

УДК 165.18

ББК 87.225

X 82

А. А. Хорошилов,

аспирант кафедры социальной философии и философии истории института философии Санкт-Петербургского государственного университета, тел.: 8(960)251-55-85, e-mail: andrew-khoroshilov@yandex.ru

Фотография и визуальное восприятие (Рецензирована)

Аннотация. В статье на междисциплинарном уровне рассматривается феномен визуального восприятия фотографий в контексте социально-философской проблематики отношения между реальностью и образами. На основе экологического подхода к визуальному восприятию формулируются основные законы восприятия изображений. Показывается, что фотографии не находятся в проективном отношении с тем, что они изображают и могут быть сконструированы в соответствии со способом видения общества. На основании этого делается вывод о возможности использования фотографии как теоретического средства для анализа общественных структур.

Ключевые слова: фотография, визуальное восприятие, фотография и общество, восприятие изображений, философия фотографии.

A.A. Khoroshilov,

Post-graduate student of Department of Social Philosophy and the Philosophy of History, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University, ph.: 8(960251-55-85, e-mail: andrew-khoroshilov@yandex.ru

Photography and visual perception

Abstract. The paper considers the phenomenon of visual perception of photographs at interdisciplinary level and in the context of socio-philosophical problems of the relationship between reality and images. Based on the ecological approach towards visual perception the basic laws of image sensing are formulated. It is shown that there are no photographs in the projective relationship with the object they represent, and may be designed in accordance with the method of vision of society. On these grounds, the conclusion is made about the possibility of using photography as the theoretical tool to analyze social structures.

Keywords: photography, visual perception, photography and society, the perception of images, photography's philosophy.

В истории мысли о фотографии есть одна из центральных нитей, которая представляет собой онтологический подход к осмыслению феномена фотографии. В основе этого подхода лежит задача определения сущности фотографии, того, что она есть на самом деле. Для решения этого вопроса обычно прибегали к описанию самого фотографического способа получения изображения и на основе этой процедуры строили выводы. Задача состояла в том, чтобы дать определение фотографии как определенного рода техники

и результата работы этой техники, через единое сущностное выражение: «фотография — это...». И так как в основу поиска было положено рассмотрение ремесленной части процесса производства фотоизображений и ее визуальное сходство с объектами окружающего мира, то обычно ответ на вопрос о сущности фотографии строился вокруг следующего: это автоматическая — без участия человека, — техника создания изображений с помощью света, отраженного от объектов; ввиду своего автоматизма и особенности

химического процесса проявления изображения фотография может считаться документом и достоверным фактом о своем референте. В общем виде это движение наиболее полно выражено в знаменитом названии для ноэмы фотографии, сформулированным Роланом Бартом — «это там было». «В случае Фотографии нельзя, в отличие от других видов имитации, отрицать, что вещь там была» [1].

Однако, как указывает французский исследователь Андре Руйе, «бартовское «это» — не что иное, как представленная материальная вещь, которая, как предполагается, существует прежде изображения и регистрируется в изображении, вполне прозрачном. Понятие «это было» замыкает фотографию в узиле метафизической проблематики бытия и сущего, оно давит на вещи «всегда невидимыми» образами и полностью пренебрегает фотографическими формами» [2]. Такой подход в исследовании фотографии имеет целью определение ее сущности и сводится к рассмотрению ее визуальных характеристик. То есть такое рассмотрение предмета не дает никакой основы для исследования влияния фотографии на современное общество, не позволяет исследовать феномен как теоретическое средство, т. е. как средство для анализа процессов необязательно визуальных, во многом подчиняя фотографию авторитету оригинала, от которого изображение берет свое начало. Но стоит ли за постоянным ростом числа произведенных фотографий лишь некая потребность в документировании, потребность в постоянном наличии факта «это было» по отношению к проходящему моменту, жизни, эпохе? Или есть причины, которые требуют создание фотографий в большей мере, чем просто стремление к документации порядка вещей в окружающем мире? Иными словами, есть ли еще какие-либо возможности, которые предоставляют человеку фотографии, каждая, с которой он встречается, и каждая, которую он делает?

В этой статье показывается, как можно от теории фотографии, онтоло-

гии фотообраза, перейти к социальной философии фотографии, а также доказать, что фотография не исчерпывается в своей связи с оригиналом, и может выступать инструментом анализа социальной реальности. Для этого необходимо описать основные особенности зрительного восприятия человека и через них показать, как мы воспринимаем изображения в общем и фотографии в частности. То есть ответить на следующие вопросы: что делает изображение (фотографию) видимым? Что мы видим, когда смотрим на изображение (фотографию)? Какие возможности предоставляет изображение (фотография) своему наблюдателю и автору? Ответ на эти вопросы покажет, что фотография не ограничивается своим общепринятым пониманием и может служить средством для анализа складывающихся общественных структур.

Начнем рассмотрение с вопроса о том, как мы воспринимаем мир с помощью зрения, так как фотографии и предметы окружающего мира наравне с ними воспринимаются нами зрительно. Фотографии, если так можно выразиться, созданы для того, чтобы быть увиденными, и только в связи со зрительным восприятием мы можем говорить о восприятии фотографии. Далее, на основе общей концепции зрительного восприятия необходимо рассмотреть интересующий нас специфический тип восприятия — восприятие изображений, выделив из этого пласта отдельной темой фотографии и определить, что делает фотографию видимой или как мы определяем изображение как снимок. В итоге это поможет сформулировать те возможности, которые предоставляет фотография человеку как техника и как готовое изображение. Это послужит основой для интерпретации предмета рассмотрения как теоретического средства, позволяющего анализировать и исследовать общество, которое использует его возможности как осознанно, так и бессознательно.

Для описания основных законов зрительного восприятия будем опираться на итоговую работу аме-

риканского психолога Дж. Гибсона «Экологический подход к зрительному восприятию». Эта работа выбрана по причине оригинальной концепции, в рамках которой автор решает ряд проблем, являющихся неразрешенными как для теории сетчаточного изображения, так и для феноменологического подхода к зрительному восприятию. Также важным в экологической подходе Гибсона является разработанная автором теория извлечения информации и теория возможностей. Первая доказывает, что процесс восприятия окружающего мира неразрывно связан с его же познанием и разница между восприятием и познанием заключается в количественном масштабе. Вторая теория показывает, что процесс восприятия связан с обнаружением возможностей, предоставляемых окружающим миром наблюдателю. Используя исследование Гибсона как инструменты для анализа восприятия фотографий, можно ответить на вопрос: что мы видим, когда смотрим на фотографии?

В общем виде процесс восприятие, по Гибсону, — это психосоматический акт живого наблюдателя. Это процесс непосредственного контакта с внешним миром, процесс переживания впечатления о предметах. Восприятие, представленное как действие живого наблюдателя, означает, что это активный процесс, для которого недостаточно простого раздражения органов чувств внешней средой. Процесс восприятия — это поток, т. е. не набор стимуляций, разделенных последовательно во времени, он не прерывается и не прекращается. В таком подходе к восприятию Гибсон сближается с Бергсоном, который также настаивал на непрерывности психической жизни в целом. Мое существование — по мнению Бергсона, — бесконечный поток, на котором, как светляки на краю дороги ночью, фиксируются моим сознанием, наиболее яркие мои состояния. Психическая жизнь представляет собой целое (несмотря на кажущуюся прерывность, изорванность), в котором следующее состояние включает предыдущее и предполагает последующее [3].

Помимо непрерывности процесс восприятия, по Гибсону, это психосоматический акт, т. е. предполагает процесс совосприятия или проприоцепцию. Процесс восприятия невозможен без осознания себя и своего места в окружающем мире.

Наблюдатель может воспринимать следующее: места, прикрепленные и изолированные объекты, устойчивые вещества (твердые, жидкие, газообразные), события. Равным образом воспринимаются и возможности, которые предоставляют перечисленные элементы для наблюдателя. Элементы восприятия и их качество задаются информацией, которую мы воспринимаем. Для более подробного прояснения, изложенного выше, рассмотрим такое место, как обрыв. Обрыв является очень важной деталью местности. С него можно упасть. Восприятие такого места, помимо компоновки и текстуры поверхностей, должно включать восприятие его возможностей, причем негативных. Любая поверхность или объект находится в определенном отношении к наблюдателю. Обрыв — это большой перепад высот относительно животного, а ступенька — достаточно малый. Наблюдатель нуждается в восприятии возможностей объектов или событий окружающего мира, а не только компоновке его поверхностей, так как это жизненно важно. В подтверждение этого вывода Гибсон приводит результаты эксперимента с восприятием опорной поверхности. В эксперименте со стеклянным полом, когда опорную поверхность заменял лист прозрачного стекла, животные и дети свободно передвигались по этому полу, когда могли и видеть, и осязать поверхность. В этом случае прямо под стекло подкладывалась текстурированная бумага. Но в случае, когда животные могли только осязать опорную поверхность пола (это достигалось за счет бумаги лежащей намного ниже стекла) они съеживались, выказывали признаки дискомфорта, некоторые животные принимали позу соответствующую их падению.

На основе приведенного примера можно согласиться, что информа-

ция, задающая элементы окружающего мира, содержит в себе его качество и возможности. Процесс извлечения информации, т. е. восприятие, связан с ощущением наблюдателя себя самого. В эксперименте со стеклянным полом внимание испытуемых «направлено на соотношенность земли и тела. Перцепция и проприцепция взаимодополнительны» [4].

За процесс восприятия, по Гибсону, отвечают не отдельные органы чувств (зрение-глаз, обоняние-нос), а целые воспринимающие системы. Они активны, т. е. глаз наблюдателя не просто раздражается световым потоком, но наблюдатель сам активно рассматривает, слушает. Важно отметить, что видение является феноменом деятельности, также настаивают и другие исследователи, например: В.М. Розин, Дж. Бергер [5, 6]. Воспринимающая зрительная система, пишет Гибсон, состоит из следующих элементов: хрусталика, зрачка, двух глаз, головы, тела. Иными словами, в процессе зрительного восприятия человек участвует всем своим телом. «Качество данных, с которыми имеют дело отдельные чувства, определяются типами стимулируемых рецепторов, тогда как воспринимающая система, ее работа, определяется качеством предметов внешнего мира и теми возможностями, которые они открывают» [4]. Информация об окружающем мире не специализирована относительно наших органов чувств (нет отдельно информации для фоторецепторов, механорецепторов и т. д.). Есть реакция рецепторов — ощущения, — и они несущественны относительно восприятия. Есть информация для воспринимающих систем и наблюдатель переживает непосредственно качество вещей окружающего мира.

Зрительная система способна обнаруживать постоянства и изменения. «Воспринимающий извлекает инварианты структуры из потока стимуляции, не переставая в то же время замечать сам поток» [4]. Неизменным объектам соответствуют определенные инварианты оптической структуры, которые сами по себе лишены формы. Любо-

му движению объекта соответствует свое возмущение оптической структуры — перспективное преобразование. Воспринимать, с учетом приведенных параметров, значит фиксировать определенные параметры инвариантности в стимульном потоке наряду с определенными параметрами возмущения. Отсюда вытекают важные следствия, а именно: инварианты задают постоянство окружающей среды и постоянство наблюдателя, если они не воспринимаются, то восприятие невозможно; если параметры оптического строя различимы, то события будут восприниматься, т. е. события задаются через возмущение оптического строя.

Разрабатывая теорию извлечения информации, Гибсон показывает, что разрыва между восприятием и знанием не существует. При восприятии и при познании происходят одни и те же процессы — экстрагирование и абстрагирование инвариантов. Различие между восприятием и постижением окружающего мира — количественное, а не качественное. Восприятие неразрывно связано с постижением. Зрительное восприятие связано с осознанием устойчивой структуры окружающего мира. Познание является расширением этого процесса восприятия.

Все положения, изложенные выше, Гибсон относит к непосредственному восприятию окружающего мира. Восприятие изображений он называет опосредованным восприятием. Что такое изображение и в чем заключается его действие на нас? Что значит видеть изображение и что делает его видимым?

Начнем с того, что воспринимать изображение — это значит воспринимать оптический строй с определенной структурой. Первая особенность этого строя заключается в том, что он не изменяется во времени и зафиксирован с единственной неподвижной точки наблюдения. То есть сколько бы раз за любой промежуток времени из любой точки наблюдения, открывающей нам это изображение, мы ни смотрели бы на него, восприниматься будет одна и та же структура оптического строя.

Еще одна важная особенность восприятия изображений, заключается в том, что они демонстрируют инварианты, а не просто формы и компоновку этих форм. Основанием для этого утверждения служит то, что восприятие изолированного объекта не складывается из набора его отдельных форм, а зависит от инвариантных во времени характеристик этого семейства форм. А это значит, что у отдельных представителей этого семейства имеются, по крайней мере, некоторые из этих инвариантов. Именно поэтому на фотографиях или картинах мы можем узнавать объекты. За таким объектом, как яблоко, стоит свое семейство возможных форм этого фрукта, которым соответствуют все существующие и возможные яблоки. Само количество форм прямо соотносится с количеством существующих яблок. В этой ситуации для того, чтобы определить, что на изображении яблоко, мы предварительно должны знать все семейство форм, соответствующих яблокам. Но это, очевидно, невозможно. «Если восприятие объектов зависит от обнаружения инвариантов, а не от восприятия формы, то обнаружение некоторых инвариантов должно быть следствием самого факта восприятия формы» [4].

Итак, среди объектов окружающего мира изображения представляют собой особым образом обработанную поверхность, которая обеспечивает наличие вида застывших структур с их глубинными инвариантами. И это всегда такая поверхность, которая задает нечто отличное от того, чем она является.

Изображения — это всегда обработанные поверхности, и видим мы их всегда в окружении других поверхностей, которые изображениями не являются. Наряду с инвариантами компоновки поверхностей, которые показывает изображение, существуют инварианты поверхности самого изображения. Это может быть холст, бумага, экран, стена и т. п. Изображение — это одновременно и сцена, и поверхность. Причем сцену мы видим за поверхностью. Изображение — это поверхность, которая существует сама по себе,

но одновременно она является объектом для показа, предоставляющим информацию о другом объекте. Наблюдатель не может видеть одновременно и то, и другое. В этом заключается парадокс: одно воспринимаемое содержание противоречит другому. Мы способны отличить поверхность самого изображения от поверхности на изображении. Таким образом, объекты изображения не воспринимаются и воспринимаются. Изображение предполагает два способа восприятия: непосредственный и опосредованный. Наряду с восприятием поверхности изображения существует опосредованное восприятие изображенных поверхностей. Для понимания изображения необходимы оба этих параметра.

Что делает фотографию видимой? Изображение не предлагает взгляду никаких форм. Конечно, оно может это делать, но цель изображения в проявлении инвариантов, которые только и могут сделать изображение видимым, показать, что на нем изображено. При этом чистая видимость, лишенная инвариантов, не воспринимается. Мы можем определить предмет как фотографию по признакам: бумажная или другая поверхность, прямоугольной формы, расчерченная цветовыми пятнами. Но за этими пятнами не видно ничего, т. е. мы имеем как бы фото, а на самом деле это просто раскрашенная поверхность. Так может произойти, если мы не сможем воспринять инварианты.

Гибсон предлагает выделить две группы изображений, основываясь на методах их создания: фотографический и хирографический. Первый предполагает систему объектив-глаз, определенного рода оборудование — какая-либо разновидность фотоаппарата, — и химический или физический процесс создания самого изображения. Второй способ создания изображений предполагает систему глаз-рука, определенный материал — любая поверхность, на которой будут рисовать, — и материал для отображения движения руки и отличительных черт изображаемого объекта. Общим для любой

группы изображений является то, что они создаются, у них есть автор. И на основании того, что изображения должны быть созданы, их, как и текст, можно рассмотреть как определенную разновидность письма. На такое сравнение указывает язык и такие выражения, как «писать картину», «светопись».

Изображения похожи на текст, так как на них можно смотреть несколько раз одному или нескольким людям, они обеспечивают подобие общения между их зрителями. Изображения позволяют накапливать, сохранять, удалять или заменять информацию или знания, которые были добыты наблюдателем. Однако посредством языка можно передать информацию только определенного типа. Любая информация, выраженная в языке, предварительно была в него проведена. Знание, выраженное в языке, — это явное знание. Соответственно оно отличается от неявного знания. Человек способен выразить в языке то, что он осознает, и тем самым делает это доступным для передачи. Однако восприятие предшествует высказыванию и не может быть исчерпано в языке. Мы всегда будем видеть больше того, что способны рассказать. То, что мы можем назвать из данных нашего восприятия — это понятия (абстракция) и ими не исчерпывается то, что мы можем увидеть.

Знание, передаваемое при помощи изображений, — неявное, его нельзя выразить в словах. Невозможно в принципе описать словами подавляющее большинство инвариантов, содержащихся в той видимости, — оптическом строе или видимом поле, — которая порождается изображением. Автор (художник или фотограф) может их схватить, но не может выразить словами. На этом принципе, видимо, основано создание серии картин или фотографий как попытка своеобразного рассказа.

Существует еще один пункт, который указывает на внутреннее различие между изображением и текстом. В информации или знаниях об окружающем мире, которые нам доступны, есть недостаток: нельзя осуществить тест на реальность. Приходится дове-

рять тому, кто был первоначальным наблюдателем. То, что утверждается, может соответствовать действительности, но может оказаться и вымыслом. Словесное описание, высказывание может быть истинным или ложным. Зрительное описание, изображение может быть правильным или неправильным совершенно в другом смысле. Изображение «не может быть истинным в том же самом смысле, в каком является истинным утверждение, но оно может соответствовать или не соответствовать действительности, окружающему миру» [4].

Посредством изображения можно передать информацию, не преобразуя ее в другую форму. Изображения фиксируют и передают инварианты с помощью оптического строя, в котором эти инварианты более или менее совпадают с инвариантами, доступными при прямом восприятии. Естественные инварианты начинают идентифицироваться с графическими инвариантами. В этом заключается основа для любого восприятия изображений. Однако, как и в случае с текстом, восприятие изображений представляет собой вид восприятия, в процессе которого невозможно убедиться в реальности воспринимаемого содержания.

Но если всё-таки продолжать сравнение изображения и текста, то записью чего именно является изображение? Изображение показывает восприятие, но не всегда. Восприятие можно запечатлеть — такую возможность дает изображение, но на некоторых из них не всегда запечатлено восприятие. Автор может «записать» не только перцептивные разновидности внутреннего опыта, но и то, что он воспринимает. Здесь, однако, может возникнуть вопрос: если с хирографическими изображениями, которые создаются с помощью красок и тому подобных материалов самим автором, понятно, как можно изобразить вымышленное и фантастичное, то как такое возможно сделать с помощью фотографии?

На фотографии запечатлевается лишь то, что попало в поле зрения

объектива. В этом процессе фотография аналогична зрительному акту. Но на фотографии запечатлевается то, на что было направлено внимание автора, даже в ситуации случайного любительского снимка. А для передачи именно того, на что фотограф обратил внимание, у фотографии есть достаточное количество средств, обладающих совершенно другой репрезентативной способностью, нежели обычно используемое резкое фиксирование того, что попало на глаза: глубина резкости, чувствительность к невидимому спектру, постобработка, монтаж, длительная выдержка, постановка сцены и т. д. Пытаясь передать что-то с помощью изображения, автор всегда оперирует инвариантами как в случае реалистического вида, так и демонстрируя вымышленное и фантастическое. Инварианты нельзя выразить в словах или перевести в символы. Информация заключена в изображении в неявной форме. Изображение передает знание без слов. Запечатленное нельзя втиснуть в рамки высказываний. Инварианты — это не абстракция и не понятия, не являются они и знанием. «Инварианты — это просто инварианты» [4]. Человек, создающий изображение, замечает поверхность с таким расчетом, чтобы она передавала инварианты, чтобы в ней запечатлелось осознание.

Создание изображений никогда не является копированием. Даже крошечную часть окружающего мира нельзя скопировать. Скопировать можно только другое изображение. Поэтому отношение копия — оригинал не работает в сравнении реального мира и изображения. Изображение не исчерпывается подобием или имитацией оригинала. В нем содержится какая-то информация о том, что на нем изображено, однако это не означает, что оно находится в проективном соответствии с тем, что на нем изображено. Реальную сцену полностью восстановить с помощью изображения невозможно. Можно сохранить некоторые ее инварианты, но не более. Фотография не может сохранить всю информацию, имеющуюся в данной точке наблюдения

в естественном окружении, поскольку такая информация неисчерпаема. Изображение не является имитацией ранее увиденного. Нельзя рассматривать ее как средство вернуться и посмотреть еще раз. Регистрируется, запечатлевается и сохраняется информация, а не чувственные данные. Изображение не похоже на восприятие.

Ребенок, впервые рисуя человека, животное или стол, запечатлевает инварианты, которые он научился выделять. Мы начинаем рисовать с ощущений и постепенно приходим к понятиям. С помощью изображений мы можем извлекать инварианты. Однако на изображении теряется большая часть информации об окружающем мире. Теряется то, что можно увидеть только при движении наблюдателя из меняющейся перспективы видимого мира. В оптическом строе, который создается в точке наблюдения благодаря изображению, информативным оказывается не форма и цвет, а инварианты.

Итак, изображение — это запечатление, которое позволяет другим увидеть все то, что видел, переживал и воображал ее творец. Однако в зазоре, который возникает между изображением и этой вещью, возникают миры, с одной стороны, основанные на свойствах реальных предметов, с другой — приписывающие реальным предметам качество образов. Или как пишет Сьюзен Сонтаг: «Первобытное представление о двойственности образов основано на том, что образ обладает свойствами реального предмета; мы же склонны приписывать реальным вещам свойства изображений. Образы обратили свое оружие против реальности, из копий они превратились в задающие реальность модели. Это приводит к тому, что теория фотографии расширяется до социальной теории» [7].

Исходя из вышеописанных положений фотографии предоставляют следующие возможности: зафиксировать с помощью аппарата инварианты оптического строя, для того чтобы в дальнейшем продемонстрировать их на поверхности. При этом нет оснований утверждать, что любая фотография

полностью репрезентирует нам изображенный референт или событие. Восприятие фотографий зависит от выработанных в обществе систем передачи знаний, и для современного общества фотография, как и 180 лет назад в эпоху ее изобретения, обладает свойством автоматического представления реальности. И в этих же координатах определяется разница между действительностью и вымыслом на фотографии. Но чей же образ предлагает изображение? От какого оригинала оно происходит? Изображение не имеет другого оригинала, кроме него самого. Оно свободно от требований оригинала отличного от него. Освобождение изображения состоит в том, что оно освободилось от какого бы то ни было оригинала, изображение имеет ценность само по себе и для себя самого. У изображения нет другого оригинала кроме него самого, и оно воспроизводит себя,

чтобы выдать за единственный оригинал. Например «красивая» фотография предмета не добавляет ценности предмету, который изображает. Фотография, по меткому афоризму Гарри Виногранда, не рассказывает, как выглядят фотографируемые объекты. Она показывает, как эти объекты выглядят на фотографии. То есть ценность имеет само изображение, его вид. Вот почему с помощью фотографий можно исследовать общество. Мир фотографий, не связанный со своими оригиналами, регулируется с помощью критериев того, кто воспринимает. Создавая изображения, я буду делать их такими, какими их хочет видеть взгляд другого. Утверждая свою идентичность в мире цифровых коммуникаций, я буду открывать и передавать себя как образ. Поэтому анализ способа конструирования изображений принятых в обществе может быть применен, как способ мысли об этом обществе.

Примечания:

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 2011. 272 с.
2. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. 712 с.
3. Бергсон А. Творческая эволюция // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. 1408 с.
4. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 464 с.
5. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. М.: Едиториал УРСС, 2004. 224 с.
6. Бергер Дж. Искусство видеть. СПб.: Клаудберри, 2012. 184 с.
7. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.

References:

1. Bart R. Camera lucida. Commentary to the photo. M., 2011. 272 p.
2. Ruyе A. Photo. Between the document and modern art. SPb.: Klaudberri, 2014. 712 p.
3. Bergson A., Creative Evolution, Bergson A. // Creative Evolution. Matter and memory. Mn.: Harvest, 1999. 1408 p.
4. Gibson J. Ecological approach to visual perception. M.: Progress, 1988. 464 p.
5. Rozin V.M. Visual culture and perception. How a person sees and understands the world. M. Editorial URSS, 2004. 224 p.
6. Berger J. The art of seeing. SPb.: Klaudberri, 2012. 184 p.
7. Sontag S. About a photo. M. LTD «Ad Marginem Press», 2013. 272 p.