

ОТ ЦИФРОВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ К ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СПОНТАННОСТИ

ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ

Кондратьев Евгений Андреевич – кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой эстетики философского факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия.

E-mail: e. a.kondratyev@gmail.com

В статье рассматривается амбивалентность технологического кода цифровой фотографии, роль спонтанности в условиях программной детерминированности. Абстрактное проецирование испытывает влияние аналоговой парадигмы создания эстетического образа, вследствие чего современная цифровая фотография воспринимается как специфическая выразительная техника, находящаяся в ситуации переосмысления своего собственного языка.

Ключевые слова: детерминированный, спонтанный, атмосфера, комбинаторика, проецирование, рецептивная эстетика, цифровая среда

FROM DIGITAL MODELING TOWARDS AESTHETIC SPONTANEITY

Evgeny Kondratyev – Ph.D. in Philosophy, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Russia

E-mail: e. a.kondratyev@gmail.com

The article examines the ambivalence of the technological code of digital photography, the role of spontaneity in the framework of the determined programm. Abstract projection is influenced by the analog paradigm of creating an aesthetic image, as a result of which modern digital photography is perceived as a specific expressive technique, which is in a situation of rethinking its own language.

Keywords: deterministic, spontaneous, atmosphere, combinatorics, projection, Rezeptionsästhetik, digital environment

В современной теории медиа часто высказывают парадоксальные мысли о роли фотографии в культуре. Мнение Сюзан Сонтаг о том, что сегодня всё существует, чтобы превратиться в фотографию, можно трактовать довольно широко, хотя бы как то, что цифровизация перенасытила визуальную коммуникацию. (Sontag, 2016) Количество образов и скорость их появления в сети растет в геометрической прогрессии, и зритель лишается возможности и психологических резервов для созерцания единичного оригинального изображения. Остается ли в условиях доминирования таких, казалось бы, полностью программно предопределенных дигитальных мультиплицирующих моделей место эстетической индивидуальности и спонтанности?

В традиционных медиа элементы уникальности и неповторимости были в значительной мере присущи самому аналоговому способу передачи эстетической информации. Изменение технологий, вытеснение подражательных приемов репрезентации цифровыми имитативными и симулятивными, однако, не обязательно означает полного вытеснения эстетической оригинальности. Если ранняя монохромная фотография, в силу своей сильной контрастности напоминала

графические отпечатки-эстампы, то и современная цифровая фотография достигает способности интенсифицировать передачу цветов, но уже программными средствами. В силу своей насыщенности, «цифровой цвет» придаёт предметности футуристическую, непривычную фактуру, воспринимаемую зрителем, скорее в аналоговом ключе, а не в качестве проявления дигитального алгоритма. Благодаря внедрению цифровых технологий фотография получила широкую возможность видоизменять прообраз, окружать дигитально модифицированные образы необычной атмосферой. Для описания эффекта, сопровождающего восприятие оцифрованных произведений, релевантными оказываются и термины миметического плана, характеризующие специфику их эмоционального воздействия: «энергетика», «аура», «эмбиентность», «техновозвышенное» (Fiodorova, 2014).

Дигитальные медиа, как и технологически опосредованные способы фиксации цвета или звука, в своем развитии неизменно испытывали воздействие потребности в совершенствовании подражательных средств, одновременно не прерывая линии преемственности по отношению к прежним аналоговым способам передачи информации. Например, на ранних этапах развития аппаратных средств фотографии и фонографии перед ними ставилась цель приближения к реалистическому изображению или реальному звучанию. Изобретение стереофонии преследовало ту же цель, что и цветное фотоизображение: стереофония казалась более «реалистичной», чем монофоническая запись, а цветная фотография выглядела «реалистичнее» черно-белой. Улучшение оптических свойств линз в фотообъективах соответствовало улучшению чувствительности микрофонов, изменение фокусного расстояния имело параллель в размещении микрофонов в зале, фотопленка имела прямой аналог в виде магнитной ленты, а выбор фотобумаги и её формата соответствовал выбору аудиодинамика. Цифровые технологии также представляют собой определенный этап эволюции миметического принципа, продолжающие, несмотря на свою виртуальную основу, развиваться.

Характерная для этих технологий мультиплицируемость не исключает оригинальности (как и в случае искусства

гравюры с сериями нумеруемых отпечатков). А наличие множества фонограмм вносит особый характер в обмен и движение музыкальной информации, благодаря чему формируется непредсказуемое интертекстуальное музыкальное пространство. Фото- или музыкальные серии переходят в визуальный и аудиальный поток соответственно, такие серии не предназначены ни для концертного исполнения, ни для экспонирования в реальном музейном пространстве. Цифровые технологии постпродакшн, когда музыкальное произведение формируется звукорежиссером в студии после самой записи с использованием приемов сведения, монтажа, компрессии, а фотоизображение пропускается через программные фильтры, – формируют автономную виртуальную среду, особое аудиальное и визуальное дигитальное поле. Важные характеристики этой среды – плюрализм и комбинаторные возможности. Относительно неё так же, как и ранее в случае аналоговых технологий, актуальна проблема различения индивидуального и универсального, оригинального и типичного, но уже в новых условиях.

Цифровое воплощение, конечно, может претендовать на технический перфекционизм, но когда технологией оперирует человек, он неизбежно импровизирует, оставляя место спонтанной выразительности. Несмотря на подчеркнутую техногенность и шаблонность дигитальных образов, очевидно, что цифровые медиа не менее трудоёмки и креативны, чем аналоговые, а обращение с ними требует серьезных умений и эстетического вкуса.

Цифровая революция имеет также и большой эвристический и креативный потенциал, не связанный непосредственно с проблемой репрезентации. Становление цифровых форматов звукозаписи и фотографии не только усовершенствовали миметическую репрезентативную модель, но и трансформировали её в имитационно-симуляционную. Цифровое моделирование не сводится исключительно к точной формализации, за его пределами открываются беспредельные возможности пересоздания оптических и акустических феноменов. Электронно генерированные звуки и цвета часто не имеют прямого аналога в окружающей реальности, являются в буквальном

смысле незнакомыми. На разных этапах развития техногенных искусств в них возникают все новые формы проявления «неизвестного». Композитор П. Булез полагал, что можно допустить некий предел точности звукозаписи, за которым открывается «неизвестная» природа аудиального медиа. Технические и символические возможности, которые открывает современная звукозапись, моделирование звука и цвета в цифровой технике приводят к тому, что мы узнаем о звуке, визуальном образе и их составляющих больше, чем в эпоху аутентичного инструментального звучания или аналоговой фотографии: выявляются обертоны, уточняются особенности тембральной окраски и т. п. Модифицируются представления об аудиальном и визуальном источнике: цифровой звук как физическое явление трансцендируется за пределы привычного представления о нем, например, мы не слышим ультразвук и инфразвук, которые могут генерироваться современными средствами звуковоспроизведения. Сходные технологические процессы можно наблюдать и в цифровой фотографии: беспрецедентное по сравнению с пленкой увеличение чувствительности электронного сенсора, многократное увеличение количества хроматических оттенков, редактирование снимка прямо в аппарате и др. Фрактальные математические алгоритмы обработки изображения позволяют на каком-то новом, имитативном уровне отражать фундаментальные эстетические закономерности и формообразующие принципы (биоморфные объекты в цифровой архитектуре, саунд-арт, VR-визуализации и др.).

Ряду теоретиков медиа цифровое моделирование представляется предельно детерминированным, исключая даже малейшую возможность оригинальности. Теоретик фотографии В. Флюссер полагает, что при применении цифровых технологий в фотографии происходит проецирование не столько формы, сколько абстракций (Flusser, 2008), так как в цифровой логике образ строится на основе дискретного кода, в «нулевом измерении» бинарной кодировки. Создание фотографии оказывается реализацией возможностей программного кода, или так называемого «нумерического мышления», характерного для дигитально опосредованного способа видения.

Аналитическое мышление раскладывает целостный образ вещей до абстрактных элементов, и уже эти абстрактные схемы и пиксели транслируются на изображение. Современные голография, 3D-печать позволяют получать объемные образы на основе абстрактных вычислений. Индексальная и выразительная природа фотографии, согласно В. Флюссеру, полностью вытесняется нумерической в случае цифрового проецирования.

Возможности творческой свободы в художественной фотографии В. Флюссер связывает с выходом за пределы собственно дигитального поля, с нахождением способов противостояния аппаратной предопределенности:

Постиндустриальная революция, произошедшая с появлением фотоаппарата, проходит мимо сознания фотографов. С одним исключением: так называемые экспериментальные фотографии... 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, то есть 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. (Flusser, 2008, 96)

Но каким образом возможно остранение детерминизма цифрового кода в фотографии? Проецирование нумерического мышления ведёт к вытеснению предметности как индивидуальной целостности. Примеры подобного рода замещения, однако, не впервые происходят в визуальных искусствах. Так, по мнению известного искусствоведа Д. Бергера, в традиционной станковой масляной живописи репрезентация может интерпретироваться через конвенцию замещения (Berger, 2012). Техника масляной живописи в силу своей плотной, вещественной фактуры создает эффект реального присутствия. Реальность красочного слоя, а также использование математических открытий в области перспективы приводят к эффекту вытеснения или подмены внешней реальности в глазах зрителя самим изображением.

Масляная живопись способна передавать осязаемость, текстуру, блеск, плотность того, что она изображает; для масляной живописи реальное – это то, что можно потрогать руками (Berger, 2012, 101).

Возникающее замещение представляет само по себе свободную игру между наличной и отсутствующей предметностью. Перспективная перекодировка трехмерного объекта в двухмерное изображение в живописи также является способом абстрактного проецирования. Линейная перспектива делает возможным замещение реального: даже воображаемым предметам благодаря перспективе можно придать иллюзорно правильные и сомасштабные с реальными предметами размеры.

Тогда эстетической проблемой оказывается не проецируемый код, а само замещение и та предметность, которая оказывается вытесненной – предметность прообраза. В том числе и цифровая, фотография актуализирует потребность реципиента в анализе способов замещения реального прообраза, по сути, в осмыслении контекста репрезентации. Остранение нумерического проецирования становится возможным при активизации интерпретативных усилий со стороны субъекта восприятия. Подобное критическое отношение к доминированию принципа бинарного кодирования (например, в литературном формализме и структурализме) во второй половине XX в. уже было заявлено в рецептивном подходе в эстетике и литературоведении. Если, согласно формальному подходу, структура и код детерминируют эстетический смысл произведения, и роль реципиента в реконструкции эстетического смысла минимальна, то рецептивный подход, напротив, подчеркивает решающую роль читателя в создании (завершении) смысла произведения. Рецептивная эстетика – эстетика диалогического восприятия и реинтерпретации (Jauß, 2004). В рецептивном подходе используются понятия «имплицитный читатель» (В. Изер), «информированный читатель» (С. Фиш), «интерактивный читатель» (Н. Холланд), «хороший читатель» (К. Льюис), «суперчитатель» (М. Риффатер), предполагающаяся произведением особая читательская функция, направленная на наиболее полное раскрытие индивидуальных особенностей текста. Испытав влияние феноменологии

с её принципом интенциональности, рецептивная эстетика ввела в научный оборот понятия «актуализация», «горизонт ожидания», «конституирование смысла», «коммуникативная неопределенность», которые вполне могут использоваться при анализе образов, созданных на основе цифровых технологий.

Изер вводит также важную категорию в свою теорию восприятия: «пустые места», которые должен наполнить смыслом «имплицитный читатель». «Пустые места» – это намеки, неоднозначности, парадоксальные элементы произведения. Применительно к цифровому образу их можно было бы назвать своеобразными неясными или «засвеченными» частями изображения, которые подверглись процедуре вытеснения в ходе дигитального кодирования.

Трактовки цифровой фотографии могут опираться и на другие интерпретативные стратегии, апеллирующие к интуитивному опыту в восприятии и переносящие функцию смыслообразования на самого реципиента. Развивая герменевтические и феноменологические предпосылки, современный средовой подход в эстетике стремится к преодолению стереотипов восприятия, рассматривает реинтерпретацию в качестве ключевого фактора эстетического переживания (Berleant, 2005). Фотография, благодаря своей парадоксальной природе (сочетанию в ней документальности и искусственности), оказывается чутким фиксатором контаминаций, которые возникают при восприятии средовых феноменов, при столкновении природного и индустриального, естественного и техногенного. Именно дигитальная фотография может особенно хорошо уловить свободный диалог, возникающий при столкновении исторического городского ландшафта и новейшей компьютерно генерированной архитектуры. Партиципаторный принцип основателя энвайронментального подхода А. Берлеанта можно было бы экстраполировать на цифровую фотографию следующим образом – не существует привилегированной точки зрения наблюдения, поскольку контакт с окружением предполагает постоянную смену ракурса, перемещение субъекта, анализ не только целого, но и фрагмента. Дигитальная фотография способна создавать виртуальные модели окружения

и порождать оригинальный эстетико-средовой опыт. Порой современная цифровая фотография напоминает искусство энвайронмента (Х. Явашев) и арт-практики, в которых авторы фокусируют внимание на процессах естественного изменения фактуры природных материалов (Р. Смитсон).

Как и прежние технические новации, цифровые приемы поначалу имели назначение точной фиксации информации, но именно эта техническая ограниченность породила вскоре потребность расширить эстетические возможности новых выразительных средств за счет внесения в изображение символического и риторического выразительного пласта. Опыты с композицией, монтажом, разработанные ещё в начале XX в., не менее актуальны и в цифровой фотографии. Мастерам фотографии всегда удавалось настолько убедительно выразить символические аспекты сюжета, чтобы собственно техническая сторона снимка или цифровой алгоритм становились третьестепенной проблемой. Современные цифровые технологии в искусстве вовсе не лишают зрителя возможности интуитивно улавливать метафорические связи между элементами изображения.

REFERENCES

- Berger, J. (2012). *Ways of Seeing*. Rus. Ed. Saint Petersburg: Cloudberry Publ. (In Russian)
- Berleant, A. (2005). *The Aesthetics and Environment: Variations on a Theme*. Engl. Ed. London: Routledge. (In English)
- Fiodorova, K.A. (2014). *The Techno-sublime as an Aesthetic Phenomenon of Contemporary Culture. Abstract of Dissertation*. Rus. Ed. Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences. (In Russian)
- Flusser, V. (2008). *Für eine Philosophie der Fotografie*. Rus. Ed. Saint Petersburg University. (In Russian)
- Jauß, H.R. (2004). *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft in Contemporary Literary Theory. Anthology*. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Sontag, S. (2016). *On Photography*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian)