

[...предзащита]...

УДК 7.017.9
ББК 87.4

А.А. ЛОГИНОВ

ФОТОГРАФИЯ И ВИЗУАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ: КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ВОПРОСЫ

Рассматривается разграничение ключевых понятий и понятийных пар в области визуального восприятия применительно к фотографической специфике. Поставлена задача указать на понятийный инструментарий, который может быть в последующем применен для анализа фактического фотографического материала. В качестве экскурса в статье представлен краткий анализ роли визуального во взаимоотношении субъекта с действительностью, а также с реальностью фотографии.

Ключевые слова: фотография, визуальное восприятие, видение, показывание, очевидность, видимость, визуальность, визуализация, прозрачность, действительность, реальность.

В процессе изучения вклада фотографии в формирование представлений человечества об окружающем мире, исследователь сталкивается с комплексом теоретических вопросов, связанных, в том числе, с установлением роли визуального восприятия в познавательном процессе. Эти вопросы выходят за рамки какой-то одной дискретной научной дисциплины, тем самым провоцируя развитие исследования в широких междисциплинарных рамках. Несмотря на множество очевидных опасностей, которые влекут за собой данное расширение исследовательского поля, именно это раздвижение границ позволяет более полно оценить то громадное влияние, которое фотография и другие виды визуальной коммуникации играют в жизни социума. В настоящей статье представляется краткий обзор тем, связанных с ролью визуального познания, а также выделяются некоторые общие понятия, которые служат необходимыми точками опоры для последующего анализа конкретных проблем дисциплины.

В рамках изучения указанной выше проблематики ключевыми становятся вопросы: что, где и как человек видит в окружающем его мире. С учетом фотографической специфики данные вопросы можно разделить на имеющие связь, во-первых, с характеристиками человеческого зрения применительно к миру действительности, во-вторых, с взаимодействием человеческого зрения и визуального мира фотографии. Так, отвечая на вопрос «что» видит человек в рамках различных исторических периодов, следует рассматривать, какие объекты и сюжеты человек видит в окружающей его повседневности и что из этих объектов и сюжетов он видит в фотографических изображениях и что увидеть ему не удастся. Вопрос «где» подразумевает рассмотрение не только того, где находятся увиденные зрителем объекты и сюжеты, но также и где зритель видит фотографические изображения и в каком

отношении с ними он находится. Вопрос «как» требует объяснения, при помощи чего человек видит фотографические изображения, и, что важнее, как он их трактует, а также какие приемы используются для создания того или иного фотографического изображения.

Поиск ответов на поставленные вопросы тесно связан с необходимостью раскрытия одной из узловых тем — темы взаимодействия видения и показывания, при рассмотрении которой за основу берется логическое суждение, что мир визуального, окружающий зрителя, не доступен ему в своей окончательной полноте [1, с. 8]. Следует выделить несколько наиболее существенных причин возникновения зрительных ограничений. Прежде всего, действительный мир безгранично велик и не поддается исчерпывающему восприятию. Для преодоления зрительного ограничения в данном смысле человек постоянно изобретает и учится применять все новые оптические приспособления, заменяя этим несовершенство своих возможностей. Кроме того, социальная среда, в которой пребывает зритель, способна создавать барьеры для визуального восприятия, тем самым направляя человеческое зрение в требуемое русло. В этом ключе нужно рассматривать социальные и идеологические предпосылки как катализатор формирования визуальной культуры того или иного характера. Так, в контексте темы взаимодействия видения и показывания возможно выделить более дробные исследовательские подтемы: феномен очевидности, разделение понятий видимости и визуальности, а также взаимодействие стратегий визуального восприятия.

Рассматривая громадную роль зрения в формировании картины окружающего мира в сознании человека, вопрос очевидности как широкая методологическая проблема встает особенно остро. В этой связи любопытно наблюдать, как значение роли визуального восприятия отражается в человеческом языке. Приведем некото-

рые примеры. В повседневной речи и в научных текстах употребляются словосочетания «быть очевидным» или «иметь в виду», которые, как и множество аналогичных словосочетаний, применяются неосознанно без полного понимания заложенного в них смысла, то есть без акцента на связь этих словосочетаний с человеческим зрением. В английском языке, и с небольшими различиями в других европейских языках, наличествует слово «evidence», которое переводится как «свидетельство», «доказательство». При этом слово «evidence» заимствует корень от латинского глагола *videre* — увидеть. В русском языке слова «вид» и «свидетельство», наряду с другими значениями, также связаны с глаголом «видеть». Как в русском, так и в английском языках применяется словосочетание «точка зрения» («point of view»), отсылающее к зрению как к важному условию формирования категорий смысла. Еще более ярко на связь зрения с процессом смыслообразования указывает выражение «видеть смысл».

На основе приведенных примеров можно заключить, что визуальное в человеческом сознании занимает место одного из ключевых источников получения информации об окружающем мире. Причем, визуальная информация, особенно предоставляемая техническими средствами, в том числе фотографией, воспринимается как один из наиболее достоверных источников, в силу стереотипа отождествления этих средств со своеобразными заменителями человеческого глаза. Одним из частных результатов соответствующего представления о технических визуальных артефактах как о тождественных действительности, стала своеобразная визуальная охота за знаменитостями (феномен папарацци), где полученный снимок объекта вождления приравнивается к возможности взаимодействия с ним. В то же время, при более детальном анализе, становится понятно, что в данном случае человеку свойственно путать очевидность визуального с аутентичностью изображаемого, то есть воспринимать увиденное собственными глазами, наравне с действительным. Зритель в большинстве случаев забывает, что визуальный артефакт может быть так же легко сфальсифицирован, как и текст. Данный феномен, согласно Н. Луману, является результатом включения в процесс медийной коммуникации между отправителем и адресатом, якобы нейтрального посредника техники, который рассматривается, как неспособный исказить действительность и скрывает способность отправителя манипулировать собой [2, с. 10]. Вследствие этого адресат перестает декодировать визуальные образы и переносит их напрямую во внешний мир [1, с. 8—9], отождествляя их с действительностью. Результирующая иллюзия достоверности, возникающая при восприятии визуальных артефактов технической природы, является одной из основных причин использования новейших технических разработок в СМИ, причем не столько в целях информирования, сколько в целях убеждения. Поэтому, говоря об изучении фотографического материала, следует особо помнить, с одной стороны, о факте воздействия фотографии на расширении границ человеческого познания, а с другой стороны, о частых случаях манипули-

рования стереотипом достоверности в целях достижения необходимого эффекта.

В контексте темы роли зрения в жизни человека и вопроса очевидности закономерно уделить внимание такому ее аспекту как взаимодействия зрения и знания. Так, человек без серьезных физических или психических отклонений опирается в познании окружающего мира на зрительную информацию. Поэтому логично рассуждать о видимости как об одном из важнейших свойств окружающих человека объектов. В то же время следует помнить, что мир человеческому восприятию предстает не только в его видимой форме. К примеру, незрячими людьми мир воспринимается в форме звуков и тактильных ощущений. Из этого можно заключить, что видимость свойственна миру только в его восприятии физически здоровым человеком и соответственно действительность не тождественна ее видимости. Одновременно возникает самый сложный вопрос существования видимости вне воспринимающего субъекта, отсылающий нас к глобальной философской проблеме существования действительного мира вне человеческого восприятия. Различные философские концепции предоставляют прямо противоположные ответы на этот вопрос, в определенном смысле указывая на невозможность его однозначного решения. Тем не менее, несмотря на данную дилемму визуальная информация, в том числе и фотографическая, активно используется в целях расширения знания человека о скрытом мире действительности, что, в свою очередь, оказывает существенное влияние на изменение окружающей человека реальности, а следовательно, и на особенности режимов зрения.

Обращаясь к изучению многообразия процессов зрения, логично провести разделение понятий видимости и визуальности. Видимость имеет отношение к действительному миру вещей, тогда как визуальность относится к области человеческого сознания, где формируется визуальная картина мира. Человеческое сознание, в свою очередь, способно манипулировать получаемой от глаз информацией и выстраивать различные визуальные картины на основе одинакового исходного материала. В качестве наиболее яркого примера отметим, что сознание душевнобольного создает совершенно иную визуальную картину мира, нежели сознание психически здорового человека. Однако и у здоровых людей визуальная картина мира может заметно различаться. Как уже ранее отмечалось, человеческому сознанию свойственно привносить в окружающий мир некую рациональную логику, которой мир сам по себе лишен, и благодаря ее внесению сознание разделяет безграничное единство мира на дробные части, доступные для познания. В то же время характер логики, привносимой в мир сознанием, находится в прямой зависимости от принадлежности человека к той или иной социальной группе. Другими словами культурная память социума оказывает значительное влияние на характер визуальной картины мира, формируемой в сознании его членов. Так, для понимания дикаря, не попадающего под влияние культурной памяти современного общества, самолет будет выглядеть как летящая в небе птица, а для древних

греков, первоначально не знавших о лошадях, всадник — это мифический кентавр. Среди представителей близких по происхождению культур можно наблюдать более тонкие различия визуальной картины мира, которые выражаются уже не в понимании или отсутствии понимания функционирования того или иного объекта, а в наделении его каким-то идеологическим смыслом. Поэтому изучение материала визуальной культуры позволяет выявлять как научно-технические, так и социально-культурные предпосылки ее формирования. Этой проблематикой, в частности, занимается специальная научная дисциплина — визуальная антропология, которая может в определенной мере ассоциироваться с современной археологией мышления.

В контексте разделения понятий видимости и визуальности возникает еще одна важная исследовательская тема, а именно — возникновение под давлением культурной памяти общества стереотипного видения окружающего мира. Так, в целях экономии познавательных сил человек перестает замечать привычные для себя предметы и фокусирует свое внимание только на необычном. Причем, согласно В. Флюссеру [1, с. 76], привычным может стать сам постоянный процесс изменения, в результате чего, необычное воспринимается уже как отсутствие этого изменения. Человек, оказавшийся в условиях рутины и необходимости экономии сил, в некотором смысле «слепнет» и перестает реагировать на видимое, продолжая существовать только в привычной для себя сфере визуального. Однако ряд представителей сферы искусства, в том числе и фотографы, проводили эксперименты с возможностью возвращения зрения к первоначальной чувственной видимости, чтобы увидеть мир в новом, отличном от обывательского ключе, или, точнее, заново открыть этот мир для визуального восприятия. Для достижения этой цели использовался, в частности, прием отчуждения/отстранения, который позволял преодолевать рамки стереотипов культурной памяти.

Помимо видимости и визуальности следует выделить еще одну понятийную пару, которую следует применять для рассмотрения процессов зрения — это «визуализация — прозрачность». Оба эти понятия связаны друг с другом, ибо имеют отношение к стратегиям визуального восприятия. Под стратегиями визуального восприятия, в свою очередь, следует понимать разнонаправленные механизмы отбора и получения субъектом визуального материала. В этом смысле, визуализация есть стратегия общества по ограничению визуальной свободы отдельного индивида, выражающаяся в предоставлении зрителю лишь некоторых отобранных и адаптированных фрагментов визуальной информации. Прозрачность же представляет собой контрстратегию стремления отдельного человека к получению максимально возможного количества визуальной информации. В результате, визуализация по сути является стратегией визуального транслирования зрителю социальной идеологии в широком смысле слова. Причем, для выполнения этой цели могут использоваться как прием предоставления визуальной информации в обработанном, нередко сильно искаженном виде, так и

прием отбора, то есть показ ограниченного количества визуальной информации. Стратегия прозрачности, напротив, стремится преодолеть барьер социальной идеологии и добиться максимальной широты и ясности доступного зрителю визуального горизонта. При этом две стратегии могут находиться как в состоянии равновесия, так и в состоянии дисбаланса. Если верх одерживает стратегия визуализации, это означает преобладание в обществе визуальной картины мира, построенной на основе преобладающей в обществе социальной идеологии. Если же начинает преобладать стратегия прозрачности, картина мира в сознании зрителя перестает быть скованной узкими идеологическими рамками.

Рассмотренное выше противоборство стратегий визуализации и прозрачности тесно связано с вопросами передачи окружающего мира средствами фотографии. Так, до сих пор среди массового зрителя продолжает существовать стойкий стереотип представления о фотографии как о зеркале действительности. В этой связи важной составляющей изучения роли фотографии и других технологических СМИ в современном обществе становится выявление того, что поддерживает данный стереотип и каким образом происходит процесс взаимодействия фотографии с окружающей действительностью. Для того чтобы прояснить грани этого сложного феномена, необходимо начать, прежде всего, с демаркации двух основных понятий, а именно понятий действительности и реальности. Разделение их можно обнаружить не только в русском, но и в других языках, в частности в немецком языке, где эта понятийная пара представлена соответственно словами «Wirklichkeit» и «Realität». В то же время, в английском языке слово reality может быть использовано для обозначения обеих смысловых граней, что зачастую приводит к понятийной путанице. В чем же заключается суть разделения двух понятий? Действительность имеет отношение к предполагаемому миру вещей, который фактически оказывается за пределами человеческого восприятия. Данная проблематика является одним из важнейших объектов изучения философии, которой посвящены обширные теоретические труды, поэтому в контексте данного исследования не стоит подробно останавливаться на рассмотрении тонкостей всех предлагаемых философских теорий. Отметим только, что в нашей трактовке понятия действительности мы не будем следовать точке зрения, которая ставит под сомнение существование действительности, а остановимся на консервативной точке зрения, утверждающей безусловное наличие окружающей человека действительности при всей сложности взаимодействия с ней.

Учитывая тонкую грань размежевания между этими категориями бытия, можно констатировать, что человек взаимодействует с миром вещей не напрямую. Действительность, в ее хаотическом состоянии неразделенной бесконечности, не доступна для человеческого восприятия. Однако познание действительности все же происходит через цепочку посредников, которая состоит из рецепторов и получаемых ими ощущений, а также обработки

этих ощущений в человеческом сознании. В результате этой сложной процедуры мир предстает перед человеком уже не в своем действительном состоянии, а в виде альтернативных конструкций, которые именуют реальностями. Согласно данной логике, реальность представляет собой адаптированную для человеческого сознания картину окружающей действительности, где хаос сменяется логикой, всеобщее единство дробностью, а бесконечность конечными величинами. Весь мир человека символичен, его раскрытие происходит через разнообразные знаковые структуры — текст, миф, искусство. Эти семиотические модели могут быть использованы для отображения одной и той же действительности, но при этом передадут ее в различных преломлениях собственных уникальных реальностей, которые могут дополнять друг друга, конкурировать между собой и даже вступать друг с другом в противоборство.

Следуя указанному представлению, что реальность только отчасти связана с действительностью, можно говорить о наличии искажений действительного мира в картинах различных реальностей. В. Флюссер рассматривает эти искажения как результат включения между объектом окружающего мира и воспринимающим субъектом визуального артефакта, который одновременно и обеспечивает познание окружающего мира, и становится барьером между миром и зрителем [1, с. 8]. Возникающие в результате указанного барьера искажения могут возникать на различных уровнях, будь то уровень рецепторного восприятия или уровень обработки рецепторных данных в сознании. Так, следуя концепции Н. Лумана, визуальное восприятие следует разделять на уровень зрения как познания и на уровень опосредованного медийного восприятия. Ранее уже отмечались ситуации отличия картины мира у людей с физическими отклонениями и душевными заболеваниями. Однако отметим, что сравнительно больший интерес представляют ситуации, когда картина реальности радикально отличается у людей без особых физических и душевных отклонений. В последнем случае имеются в виду явления, когда искажения восприятия действительности, приводящие к формированию альтернативных реальностей, возникают на уровне взаимодействия сознания с данными органов чувств и введения в воспринимаемый рецепторами материал логических смысловых конструкций. Отмеченное часто возникает в случае подмены одного уровня зрительного восприятия другим, прежде всего, когда уровень медийного восприятия, предполагающий наличие внедренной смысловой структуры, позиционируется как непосредственное восприятие действительности.

В поле зрения современного исследования специфики воздействия фотографии на социум, так или иначе, должен попадать вопрос, связанный с рассмотрением механизма формирования визуальной реальности средствами фотографии. Выявить специфику фотографической модели взаимодействия с действительностью возможно путем сопоставления фотографии с другими визуальными практиками. В этом контексте необходимо упомянуть

модель представления об артефактах визуальных практик как об окнах в визуальную реальность, где возможно применить концепцию прозрачности медиа Б. Гройса [3]. Ранее уже говорилось о понятии прозрачности, ассоциировавшимся с одной из стратегий визуального восприятия. Однако существует и иная трактовка этого понятия, связанная с качеством, характеризующим восприятие визуального артефакта. Так, согласно концепции окна, предложенной еще Э. Гуссерлем [4, с. 50], визуальные артефакты представляют собой результаты попытки имитации пространства, которое изображается при помощи той или иной визуальной технологии на различных носителях. В случае живописи этим носителем, наряду с другими возможными вариантами, является холст. В фотографии же в качестве такого носителя обычно вспоминается фотографическая бумага. Однако в большинстве своем как живописные, так и фотографические визуальные артефакты предоставляют зрителю возможность взглянуть на некое трехмерное пространство, которое при этом отображено на плоскости в виде проекции. При восприятии соответствующего живописного или фотографического визуального артефакта у зрителя стремятся создать ощущение присутствия изображаемого пространства за некой визуальной плоскостью. В этом смысле визуальный артефакт может быть ассоциирован с окном в реальность искусственного пространства изображения. Тогда прозрачность представляет собой буквальную прозрачность этого воображаемого окна, то есть то, насколько ощутимым оказывается барьер между пространством, в котором существует зритель, и воображаемым пространством изображения. Иными словами, стекло воображаемого окна может быть более или менее прозрачным, тем самым привлекая к себе большее или меньшее внимание зрителя. Логично утверждать, что различные визуальные практики отличаются по потенциально доступному им уровню прозрачности. Так, живопись в среднем потенциально менее прозрачна, нежели фотография, так как создание проекции воображаемого пространства при помощи живописных технологий большей частью акцентирует внимание зрителя на живописном мазке как базовом структурном элементе живописного изображения. В фотографическом же изображении в случае аналоговой печати структурными элементами являются микроскопические химические частицы, в случае с цифровой печатью — полиграфические пиксели, которые потенциально менее заметны для зрителя, нежели живописный мазок, а значит, формируют более прозрачное стекло воображаемого окна. Также следует отметить, что чем более прозрачным является это стекло или, другими словами, чем менее выделена фактура в визуальном артефакте, тем более натуроподобным выглядит изображаемое пространство за ним. В данном проявлении живопись оказывается потенциально менее натуроподобной, нежели фотография.

Согласно предложенной выше концепции, становление различных визуальных практик возможно представить в качестве постепенного увеличения прозрачности визуального окна. С течением времени человеку

становится доступно передавать иллюзорное пространство визуальной реальности с все большей степенью достоверности. На примере живописи видно, как в течение нескольких тысячелетий она двигалась от более условных, а значит менее прозрачных изображений, таких как росписи египетских гробниц и византийские иконы, в сторону более прозрачных вариантов — к картинам эпохи академизма. Также изобретались принципиально более прозрачные визуальные технологии, которые позволяли преодолевать потенциальный предел прозрачности предшествующего визуального способа. Так, фотография изобретается в период достижения живописью предела прозрачности — в период расцвета академической живописи — и предоставляет человеку возможность продолжить наращивать степень прозрачности визуальных артефактов. В то же время важно отметить, что с изобретением новой, потенциально более прозрачной визуальной технологии зрителю теперь ясна условность фактуры предшествующей инновации. После изобретения фотографии зрителю становится очевидна фактура и условность живописной технологии. Этими составляющими изображения заинтересовываются художники импрессионизма и множества последующих художественных направлений, где они зачастую имеют большее значение, нежели передаваемые при их помощи объекты.

В некоторой степени аналогичная ситуация складывается в фотографии после достаточно раннего достижения ею предела своей прозрачности, что происходит уже спустя полвека после ее изобретения. Поэтому, к моменту появления очередной, более прозрачной визуальной технологии — кинематографа, позволившего выявить характерные ограничения предыдущих визуальных методов, а именно отсутствие в передаваемом ими пространстве четвертого измерения времени, фотографы уже активно занимались разработкой вопросов фактуры и условности фотографического изображения. Причем в данном случае следует отметить два возможных пути уменьшения прозрачности фотографического изображения. В первом случае понижение прозрачности было ориентировано на курс сближения фотографии с живописью в пользу фактуры фотографического отпечатка. Во втором случае, напротив, происходило гипертрофирование присущей фотографическому изображению детализации и связи с миром хаотической действительности. В обоих случаях полученный результат позволял акцентировать внимание зрителя на стекле воображаемого окна, а значит, указывал на искусственность полученного изображения.

В силу того, что большая прозрачность визуальной технологии способствует созданию более натуроподобного изображения, визуальные артефакты, выполненные по прогрессивным технологиям, вызывают все увеличивающуюся иллюзию действительности, создавая тем самым у зрителя фантом существования воображаемого пространства по ту сторону его плоскости. Человек все более склоняется к погружению в это иллюзорное про-

странство визуальной реальности и оказывается менее связан с окружающей его действительностью. В итоге логично заключить, что нарастание прозрачности визуальных средств в определенном смысле указывает на процесс постепенного отрыва человека от окружающей его действительности в пользу конструирования все более изощренных искусственных реальностей. Индивидуум все больше стремится освободиться от диктата действительности (не доступной, как отмечалось, человеческому познанию в полной мере) [5, с. 133] в пользу погружения в искусственные реальности, которые гораздо ближе ему, так как являются продуктами его сознания. Человек добивается все больших успехов в преодолении чуждой для него действительности и своей собственной ограниченности в пользу победы своего сознания над окружающим миром и преобразованием этого мира в своих целях. Этот глобальный исторический процесс привел XX век к смене индустриальной эпохи на информационную, оказал не только серьезное воздействие на характер развития визуальных практик в целом и на эволюцию фотографии, в частности, но во многом и был спровоцирован этими достижениями. Так, визуальные СМИ, возникшие и развивающиеся в контексте нарастания прозрачности совершенствующихся технологий, стали одним из главных элементов функционирования нового постиндустриального общества, где при их помощи создавались и продолжают создаваться уникальные варианты информационных реальностей, подменяющих собой действительность.

На основе многообразия отмеченных исследовательских вопросов, связанных с изучением фотографии, можно заключить, что современное исследование этой дисциплины в широких междисциплинарных рамках раскрывает обширное поле для проведения дальнейшей научной работы, где фотография рассматривается уже не только как ограниченный визуальный феномен, но как составная часть куда более глубоких процессов общекультурного свойства. В этом случае, с одной стороны, фотографическая тематика становится удачным примером для проведения анализа комплексных явлений прошлой и современной истории, а с другой стороны, у исследователя возникает возможность достичь понимания ранее малообъяснимых явлений, которые перестают выпадать из рамок исследовательской логики и органично включаются в структуру аналитической концепции.

Список литературы

1. Флюссер В. За философию фотографии. — СПб., 2008.
2. Луман Н. Реальность массмедиа. — М., 2005.
3. Гройс Б., Пеннерштейн П. Диалог о прозрачности [Электронная ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wkzinfo.ru/russia/pepperstejn/grojs.shtml>
4. Husserl E. Phantasy and Image Consciousness // Phantasy, Image Consciousness and Memory (1898—1925). Trans. John B. Brough. — 2005.
5. Wiesing L. Artificial presence: philosophical studies in image theory. Trans. by Nils F. Schott. — Stanford, 2010.