

На правах рукописи

Колодий Вячеслав Владимирович

**Визуальность как феномен и её влияние на социальное
познание и социальные практики**

09.00.11 – Социальная философия

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Томск- 2011

Работа выполнена на кафедре культурологии и социальной коммуникации
Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего профессионального образования «Национальный
исследовательский Томский политехнический университет»

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор
Моисеева Агнесса Петровна

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Сыров Василий Николаевич

кандидат философских наук
Семенюк Ксения Анатольевна

Ведущая организация ГОУ ВПО «Томский
государственный университет
систем управления
и радиоэлектроники»

Защита состоится 1 ноября 2011 года в 16 часов на заседании
диссертационного совета Д 212.267.01 при ФГБОУ ВПО «Национальный
исследовательский Томский государственный университет», по адресу:
634050, г.Томск, пр.Ленина, 36, корпус №4, ауд. №306.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Национального
исследовательского Томского государственного университета по адресу
634050, пр. Ленина, 34а.

Автореферат разослан __ сентября 2011г.

Ученый секретарь
диссертационного совета Д 212.267.01,
кандидат философских наук, доцент

И.А.Эннс

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования и проблемное поле исследования

Сложилось устойчивое представление о том, что сегодня в ряде социальных наук возросло внимание к визуальным источникам, визуальным репрезентациям, особой системе методов, используемых представителями визуальных исследований. Объясняется это прежде всего растущей ролью визуальности в формировании социальных и культурных оснований современного социального опыта, социального порядка. Развивается также идея того, что благодаря этому обстоятельству происходит изменение общества (визуальность рождает иную социальность), прирост нового социального знания (визуальное знание более адекватно отражает новый социальный порядок, и оно встраивается в индивидуальную картину мира органично). Это действительно так. Но требуется философское обоснование методологии визуальных исследований, ибо есть определённая трудность в интерпретации визуальных источников, границ визуализации как ресурса социальных знаний.

Актуальность философского обоснования этой проблемы определяется следующими обстоятельствами.

Во-первых, значимость этой проблемы определяется тем, что визуальность (фотография, кино, визуальные медийные образы) — это не просто новейший «довесок» к тексту, вербальным формам репрезентации мира, реальности, не модный культурный «тренд», а это базовый модус существования современной социальности, культуры, общий принцип структурирования их форм.

Визуальность предполагает видение, а ещё М. Мерло-Понти полагал, что видеть — это не помещать мир перед собой, но оказываться вне самого себя, совпадать с окружающим миром. Глаз служит для души проводником в то, что оказывается за её пределами. Зрение провоцирует и побуждает движение, влечёт человека вглубь. «Видение же оказывается встречей, как бы на перекрестке, всех аспектов Бытия»¹. Эта позиция заставляет обратить внимание на сегодняшнее философское обоснование видения. Особенно в границах визуального поворота, который вслед за лингвистическим и антропологическим провозглашён в гуманитаристике.

Во-вторых, визуальная культура — не просто часть нашей повседневной жизни, она и есть сама повседневность.² Дискурс повседневности во всех социальных и гуманитарных науках по-прежнему — основная тенденция исследований и изысканий. Фотография, являясь основой визуальности и основой повседневных социальных практик, трактуется представителями этой парадигмы «эманацией того, что случилось».

¹ Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. — М.: Искусство, 1995. — С.54.

² Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture // Visual Culture Reader. — London, New York: Routledge. — 1998. — P.3

В-третьих, новые медиа, практика создания видео-, фото, флэш-анимации в контексте «революции Web 2.0» потребовали теоретического осмысления, которого классические эстетические концепции или теория искусства, занимающиеся изучением этого, дать не могли и не могут по определению, ибо сфера их компетенции не простирается на анализ социальных практик. Потребитель сам становится производителем контента, меняя социальную коммуникацию.

В-четвёртых, визуальность становится существенным фактором конструирования социальных практик: социального взаимодействия социальных групп, элит и активно-пассивного большинства, социального мимезиса, подражания, социализации, со-бытия с Другим. Наша культурная идентичность формируется в окружающем нас визуальном поле – телевидением, Интернетом, концептуальным искусством, рекламой; глянцевыми журналами, гламурной прессой. Но краеугольным камнем этого процесса явилась фотография, именно поэтому она в центре нашего анализа визуальности.

В-пятых, создание и потребление зрелища (иллюзий) взамен или наряду с материальными благами и участие в этих зрелищах – это тоже система обстоятельств, влияющая на социальность. Общество, базирующееся на современной индустрии культуры, не является зрелищным частично – в самой своей основе оно является зрительским, «обществом спектакля» - так считал Ги Дебор, основатель ситуационистского движения.³ Современная культура дана нам в опыте именно как спектакль: зритель специфическим образом совмещает в себе функции зрителя-потребителя, туриста-фланёра (или наоборот – потребитель является, прежде всего, зрителем, или фланером). Такие категории, как «капитализм», «демократия», «неоколониализм» или «американизация» конструируются прежде всего визуально. И эти визуальные образы укореняются в сознании прочнее, нежели сущность этих понятий.

И еще одно обстоятельство: визуальная реальность (она включает в себя и автоматизм визуального восприятия) предстала как продукт культурного конструирования, подлежащий вследствие этого деконструкции, интерпретации или просто «чтению» в той же мере, в какой этим процедурам поддается любой вербальный текст. И хотя это не самая продуктивная стратегия (многие исследователи считают, что визуальные формы нельзя уподобить тексту), благодаря ей визуальность перестала восприниматься как вторичное или подчиненное измерение социальных и культурных практик.

На наш взгляд, многие аспекты обсуждения, связанные с визуальностью, точнее всего могут быть поняты и осмыслены, если мы обратимся к фотографии. Фотография понимается нами традиционно: как визуальное изображение, основанное на техническом воспроизводстве. Фотография это образ переживаемого мгновения, переживаемой социальной реальности, свидетельство реальности. И если это образ, воспроизводящий

³ Дебор Ги Общество спектакля. – М.: Логос, 2000.

форму объективной реальности, содержание которого рождается в субъективном акте (выборе, восприятии, конструировании, презентации), то уже это обстоятельство заставляет быть предельно внимательным к тому, как эта визуальная репрезентация осуществляет прорыв в социальном познании.

Постановка проблемы

Наше исследование нацелено на интерпретацию визуальности, которая, с одной стороны, формирует социальность, а с другой – одновременно является важным источником и ресурсом социального познания.

Основная проблема заключается таким образом в ответе на вопрос: каковы механизмы влияния визуальности на социальность, и каков прирост нового социального знания, связанный с экспликацией невидимого (сокрытого, потаённого), сингулярного (единичного) визуальной репрезентации, визуального (фотографического) образа.

Для решения этой проблемы мы обратимся к фотографированию как процессу, особому видению, уникальной возможности сформировать образ реальности. Причём нас будет интересовать и процесс эволюции фотографии как технологического и социовизуального явления, и философская рефлексия над меняющимися аспектами фотографирования.

Нам представляется возможным сравнить: как шёл этот параллельный процесс в сообществе профессионалов-фотографов и философов-методологов, поскольку нам представляется доказанным то, что в конечном счёте именно параллелизация этих размышлений и визуальной практики привела к интенсивному изучению сингулярности, единичности, к выявлению «невидимого» в истории и социальности; к адекватному способу репрезентации этого невидимого: власти, насилия, символики жеста.

Степень теоретической разработанности проблемы

Естественно, что литературы, посвящённой и визуальности, и фотографии как основной визуальной форме, множество. Мы не будем анализировать её всю, а выделим основные направления.

Конечно, сложилось уже целое направление, получившее название «визуальные исследования». Внутри него можно выделить два подхода, один из которых ближе к искусствоведению (Том Митчелл, Барбара Стаффорд, Николас Мирзоефф). Исследователи в рамках этого подхода занимаются критической реконструкцией образов, образа. Джим Элкинс считает, что визуальные исследования необходимо выделить как самостоятельную область исследования для того, чтобы обозначить точки роста и преодоления границ уже сложившейся дисциплины «визуальная культура»⁴. Он задаёт вопрос: «Почему бы не превратить визуальные исследования в ту дисциплину, которую определяет её же собственное название: исследование (с применением полного теоретического спектра всех заинтересованных дисциплин) визуального (во всех его формах – от произведения искусства

⁴ Элкинс Д. Шесть способов сделать визуальные исследования серьёзной научной дисциплиной//Топос, №1(15) – 2007.

самого высочайшего качества до самой незначительной картинки)»⁵ И серией исследований даёт ответ, как это сделать максимально эффективно. А второй подход – ближе к собственно «культурным исследованиям» и может быть определён как подход в рамках социологии визуальной культуры (Мартин Джей, Лиза Картрайт и Марита Штуркен). Самая мощно развивающаяся британская традиция социальных (культурных) исследований базируется на марксистской и постмарксистской теории в интерпретации визуальных феноменов общества. В рамках этой традиции особое внимание уделяется исследованию повседневности, роли медиа в конструировании культурных смыслов и проблеме взаимодействия экономических, политических и культурных феноменов. Это связано главным образом с тем, что культурные исследования рождались в атмосфере напряжённых дискуссий по поводу таких проблем социальности, как: постиндустриализация, модернизация, урбанизация, усиливающаяся дезинтеграция локальных общин, крушение западных колониальных империй и развитие новых имперских форм, развитие массовых коммуникаций, возрастающая коммодификация культурной жизни, создание экономики ощущений и тотальная массовизация культуры. «Социальные (культурные) исследования» представляют собой своего рода культурную антропологию современных, пост-индустриальных обществ, но также и теорию, понимаемую как практику, активно вторгающуюся в социальные процессы. Это своего рода новые антропологические практики, базирующиеся на визуальном опыте.

Нас больше привлекало изучение феномена визуальности в собственно философской традиции. Здесь тоже сложились определённые направления.

К первому направлению, которое называют и модернистским, и эссенциалистским, и формалистским, и онтологическим – можно отнести тексты В. Бенямина «Краткая история фотографии» (1931) и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936), А. Базена «Онтология фотографического изображения» (1967), С.Зонтаг «О фотографии» (1979), Р. Барта «Camera Lucida» (1980), Ю. Димаша «Пять заметок к феноменологии фотографического образа» (1963), В. Флюссера «Коммуникология». Для этого подхода характерен поиск сущности фотографии, ее идентичности как медиума, ее фундаментальных характеристик и, главное, ее связи с реальным миром. Каждый из авторов использует свою собственную методологию, терминологию, акцентирует внимание на своём круге проблем, чаще – таких как индексальная природа фотографии, фотография и время, фотография и смерть, фотография и память, фотография и пространство, магия и фотография, аура. Представители этого подхода, исследующие фотографию сущностно, эссенциалистски, акцентировали внимание на том, что самым примечательным фактом в процессе фотографирования становится то, что фотографическое изображение создается механически, и действительно

⁵ Там же.- С. 27.

технически-воспроизводимо, не уникально. Субъективное вмешательство человека в этот процесс – минимально. Конечно, классический фотограф готовил аппаратуру, выбирал объект, занимался экспозицией, проявлял пленку, печатал фотографии, возможно, занимался ретушью или совершал ещё какие-либо манипуляции над конечным продуктом изображением, но само таинство фотографирования, момент фиксации объекта, происходило механически. В результате фотографическое изображение показывало именно то, что реально оказывалось перед объективом фотоаппарата. Сам этот факт определял, как считали исследователи, наше особое отношение к фотографии.

А. Базен, один из первых аналитиков визуальности, считал, что в силу объективного характера своей природы, фотография вызывает у нас чувство глубокого доверия. Мы вынуждены принять за реальность существование объекта, запечатленного на фотографии. Фотография не просто отражает реальность, она воспроизводит реальность, то есть переносит ее от вещи к репродукции вещи, фотография несет в себе бытие сфотографированного объекта. И, в итоге, мы признаем, что фотографический образ и есть сам объект.⁶

Второе направление, постмодернистское, антиэссенциалистское, вводит понятие репрезентации как того, что замещает реальность, воспроизводит присутствие реальности в культуре, преобразует онтологическое в символическое. Проблематизация реальности только усиливается благодаря такому подходу. Система визуальных репрезентаций существует по своим законам и связана она главным образом не с реальностью, а с разнообразными культурными контекстами. Именно эти контексты формируют смысл репрезентации. Иными словами, фотография (как отдельный вид репрезентации) приобретает смысл только в контексте тех культурных визуальных практик и значений, в которые она вовлечена.

Один из способов анализа смысла фотографии – это применение семиотического (Виктор Берджин «Осмысляя фотографию», Мануэль Алварado «Репрезентация и фотография»⁷ и дискурсивного (Л. Малви, Р. Краус, Р. Брекнер) подхода. Первый сосредоточен на вопросе «как»: как, каким способом, язык фотографии производит и передает значения, как работает фотография как способ репрезентации. При таком анализе важно

⁶ Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972.

⁷ Burgin V. Thinking Photography.- Basingstoke: Macmillan, 1982; Alvarado M., Buscombe E. and Collins R. Representation and Photography: A Screen Education Reader- Palgrave, 2001.

Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории –Минск: ПроPILEI, 2000.- С.280 – 296. Краус Р. Переизобретение средства //Синий диван. – №3. – 2003. – С.105-127; Брекнер Р. Изображенное тело. Методика анализа фотографии//Интер. – 2007. – . №4. – С.13 -32.

понять, какое сообщение несет фотография, как это сообщение (значение) было создано и передано, как мы его считываем, каким культурным знанием мы, предположительно, должны оперировать, чтобы дешифровать это сообщение.

Дискурсивный подход, а он – тоже реальность современных исследований в области фотографии – это анализ производства знания посредством дискурса. В центре внимания оказывается не соотношение значений, а соотношение власти и знания. Дискурсивный подход базируется на одной существенной гипотезе, касающейся политик репрезентации. Согласно этой гипотезе, знание, производимое определенным дискурсом, срачивается с властью, власть-знание определяет то, каким образом вещи репрезентируются, осмысливаются, исследуются. Здесь идет анализ не конкретной фотографии и механизма ее работы, а исследование более широкого контекста, внутри которого эта фотография стала возможной.

Таким образом, представители постмодернистского подхода находят смысл не в самой фотографии, но в контекстах, внутри которых фотография функционирует. В качестве примеров таких постмодернистских текстов можно назвать Стюарта Холла «Культурные репрезентации и практики означивания», Гризельду Поллок «Созерцающая историю искусства: видение, позиция и власть», Умберто Эко «Отсутствующая структура» и др.

В современной философии развитие «визуальной» тематики состоялось благодаря постструктурализму. В первую очередь – благодаря исследованиям П. Бурдьё, Р. Барта, М. Фуко, Т. Ван Дейка и других. Первоначально социальные теоретики обращали внимание на фотографическое представление различных исторических событий, а также на взаимоотношения фотографии и власти, отражение в визуальных репрезентациях различных идеологий и стратегий контроля. Затем исследования сместились в область критического дискурса.

Новый всплеск исследований визуального наблюдается в начале 1990-х — как в антропологических, так и в социологических дискурсах. Появляется большое количество публикаций, специализированных изданий, и факультетов в ведущих вузах, что выдвинуло «визуалистику» как дисциплину в область дискуссий и полемик. При этом фокус был по-прежнему – в рассмотрении визуальных репрезентаций как инструмента критики существующего порядка. Одним из ярких примеров здесь является книга Э. Чаплин (Chaplin 1994) «Социология и визуальная репрезентация» («Sociology and Visual representation»), в которой она предлагает рассматривать фотографию не только как способ фиксации данных, но и как медиум, передающий и создающий новое знание.

В современной отечественной культурологической и философской литературе (О. Бойцова, А. Горных, В. Круткин, В. Левашов, Е. Петровская, В. Савчук, Н. Сосна, А. Усманова) осуществляется выход в проблематику философской антропологии: выстраивается модель «человека фотографического», который вбирает в себя наиболее существенные черты

человека современного. Иными словами, это знание не о фотографии, это знание посредством фотографии. Внутри этой оптики теряет актуальность большая часть понятий, дихотомий, оппозиций, устойчиво воспроизводившаяся в отношении фотографии: документальная – художественная, профессиональная – любительская, авторская – анонимная и др. Проблематизируется иное: какова, выражаясь словами Барта, нулевая степень фотографии, что незримо присутствует на фотобумаге до начала проявления. В результате переворачивается привычное соотношение «фотография – реальность». При таком рассмотрении фотография не отображает, а порождает реальность. Какого рода реальность?

Будучи объектом философского анализа, фотография являет свою сущность с разной мерой интенсивности. Это отмечают почти все исследователи. Она то максимально прозрачна, то совершенно непроницаема. Опыт построения философии визуального часто находится между иконографическими трактовками конкретного материала и отвлеченными спекуляциями, более или менее удачно схватывающими онтологическую сущность предмета. Размышления о фотографии то вытесняются в рамки повседневности, то оказываются средоточием наиболее высоких, сакральных значений. Сущность, природа фотографии, как считает ряд исследователей, только и может быть описана через взаимоисключающие характеристики: непрерывность – разрыв, застылость – ускользание, *studium – punctum*, стремление избежать смерти – воплощенная смерть. Фотография как высказывание о «современности» важна не только как определенный способ конструирования реальности, но и как важный комплекс эпистемологических проблем.

Актуальную научную тенденцию, связанную со становлением философии повседневности как новой концептуальной перспективы исследования социальной реальности, обладающей специфической методологией, ориентированной на группу качественных методов исследования (включая визуальные методы), можно зафиксировать в литературе так называемых нулевых лет. В это время социальные науки, по мнению П.Штомпка, переживают всплеск интереса к повседневности, изучение которой оформляется в самостоятельную парадигму, представленную концепциями и теориями, рассматривающими социальную действительность сквозь призму уникальных повседневных практик и взаимодействий, микрособытий, казусов. Штомпка отстаивает мнение о том, что мы переживаем эпоху формирования третьей социологии, противопоставленной как первой социологии социальных систем и организмов, так и второй социологии акторов и деятельности, базирующейся на исследовании социальных событий, интерактивности, коммуникаций, встреч, событий, составляющих суть повседневность. Третья социология пытается преодолеть одномерность как микро-, так и макросоциологии, она не отрицает идею жёсткого детерминизма, но и не отказывает индивиду в свободе действий, практик, его способности уклоняться от принуждающего

воздействия социальных систем, структур, быть проводником нового опыта. Визуальные источники открывают в этом смысле массу новых интерпретаций. Третья социология (Н.Захарова, Е.Мещеркина-Рождественская, А.Печурина, П.Романов, О.Сергеева, Е.Ярская-Смирнова, С.Ушакин) избегает серийного подхода, генерализирующих абстракций и умозрительности, стремится приблизиться к насыщенному (плотному) описанию социальной действительности. Оно ориентировано на изучение социальной экзистенции, социального пространства как единственной реальной реальности, наполненной социальными событиями, практиками, наблюдаемыми, переживаемыми, проживаемыми индивидами.

Но в указанной научной литературе не анализируются процессы и связи, которые являются междисциплинарными, методики, являющиеся мультидисциплинарными, не исследуется также роль «иконических путей» интерпретации, которые сформировали фотографы и философы предшествующих поколений. А реконструкция именно этих тенденций позволит понять то, как меняется современный визуальный опыт, как он влияет на определённые качества социальных и «знанческих» практик, как он может быть использован в приобретении целостных представлений о действующих социальных акторах.

Объектом исследования становятся визуальные репрезентации в современном обществе.

Предмет исследования – влияние визуальных репрезентаций (фотографии) на социальное познание.

Цель и задачи исследования

Цель – выявить механизмы влияния визуальности (фотографии как её сердцевины) и философской рефлексии, связанной с ней, на социальность, социальное познание, особенно в плане познания невидимого, сингулярного (единичного).

Задачи

1. Охарактеризовать особенности влияния визуальности как основания социальных практик в условиях визуального поворота на формирование повседневности и на природу социального познания.

2. Разработать философское обоснование сущности фотографии как основы визуальных практик и трансформации фотографии, фокусирующих внимание на образе единичного.

3. Выявить единые парадигмальные основания конкретных концептов В.Беньямина и практики фотографирования А.Стиглица, Р.Барта и Анри Картье-Брессона, С.Зонтаг и уличной фотографии, Ф.Джеймисона и постмодернистских фотографов – представителей четырёх поколений, оказавших максимальное влияние на природу визуальной репрезентации.

4. Определить теоретико-методологические основания использования фотографии как источника и ресурса нового социального знания в современных социальных исследованиях.

Теоретико-методологические основания исследования

Методология базируется на феноменологическом подходе к природе видения, визуальности, фотографии, фотографии и реальности, складывается из следующих принципов:

1. Принцип понимания фотографии как искусства создания образа, способного передать атмосферу ушедшего и ускользающего мгновения; и как образа, утратившего в силу технической воспроизводимости неповторимую ауру.

2. Конструктивистский принцип, предполагающий, что значение не задано и не существует до репрезентации, но конструируется в процессе представления. Репрезентация не является отражением, это, скорее, активный процесс отбора и представления, структурирования и формирования, это процесс наделения чего-либо смыслом.

3. Принцип социальной феноменологии: социальное измерение встроено в процесс фотографирования, ибо оно всегда некий показ меня Другому в соответствии с моими представлениями об этом Другом и ожиданиями Другого.

4. Принципы дискурса доверия фотографическим сообщениям о сингулярном, благодаря которым социальное познание, становится, как минимум другим, как максимум – более объёмным, схватывающим многообразие социальной реальности.

Научная новизна работы

1. Выявлены способы влияния визуальности на социальный порядок, социальные практики и социальное познание в условиях визуального поворота: визуальность инициирует переход в средствах коммуникации от soft (речь) к hard (образ), создаёт самый мощный эффект присутствия, осуществления, легитимизирует реальность, порождает конструкцию взгляда; становится проводником социальных и культурных норм, превращает визуальную этику в доминирующую.

2. Разработано философское обоснование сущности фотографии как основы визуальной практики, что позволило установить границы «скопического режима» или режима видения в обществе.

3. Выявлены парадигмальные различия философских представлений и визуального опыта представителей каждого из четырёх поколений философов и фотографов, оказавших максимальное влияние на формирование визуальности как доминанты современной социальности и культуры и инструмента социального познания.

4. Раскрыта характеристика структур невидимого, сингулярного, наличествующих в визуальном (фотографическом) образе.

5. Заданы теоретико-методологические основания использования в социальном знании фотографии как основы визуальных репрезентаций, дающих целостное многомерное представление о событии социальной жизни.

Положения, выносимые на защиту

Установлено:

1. Визуальность в условиях визуального поворота и формирует социальную реальность, и является противоречивым источником социального познания. Визуальный поворот означает не простое увеличение визуальной продукции, визуальных репрезентаций, не тотализацию видения, а меняющийся автоматизм восприятия реальности.

2. Данное явление возникает в результате иного понимания природы видения, обусловленного фотографированием, трансформацией этой визуальной практики, её массовым распространением, ускорением восприятия, фрагментарностью визуального опыта.

3. Визуальный поворот подготовлен философской рефлексией и визуальными практиками представителями четырёх поколений с момента создания фотографии. Первое поколение разделяет – по преимуществу – эссенциалистский подход, оно фокусирует внимание на фотографическом образе как уникальной возможности «схватывания» реальности. Социальное познание обогащается визуальной оптикой.

Второе поколение разделяет структурно-экзистенциальный подход. Фотографический образ трактуется уже как «приостановка мысли», которая взрывает прошлое, «континуум истории», становясь «решающим моментом». В социальном познании утверждается микрологический ракурс рассмотрения, акцентируется внимание на уникальности сингулярного, подлинности проживания мгновения, отражённой в фотографии.

Третье поколение отстаивает этически-контридеологичный подход, формируя визуальную этику, по существу – смещая дискурсивное обсуждение фотографии в сторону философии различия. Техническая репродуцируемость даёт прирост различия. Фотография становится незакодированным сообщением о сингулярном. Социальное знание становится более чувствительным к визуальной репрезентации различия, случайности, единичности.

Четвёртое поколение разделяет, с одной стороны, стихийно-феноменологический подход, с другой – конструктивистский. Фотографический образ трактуется как контекстуальный, контридеологичный и минималистичный, но вбирающий в себя «совокупный ход истории». В социальном познании утверждается методология визуальных исследований, выявляющая качественное многообразие социального мира, дешифрующая невидимое (потаённое), сингулярное, микрособытийное.

4. В визуальных исследованиях благодаря фотографии возникает возможность понять и интерпретировать социальную поведенчески-символическую целостность. Философское обоснование методологии визуальных исследований способно стать основанием адекватных интерпретативных процедур, которые извлекают смыслы, значение из визуальных данных.

Научно-практическая значимость исследования

Впервые был выявлен параллелизм философской рефлексии и реальной визуальной практики (практики фотографирования), повлиявшие на условия социальной коммуникации, основания самосознания индивида, его видения себя, Другого. Адекватно осмысленные иконические пути понимания фотографии и других визуальных репрезентаций могут быть использованы представителями визуальной истории, социологии, антропологии наряду с реально существующими визуальными методами. Результаты исследования могут стать основанием для более глубокого изучения проблемы влияния визуальности на социальность, социальный порядок. Они могут быть использованы в таких сферах научного знания, как культурология, социология, история.

Апробация результатов исследования

Основные идеи и выводы диссертационного исследования были апробированы на научном семинаре кафедры культурологии и социальной коммуникации Гуманитарного факультета Национального исследовательского Томского политехнического университета, а также на различных научных конференциях и семинарах, кроме того, его результаты апробированы в рамках проекта НК-642П по Федеральной целевой программе «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России на 2009-2013гг». По теме диссертации состоялись выступления:

На VIII и IX Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов, молодых учёных (Томск, 2008г., 2009г.), на конференции «Трансформации научных парадигм и коммуникативные практики в информационном социуме» (Томск, 2009г.), на Гуманитарных чтениях РГГУ (Москва, 2010г.).

Структура диссертации обусловлена логикой исследования, определяется поставленной в работе целью и соответствует порядку решения задач. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы, включающего 148 источников. Объём диссертации составляет 152 страницы.

Основное содержание работы

Во введении обосновывается актуальность темы исследования и степень её научной разработанности, определяется цель и задачи, обосновываются методология исследования, научная новизна и положения, выносимые на защиту, раскрывается теоретическая и практическая значимость работы.

В первой главе «Сущность визуального поворота в современном обществе» речь идёт о том, состоялся или нет указанный поворот в культуре, характеризуются его признаки и основные свойства; развивается феноменологическое представление о видении.

Первый параграф «Видение. Шаги к тотализации видения. Визуальная репрезентация – итог и результат видения» посвящён проблеме видения. Также в нём решаются проблемы обоснования сущности визуальной репрезентации.

Видение предполагает отказ от какой-то единой, универсальной точки зрения, от отстраненного взгляда со стороны, поскольку взгляд – это некое становление, устремлённость, а не есть нечто ставшее. В феноменологии видение понимается как онтологическое основание присутствия человека в мире (в первую очередь, телесного присутствия). Видение является таким представлением, которое, начиная с Лейбница, схватывается как устремление. Онтологическая система, которая наделена энергией потенциального изменения перспектив в различении/схватывании, «метастабильна». Существует только перспективное видение, перспективное познание.

Следует указать, что в современной фотографии так понятая способность видения проявляется с особой силой. В этом видении соединятся несоединимое, в текущем настоящем узревается и удерживается событие (по выражению Пауля Тиллиха: во «временном сейчас» видится — «вечное сейчас»).

Одновременно видение является и метафорой самого процесса формирования субъективности, а «визуальное уже и всегда насыщено значениями, возможностями и эффектами в организации влечений, образовании психических репрезентантов, символизации, фантазии».⁸ В то же время этот основополагающий элемент является компонентом наших субъективностей, а, следовательно, и наших культурных продуктов и опыта. Идеологически эта тенденция возведена в ранг философской функции, когда видение в западной философской традиции оказывается гарантом истины.

Осмысливая особенности видения, визуальной репрезентации, мы обращаемся к концепции Стюарта Холла. Он считает возможным редуцировать все многообразие теоретических подходов в решении этой проблемы к трем основным моделям интерпретации - отражательной (миметической), интенциональной и конструктивистской (включающей семиотический и дискурсивный подходы). Холл определяет репрезентацию как процесс, посредством которого субъекты культуры используют язык (любую систему знаков) для производства значений. Объекты репрезентации не обладают смыслом сами по себе, он рождается в процессе интерпретации и коммуникации, кодирования и декодирования текстов и зависит от культурного контекста.⁹

В связи с этим возникло стойкое убеждение в том, что реально переживать воображаемую, визуальную реальность, в которую переносят нас визуальные репрезентации, выталкивая читателя за границы привычного опыта, за пределы его телесной и духовной самотождественности, это и означает обрести новый опыт видения.

Современные исследователи, к примеру, визуальные антропологи, трактуют проблему видения уже инструментально. Но эта

⁸ Поллок Г. Созерцающая историю искусства: видение, позиция и власть // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия ХЦГИ. – СПб.: Алетейя. – 2001. – С.723

⁹ См.: Hall S. The Work of Representation //Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. -The Open University: Milton Keynes. – 1997. – P.13 – 74.

инструментализация удерживает некоторые феноменологические смыслы. Жизненный мир не сам по себе оказывается визуальной средой. Он конструируется, делается таковым в результате усилий субъектов, когда их взглядам открывается объёмность среды, пространственные дистанции между предметами. Видеть — это состояние, которое предполагает максимальное приближение вещи, перемещение её в пространство взгляда. В основе взгляда усматривают уже не просто зрение, а функцию тела. Чтобы видеть мир сущего, мир вещей, предметов, одной лишь приближённости мало. Человек должен повернуть к ним лицо, ему нужно захотеть их увидеть, человеку нужно «уговорить» их стать персонажами своего жизненного мира и убедиться в том, что они сумеют стать таковыми. Нужно отказаться от естественной установки, веры в их состоявшееся бытие, необходимо придать значение и смысл событию. Это уже собственно феноменологическое требование, которое по сию пору остаётся в силе.

Фотографический опыт (создавать изображение, быть изображенным, рассматривать изображение) вырастает из такой способности, как взгляд, но он и отрицает эту способность.

В параграфе воссоздаются с опорой на сложившуюся традицию, начиная с В.Беньямина, те изменения, которые претерпевает видение благодаря фотокамере и практике фотографирования. Человек начинает видеть покадрово, что, с одной стороны, усиливает способность различения единичного/уникального/неповторимого, а с другой стороны, порождает фрагментарность восприятия, калейдоскопичность видения, приводя к полному развитию «культуры быстрого вращения глаз».

Также благодаря этой визуальной практике человек научается быть видимым Другим, быть видимым для Другого, что позволяет понять ожидания и ролевое поведение в ответ на ожидания более точно — в контексте неповторимых социальных и культурных условий бытия.

Во втором параграфе «Дискуссия о визуальном повороте» этот поворот анализируется как «иконический», предлагающий новые «иконические пути» интерпретации визуальных репрезентаций и главным образом — фотографии; как поворот «медиализированного и визуализированного мира, опосредующего социальные интеракции»; ¹⁰ либо как ситуацию «возвращения образа, символизма, воображаемого на авансцену».¹¹

Его проявления не сводимы только к резкому росту объёмов визуальных образов, визуальных форм, к увеличению значимости самих визуальных практик. По сути, он не может быть связан и с так называемой визуальной грамотностью. Часть исследователей отказывают в этой

¹⁰ Рождественская Е.Ю., Семенова В.В. Письмо редакторов // Интер. — 2007. — № 4. http://www.ipras.ru/cntnt/rus/novosti/novosti_na/n354.html -С.5

¹¹ Bou Nached A., La Rocca F. Avant-propos // http://www.caim.info/article.php?ID_REVUE=SOC&ID_NUMPUBLIE=SOC_096&ID_ARTICLE=SOC_096_000
5

способности современной культуре. В данном разделе диссертации основное проявление визуального поворота усматривается в том, что меняется автоматизм видения.

В целостном естественном видении человек и предмет созерцания образуют нечто единое. Именно поэтому визуальное познание считается имманентным сущности человека. Оно как бы встроено в собственно психофизиологическую природу человека. Благодаря видению «схватываются» и различаются пространственные свойства мира, внешней среды. Это «схватывание» происходит непосредственно, очень быстро – практически мгновенно (психологи отмечают: длительность перцептивного действия для глаза в среднем – 7 м/сек), в сравнении с процессом абстрактно-логического мышления. Известный американский философ постмодерна Ф. Джеймисон обнаружил в результатах исследований своих соотечественников-психологов факт изменения минимального интервала, необходимого для базовых визуальных – перцептивных и когнитивных – реакций. У молодых людей, принимавших участие в эксперименте (первое компьютерное поколение), этот интервал с нормативных 7 м/сек уменьшился до 3 – 4 м/сек. Добавим: с точки зрения психологии, подобные показатели для сферы сенсорно-перцептивных процессов свидетельствуют о кардинальных изменениях не только на уровне сознания у нового поколения людей, выросшего в условиях новейших визуальных технологий, но уже и об определенных трансформациях базиса восприятия. А это показатель скорее антропологических, нежели сугубо психологических сдвигов.

«Культура R.E.M (Rapid Eye Movement)» — «культура быстрого вращения глаз» — становится особым объектом рефлексии. Благодаря этой рефлексии возникают новые модели интерпретации самых различных феноменов. В конечном счете мы обязаны новым видением визуально-фотографическим техникам, авангардистскому искусству, эксперименты которого с формой и неприятие канонов классической визуальности, начиная с импрессионизма, привели к гораздо более серьезным результатам, чем это предполагалось изначально. «Освобождение взгляда» распространилось далеко за пределы собственно изобразительного искусства, превратившись в эпистемологическую метафору.

Вторая глава «Визуальный прорыв к познанию сингулярности» посвящена исследованию фотографии как основы современных визуальных практик.

Первый параграф второй главы «Фотография – сердцевина визуальности. Особенности философской рефлексии и визуальная практика представителей художественной фотографии» отражает представление о том, как менялось видение человека и общества благодаря практике фотографирования и рефлексии, которая её сопровождала. Взаимовлияние здесь очевидно.

С нашей точки зрения, визуальный поворот был подготовлен главным образом представителями четырех поколений, наиболее продвинутых в

визуальном опыте и наиболее повлиявших на формирование визуального опыта, подлинного видения. Хотя вообще насчитывают 8-9 поколений, имеющих за своими плечами уже опыт фотографирования как собственно экзистенциальный опыт.

Первое поколение для нас репрезентируют В. Беньямин и А. Стийлиц Назовём подход, который они реализуют эссенциалистским. «Скопический режим» – натуралистично-объективистский.

Именно эволюция фотографии – пикториализм, психологизм, авангардизм, сюрреализм, модернизм показывает, как визуальное порождает социальное, и как социальное имитирует визуальное. Беньямин уловил именно это. Он творил на стыке эпох: анализируя главным образом пикториалистов, отчётливо улавливал и дух авангардизма.

Если фотограф середины XIX века видел основную проблему фотографии в ее фрагментарности, неспособности представить естественно и органично реальность, неспособность выйти за рамки одного пространственно-временного плана, то фотограф девяностых годов, напротив, видит основным недостатком «натурализм»: каждый элемент, оказывающийся в фокусе, изображается с одинаковой степенью отчетливости, реалистичности. В этом случае закономерно стремление фотографа-пикториалиста провести отбор, дифференциацию в рамках одного кадра, убрать из него лишнее и сконцентрировать внимание на деталях. Вместо сложносоставной фотокартины возникает фрагментально-структурированный, импрессионистический этюд. В этом случае важен именно выбор, отбор, рефлексия художника. Благодаря выбору нужного момента — предельного мимолетного, почти неуловимого. В итоге нередко происходит своего рода отождествление: быстротечность, эфемерность и неповторимость оказываются тем самым «скрытым смыслом», который требовалось обнаружить. Внутренняя сущность вещи теперь лежит на ее поверхности.¹²

Помимо прочего, этот пикториальный импрессионизм открывает возможность для реабилитации моментальной фотографии — ведь он придает эстетический смысл частному как таковому. Парадоксальным образом обнаруживается, что именно фрагмент, деталь, случай несут информацию об «истинном» состоянии вещей. Такая точка зрения гораздо шире области фотографии и изобразительных практик вообще. Примеры, ее иллюстрирующие, можно найти в любой культурной сфере конца XIX века.

В социальном плане такое видение воплощают немногочисленные фотографы-художники и фигура фланёра. Неслучайно в этот период практика фотографирования имитирует художественную практику живописи. А позднее – практику художников-авангардистов.

¹² Иполлитов А. Настоящий двадцатый век // URL: <http://seance.ru/n/32/vertigo32/bresson>

И в духовной культуре и в реальной в двадцатые годы XX века наступает эпоха действительных перемен. Фотография на сей раз инициирует изменения не только визуальных практик. Процесс не подлежит абсолютно тотальному обзору и анализу. Едва ли всё происходящее можно оценить согласно принципам зеркального симметричного отражения. Искусство претендует на то, чтобы быть больше, чем искусство. Перемены затрагивают всё общество. Художники становятся фотографами, а фотографы – художниками. Конструирование вместо копирования реальности привлекает художников советского и европейского авангарда, они все не просто вовлечены в проект будущего, а они его создают. В «авангарде авангарда» оказалась фотография, хотя она, разумеется, более тесно связана с визуальностью не будущего, а визуальностью «здесь и сейчас». Такое сосуществование и взаимодействие понятно: мануграфическое искусство уступает место более совершенным технологиям, фотография начинает рассматриваться как подлинный медиум, проводник будущего.

Все исследователи отмечают то, что в 20-е годы появляется не просто новая фотография, а возникает «новое видение», или новое изображение вещественности или даже «сама новая вещественность».¹³ Это не удивляло современников. Всё это доказывало лишний раз то, что визуальные формы и реальность состоят в сложной взаимозависимости. Да и до сих пор остаётся проблемой степень влияния визуальных практик на социальные и реальности – на визуальность. Этот вопрос не раз будет возникать в сообществе и фотографов, и философов. Но в тот момент ясно одно: фотография используется и как проектный инструмент. Фотоизображение служит одним из элементов монтажа, при помощи которого фрагменты несовершенного настоящего (как раз и регистрируемые камерой), вкупе со всеми иными инструментами преобразования мира сливаются в целостный механизм проектирования. К этим элементам следует отнести визуальный текст и абстрактно-геометрическую графику. Именно они отвечают за будущее, втягивая в него и фотографию. Чтобы соответствовать такому запроектированному будущему, фотографии необходимо измениться. Изощёренные ракурсы, непривычность такого видения, гротесковые пропорции, сверхдальние и сверхкрупные планы необходимы для того, чтобы устранить из визуальной реальности рутину повседневности, детали сегодняшнего дня настоящего. Они как «родимые пятна», унаследованные от прошлого, мешают встраиванию образа реальности в утопию слова и геометрии. Надо отметить сугубо прикладную роль фотографии в революционных акциях авангарда. Но любой фотомикрофрагмент редактировался всё-таки согласно духу утопии.

Представители второго поколения: Р.Барт и Анри Картье-Брессон, с нашей точки зрения, хотя, в сущности, реализуют близкие предыдущему поколению принципы понимания сущности фотографии и близкие практики,

¹³ Вершовский А. У вокзала Сен-Лазар, или весь этот стрит (об истоках, принципах и тенденциях развития стрит-фотографии)//URL: <http://photo-element.ru/philosophy/street/street.html>

но бессознательно являются основателями нового «скопического режима». Подход, который их объединяет, мы обозначили, как структурно-экзистенциальный. А вот принципы «скопического режима», который создаётся, разумеется, усилиями многих художников и мыслителей, охарактеризуем как гештальт-центристский.

С одной стороны, и мыслитель, и фотограф обращают внимание на так называемый «решающий» или эмоциональный аспекты фотографии. С другой – и тот, и другой отмечают особую роль либо в рефлексии, либо в конструировании образа графики, тени, ретуши. Фото становится – чем-то абсолютно особенным. Барт нарекает это приключением.

В рамках этого подхода ведутся дискуссии по поводу постановочности фотографии, её возможности быть документом, свидетельством.

Хотя Анри Картье-Брессон считается лучшим репортажным фотографом, его снимки нисколько не похожи на хронику событий. Каждый из них существует отдельно, каждый закончен и завершён, каждый относится к тому, что фотограф определил как «решающий момент». По большому счету в них нет никакой документальности, так как каждое его произведение — образ, а не фиксация, сконструированный образ. Камера Картье-Брессона не ловит мгновение, а, скорее, реконструирует его, становясь не менее активным участником события, чем свет, воздух, время суток и время года, культура, история и география. Фотографии Картье-Брессона рождают ощущение, что они не увидены, а изобретены, хотя в них нет ни малейшего следа постановки и практически ни одна из них не сделана в ателье. Образ, в отличие от впечатления, — результат размышлений, а не наблюдений, и те моменты, что запечатлены Картье-Брессоном, создают впечатление вечности, сохраненной в мгновении, а не мгновения, застывшего в вечности.

Благодаря Р.Барту, который для нас в сфере философии репрезентирует структуралистски-экзистенциальный подход, происходит смещение акцентов в понимании визуальности и возможностей социального познания. Благодаря его интерпретации, раскрывается потенциал фотографии, совершающей открытие множественности, многообразия, гетерогенности, а не только феномен Другого. Чужое становится Другим и открывает во мне то, что я не могу открыть сам; то, что открывает бытие-в-мире, здесь-бытие.

Со-участие зрителя в процессе фотоизображения, вообще коммуникативные стратегии видения – это проблемы, которые были поставлены представителями герменевтического подхода в гуманитаристике. В системе визуальных исследований они нашли отражение в трудах Э. Кракауэра, а максимально полно были разработаны Р. Бартом. Исходным пунктом его размышлений стало личное переживание, Flow-Erlebnis (поток переживаний), вызванное фотографией. Эти размышления, как и переживания, уникальны; их неповторимость проявляется, с одной стороны, в их природе, а с другой – в том, что мы видим перед собой опыт придания переживаниям статус феномена науки. Превращая эту установку в метод, Р. Барт считает возможным «растянуть свою индивидуальность до науки

о субъекте, которая должна достичь уровня всеобщности, не редуцирующего, не превращающего в ничто меня самого».¹⁴ Тогда «нитью Ариадны» становится притягательность. Ею обладают далеко не все фотографии, а только те из них, которые «цепляют» сознание, тревожат, ранят, будируют воображение; являются подлинной сингулярностью.

В своём исследовании Р.Барт опирается на пару наиболее значимых понятий: *studium – punctum*, которым суждено занять в этой традиции особое место и выполнять вполне эвристичную для познания функцию.

Социальное видение – его носителями уже являются исследователь-журналист, тот же фланёр, путешественник и горожанин.

Представители, выбранные нами для анализа третьего поколения, репрезентируют этически-контридеологичный подход, а «скопический режим», который они анализируют, можно определить как «видение изнанки».

Сьюзен Зонтаг, репрезентирующая философскую традицию этого поколения, начинает свои размышления почти ровно с того места, на котором мы завершили предыдущие рассуждения. Снова интимные переживания (глубокая боль) оказываются тем фундаментом, на котором может быть основана вся её концепция.¹⁵ В отличие от Барта, Зонтаг не концентрируется на каком-либо одном сюжете. То же, в чем, на наш взгляд, состоит пафос высказываний Зонтаг и что помогает определить фокус этой работы, характер сюжетов и контекст — это попытка представить свой опыт столкновения с фотографией, который оказывается травматическим, трансформирующим, «выводящим из себя».

Зонтаг пристально рассматривает фотографии катастроф, трагических событий двадцатого века; кадры, запечатлевшие события 11 сентября и т.д. Так происходило и тридцать лет назад. Ее во многом интересовало то же самое: что производит фотография, когда она фиксирует происходящее в мире — войну во Вьетнаме и Корее, разруху в Югославии, голод в Африке. Способна ли эта фотография вызывать только чувство ужаса, или, напротив, призвана исполнить функцию анестезии для общества, которое с облегчением думает: «это всего лишь фотография». Способна ли фотография продемонстрировать нечто иное, радикально новое, или она превращает всё в руину, пускай и эстетически окрашенную?

Для Зонтаг нет однозначного ответа на эти вопросы. Но опыт её собственного столкновения с фотографией позволяет хотя бы обозначить начало этих размышлений: исходная точка опыта экзистенциального рассматривания «для меня» – фотографии Дахау. Сила их воздействия была такова, что вся жизнь разделилась на «до» и «после». Зонтаг констатирует: «тогда что-то сломалось, а что-то продолжает кричать до сих пор».¹⁶ Сила воздействия фотографии была такова, что позволила ощутить даже

¹⁴ Барт Р. Camera lucida Комментарий к одной фотографии. – М.: Ad Marginem, 1997. – С. 33.

¹⁵ Sontag S. On photography.. – UK: Penguin .– 1979.

¹⁶ Там же.

«пределный ужас» как откровение, разрушающее идентичность «зрителя». Зонтаг называет это «негативной эпифанией».¹⁷ Здесь так же, как и в случае Барта, используется терминология, намекающая на словарь теологии.

Так называемая стрит-фотография тоже базируется на этой же визуальной этике. Но массовый зритель воспринимает её по-своему. В целом воздействие такого языка фотографии и такой визуальной этики было двойственным: тему боли и страдания необходимо было «канализировать», встроить в некие дискурсы, которые сняли бы эмоциональное напряжение. Тренд, связанный с распространением сайтов так называемой «жести», это один способ «канализации» драматичных эмоций.

Отрицание всякой эстетики и даже формы при фотографировании страдания – это второй путь интериоризации принципов Зонтаг. В диссертации это обосновывается конкретными эпизодами визуальных практик.

В социальном плане проводниками такого видения становятся уже представители виртуальных сообществ, маргинальных субкультур.

Четвёртое поколение – Ф.Джеймисон и постмодернисты – подход, который они разделяют, мы обозначили как нонконформистский по отношению к любому жесту доминирования. Скопический режим порождает «культуру быстрого вращения глаз».

Основным объектом критики американского философа становится тот социальный опыт, который делает возможным выдвигание визуальной формы не просто в качестве доминирующей, а в статусе явления, фундирующего культуру.

Его позиция – излишне леваческая. Это почти телькелизм по-марксистски. Но процесс вытеснения «наррации», повествовательной формы он охарактеризовал целостно и объективно, насколько вообще возможна стратегия объективизма в критическом дискурсе.

Он инспирировал обсуждение двух проблем, которые можно охарактеризовать, как распавшийся, деструктурированный мир социального нарратива, связанного с историей и коллективной ментальностью. Один полюс этой наррации представляет экзистенциальное прозрение по поводу жизни отдельного человека, а другой – насыщенное описание менталитета эпохи технической воспроизводимости. Нарратив объявлялся базисной культурной практикой, основным опытом человека. Визуальная составляющая культуры рождает иной антропологический опыт.

Второй параграф второй главы «Фотографический образ: замысел, домысел, интерпретация. Через «невидимое» в визуальных репрезентациях к постижению единичного» - в нём подведены своеобразные итоги того, как можно использовать те ресурсы визуальных репрезентаций (и в частности – фотографический образ) и их толкований, которыми эти четыре поколения обогатили современное общество и культуру.

¹⁷ Там же.

Постепенно философы и фотографы подошли к одной центральной для нас идее – создать целостный уникальный мотивированный линейный образ визуальными средствами невозможно, но вся предшествующая фотографическая практика накопила богатейший материал для того, чтобы его могли использовать представители визуального направления в социальных науках.

Главным образом это может происходить при решении проблемы невидимого, сингулярного (единичного).

Проблема постижения невидимого была решена в работе с опорой на понимание невидимого в работах Е. Петровской. А модель интерпретации визуальных форм создаётся благодаря модели Р.Брэкнер.

В параграфе модель анализа визуальных репрезентаций Р.Брэкнер была дополнена собственными принципами анализа.

Р.Брэкнер, современная исследовательница, основываясь на теории анализа изображения М. Имдала, исторической реконструкции символов Э. Панофского, и теории гештальта Р.Арнхейма, а также процедуре построения, проверки гипотез, связанных с активным «смотрением» Ульриха Овермана, предложила своеобразную модель анализа фотографии, который она назвала секвенционный, но который можно считать основанием иконологических путей интерпретации. На нём социальные науки могут формировать свои способы «понимания» визуальных источников, например, фотографии.

Исследовательница, задав вопрос: что мы видим и что интерпретируем – на наш взгляд, разработала определённую схему-модель, фиксируя внимание на последовательном анализе сегментов фотографии, каждый из которых должен быть идентифицирован, т.е., объяснён с точки зрения тематического, символического, иконологического аспектов.

Нас привлекает то, что эта модель интерпретации выстроена с максимальным вниманием к опыту фотографирования как ведущей визуальной практике. Мы считаем, что эта схема может быть такой же, если обобщить наши размышления о параллельном развитии некоторых идей.

Что мы видим и интерпретируем? Мы должны сфокусироваться на позиции автора изображения. Сложность заключается в том, что мы видим одновременно и многоаспектно. Гештальт формируется в процессе «активного смотрения».

А когда визуальные исследователи интерпретируют этот гештальт, они должны реконструировать, как замечает Брэкнер: позицию автора изображения, включая анализ его жизненного опыта; вхождение в Символический порядок, место в ряду между Символическим и Воображаемым, иконический ряд, который создаётся светом, линиями, цветом, контрастами, перспективами и их соотношением; структуру интеракции, «отсутствующую реальность, на которую изображение указывает, и без которой остаётся недосказанность»; контекст создания,

хранения и использования изображения; взаимодействие между этими аспектами.¹⁸

Таким образом, предшествующий опыт фотографирования, философская рефлексия по поводу этой визуальной практики дают представление о сложности использования визуальных репрезентаций как источников социального познания. Интерпретация требует еще больших усилий и точности реконструкции, нежели текстовые источники. Но именно они позволяют понять «невидимое», единичное.

Третья глава «Вклад визуальных социальных методологий в познание невидимого и единичного» посвящена исследованию того, как современные направления визуальной антропологии, социологии и истории, используют систему особых методов в интерпретации визуальных источников; и тому, как собственно они могли бы полноценно использовать опыт создания визуальных репрезентаций (фотографии) и опыт философской рефлексии о её сущности. В данном случае мы полагаем, что тогда интерпретация визуальных форм была бы более объёмной и адекватной.

В первом параграфе третьей главы «Визуальная репрезентация сингулярности и её влияние на социальное познание» рассматриваются факторы, обусловившие воздействие визуальных форм и на социальный порядок, и на социальное познание. Это связано с тем, что фотография действительно по-иному раскрывает тему невидимого в истории и социальности. Впервые взгляд на невидимое представлен в развёрнутом виде Е.Петровской. Она считает, что «это не просто абстрактно выделенная схема некоторой изначальной связанности или коммуникации, полагаемой как условие самого изображения. Иначе говоря, коммуникации *проявляющей*, только и позволяющей образу оказаться по эту сторону видимости. Здесь стоит отметить два момента. Невидимое связано с материальным и от него неотделимо. Разнообразные анализы фотографии, к примеру, показали двойственность самого изображения: фотография находится в сложных отношениях со своим же материальным субстратом. Это и вещь, и собственно изображение».¹⁹

Второй момент связан с тем, что невидимое находится в горизонте истории. (Это можно понять уже из размышлений Бенямина.) Это представление о невидимом образе неуловимым образом связано с представлением о субъекте истории, в том числе и исторического действия, которое подвергается ныне явной деконструкции.

Е.Петровская удерживает в актуальном сознании двойственность самого понятия «multitude», которое представлено впервые в сочинениях М. Хардта и А. Негри. Это и реально действующий субъект, изначально множественный, размытый в своих очертаниях, и некая потенциальность, которой предстоит еще актуализироваться.

¹⁸ Брекнер Р. Изображенное тело. Методика анализа фотографии // Интер. – 2007. – №4. – С.13 -32.

¹⁹ Петровская Е. Этика анонимности // Художественный журнал. – 2005. – , №57. – С.31-35.

Еще одна идея сводится к тому, что образ взаимодействует, соприкасается с пока «невидимым» и в социальном опыте – не столько с тем, что остается сокрытым, сколько с непереводаемым на язык социальных категорий. В одной из своих работ исследовательница говорила об этом в терминах анонимности, имея в виду принципиальную незавершенность проявлений социального. Речь всё-таки шла о границах континума «представления /изображения».

Таким образом, пока выделены «анонимность и материальность». Это два аспекта, имеющих отношение к невидимому. Невидимое не является постоянной величиной – мерой его изменения становится вписанность в горизонт исторического.

Это неявное, неподдающееся вербальному описанию, по-своему стимулировало микроисторическое познание в социальных науках. Внимание к габитусу, казусу, сингулярности – все это инспирировано не в последнюю очередь визуальными исследованиями, либо визуальными источниками. Визуальная информация, визуальные образы не просто заняли центральное положение в культуре, но и определили стандарты, нормы социального взаимодействия, алгоритмы социальных практик. Рефлексия по этому поводу влияет на развитие социальных наук, но одновременно способствует самопознанию индивида и общества. Визуальная антропология, визуальная социология совершили в современных условиях прорыв к более целостным представлениям о социальном пространстве, социальном характере, опираясь на интерпретацию визуальных текстов, визуальных образов, символического в социальной жизни. Отмеченная еще В. Бенямином широкая доступность фото- и видеосъемки, массовизация фотографирования (речь идёт о постмодернистском обществе) создает ситуацию визуального бума и даже визуального коллапса.

Второй параграф третьей главы «Взаимодействие визуальной социологии, визуальной антропологии, визуальной истории в постижении невидимого и единичного» посвящён исследованию того вклада в социальное познание, который осуществили представители визуальных социальных наук.

Как и почему представители визуальных направлений используют фотографические образы в процессе исследования социальности, истории?

Во-первых, образы являются конструкцией. Это означает, что они, разумеется, созданы для репрезентации какого-либо смысла, значения; что их кто-то создал с определённой целью в конкретный социальный, исторический момент времени.

Таким образом, мало того что изображения имеют историю, они возникли в определённом социальном политическом контексте. Они часто заставляют исследователя совершать путешествие от одного контекста к другому. Эти контексты различаются значениями и оценками, которые они приобретают на своем пути. Их надо интерпретировать, привлекая

социологическое воображение, расставшись с дискурсом подозрения по отношению к опыту респондента, явленному в документах, интервью.

Во-вторых, образы содержат и символическую информацию, и документальную информацию о действиях. А это всегда интересовало социологов. Имея ввиду дискурс подозрения по отношению к рациональной части действий акторов, следует признать, что внимание к неявным мотивам действий, мотивам, которые спрятаны в глубине бессознательного в современном, благодаря визуальным образам, усиливается. Визуальные репрезентации позволяют эти мотивы выявить и объяснить. В то время как традиционно-мыслящие социальные аналитики интерпретируют социальные действия, акции либо в контексте поведенческой парадигмы социального познания, либо символической, в визуальных исследованиях благодаря фотографии возникает возможность увидеть социальную поведенчески-символическую целостность. Тем более, что визуальные репрезентации единичного что-то усиливают в изображаемой информации, что-то смещают, что позволяет более точно понять интенции авторов изображения.

А предположим, семейные фотографии, о которых мы уже писали – важный источник для определения групповой идентичности, для анализа связи этих акторов с прошлым. Двойная дистанцированность, которая присутствует в этом рассматривании семейных фото, помогает исследователю соотнести ожидания среды, в ответ на которые возникает выражение лица, поза, и собственные претензии к самопрезентации.

В исследованиях, активно использующих семейные альбомы, найдены и обоснованы любопытные методики изучения групповой идентичности с опорой на фотографии альбома и нарративы о них.²⁰ Проработка методологических оснований исследования позволила сформулировать некоторые предположения о способах соотношения фотографий семейного альбома и рассказов о них. Во-первых, фотографии и комментарии к ним, позволяют более внятно проанализировать критерии, по которым группа идентифицирует себя с определёнными реальными или виртуальными социальными общностями, тем более – в ситуации доминирования «соскальзывающей идентичности». Во-вторых, в нарративном комментарии на первый план выходит то, что соответствует на сегодняшний момент концептуальной модели бытования коллективной и индивидуальной памяти. В-третьих, мы об этом уже говорили, в практике фотографирования всегда существует принуждающее начало господствующих образцов презентации габитусов, статусов, из которых индивид выбирает соответствующие.

В данном разделе мы обратили особое внимание на конкретные эмпирические социологические исследования Э.Чаплин, С.Пинк, отечественные – Е.Мещеркиной-Рождественской, Н.Захаровой, А. Печуриной, визуальных антропологов и историков – А. Горных, А.Усмановой, Т. Дашковой.

²⁰ Власова Т. Рассматривание, рассказывание, припоминание: нарративизация содержания семейных альбомов// URL: <http://art.photo-element.ru/analysis/narrativ/narrativ.html> .

Для визуальной антропологии, близкой по духу визуальной истории, проблема использования визуальных феноменов как источника выливается в проблему подлинной репрезентации Другого как представителя иной – незападной культуры или не современной культуры.

Очень часто «Другой распадается на «веселые картинки», в которых акцентируется его забавно-абсурдная инаковость, Другой начинает выполнять функцию фрика в телешоу. Таким образом, происходит ассимиляция этнографического фильма масс-медийным пространством и превращение его в «младший класс (a minor subset) мира коммерческой документалистики», поставщика видеопродуктов для сети публичного телевидения PBS в США, глобального National Geographic и т.п. Антрополог, таким образом, в конечном счете участвует в глобальном производстве самой «совершенной», постмодернистской формы потребителя — порнографического зрителя, убеждающегося в своих цельности, полноте, господстве перед манящим, тревожным, опасным зрелищем Другого».²¹

На наш взгляд, принципы визуальной антропологии сводятся, с одной стороны, к чрезвычайно простым, а с другой стороны, трудно-реализуемым в исследовательской практике, а именно:

- более развёрнутый диалог культур, который предполагает честность и равенство партнёров, исключение преимущества чьей-либо позиции;
- ответственность в интерпретации визуальных источников;
- корректное представление визуальных репрезентаций за пределами сообщества;
- посредническая роль визуальных антропологов во взаимодействии профессионального сообщества исследователей и этнических групп;
- отображение целостной совокупной среды существования этнических групп и сообществ;
- стремление к запечатлению неповторимого образа культуры, и даже эстетизация визуальных репрезентаций.

Из проанализированного материала и проблем вполне очевидно, что визуальная история, антропология и социология используют родственные методики или стремятся к взаимодействию в плане создания мультидисциплинарных методик, но визуальные источники и тексты, включая фотографию, всё-таки требуют более надёжных стратегий интерпретации. Возможно, в конституировании этого подхода не последнюю роль сыграли бы «иконические пути» понимания визуальности, которые проложили философы и сами фотографы, чья визуальная практика и практика понимания фотографичности меняли «фотографичность фотографии», «визуалистичность визуального».

²¹ Горных А. Визуальная антропология: видеть себя другим. Визуальная антропология vs/этнографический фильм: политики репрезентации // Антропологический форум. – 2007. – №7.

В заключении подведены итоги, намечены перспективы дальнейшей разработки проблемы.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК для публикации результатов диссертации:

1. Колодий В.В. Визуальность и её влияние на социальное познание: философско-методологическое обоснование // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – №2 (14). – 2011. – С.90-96.
2. Колодий В.В. Видение и особенности современного социального опыта // Известия ТПУ. Экономика, философия, социология и культурология – т.318. – №6. – 2011. – Томск: Из-во ТПУ, 2011. – С.114-119.

Публикации в других научных изданиях:

3. Колодий В.В. Визуальный поворот и его влияние на социальное познание // Известия ТПУ. Экономика, философия, социология и культурология – т.316. – №6. – 2010. – Томск: Из-во ТПУ, 2010. – С.146-152.
4. Колодий В.В. Визуальность как феномен современной культуры // Актуальные проблемы гуманитарных наук. Сборник научных трудов. – Томск: Из-во ТПУ, 2008. – С.380-382.
5. Колодий В.В. Методология визуальных исследований // Актуальные проблемы гуманитарных наук. Труды VII Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов, молодых учёных – Томск: Из-во ТПУ, 2009. – С.304-307.
6. Колодий В.В. Визуальные репрезентации Другого в современной культуре // Трансформация научных парадигм и коммуникативные практики в информационном социуме. Сборник научных трудов. – Томск: Из-во ТПУ, 2009. – С.228-231.
7. Колодий В.В. Антропологический минимализм и его методологический потенциал // Актуальные проблемы гуманитарных наук. Сборник трудов IX Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных. –Томск: Из-во ТПУ, 2010. – С.441-445.