

ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ¹

ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ И ИНДЕКСАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ

Абстракт

В статье исследуются семиотическая природа фотоизображения и особенности эстетического восприятия фотографии. Предметное проецирование противопоставляется проецированию абстрактного кода. Исследуются возможности проецирования символических смыслов в условиях аппаратной предопределенности и индексальной спонтанности. Категории рецептивной эстетики применяются для анализа процесса интерпретации индексального содержания. Делается вывод о том, что художественная семантика фотоизображения строится на основе преодоления аппаратной предопределенности и переосмысления индексальной спонтанности.

Ключевые слова

Фотография, эстетическое восприятие, индекс, сообщение без кода, проецирование, пост-продакш, нумерическое мышление, аппаратная предопределенность, реинтерпретация, антиципация, амбивалентность, символические смыслы, фотореализм, имитация, спонтанность, цифровая поверхность, реципиент, рецептивная эстетика, горизонт ожидания, пустые места, Ч. Пирс, Р. Краусс, В. Флюссер, Х.Р.Яусс, Р. Барт.

¹ Евгений Кондратьев — доцент, кандидат философских наук, МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, и.о. зав. кафедрой эстетики философского факультета, заместитель главного редактора журнала *Aesthetica Universalis*.

Особенность эстетического восприятия фотографии состоит в том, что оно опосредовано индексальной природой визуальных знаков, формирующих изображение. Под индексом, в классификации Ч. Пирса, понимается знак, являющийся отпечатком предмета, знак, не обусловленный какими-то внешними по отношению к предмету конвенциями. Индекс непосредственно реферирует к предмету и является «сообщением без кода» («message sans code»), по выражению Р. Барта. Фотография как индекс непосредственно отсылает зрителя к запечатленной на снимке ситуации, порождает в нем ощущение присутствия. «В чем бы еще ни заключалась ее сила, фотографию можно назвать суб- или до-символической: она отдает язык искусства в единоличную власть вещей» (Краусс, 2003). Исходным способом означивания в фотографии является предметное проецирование, а не абстрагирование или подражание. Проецирование же символических смыслов в фотографии является продолжением этого исходного семиозиса.

Однако индексальная выразительность в фотографии имеет и свою оборотную сторону. Использование цифровых технологий *post-production* снизило роль индексального начала в фотографии, благодаря им стало возможным в гораздо большей степени трансформировать отпечаток, делать его, по сути, виртуальным, сводить спонтанность в изображении до минимума или полностью имитировать спонтанность. Теоретик фотографии В. Флюссер полагает, что при применении цифровых технологий в фотографии происходит проецирование не столько самого предмета, сколько абстракций. В цифровой логике образ реальности строится на основе дискретного кода. Создание фотографии оказывается реализацией возможностей программного кода, или так называемого «нумерического мышления», характерного для технологически опосредованного способа видения. Аналитическое мышление раскладывает целостный образ ве-

щей до абстрактных элементов, и абстрактные схемы проецируются на предметный мир.

Более того, согласно Флюссеру, модели видимого строятся не на основе принципа узнавания или антиципирующей деятельности воображения, а за счет проецирования в сферу представления вычислительных алгоритмов, интегральных функций, не имеющих предметного аналога. Дигитальная фотография встроена в процесс абстрагирования, который приводит, в частности, к замещению эмоциональной реакции реципиента инструментальным манипулированием с реальностью. Цифровое фотографирование проецирует на предмет аппаратную предопределенность. Инженер фотокамеры стирает грань между искусством и фотографией, аппаратно моделируя возможный диапазон впечатлений, который можно вызвать с помощью фотоотпечатка. С появлением дигитальных технологий и искусственного интеллекта в фотоделе расширился диапазон «симуляции» восприятия. Индексальная и спонтанная выразительная природа фотографии сменяется проективной, манипулятивной.

Прежние абстрактные модели не в такой степени опирались на числовое мышление, полагает Флюссер. Более ранние модели абстрагирования в визуальных искусствах оставляют место для спонтанной выразительности. Так, перспективная перекодировка трехмерного объекта в двухмерное изображение является абстракцией, но не такой предельной степени, как «одномерность» и предельное «нулевое измерение», достигаемое при дигитальной кодировке (0—1). С освоением дигитальных технологий создается возможность строить полностью воображаемую модель реальности, репрезентировать абстракцию.

Творческую свободу в художественной фотографии Флюссер связывает с преодолением аппаратной предопределенности: «Постиндустриальная революция, произошедшая с появлением фотоаппарата, проходит мимо сознания фотографов. С одним исключением: так называемые экспе-

риментальные фотографии, то есть именно фотографии в подразумеваемом здесь смысле слова. Они действительно осознают, что „образ“, „аппарат“, „программа“ и „информация“ — основные проблемы, с которыми им нужно вступить в полемику. Они действительно осознанно стараются создавать непредвиденную информацию, т. е. извлекать из аппарата и помещать в образ то, чего нет в его программе. Они знают, что играют против аппарата. Но даже они не осознают всего значения своей практики: они не знают, что пытаются дать вообще ответ на вопрос о свободе в аппаратном комплексе» (Флюссер, 2008).

Художественная семантика фотоизображения строится на основе преодоления аппаратной предопределенности, и переосмысления индексальной спонтанности. Бессюжетность и индексальность фотографии создают особую ситуацию для проецирования смыслов через изображение. Большим креативным потенциалом обладают перекодировка и реинтерпретация изображения. Такая фотография оказывается средством воплощения ожиданий и предвосхищений реципиента, и ее приходится реинтерпретировать постоянно, поскольку она не связана с каким-то определенным кодом.

Возможно заимствование фотоизображением символического содержания и из внешних смысловых контекстов. Уже в период появления фотографии ее индексальная природа толковалась в метафизическом духе как проецирование неких умопостигаемых сторон предмета. «Фотографический след в представлении Тальбота, по крайней мере, судя по тому, как он его описывает, тоже призван быть фиксацией мысли — или, во всяком случае, психологических феноменов, в обычной жизни скрытых» (Краусс, 2014).

Фотография обретает смысл в процессе идентификации и декодирования. Спонтанная фотокомпозиция имеет большой потенциал к проецированию символических смыслов.

Фотографический образ позволяет проецировать как интерсубъективные, так и индивидуальные смыслы. Например, в тестах Роршаха, состоящих из диффузных пятен, по сути, аналогов черно-белых фотографических отпечатков-индексов, различные способы их прочтения отражают особенности личности испытуемого. Схожу методика использует и гештальтпсихология при анализе когнитивных способностей

Семантику и эстетическую роль индексального знака в фотографии демонстрируют окружающие светопись художественные контексты. Так, фотореализм, подражательное по отношению к фотографии направление в изобразительном искусстве, подчеркнуто имитирует специфичный для фотографии язык высказывания. Одна из характерных черт фотореализма в живописи — бессюжетность. Фотореализм имитирует фотографию и презентует фрагмент реальности, вырванный из повествовательного контекста. Другая черта фотореализма — нейтральность, «объективность», отсутствие личностного отношения. Это натуралистическое изображение натуралистического (фотографического) изображения, зеркальное отражение, репрезентация репрезентации.

Такое отражение отражения побуждает нас домыслить сюжет, найти объяснение случайному сочетанию предметов. Спонтанный характер сюжета побуждает нас спроецировать на него дополнительные смыслы. Современный человек, привыкший строить планы, создавать утопии, посредством отрешенного, нейтрального фотореалистического взгляда сталкивается с постоянством настоящего времени, пытается придать моменту вневременной характер. Проблема реальности в фотореализме — это проблема прежде всего настройки или фокусировки сознания, то есть способности человека спроецировать на изображение ощущение присутствия, вовлеченности или же, напротив, чувство отчужденности. Поэтому домысливание сюжета зрителем происходит

не на основе наблюдения за чередой изображенных событий, а посредством рефлексии о степени своей дистанцированности от реальности. Иногда эстетическое восприятие «медитативных» «видов» фотореализма формируют ощущение неразличимости между сознанием и действительностью.

Проведенная в 2015 году в Государственной Третьяковской галерее выставка, посвященная фотореализму, стала своеобразной ретроспективой отечественного варианта этого направления. В отечественном варианте фотореализма оказались важны не только изобразительные решения, но и фокусировка на разнообразных мировоззренческих проблемах. Отечественный фотореализм на данной ретроспективе выступает как очень разноплановое явление, наполненное символическими измерениями. В некоторых работах чувствуется если не сюжетная линия, то явная связь с культурными контекстами 70х-80х гг. Фотореализм подражает фотографии, но это также и своеобразный живописный жанр. Пластическое начало в фотореализме само по себе весьма выразительно и своеобразно. Оно заключается не в прямом подражании фотографии, а в подражании, скорее, по способу действия. Изображение создается из отдельных элементов, освещенных поверхностей, связанных прежде всего визуально, а не сюжетно.

В таких разбитых на элементы композициях очень своеобразно протекает время. Это своеобразная пауза, остановка во времени, пробуждающая потребность в осмыслении. Тема отчужденности оказывается связанной с темой эскапизма, ощущения переживания исторического момента, его инверсий, метаморфоз. В картинах фотореалистов парадоксальным образом соединяются два отношения к жизни: с одной стороны, жизнь показывается как нечто насыщенное, полновесное, освобожденное от мифологических шаблонов, а с другой, как нечто романтическое, заново сконструированное, не связанное с исторической реальностью,

предвосхищающее будущее.

Фотореалистический вид невольно двойственен, в нем ощущение реальности противопоставляется ощущению искусственности, реальность сталкивается с фантазией. Амбивалентная композиция словно проецирует на фотореалистический пейзаж оборотную сторону бытия, неустойчивую и таинственную. Бессюжетность композиции создает ощущение какого-то напряженного ожидания, предчувствия какого-то события. Подобный эмоциональный эффект был заложен в сюрреалистической живописи Р. Магритта, М. Эшера, для которых, конечно, также немаловажным был гиперреалистический аспект. Приема проецирования подсознательных страхов, предчувствий или же фантазий придерживаются некоторые кинорежиссеры. Анализируя фильм Д. Линча «Шоссе в никуда», С. Жижек отмечает, что в фильме за нейтральностью повседневной провинциальной жизни кроется нечто угрожающее, которое может внезапно проявить себя, сорвать идиллические покровы и спроецироваться в реальность (Жижек, 2011).

Возвращаясь к светописю, отметим, что современная дигитальная фотография является не столько проекцией абстрактного кода, сколько развитием на новой технологической основе исходной индексальной природы фотоизображения. Цифровые эффекты, в свою очередь, напоминают фотореалистическую стилистику. Наделение смыслом дигитального образа происходит за счет композиционных приемов, конструирования воображаемой композиции, открытия скрытого символизма дигитальных образов. Происходит наложение воображаемых структур на диффузные и спонтанные отпечатки. Детальная проработка всех планов, особенно дигитальный монтаж, позволяют спроецировать на него архетипические структуры. Работы, представленные на художественной выставке «Власть, искусство и мифотворчество. Цифровое искусство» (2013), демонстри-

руют проецирование квазисоциальных архетипов на «нейтральную» и однородную цифровую среду.

Цифровая поверхность может служить источником манипуляций с сознанием: масштабирование планами, усиление контрастности, затемнение инициируют работу воображения. Фронтальная композиция, крупный план лица, применяемый в цифровом фотографическом гиперреализме (например, в автопортретах фотографа Ч. Клоуза), реализует концепцию проецирования в фотоискусстве. В случае фронтальной композиции предмет максимально приближается к зрителю, происходит стирание границы между субъектом и объектом. Фотохудожник смотрит на нас, и эта ситуация очень напоминает то, что Ж. Диди-Юберман обозначил в названии своей книги «То, что мы видим, то, что смотрит на нас» (Диди-Юберман, 2001). Нарочитая бессюжетность и документальность служат источником нахождения неожиданных сюжетов и поворотов. Зритель сливается с изображаемым, и поэтому вновь найденные предметные смыслы проецируются не только на изображение, но и на сознание зрителя как интегральную часть образа. Не случайно как фотореализм, так и современная фотография часто обращаются к метафорическому мотиву зеркальной поверхности, на которую спроецировалось лицо автора (серия картин С. Файбисовича о пассажирах метро). Образ человека, отраженный, спроецированный, опосредованный возвращается в изобразительное искусство, преодолевая дигитальную отчужденность и абстракцию. Расположение объектов, композиция выступает проекцией намерений фотографа. Фотографическое проецирование ведет к созданию новой логики построения образа, опирающейся на интенции и ожидания. Ожидание формирует образ. Фотопечаток выражает предвосхищение, передает антиципирующий взгляд. От фотографии мы ожидаем неизвестного, ожидаем нового.

Проблема проецирования смыслов в амбивалентной си-

туации рассматривалась в рамках рецептивной эстетики. Рецептивная эстетика (Rezeptionsästhetik) возникает во второй половине XX в. в рамках эстетико-литературной теории как критическая реакция на доминирующий в первой половине XX в. формализм и «новую критику» (концепция «близкого чтения» Т. Элиота). Согласно формальному подходу, структура и код детерминируют наше восприятие. Для «новой критики» роль читателя в сотворчестве с автором минимальна. Рецептивный подход, напротив, подчеркивает решающую роль читателя в создании (завершении) смысла произведения, проецировании субъективных смыслов в произведение. Рецептивная эстетика — это эстетика диалогического чтения и реинтерпретации. Испытав значительное влияние феноменологии, рецептивная эстетика ввела в эстетический оборот понятия: актуализация, горизонт ожидания, конституирование смысла, коммуникативная неопределенность и др. Кроме того, были введены понятия «имплицитного читателя» (В. Изер), «информированного читателя» (С. Фиш), «интерактивного читателя» (Н. Холланд), «хорошего читателя» (К. Льюис), «суперчитателя» (М. Риффатер).

По Х. Р. Яуссу и В. Изеру, восприятие произведения искусства — это диалектический процесс производства значения, или собственно рецепции («response»). Согласно Яуссу, у читателя существует определенный «горизонт ожиданий», который он проецирует на произведение (Jauss, 1982). В процессе чтения-восприятия «горизонт ожидания» реципиента постоянно изменяется вследствие разнообразных импульсов, исходящих от произведения. «Имплицитный читатель» В. Изера — предполагающаяся текстом особая интенциональная читательская функция, направленная на наиболее полное понимание текста. В. Изер вводит очень важную категорию в свою теорию эстетического восприятия: «пустые места», которые должен наполнить смыслом «имплицитный читатель». «Пустые места» — это намеки, неоднозначности, неясности, то есть такие парадоксальные

элементы произведения, которые нуждаются в осмыслении и означивании. Процесс надления «пустых мест» смыслом Изер называет «идеацией». Изер полагает, что произведение инициирует проявления смысла, а не транслирует уже готовые смыслы.

Помимо применимости этих идей к интерпретации амбивалентностей в фотографии, стоит указать на еще одно существенное следствие из рецептивной теории. Для рецептивной эстетики важно понятие трансцендентного целого, которое не присутствует явно в произведении, но направляет наше восприятие. Но тем не менее, феноменолого-герменевтический анализ является универсальным способом интерпретации, актуальным для любого вида искусства. Согласно Р. Ингардену, уяснение музыкального смысла происходит в интенциональном акте соединения звучащего и незвучащего, при включении пауз и переходов между звуками в единое смысловое поле. Это смысловое поле, или эстетическое значение, является сверхиндивидуальным и сверхтемпоральным, чем-то, что мы интенционально создаем в воображении.

Интенциональность в современной фотографии заключается в формировании субъективных, воображаемых и виртуальных образов из полученного индексальным образом визуального материала. Благодаря фотографии становится очевидно, что объекты обладают способностью проецировать смыслы до того, как мы придадим им прагматическое или сюжетное значение. Взгляд фотографа, направленный в неизвестное целое, проецируется в некое интегральное единство, создавая новую неожиданную связь вещей. Трактовки современной фотографии опираются на различные интерпретативные стратегии, которые апеллируют к интуитивному началу в эстетическом восприятии и в значительной степени переносят на самого реципиента функцию смыслообразования.

Ссылки

Диди-Юберман, Ж. (2001). То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука.

Жижек, С. (2011). Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа.

Краусс, Р. (2003). Заметки об индексе. Часть 1. // *Краусс, Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, с. 209.

Краусс, Р. (2014). Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, с.39.

Флюсер, В. (2008). За философию фотографии. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, с.96.

Jauss, H.R. (1982). Towards an Aesthetics of Reception. Minneapolis: University of Minnesota Press.

EVGENY KONDRATYEV¹

PERCEPTUAL INTENTIONALITY AND INDEXICAL IMAGES

Abstract

The article discusses the indexical nature of the photograph and the distinctive features of the photo perception. The projection of the subject is opposed to the projection of the abstract code. The possibilities of projection of symbolic meanings in the conditions of hardware predetermination and index spontaneity are investigated. Categories of receptive aesthetics are used to analyze the process of interpretation of the index content. It is concluded that the artistic semantics of the photo image is based on overcoming the hardware predetermination and rethinking the index spontaneity.

Key words

Photography, aesthetic perception, index, message sans code, projection, post-production, numerical thought, hardware

¹ *Evgeny Kondratyev* — Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Associate Professor, PhD, Temp. Head of Department of Aesthetics, Aesthetica Universalis Deputy Editor-in-Chief

determinism, reinterpretation, anticipation, ambivalence, symbolic meanings, photorealism, imitation, spontaneity, digital surface, recipient, Rezeptionsästhetik, horizon of expectations, empty space, Ch. Peirce, R. Krauss, V. Flusser, H.R. Jauf, R. Barthes.

Photography, aesthetic perception, index, message sans code, projection, post-production, numerical thought, hardware determinism, reinterpretation, anticipation, ambivalence, symbolic meanings, photorealism, imitation, spontaneity, digital surface, recipient, Rezeptionsästhetik, horizon of expectations, empty space, Ch. Peirce, R. Krauss, V. Flusser, H.R. Jauf, R. Barthes.