: «...оставаясь деталью, он парадоксальным образом заполняет собой всю фотографию» [\[14, с. 62\]](#). Несмотря на то, что фотография безусловно относится к прошлому (будь это фотография, сделанная на пленку или же на цифровую фотокамеру), она, тем не менее, всегда присутствует в «сейчас». Поэтому то, что мы видим на фотографиях, приобретает странный характер нахождения между различными темпоральностями: «В фотографии присутствие вещи в некоторый момент прошлого никогда не бывает метафорическим; если фотография становится ужасающей, то происходит это потому, что она, так сказать, удостоверяет, что труп является живым в качестве трупа, что он является живым изображением мертвой вещи» [\[14, с. 139\]](#). В таком ракурсе образ предстает перед нами как то, что возникает после самой фотографии, но посредством ее технической составляющей. Одна деталь в фотографии способна составить ее целостный образ, выводить мысль зрителя за пределы фотографической рамки, т. е. к тому, что в самом снимке отсутствует. Р. Барт рассматривал фотографию в рамках семиотического подхода [\[14\]](#). Такой подход позволяет говорить о наличии в фотографии специфической внутренней динамики, выходящей за рамки самого снимка [\[15, с. 40\]](#). Это положение оказывается чрезвычайно полезным при рассмотрении художественных работ Михаль Ровнер.

Ж. Бодрийяр, известный своими рассуждениями об «обществе потребления», рассматривал фотографию именно в этом контексте. Фотография для него выступает как

классический симулякр, лишенный оригинальности и трактуемый в зависимости от смысловых и визуальных клише [\[16, с. 40\]](#). Его идеи относительно фотографии интересны также и потому, что сам философ был фотографом-любителем. Он на практике стремился к воплощению тех выводов, которые излагал в своих трудах: для него было важно создать «чистое» фотоизображение, зафиксировать «освобожденную» от различного рода интерпретаций среду, представленную спонтанным предметным рядом [\[16, с. 41\]](#). Парадоксальным образом, именно такое, скажем, негативное отношение к фотографии, сведение фотографии к некой нулевой точке открывает пространство для множества интерпретаций. Бодрийяр отмечал, что сам фотографический свет имеет особую специфику: «Фотографический свет не “реалистичен” и не “естественен”, но и не искусственен. Скорее, этот свет есть само воображение образа, его собственное мышление» [\[16\]](#).

В. Флюссер является автором фундаментального труда, посвященного именно специфике фотографии как технического образа [\[21\]](#). Он рассматривает не только фотографию, но также и другие технические образы. Однако именно фотография является для него отправной точкой: «Изобретение фотографии – такое же исторически решающее событие, как и изобретение письменности» [\[17, с. 17\]](#). Фотографию В. Флюссер определяет как «созданный и распространенный аппаратами образ на листах бумаги» [\[17, с. 98\]](#). Это определение кажется особенно важным в рамках темы статьи. В. Флюссер определяет «аппарат» как игрушку, симулирующую мышление. Однако в настоящем тексте предлагается понимать под аппаратом нечто более материальное, а именно всякое устройство, работающее по принципу фиксации изображения, полученного от света, отраженного от объекта съемки. В таком понимании фотографии на первый план выходит проблематика техники и ее влияния на получаемое изображение.

З. Кракауэр также отмечал важность обращения внимания на техническую составляющую фотоснимка. Реальность, фиксируемая камерой, проходит через две призмы: «через» взгляд фотографа, желающего особым, пусть и минимально специфичным, образом раскрыть действительность, и, собственно, через призму самой фотокамеры, накладывающей еще один смысловой слой [\[18\]](#).

Здесь проблематизируется сама связь между фотографом и получаемым снимком. На этот аспект обратила внимание С. Сонтаг: «Как бы старательно ни организовывал он процесс изображения, последний всегда остается оптико-химическим (или электронным) и происходит автоматически...» [\[19, с. 206\]](#).

Серия работ «Outside» представляет собой обработанные фотографии бедуинской хижины (рис. 1-5), находящейся в пустыне на территории современного Израиля. На протяжении нескольких лет в 1990-х гг. художница приезжала на одно и то же место, чтобы сделать фотографию этой хижины. Впоследствии она переходила к обработке: изменение цветовой палитры изображений, размытие, перефотографирование, сканирование. Важно отметить, что изначально художница делала полароидные снимки, которые впоследствии обрабатывалась. Она работала как с физическим снимком, так и переходила в цифровое пространство. В большей степени Ровнер работала с инструментом ретуширования изображения. Интересно, что этот инструмент, как правило, используется именно для того, чтобы скрыть «неудачные» элементы на фотографии, делая «сообщение» фотографии более прямым. Действия Ровнер приводят к обратному – чем глубже она обрабатывает изображение, тем более неразборчивым оно становится, тем больше оно отделяется от реальности. При этом необходимо учитывать, что

ретуширование аналогового фотоизображения является намного более сложным процессом, чем обработка цифровой фотографии.

Отдельно хотелось бы отметить применение сканера. Именно в середине 1980-х гг. сканеры становятся распространенным инструментом как для различного рода компаний, так и для домашнего офиса. Сканеры позволяют переводить физическое изображение в цифровое, позволяя в дальнейшем обрабатывать изображение с помощью различных программ. Неизвестно, обрабатывала ли Михаль Ровнер свои оцифрованные фотографии или это был последний этап работы. Однако сам факт оцифровки значительно изменяет исходное изображение. Сканирование прямым образом влияет на цветовые оттенки, а отдельные детали в фотографии искажаются.

Эти манипуляции привели к возникновению серии с особенным ритмом, в которой на первый план выходит динамичность фотографического образа. Конечная серия фоторабот Ровнер имеет определенную двойственность – эти фотографии одновременно и несут в себе изначальный снимок бедуинской хижины, и в той же мере представляют собой нечто совершенно иное. В этом заключается специфика художественной практики Ровнер – она использует объекты или символы, а затем, накладывая слой технической обработки, изменяет их до неузнаваемости, так что они теряют свой прежний смысл как концептуально, так и визуально.



Рис. 1. Фрагмент из серии работ Михаль Ровнер «Outside #3» (1990-1991).

Произведения Михаль Ровнер достаточно редко сопровождаются расширенной экспликацией. Зритель ориентируется на название. Каждая фотография в серии «Outside» только лишь пронумерована. С одной стороны, такое решение является структурирующим всю серию элементом, а с другой, – такая позиция делает зрителя более свободным в возможных интерпретациях, что для самой Ровнер оказывается чрезвычайно важным: «На днях кто-то спросил меня, что я пытаюсь сказать своей работой (речь идет про работу «Маком»). Я ответила, что великое в искусстве, особенно в хорошем искусстве, – это то, что оно может иметь разные значения, даже противоречивые» [\[7\]](#).

Для Михаль Ровнер чрезвычайно важно работать именно с окружающей реальностью: «Я не хочу рассказывать историю. Я ищу что-то под каждой историей. Для меня очень важно начинать с реальности» [\[8\]](#). Однако при таком подходе запечатлеваемая

действительность теряет свои очертания, то есть упоминаемая реальность здесь – только лишь начальная точка, позволяющая выйти за ее же рамки. Поэтому для Ровнер важнее работать не с конкретным местом, но именно с пространством, которое изначально имеет менее четкие очертания: «Вопросы о пространстве – это то, что интересует меня больше всего. Когда пространство начинается или заканчивается?» [7]. Это же относится, например, к фигуре человека: «Когда дело касается людей, я действительно не ищу конкретного человека. Фигуры, которые я использую (или которые возникают в окончательной работе), могут быть мной, они могут быть вами. Но то, что они обязательно должны иметь, – это чувство реальности. Фигуры должны быть реальными людьми» [7]. В определенном смысле то, каким образом работает Ровнер, чрезвычайно сильно схоже с технической стороной фотокамеры – последняя тоже «начинает» свою работу именно с реальности, преобразуя ее в моментальный снимок действительности, который одновременно и тождественен реальности, и представляет собой нечто иное. Более того, сам термин «фотография» означает ничто иное, как световое письмо, т. е. подразумевает протяженный во времени процесс.

Можно сказать, что Ровнер, проделывая манипуляции со своими фотографиями бедуинской хижины, в сущности, доводит до предела то, что производит сама фотокамера изначально. Связь между фотографией и фотокамерой, т. е. самим фотографом, хотя и является прямой, однако между ними в любом случае существует некий разрыв: будь то разрыв в несколько десятков секунд, если речь идет о раннем периоде фотографической технологии, или же речь идет о цифровой фотокамере, способной создать снимок за несколько мгновений.

Эта разделенность фотографа и фотографии придает последней особую силу. Фотографический образ, таким образом, становится точкой изменения реальности, поскольку фотокамера, фиксируя событие, перерабатывает его через собственный технический фильтр [19, с. 227]. Фотографический образ способен пробуждать иные чувства и интерпретации. В некотором смысле техническая сторона фотографии отделяет ее от действительности, создавая дополнительное пространство для интерпретации. Именно это и занимает Михаль Ровнер. Начиная с реальности, она начинает работу с видимого, о котором в окончательном варианте работы остается только лишь напоминание. В серии «Outside» бедуинская хижина сохраняет только свои очертания, а сама пустыня на некоторых кадрах становится прозрачной, почти невидимой. В определенном смысле художница превращает реальный, видимый объект в некую идею, образность.

Основная работа Ровнер, таким образом, происходит не столько с самим изображением, как фактом репрезентации действительности, сколько с фотографическим образом.

В серии «Outside» видимое, о котором шла речь выше, представляет собой первоначальную фотографию бедуинской хижины, а уже последующая обработка есть инструмент раскрытия невидимого или возможности другого изображения. Чрезвычайно важно воспринимать каждый снимок в контексте серии. Именно при таком подходе выявляется особая ритмика этих изображений.

Одним из свойств фотографии является нормализация реальности: действительность на ней приобретает цельность, внутри которой изображаемые объекты связаны между собой особым образом. То, что кажется зрителю естественным, на самом деле является магической силой фотокамеры. Именно «точнейшая техника» позволяет ей фиксировать реальность цельным образом. Однако если усилить воздействие техники, как это делает

Михаль Ровнер, применяя к фотографиям различные обрабатывающие инструменты, то усредняющий эффект фотографии оборачивается выявлением множественности пространств внутри снимка.

Первое, на что зритель обращает свое внимание при просмотре серии «Outside», – цветовая палитра. Цвет выступает в качестве одного из ключевых параметров каждого изображения. Однако и здесь для Ровнер нет точной интерпретации. Например, красный цвет (рис. 2): «Красный, конечно, это всплеск эмоций. Он ассоциируется с любовью или страстью, но также и с кровью. Одна работа на выставке выглядит как поле, а соседняя с ней – как поле боя» (речь идет о работе «Makom») [7]. Изменение цвета представляет собой прямое влияние на изменение фотографического образа. В данном случае вновь необходимо отметить, что технический образ или же фотографический образ отличается от традиционного именно в своей природе.



Рис. 2. Фрагмент из серии работ Михаль Ровнер «Outside #12» (1990).

Фотографии свойственна двойная игра: с одной стороны, она всегда является своеобразным свидетелем изображаемого пространства, а с другой – она всегда свидетельство о присутствии фотографа, хотя точнее было бы сказать, что фотокамера свидетельствует о самой себе. Техника фотографии устраниет этот неизбежный пространственный разрыв между фотокамерой и снимаемым объектом. Однако с помощью специфической обработки фотографий Ровнер парадоксальным образом удается выявить пространство между: между камерой и, собственно, бедуинской хижиной.

На странице в сети Интернет одной из галерей, где находятся оцифрованные работы Михаль Ровнер, дается примечательное описание бедуинской хижины, которая на снимках приобретает различные характеристики: она предстает то как твердая, непроходимая субстанция, то возникает в качестве призрака; на одних снимках она пульсирует жизнью, а на других – воспринимается как образ увядания и разрушения; эта бедуинская хижа и плывет, и дрожит, и движется (рис. 3-4) (Описание одной из фотографии серии «Outside» на сайте галереи «The Metropolitan Museum of Art»). Это описание очень точно характеризует не столько изменение самой бедуинской хижины (оно очевидно), но прежде всего говорит о более глубинной структуре изображения, а

именно о динамичности образа. Если угодно, то Михаль Ровнер раскрывает то, что Мерло-Понти называл «невидимым», т. е. определенную структурную сетку, на которой располагается видимое. Сделать это ей позволяют именно технические возможности создания фотографии.

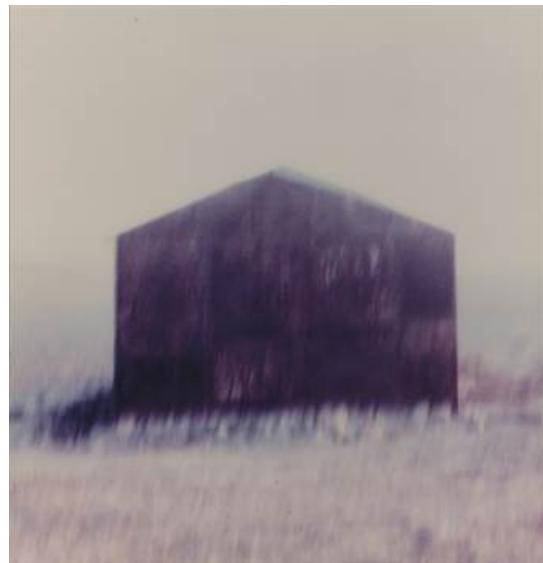


Рис. 3. Фрагмент из серии работ Михаль Ровнер «Outside #14» (1990).

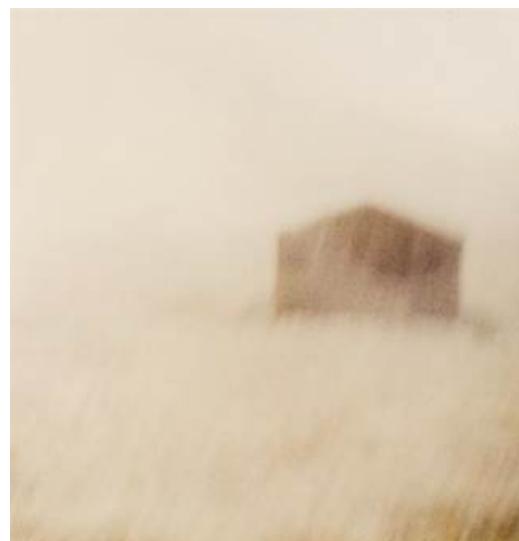


Рис. 4. Фрагмент из серии работ Михаль Ровнер «Outside #9» (1990).

Ровнер усиливает своей художественной практикой природную сущность всякой фотографии, язык которой, если так возможно говорить, – это прежде всего «язык исчезновения объекта» [16]. Но именно при постепенном исчезновении объекта на первый план выдвигается сила образа, освобожденная от реальности. Необходимо отметить, что речь идет не о добавлении чего-либо к изображенной реальности. Напротив, на некоторых фотографиях серии мы можем видеть, как определенные объекты становятся менее различимыми, они практически исчезают. Однако речь идет именно о специфике фотографического образа, находящегося под влиянием техники.

Михаль Ровнер в работе «Outside», помимо иных возможных интерпретаций, показывает, насколько сильно образ способен менять наше представление о реальности. Основная проблема здесь заключается именно в безграничной возможности влияния применяемых технологий на образы. Каждая отдельная фотография в серии «Outside» изначально имеет одно и то же содержание – бедуинская хижина в пустыне, однако из-за

специфичной обработки каждая фотография наводит зрителя на различные мысли и ощущения. Само название серии «Outside» допустимо интерпретировать как выход за пределы тотального фотографического образа. Этот выход осуществляется благодаря особой практике, которую я обозначаю «интенсивной работой». В определенной степени это значит противопоставить «точнейшей технике» фотокамеры возможности своего взгляда (*gaze*). Именно здесь Михаль Ровнер доводит до предельной точки саму проблему техники, которая, парадоксальным образом, имеет все большее влияние вместе с тем, как упрощается в своем механизме. Обратить внимание на эту составляющую означает расширить возможности анализа всякого фотографического изображения.

Серия «Outside» Михаль Ровнер представляет собой чрезвычайно удачный кейс для обсуждения проблемы техники и фотографии. Художница не только использует фотографию в своих работах, но также осмысляет этот инструмент, создающий отличные от традиционных образы. Если фотография, как правило, воспринимается в качестве свидетеля момента, способного наиболее точно сообщить о произошедшем, то для Ровнер техническая основа фотографии становится возможностью создать нечто отдаленное от точного и механистского взгляда фотокамеры. Можно сказать, что она использует фотообразы именно для возвращения им человеческого, требующего особого осмысления, а не восприятия образа-факта.

Большая часть изображений, которые мы можем наблюдать вокруг себя, созданы именно вследствие работы определенной техники. Безусловно, это относится не только к фотографическим изображениям, ведь сегодня большую роль играют изображения, созданные искусственным интеллектом. Однако фотография – это начальная точка, в которой появилась возможность не только фиксировать реальность, но и изменять ее восприятие под влиянием техники.

Библиография

1. Lu Yifeng, Liu Sihua, Bai Yunting. Analysis of Digital Photography Technology in the Era of Big Data // Mobile Information Systems. 2022. P. 1-8.
2. van Dijck J. Digital photography: communication, identity, memory // Visual Communication. 2008. Vol. 7, № 1. P. 57-76.
3. Değirmenci K. The Ontology of Digital Photographs and Images // ART-SANAT. 2017. № 8. P. 553-570.
4. Nummer: the European magazine for photography and visual culture. Post-Photography: № 10 (May 2021) / issue eds. Wolfgang Brückle, Salvatore Vitale. Luzern: Hochschule Luzern, Lucerne School of Art and Design, 2021. 114 p.
5. Руйе А. Фотография: Между документом и современным искусством / пер. с фр. М. Михайловой. СПб.: Клаудберри, 2014. 712 с.
6. Rovner M. Michal Rovner: the space between / Sylvia Wolf; with an essay by Michael Rush and a conversation between Michal Rovner and Leon Golub. New York: Whitney Museum of American Art, 2002. 256 p.
7. Hong Xin C. Time Is Not Linear: Q+A with Michal Rovner // Art in America. – 2012. Электронная ссылка: <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/michal-rovner-space-gallery-56299/> (дата обращения: 29.07.2025).
8. Glover, A. Michal Rovner: "I don't want to tell a story, I'm looking for something underneath the story" // Studio International. – 2015. – Электронная ссылка: <https://www.studiointernational.com/michal-rovner-interview-panorama-moving-image-video-news> (дата обращения: 04.08.2025).
9. Knupp, K. Michal Rovner: Leaving a Permanent Mark // Art Vista. 2020. Электронная

- ссылка: <https://art-vista.com/michal-rovner-leaving-a-permanent-mark/> (дата обращения: 29.07.2025).
10. Беньямин В. Краткая история фотографии / Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М., 2012. 287 с.
 11. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / пер. с франц. О.Н. Шпраги. Мн.: Логвинов, 2006. 400 с.
 12. Петровская Е. Теория образа. М.: РГГУ, 2012. 280 с.
 13. Didi-Huberman G. *Images malgré tout*. Paris: Editions de Minuit, 2003.
 14. Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 2013. 272 с.
 15. Кондратьев Е. А. *Punctum* и реинтерпретация в фотографии // Художественная культура. 2021. № 2(37). С. 38-59. DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-38-59 EDN: XYDMRZ.
 16. Бодрийяр Ж. Фотография, или письмо света [Электронный ресурс] / пер. с фр. Ф. Дебри (2000), пер. с англ. А. Корбута (2006). Электронная ссылка: <https://klinamen.dironweb.com/dunaev1a.html> (дата обращения: 25.07.2024).
 17. Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Изд-во С. Петерб. ун-та, 2008. 145 с. EDN: QW SCUB.
 18. Кракауэр З. Теория кино. Реабилитация физической реальности / Зигфрид Кракауэр; пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. 504 с.
 19. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. Голышева. 8-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. 268 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Влияние техники на формирование фотографического образа: серия фоторабот Михаль Ровнер «Outside» представляет собой достаточно объемное междисциплинарное исследование на пересечении философского, культурологического, искусствоведческого дискурсов. Предметом исследования являются меняющиеся под влиянием технических средств обработки фотографии образы фотохудожницы Михаль Ровнер, а именно ее ранняя серия работ «Outside» (1991-1992). Автор объясняет выбор именно этой работы важностью изучения «технологических изменений в области фотографии, происходящих в последнем десятилетии прошлого века». Также автор указывает на возможность интерпретации данной серии фотографий в контексте израильско-палестинского конфликта. Оба аргумента вызывают вопросы – какие принципиальные технологические изменения в области фотографии произошли в 1990-ые гг. и отражаются в данной серии работ Ровнер? Автор вообще мало уделяет внимания технологической стороне дела (хотя «влияние техники» вынесено в заглавие работы, вот типичный пример описания работы: «изменение цветовой палитры изображений, размытие, перефотографирование, сканирование». Не указано какими техническими средствами достигнуто размытие и изменения цветовой палитры, что именно дают перефотографирование и сканирование и т.д., а также что из перечисленного является принципиальными технологическими изменениями 1990-ых и насколько они принципиальнее тотальной цифровизации фото XXI века? Что касается интерпретации данной серии фотографий в контексте израильско-палестинского конфликта, то такая интерпретация в тексте отсутствует. В совокупности это ставит вопрос об актуальности работы. Перечисленные в тексте как источники интервью Ровнер отсутствуют в библиографическом списке, вообще из 16 позиций библиографического списка к конкретно Ровнер относится лишь одна. Вообще, при решении поставленной

автором задачи (рассмотреть взаимосвязь между технологиями и формированием фотообраза на примере работ Михаль Ровнер) фокус исследования обращен именно на понятие образа (философское, культурологическое), технологии же не конкретизированы, а лишь обозначены, при том что рассматривается все же конкретная работа конкретного автора, исполненная специфическими техническими средствами. Автор на протяжении всего текста некорректно использует понятия «медиум», используя его вместо «медиа» : «она начала работать с другим медиумом, своей практике она работает с различными медиумами: фотография, видео, цифровые технологии и живопись». В заключительной части работы автор внезапно решает заявить, что исследование вовсе не о работах Ровнер, а общих проблемах: " Замысел этой статьи направлен не столько на то, чтобы проанализировать конкретную работу современного художника Михаль Ровнер, сколько на то, чтобы обратиться к проблеме технологического влияния на фотографические образы". Это утверждение противоречит как заглавию и ранее заявленным целям, так собственно и содержанию работы. Тематика работы перспективна, исследование в принципе представляет интерес для читателя, однако требует определённой доработки, в т.ч. автор вероятно следует определиться, рассматривает ли он общие процессы или общие процессы на конкретном примере или просто конкретную работу конкретного художника. Каждый вариант подразумевает свою структуру текста и свой уровень осмысливания материала.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Философия и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Влияние техники на формирование фотографического образа: серия фоторабот Михаль Ровнер «Outside»») и прокомментировал в подробном введении, является влияние техники на формирование фотографического образа. Соответственно, художественный процесс формирования фотографического образа представляет собой интересующую автора объективную область исследования. Для раскрытия основной мысли автор обращается как к анализу репрезентативной выборки теоретической литературы, так и к эмпирическому материалу на примере серия фоторабот Михаль Ровнер «Outside».

Обращение к литературе авторитетных теоретиков (В. Беньямина, Р. Барта, Ж. Бодрийяра, В. Флюссера, З. Кракауэра, С. Сонтаг и др.) сопровождается авторской типологией основных подходов к изучению художественного процесса формирования фотографического образа и особого места в нем различных технических устройств, без которых сам процесс невозможен. Выбранный же автором пример для анализа наглядно демонстрирует наиболее существенную особенность и противоречие творческого процесса в искусстве фотографа — стремление художника при помощи технических устройств к преодолению обусловленности ими результатов творчества. Как в теоретической литературе, так и при анализе эмпирического материала автор подчеркивает, что формирование фотографического образа находится за пределами реально существующего мира, включая сублимацию прошлого в настоящем и будущем, ведь истинное искусство, по мнению Михаль Ровнер (как, впрочем, и Аристотеля), призвано порождать смыслы, раздвигая границы реальности.

Автор преследует цель «рассмотреть взаимосвязь между технологиями и формированием фотообраза на примере работ Михаль Ровнер», и приходит к выводу, что проанализированная им серия работ фотохудожницы «представляет собой чрезвычайно

удачный кейс для обсуждения проблемы техники и фотографии. Художница не только использует фотографию в своих работах, но также осмысляет этот инструмент, создающий отличные от традиционных образы. Если фотография, как правило, воспринимается в качестве свидетеля момента, способного наиболее точно сообщить о произошедшем, то для Ровнер техническая основа фотографии становится возможностью создать нечто отдаленное от точного и механицистского взгляда фотокамеры. Можно сказать, что она использует фотообразы именно для возвращения им человеческого, требующего особого осмысления, а не восприятия образа-факта». Заслуживает внимание и обобщение автора, безусловно требующее дальнейших исследования: «большая часть изображений, которые мы можем наблюдать вокруг себя, созданы именно вследствие работы определенной техники. Безусловно, это относится не только к фотографическим изображениям, ведь сегодня большую роль играют изображения, созданные искусственным интеллектом. Однако фотография – это начальная точка, в которой появилась возможность не только фиксировать реальность, но и изменять ее восприятие под влиянием техники».

Цель исследования, таким образом, достигнута. Предмет исследования раскрыт автором на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Рецензент отмечает, что автор затронул чрезвычайно актуальную тему: дело не только в том, что изображения техногенного характера все больше заполняют собой визуальное пространство современного человека, но и в том, что визуально ощущаемый человеком мир, не обусловленные технической фиксацией, все меньше вызывает у людей доверия, словно реальность, не препарированная техникой, уже не реальность, а источник той реальности, в которой живет современный человек.

Методология исследования опирается на общетеоретические методы сравнения, обобщения и интерпретации, обогащенные элементами визуально-семиотического структурного анализа. Авторский методический инструментарий релевантен решаемым познавательным задачам. Выводы автора хорошо аргументированы и заслуживают доверия.

Научная новизна исследования, состоящая как в акцентировании автором наиболее актуального и пока наименее изученного аспекта влияния техники на формирование фотографического образа, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор выдержал научный, но в отдельных высказываниях встречаются случайные ошибки, исправление которых улучшит восприятие читателем авторской мысли: «Необходимо сказать, что в Ж. Диidi-Юберман в своей теории...» – лишний предлог «в»; «(ил. 1-5)» – не стандартная ссылка на Рисунки; «Первое, на что прежде всего обращает зритель при просмотре серии "Outside" – цветовая палитра» – предложение не согласовано, возможно пропущено слово; высказывание «Само название серии "Outside" возможно интерпретировать в качестве возможности выхода за рамки тотального фотографического образа. Этот выход в данном случае возможен благодаря особой практике, которую я обозначаю "интенсивной работой". В определенной степени это значит противопоставить "точнейшей технике" фотокамеры возможности своего взгляда...» перегружено словом «возможно», – по мнению рецензента, следует сформулировать мысль яснее.

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо раскрывает предметную область исследования.

Апелляция к оппонентам вполне корректна, позиция автора хорошо фундирована.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура» и после небольшой корректировки может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Влияние техники на формирование фотографического образа: серия фоторабот Михаль Ровнер «Outside»», в которой проведено исследование взаимосвязи фотографии и технологии на примере творчества современного фотохудожника.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что большая часть изображений, которые мы можем наблюдать вокруг себя, созданы именно вследствие работы определенной техники. Фотография, по мнению автора статьи, – это начальная точка, в которой появилась возможность не только фиксировать реальность, но и изменять ее восприятие под влиянием техники. С точки зрения автора, серия «Outside» Михаль Ровнер представляет собой чрезвычайно удачный кейс для обсуждения проблемы техники и фотографии. Художница не только использует фотографию в своих работах, но также осмысливает этот инструмент, создающий образы, отличные от традиционных.

Актуальность темы исследования определяется расширяющейся цифровизацией и усложнением работы искусственного интеллекта, а также растущим влиянием технологических изменений на роль фотографии в коммуникации, формировании идентичности и памяти.

Цель данного исследования состоит в рассмотрении взаимосвязи между технологиями и формированием фотообраза на примере работ Михаль Ровнер.

Методология настоящего исследования строится на пересечении двух проблематик: теории фотографии и теории фотографического образа. Теоретическим обоснованием послужили труды таких классических и современных исследователей как Ж. Диidi-Юберман, М. Мерло-Понти, Р. Барт, Ж. Бодрийяр и др. Эмпирическим материалом выступает интервью современного израильского фотографа-художника Михаль Ровнер, а также серия ее работ «Outside» (1990-1991 годы). Автору она интересна в контексте технологических изменений в области фотографии, происходящих в последнем десятилетии прошлого века. Михаль Ровнер – одна из первых, кто использует новые технологии для создания фотографических образов.

Проведя анализ научной обоснованности проблематики, автор приходит к заключению, что проблема фотографического образа, и в частности проблема места цифрового снимка в художественной культуре достаточно освещена в мировой философской и искусствоведческой дискурсе. Научная новизна данного исследования и заключается в исследовании влияния цифровых технологий и оборудование на современное искусство фотографии.

Придерживаясь феноменологического подхода в теории образа, автор исследует полемику исследователей по данному вопросу. Несмотря на то, что технический образ представляет собой отличную от традиционного образа, например, живописного, сущность, автор рассматривает его именно как образ. Фотокамера, таким образом, фиксируя действительность, в то же время фиксирует и это самое представление. Образ трактуется автором как то, что возникает после самой фотографии, но посредством ее технической составляющей. Такой подход позволяет автору говорить о наличии в фотографии специфической внутренней динамики, выходящей за рамки самого снимка.

Изучая работы Михаль Ровнер серии «Outside», автор показывает, насколько сильно образ способен менять наше представление о реальности. Основная проблема здесь заключается именно в безграничной возможности влияния применяемых технологий на образы, так как каждая отдельная фотография в серии «Outside» изначально имеет

одно и то же содержание – бедуинская хижина в пустыне, однако из-за специфичной обработки каждая фотография наводит зрителя на различные мысли и ощущения.

В заключении автором представлен общий вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение процесса создания современных произведений искусства с привлечением современных цифровых технологий представляет существенный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 19 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике, однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.