

ПОЛИТИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ

УДК 323.21: 659

Н.Г. Щербинина

ВИЗУАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН В ПОЛИТИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Визуальная репрезентация политического осуществляется в пространстве политической коммуникации и в контексте политической культуры. Основным репрезентантом здесь выступает визуальный политический образ, выраженный символически. В данной связи в статье и уделяется основное внимание понятию визуального образа, который, по сути, является продуктом воображения, в чем проявляется его конструктивистская природа. А политическое конструирование осуществляется посредством моделирования, когда политическая идея символически репрезентируется в визуальном ряде воспринимаемой реальности. Другими словами, программа служит репрезентацией или символическим образом политического мира.

Ключевые слова: визуальная политическая репрезентация, визуальный образ, технический образ, политический фотографический универсум, оптический политический режим, политическая субкультура наблюдателей, наблюдение первого и второго уровня.

Визуализация политического осуществляется с помощью некоторых визуальных медиа, т.е. визуальных посредников, способствующих передаче политического меседжа. При этом визуализированные политические объекты путем символического кодирования включаются в замкнутый смысловой мир политики. А политическая коммуникация (в смысле понимания феномена информации) возможна лишь на основе конструктивной интерпретативной рамки, заданной медиатором, присваивающим себе пространство, где концентрируются силы власти и знания по М. Фуко. Здесь политическая реальность определяется и конструируется визуальными средствами. И становится «реальным» главный политический симулякр – лидер, которого можно «увидеть воочию». При этом уже ставшие традиционными направления визуальной политической коммуникации, такие как фотография, плакат, кино, телевидение, компьютерная графика, граффити и другие, адаптируются к нуждам политического символического обмена.

Феномен визуального образа принадлежит пространству политико-культурных феноменов. Сегодня уже очевидно, что визуальный образ не отражает объективную действительность (и это относится даже к фиксирующей реальность фотографии), но символически конструирует политический мир. При этом фотографии и телекартинки политических объектов, видеоряд любой видеопродукции на политическую тему (имиджевого фильма, политической рекламы), многочисленные электронные медиа, выполняющие политические функции, и т.п. репрезентации конструкторов или «фактов» визуальной составляющей политической реальности могут нами пониматься как политико-культурные «тексты», которые «считывает» коллективная личность.

Сущность визуального образа специально рассматривается А. Бергером в контексте зрительной коммуникации, приоритет которой в постижении истинного знания выражен в заглавии его работы «Видеть – значит верить». Согласно Бергеру, видимый образ перцептивен и связан с восприятием материальных вещей. «Но образ почти всегда также и продукт воображения, что означает, что видимые и ментальные образы неразрывно связаны между собой» [1. С. 19]. Надо понимать, что видимый образ всегда достраивается воображением, а мы бы добавили, что «увидеть» вообще можно совершенно по-разному. Таким образом, реальность конструируется, и, в сущности, создается мир воображаемого. Сквозь призму такого воображаемого образа мы и смотрим на мир, в том числе мир политики.

Конструируется же визуальный образ мира способом его моделирования. И здесь интересный пример такого моделирования мы находим у С. Вуда, исследовавшего визуальный ряд Марсова поля во времена Августа. С. Вуд делает обоснованное предположение, что данный визуальный символический комплекс (мавзолей Августа – солнечные часы Августа – Алтарь Мира Августа) служил субститутом имперского образа Рима. В центре же данной различной репрезентации находилась пропаганда Мира Августа. И это послание, по мнению Вуда, могли «прочитать» и образованная элита, и плебс. «Таким образом, городской образ представляет собой *отвлеченное понятие*; это идея, *направленная* создателем (при помощи создания единой, идеологически привлекательной визуальной программы), но в конечном счете *воспринятая* в сознании каждого наблюдателя» [2].

Итак, в основе визуального образа лежит идея, выраженная символическим рядом. Другими словами, перед нами символический комплекс или политико-культурная модель, выступающая некоей программой. Данный процесс структурного соответствия описал К. Гирц. В нем именно программа служит репрезентацией или символическим образом [См.: 3. С. 112]. В этом и состоит суть мышления человека, формирующего реальность по образцу (в данном случае оформляется образ Рима как смысловой мир на основе визуального образца Марсова поля). Именно символическая система Марсова поля выступает здесь источником информации о Мировом Августе. С другой стороны, если мы, к примеру, создаем визуальный ряд политической рекламы, то мы должны сконструировать мир рекламы на основе идеологической, чтобы реклама пропагандировала какие-то значения. Не случайно первые фотографии подписывали, чтобы передать значение изображенного. Именно такая идея должна стать программой какого-то политического мира, персонафицированного каким-то лидером. И здесь мы неожиданно от визуального феномена перебрасываем смысловой мостик к идеологии, которая как будто бы потеряла свое значение в постсовременности.

Политическую феноменологию и интересует в первую очередь производство визуальных образов и тот смысл, который задается визуальной образной сфере властью-конструктором. Однако власть здесь действует посредством СМК, и потому из обычного посредника медиа превращаются в со-конструктора виртуальной политической реальности. В итоге визуальный образ, создаваемый и манифестируемый СМК, становится некоей техногенной призмой, сквозь которую человек политический видит объективный мир.

И как зритель человек политический общается в процессе политической коммуникации именно с образом-репрезентантом, а точнее с посредничающим миром визуальных политических образов. Образ – это представление (у нас власти и СМИ) о том, что изображено, но изображение как таковое вырвано из контекста времени, символически редуцировано медиа, этим технологическим актором, и запрограммировано лишь для интерпретации коллективной личностью. То есть надо различать образ власти, к примеру, Путина и его фотографии, репрезентирующие власть телекартинки, портретные изображения и т.д. «Изображение – это способ, каким образ становится видимым. Сам образ невидим. Изображение и образ не совпадают, мы можем уничтожить изображение, но это невозможно сделать с образом, который может по-прежнему нас воодушевлять или угнетать» [4. С. 111]. Потому изображения могут быть визуальными сообщениями, но лишь в контексте политического дискурса, в рамках властного дискурса и в общем пространстве информационного символического политического обмена. Итак, на первое место выходит технологический аспект, накладывающий отпечаток на процесс означивания визуального образа, в результате которого получается изображение, репрезентирующее политику.

Общее понятие технического образа в контексте медиа-теории (на конкретном примере философии фотографии) раскрывает немецкий культуролог В. Флюссер. Согласно Флюссеру, изначально человек творил с помощью фантазии образы-изображения мира. Визуальный образ, по Флюссеру, это «означающая поверхность, на которой изобразительные элементы магически соотносятся друг с другом» [5. С. 98]. Тем самым пространство-время образа представляет собой закодированный мир магии, структурный мир циклического времени вечного возвращения. Затем, полагает Флюссер, было совершено первое структурное открытие – изобретена линейная письменность для того, чтобы тексты письма объяснили образы фантазии, стали их метакодами. С тех пор тексты господствуют в культуре, и пример текстопоклонения дали нам христианство и марксизм, когда текст конструировал мир. Перед нами соответственно два типа мышления: магическое и понятийное. И вот совершается второе великое открытие – появляется технический образ – «образ, созданный аппаратом». Это, очевидно, конструкт конструктов, ведь новый образ абстрагирован не от первичного мира, а от вторичного текста [5. С. 6–13]. Но технический образ лишь новая иллюзия – иллюзия объективности и кажущейся несимволичности (особенно объективной выглядит фотография, копирующая мир буквально). Но на самом деле изначальный мир как бы еще раз перекодируется с помощью технических образов. И, главное, полагает Флюссер, технические образы по-новому, но тоже магически изменяют наши понятия о мире. «Различие между древней и новой магией можно выразить следующим образом: доисторическая магия – это ритуализирование моделей, названных “мифом”, новая – ритуализирование моделей, названных “программой”. Мифы – это модели, передающиеся изустно, а их автор – “божество” – по ту сторону коммуникативных процессов. Программы же, напротив, модели, передающиеся письменно, а их авторы – “функционеры” – находятся внутри коммуникативного процесса» [5. С. 17]. И вот такие магические технотронные образы стараются вытеснить тексты, а в результате «запрограм-

мированной» магии появляется массовая культура (если раньше все умели читать, теперь все фотографируют). Это означает, что любое событие и его персонификант сегодня стремятся попасть на экран телевизора или в виде фотографии разместиться в Интернет.

Что касается политики, добавим мы, можно задаться вопросом: «Есть ли сегодня значимые события помимо такого рода репрезентации»? Ответ очевиден – нет, чтобы стать политически значимым событием или политически значимой персоной, надо визуализироваться через экран телевизора или визуально репрезентироваться в виде электронной фотографии. И человек политический общается с техническим образом президента, губернатора, мэра. Здесь, конечно, надо пояснить такие понятия, как «аппарат» и «программа», ведь образ создается аппаратом, а программа задает образ. «Аппарат» Флюссером понимается расширительно (не сводится к фотоаппарату). Аппарат – это часть культуры, и цель его в том, чтобы изменять значения мира. Аппарат подчиняется программе и «разыгрывает» ее, перед нами еще одна игрушка-симулякр. В то же время аппараты Флюссером относятся к символическим сущностям. Например, государственный аппарат, добавим мы, по сути, есть структура, занимающаяся переозначиванием мира (именно потому он сам так значим для власти). То есть аппарат не делает «работу» и даже не изменяет мир, но изменяет значения мира. И фотоаппарат, и госаппарат производят символы, а фотография или рескрипт госаппарата лишь воплощенная реализация возможностей, заложенных в программе. И тот и другой аппарат собирает информацию. При этом Флюссер подчеркивает, что разгадать до конца ни один аппарат (даже фотоаппарат) невозможно: перед нами черный ящик. Аппарат можно контролировать на входе и выходе, но что происходит в нем – потемки. «Функционер» как раз тот субъект, который «играет» аппаратом, но и сам он лишь функция аппарата, а «программа» – это заданная комбинаторная игра. И символическая власть, по нашему мнению, у того, кто исчерпывает программу, ведь представление программиста образует конституирующий элемент образа. В политике символическая власть всегда у государства (и аппарата), но тот, кто дает ход программе и истощает ее, – тот носитель символической власти. Именно он может переоценить ценности и переозначить мир. Отсюда и власть лидера-программиста, но даже лидер обречен опираться на аппарат.

В приложении к политике мы можем вести речь о фотодискурсе, так, у нас политическая коммуникация осуществляется по типу массовой манипуляции, когда аппаратом распространения выступают масс-медиа. В итоге массовое тиражирование фотографий заключает человека в фотографический универсум (у Флюссера), у нас – в политический фотографический универсум. Этот фотоуниверсум состоит из частиц головоломки, «квантов», он атомарен по своей точечной структуре. И политический процесс как фотовизуализация тоже состоит из такого рода точек-фотографий. Как и телемир это отнюдь не линейный мир, где есть причинно-следственная связь. Зато здесь возможны любые комбинации, заложенные в программу «политического аппарата». Это означает, что человек политический переживает мир политики как «реальность», исходя из функций электронной фотографии политических объектов, картинок теленовостей, визуального ряда политической рекламы и т.п.

Именно данные визуальные ряды (политического фотоуниверсума, телемира политических новостей, мира политической рекламы) и сообщают коллективной личности политико-культурные модели мышления и поведения. Отсюда следует важность выявления визуальных кодов на примере политической рекламы, политической фотографии, политических теленовостей и т.п. Ведь именно они служат основным языковым средством политической коммуникации и конституируют политическую реальность постсовременности. А поскольку мы исходим из тезиса П. Бурдьё о легитимном символическом насилии власти, то смысл визуальных сообщений мы можем свести к властным моделям, которые программируют медиа-аппарат.

Таким образом, визуальная репрезентация политического, в частности, конституируется посредством фотографии. Фотореальность, будучи политически сконструированной, тем не менее выглядит «документально» реальной. Например, в сталинский период мир визуализировался с помощью фотографии не таким, каков он есть, но таким, каким он должен стать. Так, «факты» новой жизни репрезентировали социалистическую утопию, которая тем самым становилась «реальной». Поскольку оптика здесь подчинялась политической идеологии, создавая особый режим видения, постольку техники визуализации должны были «инсценировать» политическую реальность СССР. В данной связи Р. Сарторти выделяет три фототехники, которые формировали сфабрикованную «реальность фотокультуры II» как составляющей соцреализма: 1) исключение (изъятие и перемещение объектов в другой контекст), 2) ретуширование (смягчение контуров), 3) монтаж (комбинация первого и второго). «Теперь не “бытие определяет сознание”, а “правильное” сознание определяет “правильное” восприятие действительности и, следовательно, “правильное” прочтение фотореальности» [6. С. 154, 153]. В результате подобных манипуляций над самой фотографией визуализировалось и объективировалось некое представление о действительности. Не случайно одной из технологий современной власти является «оптический подход», решающий проблемы визуального контроля над «прозрачным» обществом. Здесь модель «паноптикума» конституирует образ, репрезентирующий социалистическую власть [см.: 7].

Сталин, по нашему мнению, и выступал этим всевидящим персонифицированным оком, по крайней мере, данная характеристика входила как мифологический «факт» в его тогдашний образ-конструкт. Сталин являлся смысловым эпицентром всех визуальных композиций: он изображался либо самодостаточно, либо в доминантном положении в отношении коллективных объектов: ударников, детей, народа в целом (изображенного с искажением перспективы «петитом»). При этом вождь визуально соотносился с вертикалью кремлевской башни, откуда и обзирался им весь советский мир, о котором он «заботился». Тем самым «слово» (идеологические интерпретации) не расходилось с «картинкой» (визуальной пропагандой), и они совместно конституировали образ Сталина-героя. В данном фотомире происходила странная метаморфоза: фотография Сталина, им самим отобранная и уже отретушированная, становилась прообразом живописного парадного портрета, который затем снова фотографировался для пропагандистского массового тиражирования образа вождя. Перед нами конструкт конструктов, копия ко-

пии, символ символа. И этот Сталин-симулякр, к примеру, подавался в газете как иконический образ «реального» вождя: униформа, стандартная поза, указующий перст, нестарееющее мудрое лицо, особый взгляд, атрибутика (трубка, карта СССР, ручка). Именно этот узнаваемый портрет и есть «сам король». Перед нами именно репрезентация, т.е. концепция, завершенный образ-конструкт, четкое представление, а не поверхностное знакомство – презентация. Этот образ должен был вызывать и вызывал сильные эмоции.

На данном основании и моделируются «зрители» как основные акторы советских и постсоветских оптических режимов. Зачастую языком визуальной политической коммуникации выступает мифологическая система (номинационный контекст), которая тем самым превращается в смысловую рамку. Так, язык героического мифа сталинского периода (плакатный дискурс, фотодискурс, кинодискурс и т.п. как языковые героические практики) служит такой интерпретационной рамкой для повседневного мира. Именно он формирует образ «настоящего советского человека», «ударника» и прочие героические ипостаси повседневности по «образу и подобию» героического лидера, а также согласуя с картиной политического мира эталонный «социалистический» образ жизни. Тем самым конституируется сакральная политическая реальность героического типа. Данная политическая реальность останется непонятой вне смыслового контекста героического политического мономифа, в том числе и вне «героической оптики», особого режима визуальной политической коммуникации.

Для постсоветской политической культуры тоже характерно превалирование субкультуры «наблюдателей» (в 1996 г. – более половины населения России занимали позицию стороннего зрителя в политическом театре) [8. С. 194]. Такое состояние коллективного сознания, по нашему мнению, означает не только наличие выраженной позиции «наблюдателя» со стороны народа, но и утверждение некоего оптического режима как преобладающего легитимного символического насилия со стороны власти.

До сих пор существует теоретическая конвенция, согласно которой российская традиционная культура – это «культура слова». Но тоталитарные политические конструкторы осуществили прорыв в использовании визуальных технологий для идеологического конституирования нового «видимого» мира. Вот такой инновацией, по свидетельству Г. Орловой, и стала сформированная моделью «зрительства» визуальная практика. «Особый оптический режим – визуализация невидимого – должен был быть включен в арсенал визуальных компетенций советского человека, от которого постоянно требовалось видеть скрытое за горизонтом или маской, погруженное в пучину времени или затерянное в пространстве» [9. С. 76.]. Одной из знаковых сущностей, символизировавших и оформлявших данный режим видимости, стала географическая карта СССР. Карта – это атрибут политического пространства, подвластного вождю, неслучайно вожди (и Ленин, и Сталин) изображались на плакатах криэйторами новой реальности. «Интерес власти к географической карте был каким-то образом связан с особым медиальным статусом последней – визуализацией невидимого и достоверной репрезентацией пространства вместе со всеми помещенными в него объектами. Человеку сталинской эпохи географическая карта указывала на пространство, где проекты,

воплотившие дух советской утопии (пятилетки, «большая стройка», покорение Арктики, «великое преобразование природы»), были реализованы наиболее полно» [9. С. 82]. Итак, карта Родины (сакрального политического пространства) являлась неким визуальным фетишем в советское время.

Примечательно, что в теленовостях в 2006 г. была продемонстрирована аналогичная инсценировка с президентом Путиным в главной символической роли, сформировавшим посредством карты РФ новую политическую реальность. Он прямо «на глазах» телезрителей переконструировал один из главных энергетических проектов – нефтепровод Восточная Сибирь – Тихий океан. История с перенесением трубы была представлена как господство Путина над картой-медиа и верховенство президента над экономикой страны: «К карте вышел Путин. Академик и президент стали обсуждать возможные пути. Пространства для отступления, впрочем, было мало – севернее только горы. Каждая секунда их разговора, казалось, делала проект “Транснефти” на сотни тысяч долларов дороже. Вайншток нервно направился к карте. “Владимир Владимирович, вы меня поставили в тупик!” – взволнованно заговорил глава государственной монополии» [10]. Но Путин, конечно, настоял на своей версии реальности, сконструированной с помощью карты-медиа.

Путин вообще сформировал некий «визуальный» режим политической коммуникации. Он демонстрировал и демонстрирует «наглядные» факты-конструкты своей символической власти: одаривание (например, машиной «Волгой»), когда в телеритуал общения встраивается соответствующая «картинка»; знаменитая сцена в Пикалево, где Путин наглядно показал свою власть над олигархами и одарил производство в этом градообразующем предприятии госзаказом; все повышения зарплат бюджетников, пособий и т.п. материальных ценностей «зримо» связываются с Путиным-премьером. Цель данной визуальной технологии в создании особого оптического режима, делающего власть «видимо присутствующей», когда она демонстрирует свое символическое господство над пространством (манипуляция с исправлением карты-территории) в частности и экономикой вообще. При этом Путин использует постсовременный «формат» экспромта: «А давайте, сделаем так!» Тем самым он наглядно производит что-либо особо значимое из небытия в бытие, т.е. присваивает себе сакральную роль демиурга. Характерно и визуальное решение Путиным-премьером проблемы «чистых выборов» 2012 г.: все избирательные участки снабжаются камерами наблюдения, электронным «оком». Но вот будет ли это визуальное решение конструктивным? Конечно, речь идет о конструировании виртуального политического мира, но он, этот мир, визуально реален. При этом моделью выступает постсовременное зрелище как таковое: театрализованный эффект.

В визуализации постсовременной политики вообще большое место занимают медиа с их новостными формами. Человек политический видит мир политики «глазами» медиа. Но что визуализируют политические новости? «Новости показывают не то, что происходит, а то, что другие считают важным. Массмедиа следят не за событиями, а за тем, как другие следят за событиями. Телевидение четче, чем другие медиа, показывает, что люди хотят, будучи сами ненаблюдаемыми, наблюдать, как наблюдают другие» [11. С. 28]. В России данная общая тенденция «наблюдения» и глобальной оптики

трансформируется в «культуру наблюдателей» (о которой уже упоминалось), особый оптический политический режим. При этом российская политическая культура не просто пассивная форма за счет установки наблюдения. При этом конституируется визуальная политическая коммуникация без обратной смысловой связи, что способствует установлению априорного согласия власти и народа. Именно этому служил и служит оптический режим «наблюдения», ведь при нем власть определяет политическую реальность, а народ наблюдает ее в пределах «тематической релевантности» медиа.

В подтверждение наших выводов приведем и аналогичные замечания о путинском визуальном режиме социолога Б. Дубина. Данный феномен Дубин связывает с «медиазацией», когда зрелище (особенно телевизионное) трансформируется в «общество зрителей», наблюдателей, которые дистанцируются от объективной действительности, но символически связываются в интегративную конструкцию, сфокусированную на фигуре политического лидера [12. С. 241]. В данном символическом отношении Путин-президент играл лишь церемониальную роль, а роль зрителей сводилась к «телесмотрению». Что же обычно смотрят российские зрители? Дубин выделяет несколько жанров политического спектакля: «праздничный концерт» (лидерское обращение в канун Нового года), «эпико-героическая драма» (шоу в память об Отечественной войне), «производственный фильм» (президентские «планерки» с «разборками»), «сентиментально-бытовой» сериал (лидер в домашней обстановке или в народе) и т.п. [12. С. 242]. Конечно, все это ритуальное действие символически конструирует визуальный имидж политического лидера, в данном случае Путина. В этом и состоит смысл постсовременного оптического режима как такового.

Впрочем, когда мы ведем речь о постсовременных визуальных режимах, надо принимать во внимание не только телевидение, но и Интернет-коммуникацию. «Теленаблюдение» в данной связи можно рассматривать как наблюдение «первого уровня», когда осуществляется пассивное созерцание, например, политического лидера. Интернет дает возможность вести наблюдение «второго уровня». Здесь меняется сам характер феномена наблюдения и «наблюдателя», который воспринимает политический мир по-своему и творит собственный образ лидера. Тем самым возникает, своего рода, «скрытое наблюдение», вызывающее эффект нейтрализации политического управления с помощью Интернет. Вообще Интернет, как нам представляется, демонстрирует возвращение к архаической коммуникации, это устное общение, характеризующееся наличием «лидеров мнений» и властью коллективного мнения. В любом случае визуальное воздействие Интернет плохо поддается политическому конструированию реальности «сверху», но тяготеет к самоконструированию и социальному конструированию реальности.

Литература

1. Бергер А.А. Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию. 2-е изд. М.: Издательский дом «Вильямс», 2005.

2. Вуд С. Городской образ и визуальный сюжет: Марсово поле во времена Августа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1309046977>

3. *Гири К.* Религия как культурная система // Интерпретация культур. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 104–148.
4. *Круткин В.* Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс // Визуальная антропология: настройка оптики / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 109–125.
5. *Флюссер В.* За философию фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008.
6. *Сарторти Р.* Фотокультура II, или «Верное видение» // Советская власть и медиа: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2005. С. 145–163.
7. *Фуко М.* Око власти // Фуко Мишель. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2002. С. 220–248.
8. *Рукавишников В.О., Халман Л., Эстер П.* Политические культуры и социальные изменения. Международные сравнения. М.: СОВПАДЕНИЕ, 1998.
9. *Орлова Галина.* «Карты для слепых»: политика и политизация зрения в сталинскую эпоху // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 57–104.
10. *Меликова Н.* Уберите руки от Байкала! Путин раскошелил «Транснефть» на несколько сот миллионов долларов // Независимая газета. 2006. 27 апр.
11. *Болц Норберт.* Азбука медиа. М.: Европа, 2011.
12. *Дубин Б.В.* Россия нулевых: политическая культура – историческая память – повседневная жизнь. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011.