УДК 77, 7.01

Проблематика пространственной редукции в фотографии

Э. О. Кранк
Чувашский государственный институт культуры и искусств

Аннотация. Фотография рассматривается нами как разновидность визуального феноменологического исследования. Поскольку феноменология содержит в себе редукцию как часть процедуры, мы исходим из трех типов редуцирования объекта в фотографическом изображении: временном, пространственном и светоцветовом. Данная статья посвящена проблеме пространственной редукции в фотографии. Получая плоскостную копию пространства на фотоснимке, зритель достраивает по этой копии пространство, про которое нельзя сказать, что оно тождественно пространству отображаемому. Моменты референцирования и прочтения пространственной среды восходят к проблеме фотографического дискурса.

Ключевые слова: пространство, феноменология, редукция, фотография, дискурс в фотографии, копия.

Настоящая статья является фрагментом создаваемой автором монографии «Очерки по феноменологии фотографии. Часть третья: время и место» [12]. Во второй части монографии есть глава «Введение в проблематику пространства и времени», которую можно рассматривать как предисловие к настоящему исследованию [13, с. 12-31].

Формы пространства, аспекты их изучения и методологическая посылка. Пространственно фотография может рассматриваться в десяти весьма различающихся друг от друга формах своего бытования. Перечислим их в порядке производства, предъявления и восприятия снимка:

− в качестве внутреннего метафизического пространства замысла снимка (интенции, намерения, повода, представления о будущем снимке до момента его осуществления);

− в качестве пространственных обстоятельств фотографа как субъекта съемки;

− в качестве «привилегированного», избранного пространства референта;

− в качестве плоскостной проекции референцируемого пространства на носитель изображения;

− в качестве служебного пространства средства (камеры, оптических характеристик объективов и т.п.);

− в качестве лабораторного пространства;

− в качестве пространства выставочного (эскпозиционно-дискурсивного);

− в качестве метафизического пространства восприятия изображения;

− в качестве цехового пространства профессионального сообщества;

− и, наконец, гуманитарного пространства – или пространства культуры, в котором пространство снимка занимает присущее ему место.

Каждое из этих пространств обнаруживает свои специфические черты, свою протяженность и свою особую связь со временем, следовательно, свою форму.

Эти десять пространств можно характеризовать в пяти типологических аспектах:

а) референциальном («привилегированное» пространство референта и его обстоятельственного контекста): 2, 3;

б) проекционном (пространство снимка): 4, 7;

в) дискурсивно-коммуникационном: 1, 3, 4, 7, 8;

г) инструментальном: 5, 6, 7;

д) культурно-гуманитарном: 1, 2, 7, 8, 9, 10.

Трудность дескрипции заключается в том, что в этих десяти формах пространство перетекает из одного вида в другой: так, дескрипция референциальная необходимо связана с дескрипциями дискурсивной, проекционной и инструментальной, а культурный (культурологический) аспект может вобрать в себя, в силу своей тотальности, практически все эти формы.

Очевидно, для того чтобы преодолеть эту видовую и аспектную взаимоперетекаемость, необходимо условиться внешним образом о способе дескрипции. Наиболее подходящим и плодотворным представляется способ не столько морфологический, сколько метаморфический, предполагающий анализ именно тех моментов бытия фотографии, когда ее пространства переходят из одного качественного состояния в другое, а квалификационные характеристики видов пространства актуализируется по мере их различения, что особенно показательно в областях их перехода.

Исключение времени. Первая редукция континуума. Сведение пространственно-временного континуума к его плоскостной копии есть своего рода условность, в которую «играет» фотография, приблизительно в том же ключе, как мы говорим об условности музыкальной, кинематографической, театральной или условности какого-либо другого вида искусства. Если определять условность как некое игровое начало, благодаря которому тот или иной вид деятельности становится искусством, то «игровое начало» фотографии состоит в создании иллюзорной мгновенной плоскостной копии четырехмерного континуума действительности. Игровое начало, характеризующее условность того или иного вида искусства, есть изначально принимаемая редуцированность действительной жизни в соответствии со спецификой механизма мимезиса, свойственного этому способу отображения действительности.

Оставив за пределами настоящей публикации редукцию свето-цветовую, которая требует отдельного обстоятельного разговора, сосредоточим свое внимание на том, что в фотографии континуум отображаемой действительности претерпевает, по крайней мере, два этапа упрощения (редукции):

1) первый этап состоит в том, что из этого кусочка действительности фактом мгновенной фиксации упраздняется время как измерение (первая редукция);

2) оставшееся трехмерная категория (т.е. категория собственно пространства) также подвергается усечению, утрачивая одно из своих измерений – глубину (вторая редукция).

Таким образом, мы имеем дважды редуцированную (дважды усеченную) световую копию действительности в виде двухмерного изображения на его носителе.

Проблема отсечения временного измерения носит весьма парадоксальный и проблематичный характер: можно с одинаковым успехом говорить как об исчезновении времени в фотографическом изображении, так и, напротив, о том, что время растягивается, становится продолженным, вырастая почти до масштабов вечности [11, с. 61–75; 6, с. 98–108; 17, с. 36–60; 9; 8].

Феномен плоскостной копии пространства. Вторая редукция. Редукция пространства в плоскость является столь же необходимым моментом в фотографии, сколь и отсечение временной составляющей из четырехмерного континуума запечатлеваемой действительности. Эта вторая редукция есть столь же фундаментальное свойство фотографии, как и первая редукция.

Механизм сведения пространства к его плоскостной копии, на первый взгляд, можно экстраполировать и в область художественно-изобразительного искусства, которое в отношении к фотографии пребывает в роли прародителя. Кое-что из того, что будет

сказано ниже, действительно, может быть отнесено к живописи и графике, однако с той существенной разницей, что фотография феноменологически передает действительность пространства «как оно есть», тогда как живопись и графика моделируют и создают другую действительность, которая, пользуясь выражением Аристотеля, «могла бы быть» [1, фр. a36], и потому в изобразительном искусстве характеристики пространства и времени сущностно иные, чем в фотографии.

Довольно тривиальным является утверждение, что мимезис фотографии состоит в буквальности «подражания» референту. Коль скоро фотография оперирует пространством для того, чтобы предъявить это пространство зрителю через его мгновенную фиксацию, лишая эту континуальную действительность четвертого измерения, – то фотография из миметических соображений правдоподобия должна, казалось бы, максимально сохранить оставшиеся три. Однако этого не происходит.

Имеет смысл, в этой связи, затронуть моменты в истории фотографии, связанные с попытками транслировать все три измерения пространства. Практически с самого начала культурного бытования средства в его истории было обозначено направление, стремившееся передать именно трехмерность и воплотившееся в снимках, называемых «стереопарой» [15, с. 175–185]. Два снимка одного референта, с разницей фокусного расстояния, как предполагалось, могли дать более полную иллюзию пространства через акцентировку его глубины. Это было любопытно, но не более того, и стереопары не прижились. В двадцатом столетии эта тенденция метаморфировала в стереоскоп: одновременное рассматривание двух одноименных слайдов, снятых с разной глубиной резкости и фокусировкой, давало гораздо более убедительное представление о пространственной глубине референта. Но и «стереоскопия» осталась на обочине, как одно из факультативных направлений в истории фотографии. Сегодняшнее использование 3D-технологии в средствах массовой информации и на выставочных площадках представляет собой новейшую попытку создать как бы более адекватную иллюзию трехмерности изображения, но, как нам представляется, эта попытка также носит временный характер, поскольку противоречит изначальной форме условности, характеризующий специфику фотографического дискурса.

Таким образом, спорадический и в этом смысле факультативный характер попыток дать в изображении более полное представление о пространстве референта через передачу его глубины указывает на то, что сведение пространства к плоскости есть одно из определяющих условий фотографии как способа опосредованного изображения действительности. Эта опосредованность двухмерностью носит принципиальный (и в этом отношении – субстанциональный) характер, заключая в себе один из важнейших атрибутов феномена фотографии.

Проблема избыточности изображения в контексте сводимости пространства к плоскости. Одной из самых серьезных проблем фотографии является проблема избыточности изображения. Она может быть описана, по крайней мере, двумя аспектами: предметным и колористическим.

Предметный аспект. Если художник населяет свои творения лишь теми элементами (объектами), которые ему необходимы для воплощения своего замысла, то фотография сплошь и рядом страдает от того, что в поле зрения объектива попадают вещи факультативные, присутствие которых «размывает» фотографируемый объект, отвлекает от него, его девальвирует, деформирует, оставляя впечатление визуального мусора, несанкционированной фотографом случайности, и задавая подчас изобразительную тему, которую в момент съемки фотограф вовсе не имел в виду, которая профанирует снимок, отменяя его актуальность и красоту. Мастерство фотографа, помимо всего прочего, измеряется его способностью «не впускать» профанные объекты в пространство снимка.

А. Картье-Брессон утверждает необходимость наличия лишь двух-трех изобразительных тем в снимке [цит. по: 14], в противном случае фотографическое сообщение оказывается слишком загромождено, чтобы зритель мог его прочитать.

Колористический аспект. Второй аспект связан с цветом. Тот же Картье-Брессон, отвечая на вопрос, почему он пренебрегает в своей фотографии цветом, говорит о том, что «цвет слишком мало изучен», имея в виду случайность его воздействия на наше восприятие [10, с. 22–23]. Необходимым элементом цветного снимка является единство колористического решения изображения, предпочтительность определенной цветовой гаммы. Однако фотограф не всегда в состоянии контролировать цветовое наполнение референта, сплошь и рядом сталкиваясь с цветовым дисбалансом, с перепадами цветовой температуры, которые так же, как избыточность случайного предметного ряда, затрудняет восприятие («прочтение») снимка. Возьмем для примера съемку ночного города. Фотографы, предпочитающие ночную съемку городских пейзажей на цифровой носитель, знают о несовместимости цвета ламп накаливания с цветом, излучаемым люминесцентными источниками, притом что наше зрение без труда согласовывает эту цветовую разноголосицу.

Таким образом, каждая из упомянутых форм проблемы избыточности изображения упирается в феномен фотографического высказывания, из чего мы выносим положение об укорененности механизма фотографической редукции в дискурсивной сообщительности снимков.

Механизм редукции и дискурсивный акт. Слово «редукция» в отношении сведения пространства референта к его световой копии следует транскрибировать не столько в значении «упрощение», сколько в собственно феноменологическом смысле: благодаря редукции трехмерного пространства к его двухмерной проекции мы выносим референт «за скобки», мы гуссерлиански «исключаем» (эпохе) его из объема действительности.

Третье измерение (собственно – глубина) пространства при этом вовсе не исчезает, но пребывает в преображенном виде – в виде перспективы линейной и/или воздушной, но само соотношение световых масс на снимке приобретает качество своего рода изобразительного кода, усвоив который, мы можем выстроить референт в своем воображении так, чтобы его можно было «прочитать» [Рис. 1].

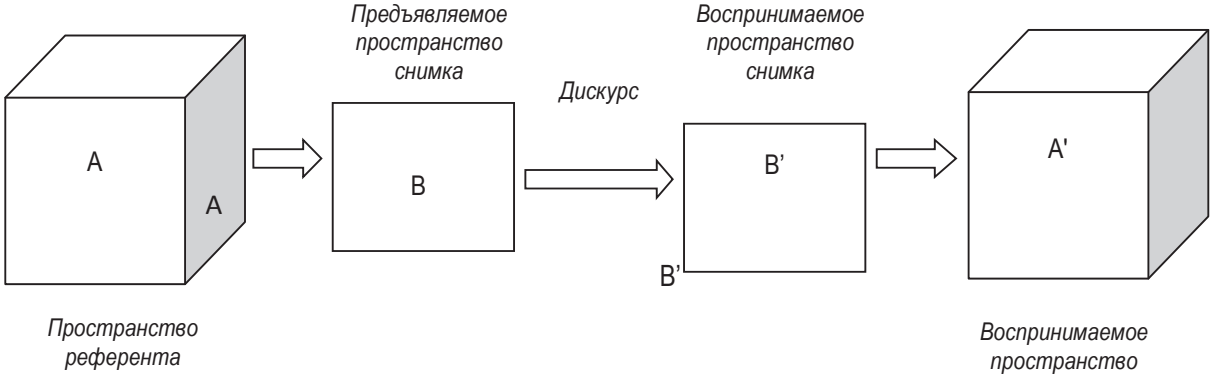


Рис. 1

Сложность состоит в том, что не только пространство А не равно пространству А’, но и пространство В не равно пространству В’. Разница между сходными пространствами В и В’ зависит от того, насколько изображение поддается прочтению. Действительно, чем больше сходства между В и В’, тем ближе воссозданное реципиентом пространство А’ референцируемому пространству А.

Речь, следовательно, идет о пространственных формах и специфике их обозначения. Таким образом, мы входим в сферу семиотики фотографии, затрагивая проблему так называемого «иконического языка», которым она пользуется.

Налицо по меньшей мере три противоречия:

1) иконического языка как кода, насущного и понятного в одинаковой степени как для коммуникатора-фотографа, так и для реципиента-зрителя, не существует, хотя существует некая конвенциональная общность, благодаря которой иконические моменты, связанные с формами пространства, обоими субъектами фотографического дискурса могут восприниматься сходным образом: «…язык этот наличествует лишь в сфере «полагаемости», но не в сфере «явленности»: семиотически он не сформирован. Если текст любого произведения искусства, по Бахтину [5, с. 299], можно рассматривать со структурно-лингвистической (собственно, семантической) точки зрения, то вопрос об обладании фотографией подобным языком остается открытым. Ж. Бодрийяр говорит об отсутствии в фотографии «какой-либо сигнификации» [7]. Р. Барт в «Фотографическом сообщении» также отрицает необходимость «помещать между этим объектом и его изображением посредующую инстанцию кода» [4, с. 379], хотя в других своих работах [2, с. 252–274; 3, с. 176–187] на такого рода кодификации настаивает» [12, с. 5];

2) пространство воспринимаемое есть пространство внутреннее, т. е. в известном смысле виртуальное; оно метафизично по своей природе, тогда как природа пространства референта – действительная, материальная [16];

3) если актуализация пространства А происходит мгновенно и сразу, в момент съемки, то актуализация пространства А’ происходит постепенно, по мере того как зритель знакомится со снимком.

Сведение пространства к плоскости не есть «упрощение» структуры референта; было бы правильнее говорить, напротив, о его усложнении, поскольку перенос объектов, расположенных в трехмерном пространстве, на его плоскостную проекцию делает отношения между объектами более «тесными», и проблема избыточности изображения в этом отношении не стремится к своему разрешению, но, напротив, актуализируется, что, в свою очередь, может привести к усложнению прочтения изображения зрителем. Этим обстоятельством объясняется тренд, имеющий распространение в фотографическом сообществе и реализующийся в «изобразительном минимализме»: чем меньше объектов (т.е. чем ограниченнее изобразительная тематика), тем благодарнее зритель.

Три указанных выше противоречия иллюстрируют весьма сложную соотнесенность пространственных форм в построении фотографического дискурса. Схема, приведенная на рис. 5, носит довольно элементарный характер, и, будучи таковой, преследует цель упрощенной наглядности. Мы намеренно не включили в нее несколько важных производных, а именно:

– форму пространственного восприятия снимка самим фотографом;

– форму, которую обретает пространство при «доведении» его плоскостного среза до качества «послания», мессиджа (т.е. лабораторная стадия и стадия обработки);

– влияние на восприятие снимка пространства экспозиционного (выставочного),

– а также состояние зрителя на момент перцепции, степень его открытости для восприятия и степень его свободы от внеположенных обстоятельств его личного пространства.

Тем не менее, будучи элементарной, наша схема носит принципиальный характер: она указывает если не на самый код, то, по крайней мере, на механизм кодирования, который присущ фотографии как виду искусства, как уникальной культурной практике и как способу коммуникации. Схема дает нам представление о феноменологии кодирования (и раскодирования) пространства в фотографии.

Вопрос теперь заключается в том, какие формы имеет пространство, подлежащее кодировке, каким именно способом она происходит и в чем заключается специфика кода. Так мы затрагиваем информационную составляющую пространства, которая представлена в телах, его населяющих.

Обретение объекта. Пространственный контекст внешних обстоятельств. Представим себе ситуацию, когда фотограф лишен определенных целей и интенций в отношении будущего референта-объекта, т.е. он еще не знает, что конкретно он будет снимать и с какой целью.

Внешнее пространство-время в его досъемочной стадии представляет собой некое предметное наполнение, с невыраженным (т.е. в известной степени недифференцированным) сообществом тел, пребывающих в этом более или менее едином континууме. Это взаимное пребывание тел аморфно в том плане, что каждое из них имеет отношение к другому, третьему и т.д., определяемое взаимообусловленностью общего обстоятельственного поля: каждое из тел может мыслиться как возможный центр. Это своего рода ризоматическое образование, лишенное гравитационного центра; не центром – центрами (узелками в сети) с одинаковым успехом могут восприниматься каждое из тел. Это пространство можно дефинировать как индифферентное, поскольку в нем нет центра и нет события.

Событие определяется, как мы говорили выше, нулевым интервалом в пространстве и времени между телами. Нулевой интервал определяется моментом, когда тела вступают между собой во взаимодействие. Это взаимодействие происходит, таким образом, в общей, единой для них системе координат. Более того, эта система координат становится общей и для других тел, имеющих обстоятельственное отношение к телам взаимодействующим. Однако если это взаимодействие происходит вне присутствия внешнего наблюдателя, то это взаимодействие, а значит – и сам континуум, носят неактуализированный характер, как кипящий борщ на кухне у домохозяйки, живущей в километре от нашего дома. Но стоит представить себе, что эта кухня находится от нас через стенку и кипятится не борщ, а чайник, и мы можем услышать из-за стены приглушенный свист кипящей в чайнике воды, то звуковой эффект и то, что с ним связано, в той или иной степени может нас занимать, в зависимости от того, кто является нашим соседом, как мы с ним связаны, плюс моменты, обусловленные звукоизоляционными параметрами наших жилищных условий, а также тем, чем мы занимаемся в этот момент.

То есть актуализация координатной сетки события зависит от нашей отдаленности от него. У Вл. Соловьева одним из атрибутов пространства является момент физической невозможности преодолеть расстояние как одно из его, пространства, измерений [16]. Если пространство закрыто от нас, если оно представляет для нас преграду для восприятия события, как стена, отделяющая нас от соседа, или протока, не позволяющая подойти к купающимся в реке журавлям, чтобы их сфотографировать достаточно членораздельно, – то оно воспринимается уже не просто как индифферентное, но как пространство если враждебное, то отрицательное.

Насущность съемочного пространства состоит в его проницаемости. То есть оно подразумевает внешнего наблюдателя, имеющего возможность его проницать собой. Проницая (в) пространство, мы становимся свидетелями или участниками события, а значит – и взаимодействия тел (масс), в нем пребывающих. Наше актуализированное присутствие включает наше личное (телесное и не только) пространство в континуум события. Разворачиваясь у нас на глазах, оно «заражает» нас своими обстоятельствами. Мы ожидаем кульминационного момента этого взаимодействия или его разрешения. Имея нас в виду как наблюдателя, событие и взаимодействующие в нем тела актуализируются нашей вовлеченностью в их обстоятельства и организуют драматургию взаимодействия.

Литература

1. Аристотель. Сочинения в 4 т. / Аристотель ; пер. с древнегреч. Н. В. Брагинской и др. – Москва : Мысль, 1984. – Т. 4. – 830 с.

2. Барт Р. Риторика образа // Нулевая степень письма ; пер. с фр. – Москва : Акад. проект, 2008. – 431 с. – С. 252–274.

3. Барт Р. Третий смысл: исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна // Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана : сб. статей / сост. К. Разлогов. – Москва : Радуга, 1984. – 279 с. – С. 176–187.

4. Барт Р. Фотографическое сообщение // Система моды: статьи по семиотике культуры ; пер. с фр. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.

5. Бахтин М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 336 с.

6. Богомолов Ю. Как работает время в фотографии // Фотография: проблемы поэтики / сост. В. Стигнеев. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. – С. 98–108.

7. Бодрийяр Ж. Фотография, или Письмо света : пер. с фр. – Режим доступа: http://media-shoot.ru/publ/18-1-0-185 (дата обращения: 11.08.2021).

8. Вартанов А. Документальное и художественное // Советское фото. – 1980. – № 2. – С. 18–19.

9. Каган М. Функционирование фотографии в современной культуре // Советское фото. – 1982. – № 4. – С. 27.

10. Картье-Брессон А. Воображаемая реальность : эссе. – Санкт-Петербург : Изд-во К. Тублина, 2008. – 128 с.

11. Кранк Э. О. Дискурс в фотографии. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т. – 2009. – 220 с.

12. Кранк Э. О. Очерки по феноменологии фотографии. Часть 1. Технология и свобода. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т. – 2012. – 128 с.

13. Кранк Э. О. Очерки по феноменологии фотографии. Часть 2. Обстоятельственное поле. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т. – 2014. – 120 с.

14. Лапин А. И. Фотография как ... : учеб. пособие. – Москва : Изд-во МГУ. – 2003. – 296 с.

15. Новая история фотографии / под ред. М. Фризо. – Москва : Machina ; Андрей Наследников, 2008. – 336 с.

16. Соловьев В. Пространство [Электронный ресурс] // Энциклопедия Брокгауза и Эфрона. – Режим доступа: http://www.wikiznanie.ru/ru-wz/index.php/Пространство_(ЭСБЕ) (дата обращения: 11.08.2021).

17. Хренов Н. Фотография в контексте культуры // Фотография: проблемы поэтики / сост. В. Стигнеев. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. – С. 36–60.