

УДК 316.733

**В.В. Колодий****ВИЗУАЛЬНОСТЬ И ЕЁ ВЛИЯНИЕ НА СОЦИАЛЬНОЕ ПОЗНАНИЕ:  
ФИЛОСОФСКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ**

*Разнообразные аспекты обсуждения, связанные с визуальностью, точнее всего могут быть поняты и осмыслены, если мы обратимся к фотографии. Фотография понимается нами, с одной стороны, как визуальное изображение, основанное на техническом воспроизводстве, с другой – как основание визуального опыта, визуальной культуры. Она значительно расширяет свои функции в условиях современного визуального поворота, меняя природу социального знания.*

Ключевые слова: *визуальность, визуальный поворот, видение, феноменологическое обоснование фотографии, онтология фотографии.*

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 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. С. 54]. 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. Р. 3]. 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».

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 фланёром). 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 (включая автоматизмы визуального восприятия в повседневной жизни) предстала как культурный конструкт, подлежащий вследствие этого «чтению» и интерпретации в той же мере, в какой этим процедурам поддается литературный 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, свидетель-

ство реальности. И если это образ, воспроизводящий 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.

Будучи объектом культурологического, философского анализа, фотография являет свою сущность с разной мерой интенсивности. Это отмечают почти все исследователи [4–8]. Она то максимально прозрачна, то совершенно непроницаема. Опыт построения философии визуального, онтологии фотографии 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.

Современные философски-ориентированные визуальные исследования дают отчётливое представление о базовых идеях, которые составляют сущность сегодняшнего осмысления: фотографии как «непосредственного носителя идеологии потребления», фотографии и повседневной культурной оптики, фотографии тела в рамках онтологического подхода. В таком анализе фотографии исследователи опираются на четко вычленяемый корпус теоретических текстов, составивших ядро этого нового проблемного поля (В. Беньямин, З. Кракауэр, Р. Барт, С. Зонтаг, Э. Кадава).

Чтобы максимально развить и другую, более редкую и актуальную сегодня линию рассуждения, акцентируются возможности фотографии как средства познания, как инструмента мышления. Объектом в этом случае становится современность, наша способность ее концептуализировать.

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-методо-

логов, 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. Заметим, что нас как раз и будет интересовать: кто из методологов будет репрезентировать поколение? Современный исследователь визуальности Д. Элкинс писал: «Мне хотелось бы видеть визуальные исследования более насыщенными теориями и стратегиями, более рефлексивными относительно собственной истории, более осмотровыми в отношении существующих визуальных теорий, более внимательными к смежным и отдалённым дисциплинам, более бдительными к своему собственному ощущению визуальности, менее предсказуемыми в собственных политических предпочтениях и менее стандартными в выборе тем. 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 самого высочайшего качества до самой незначительной картинки)?» [9. С. 27]. С этим не просто следует согласиться, но и постоянно ориентироваться в реальной визуальной интерпретации на это методологическое кредо.

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

Визуальный поворот подготовлен философской рефлексией и визуальными практиками представителями четырёх поколений с момента создания фотографии: конкретными концептами В. Беньямина и практикой фотографирования А. Стиллица, Р. Барта и Анри Картье-Брессона, С. Зонтаг и уличной фотографии, Ф. Джеймисона и постмодернистских фотографов.

Первое поколение разделяет – по преимуществу – эссенциалистский подход, оно фокусирует внимание на фотографическом образе как уникальной возможности «схватывания» реальности. Поколение Стиллица – Беньямина повлияло на этот процесс специфическим образом, в основном здесь лишь была задана траектория взгляда, схема видения единичного. Изначально Стиллиц, часами карауля солнце, наконец-то запечатлевал одно из зданий, которое подобно кораблю, мощно врзалось в пространство улицы и как бы двигалось по ней, производя сугубо эстетическое впечатление. У него возникла мощная волна последователей – и не обязательно представителей художественного направления. Анализируя фотографию представителей этой волны, вполне можно сделать вывод о том, какую цель преследует автор, какие эмоции вызывает, в рамках какой эстетики создаётся эта фотография, документальным свидетельством чего является, какая технология помогает создать визуальную репрезентацию. Фотограф может выжидать, подобно Стиллицу, «момента равновесия» или, подобно Роберту Франку, момента «нарушенного равновесия», но в любом случае его цель – застать реальность врасплох, раскрыть её в некий «промежуточный момент» [10].

В творчестве Стиглица уже есть намёк на серийность – 900 портретов Джорджии – его жены и музы и 200 фотографий её рук – это явное свидетельство не только любви и преклонения. Если бы сейчас кто-то задумал кейс-исследование: габитус музы американского художника – фотографии оказали бы неоценимую помощь в воссоздании смены настроений, ауры, пиетета, подвижности пластики, канона красоты и т.д. Его фотообразы вызывают лишь разные количественные оценки, выраженные в денежных символах.

Фотографирование еще не стало массовой практикой. В. Беньямин открывает именно в этот момент то, что именно фотокамера даёт возможность появлению взгляда, согласно которому является «история как история в её исчезновении». Прошлое предстаёт событиями. Время не является больше непрерывным и линейным. Оно становится пространственным. История не только являет свой необычный лик благодаря фотографии, но и выявляет «разрывы» (выражение Э. Кадавы).

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». Р. Барт – только ленивый не упоминает его «Camera lucida» и только ленивый не ссылается на его личный опыт «участвующего» мышления. Опять же нас они занимают только потому, что и благодаря Р. Барту 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 З. 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 статуса 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» [11. С. 33]. 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. *Studium* – это все в фотографии, что имеет смысл, что подлежит дешифровке, исторической

и культурологической интерпретации. В рамках *studium* остаётся «охват, протяженность поля, воспринимаемого мной вполне привычно в русле моего знания и культуры; это поле может быть более или менее стилизованным, более или менее состоявшимся в зависимости от умения и знания и удачи фотографа, но оно во всех случаях отсылает к блоку классической информации...» [11. С. 43].

Стратегию видения, созерцания, считает Р. Барт, меняет *punctum*. Видение сопоставимо с внезапным радикальным смещением фокуса, прыжком в пустоту. Для него это нечто, что вызывает аффект, быть может, сильное переживание, невыразимое, несказанное. Можно назвать это приключением. Сам исследователь использует именно это слово: «Мне показалось, что словом, наиболее подходящим для того, чтобы (пусть предварительно) обозначить притягательность, какой обладают для меня некоторые фотографии, является слово «приключение». Одно фото во мне «приключается», другое – нет.

Принцип приключения дает фото возможность существовать для меня. И наоборот, без приключения нет и фото» [11. С. 7].

Если в фотографии есть *punctum*, то она «цепляет», вовлекает в своё пространство, как в пустоту, причём не витальностью, брутальными сценами, не коммуникативной агрессивностью, ей присущей; а тем, что в ней «разлито», рассеянно, явлено. Проблема явленности здесь противоречива: *punctum* вообще не обязательно должен быть видимым.

Темпоральное начало зафиксировано в *punctum*. Запечатлённому времени присуща особая интенсивность. Разглядывая фотографию, мы молниеносно погружаемся в прошлое, любую его точку.

Мы совершаем прыжок туда, где мы были влюблены, испуганы, разочарованы. «Участное» созерцание, как сказал бы М.М. Бахтин.

В социальном познании благодаря такой рефлексии и такому визуальному опыту 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. Поколение Зонтаг – стрит-фотографов пытается видение сделать этически-окрашенным или объективистски-ориентированным, что кумулятивным своим эффектом имеет формирование новой визуальной этики, нового «скопического режима» – «видения изнанки». Социальное знание благодаря такой рефлексии и визуальным практикам стрит-фотографов 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 (пота-

ённое), сингулярное, микрособытийное.

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.

#### *Литература*

1. Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. С. 27–90.
2. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture // Visual Culture Reader. London; New York: Routledge, 1998. 340 p.
3. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000. 184 с.
4. Круткин В. Фотографический опыт и его субъекты // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сборник науч. статей / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С. 43–61.
5. Петровская Е. Непроявленное: Очерки по философии фотографии. М.: Ad Marginem, 2002. 207 с.
6. Подорога В.А. Непредъявленная фотография // Авто-биография. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии / Под ред. В.А. Подорога. М.: Логос, 2001. С. 195–240.
7. Савчук В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. 256 с.
8. Усманова А.Р. Между искусствоведением и социологией: о предмете и методе «визуальных исследований» // Визуальные аспекты культуры-2006: Сборник науч. статей / Под ред. В.Л. Круткина, Т.А. Власовой. Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 2006. С. 10–20.
9. Элкин Д. Шесть способов сделать визуальные исследования серьезной научной дисциплиной // Топос. 2007. №1(15). С. 26–56.
10. Зонтаг С. Взгляд на фотографию // URL: <http://gallery.photographer.ru>
11. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр., послесл. и комм. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 239 с.