

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Нижегородский государственный педагогический университет  
имени Козьмы Минина»

На правах рукописи



Реутов Антон Сергеевич

## ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Специальность 09.00.13 — Философская антропология,  
философия культуры

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

Научный руководитель:  
доктор философских  
наук, профессор  
А. А. Федоров

Нижний Новгород — 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВИЗУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ .....	21
1.1 Понятие «серьезных» визуальных исследований как элемента философии культуры .....	23
1.2 Визуальный поворот как симптом изменений в культуре .....	41
1.3 Способ бытия визуального образа — наличное современной культуры .....	49
ГЛАВА II. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ВИДИМОГО И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ В КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ .....	72
2.1 Конституирующая функция зрения: онтологический и антропологический аспекты феноменологии .....	75
2.2 Феноменологический анализ художественных изображений.....	87
2.3 Акт видения и структура образа.....	100
2.4 Концепт производства присутствия.....	125
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	135
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	142

## ВВЕДЕНИЕ

### **Актуальность темы исследования.**

Современный интерес исследователей гуманитарных, общественных, точных наук к визуальным образам, способам их производства, трансляции и потребления, а также к визуальной среде в целом, обусловлен несколькими, различными по содержанию и значению в развитии культуры событиями.

Погруженность человека в процессы невербальной коммуникации с использованием больших объемов различных образов обусловлена развитием техники, средств коммуникации и изменения их типа (от односторонней трансляции к «погруженности в»). Технические изобретения, как фотография и кинематограф, а затем синергетический эффект их развития, привели к тому, что для современного человека визуальные образы являются не только и не столько трансляторами информации, а собственно информацией. Они, скорее, создали новый особый жизненный мир культуры — мир смыслов и отношений, куда погружен субъект.

В этом контексте особую важность имеют два события, которые напрямую зависят от динамически развивающегося культурного ландшафта начала XX века, характеризующийся активностью социально-политических процессов (мировые войны, коммунистический проект русской революции, распад колониального мира и прочее), многообразием форм искусства, в том числе, совершенно новых, до той поры не известных истории художественного творчества. Другой важной характеристикой этого времени был кризис сознания (всеобщие военные потрясения, крах гуманистической идеологии, прогресса, рациональности) — атрибут эпохи, который показал, что область культуры включает в себя не только сферу духовного, но является интегрирующим началом человеческого общества.

Двумя событиями, которые привели к тому, что современная культура характеризуется некоторыми авторами как визуальная, стали следующие. Во-первых, изобразительное искусство потеряло в XX веке прерогативу

производства и трансляции образов и эстетических артефактов, встав в ряд или, с другой точки зрения, уступив позиции новым источникам визуальной информации: кино и фотографии, паблик-арту и современным формам искусства, телевидению и интернету. Во-вторых, искусствознание, теория и история искусства утратили свою роль в теоретическом анализе художественных практик, не имея больше возможности диктовать свои определения визуальности и содержания образов в культуре<sup>1</sup>.

Эти явления вызвали отклик в гуманитарной среде. В 90-х годах прошлого века различными учеными были сформулированы концепты «визуального поворота» (“ikonische Wende”, “pictorial turn”), была определена сфера визуальной культуры (visual culture) и дисциплины, ее изучающей (visual studies). Они явили собой реакцию на озабоченность исследователей культуры проблемами изменяющегося понимания текста и визуального образа, знака и значения в современной культуре и процессе коммуникации, а также использования текстуальной методологии и модели в познании мира

---

<sup>1</sup> По данной проблеме особенно интересные и аргументированные позиции высказывают, например, О. Аронсон (Прерывание истории искусства). Интервью Дарьи Барышниковой с Олегом Аронсоном // Что останется от искусства О. Аронсон, Е. Петровская); О. Беззубова (Беззубова, О. В. Визуальная культура и визуальный поворот в культуральных исследованиях второй половины XX века // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. №5. С. 75—79); А. Д'Аллева (D'Alleva, A. *Methods and Theory of Art History*. London, Laurence King Publishing Ltd, 2005. — 186 p); Г. Бем (Böhm, G. *Die Wiederkehr der Bilder Was ist ein Bild?* München: Fink, 1994. S. 11—38); Дж. Элкинс (Элкинс Дж. Шесть способов сделать визуальные исследования научной дисциплиной. *Философско-культурологический журнал Топос*. 2007. №1 (15). С. 26—56.); Т. Митчелл (Mitchell, W. J. T. *The Pictorial Turn // Picture Theory*. — Chicago: The University of Chicago Press, 1994. P. 11—34) и другие.

во второй половине XX века. Это, по мнению авторов выше обозначенных концептов, уже не отвечало современному развитию культуры. Новый взгляд на процессы познания вкупе с изучением медиальной плоскости и различных видов образов, создало корпус текстов различного толка, от чисто искусствоведческих до социологических и философских, описывающих различные стороны обозначенных выше процессов и их проблематику.

Сегодня междисциплинарная среда, которую можно назвать визуальными исследованиями, встроена в философско-культурный дискурс, имеет разветвленную структуру, комплекс проблем и множество подходов к их разрешению, но вместе с тем, ей недостает некоего единства, четко определенного предмета своего исследования и главное — фундаментальности, то есть попыток изучения предельных оснований визуального опыта, а также проекции подобных теоретических построений на практический опыт.

Понимание визуального объекта (образа) посредством привычной для семиотической традиции системы «означающее — означаемое», а процесса коммуникации с ним через репрезентативную теорию или иными словами, понимание визуальных образов, как «системы знаков»<sup>2</sup> потеряли сейчас свою актуальность. Исследователи визуального пришли к мнению, что поиску смыслов в визуальном образе нужно предпочесть анализ способа бытия последнего, процесса его взаимодействия с человеком. Результатом этого понимания стали работы о структуре как самого визуального образа, его измерениях, так и коммуникативного акта, схем двунаправленного соположения воспринимаемого и воспринимающего.

Визуальный образ стал тесно связываться со своим носителем, и, следовательно, внимание ученых переключилось с поиска смысла и механизмов создания образов и их влияния на материальное воплощение

---

<sup>2</sup> Барт Р. Элементы семиологии. <https://www.myfilology.ru/semiotika/rbart-elementy-semiologii> (дата обращения: 13.12.2016).

образа, на его реальное присутствие в области культуры, как наличного артефакта. Данный факт позволяет сделать вывод об активности визуального образа, о его центральной позиции в процессе коммуникации, и, вместе с тем, феноменологического аспекта изучения визуальных образов, как наиболее продуктивного, открывающего новые стороны выше обозначенных сущностей и процессов теоретического подхода.

**Степень разработанности проблемы.** К настоящему времени опубликовано огромное количество работ по различным аспектам визуальных исследований. Из этого объема текстов, в силу неопределенности предметного и проблемного полей дисциплины, представляется большой проблемой сконцентрироваться на тех, которые служат разработке темы исследования — реконструкции феноменологической линии изучаемой области знания.

Визуальные исследования не имеют четкого дискурса и оформленных единых подходов к изучению структуры и различных этапов своего развития. В виду этого автор считает, что изложение различных этапов, представленных ниже, которые преодолевала интересующая нас проблематика, стоит вести не хронологически, а следуя логике формирования концептов и вопросов визуальных исследований.

Озабоченность внутренней структурой образа и его связью с материальным носителем актуализировалась с констатацией «поворотов». В немецкоязычной среде это было сделано в 1995 году искусствоведом Готфридом Бемом, который предложил термин «*ikonische Wendung*»<sup>3</sup>. Годом ранее Томас Митчелл ввел в оборот англоязычной литературы понятие «*pictorial turn*»<sup>4</sup>. В рамках его интереса находится связь статусов образа и его

---

<sup>3</sup> Boehm G. Die Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild?. —München: Fink, 1994. S. 11—38.

<sup>4</sup> Mitchell W. J. T. The Pictorial Turn // Picture Theory. — Chicago: The University of Chicago Press, 1994. P. 11—34.

роли в функционировании идеологии и политики. Хотя американский литературовед мыслит образ еще как репрезентирующую структуру, он отмечает «особый модус его присутствия»<sup>5</sup>. Влиятельная школа сформировалась вокруг Николаса Мирзоева и его работ, посвященных исследованиям визуальной культуры (visual culture)<sup>6</sup>. Этот автор сосредоточен на социальной роли образов, которая напрямую связана с его содержанием.

Проблемы определения места визуальных исследований в теории культуры, понимания меж- и интердисциплинарности визуальных исследований, а также определения их особого объекта находят свое развитие в работах М. Баль, Дж. Элкинса, Т. Митчелла, Г. Бема, Н. Мирзоева, А. Ю. Зеноковой, А. В. Венковой, О. В. Беззубовой, Е. В. Петровской.

Вопросы визуальных исследований в контексте их теоретического обоснования и поиска начал, а также их связь с феноменологией разрабатываются следующими авторами: Дж. Элкинсом, К. Мокси, Х. Бельтингом, Ж.-Л. Марьеном, Ж. Диди-Юберманом, И. Н. Инишевым, Е. В. Петровской.

Философское осмысление визуальных медиа — классических и новейших — представлено необъятным количеством авторов. Так как эта часть исследуемой проблематики тесно связана (иногда — вовсе неразличима) с искусствоведением, теорией искусства или медиа, следует ограничиться чисто философскими текстами, а также признанным авангардом авторов, пытавшихся философски осмыслить ту или иную сферу создания визуальных артефактов.

---

<sup>5</sup> Mitchell W. J. T. *The Pictorial Turn // Picture Theory*. — Chicago: The University of Chicago Press, 1994. P. 16.

<sup>6</sup> Mirzoeff N. *What is Visual Culture? // The Visual Culture Reader*. — London and New York: Routledge, 1998. P. 3—13.

Искусство и живопись в частности, как объект визуальной культуры анализируется следующими авторами: Г. Бем, К. Мокси, Т. Митчелл, Х. Бельтинг, Дж. Бергер. П. Клодель, П. Вирлио, Б. Гройс.

Философская рефлексия фотографии проводится в работах В. Беньямина, Р. Барта, С. Зонтаг, В. Флюссера, Ж. Бодрийяра, Д. Кампера. Среди русскоязычных авторов необходимо отметить В. В. Савчука, В. Л. Круткина, Е. В. Петровскую.

Анализ и философская рефлексия кино и видео (то есть движущихся изображений) представлены работами Ж. Делеза, Ж. Бодрийяра, С. Жижека, О. В. Аронсона, М. А. Степанова.

Гендерные аспекты визуальных практик, черты феминности и маскулинности в визуальных образах, и другие проблемы соотношения пола и артефактов культуры, практик их создания находят свое развитие в трудах Г. Поллок, Д. Баттлер, Дж. Бергера. В отечественной литературе стоит отметить работы Е. В. Батаевой и А. Р. Усмановой.

Медиа, как носитель визуальной информации, как наличное в культуре рассматривается М. Маклюэном, Е. И. Наумовой, В. В. Савчуком, Н. Сосной.

Перечисленные авторы являются наиболее влиятельными в европейских, американский и/или российских научных сообществах, а их тексты составляют авангард визуальных исследований, но ряд может быть продолжен — сегодня практически в каждом крупном европейском или американском университете существуют департаменты, институты и кафедры изучения того или иного аспекта визуальной культуры: теоретических основ анализа визуального опыта, отдельных сфер последнего, гендерных измерений визуальных образов и других. Особенно это характерно для университетов Германии и США<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Академические подразделения существуют в следующих университетах, занимающих высокие позиции вузов своей страны, например, Технологический институт Карлсруэ, Мюнхенский университет Людвиг-

Все исследователи либо озадачены пониманием нового визуального мира, особенностям коммуникативного процесса и ролей его участников, либо, исследуя некоторые артефакты визуальной культуры, они выходят на теоретический уровень осмысления предмета, показывая визуальную культуру идя «от феноменов». Собственно, подходы к теоретическому осмыслению визуального, сформированные в различных исследованиях, составляют первый срез изучения нашего вопроса и дают понимание современного состояния проблемы.

Другой пласт литературы, которая дает автору настоящего диссертационного исследования материал для решения поставленных ниже задач, составляют тексты философов XX века, преимущественно, феноменологов. Они еще без сформированной проблематики визуальных исследований поднимали в своих рассуждениях, чаще всего опосредованно, вопросы взаимодействия человека с нарастающими объемами визуальной информации, отмечая отличительные черты такой коммуникации от традиционной, присущей «обществу текста».

Начнем, следуя уже сложившейся в визуальных исследованиях традиции, с Вальтера Беньямина. Он особенно популярен у современных исследователей визуального. Беньямин создал концепт ауры, который показал, что художественное произведение (в нашем случае — любой визуальный образ) имеют довесок — дистанцию, отделяющую его от зрителя. Этот факт дает понять, во-первых, что образ имеет сложную структуру, и что его истинная суть закрыта чем-то очевидным, а во-вторых, что не только содержание образа важно для воспринимающего, но и связи первого с культурной средой, то есть контекстом.

---

Максимилиана, Университет Кёльна, Франкфуртский университет имени Иоганна Вольфганга Гёте, Берлинский университет имени Гумбольдта; Бостонский, Гарвардский, Стенфордский университеты, Массачусетский технологический институт.

В работах Ролана Барта, в первую очередь в его трудах о фотографии, особое развитие получила проблематика действия изображения на смотрящего. Хотя автор работает в семиологической традиции (которую ставит под вопрос, а в некоторых моментах практически преодолевает), его догадку о природе фотографического изображения, во многом предвосхищают сказанное современными исследователями. Философ отмечает особый структурный элемент фотографического изображения — «*punctum*» — укол, которым «травмируется» зритель. В его работах явно выражены активность изображения и экзистенциальный, независимый от содержания последнего, характер восприятия человеком.

Опыт травмы, связанный с миром, данным взгляду глаза, получил широкое развитие в психоаналитической традиции, как и у Фрейда, так и в структуралистской интерпретации психоанализа Жака Лакана. Последний, кроме всего прочего, большое внимание уделял визуальному опыту и его значению в конструировании самосознания личности.

Французская феноменология в лице Жана-Поля Сартра и Мориса Мерло-Понти являются следующим теоретическим ориентиром в настоящем исследовании. Данные философы выстраивают систему мира и субъекта в нем, основываясь на восприятии, преимущественно на зрительном (восприятие в принципе сводится к опыту глаза). Именно у Сартра взгляд впервые отчетливо предстает как конституирующее отношение к миру, условие осуществления проекта «я», появление в «моем мире» других и системы вещей во всей ее цельности и связности, развертывание вокруг темпоральности и пространственности. Взгляд в экзистенциально-феноменологическом проекте Сартра — больше чем взгляд. Этим тезисом в истории философии понимание взгляда и глаза уходит от определения механического оптического инструмента, главного объекта гносеологического аппарата человека. Взгляд — явление двунаправленное. Он обуславливает появление себя в центре мира, открытие Другого, и разворачивание мира вокруг.

Хотя Мерло-Понти ставит похожие вопросы, он обращает свое внимание на иные аспекты рассматриваемого нами предмета. Во-первых, философ определяет видимость — фундаментальную характеристику мира, не как субъект-объектное взаимодействие, а специфическую характеристику материи (она одинакова для тела и мира), которая обуславливает возможность видеть и возможность быть видимым. Философа также интересует опыт невидимого — того, что не доступно опыту глаза. Оно — ключ к неметафизической трактовке человеческого опыта, а она — к структуре, «плоти» мира. Кроме того, Мерло-Понти обращает внимание на две, особенно важные в нашем исследовании, способности зрения: воспринимать «целое вещи» и группировать и соотносить видимое в структуру зрелища.

Особо стоит выделить немецкого литературного критика Ханса Ульриха Гумбрехта. В своих работах он не ставит целью изучение визуальной культуры, но схватывает особенность визуального опыта и его изучения. Этот автор, находящийся под сильным влиянием немецкой феноменологической традиции, развивает свое понятие — «производство присутствия». Он описывает процессы влияния на человека материальных элементов коммуникативного акта. В центре рассуждений Гумбрехта находится тактильная, а не оптическая среда. Эффект присутствия, или «эффект осязаемости», создаваемый средствами коммуникации, зависит от пространственных движений большей или меньшей близости и большей или меньшей интенсивности.

Отдельные практические сферы культуры, и выраженные в них способы бытия визуального образа подвергались анализу и в отечественной философии в работах Отдельно стоит выделить И. Н. Инишева и В. В. Савчука. Первый в своих работах развивает субстанциональное определение визуального образа и его внутреннюю структуру, которая даст возможность понять многомерное строение образа, в котором смысл не загорживает материальный носитель. Второй возглавляет школу медиафилософии в

России. Развиваемая им теория — адекватный ответ на изменяющуюся реальность, которую необходимо осмыслить. Как отвечала на главные вопросы когда-то и была неизбежной метафизика или философия права, медиафилософия сегодня занимается проблемой тотальной медиасистемы, коммуникативной средой, порожденной, по большей части, современной техникой. Выделяемая Савчуком сфера науки — не просто поставленный на новый уровень способ рефлексии средств коммуникации, а осознание, что медиа отделилось от последних и пребывает внутри нас, создавая до этого несуществующую реальность: «мы являемся агентами хитрости аутопоэзиса и саморазвития медиа»<sup>8</sup>. Цель медиафилософии, которая «анализирует роль того или иного медиа: условие его возникновения, способы функционирования, распространения, а не оценивает в оценочных категориях»<sup>9</sup> и попытки разрешить ее проблемы находятся в тесной связи, с поставленными нами вопросами визуальных исследований и, в частности, бытием визуального объекта.

**Объектом диссертации** являются исследования современной визуальной культуры. **Предметом** — феноменологические подходы к изучению визуальных объектов.

#### **Цели и задачи исследования.**

Цель: на основе философских концепций, использующих феноменологические методы и приемы в анализе визуальных объектов, обосновать значение визуальных исследований и их центрального элемента — присутствия визуального объекта, как необходимого условия интерпретации визуальной культуры.

Достижение поставленной цели требует решения следующих **задач**:

---

<sup>8</sup> Савчук В. В. Неизбежность медиафилософии // [http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/savchuk\\_inevitability/](http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/savchuk_inevitability/) (дата обращения: 21.12.2016).

<sup>9</sup> Там же.

1. Сформулировать понятие визуальной культуры, дать характеристику различных трактовок визуальной культуры. Посредством анализа феномена визуального поворота объяснить явление визуализации современной культуры (параграфы 1.1, 1.2).

2. Обосновать понятие визуального образа и объекта, как отличной от знака структурной единицы процесса визуальной коммуникации (параграф 1.3).

3. Реконструировать феноменологическую парадигму визуальных исследований. Выделить в истории развития феноменологии те концепты, которые наиболее важны в аналитике визуального. Подчеркнуть феноменологическую трактовку визуального образа, как наиболее полную, учитывающую многосторонний опыт коммуникации. Проанализировать современные работы по визуальным исследованиям, обосновать, их значение для современной философии культуры. (параграф 2.1).

4. Произвести реконструкцию особенно значимых феноменологических попыток анализа художественных изображений. Показать, как в философском анализе визуальных артефактов связывается оптическое и тактильное восприятие. (параграф 2.2).

5. На основе результатов решения четвертой задачи описать систему визуального восприятия образа и структуру визуального, особенное внимание уделив тем элементам, которые не могут быть вписаны в ее в рамках семиотической теории. Описать визуальное восприятие чего бы то ни было феноменологически, причем, не отдельно взятого простого предмета: геометрического объема, природного объекта, Другого, а феноменологического видения как такового. (параграф 2.2).

6. Концептуализировать понятие производства присутствия, как способа бытия визуального в современной культуре. Показать, как может быть выражен феноменологический подход к анализу визуальной культуры с центральным концептом производства присутствия. (параграф 2.3).

**Методы и методология исследования.** Методология данного исследования выстраивается в соответствии с поставленными задачами и теоретическим материалом, используемым в главах диссертации. В первую очередь, речь идет о комплексном анализе и компаративистике основных источников: в первой главе — касающихся актуальных проблем визуальных исследований, во второй — феноменологических концепций визуальности. Методология данного исследования включает феноменологический подход с опорой на философские концепции М. Мерло-Понти, Ж.-П. Сартра. Учитывая специфику предмета диссертации и научной области, в которой ведется исследования, междисциплинарный подход также является важнейшей методологической установкой. Методологическая основа обусловила выбор методов научного исследования.

1. Философско-компаративистский анализ. Важно сопоставить как актуальные результаты исследователей визуального, так и имеющиеся в традиции феноменологические теории. Первое необходимо для понимания центральных вопросов визуальных исследований, второе — для обнаружения концептуальных моментов, которые проясняют взгляд на визуальный объект как на феномен. Единая схема тезисов разных авторов даст возможность оформить необходимую теорию. В ходе исследования метод применяется при сравнении теорий и подходов одного порядка, например, взглядов различных авторов на проблематику и определение визуальной культуры, феноменологических теорий визуальности. Но еще более ценно использование анализа и синтеза в ходе дополнения современных визуальных исследований теоретической моделью феноменологии визуального.

2. Разрабатываемая проблематика диссертационного исследования требует междисциплинарного и интердисциплинарного подхода к предмету и объекту настоящей работы, что также является методологической установкой работы. В силу особенностей самого научного поля, в рамках которого автор проводит исследование, меж- и интердисциплинарность априори заложена в

анализе визуальной культуры. В ходе работы будут проработаны и соединены в целое подходы философов, авторов философии фотографии, кино, критиков и теоретиков искусства.

3. Феноменологическая редукция используется в оформлении теории проживания присутствия, когда следует освободить наш объект от привычного восприятия в качестве знака. Следует описать встречу с визуальным объектом, как феноменом.

**Научная новизна исследования.** Научная новизна исследования заключается в следующем. Во-первых, произведена концептуализация и компаративистика того, что может называться сегодня визуальными исследованиями. До настоящего момента, несмотря на существующий в гуманитарной среде запрос, это междисциплинарное поле еще не нашло себе места и не определило внутреннюю структуру.

Во-вторых, сформулировано понятие визуального объекта как единицы современной коммуникации. Это особенно важно в контексте нарастающих объемов визуальной коммуникации. Для этого требуется понимание визуального объекта как иной по своей сути единицы визуальной коммуникации.

В-третьих, описан взгляд на отсутствующую на сегодняшний день единую систему, которая на феноменологическом уровне описывает способ восприятия визуального образа, как делала это в мире текста семиотика. В современных исследованиях явно обозначена необходимость такой системы, так как все исследователи используют явно или нет, а также в разной степени погружения методы феноменологии. В это же время важность единого терминологического аппарата и концептуализации единицы информации в принципе подчеркивается современными исследователями: «необходимо отметить, что не существует четко описанного концепта визуального знака,

который не зависит от лингвистических моделей непосредственно и всецело»<sup>10</sup>.

В-четвертых, на основе систематизации визуальных исследований дан ответ на вопрос о будущем развитии этой области науки. Этот вопрос (и вариант ответа на него) является особенно актуальным внутри визуальных исследований. Публикации авторов, которые пытались определить место визуальных исследований в научном пространстве, выходили как в момент становления дисциплины, так и сейчас<sup>11</sup>. С одной стороны, это говорит о том, что когда-нибудь, единый дискурс рассматриваемой области знания будет сформирован. С другой, скорее всего, из-за самой специфики междисциплинарности, а лучше сказать, — рассматриваемого предмета, этого не произойдет. Тогда для всего научного сообщества должно быть особенно интересна такая ризомная структура визуальных исследований, существующих везде и нигде именно.

---

<sup>10</sup> Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. — Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 178.

<sup>11</sup> Например, «классические»: Bailey J. How has visual culture been defined? // <http://jossbailey.files.wordpress.com/2013/01/defining-visual-culture.pdf> ; Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос. — 2012, №1(85) — С. 212—249; 53. Элкинс Дж. Девять типов междисциплинарности для визуальных исследований // Логос. — 2012, №1(85). — С. 250—259.

Или более новые: Венкова А. В. Идея наследования в современных визуальных исследованиях // Вопросы культурологии, 2015 №7 — С. 73—77; Зенкова А. Ю. Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания // Научный ежегодник Института философии и права УрО РАН. — Екатеринбург, 2005. Вып. 5. — С. 184—193; Пирогов С. В. Горизонты исследования визуального // Вестник томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2013. — №4. — С. 124—131 и многие прочие.

Роль визуальности в самой философии будет расти. Уже сейчас мы имеем пример иного взгляда на философию, как на ее содержание, так и ее изложение. Славой Жижек практически в каждой своей книге для анализа современного общества использует материал голливудских фильмов. Причем объектом изучения словенского автора визуальная культура непосредственно не является. Кроме того, его философские фильмы — важный знак в развитии самой философии, человеческого сознания, возможностей восприятия. Уже создан испанской студией дизайна «Carreras» визуальный философский словарь «Philographics» — серия постеров, которые объясняют «большие идеи в простых формах»<sup>12</sup>.

Эти процессы в будущем будут играть все большую роль. Если человеческое мышление уже сейчас считается клиповым<sup>13</sup>, то доминирование «ленты» социальных сетей, куда относится бесконечный фотопоток, внеязыковые способы коммуникации только более лишит его привычного понимания текста. Подобное состояние культуры требует адекватного похода к ее изучению и теории, которая учитывала бы такую многогранную практику визуальной культуры, одним из вариантов такой теории может играть роль настоящее исследование.

#### **Положения, выносимые на защиту.**

1. Современная культура является по преимуществу визуальной, то есть человек окружен плотным кольцом визуальных образов и посредством них может обращаться к миру, к повседневности; культурные артефакты, не требующие атрибутивно визуального воплощения (музыка, эпос) использует последние (клип, произведения эпоса в любых формах поп-культуры). Поэтому для всякого анализа проявлений культуры необходимо принимать во внимание результаты так называемых визуальных исследований —

---

<sup>12</sup> Подробнее о проекте на сайте студии <http://studiocarreras.com/philographics/>

<sup>13</sup> См.: Гиренок Ф. И. Клиповое сознание. — М.: Проспект, 2016, 256 с. или Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 2004, 261 с.

области философии культуры, чьим объектом является визуальный образ — коммуникативная единица. Исследования визуальной культуры многогранны и многоаспектны, они охватывают всю широту личных и общественных отношений, где присутствует визуальный элемент, а также большое количество культурных артефактов, которые в современном мире являются визуальными по сути, либо имеют визуальное измерение.

2. То, что современная культура характеризуется как визуальная, не значит, что она продуцирует и использует одни лишь видимые элементы, а коммуникация строится посредством оптической связи. Это значит лишь то, что основная коммуникативная единица выражена визуальным образом, являющейся оппозиционной по отношению к текстуальной культуре с ее словом. Требования определенного подхода к визуальному образу с течением времени отвергли семиотическую методологию и аналитическую систему, которую она эксплуатировала<sup>14</sup>. Вместе с этим был поставлен вопрос о сущностно новом подходе, раскрывающем полноту визуального образа. Как культура нарратива не использовало одно письмо и чтение в процессе создания и потребления информации, так, говоря о визуальном образе мы не имеем в виду техническое зрение.

3. Современные исследователи визуальной культуры явно и неявно используют подход к образу, который можно назвать феноменологическим. Этот подход постепенно развивается авторами, которые своей целью ставят развитие новой дисциплины визуальных исследований, понимание ее роли в научном поле и задач, которые она должна решить, но в то же самое время авторами, которые работают в феноменологической традиции и решают частные проблемы коммуникации.

---

<sup>14</sup> Это выражается в работах авторов, которые озабочены поисками нового, несемиотического подхода, а также критикой последнего. Например, У. Митчелл или Дж. Элкинс.

4. Феноменологический подход к пониманию визуального образа открывает принципиально новое понимание визуальной коммуникации, позволяет уйти от проблемы знака в контексте визуальной культуры. Меняющаяся культура требует изменяющегося подхода к ее изучению.

5. Феноменологический метод может быть концептуализирован вокруг понятия производства присутствия как системообразующего отношения человека и мира (состоящего из образов). Вместе с этим и другими понятиями данный метод образует коммуникативную систему проясняющую взаимодействие человека и визуальной среды, куда он погружен.

**Степень достоверности достигнутых результатов** подтверждается использованием общенаучной методологии, выбором авторитетных источников, их многочисленностью и тщательной их проработкой, с отражением в работе оппозиционных друг другу взглядов на используемую проблематику, а также апробацией результатов диссертационного исследования в научных журналах и докладах на научно-практических конференциях.

#### **Теоретическая и практическая значимость работы.**

Теоретическая значимость работы состоит в создании отсутствующей на сегодня, но актуальной системы фундаментальных основ визуальных исследований. Оформление феноменологического аспекта изучения современной визуальной культуры, и обоснование его как проясняющего суть визуальной коммуникации (раскрытия визуального образа). Описанный в настоящем исследовании феноменологический подход исследования визуального поля вместе с основными понятиями такого подхода к анализу визуального образа, открывает возможность применять данный метод в исследованиях артефактов визуальной культуры, например, искусства, визуальной среды города, рекламы и прочего.

Практическая значимость диссертации, благодаря структурированным теориям исследования образов и намеченным систем их типологий,

заключается в формировании на ее основе академического курса «исследования визуальной культуры», чья значимость для освоения современной философско-культурной среды обоснована, и вместе с тем, подобные курсы отсутствуют во многих ведущих образовательных программах российских вузов. Феноменологический подход может быть применен в теории искусства при анализе произведений современного искусства, как потенциально решающий проблему его «непонимания».

**Апробация результатов исследования.** Основные положения и научные результаты диссертации были опубликованы в виде статей и докладов на научно-практических конференциях. Конференции: «Опыт и его интерпретации: девятая студенческо-аспирантская междисциплинарная конференция “Философия: новое поколение”» (Киев, 2014), «Стыки модерности: моральная грамматика в современных обществах» (Екатеринбург, 2014). Статьи: «Будущее философии», сборник статей (Нижний Новгород: Мининский университет, 2015), «Вестник Мининского университета» (Нижний Новгород, 2016), «Аспирантский вестник Поволжья» (Самара, 2015), «Вестник Пермского университета», (Пермь, 2017), «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики» (Принята к публикации).

**Структура работы.** Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии, включающей 142 работы.

## ГЛАВА 1. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВИЗУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Одной из примечательных черт визуальных исследований является то, что сейчас, когда визуальные исследования уже не являются новой сферой науки о культуре, остается необходимость определять это понятие, начиная любое исследование, каким-либо образом касающееся этой темы<sup>15</sup>. О визуальных исследованиях нельзя говорить, как о семиотике, лингвистике, художественной критике, и даже медиа-теории, без предварительного предуведомления: краткой истории понятий, возможных его вариациях, соотношения перекрывающихся друг друга теоретических и практических сфер. Без этого возможно некоторое недопонимание или подмена понятий в рассуждениях различных исследователей. Несмотря на то, что перечисленные выше области научного знания, как и визуальные исследования, особенно популярны последние несколько десятков лет, именно в визуальных исследованиях имеется большой круг вопросов о собственной структуре, о своих объекте и предмете, целях и задачах. С одной стороны, этот факт можно отнести к недостаткам любого, подобного настоящей диссертации, исследования, которое заново перебирает одних и тех же авторов, и примерно одинаковый корпус текстов, говорит об одних и тех же концептах в рамках визуальных исследований. С другой стороны, это может быть преимуществом — все снова и снова пытаюсь ответить на уже давно заданные вопросы, появляются все более приближенные к истине ответы.

В данной главе автор ставит своими задачами прояснить современное состояние визуальных исследований, очертить круг актуальных на

---

<sup>15</sup> Такого мнения, например, придерживается Е. В. Петровская. См. подробнее Петровская Е. В. Теория образа. — СПб.: Издательский центр РГГУ, 2011. — 281 с.

сегодняшний день проблем и дать характеристики основным системообразующим понятиям визуальных исследований. Все это приведет нас к возможности ответить на вопросы и обосновать положения, выдвинутые в введении.

Настоящая глава состоит из трех параграфов. В первом дается характеристика и определения визуальных исследований в трактовках различных авторов. Определяется круг интеллектуальных источников, которыми пользуется эта новая сфера научных исследований.

Второй параграф посвящен причинам изменений в культуре, ответом на который и было образование визуальных исследований. В параграфе будет дан ответ на вопрос, почему, собственно, визуальное находится под столь большим вниманием различных исследователей.

В третьем параграфе будут разобраны и характеризованы подходы современных исследователей к понятию «визуальный образ». Данный параграф подведет нас к анализу структуры образа.

## **1.1 Понятие «серьезных» визуальных исследований как элемента философии культуры**

В настоящем параграфе автор ставит своей целью разобраться в различных подходах к визуальным исследованиям, пояснить, что, с точки зрения авторитетных авторов, представляют визуальные исследования как научная дисциплина, как часть теории и философии культуры.

Даже самым упоминанием термина «визуальные исследования» на страницах выше, автор может невольно обречь себя на некоторые трудности и претензии тех, кто не считает данный вариант термина самым подходящим. В современном научном языке мы обнаруживаем достаточно распространенный список синонимов или вариаций данного понятия: исследования визуального (Е. Петровская), визуалогия (В. Розин), визуалистика (Е. Батаева), визуальная культура (Н. Мирзоев), визуализм (Й. Фабиан). К ним можно добавить не менее длинный список связанных дисциплин: медиатеория и медиафилософия, исследование СМИ (media studies), визуальная антропология, визуальная социология, визуальные методы в исторической науке. И последнее, имеющий как минимум пять вариантов названий концепт «визуального поворота», который определил и обусловил такое внимание различных областей науки к визуальным материалам и визуальным методам исследования.

Термин визуальные исследования (visual studies) кажется автору наиболее подходящим. Он охватывает наиболее широкое предметное поле визуальных артефактов, визуальной реальности и не ставит рамок в теоретических и практических источниках.

Существуют и другие мнения. Томас Митчелл — один из самых авторитетных авторов, исследующих данную тему, считает наиболее универсальным термин «визуальная культура», которая сразу же определяет круг гипотез, которые должны быть приняты во внимание, например что

видение — «культурный конструкт»<sup>16</sup>, то есть является не просто физиологически обусловленной возможностью человека воспринимать информацию посредством энергии электромагнитного излучения, а процессом, зависимым от историко-культурной ситуации и детерминированным принятыми в том или ином обществе практиками. Это может выражаться, например, поверьями о запрете смотреть на отражения при определенных обстоятельствах, понятиями эротизма и приватности, которые устанавливают определенные рамки допустимого к видению, системами наблюдения в авторитарных обществах и прочим. С другой стороны, сам же Митчелл говорит, что логичнее иметь в виду визуальную культуру объектом визуальных исследований. На этом и остановимся.

Разговор о понятиях, который, несмотря на первый взгляд, уводит нас от темы диссертационного исследования, на самом деле имеет большой смысл. Современными авторами, работающими в рамках нашей темы, отмечается шаткое и неоднозначное положение интересуемой дисциплины. На это обращают внимание исследователи, как в русскоязычной литературе, например, Елена Петровская, так и в западной, например, Джеймс Элкинс или Мике Баль.

Джеймс Элкинс — американский историк искусства и художественный критик, один из немногих, кто в настоящее время озабочен поиском места визуальных исследований как дисциплины в научном знании, в частности, гуманитаристике и культурных исследованиях. С одной стороны, для автора является примечательным тот факт, что образовательные программы по визуальным исследованиям становятся популярнее искусствоведческих. Визуальные исследования являются интегративной областью для различных сфер, занимающихся визуальной теорией и практикой. С другой стороны, визуальные исследования имеют одну проблему — отсутствие

---

<sup>16</sup> Mitchell W. J. T. *Showing Seeing: Critique of Visual Culture*. // *The Visual Culture Reader* 2<sup>nd</sup> Ed. — London and New York: Routledge, 2001. P. 166.

определенности в научном знании. Как говорит Элкинс, визуальные исследования должны стать «серьезной дисциплиной»<sup>17</sup>, а именно, объединить практические сферы и от теории искусства перейти к теории «взгляда».

В первую очередь Элкинс предлагает обратить внимание на марксистскую составляющую этого научного поля, которая и так занимает не последнее место в списке идейных источников визуальных исследований. Совершенно разные по форматам фигуры от Жижека до Мирзоева, говорят об идеологичности современной культуры, о порабощении образами человеческого сознания. Основная задача — показать скрытый и неосознанный механизм прибавления к заложенной автором идее некоторого дополнительного смысла в процессе производства образов.

Идея товарного фетишизма, сообразно которой не вещь побуждает к желанию обладать ей, а складывающаяся вокруг нее магическая сфера идеалов, ценностей и возможностей для субъекта, заставляет желать ее. Претензия Элкинса как раз в этом и состоит. Визуальные исследования озабочены только частными способами производства образов, а они должны вскрывать весь комплекс идеологической составляющей, сформированной вокруг сегодняшних вещей, в первую очередь, рекламой, которая репрезентирует идею товарного фетишизма и культуры потребления<sup>18</sup>. Но не только сконструированные и оформленные желания, должны находиться в поле внимания исследователей, а вся наша социальная действительность. Например, реклама как (пока еще) не наши, не оформленные желания.

---

<sup>17</sup> Элкинс Дж. Шесть способов сделать визуальные исследования научной дисциплиной // Философско-культурологический журнал Топос. — 2007. — №1 (15). — С. 27.

<sup>18</sup> Отдельно стоит обратить внимание на социальную рекламу, которая, подобно коммерческой «продает» идеологию, обличенную этическими категориями.

Надежды на новую дисциплину были возложены давно, но за ее более чем двадцатилетнюю историю они не оправдались. Большинство исследований — узкоспециальные и охватывают либо какую-либо одну часть практической составляющей, например, один вид артефактов (фотографию, живопись) или средства передачи образов в целом (медиа-теория). «Мне бы хотелось видеть визуальные исследования более насыщенными теориями и стратегиями, более рефлексивными относительно собственной истории, более осмотрительными в отношении существующих визуальных теорий, более внимательными к смежным и отдаленным дисциплинам, более бдительными к своему собственному ощущению визуальности, менее предсказуемыми в собственных политических предпочтениях и менее стандартными в выборе тем»<sup>19</sup>, — пишет Джеймс Элкинс.

Второе направление — феноменологическое. Этот сценарий развития визуальных исследований, который предлагает Элкинс, сосредотачивается вокруг проблемы скрытого смысла в окружающем визуальном контенте. Несмотря на то, что с первого взгляда, последний, как-бы не имеет смысла кроме явного (того, который осознанно заложен и осознанно воспринимается) и не несет какого-либо добавочного сообщения, он не так прост. Часть смысла в артефактах визуальной культуры скрыта. Воспринимающий видит только то, что представлено. Отсюда образуются две проблемы. Первая — понимание глубины сокрытия смысла и стратегии его реконструкции. Вторая — определение «типа понимания, степени ненавязчивости»<sup>20</sup>, которой обладает смысл.

Третий пункт создания «серьезных» визуальных исследований Элкинса — осторожное отношение к цитированию трех самых популярных, по его мнению, авторов в этой сфере — Вальтера Беньямина, Мишеля Фуко и Аби Варбурга. Особенно это касается иконы для современных авторов, пишущих

---

<sup>19</sup> Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. — Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 351.

<sup>20</sup> Там же. С. 359.

о визуальности, — Вальтера Беньямина, чьи идеи используются для подкрепления различных аналитических мнениях о современной культуре, даже тех, с которыми немецкий философ совершенно не связан. Особенное внимание необходимо уделить центральным понятиям критики Беньямина — диалектическому образу и ауре, серьезных интерпретаций которых, в настоящее время мы не имеем, если говорить о сути этих концептов, заложенных в них автором. «Без постоянного диалога с наиболее плодотворными авторами и концепциями визуальная теория рисковала бы остаться поверхностной и, что еще хуже, могла бы оторваться от своей собственной истории, втягиваясь в процесс постоянного переизобретения банальных идей, что и так характеризует многие современные работы об искусстве»<sup>21</sup>.

Четвертая проблема, которую решает Элкинс — генеалогия визуальных исследований и «моменты амнезии» генезиса дисциплины. Его попытка — вариант решения одной из проблем визуальных исследований, которая заключается в избирательности и предубежденности авторов в идейных источниках. Начиная Майклом Баксандааллом, имея четкие направления «Фуко» и «Беньямин», имеющие начало в «Марксе», визуальные исследования развиваются вокруг идей одних авторов, просто по-разному расставляя акценты. Элкинс предлагает заглянуть вглубь дисциплины, которая, по его мнению, уходит корнями в XV век, когда люди начинают интересоваться артефактами прошлого: одеждой, военным снаряжением, монетами. В XVII веке уже создаются Wunderkammern — кабинеты чудес. Это явление — логический родоначальник антропологии и археологии, а хозяева этих кабинетов не просто собирают свидетельства культуры, но оформляют свои коллекции, составляют труды по ним. Так вещь, а именно — вещь прошлого, получает новое место, которое через несколько веков станет музеем. Что особенно важно в процессе становления

---

<sup>21</sup> Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. — Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 359.

идеи коллекционирования, самыми интересными были предметы повседневности, а не произведения искусства. Тот же процесс мы видим в логике формирования визуальных исследований — не произведения искусства становятся их объектом, а иная среда, наполняемая визуальными образами.

Другая идея Элкинса в том, что исследования образов можно проводить и на основе нетипичных для дисциплины материалах. У Экхарта, Дамаскина, Лейбница есть концепты, достаточные для того, чтобы развить их в полноценную визуальную теорию. В то же время мы имеем проблему, что, ссылаясь на характерных для визуальных исследований авторов, те или иные исследования получают больше внимания и поддержки от научного сообщества.

Кроме этого, Элкинс настаивает на подлинном мультикультурализме визуальных исследований как выходе из нарратива западной историографии и теории культуры. Элкинс говорит нам, что необходимо «писать такие тексты, в которых осознание научного аппарата, нарративных форм и сама структура могли бы представлять альтернативу западным или вообще быть незападными»<sup>22</sup>. Это замечание является следствием того, что вся визуальная культура, которая находится в поле зрения ученых — результат развития западной цивилизации. Авторы всегда упускают артефакты иных культур, но мнения, что изучение, например, сущности иероглифического письма весьма обогатило визуальные исследования, придало новый вектор развития.

Еще раз подчеркнем значение подхода Элкинса к визуальным исследованиям, как в общем для развития дисциплины, так и для настоящего диссертационного исследования. Во-первых, Элкинс призывает переходить от теорий визуальных практик к теории взгляда. Это значит, что визуальные исследования должны подняться на новый уровень теоретизирования, перестать отчасти повторять родственные дисциплины (ту же теорию

---

<sup>22</sup> Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. — Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 378.

искусства или теорию фотографии), приблизится к философии. Эта мысль Элкинса получит развитие во второй главе диссертации, где будут разобраны философские подходы к взгляду и видимости. Во-вторых, американский автор обращает внимание на сокрытое в визуальном образе: как какому-то дополнению, так и другом измерении смысла — идеологии. И в-третьих, Элкинс предупреждает с осторожностью относиться к характерным для визуальных исследований авторам-авторитетам и проводить качественные интерпретации их идей. Он говорит, что дисциплина должна выйти из «зоны комфорта», обратить внимание на неочевидное. Этим объясняется интерес визуальных исследований к авторам, которые непосредственно визуальной проблематикой не занимаются.

Часть идей Элкинса развивалась в полемике с Мике Баль — нидерландским теоретиком культуры и литературоведом, поэтому она — следующий автор, к которому следует обратиться в настоящем параграфе.

Баль хоть и пытается в своих текстах ответить на вопрос о статусе визуальных исследований, делает это посредством поиска их объекта. Автор заявляет о преимуществах визуальных исследований и теории искусства, но настаивает на том, что новая дисциплина должна быть обогащена, она «нуждается в поддержке целого ряда дисциплин — как имеющих традиционные основания (антропология, психология и социология), так и относительно новых (исследования кино и медиа)»<sup>23</sup>.

По мнению ученой, вместе с тем вполне очевидно, что ничего явного, что может быть отнесено к визуальной культуре, в имеющихся научных и искусствоведческих дискурсах нет. Так как, по сути, визуальные объекты существовали в окружении людей всегда, и мы находим анализ визуальных артефактов в многих науках, например, в той же антропологии. Визуальные исследования требуют нового объекта.

---

<sup>23</sup>Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос, №1 [85]. — 2012. — С. 213.

В центре внимания исследователей визуальной культуры должна находиться «объектная область, состоящая из вещей, которые доступны нашему взгляду или существование которых мотивировано их свойством быть видимыми. Вещей, которые имеют специфическую визуальность или визуальное качество, адресованные обществу, которое взаимодействует вокруг них»<sup>24</sup>. Интерес размышлений Баль состоит как раз в том, что она выводит визуальную культуру, а, следовательно, и путь, которым должны идти ее исследования, не через анализ все нарастающих сфер производства визуальных образов, как это мы привыкли видеть. Часто, когда говорят о предмете нашего исследования, начинают разговор с перечисления предметных областей, которые продуцируют и обмениваются образами, как кино, реклама, искусство и прочие. Баль, напротив, хочет сконструировать объект из переосмысления понятий «визуальный» и «культура», а сама визуальность и становится новым объектом.

Если мы обращаем внимание не только и не столько на сами вещи, а на акты их рассмотрения мы приходим к анализу скопических (scopic) и визуальных (visual) режимов, характерных для той или иной визуальной культуры. Отсюда вытекают основной вопрос визуальных исследований: «что происходит, когда люди смотрят, и что из этого следует»<sup>25</sup>? В такой постановке вопроса для Баль примечательно слово «происходить», которое показывает два аспекта вопрошания. Здесь интересен, как объект (это очевидно), так и визуальное событие, которое этот образ выявляет — «мимолетный, ускользающий, субъективный, прирастающий к предмету»<sup>26</sup>.

Следующее, особенно авторитетное мнение по интересующему нас вопросу, принадлежит Уильяму Митчеллу. Задаваясь вопросами о сущности

---

<sup>24</sup> Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос, №1 [85]. — 2012. — С. 217.

<sup>25</sup> Там же. С. 220.

<sup>26</sup> Там же.

визуальной культуры и необходимости ее исследований в современной академической среде, американский ученый настроен достаточно скептически. Читая курсы по визуальной культуре в Чикагском университете, для него всегда оставались актуальными вопросы о самостоятельности визуальных исследований. Являются ли они по-настоящему особым междисциплинарным полем, которое творчески перерабатывает результаты теории коммуникации, эстетики, теории искусства, находясь на границе последних? Имеют ли они собственный объект исследования, или просто выхватывают проблемные сферы из других дисциплин?

Кроме того, Митчелл даже заявляет, что в визуальных исследованиях, которые во многом повторяют проблемы эстетики и истории искусства, в действительности, нет острой необходимости. Неожиданное возникновение этого «квази-поля или псевдодисциплины»<sup>27</sup>, которая добавляет к устоявшейся академической структуре нечеткий комплекс проблем, только еще более актуализирует вопрос о причинах возникновения визуальных исследований: симптомом чего они могут являться?

Эстетика, является теоретической дисциплиной, изучающей вопросы сущности художественного акта, изобразительных ценностей, способов восприятия артефактов, в своем предельном выражении становится учением о чувствах и восприятиях. История искусства — есть история художников, направлений и движений — в своем развитии может стать общей иконологией или герменевтикой изображений<sup>28</sup>. Эти две дисциплины покрыли бы все проблемное поле, касающееся производства и распространения художественных образов. Но так не случилось, возникло так называемое «*dangereuos supplement*» — угрожающее дополнение (термин

---

<sup>27</sup> Mitchell W. J. T. *Showing Seeing: Critique of Visual Culture*. // *The Visual Culture Reader* 2<sup>nd</sup> Ed. — London and New York: Routledge, 2001. P. 167.

<sup>28</sup> *Ibid.* P. 170.

Жака Деррида). Это произошло благодаря значимому событию в культуре — искусство потеряло свое особенное место в культуре, перестав быть единственной сферой производства визуальных артефактов: фотография и кино (возникшие не как род искусства), средства массовой информации, реклама, мода наряду с искусством создают образы, тиражируют их и диктуют свои понимания эстетических категорий. Теперь, по мысли Митчелла, визуальные исследования связывают эстетику и историю искусства вокруг проблем глаза, оптики, скопических режимов, проблем феноменологии, физиологических и когнитивных исследований зрительного процесса.

Одна из заслуг Митчелла в том, что он расширил рамки дисциплинарных областей, которые имеют своим предметом изображения (как и Элкинс). Традиционно этим занималось искусство, которое объединяло визуальные артефакты через категорию эстетического. В действительности же большую роль играют изображения, не попадающие в класс эстетических объектов. Следуя из этого, изменяется и тип коммуникации — визуальности и характера восприятия, в поле которого попадают «разнообразные и нелепые области» культуры.

Митчелл пытается развенчать мифы и заблуждения, которые окружают новую дисциплину — несмотря на то, что последняя находится во времени написания Митчеллом своей статьи, еще на стадии зарождения. Пользуясь апофатическим методом, в своей статье «Показывая увиденное» Митчелл развенчивает мифы и заблуждения, которые окружают эту новую дисциплину.

Итак, визуальная культура не влечет за собой исчезновение искусства, как мы понимаем его сейчас, то есть институализированных практик производства и демонстрации эстетических артефактов (привычные жанры в привычных формах: выставках и музеях). Мы видим, как классическое искусство заменяется тем, которое «вызывает у обычного зрителя, ищущего способа пощекотать воображение, замешательство, раздражение и даже

разочарование»<sup>29</sup>. Это заблуждение Митчелл называет нивелирующей ошибкой, которую с тревогой воспринимают старомодные эстеты и от которой ждут революционного скачка приверженцы визуальной культуры. Признание этого тезиса повлекло бы за собой нивелирование семиотических различий между словами и изображениями, цифровой и аналоговой коммуникацией, искусством и не-искусством, между различными видами медиа и артефактами.

То, что новая научная сфера в своих границах совмещает искусство и не-искусство не отменяет автоматически границы между этими областями. В эпоху электронных медиа популярная художественная выставка не имеет такого же значения и влияния, как, например, спортивное мероприятие или цирковое представление. А перенос визуальной проблематики и открытий в сферу, не отменяет семиотических различий в этих двух формах медиа — тех, которые относятся к практикам искусства: выставки музеи и тех, которые относятся к практикам развлечения. Это различие и сопоставление видов медиа наоборот отчетливее показывают их различия: между искусством и не-искусством, визуальными и вербальными знаками, между различными сенсорными и семиотическими режимами.

Неверно и то, что визуальная культура принимает во внимание только визуальное восприятие. Данное заблуждение возникло как опасный результат развития и все большего разнообразия визуальных медиа, которые, доминируя над речью, письмом, текстуальностью и теоретически могут привести к атрофированию всех перцептивных возможностей человека, кроме зрения. Визуальная культура инициирует размышления о слепоте, невидимом, незамеченном. Она вынуждает обратить внимание на тактильное, слуховое, осязательное, на феномен синестезии (соощущения).

---

<sup>29</sup> Тейлор Б. Art Today. Актуальное искусство 1970—2005. — М.: Слово, 2006, с. 9.

Визуальная культура своим доминированием не трансформирует историю искусства в историю изображений, а расширяет и продолжает ее. Все те механизмы производства и функционирования визуальной информации могут только обогатить теорию классического искусства.

Визуальная культура не подразумевает, что разница между литературным текстом и изображением не является проблемой. Слова и изображения не растворяются в недифференцированной репрезентации. Визуальная культура не ограничена изучением изображений или медиа, а распространяется на каждодневные практики видения и бытия видимым, особенно те, которые мы выполняем непосредственно.

Не верно, что визуальная культура подразумевает склонность к свободному, дематериализованному изображению. Свободное изображение и воплощенный артефакт — обязательные элементы в диалектике визуальной культуры.

Мы не живем в преимущественно визуальной эпохе. Современность не закрепляет автоматически гегемонию видения и визуальных медиа. Во-первых, в истории культуры время от времени возникали этапы особого интереса к визуальным артефактам, когда визуальная проблематика имела большое значение во всей культуре. Например, конфликты между иконоборцами и иконопочитателями в XIII—IV веках.

Во-вторых, даже в самых смелых идеях нельзя предполагать, что кроме визуального мы ничего вокруг не находим. Не только принятие точки зрения о доминировании визуальных медиа, но сам факт существования последних — большое заблуждение. Центральные виды медиа, которыми чаще всего характеризуют визуальную культуру — телевидение, кино, интернет, не являются чисто визуальными, а смешанными, и, соответственно, используют не только зрительный канал связи с воспринимающим и образы, как способ передачи информации.

Митчелл называет медиа визуальными только для того, чтобы отличить, например, фотоснимки от грампластинок, но не для того, чтобы

выделить класс медиа в сфере коммуникаций. Принимая постулат о смешанных или гибридных медиа, мы приходим к специфичности кодов, материалов, технологий, перцептивных практик, символических функций, институциональных условий производства и потребления, используемых медиа. Это позволяет нам сосредотачивать внимание не вокруг одного воспринимающего органа (или одного типа знака, или материального распространителя) и обратить внимание на то, что собственно находится перед нами, как целостная вещь, предмет, культурный артефакт со всем богатством связей с воспринимающим.

Важной задачей для Митчелла является описать специфические отношения видения к другим чувствам, особенно слуху и осязанию, а также ответить на вопрос, как видение включено в другие культурные практики и структурировано в обществе. Визуальная культура в своей основе рассматривает социальную конструкцию визуального поля. Сама возможность и способ видения, а также способ, которым мы становимся видимыми, не являются естественной способностью человека. Визуальная культура — не только социальный аспект визуального, но и визуальная конструкция социального. Визуальная культура не закрепляет антропологический атрибут зрения, которое понимается исторично. Зрение, как культурный конструкты, и его атрибуты изменяются в каждой культуре. Мы оставляем за рамками исследования физиологические аспекты зрения: патологии или дефекты, которые делают его иным, ненормальным. Значение имеет именно культурное конструирование зрения и показывания. Одно из свидетельств этого процесса — изменение искусства, его жанров, идей и высказываний, эстетических категорий и ценностей, которыми оно объясняется (что является искусством в одной культуре — может не являться таковым в другой). Даже восприятие и воспроизводство пространства или некоторых объектов отличается в разных культурах — достаточно вспомнить древние изобразительные каноны, открытие перспективы, создание объемных изображений. Еще один пример культурного конструирования

зрения — появление дисциплины визуальной экологии, которая сочетает, как социально-политические позиции по поводу того, как и что можно изображать в публичном пространстве, так и объяснение восприимчивости людей к окружающему визуальному полю: например, современный житель мегаполиса склонен не замечать большое количество рекламы вокруг<sup>30</sup>.

Так как предпосылки формирования визуальных исследований связаны с процессом борьбы за ценности демократии, права меньшинств, критики тоталитарных режимов, большинство авторов, утверждают, что в коммуникативном процессе «создатель — визуальное медиа — зритель», первый через второе управляет третьим, что визуальная масса манипулирует зрителем в эпоху визуальной культуры. Визуальные исследования, как новая дисциплина создавались, по их мнению, как раз для критики антидемократических скопических режимов. Все это распространилось на рекламу, современную глобальную систему наблюдения и размывание границ приватного. Митчелл отмечает, что политическая мотивация визуальных исследований имела место и это можно понять. Но этот этап уже пройден и сосредоточиваться на этих вопросах не продуктивно. Политическая задача визуальной культуры — производить критику, но не переходя в «иконоборчество».

Следующее, так называемое «заблуждение техники», связанное с тем что, гегемония визуального — лишь западное явление, имеет место, так как сама идея визуальной культуры формировалась на Западе, европейскими и американскими исследователями, в поле внимания которых было западное общество с присущим ему уровнем научно-технического прогресса, и, следовательно, форм коммуникации.

---

<sup>30</sup> Подобные оценки дают авторы, разрабатывающие визуальную экологию как наука. Например, Визуальная экология: формирование дисциплины: Коллективная монография / Под ред. В. В. Савчука. — СПб.: Издательство РХГА, 2016. — 531 с.

Митчелл пытается объяснить, что для визуальных исследований более важно изучение всех социальных практик человеческой визуальности, которые не должны ограничиваться временными (современностью) или территориальными рамками (Западом). «Видение имеет суверенное значение с тех пор, как Бог посмотрел на свое собственное творение и сказал, что это было хорошо или возможно даже раньше, когда он начал акт творения с разделением света и тьмы»<sup>31</sup>.

В трудах Митчелла мы находим наиболее развернутую и наиболее самостоятельную (в смысле независимости от других научных сфер) трактовку визуальных исследований, а также круг задач и проблем, которые они должны были решить.

Другое авторитетное мнение, уже американской парадигмы визуальных исследований — работы Николаса Мирзоева — профессора университета Нью-Йорка, благодаря которым в оборот современных исследователей и вошел термин «визуальная культура».

Визуальная культура для Мирзоева — «это не часть повседневной жизни — это сама повседневная жизнь»<sup>32</sup>. Таким образом, его внимание сосредоточено не на объектах, которые сами по себе имеют визуальную природу, но существуют в визуальном измерении. Автор говорит о возможности и необходимости сделать визуальную культуру новым полем исследования в силу огромного богатства визуального опыта современной культуры.

Он определяет визуальную культуру, как «сферу, касающуюся визуальных событий, в которых информация, мышление или желание

---

<sup>31</sup>Mitchell W. J. T. Showing Seeing: Critique of Visual Culture. / W. J. T. Mitchell // The Visual Culture Reader 2<sup>nd</sup> Ed. — London and New York: Routledge, 2001. P.183.

<sup>32</sup>Mirzoeff N. What is Visual Culture? // The Visual Culture Reader. — London and New York: Routledge, 1998. P. 3.

обращается к потребителю посредством интерфейса визуальных технологий»<sup>33</sup>. Под визуальными технологиями Мирзоев понимает любые инструменты, предназначенные для того, чтобы либо быть рассматриваемыми, либо усиливать природное зрение — от масляной живописи до телевидения и интернета. На вопросы функционирования визуальных технологий до нашей «визуальной эпохи» отвечали искусствоведение и эстетика. Когда технологии определили новый статус визуальных образов в культуре, потребовался новый способ их анализа, главное в котором, по мнению Мирзоева, новое понимание процесса интерпретации.

Визуальная культура для Мирзоева является интердисциплинарной, следовательно, должна создавать новый объект, а не использовать сумму исходных — здесь он солидарен с большинством европейских авторов.

Особенное отличие визуальной культуры современности от культур прошлого, кроме большего числа имеющихся визуальных артефактов, заключается в том, что визуальными становятся вещи, которые сами по себе не являются визуальными. То есть она не зависит от гигантского объема образов, но от этой современной тенденции визуализировать сущее (от построения диаграмм на основе каких-либо данных до экранизации литературных произведений). Более важно, что образы рассматриваются не как репрезентации, искусственные конструкторы, которые пытаются имитировать объект, но как тесно связанные или даже идентичные этому объекту.

Далее — визуальная культура направляет наше внимание от структурированных, формальных установок зрения, которые человек использует, когда смотрит фильмы, посещает художественные галереи, к визуальному опыту повседневной жизни.

---

<sup>33</sup> Mirzoeff N. What is Visual Culture? // The Visual Culture Reader. — London and New York: Routledge, 1998. P. 3.

Перспектива требования быть более точной репрезентацией реальности потеряло основание, кино и фотография создают новые, прямые отношения к реальности, к пространству того, что мы принимаем, как актуальность того, что мы видим в образе. Фотография необходимо показывает нам что-то, что находилось в центральной точке прямо перед линзой камеры. Это изображение диалектично, потому что устанавливает отношения между смотрящим в настоящем и прошедшим моментом пространства и времени, который он репрезентирует.

Визуальная культура стремится найти способы работать с этой новой виртуальной реальностью, найти точки сопротивления в кризисе информационной и визуальной перегрузки повседневности.

Мирзоев, в отличие от многих других авторов, видит кризис западной культуры, ответом на который стало появление визуальных исследований, не следствием кризиса самой текстуальной модели, а новой разобщенной и фрагментированной культуры постмодерна.

Сегодня визуальное — не просто медиум информации и массовой культуры, она открывает иные слои восприятия. Мирзоев характеризует это отличие фразой Дэвида Фридберга: «восхищение, трепет, террор и наслаждение» и дает ему имя «возвышенное». Возвышенное, говорит автор, это «приятный опыт репрезентации, который может быть болезненным или ужасающим в реальности, приближающий к пределам человечности, к силе природы».<sup>34</sup> Для Лиотара, как теоретика постмодерна, это была центральная категория эпохи — комбинация удовольствия и боли. Понятие «возвышенное», занимающие, в том числе, важное место в работах Славоя Жижека, так же характеризуется через отрицательное: «возвышенное

---

<sup>34</sup> Mirzoeff N. What is Visual Culture? // The Visual Culture Reader. — London and New York: Routledge, 1998. P. 9.

находится “по ту сторону принципа удовольствия”, это парадоксальное удовольствие, причиняемое неудовольствием»<sup>35</sup>

Разобрав подходы к визуальным исследованиям ключевых авторов, сформулируем следующие выводы.

1. Визуальные исследования понимаются, как особое междисциплинарное поле философии и теории культуры, которая не является компиляцией результатов различных сфер изучения визуальных практик.

2. Визуальные исследования должны быть сосредоточены на теории взгляда и видимости в такой же степени, как и на анализе практических сфер визуальной культуры.

3. Визуальные исследования, в отличие от тех же теории искусства или философии фотографии, не просто являются глубинным анализом одной из практических сфер, но посредством общего взгляда на визуальную культуру формулируют гипотезу, что визуальный образ помимо материального носителя и умышленно наделенного содержания имеет некоторую дополнительную часть.

В этом параграфе мы смогли установить понимание термина визуальных исследований как научной дисциплины, понять ее предмет, объект (в вариациях различных авторов), а также круг теоретических и практических источников, на который они ориентируются. Результаты данного параграфа позволят выбрать ряд теоретических источников, которые будут проанализированы во второй главе. Далее необходимо определить, симптомом чего являются визуальные исследования, на какой сущностный поворот в культуре они среагировали, возникнув в самом центре (насколько его можно найти в децентрализованной современности) гуманитаристики.

---

<sup>35</sup> Жижек С. Возвышенный Объект Идеологии. — М.: Художественный журнал, 1999. С. 89.

## 1.2 Визуальный поворот как симптом изменений в культуре

Описанное выше, а именно — понятия «визуальные исследования» и круга проблем этой научной области объясняет скорость их развития. Но тот большой список авторов и публикаций, который мы имеем сегодня, не причина, а следствие актуальности этой сферы гуманитарного знания. Она получила широкое распространение вследствие методологического и философско-научного сдвига, который получил название «визуальный поворот». Авторы, изучающие это явление, дают ему разное описание, называют разные причины этого события. Ниже будут даны характеристики основных подходов к визуальному повороту.

### Лингвистический поворот — методологический прецедент.

Сам термин «поворот», как это описывается многими исследователями, в отношении понятия «визуальный» был употреблен по аналогии с литературным поворотом, провозглашенным в гуманитаристике Ричардом Рорти в вышедшей в 1967 году одноименной книге. Чтобы прояснить, о каком «сдвиге» идет речь, какой род переориентации наук был совершен, разберем понятие, введенное Рорти.

Для Рорти прогресс в философии — это не отыскание новых способов решения старых проблем, а постепенная смена самого круга центральных проблем новым. Это он и называет «поворотом».<sup>36</sup> По его мнению, философия античности и средних веков была сконцентрирована на вещах, философия с XVII до XIX века — на идеях, а современная философия — на словах.

Рорти говорит об изменяющемся статусе языка в философии. Сначала роль языка понималась как «попытка дать непсихологический эмпиризм путем перефразирования философских вопросов в качестве вопросов

---

<sup>36</sup> Rorty R. M. *Philosophy and the Mirror of Nature*. — Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980. P. 264.

«логики»<sup>37</sup> (как переход классической философии от проблем сознания к проблемам языка, через которого структурируется это сознание). В начале XX века язык плотно вошел в философию — многие ключевые философские труды отсылают к языку<sup>38</sup>. Язык стал самой близкой данной мышлению структурой реальности. Именно через язык открылся путь к сознанию и миру, проблемам истинности и познания вообще. Исследования идей в это время сменяются во второй половине XX века использованием языка описанием его функционирования в различных областях. Так появляются структурализм, герменевтика, лингвистическая философия. Язык объективируется, теперь он — не связующее звено субъекта и мира, а самодостаточная структура, сообразно которой образована реальность. «Итак, лингвистический поворот подразумевает, что язык стал конституирующим условием сознания, опыта и познания, что случился переход от мышления о языке к мышлению через язык»<sup>39</sup>.

Труды Рорти написаны на пике развития «лингвистической философии» и структурализма, когда познание и мышление рассматривалось сквозь призму языка, по правилам языка. Для американского философа лингвистический поворот важен не сам по себе, а как средство — внимание к эпистемологическим проблемам, которые и приводят к признанию важности языка.<sup>40</sup> Лингвистический поворот — последний для Рорти этап развития современной ему философии, стал парадигмой не только в ней, но отразился

---

<sup>37</sup> Rorty R. M. *Philosophy and the Mirror of Nature*. — Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980. P. 257.

<sup>38</sup> Например, «Логико-философский трактат» Л. Витгенштейна, «Логические исследования» Э. Гуссерля, «Бытие и время» М. Хайдеггера.

<sup>39</sup> Савчук В. Феномен поворота в культуре XX века // *Международный журнал исследований культуры*. — 2013. — 1 (10). — С. 95.

<sup>40</sup> Richard M. Rorty. *Metaphysical Difficulties of Linguistic Philosophy* // *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. P 39.

во всех гуманитарных науках: «термин “linguistic turn” становится прототипом для всех последующих поворотов»<sup>41</sup>, и в особенности, визуального поворота.

#### Визуальный поворот и его вариации.

Понятия визуального поворота (и их вариаций) сформулированы следуя методологии Рорти. В эпоху лингвистического поворота лингвистика, семиотика, риторика и вариативные модели текстуальности стали общим языком и методом для критического восприятия искусства, медиа и других культурных форм. Общество стало текстом, природа и ее научная репрезентация — дискурсом. Даже подсознательное стало пониматься структурированным языком. Время, когда методологический диктат языка в анализе культурных явлений перестал быть очевидным, называется авторами по-разному: пикториальный поворот (У. Митчелл), иконический поворот (Г. Бем), иллюстративный поворот (Ф. Фелльман), визуальный поворот (К. Закс-Гомбах). Ниже, если не идет речь об ином, будет употребляться понятие «визуальный поворот» в силу удобства употребления в русском языке и сходстве с визуальными исследованиями. Суть визуального поворота заключается в признании основополагающей роли визуальной модели в конструировании реальности и повышающегося теоретического интереса к последней.

Американский теоретик и историк искусства Уильям Митчелл, о котором мы говорили в прошлом параграфе, ввел термин «пикториальный поворот» (pictorial turn) в одноименной статье. Она была включена в сборник «Теория изображений», вышедшем в 1994 году. Свое понятие он связывает, в первую очередь с аналогами в англо-американской литературе: семиотикой Чарльза Пирса и понятием Нельсона Гудмана «языки искусства». Обе этих методологические модели исследовали «соглашения и коды, которые лежат в

---

<sup>41</sup> Савчук В. Феномен поворота в культуре XX века // Международный журнал исследований культуры. — 2013. — 1 (10). — С. 94.

основе нелингвистических символических систем и (более важно) не начинаются с принятия языка, как парадигмы для мышления».<sup>42</sup>

Митчелл пишет о Витгенштейне, который проделал свой философский путь от «теории изображения», характеризующей мышление, до некоторого рода иконофобии (-борчества) — критики изобразительности. Чувства Витгенштейна Митчелл называет тревогой, боязнью визуальной репрезентации. Такая тревога — симптом всего общества языковой культуры.

Время, когда произошел пикториальный поворот — время постмодернизма, и в этом есть некий парадокс. С одной стороны, это очевидно — именно в эру постмодернизма получили развитие видео и компьютерные технологии, электронная репродукция открыла новые формы визуальной симуляции. С другой стороны, страх изображения, тревога о «силе изображений» могут, в конце концов, разрушить даже их создателей и манипуляторов. Все эти понятия: идолопоклонничество, иконоборчество, иконофилия, фетишизм — феномены не только современной культуры. Из этого следует, что культура тотального доминирования изображений не вызвана технологическими возможностями.

Вывод Митчелла — как бы то ни было, заключается в том, что, пикториальный поворот не должен быть понят как возвращение к простому подражанию, копированию или соответствию теории репрезентации, или восстановления метафизики пикториального «присутствия». Это скорее постлингвистическое, постсемиотическое повторное открытие изображения как комплекса взаимосвязей между визуальным, инструментами, институтами, дискурсом, телами и фигуративностью. Это реализация, в которой вуайеризм (зрение, взгляд, практики наблюдения, надзора и визуального удовольствия) могут быть как глубинной проблемой, так и

---

<sup>42</sup> Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays On Verbal and Visual Representation*. — Chicago: University of Chicago Press, 1994. P. 12.

различными формами чтения (расшифровки, декодирования, интерпретации) и что визуальный опыт или визуальная грамотность не может быть полностью объяснима в текстуальной модели<sup>43</sup>.

Как бы то ни было, пикториальный поворот не должен быть понят, как возвращение к простому подражанию, копированию или соответствию теории репрезентации или восстановления метафизики пикториального «присутствия». Это скорее постлингвистическое, постсемиотическое повторное открытие изображения как комплекса взаимосвязей между визуальным, инструментами, институтами, дискурсом, телами и фигуративностью. Это реализация, в которой вуайеризм (зрение, взгляд, практики наблюдения, надзора и визуального удовольствия) могут быть как глубинной проблемой, так и различными формами чтения (расшифровки, декодирования, интерпретации) и что визуальный опыт или визуальная грамотность не может быть полностью объяснима в текстуальной модели.

Фердинанд Фельманн понимает под изобразительным поворотом «поворот когнитивных наук к теме образности»<sup>44</sup>. Он связывает это смещение не только с наводнением повседневности образами и электронными медиа, в результате чего мы не можем явно отличать «быть» и «показываться». Более явно этот феномен отсылает к глубокой причине, которая лежит в сдвиге человеческого образа и влечет за собой последствия смещение в теории духа. Это значит, что понимание человека, как рационального существа с присущим ему логоцентристским мышлением все больше подвергается сомнению. Вместо этого чаще, по его мнению, появляются концепты, в которых человек представляется телесным, живущим в сложном взаимодействии инстинктивной воли и окружающего

---

<sup>43</sup> Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays On Verbal and Visual Representation*. — Chicago: University of Chicago Press, 1994. P. 16.

<sup>44</sup> Fellmann F. *Innere Bilder im Licht des imagic turn // Bilder im Geiste*. — Amsterdam, Atlanta, GA, 1995. S. 21.

мира. Следовательно, функция духа определяется теперь как зависящая от телесной организации.

Для Фелльмана, исходя из развития философии (перехода от интеллектуализма трансцендентальной философии к ориентированной к жизни философии XIX века) и нынешнего состояния (лингвистической философии, структурализма), видится сомнительным описывать дух или сознание, как образные структуры. Изобразительный поворот допускает, напротив, связь теории знаков с феноменологией духа. Автор различает внутренний и внешний образ в структуре сознания и пытается связать их. Внутренний образ, по его мнению, является самостоятельной символической формой, который находит свою реализацию только во внешнем, материальном образе.

Человеческое сознание по Фелльману понимается как единство внешнего и внутреннего образа (внешние и внутренние проявления сознания). Доступ к самосознанию посредством анализа внешнего образа закрыт в силу идентичности данности и содержания сознания. Для того, чтобы подобраться к самосознанию, автор задается вопросом: как в принципе можно описывать образы, отдавая должное внутренним образам?<sup>45</sup> Фелльман говоря об изобразительном повороте, в отличие от других авторов, имеет ввиду специфическую семиотическую теорию, которая понимает образ, как особый тип знаков. Эта семиотическая теория образов лежит между чувственной теорией отражения и интеллектуалистской теорией репрезентации и относится, по большей части к когнитивным теориям, а не к медиа-философии. Ее объект не вне, а внутри человека.

Резюмируя можно сказать, что понятие «изобразительный поворот», введенное Фердинандом Фелльманом, упоминается в литературе, как синонимичное прочим, анализируемым в настоящем параграфе. Вместе с

---

<sup>45</sup> Fellmann F. *Innere Bilder im Licht des imagic turn // Bilder im Geiste / Amsterdam, Atlanta, GA, 1995. S. 23.*

этим, краткая характеристика понятия прояснила, что Фелльман говорит не об исследованиях визуальной среды, а о визуальном (почти наглядном) представлении сознания и самосознания, а также визуальном методе гносеологии (на основе семиотики).

Последним (но не по важности) в данном параграфе разбирается взгляд на понятие визуального поворота Кита Мокси, подход к визуальным исследованиям которого мы разбирали выше. В своей программной статье «Визуальные исследования и иконический поворот» Мокси делает обзор истории становления дисциплины, основных терминов и основ, которые были выбраны авторами современности.

Основная претензия американского ученого к настоящему времени — исчерпание лингвистическим поворотом самого себя, а значит не соответствие практике основных гносеологических принципов: субъект-объектного разделения, анализа чувственного опыта через категории языка, доминирование «смысла» и забвение «присутствия». Последнее понятие играет для Мокси большую роль. Через присутствие он обозначает несемиотическое понимание восприятие изображений. Именно такой подход к решаемой нами задаче будет развит в следующих разделах исследования.

Подводя итоги второго параграфа (и учитывая результаты первого) можно констатировать следующее.

1. Смена парадигм в сфере исследований культуры от текста к образу произошла по двум ключевым комплексам причин, выделяемых исследователями. Во-первых, в литературной критической теории произошло осознание ограниченности вербальных выразительных инструментов и невыразимости посредством их смысла произведения и его структурных частей. Во-вторых, развитие искусства породило сферу таких визуальных практик, а именно: акционизм, перформанс, инсталляции, медиа- и видео-арт, которые не могли быть проанализированы искусствознанием в традиционных категориях эстетики. Для этого, сферы, рефлексирующие над искусством и всем, что с ним связано, обратились к гуманитарным и

социальным наукам. Некогда внешние для сферы искусства условия его развития, стали центральными в современной искусствоведческой теории, и определили природу художественного творчества. Кроме того, оговоримся, что за 50—70 лет до описываемых событий фотография и кино, в свою очередь, изменили восприятие произведений искусства, продемонстрировав миру способность технического схватывания последнего.

2. После того, как арт-критика начала оперировать категориями гуманитаристики, она превратилась в социальную теорию, в «не-историю искусства»<sup>46</sup>, но, с особенным предметом. С этим же пришло осознание того, что сфера визуального не является прерогативой историков и теоретиков искусства, но всех тех, кто пытается осмыслить культуру. Кроме того, с искусства был снят налет аристократизма, принадлежности к элитарной культуре, оно перестало мыслиться, как открывающее разуму нечто трансцендентное, ведущее к Единому и Идеальному. Теперь искусство, и шире — визуальные практики — продукт производства и потребления масс, индикатор состояния культуры общества. Визуальность — не продукт общества, не сфера репрезентации результатов развития культуры, а она сама, ее атрибут и первая оболочка. Это было большим шагом к формированию того, что можно назвать визуальными исследованиями.

---

<sup>46</sup> Беззубова О. В. Визуальная культура и визуальный поворот в культуральных исследованиях второй половины XX века / Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2012. С. 77.

### 1.3 Способ бытия визуального образа — наличное современной культуры

В настоящем параграфе автор ставит своей задачей проанализировать основные работы по визуальным исследованиям, определить в них основные подходы к пониманию образа (в противопоставлении знаку), как главного элемента коммуникативного процесса. На основе этого представится возможным обосновать феноменологический подход, как актуальную сегодня методологию, помогающую наиболее полно осмыслить акт визуальной коммуникации. Автор не пытается создать полный обзор работ по визуальным исследованиям, но вычлнить и структурировать как различные аспекты, так и решения проблемы понимания «что такое образ» и «как мы взаимодействуем с визуальной информацией сегодня»?

В описываемое выше время в западной культуре объемы производства, распространения и потребления информации увеличиваются многократно. Вместе с этим, основной единицей информации становится визуальный образ: распространение газет — первых полноценных СМИ, наступление эпохи рекламы были первыми этапами, когда человек только начинал мыслить образами. Визуальный образ сегодня — самодостаточная единица информации, которая в своем функционировании противоположна работе текста и знака — единице информации, которую образ заменил.

Наша реальность конструируется из наших представлений о ней, получаемых в процессе познания. Мир не дан нам непосредственно, а опосредован познавательным актом. Познание и его результаты всегда структурированы системой понятий и отношений, характерных для той или иной культуры, в которой находится познающий субъект. В современной культуре между миром и человеком находится плотная сфера изображений — визуальных образов — ими наполнен интернет, телевидение, печатные СМИ, городская среда. С одной стороны, эти образы как комплексные структуры, должны создавать познавательную «карту», посредством которой

человек мог бы ориентироваться в познаваемом им мире. Но этого не происходит. Образы становятся экраном, самодостаточной реальностью, которая заслоняет действительность, через которую человеческому познанию пробиться не представляется возможным. Образы создаются и тиражируются самим человеком. Привыкая к засилью образов, человек перестает декодировать их (такая необходимость была заложена в сущности образов и функционировала до современной культуры — например, образ Христа подкреплялся большим объемом священных текстов). Таким образом, весь процесс коммуникации в эпоху образов осуществляется тем, что человек «проецирует их [образы] нерасшифрованными во “внешний” мир, тем самым этот мир сам становится образным — неким контекстом сцен, контекстом положений вещей»<sup>47</sup>. То есть человек в мире «выхватывает» из последнего образы, не для декодирования, а для оперирования ими. Мир не познается посредством образов, а параллельно миру создается другой — образный, не имеющий к первому отношения и даже отменяющий его. В этом состоит сущностное отличие визуального образа в нашем понимании от знака. Последний отражает мир, несет какие-либо смыслы, и сама необходимость расшифровывания заключается в природе знака. И далее — визуальные исследования изучают не подлинный мир (здесь автор не добавляет никакой этической оценки), а иной, который для живущего в нем человека является самым первым и истинным. «Признав то, что визуальный образ уже не отражает, но сам является реальностью, единственно доступной человеку и действительно воздействующей на него, мы вынуждены признать, что бытие образа совпадает с бытием как таковым. Анализ фотообраза как условия и фундамента реальности сегодня совпадает с вопрошанием о бытие сущего как такового, т. е. с онтологией»<sup>48</sup>. Хотя Флюссер и говорит лишь про

---

<sup>47</sup> Флюссер В. За философию фотографии. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. С. 8.

<sup>48</sup> Там же. С. 18.

фотообраз, его мысль экстраполируется на любой визуальный объект современной культуры.

Некоторые исследователи оценивают факт доминирования визуальных образов в современной культуре негативно «... в сущности, речь идет о “забвении”. Человек забыл, что он был тем, кто создал образы, чтобы по ним ориентироваться в мире. Он больше не в состоянии расшифровать их и живет теперь функцией собственных образов: воображение обратилось галлюцинацией»<sup>49</sup>. Но дело даже не в оценке. Так как образы оказываются повсюду, создают мир вокруг человека, и ничего, кроме активности этих образов человек не видит, само насилие трудно поддается рефлексии. Именно поэтому современный человек полагает, что это он решает какую часть образов впустить в свою жизнь, а какую нет, но на деле, это решает мир образов.

#### Фотообраз и визуальные исследования.

По мнению автора, для понимания сущности визуального образа в современной культуре и его отношений с воспринимающим стоит начать с анализа фотографии и фотообраза. Это подтверждает и используемая литература. В огромном комплексе материалов, используемых различными авторами при анализе визуальной культуры, исследования фотографии занимает, без сомнения, центральное, определяющее место. Это обусловлено несколькими причинами. Во-первых, фотография — первое техническое изобретение, открывшая возможность «технической воспроизводимости». Во-вторых, многие другие современные способы создания образов опираются на опыт фотографии. В-третьих, фотография, особенно на первых порах своего существования, еще не успела избавиться от налета «магии» и делает явным отличие функционирования визуальных образов от текста.

---

<sup>49</sup> Флюссер В. За философию фотографии. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. С. 9.

Фотография, с момента своего возникновения, постоянно привлекала внимание интеллектуалов своей исключительностью. Вначале своего становления фотографический дискурс обращался к проблемам определения фотографии — решал вопрос, является ли она искусством или нет. Во время своего зарождения и экспериментов с различными техниками автоматического нанесения изображения на поверхность, фотография металась от специфического аттракциона до научно-познавательного метода. Когда стало возможным говорить о первых фотографах и распространившейся фотопрактике, философские вопросы сместились к сущности фотографии, а именно — к принципу копирования реальности и соотношению снимка с оригиналом; роли фотографии в истории, ее способности единственной создать документ в полном смысле этого слова. С актуализацией философии техники понимание фотографии ушло от «рисования светом» к владению фотоаппаратом, а главное, к вторичному обеспечению его человеком — этим технический объект выходил на первый план. «Посредством фотографии мы можем вплотную подойти к самой природе визуальности»<sup>50</sup>.

Фотография — изобретение, которое дало человечеству первый способ документации реальности. В этом и видят суть этой визуальной практики ее исследователи. «Нюэма фотографии — “это было”»<sup>51</sup>. Для того, чтобы нечто получило место в бытии, было определено, как наличное, случившееся, оно должно быть задокументировано. Такая фиксация происходит с фотографированием. Без свидетельства, что бы то ни было, не может быть встроено в текущий порядок вещей. И если с важными для человечества или группы людей событиями этот принцип работает не так очевидно, то с

---

<sup>50</sup> Савчук В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. С. 5.

<sup>51</sup> Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. — М.: ООО «Ад Маргинем», 2006. С. 67.

определением субъектом своей самости — он возведен в абсолют. Например, события 11 сентября, когда башни-близнецы Всемирного торгового центра в Нью-Йорке были протаранены самолетами, которые захватили террористы Аль-Каиды, оставили гигантский след в культурах различных стран и множестве судеб, но, несмотря на это, события того дня широко снимались и тиражировались. Или фотография убитого в Анкаре российского посла Андрея Карлова, которая получила награду конкурса «Ворлд Пресс Фото — 2017», является простым свидетельством убийства, но в силу контекста была высоко оценена профессиональным сообществом, растиражирована в интернете и на время стала символом конфликта России и Турции.

В противоположность этому «личная история», которая требует вписывания ее в медиа-пространство, иначе субъект перестает существовать «для-Другого».

Этот факт задает новый способ восприятия бытия человеком: вместо того, чтобы увидеть что-либо, подвергнуть это рефлексии, и, соразмерно своим выводам встроить это что-то в свой окружающий мир, человек стремиться что-то, что каким-либо образом задевает его, сфотографировать. Сфотографированное, значит — задокументированное, включенное в мировой исторический архив культуры. Кроме того, акт выбора человеком объекта съемки уже обозначает некую рефлексию. Этот вопрос поднимают в своих исследованиях некоторые современные специалисты, но для нашей работы, это не так важно.

Фотография сделана — мир познан, на этом гносеологический акт закончен<sup>52</sup>, начался онтологический акт. Все что бытийствует сегодня, бытийствует в поле визуального. К этому вопросу мы еще вернемся. В виду все большего и большего ускорения жизни, и как следствие — потребности в

---

<sup>52</sup> Здесь автор говорит о бытовой, исторической, коммерческой и модельной съемке, исключая научную фотографию. Также имеется ввиду фотография в момент своего создания, а не как исторический артефакт.

информации и ее продуцировании, познавательный акт (куда мы включаем выбор объекта, необходимые действия для его познания, рефлексию и архивацию) также занимает минимум времени. И даже если вчерашняя фотография была плодом выбора объекта съемки (из-за дороговизны материалов и продолжительности всех работ), долгой, физически и умственно тяжелой настройки аппаратуры, умением сделать хороший снимок, дорогостоящего, и, опять же, длительного и требующего умения процесса проявки и печати. Затем неудачные снимки должны были быть отделены, а годным должно быть найдено нужное место. Но со временем фиксация зрительного опыта в изображениях демократизировалась<sup>53</sup>. Сегодняшняя фотография ничего не требует и включает в себе два коротких акта: собственно, фотографирование и, что более важно, размещение фотографии в интернете (даже уже не в семейном альбоме). Никаких мук выбора нет, из-за развития технических возможностей, человек, завидя нечто, чуть раздражающее его привычное окружение, достает устройство, способное фотографировать, и снимает — особенно ярко и обоснованно выразил эту точку зрения Умберто Эко<sup>54</sup>. Более того, за последнее десятилетие произошел еще один надлом в сущности фотографии, которые теперь не попадают под какие-либо категории (художественная, документальная, «на память») и делаются лишь для подтверждения субъектом своего существования. И даже профессиональные фотографы, создающие произведения искусства «желали прежде всего “показать что-то там”»<sup>55</sup>.

Предположим, что в визуальной культуре действие «увидеть» сливается с действием «сфотографировать». Это заложено в самой сути

---

<sup>53</sup> Зонтаг С. О фотографии. — М.: Ad Marginem, 2012. С 20.

<sup>54</sup> Эко У. Глупец, спрячь свой сотовый телефон // <http://inosmi.ru/world/20120812/196280732.html> (дата обращения: 15.11.2016)

<sup>55</sup> Зонтаг С. О фотографии. — М.: Ad Marginem, 2012. С. 15.

фотоаппарата — механизма, требующего использования. Это доходит до того, что «человек, привыкший щелкать фотоаппаратом, чувствует себя без камеры как слепой»<sup>56</sup>, он теряет связную нить восприятия мира, остается без средства структуризации мира, в котором он находится и адекватного суждения о нем. Субъект без своего «глазного протеза» встает лицом к лицу с вопросом, что ему делать и как себя вести. Этим мы обращаемся к онтологическому аспекту визуальности. Для своего постоянного обозначения в мире, для сообщения последнему «я есть» и «я есть именно таков» появляется постоянная необходимость фотографировать и обязательно выставлять эти снимки на показ в интернете. Или, как говорит один из классиков исследования фотографии, последняя есть «социальный ритуал, защита от тревоги и инструмент самоутверждения»<sup>57</sup>. А, учитывая, что фотография является свидетельством истории, то есть буквально «фотография творит историю»<sup>58</sup> (нет фотографии — нет истории), новая

---

<sup>56</sup> Флюссер В. За философию фотографии. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. С. 11.

<sup>57</sup> Зонтаг С. О фотографии. — М.: Ad Marginem, 2012. С. 22.

<sup>58</sup> Интересное обогащение понятия «история» произошло в августе 2016 года, когда наиболее «образная» социальная сеть «Инстаграм» (а далее и другие популярные социальные сети) добавила функцию «Сториз» (англ. Stories — истории, рассказы). Суть функции и ее отличие от стандартной ленты социальной сети в том, что короткие видео и фотографии доступны и автору, и зрителю только в течение суток с момента публикации, а затем бесследно исчезают. Из-за этого авторы менее тщательно задумываются о публикуемом материале, и по большей части делятся всем, что происходит в среднестатистической жизни человека. Таким образом, «истории» — не события, как что-то важное для большинства, а собственно опубликованное, видимое большинством. Стать историей, теперь заключается, в этом смысле, только в факте трансляции.

история уходит от понятия мировой к личной, к бытовой. Здесь само понятие истории может быть поставлено под вопрос. Если к пониманию исторического артефакта, кроме всего прочего, относить и значимость для последующей истории, то современные фотографии ею не обладают.

Выше было показано, каким образом создается визуальный образ при использовании техники фотографии, как фотообраз становится не гносеологическим инструментом или эстетическим объектом, а самостоятельным целым, создающим мир вокруг человека. Очевидно, что такой образ является иным по отношению к традиционным образам дофотографической культуры. Поэтому далее следует сосредоточиться на видах образов и их характеристиках.

#### Характеристика образов современной визуальной культуры.

Вилем Флюссер, занимающийся проблемой образов в современную эпоху, представляет развитие отношений между текстами и изображениями, как борьбу исторического сознания против магии. Объект внимания Флюссера — фотография, как первый медиум, переносящий технический образ. Несмотря на то, что фотографии дали возможность технического воспроизведения изображений, что она начала процесс симуляции реальности, фотография (на этапе своего зарождения) архаична. Она печатается на бумаге, ее копирование — достаточно сложный, не мгновенный процесс, она хранится дома в альбомах либо на выставках, подобно картинам.

На протяжении развития человеческой культуры менялась доминирующая единица информации, которой оперировал человек: традиционный образ (символ, требующий декодирования), текст, технический образ. Последние — образы, созданные аппаратом, которые с трудом поддаются дешифровке, и, в общем-то, не требуют этого, а являются

симптомами мира<sup>59</sup>. Несимволический характер технических образов приводит к тому, что человек не расшифровывает их, а считает их окном в мир. Этим объясняется доверие и некритичность человека к ним.

Остановимся на триаде, предложенной Флюссером подробнее. Традиционный образ имеет свой материальный носитель — изображение. Последнее всегда является плоским, созданным каким-либо автором. Такое изображение указывает на феномен реального мира: начиная от сцен охоты на скальной живописи и заканчивая сценами классической живописи. Функция традиционного образа — выполнять функцию посредника — осуществляется только при наличии физического воплощения — картины. Изображение всегда отсылает нас к реальному миру и не более. Они не являются целью.

Далее образ в культуре становится текстом. Это происходит, когда образ «растягивается», полностью выражаясь в слове. Основное отличие текста от изображения в том, что первый историчен. Многомерность связей (в том числе, и воображаемых), который дает небольшой рисунок, уничтожается «бедностью» текста, который всегда имеет один тип связи — «потом» (хронологический тип).

Следует заметить, что традиционный образ и текст не могут дополнять, но только отражать друг друга (Священное Писание и икона). Подчеркнем, это касается только традиционных образов. Технические образы становятся богаче, в силу существования иных связей. «Фотография, видео — это не новые средства рассказа, это другой уровень значения. Они не могут рассказывать историю. История всегда связана с текстом, а новые образы наследуют текстам, являясь образами понятий»<sup>60</sup>. И далее: «Функция

---

<sup>59</sup> См.: Флюссер В. За философию фотографии. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2008. С. 13—14.

<sup>60</sup> Сосна Н. Техногенное изображение против текста (о В. Флюссере) // Синий диван. — 2003. — Вып. 3. — С. 7.

технического образа состоит в том, чтобы магически освободить его реципиента от необходимости понятийного мышления, замещая историческое сознание магическим сознанием второй степени, понятийную способность — воображением второй степени. Именно это мы имеем ввиду, когда утверждаем, что образы вытесняют тексты»<sup>61</sup>. Говоря о технических образах, мы, следовательно, принимаем установку, что они — принципиально иной тип информации.

Современный взгляд должен не читать, а видеть: «Глаз должен вернуться к подлинному восприятию, он не должен оказаться захваченным в плен возможными фигурами содержания, которые можно немедленно вербализировать. Напротив, нужно забыть, что на этой фотографии показана железнодорожная станция или женский торс, которые язык назвал бы единицами значения; это — необходимое условие для того, чтобы... позволить появиться восприятию, которое не основано на вербальном автоматизме»<sup>62</sup>, — это следующий шаг в анализе визуальных образов, которые даже восприниматься должны иначе, чем знак.

Джеймс Элкинс рассматривает область визуальных исследований достаточно специфично. С одной стороны, для него визуальное — всеобъемлющая область, но с другой стороны, для каждого типа визуальных объектов, он рекомендует использовать специфическую методологию. Это разнообразие сред и методов будет ясно ниже из богатых и неспецифичных для визуальных исследований явлений.

В большой степени Джеймса Элкинса занимает проблема единицы изображения, которая дана нашему взгляду. Для этого, он обращается к семиологической парадигме. Элементом воспринимаемого поля изображения является мета, и именно ее статус, а также определенный синтаксис, то есть

---

<sup>61</sup> Флюссер В. За философию фотографии. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. С. 17.

<sup>62</sup> Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. — Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 176.

набор правил взаиморасположения и взаимодействия мет является сущностным в этом вопросе. Понятие «мета», во многом получило распространение из-за широкого применения в текстах Деррида. Элкинс основывается на соображениях французского философа, но полностью не соглашается с его концепцией.

Основная проблема Элкинса — в контексте семиотики, которая рассматривает мир, как делимую систему знаков, прояснить суть художественного изображения, которое, не укладывается в нее. Термин «мета» призван показать ту пропасть, которая образуется между анализируемым семиотическими средствами образом, и тем, что последний представляет собой. Меты для Элкинса, хотя и не имеют четкого синтаксиса, аналогичного языковому, но не являются «нечленораздельным бормотанием»<sup>63</sup> — меты имеют свои правила организации, а, следовательно, визуальный объект имеет свою структуру.

Элкинса интересует сфера, которую он называет визуальной семиотикой. Эта сфера восходит к Нельсону Гудмену, который понимает изобразительные меты, как «синтаксически плотные», недискретные, которые могут смешиваться с другими. В них он выделяет разряженные и насыщенные. Эта характеристика зависит от сложности изображения, и, например, в таком, насыщенном объекте, как картина, изменение одной меты изменяет ее связи с другими, и, следовательно, весь смысл изображения. Такая логика не устраивает Элкинса, так как она не отвечает действительности — никто не создает и не смотрит на картины таким образом.

Обращаясь к Барту, Элкинс так же не находит удовлетворения в логике изображений французского философа, который находит какой-либо смысл лишь там, где есть мир означаемых — мир языка.

---

<sup>63</sup> Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. — Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 172.

Анн Эно — французская исследовательница истории развития семиотики упрекает Барта за навязанный лингвистический метод в отношении визуальных объектов. Для Эно сущностная проблема визуальной семиотики состоит в том, что стоит найти единственно истинный метод, каким руководствуется глаз. Этот метод должен заставить глаз не следовать содержанию видимого, а воспринимать его чистую поверхность. Таким образом, зрение освободится от зависимости от вербального опыта.

Из этого краткого исторического анализа Элкинс делает вывод, что визуальная семиотика не существует параллельно с лингвистической. Что традиционная семиотика уходила от проблемы изображений, развивалась лишь в сущностно лингвистических сферах.

Еще один важный вывод Элкинса, и он будет развит в настоящей диссертации, — «не существует четко описанного концепта визуального знака, который не зависит от лингвистических моделей непосредственно и всецело»<sup>64</sup>.

Элкинс анализирует рисунок Якопо Пентормо. Этот рисунок сильно поврежден и на нем, кроме собственно изображения обезглавленного торса, имеется несколько пятен, царапин и других повреждений изначального содержания рисунка. В этом анализе Элкинс сосредотачивается на мысли, что все эти «добавления» являются теперь значимыми частями этого рисунка. Пример этого рисунка показывает способ правильного отношения к образу. Мы должны учитывать все меты, содержащиеся в нем, а не только развивать историко-художественные построения о тех или иных частях рисунка. Здесь возникает проблема фигуры, а вернее элементов, которые ее составляют. Меты всегда «соперничают» друг с другом, перетекают одна в другую, к умышленно созданным метам прибавляются возникшие случайно — граница фигуры (образа) размывается.

---

<sup>64</sup> Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. — Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 178.

Еще одна попытка Элкинса обогатить визуальные исследования нетипичными для них авторскими находками — обратиться к восточному искусству, каллиграфии, а также концептам, которые созданы восточными культурами о тексте и письме. Михраб — исламская молитвенная циновка, изображение, которое не рисуется, а пишется, но которое, все-таки является изображением или совпадением слов «живопись» и «сознание» в языке пали.

Большое внимание Элкинс уделяет проблеме сокрытых образов, уже известных и встречающихся в художественном искусстве. Образы, зашифрованные, подобно метафорам, образы, проясняющиеся с определенной точки зрения, образы идеологии, которые она создает неявно, но агрессивно. В литературе встречается несколько видов таких образов, на которые Элкинс обращает наше внимание. Криптоморфы — образы, несущие в себе другие образы. Во многих художественных произведениях историки искусства пытаются найти скрытые авторами знаки, геометрические фигуры, объекты — послания, которые должны открыть им свою тайну. Это известные человеческий мозг или еврейские буквы, которые можно отыскать в огромном изображении Сикстинской капеллы. Никто не может сказать, был ли оставлен криптоморф художником, или это плод фантазии смотрящего.

Алеоморфами называют случайные или естественные образы, которые отыскиваются по большей части в природе. Этот образ, в отличие от криптоморфа создается высматриванием, а не сокрытием. Между ними Элкинс располагает анаморфы — самый распространенный вид сокрытых образов, который создает изображение посредством искажения перспективы. Самый известный пример — картина «Французские послы» Ганса Гольбейна с искаженным черепом, видимым лишь с одной позиции зрителя. Анаморфы требовательны к зрителю. Это проявляется в том, что последний обязательно должен занять какую-либо позицию, по отношению к изображению, чтобы этот скрытый образ увидеть. Смысловая особенность анаморфов — привлекать к себе внимание, указывать на себя или посредством себя на что-то особенное в картине, открывать другую «точку зрения».

Все виды скрытых образов по механике своего действия Элкинс сравнивает с психоанализом, потому что каждый из них в разной степени является галлюцинацией смотрящего. В этой связи особенно важны симптомы, определяющие то или иное видение, желание в отношении изображений. Известный пример картин, в которых скрытые образы имеют несравнимо больший с изображением вес — картины теста Роршаха. Из непонятных пятен, «креативными галлюцинациями» испытуемые рожают представления о реальности. Надо ли говорить, что в данном случае все увиденное зависит только лишь от видящего. Для Элкинса криптоморфы — это знаки тревоги. Подобное понимания сокрытого, зашифрованного или невысказанного мы видели, например, в психоанализе, который также является одним из актуальных теоретических оснований в визуальных исследованиях.

Другая отличительная особенность сокрытых образов — их насильственное действие в отношении тех, кто их замечает. «Однажды увидев лицо, больше невозможно воспринимать картину просто как композицию из деревьев и тумана, и необходимо прилагать немалые усилия, чтобы снова увидеть пейзаж без головы»<sup>65</sup>, — пишет автор о картине Ми Юрен «Горы и облака». В этом аспекте криптоморфы и их разновидности демонстрируют нам, как воспринимающий, при определенном стечении обстоятельств, может сам являться автором содержания образа, а также их появления на материальном носителе.

Еще одна наиважнейшая проблема, которую Элкинс затрагивает в своих работах, проблема так называемого индивидуального смотрения, в рамках которой некий визуальный объект связывает с субъектом такой способ коммуникации, который не явен для всех других. История смотрения на картину, рассказанная американским исследователем, подтверждает догадку, что визуальный объект не имеет какой-то объективной

---

<sup>65</sup> Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. — Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 258.

совокупности смыслов, а субъект находит их в нем при определенных обстоятельствах. Элкинс, будучи маленьким мальчиком увидел в музее картину «Экстаз Святого Франциска», которая тогда произвела на него большое впечатление, он приходил смотреть на нее время от времени, и за один такой сеанс запоминал несколько деталей этого важного для него изображения.

Эта история рассказана совсем по другому поводу, а именно в отношении практик смотрения, которые действовали когда-то и действуют теперь. В прошлом, когда увидеть произведение искусства удавалось кому-нибудь единожды, всматривались в него особенно тщательно, стараясь запомнить все детали и композиционные связи. Образ этого произведения был особо ценен, а воспоминания о нем охранялись с особой осторожностью. В наше время надобности в этом больше нет. Увидеть картину в каком-либо музее мира не стоит особенных финансовых затрат, а путешествие — физических усилий. Высококачественные копии произведений легкодоступны, а возможность в любой момент увидеть картину в интернете кардинально изменило наш взгляд на произведение искусства. Теперь нет надобности жадно впитывать взглядом и запоминать детали.

Сейчас практически отсутствует возможность что-либо не увидеть. Особенно популярные произведения перешли границу и существуют теперь не только в каталогах и специализированных книгах, на открытках и постерах — они прочно обосновались в культуре повседневности и плотным кольцом окружают каждого из нас.

Это влияет на их восприятие. Вторгаясь в сферу повседневности, произведение перестает быть именно тем, созданным этим художником в эту эпоху нашей культуры. Произведение теряет одни связи и приобретает другие, к его первоначальной сущности, не имеющие никакого отношения.

И если мы имели когда-то некоторый интимный опыт встречи с произведением, которое произвело на нас особенное впечатление, повлияло и

оставило после себя сильные воспоминания, «случайная встреча ... может полностью уничтожить магический флер воспоминаний о нем».<sup>66</sup>

Кроме этой визуальной насыщенности, изображение убивает, по мнению американского исследователя, история искусства. Эта предметная теоретическая область, неотделимая с XVI<sup>67</sup> века от самого искусства препарировывает произведения, выискивая в них «истинный смысл», пытаясь описать, что хотел сказать автор. Историки искусства разбивают целостное произведения на отдельные знаки и смысловые части, читая его, подобно тексту. Кроме того, прочитанное когда-либо о произведении искусства, не даст увидеть последнее непосредственно, а будет служить ложной системой координат восприятия. Опыт критика или историка искусства вытесняет опыт видящего. Таким образом, сфера искусствоведения пытается осмыслить образы, алогичные по своей сути, данные для переживания.

Другой аспект восприятия визуальных образов поднимает в своих работах Кит Мокси — профессор истории искусств Колумбийского университета один из ключевых авторов современных визуальных исследований. Особенность подхода Мокси к дисциплинарному полю в том, что большое внимание он уделяет соотношению презентации и репрезентации, как двум полярных подходам воспроизведения изображений. Следовательно, автор затрагивает семиотический и несемиотический концепции образа и изображения.

В трактровке присутствия Мокси ссылается на — Х.-У. Гумбрехта, который, вместо чтения смыслов, которые отгораживают объект от субъекта, предлагал настраиваться на «интенциональность» природы, жизни и цели объектов, то есть делал акцент на их активной роли в процессе

---

<sup>66</sup> Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. — Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 334.

<sup>67</sup> Если вести отчет о первом упоминании этой сферы в 1550 году в книге «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари.

коммуникации. В своей статье Мокси разбирает несколько вопросов о присутствии, как подходу к объектам, которые воспринимаются «говорящими», прежде чем попадают в привычные модели смысла. Хотя в настоящее время визуальные исследования в Великобритании и США ставят на первое место идеологическую роль образов, их способность манипулировать смыслами (репрезентативный подход), все чаще они дополняются анализом экзистенциальной жизни этих объектов.

Мокси отмечает, что эта парадигма начала формироваться с философии Бадью, Гваттари, Делеза, которые, отвергая представления о бытии, как «едином», утверждали, что человеческий опыт формируется онтологической множественностью, который, в свою очередь не укладываются в «метанарратив языкового представления». В философии науки также имело место переосмысления объекта познания. Исследователи, как например Лорен Достон и Питер Галисон (1992), Бруно Латур (2004), Ленуар (1998), отмечали, что в науке отсутствует чистое познание, и что последнее глубоко социальный, политический и культурный процесс, где невозможно сказать, где заканчивается эмпирическое, и начинается теоретическое познание, а, следовательно, влияние идеологии. Другой концепт — социальная жизнь вещей Арджуна Аппардуая, который описывает путь превращения вещей из одной роли в другую, например, из товара в дар и так далее.

Все эти процессы не могли не подействовать на историю искусства — научную область, которая считала своей прерогативой рефлексировать по поводу визуальных образов. Но история искусства не смогла, по мнению Мокси, сформулировать адекватного ответа на эти запросы. В ходу были различные методики исследования визуального, которые не могли воспринять нечто большее, чем смысл, например, символика Эрвина Панофски или социальная история Майкла Баксандалла. В этих концепциях объект — картина рассматривается в контексте, в котором она появилась. Пропагандируется уверенность, что для приближения объекта к зрителю, необходимы ссылки на обстоятельства. Напротив, например, Диди-Юберман

рассматривает картины как имеющие активное начало (уже в новом контексте), способные самостоятельно генерировать свое собственное значение. Историческое же значение не может быть объективно и абсолютно точно определено для какого-либо визуального артефакта, так как «все исторические объекты, все время встречаются с другими, сталкиваются, или пластически опираются друг на друга, раздваиваются или даже запутываются друг с другом».<sup>68</sup>

Мокси отмечает заслугу Митчелла, который актуализировал понятие «жизни изображений». В статье «Что хотят изображения?» он ясно дал понять, что лишь небольшая часть личной истории картины контролируется ее автором. Мы наделяем образы антропоморфными характеристиками, и после этого они уже являются полноценными участниками (не средством!) коммуникативного акта. Мокси приводит термин британского антрополога Альфреда Гелла «вторичное посредничество». Этим обозначается отличительный признак изображений, способных влиять и контролировать нашу жизнь.

Положение меняется с тем, что появляется все больше точек зрения, что «физические свойства изображений также важны, как и их социальная функция»<sup>69</sup>. На первый план выходит то, что в изображении, нечто превосходит возможности семиотической интерпретации.

Описывая логику развития визуальных исследований и различные подходы к их проблематике, Мокси разделяет концепции Элкинса и Митчелла в англоязычной среде, Бема, Белтинга и Бредекампа — в немецкоязычном, и совершенно иную ветвь визуальных исследований, которая выросла из английской культурологии. Основным представителем последней — профессор Нью-Йоркского университета Николас Мирзоефф.

---

<sup>68</sup> Moxey K. Visual Studies and The Iconic Turn // Journal of visual culture. — 2008. — Vol 7 (2). — P. 135.

<sup>69</sup> Ibid. P. 132.

Основное отличие в подходе этого автора в том, что визуальные артефакты он рассматривает с точки зрения их сообщения, а не средства, и как результат — его интересует по большей части политические и социальные функции изображений. И если рассмотренные выше авторы чаще используют понятие презентации или присутствия, Мирзоев говорит о более привычной репрезентации. В этом вопросе, автор большее внимание уделяет роли зрителя/критика, а не самому визуальному объекту, так как любой акт интерпретации находится в тесной связи с идентичностью субъекта. Кроме того, четко определить субъективность нельзя, она понимается как находящаяся в постоянном изменении, и всякое знание, в том числе о визуальном объекте ситуативно, а, следовательно, важен контекст событий.

В этом, по мнению Мокси, состоит главное отличие концепции Мирзоева с вышеперечисленными авторами. Теории последних объективна и универсальна. «Визуальная культура», напротив, добавляет момент релятивности путем выявления и указания субъектной позиции, как производителя и получателя изображений.<sup>70</sup> Несмотря на это, сущностное различие, оба подхода, по мнению Мокси, сходятся в одном — они «драматизируют процесс интерпретации»<sup>71</sup>. В первом случае это происходит в силу одномоментного, исключительного момента опыта присутствия объекта и субъекта, их индивидуального соположения. Во втором — обширный контекст, в котором получатель и автор образа дополняют его содержание, являя, таким образом, акт коммуникации.

По мнению Митчелла, главный вопрос в современных работах по визуальной культуре и истории искусства задан неверно — исследователи сосредоточены на том, что значат изображения и что они делают, то есть, как последние взаимодействуют в качестве знаков и символов, и какой силой они

---

<sup>70</sup> Moxey K. Visual Studies and The Iconic Turn // Journal of visual culture. — 2008. — Vol 7 (2). — P. 140.

<sup>71</sup> Ibid.

обладают, чтобы влиять на человеческие эмоции и поведение. Вопрос же о желании, обычно поднимается в отношении желания автора что-то изображением показать или в отношении механизма выявления желания зрителя. Правильно же, по мнению Митчелла ставить вопрос о желании самих образов — чего они хотят?

Для начала автор приводит пример модели действия изображений на зрителя авторства Майкла Фрида. Живопись сначала притягивает зрителя, затем задерживают и в конце — поработают его. Желание живописи — поменяться местами со зрителем, пронзить или парализовать зрителя, оборачивая его в изображение под взглядом картины. Эту модель можно назвать «эффектом Медузы». «Непосредственное желание изображения выглядит как версия этого эффекта, что означает этот «поток» зрителя, вербально и пытается пронзить его прямою своего взгляда и (это особенно прекрасная пикториальная функция) видит в перспективе указание руки и пальца, что выделяет зрителя, осуждая, указывая и командуя зрителем. Но это желание пронзить является лишь временным и моментальным побуждением. В дальнейшей перспективе мотивом является — передвигать и мобилизовать зрителя, посылать его к «ближайшему рекрутинговому пункту» и, в конечном счете, послать воевать и, возможно, умереть за свою страну».

До сих пор исследователи говорили об открытых знаках «положительного» желания. Митчелл хочет говорить о том, чего хотят изображения в понятиях недостатка. Иной, нежели у плаката с немецким солдатом, образ действия Дяди Сэма. Этому изображению и его единственному герою не хватает юношеской силы, прямой кровной связи, которую должна пробуждать фигура, олицетворяющая Родину. У Дяди Сэма нет настоящих племянников, он абстрактен, не имеет плоти и крови. Он выдает себя за нацию и просит других людей пожертвовать их плоть и кровь. С немецкого плаката солдат смотрит на других солдат (потенциальных),

которые должны увидеть в нем себя. Дядя Сэм, не имея лица, изображает всю патриотично настроенную Америку.

Элемент, благодаря которому изображение пробуждают наше желание, это то, что они не могут показать. Это бессилие обеспечивает их специфическую силу. Иногда исчезновение объекта визуального желания в картине — это прямой след активности создания зрителей. О таких структурных элементах образов, которые вызывают желание и удовлетворяют его, подробно речь пойдет ниже.

Этот вид прямого влияния желания изображений, конечно, как правило, ассоциируются с «вульгарными» формами изобразительности — коммерческой рекламы и политической или религиозной пропаганды. Изображение, как подчиненный делает призыв или издание приказа, чей точный эффект и сила появляется в интересубъективном столкновении знаков положительного желания и следует недостатку или бессилию. Появление современного искусства точно может быть признано в терминах негативности или отказа от прямых знаков желания. Процесс изобразительного соблазна М. Фрид рассматривает, как успешное точно в пропорциях их косвенности, кажущейся нейтральностью к зрителю, их антагоничности поглощения самими собой внутренней драме. Особенный вид изображений, который увлекает Фрида дать, что они хотят посредством желания смотрения, а не желания чего-то иного, симулирования, что они имеют что-то, что они хотят.

Еще одним аспектом этого вида зрительного желания, является, для Митчелла, живописный пуризм. Абстрактная живопись этого направления составляют изображения, которые не хотят быть изображениями. Но желание не есть показать это желание. Первая мысль Митчелла, что несмотря на уход от вопроса значения и силы к вопросу о желании, он непрерывно вращается вокруг методов семиотики, герменевтики и риторики. Вопрос, чего хотят изображения, не утрачивает интерпретацию знаков.

Визуальные исследования — выражение визуального в социальном поле, ежедневных процессах видения других и делания себя видимым. Это комплексное поле визуальной взаимности не просто by-product социальной реальности, но оно само активно конституирует его. Зрение также важно, как язык в посредничестве социальных отношений. Зрение не может сводиться к языку, к знаку или дискурсу. Образы не хотят ни быть сравненными с «историей изображений» или возвышенными до «истории искусства», но, чтобы их рассматривали в качестве сложных индивидуальностей, занимающих множественные субъективные позиции и идентичности.

Что хотят изображения, следовательно, не может быть интерпретировано, декодировано, продемонстрировано, демистифицировано ему не поклоняются, и оно не очаровывает своих зрителей.

Современное возрождение интереса к идеям Панофского Митчелл также называет симптомом пикториального поворота. Панофский утверждает, что Перспектива, открытая в живописи Ренессанса, не соотносится с «актуальным визуальным опытом», как это научно понималось в начале XX века или интуитивно — в XVI или античности. Он называл перспективу «систематической абстракцией структуры психологического пространства»<sup>72</sup>.

Митчелл проводит «деконструкцию» иконологии Панофского, которая должна стать, по его мнению, сравнительной теорией вербальных и визуальных искусств и внутри основной конструкции человеческой субъективности должна стать конститутивной для языка и изображения.

Итак, подводя итоги первой главы, можно резюмировать следующее.

1. В первой главе диссертационного исследования были уточнены и характеризованы с точек зрения ведущих авторов следующие понятия: визуальной культуры, визуальных исследований, показаны различные

---

<sup>72</sup> Mitchell W. J. T. *The Pictorial Turn // Picture Theory*. — Chicago: The University of Chicago Press, 1994. P. 26.

подходы к данным терминам, а также объяснена их актуальность в гуманитарном научном поле. Также описана логика формирования, научные источники и причины того, что исследователи различных сфер в конце XX века резко повернулись к различным аспектам визуального опыта и даже образовали новую дисциплину.

2. В последнем параграфе было показано, как исследователи визуального подходят к анализу визуальных артефактов, какие их аспекты интересуют различных авторов. Можно с уверенностью говорить об особом положении фотографии и в процессе изменения роли образов в коммуникации, и в изучении их образов. В силу своего главного свойства — возможности создавать копию реальности, фотография перенесла содержания с мира на бумагу, а затем, в «цифру». Это процесс изменил положение образов, дал им новый носитель, обеспечил самостоятельную жизнь.

Теперь, когда прояснено новое содержание понятие образа (какое именно), необходимо обратиться к его многомерной структуре, которая, как мы убедимся далее, содержит и внутренние, и внешние элементы. А далее — к вариантам связи образа и воспринимающего.

## ГЛАВА II. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ВИДИМОГО И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ В КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ

Выше было показано, что визуальный образ — объект современных визуальных исследований — не может быть в полной мере проанализирован в системе семиотики, как это было сделано со словом, а затем — знаком. Развитая система инфраструктуры производства и обмена образами изменила его сущность. Образовавшаяся нехватка — методологическая и теоретическая — которая начала заполняться различными феноменологическими и герменевтическими концептами современных исследователей. Именно их автор считает теми источниками, которые помогут визуальным исследованиям сдвинуться дальше в своем развитии.

Но описать визуальное восприятие чего бы то ни было феноменологически — очень трудная задача. Причем, не отдельно взятого простого предмета: геометрического объема, природного объекта, Другого, а феноменологического видения как такового. В схему чистого визуального восприятия феноменов постоянно пытаются вклинить привычные отношения знаковых систем, к которым мы так привыкли — и вот мы уже видим семиотический анализ и схему мет.

С другой стороны, более глубокое погружение в феноменологию может привести к поиску фундаментального различия между предметом или объектом, а также описание опыта телесного чувства через редукцию зрения к восприятию вообще, которое в феноменологии понимается, как телесное. Еще одна сложность описания феноменологической системы визуальной коммуникации — ее необычность. Действительно, нам надо избегать таких понятий, как объект и субъект, содержание, смысл, значение, понимание, а они, по сути, составляют наше естественное понимание визуального опыта.

В настоящей главе автор, на основе отдельных феноменологических и иных, вспомогательных, теорий, опишет атрибуты феноменологии видимого и, в дальнейшем, систематизирует их. Вначале может показаться, что

последняя задача не может быть решена — настолько хотя и хорошо знакомы, но слишком разрозненны концепты, о которых речь пойдет далее.

В главе будут разобраны философские концепты: онтологические и антропологические — которые обращаются к визуальному опыту для объяснения устройства бытия, и эстетико-медиаальные — внимание которых сосредоточено на классических и неклассических способах создания визуальных образов. В дальнейшем, ссылаясь на эти данные, будет описана феноменологическая структура визуальных образов и их восприятия.

В первом параграфе мы, отталкиваясь от «начал» феноменологии видимого опишем чистый визуальный опыт, коснемся значения видения в конституировании Я и Другого. В этом параграфе мы будем опираться на работы М. Мерло-Понти, Сартра.

Во втором параграфе, для объяснения связи чисто феноменологического поиска смысла видения и интереса к художественным артефактам мы обратимся к философским текстам, которые описывают опыт художника и пространства картины для иллюстрации системы визуального опыта: в первую очередь это М. Мерло-Понти и Ж. Делез.

В третьем параграфе будет изложена схема видения в рамках феноменологической парадигмы. Итогом данного параграфа будет сравнение оптического и осязательного восприятий и показано фундирующее положение визуального опыта ко всему чувствованию. Будет показана структура (онтология) визуального образа. В данном параграфе будут разъяснены те концепты, которые могут быть противопоставлены силе значения, которой обладают знаки в семиологической парадигме. Среди прочего — составляющие визуального образа, которые делают последний не просто объектом среди объектов, а выделяют его из всего горизонта видимого. Это даст нам возможность сформулировать понятие визуального образа и противопоставить его физиологическому понятию видимого объекта. В данном параграфе мы разберем идеи Р. Барта, Ж. Лакана, В. Беньямина и других авторов.

В четвертом, заключительном параграфе будет изложена теория Х.-У. Гумбрехта о производстве присутствия. В нем автор объясняет каким способом поиск и трактовка значения может быть заменена восприятием присутствия визуальных образов. Теория Гумбрехта, не используется исследователями визуального (за исключением Мокси), поэтому параграф методологически и содержательно важен не только в настоящей работе, но и в контексте визуальных исследований в целом.

## 2.1 Конституирующая функция зрения: онтологический и антропологический аспекты феноменологии

Феноменология пробудила интерес к процессу познания, сместила внимание с познания разумом на познание чувством, открыла субъекту реальный, а не «интеллектуальный» мир. Так как вещи могут быть представлены только в виде наших представлений о них, о чем говорил еще Э. Гуссерль<sup>73</sup>, одной из центральных проблем феноменологии является проблема конструирования мира посредством нашего его познания. Способ познания, который анализируется в диссертационной работе — визуальный. Следовательно, для нас особенно важно обратить внимание на идеи феноменологии (классической), которые касаются именно визуального восприятия. Работы двух авторов — М. Мерло-Понти и Ж.-П. Сартра станут руководством к прояснению роли взгляда в феноменологии. Затем, на их основе, будет показано, какое развитие концепты этих авторов получили в новейшей философии.

Приступая к реконструкции феноменологии видения в философии Мерло-Понти и Сартра, необходимо оговориться, что эти авторы не ставили целью своих онтологических проектов описание системы визуальности (которая интересует нас в конечной цели). Для них это средство, метод и путь, с помощью которого открывается возможность описания бытия человека, как «для-себя», если говорить в терминах Сартра.

Но необходимо отметить, что в разбираемых ниже экзистенциально-феноменологических проектах взгляд — больше, чем взгляд. Этим тезисом в истории философии понимание взгляда и глаза уходит от простого определения механического оптического инструмента, главного объекта гносеологического аппарата человека.

---

<sup>73</sup> Гуссерль Э. Картезианские размышления. — СПб.: Наука, 1998. С. 36.

### Визуальная феноменология М. Мерло-Понти.

В представлении Мерло-Понти, феноменология — это не только философия, которая определяет и изучает сущности, но, в первую очередь, философия, которая мыслит эти сущности в их экзистенции. Феноменология — это философия, которая ставит под вопрос бытие, которое дано в наличном мире. Последний, в свою очередь, до всякой рефлексии «уже тут»<sup>74</sup> — субъект и мир, согласно феноменологической традиции, мыслятся, как единая структура. Философ пытается найти контакт с этим миром, одновременно не разъединяя мир и того, кто его воспринимает. В пути к миру до рефлексии, до всякого знания о нем, которое пыталась дать классическая картезианская философия, под вопрос ставится восприятие как таковое и воспринятое до его анализа разумом. Этим восприятием мы открываем мир и себя в нем. В восприятии и наших ощущениях фокус внимания смещается с рефлексии наших чувств, на которые обращала внимание классическая философия, на акт «быть воспринимающим», который и открывает дорефлексивные феномены.

Конститутивными в этом отношении для Мерло-Понти являются зрительное и тактильное восприятия. Они оба действуют сообразно одним и тем же законам, дают материал для описания бытия-в-мире, а в жестком переплетении друг с другом представляют единственный путь к феноменам, с которыми мы только и имеем дело, и на основе которых может строиться философия. Этой темой проникнуты все тексты философа, на ней строится онтология и гносеология.

Вообще, неразделение и слияние — одна из сущностных черт тех понятий и явлений, которые мы будем разбирать далее. Сплетение проявляет себя во многих аспектах, это сплетение субъекта и объекта, сущности и

---

<sup>74</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — СПб.: Ювента: Наука, 1999. С. 5.

существования, видимого и видящего, и раскрывается в центральном понятии системы видения Мерло-Понти — понятии «хиазма». Хиазма относится к сущностной черте бытия-в-мире.

Первое — факт моего восприятия обусловлен фактичностью моего тела. Хиазма, образуемая нашим телом, которое является одновременно видимым и видящим (способным ощущать и быть ощущаемым). Этот принципиальный факт обуславливает возможность ощущать мир, он представляет предустановленную связь мира и человека, благодаря которой мы можем чувствовать мир во всей его полноте и вещи со всеми их признаками.

Этот факт фундирован другой важнейшей хиазмой — сплетением тела и мира. Только с помощью тела нас окружает мир, благодаря ему нам могут быть даны феномены. Восприимчивость мира телом обусловлена тем, что оба они являются единой плотью (в других переводах текстов философа — тканью). Это проблематичное понятие в системе Мерло-Понти не имеет четкого определения, как и предыдущая философия не имела такого понятия.<sup>75</sup> Плоть мира (и тела) не является какой-либо материей, духом или субстанцией, которая могла бы обнаружить единство тела и мира, скорее это текстура, которая одинаково присуща видимому миру и видимому телу, характеристика всех видимых (ощущаемых) вещей. Видящее тело, возникшее в центре мира, является не какой-то другой автономной сущностью, помещенной в мир, и способ бытия в мире которой, необходимо еще помыслить, тело — это «складка» плоти мира, имеющаяся в мире изначально.

Человек своим появлением буквально разрывает плоть мира, одновременно создавая его видимость — «соединение, связь, словом —

---

<sup>75</sup> См.: Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. — Мн.: Логвинов, 2006. С. 214.

коммуникация, происходит через разрыв»<sup>76</sup>. Мы можем схватить эту объединяющую плоть в анализе нашего восприятия. В системе Мерло-Понти оно раскрывается в трех уровнях или модусах: восприятие качеств вещей, пассивное ощущение тела, ощущение ощущения.

Первый уровень — восприятие качеств вещей, пленки, набрасываемой на бытие нашим взглядом. Это качество, которое мы воспринимаем, не равно тому, что мы называем восприятием. Мерло-Понти сравнивает такой взгляд, который видит свойства вещей, с позицией любопытствующего или наблюдающего. Такая позиция не дает понять всю полноту видимого, скрывая его за самим взглядом, которым мы пытаемся понять, «что же я, собственно, вижу».<sup>77</sup> Такая позиция неестественна и не встречается в первейшем (дореклексивном) отношении к миру.

Второй — ощущение изначальной предрасположенности мира и воспринимающего, которое раскрывается в состоянии осязаемости и видимости мира. Это «пассивное ощущение» не принадлежит ни объекту, ни субъекту видения, но образуется на их стыке, оно анонимна и говорит нам как раз о единстве «природы» тела и мира, их расположенности относительно друг другу и является предпосылкой любого восприятия, обуславливая его возможность.

Третий уровень — когда мы касаемся своей руки или видим свое тело. Здесь обнаруживается хиазма воспринимаемого и воспринимающего, в этом акте субъект спускается до уровня вещи. Но мы не воспринимаем себя как любую вещь в мире. Однако, мы не чувствуем слияния меня видящего и меня видимого, они «разделены этим сплетением». Я видящий всегда «чуть

---

<sup>76</sup> Петровская Е. В. Теория образа. — СПб.: Издательский центр РГГУ, 2011. С. 48.

<sup>77</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — СПб.: Ювента: Наука, 1999. С. 291.

дальше», чем та часть меня, которую я могу увидеть или видит другой. Тело дает масштаб мира, «Nullpunkt всех измерений мира»<sup>78</sup>.

Перейдем теперь к тому, что доступно человеку в его взгляде. Во-первых, мы видим не отдельные объекты, мы всегда являемся свидетелями некоторого зрелища, которое нельзя мыслить, как простую сумму вещей. Нам сразу дана сцена мира, и в анализе зрения мы должны прийти не к мозаичному восприятию мира, в котором глаз прикован к предмету, а к системе конфигурации вещей, занимающих каждая свое место. Соединение и группирование заложены в нашей способности воспринимать. Когда мы принимаем во внимание целостную картину зрелища, взаимосвязанность фактов обуславливает проживание, временность (или пространственность?) восприятия. Зрительное восприятие у Мерло-Понти континуально, для того, чтобы схватить видимое поле, необходимо прожить «его». Философ поясняет этот момент на восприятии фильма, смысл каждой сцены которого, зависит от других и само существо фильма раскрывается только из-за временной структуры фильма. Пространственная артикуляция — у картины. Если же визуальный опыт разбивается на отдельные объекты, мы уходим от собственно восприятия к его анализу. Вместе с этим теряется и фигура воспринимающего.

Мерло-Понти спорит с классической психологией и картезианской философией, которые считали зрительные образы результатом совместной работы зрения и мышления. Он отвергает нейтральность чувственных восприятий и наличие широкого спектра их интерпретаций. Видение необходимо понимать двояко: во-первых, как «мышление зрения», во-вторых, как акт видения. Первое, хотя и занимает в системе французского феноменолога особое место, так как это процесс осознания себя и мира не ведет к пониманию сути зрения. Второе, напротив, является ключом к пониманию природы видения и видимого. Кроме того, Мерло-Понти

---

<sup>78</sup> Мерло-Понти. М. Видимое и невидимое. — Мн.: Логвинов, 2006. С. 328.

отказывается от троякой структуры видения: вещь — рисунок (как калька вещи) — образ (как ментальный рисунок, пребывающий в памяти). Сообразно такой структуре существует как бы два мира вещей: один наличный, другой персональный, а актом видения устанавливается двойная связь между вещами первого и образами второго, с синхронизацией в самом акте видения. Зрение уже род мышления, первое неотделимо от второго.

В рамках восприятия (видения) мы никогда не мыслим объект, как и не мыслим себя мыслящими этот объект. Мы всегда находимся в тесном переплетении с видимым посредством нашего тела.

И другая сторона этого процесса, характеризующая онтологический аспект визуального образа. Исследователи визуальной культуры утверждают, что событие и его образ совпадают. Под образом понимается неделимая визуальная единица, находящаяся в противопоставлении знаковой трактовке зрительной информации. Подтверждаться это может фотографией: «Сегодня же мы, напротив, склонны приписывать реальным предметам качества образа. Образы обратили свое оружие против реальности, из копий они превратились в задающие реальность модели. Это приводит к тому, что теория фотографии расширяется до социальной теории»<sup>79</sup>. Если в текстуальной культуре образ дополняет реальность, служит для наглядного ее понимания, в визуальной он поставлен на главное место.

В этом заключается еще одна мысль, которую автор развивает в настоящем исследовании — уход от парадигмы толкования знаков к восприятию присутствия объекта. Мерло-Понти также подтверждает, что подобная позиция в анализе визуального опыта должна быть подвергнута критике. Он отдает предпочтение «теории формы», согласно которой знак не отделяется от значения, увиденное не отделяется от результата его анализа. В его примере с неодинаково освещенными тарелками, которые мы воспринимаем одинаково белыми, на первый план выходит не работа

---

<sup>79</sup> Зонтаг С. О фотографии. — М.: Ad Marginem, 2012. С. 29.

интеллекта, позволяющая сделать вывод о цвете предметов, а полнота визуальной картины, в которую заключены не только анализируемые предметы, но и разные источники их освещения. Или известный пример с кубом. По мнению Декарта, невидимые грани куба достраиваются нашим интеллектом и в результате мы получаем именно эту фигуру. По мнению феноменологической мысли — куб всегда нам дан в своей очевидности. Все предметы даже не видимые здесь и сейчас мы обнаруживаем не посредством памяти или каких-либо суждений, но в их присутствии<sup>80</sup>. Здесь обнаруживается одна из фундаментальных способностей зрения конституировать мир, приводя его в согласованную систему. Благодаря этому, например, покой и движение воспринимается также не согласно объективному порядку вещей мира, а согласно того места, которое мы занимаем телом и фиксируем его глазами. Мы как бы зацепляем объект своим взором, разворачивая в нашей с ним связи остальное пространство.

Видимое всегда находится от видящего на некоторой дистанции. Это пространство является еще одним конститутивом видения, средством коммуникации. Это обусловлено, что и тело, и мир имеет свою толщину, посредством ее мы «превращаем себя в мир, а вещи — в плоть»<sup>81</sup>. Тело объединяет нас с вещами. Сложно провести границу между миром и телом.

#### Система видения в проекте Сартра.

Сартр также, создавая систему видения, описывает мир вокруг субъекта. Взгляд у него предстает как конституирующее отношение к миру, условие осуществления проекта «Я», появление в мире «Других», системы вещей во всей ее целокупности и связности, развертывание темпоральности и пространственности.

---

<sup>80</sup> См.: Мерло-Понти М. Кино и новая психология восприятия // <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (дата обращения: 11.12.2016).

<sup>81</sup> Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. — Мн.: Логвинов, 2006. С. 196.

Разумеется, взгляд не может мыслиться отдельно от глаза. В этом заключается одно из открытий Сартра. Взгляд, как отношение с миром, определяется как «присутствие». Философ несколько раз подчеркивает, что взгляд может быть дан посредством шагов, шороха и прочего, что опосредованно открывает нам приближенное появление Другого. Конечно, такой взгляд имеет вероятностный модус, так как мы лишь можем предполагать, что за этими, наводящими тревогу ощущениями, кроется смотрящий на нас Другой. Этим Сартр отделил взгляд от глаза, который, хотя и являются его основой, но не атрибутом и единственным обладающим зрением объектом. Теперь взгляд сразу отсылает нас к Другому, минуя наш природный оптический орган. Подобная мысль встречается и у Фуко, который подчеркивает: «Другой — уже в мире, мы же всегда запаздываем, или мы, как другие, — уже в мире, но мы, как мы сами, всегда запаздываем [для восприятия]»<sup>82</sup>.

Далее эта мысль развивается. Так как Другой присутствует у нас всегда, что обусловлено природой бытия в мире, то взгляд оказывается уже постоянно нам данным. Фундаментальное различие ситуации «бытия под взглядом» и реальным, конкретным присутствием смотрящего на меня другого, заключается в фактичности последнего, открывающегося в единственном положении меня как рассматриваемого и смотрящего.

Открывая глаза, человек входит в мир, который постепенно разворачивается в его взоре. Вместе с тем, мое «Я» проходит несколько стадий своего становления. Сначала взгляд натывается на объекты вокруг — этим действием творится пространство, состоящее из разноудаленных связей и отношений меня к объектам, ощущения подручного и инструментов мира. На этом этапе «Я» существует как для-себя, пребывая в неограниченной свободе вне времени личного универсума. Далее взгляд обнаруживает точку,

---

<sup>82</sup> Фуко М. Рождение клиники: Археология врачебного взгляда. — М.: Академический проспект, 2010. С. 107.

разрушающую этот порядок. Возникающий в моем поле зрения Другой, отчуждает мою свободу, присваивает мне мое тело, отнимает у меня центр мира, вводя универсальную размерность пространства и времени.

В первом приближении взгляд и глаз должен относиться к некоторой сфере, условно обозначаемой оптикой, которая должна характеризовать систему видения мира субъектом. На деле, кроме этого, взгляд и глаз являются фундаментальными характеристиками человека в мире, обеспечивающие бытие последнего, непрерывно разворачивающиеся в мире.

Дальше рассмотрим тезисы Сартра о взгляде и глазе в онтологическом, гносеологическом и этическом понимании.

Онтологический аспект. Как мы говорили, взгляд Другого, направленный на меня, задает бытие и время универсума. Мой глаз — центр мира (для меня), именно туда и только направлена цельность бытия, именно вокруг него разворачивается сущее. Глаз и исходящий от него взгляд определяет мирскую перспективу, а именно — структуру расстояний. В первом приближении это лишь визуальная структура, понимаемая как сеть видимых объектов в удалении от глаза субъекта. Но далее мы можем увидеть здесь собственное устройство мира, а именно — объективную онтологическую структуру. В центре присутствует объект — мой глаз, но этот объект, осуществляя всемирскую ориентацию, объектом быть перестает. Здесь разворачивается диалектика превращения меня из объекта в субъект и обратно в двунаправленном взгляде меня и другого.

В этом сложном многомерном универсуме я становлюсь объектом-для-другого, осуществляя свою возможность быть-увиденным-другим, которая неотделима от состояния видеть-другого.

Видимый мне мир имеет четкую, открытую и данную мне структуру. Но в акте видения «Я» всегда запинается, встречает препятствие, это — дезинтегратор мира — Другой. Когда в моем универсуме встречается человек, происходит перегруппировка данного мне универсума, приходит понимание того, что существует другой центр мира, который им отчуждается

от меня. Таким образом, тотальное пространство моего «Я» преобразуется в дву- и далее многомерное пространство. Осуществление децентрации мира происходит посредством зрения. Взгляд Другого имеет прямое отношение не только ко мне, в чем я выступаю для него Другим. Более важно, его взгляд относится к вещам мира. Присваивая себе взглядом вещи, Другой организует мир. Как единственный внемирный субъект, Другому я безразличен.

Зрение (видение) есть расположение меня в мире, способ бытия меня и Других, «собрание всех видимых объектов, поскольку их объективные и взаимные отношения все относятся к определенным выбранным и сразу испытываемым величинам, как мерила, а также к определенному центру перспективы»<sup>83</sup>.

Темпоральность мира, возникает в присутствии двух для-себя — меня и Другого — как двух изолированных систем, точек, по отношению к которым возможен отсчет времени. С этим мы имеем два размера темпоральности, и главное, что замечает Сартр, не наложение временных координат на вещи в мире, а взаимное отношение темпорализующих систем друг к другу, посредством чего отчуждается мое личное настоящее, и становится возможным измерение универсального времени.

Гносеологический аспект. «Ощущение — гибридное понятие, соединяющее субъективное и объективное, задуманное исходя из объекта и примененное затем к субъекту, это — неполноценное существование, о котором нельзя сказать, существует ли оно фактически или же в теории; ощущение является чистым измышлением психолога, его нужно решительно выбросить из любой серьезной теории об отношениях сознания и мира»<sup>84</sup>. В сложности и противоречивости, с которой столкнулся Сартр, определяя природу ощущений, он приходит к определению познаваемости мира и

---

<sup>83</sup> Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. — М.: Республика, 2000. С. 497.

<sup>84</sup> Там же.

установлении связи с ним через чувство. Это вездесущее чувство относится, прежде всего, к зрению, которое обнаруживает видимое присутствие вещей.

Но особенно интересен здесь следующий момент — саморефлексия взгляда, которая разъясняет природу видения. В реальности возможно представить видимым видящий взгляд. Может ли эта ситуация пролить свет на познание, чем является этот орган и испускаемый им взгляд? Нет, так как это будет отношения не к глазу – инструменту, открывающему мир, а к глазу, как объекту среди объектов. Нельзя видеть видящее и ощущать ощущающее. (Обратим внимание, как эта проблема была решена у Мерло-Понти посредством фундаментальной, в отношении видения, хиазмы).

Глаз для субъекта лишь фундамент для зрения, условие возможности последнего. Ощущение собственного тела, как видно и из изложенного выше, и как мы можем заключить из повседневного опыта — наиболее странная форма всех эмпирических ощущений. Глаз, в этом случае, стоит особо. И не только потому, что для его видения нужны определенные условия (зеркало, личная фотография), но вследствие того, что глаз и его функция — зрение — являются фундаментальным отношением мира и осуществляется лишь в процессе, а рефлексивному восприятию противится, и при ее возможности разрушается, сводясь к простому объекту, вещи.

Этический аспект. Посредством взгляда мое «я» получает возможность быть тем, чем оно является. Таким образом, мое бытие, наконец, присваивается мне, отчуждая всю мою свободу. В двунаправленном процессе негации происходит важное событие ощущения собственного тела. Мое «я» всегда имеет собственные субъективные реакции на взгляд Другого: страх (чувство опасности перед свободой Другого), гордость или стыд (чувство быть, наконец, тем, чем я являюсь, но в другом месте, там, для Другого), признание моего рабства (чувство отчуждения всех моих возможностей)<sup>85</sup>. Вместе они создают этическую структуру субъекта.

---

<sup>85</sup> См.: Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. — М.: Республика, 2000. С. 427.

Своим феноменологическим описанием глаза, взгляда и природы зрительной коммуникации Сартр заложил основу для всех последующих фундаментальных исследований данного предмета.

Кратко выделим основные тезисы, полученные в этом параграфе.

1. Видение в феноменологических системах является конституирующей (онтологически и антропологически) способностью субъекта. Именно видение является фундаментом самосознания, осознания Другого, мира. То есть видение является основой существования субъекта и причиной имеющегося у него опыта.

2. Видение и видимость, обусловлены не просто возможностью субъекта видеть (не потому что у него есть глаза), а ввиду единой природы мира и субъекта, их соположенности и атрибутивной целостности. Этот момент особенно важен для нас, так как в дальнейшем будет показано, на основе этого, что в акте зрительной коммуникации, не субъект является полноправным хозяином, но что сама коммуникация рождается посредством расположенности воспринимаемого и воспринимающего.

Далее мы разберем как такая феноменологическая установка по отношению к зрению функционирует в анализе художественных изображений.

## 2.2 Феноменологический анализ художественных изображений

Кроме собственно онтологии, в системе Мерло-Понти, начало анализу которой было положено выше, есть в его философии один симптоматичный для современных визуальных исследований момент. Для более полного понимания визуального опыта автор обращается к художественному творчеству: к современной ему живописи, преимущественно, к импрессионизму и постимпрессионизму, и к фигуре художника, как носителя особого типа зрения на мир. Взгляд художника, по его мнению, обнаруживает конститутивные особенности зрения, в отличие от обычного человека, у кого эти возможности скрыты. Художник оттачивает свое мастерство владения зрением, видит в мире то, что не видит обычный человек. Зрение художника имеет особенность — посредством живописи, он собирает вещи из отдельных феноменов: света, тени, цветов. В расположении на двумерном пространстве холста цветовых пятен (именно они являются главными инструментами импрессионистов), как неопределенных сгустков пространства, в отличие от фигур и форм классической живописи, раскрывается секрет мгновенного собирания объекта, генезиса целого в нашем взгляде.

В настоящем параграфе будут изложены основные черты живописного опыта, которые открывают нам природу визуальной реальности и работы зрения, которые выделял Мерло-Понти. Для пояснения и развития мыслей, мы обратимся к Ж. Делезу, который уже в постструктуралистской традиции провел разбор полотен художника Ф. Бэкона. Все это необходимо нам для перехода от чисто философской системы феноменологии зрения к феноменологическим системам анализа визуальных образов.

Итак, в предыдущем параграфе было показано, как феноменология объясняет появление мира и человека фактом восприятия. Далее нужно показать, как феноменология разворачивает этот мир, открывая пространство и время в нем. Для этого, как мы говорили, феноменология обращается к

опыту искусства. Художник, по мнению Мерло-Понти, должен первый не согласиться с тем, что видимым является не сам мир, который для схватывания, по сути, не достигаем, что мир лишь фантом, производное наших собственных мыслительных процессов человека. Художник мыслит глаза окнами души, а тело — ее пристанищем. Через глаза дух, занимающий пространство посредством тела, соединяется с наличным бытием, тем, что действительно нас окружает, тем, что не есть «Я».

### Измерения живописи.

Живопись, как и взгляд художника, делает видимым то, что обычному взгляду не дано. Живопись — метафизична. Картина открывает нам свои измерения — глубину, цвета, линии — которые, в свою очередь, проясняют нам процесс видения мира.

Глубина бросается в глаза на картине, по сути двухмерной, но легко изображающей перспективу видимого мира. Глубина, во-первых, обеспечивает видимость видимого — по природе вещи не располагаются одна позади другой, и этот факт объясняется лишь наличием меня в середине мира. Человек, открывающий глаза — точка отсчета видимого, которое образуется вокруг него подобно сфере. Причем, здесь действует одно ограничение, а именно, антропологическое. Мы видим лишь узкую полоску видимого, которую могут ухватить наши глаза, однонаправленную перспективу. Видимое всегда имеет вектор, идущий из наших глаз, но мы не можем обозревать целый мир с высоты, подобно Богу. Собственно, глубина невидима, и замечается только в различии ширины и высоты разноудаленных вещей.

Глубина, обычно именуемая третьим измерением, для Мерло-Понти является первым, обуславливающим первые два. Длинна и ширина, а также форма вещи, которую они образуют, создаются только в зависимости от расстояния, на котором от нас находится вещь. Далее, уходя от физикалистских объективных понятий, философ мыслит глубину даже не как

измерение пространства, а как некую «глобальную размещенность»<sup>86</sup> — систему координат в котором дано место вещи без абстрактных геометрических понятий.

Глубину нельзя отождествлять с простой перспективой изображения. Это более сложное, экзистенциально-антропологическое понятие, раскрывающие эту самую «глобальную размещенность» вещей. Анализируя живопись Сезанна и используемые художником изобразительные средства, Мерло-Понти приводит пример изображенной посуды на полотнах, которые при четко изображенной перспективе являлись бы эллипсами, но они искажены. Сезанн намеренно вносит деформации, чтобы показать отличие зрения художника, которое является гипертрофированным зрением обычного человека и зрения фотографического глаза — «в реальности мы видим форму, которая колеблется на грани эллипса, но не есть эллипс»<sup>87</sup>.

Цвет — еще одно «измерение», на которое живопись обращает свое пристальное внимание. Цвет понимается как текстура, материальность, представляющая нечто сущее. Цвет — это не просто качество вещей, он соотнесен с самой вещью (синий моря или красный крови). Мерло-Понти приводит пример красного, который не просто красный, а обязательно какой-либо, выраженный в конкретной вещи: от красного платья, до знамени 1917 года. Это подводит к мысли, что цвет, как и все бытие, не дано нам голым, безликим, тотальным, как говорит философ — «никаким»<sup>88</sup>, но представляет собой совокупность отношений различных видимых горизонтов и объемов. В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти анализирует результаты психологических исследований пациентов (преимущественно с поражениями

---

<sup>86</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. — М.: Искусство, 1992. С. 41.

<sup>87</sup> Мерло-Понти М. Сомнение Сезанна // <http://theoryandpractice.ru/posts/7647-cezanne> (дата обращения: 11.12.2016).

<sup>88</sup> Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. — Мн.: Логвинов, 2006. С. 192.

мозжечка и лобных долей мозга)<sup>89</sup>, которые имели отличное от нормального восприятие цветов. Цвет для них был больше чем цвет и вместе с этим качеством вещи, им сообщаются дополнительные «чувственные свойства»: моторная реакция, слуховой аффект, влияние на общее состояние исследуемого. На данном примере Мерло-Понти высказывает гипотезу, которая пройдет связующей нитью сквозь все его работы, что субъект ощущения не «мыслитель», который постоянно анализирует воспринимаемую им информацию, но находится в некоем единящем отношении со средой. В объектах (которые не объекты) воспринимающий находит принцип своего актуального существования.

Следующий элемент живописи — линия. Для философа важны исчезновение линии в импрессионизме, и ее появление и переосмысление в работах художников авангарда и постимпрессионизма.

Линия, которая была неотъемлемой частью произведений классической живописи, в импрессионизме исчезает. Художники изображают вещь лишь цветовым пятном. На стыке таких вещей-пятен мы видим границу, которая артикулирована уже не линией, как чем-то привнесенным и строго определенным извне, не имеющимся в реальности контуром предмета, а соположенностью изображаемых предметов. «Импрессионизм желал ухватить в живописи самый способ, каким предметы поражают наше зрение и атакуют наши чувства. Он запечатлел их в атмосфере, где они открыты мгновенному восприятию, без законченных контуров, связанными друг с другом светом и воздухом»<sup>90</sup>. Импрессионисты сосредоточили свое внимание на отсутствии линии в реальности, на отсутствии контура вещи, заполняемой ее же сущностью. Линия не является наличным бытием. Такое развитие

---

<sup>89</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — СПб.: Ювента: Наука, 1999. С. 268.

<sup>90</sup> Мерло-Понти М. Сомнение Сезанна // <http://theoryandpractice.ru/posts/7647-cezanne> (дата обращения: 11.12.2016).

событий в живописи и ее рефлексии сместили внимание в художественном изображении с изображения предмета, собственно на предмет.

Новое значение линии, Мерло-Понти открывает в творчестве излюбленных художников — Поля Сезанна, Пауля Клее и Анри Матисса, которые не хотели отказываться от импрессионистской эстетики, которая берет за образец природу, но вместе с тем искали путь к объекту, который импрессионизм утратил. Эту концепцию линии философ прослеживает еще от Леонардо да Винчи. Она представляет собой уход от линии, как «вещи в себе», которая обозначает лишь контур, границу объекта. Теперь линия освобождается, становится видна ее конститутивная сила в «нарушении равновесия, внесенном в безразличие белой бумаги»<sup>91</sup>. Такая линия не прекращается, а образует пространственность на живописном полотне. «Начало прочерченной черты устанавливает определенный способ быть или делаться линией, “линиться” ... линия стала сжатием, расслоением, модуляцией пространственности»<sup>92</sup>.

Кроме того, важно отметить, что линия, как контур, возникает только благодаря человеческому глазу, на границе вещей, по ту сторону вещи выделенной на фоне всего остального.

Мерло-Понти сравнивает открытие такой линии с открытием изображения движения в неклассической живописи. В отличие от старых художников, современные не изображают застывший момент какого-либо движения, а парадоксальные положения тела, которое никогда мы не увидим в реальности, но вместе с тем, которое презентует нам временность движения.

Французский феноменолог, с помощью линии, пространства картины и природу смотрения на полотно объясняет нам, что в поле видимого есть не только знаки. В нем все элементы неразрывны с самими вещами и с

---

<sup>91</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. — М.: Искусство, 1992. С. 48.

<sup>92</sup> Там же. С.46 — 48.

пространством, как целым. Во-первых, они сами образуют это пространство, во-вторых это пространство создается уже с каким-либо качеством.

#### Философский анализ живописи Бэкона.

Далее обратимся к объемному философскому анализу художественного творчества Ф. Бэкона, проведенному Ж. Делезом, — у французского автора мы находим отличный пример незнакового анализа живописи. Собственно, книга «Френсис Бэкон. Логика ощущения» единственная обстоятельная публикации Делеза об искусстве, в частности, о современном, что ничтожно мало, по сравнению с его размышлениями о литературе и кинематографе. В своем труде Делез показывает творческое становление художника анализ основных изобразительных приемов, и, на основе этого, взгляды на образ, возможности живописи и ее сути. Последнее особенно важно в контексте настоящего исследования, так как искусство и, в частности живопись во многом помогают созданию незнаковых теорий визуальности. Поэтому рассмотрим труд Делеза более подробно.

Весь труд Делеза сосредоточен вокруг одной проблемы — проблемы фигуративности в живописи и противоположных решениях этой проблемы в живописи классической и современной. По мнению французского философа, основанному на творчестве художника Бэкона, живопись должна преодолеть собственный фигуративный, иллюстративный, нарративный характер. Сделать это она может двумя способами: «либо через абстракцию к чистой форме, либо через экстракцию или изоляцию — к чистой фигуральности»<sup>93</sup>. Бэкон, избирает второй путь в силу того, что ему «дорога фигура». И, чтобы преодолеть возможность фигуративности, чтобы избежать ситуации, когда на картине начинает завязываться рассказ между несколькими фигурами, художник изолирует фигуру, ограничиваясь лишь фактом этой фигуры.

Главное, что удалось Бэкону — писать фигуры, даже сдвоенные и строенные (триптихи — излюбленная форма полотен художника), между

---

<sup>93</sup> Делез Ж. Френсис Бэкон. Логика ощущения. — СПб.: Machina, 2011. С. 35.

которыми не завязывается история, которые лишены репрезентации чего бы то ни было. Кроме Фигур (как употребляет это слово с большой буквы Делез) на картинах Бэкона всегда имеется заливка — несущая «структурирующую, опространствливающую функцию»<sup>94</sup>. Причем, заливка не играет роли естественного пространства, которое бы превратило первую в фигуру, в отношениях заливки и фигуры отсутствуют глубина или удаление. Подобная функция произведения искусства встречается у американского художника Тони Смита. Он рисовал, и делал скульптуры кубов, как правило, черных. Они являли собой, по сути, ограниченное пространство, взятое в рамки произведения — простейший, тавтологичный объект. Но Ж. Диди-Юберман, который уделял большое внимание работам художника, понимает всю глубину такого примитивизма, называет кубы диалектическими, открывающими своим наличием «здесь» сильнейшие антропологические смыслы<sup>95</sup>. Похожая роль ограничения пространства подмечена архитектором Ремом Кохласом на этапе, когда были придуманы небоскребы, как квадрат между улицами, выдавленный вверх, простой четырехугольник, родивший новую сущность строения<sup>96</sup>.

Вернемся к Делезу. По его мнению, в своей живописи Бэкон имеет лишь три элемента: материальная структура, круг-контур, послушный образ. Делез часто употребляет аналоги этих понятий в терминах скульптуры: «арматура, цоколь, который может быть подвижным, и Фигура, прогуливающаяся в пределах арматуры на цоколе»<sup>97</sup>.

Несмотря на тот факт, что современная живопись своими изобразительными средствами ушла далеко от классической, ее

---

<sup>94</sup> Делез Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. — СПб.: Machina, 2011. С. 35.

<sup>95</sup> См. подробнее Диди-Юберман Ж. То, то мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб.: Наука, 2001. С.58 —121.

<sup>96</sup> См. Кохлас Р. Нью-Йорк вне себя. — М.: Strelka Press, 2013. — 336 с.

<sup>97</sup> Делез Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. — СПб.: Machina, 2011. С. 68.

подверженность фигурации также возможна. Современная живопись «оккупирована, осаждена фотографиями и клише, которые обосновываются на холсте еще до того, как художник приступит к работе»<sup>98</sup>, а задача художника состоит в том, чтобы с этими клише порвать.

Освобождаясь от всякого повествования, живопись, все же, оставляет в себе нечто, что обуславливает ее функционирование. Фактичность или наличность достигается Бэконом, тем, что он привносит в полотно функцию свидетеля, как бы отмечая последним, то, что пишет на холсте. Свидетель — это некий отличный от Фигуры зритель, вуайер, фотограф, прохожий, «ждущий». Фигура, которая практически всегда является телом, необходимо совершает в отношении этого свидетеля какое-либо движение.

Бэкон анализируется Делезом не просто так, а в контексте мировой живописи, вернее самых заметных имен, и особенно, Сезанна (он был интересен и подсказал много идей не только Мерло-Понти). Начав с импрессионизма, а затем, порвав с ним, Сезанн большое внимание уделял ощущению в живописи. Ощущение здесь берется абсолютно в феноменологическом понимании, как находящееся в непрерывном становлении сорасположение субъекта и объекта, как бытие-в-мире. Главное, что сделал в этом отношении Сезанн — выявил, что ощущение возникает не в игре цветовых и световых пятен, в отказе от изображения чего-либо конкретного в пользу абсолютной изобразительной свободы, излюбленной импрессионистами. Ощущение всегда исходит из тела. Тело изображается как испытывающее ощущение. Делез, проводя аналогии между функционированием живописи у Сезанна и Бэкона, говоря о последнем, различает форму, соотнесенную с ощущением — фигуру, и форму, соотнесенную с объектом — фигурацию. Этот факт является аргументом против абстрактной живописи, которая, так же, как фигуративная, действуют не на эмоции, а на рассудок.

---

<sup>98</sup> Делез Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. — СПб.: Machina, 2011. С. 71.

Прежде чем мы перейдем к анализу оптического и тактильного измерений художественного опыта остановимся на результатах вышесказанного в данном параграфе. Нам стало ясно, что изображения могут быть проанализированы не только посредством разложения на знаки, меты и другие составляющие. Художественные изображения и художественный опыт напротив, могут подсказать путь к усмотрению визуальных образов, как феноменов.

#### Как возможно видеть: оптическое и тактильное.

Теперь нужно возвратиться к разговору о видах ощущений и их конститутивном характере у Мерло-Понти. Наложение видимого и осязаемого миров друг на друга представляет в философии феноменолога своеобразный вид хиазмы. Автор говорит о взаимном расположении результатов этих ощущений, и что, по сути, осязаемое и видимое есть одно и то же, так как каждое из этих чувств творится телом, занимающим место в пространстве, что относит его к осязанию, и глазам, как части тела — к зрению.

Наличие двух конституирующих наше бытие чувств в их нераздельности и неслитности говорит нам, что, задаваясь вопросом о визуальном восприятии, мы всегда должны принимать «тактильную часть» этого опыта. Кроме того, нельзя говорить о голом зрении. Если бы воспринимающий полностью стал своими глазами и не мог иметь никакого другого отношения к миру, кроме как зрительного, исчезло бы тело и сам воспринимающий, полностью растворившись в видимом.

Но вместе с тем, не должно быть сомнений, что зрительное восприятие доминирует над тактильным контактом с миром, дополняет его. Опыт слепых, обретших способность видеть, анализируемый Мерло-Понти, свидетельствует об этом. Ощущения людей, впервые обретших зрение после операции, описывают абсолютно новый, полученный для них способ

восприятия пространства и целостности формы<sup>99</sup>. Ощупывая рукой предмет, слепой воспринимает части предметов подобно раздробленным объектам. Целое предмета, а также, что еще важнее, горизонт зримого, может быть дано только посредством зрения. Подобную мысль мы встречаем и в текстах Фуко о взгляде. «Зрение и развивается как компенсирующее тактильное (осязательное) чувство: видеть — это «касаться на дистанции»<sup>100</sup>.

Учитывая вышесказанное, необходимо помнить об исключительном значении, которое придает Мерло-Понти в своей философии понятию «видимое» и связанных с ним. Эта категория является ключом к пониманию природы человека и мира. Видение не просто дает нам опыт, но первый раз, пережив акт видения, мы имеем особенный уровень восприятия, который не может быть уже закрыт для нас, и относительно которого будет определяться весь остальной опыт.

Выше мы уже говорили об анализе живописи, который Делез проводит на примере картин Бэкона. Но также Делез говорит «о живописи до живописи». Этой мыслью он хочет подчеркнуть, что живопись не начинается с белого холста. До живописного акта художник переполнен «фигуративными данностями: фотографиями-иллюстрациями, газетами-наррациями, кино- и телеобразами» — физические клише и психические: воспоминания и фантазмы. Работа живописца — не трансформировать клише, не использовать их нагромождения, а полностью отказаться от них, выйти из-под их влияния. Один из способов Бэкона сделать это — нанести на холст так называемые «свободные метки» — нерепрезентативные точки, поставленные случайно, подчиняющиеся не замыслу, а руке художника. После зрительный образ рисуется в координатах этих точек и, тем самым, вырывается из плена клише.

---

<sup>99</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — СПб.: Ювента: Наука, 1999. С. 286.

<sup>100</sup> Фуко М. Рождение клиники. — М.: Академический проспект, 2010. С. 118.

Как может показаться с первого взгляда, говоря о решении живописью своих внутренних проблем нарративности. Так как абстрактная живопись не фигуративна, не несет в себе какого-либо рассказа, она решает эти проблемы наиболее результативно. Делез придерживается абсолютно противоположного мнения. Вообще, живопись имеет два вида пространства: оптическое и тактильное. Абстракция как раз и оперирует своими фигурами на оптическом уровне, а тактильных элементов не имеет вовсе. Все элементы абстрактной живописи образуют не диаграмму, а некий цифровой код. Он может выражаться триадами Кандинского или «пластическим» алфавитом Эрбена. Так живопись не может воздействовать на чувства. Второй способ развития абстрактной живописи, когда диаграмма смешивается с картиной, когда геометрия картины рушится и глаз уже не может ей следовать. Так работают картины Поллока. В то время как диаграмма относится к аналоговому языку — языку отношений.

Для Делеза большой вопрос заключается в том, что представляет собой аналоговый и цифровой языки, в чем различие их функционирования. Он не соглашается с двумя существующими точками зрения на эту проблему. Не верно, по его мнению, что аналоговый язык действует через некоторую «очевидность», а цифровому языку всегда нужно учиться. Пример животных опровергает эту гипотезу. Ошибочно считать, так же и то, что аналоговый язык действует через подобие, а цифровой — через конвенцию.

Вся книга Делеза проникнута, также еще одной проблемой — одной из ключевых в настоящем исследовании. Философа беспокоит суть взгляда на картину и его стороны: тактильная и оптическая. При разных подходах к живописи, рассмотрения ее «элементарных частиц», природа восприятия картины меняется. Взяв за структурные единицы цвет и линию, как мы видим это в классической фигуративной живописи, между произведением и смотрящим устанавливаются чисто оптические отношения, а выделяя штрих и пятно — ручные или тактильные отношения. Не все так просто, чтобы уложить динамику взгляда в две этих крайности. Между ними существует,

как говорит Делез, «несколько ступеней, согласно которым значение руки колеблется: это будут цифровая, тактильная, чисто ручная и гаптическая ступени»<sup>101</sup> — от большего преобладания руки над глазом к меньшему. Для цифровой ступени характерно чисто оптическое пространство, которое задается кодом руки-пальца, которое перемещается в первом согласно зрительным формам. Далее, на следующей ступени, по мысли Делеза, это оптическое пространство дополняется тактильными референтами: глубиной, контуром, моделировкой и другими. Третья — ручная ступень являет нам такую зрительную реальность, которая зрению уже не принадлежит. Здесь зрению дано «бесформенное пространство и безостановочное движение»<sup>102</sup>, сконструированное перемещением руки вопреки оптической логике. Последняя, гаптическая стадия характерна не столько большей независимостью руки от глаза, а приобретением глазом функции осязания. По словам философа, здесь уже сам глаз не видит предметы, а ощупывает их, выстраивая образ. Такой способ видения был характерен для искусства древних египтян и был утерян<sup>103</sup>. У Делеза есть надежда ее обретения современным взглядом.

В этом контексте развития различных состояний взгляда так важна Делезу живопись Бэкона. Диаграмма, являющаяся сущностной единицей живописи последнего, как раз показывает нам смену зрительных стадий. Но диаграмма — не элемент живописного полотна, а, скорее элемент работы Бэкона-художника. «В целом, закон диаграммы по Бэкону таков: имеется фигуративная форма, в которую вторгается, чтобы запутать ее, диаграмма, а из диаграммы, в свою очередь, выходит форма совершенно иной природы,

---

<sup>101</sup> Делез Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. — СПб.: Machina, 2011. С. 160.

<sup>102</sup> Там же. С. 161.

<sup>103</sup> Там же.

именуемая Фигурой».<sup>104</sup> Диаграмма состоит из цветowych пятен, штрихов, Фигура является результатом их сложения. Рисуя птицу, у Бэкона выходит человек под зонтом — Фигурой является последнее, а действие диаграммы мы видим в запутывании всех возможностей картины, которые были в голове художника. Действие диаграммы в переходе от тех ручных меток, о которых говорилось выше, к гаптическому зрению.

По сути, гаптическое зрение, то есть не оптическое, а тактильное, ручное — то, ради чего выше был повторен путь мысли Делеза, исследовавшего живопись Френсиса Бэкона. Заметим, что в настоящем диссертационном исследовании это единственный прецедент разбора художественной критики. Хотя эта критика и проведена не теоретиком искусства, а живописью художника не относится к классической. Внимание, оказанное выше, обязано было прояснить, на примере работы художника, как можно видеть руками. Бэкон, ищущий свой путь в живописи, старающийся преодолеть фигуративность, обозначившуюся в искусстве несколько лет назад пришел к тому, что можно писать не-объекты, пользуясь не-зрением.

Данный параграф подводит нас к признанию того, что:

1. Видение не является простым чтением визуальной поверхности. Взгляд «блуждает» по поверхности визуального объекта среди некоторых отметин, точек особенного его притяжения. Несемиотическая «разметки» картины, а, следовательно, и другого визуального опыта показывает иную, отличную от семиотической традиции структуру визуального образа.

2. Феноменальный срез визуального опыта, и разворачивание его в конкретном зрительном акте, показывает нам, как зрение спускается на уровень чувственности вообще и имеет, поэтому, с осязанием одну структуру.

---

<sup>104</sup> Там же. С. 162.

### 2.3 Акт видения и структура образа

В первых трех параграфах было показано, что процесс видения — это не просто обусловленный физиологически способ восприятия мира, который, на протяжении становления человеческой культуры стал способом считывания смыслов. Кроме этого, в первой главе диссертации мы установили понятие визуального образа, которое противопоставляется знаку и понимается как более сложная структура, в которую входит не только собственно содержание самого объекта восприятия, но и культурные и индивидуальные связи воспринимающего с ним, а также ситуация, в которой этот объект воспринимается. Далее следует сосредоточиться на анализе ситуации восприятия и структуре воспринимаемого объекта.

В настоящем параграфе будет показано, что образ имеет неоднородную структуру, которая, в свою очередь, обуславливает его активную позицию в коммуникативном акте. Ниже мы рассмотрим три концепта, которые объясняют, каким образом объект может нести в себе нечто особенное, что, в дальнейшем, объясняет его активную позицию в коммуникативном акте. Это аура, *punctum*, и объект маленькое «а».

Автор ставит своей задачей в настоящем параграфе показать, как может объясняться тезис о том, что визуальный образ не равен самому себе, а представляет нечто большее, чем набор структурных элементов. Этот тезис можно считать центральным в выстраиваемой феноменологии визуальных исследований. Семиотическая трактовка образа как знака, всегда ставила рамки, определяла символический объем образа. Перешагнув ее, мы хотим сделать явным, что в процессе контакта образа и воспринимающего его, в сложной взаимосвязи рождается некий довесок, увеличивающий содержание образа. Причиной этого всегда будет являться соположение человека и видимого им образа.

### Варианты понимания структуры визуального образа.

Начнем с известных и самых свежих структур, которыми исследователи характеризуют визуальный образ. Отказавшись от семиотической трактовки образа в пользу иконической, Илья Инишев пытается построить онтологию образа — структуру, которая сделает понятной и явной работу иконической плоскости, которая так его занимает. Субстанциональное определение для автора — возможность понять многомерное строение образа, в котором смысл не загораживает материальный носитель. Характеристика теории Инишева в контексте визуальных исследований, а также отношения автора к этой теории будет дано после ее разбора.

Инишев определяет в образе три слоя: *tabula*, *pictura* и *imago*<sup>105</sup>. *Tabula* является собственно физической вещью: картиной, фотографией, фильмом, как самой собой, как частью мира. Этот слой не порождает самого образа, а смысл рождается только из-за соотношения с контекстом (картина в музее, картина в костре). Характеристика этого уровня по отношению к образу — негативная. Когда мы все внимание уделяем материальному объекту в этом измерении, образ перестает быть воспринимаемым, пишет автор. Связь этого слоя с внутренними свойствами он называет также окказиональной. Это спорное утверждение может быть подвергнуто сомнению тем фактом, что образ всегда является раскрытием ситуации «наличия-в» и медиум-носитель имеет соразмерное влияние на образ, как и его содержание. Выделение *tabula* явилось первым шагом к феноменологическому пониманию образа.

*Pictura* — изобразительная плоскость материальной вещи, часть *tabula* (лицевая сторона живописного холста). На нее наносятся иконические элементы, которыми и создается картина. Отношения их к *pictura*, подчеркивает автор, «не метрические, а грамматические. Цвет, по сути, здесь

---

<sup>105</sup> Инишев И. А. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. — 2012. — 1 [85]. — С. 199.

не наносится на поверхность, а только впервые и создает ее»<sup>106</sup>. В этом измерении поверхность переходит от чисто физической вещи нашего мира к «экрану», дающему раскрыться образам. *Pictura* является наиболее трудноуловимым срезом изображения и открывается лишь в акте намеренной рефлексии.

*Imago* — самая важная часть в субстанциальном понимании образа. На этом уровне вещь уже не сама по себе, а то, что обнаруживается в материальной среде, несущей образ, причем материальность как таковая перестает быть очевидной. Специфика материального объекта уже не столь важна и заметна и может раскрыться лишь в аналитической процедуре (которая, кроме этого, раскрывает и связь трех слоев).

Инишев характеризует эти уровни образности через понятие медиума. В нестабильности *pictura*, которая является в диалектическом переходе *tabula* в *imago*. Инишев видит формирование иконической плоскости — образа, воплощенного в конкретной материальной вещи. Иконическая плоскость, то есть материальный объект как иконичекая плоскость может быть схвачена только как следствие изменения воспринимающим своей рефлексивной установки. Это изменение «нормального» восприятия мира, «"прагматически мотивированного повседневного опыта»<sup>107</sup>. Если в обычной ситуации вещь воспринимается для какого-то действия или последующего восприятия, здесь субъект останавливается на самом факте явления, находится с последним в акте эстетического соприутствия.

Инишев считает, что описанный выше диалектический процесс полностью лишает вещь бытия «как вещи» — части трехмерного пространства, заставляет ее перетекать в образную плоскость. Тем самым открывая нам новый тип материальности — медиальный, который

---

<sup>106</sup> Инишев И. А. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. — 2012. — 1 [85]. — С. 199.

<sup>107</sup> Там же. С. 201.

характеризует не субстанциональное содержание, а новые отношения между его элементами.

Визуальный образ, таким образом, есть «не использование “готовой” материальной основы в эстетических ... целях, а определенный итог ее формирования и (само)обнаружения»<sup>108</sup>. Материальность образа является необходимой. Восприятие образа происходит всегда в двух модусах: видения нечего, «как», и видение его «в» чем-то. Это отличает восприятие образа от восприятия вещи.

На особенное влияние материальной вещи на образ, который она несет, обратил внимание теоретик средств коммуникации Маршалл Маклюэн. В центре его рассуждений о сущности коммуникативных актов и связей лежит понятие «медиа». Для самого философа этот термин являлся очень широким и неясным, он называет медиа «вообще любую технологию, усиливающую человеческое восприятие и возможности человеческого тела»<sup>109</sup>. Но в нашем контексте понимание медиа нужно сузить до средства, которое несет в себе некоторое сообщение.

Маклюэн разделяет медиа на горячие и холодные. Горячие требуют от зрителя мало участия, обладают высокой четкостью информации, высокой определенностью — это состояние, когда наполненность данными средства сама цепляет воспринимающего и не требует от него большого участия. Холодные, наоборот, предоставляют информацию низкого качества, и, для адекватного восприятия требуют большой вовлеченности от зрителя. Таким медиа является, телевидение и интернет. Этим сущностным разделением Маклюэн обосновывает свое самое известное высказывание «средство

---

<sup>108</sup> Инишев И. А. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. — 2012. — 1 [85]. — С. 204.

<sup>109</sup> Маклюэн М. Интервью для Playboy // <http://www.mcluhan.ru/articles/marshall-maklyuen-intervyu-dlya-playboy-ch-2> (дата обращения: 09.12.2016).

коммуникации есть сообщение»<sup>110</sup>. Этим тезисом автор обозначает, что не только и не столько важна информация, передающаяся в коммуникативном акте, сколько важен образ действия, материальная вещь или комплекс таких вещей, технология, которая появилась и укоренилась в обществе, которая несет в себе данное сообщение. Те возможности, которые открыло массовое печатное слово, радио, телевидение и далее — интернет уже подразумевают особый уровень развития культуры и то, что это средство должно быть использовано сообразно своей сущности: «Даже если бы Гитлер передавал лекции по ботанике, какой-нибудь другой демагог начал бы использовать радио для ретрайбализации немцев, вновь зажигая темную, атавистическую сторону племенной культуры, создавшей Европейский фашизм в 20-х и 30-х»<sup>111</sup>.

«Дополнение», как атрибутивная характеристика образа.

Одним из выводов вышесказанного, особенно важным для нашего исследования, является то, что видимый объект никогда не бывает равен визуальному образу. «Этот надгробный камень, который я вижу: параллелепипед длиной около ста восьмидесяти сантиметров»<sup>112</sup>, — так описывает Диди-Юберман исполнение тавтологии зрения по формуле «я вижу то, что я вижу». На самом деле, такое зрение искусственное, и, когда мы хотим описать феномен видимого, оно не откроет нам ничего нового. Такое зрение использовало минималистическое искусство, которое ставило своей целью создать простейший объект, который не лгал и ничего не скрывал по поводу своего содержания. Художники этого направления

---

<sup>110</sup> Маклюэн М. Интервью для Playboy // <http://www.mcluhan.ru/articles/marshall-maklyuen-intervyu-dlya-playboy-ch-2> (дата обращения: 09.12.2016).

<sup>111</sup> Там же.

<sup>112</sup> Диди-Юберман Ж. То, то мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб.: Наука, 2001. С. 12.

пытались создать произведение, вернее объем, «не представляющий (и не репрезентирующий) ничего, кроме свойственной ему как объекту объемной характеристики»<sup>113</sup>.

Но если понимать зрение не как простую оптическую схему, а культурный конструкт, объект как «собственно» объект, никогда не бывает видимым. Видя таким образом, мы принимаем в расчет контекст объекта, его темпоральность, груз времени, который он несет, а вернее, тянет за собой. В настоящем зрении всегда есть работа памяти видящего. Эта могила, которую видит французский философ, «вызывает вслед за собой целый мир искусства и шире, артефакта»<sup>114</sup>. Это первая сторона зрительного акта. Вторая — то, как объект смотрит на видящего. Здесь открывается неочевидное, опустение, потенциальная судьба моего тела. Именно видимость могилы определяет ее активность, она всегда «хочет сказать, то, что она заключает в себе»<sup>115</sup>. Она вызывает невидимый образ моего будущего, когда я стану равным тому, что вижу сейчас.

Далее обратимся к одному из центральных понятий анализа изображений и способов их производства. К понятию, которое, какую бы оно ни набило оскомину современным авторам, имеет большое значение в рамках визуальных исследований, особенно в той их части, которая опирается на феноменологические методы. Понятие ауры — одно из самых противоречивых, которое мы встречаем в текстах Вальтера Беньямина, с которого начался разговор о новом статусе предмета искусства в обществе.

Сразу оговоримся, что разговор об ауре идет не только в отношении предмета искусства, но о всяком визуальном объекте. При этом все рассуждения Беньямина будут полноправны — в его время искусство еще не

---

<sup>113</sup> Диди-Юберман Ж. То, то мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб.: Наука, 2001. С. 23.

<sup>114</sup> Там же. С. 24.

<sup>115</sup> Там же. С. 111.

потеряло своей привилегированной позиции и только оно, разумеется, с некоторыми оговорками, отвечало за производство визуальных образов. Более того, сам философ отмечает, что «этот процесс [потеря ауры] симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства»<sup>116</sup>. Сейчас же визуальные образы являются не только и не столько результатом художественных практик. Кроме этого, надо учитывать, что сам Беньямин вводит и развивает понятие ауры не для того, чтобы создать эстетическую теорию, а лишь для пояснения изменившейся роли искусства, для проведения демаркационной линии между его двумя сущностными формами.

Мы уже сказали о противоречивости разбираемого нами понятия — одно из ее проявлений состоит в том, что некоторые ученые склонны вообще выносить за рамки современного гуманитарного знания этот концепт и любое современное его прочтения. В принципе, исследователи имеют полярные мнения, сохранилась ли аура визуальных артефактов в постмодерной культуре и существует в измененной форме, либо Беньямин оказался прав — аура теперь часть истории. Борис Гройс, например, настаивает на первом варианте и предлагает несколько возможностей для современного существования ауры: и как практики художественного документирования<sup>117</sup>, и как ситуации «здесь и сейчас», на которую опирается перформативное искусство<sup>118</sup>. Елена Петровская напротив, развенчивает эти попытки и настаивает: «аура и жизнь несовместимы».<sup>119</sup> Мнение, что

---

<sup>116</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996. С. 22.

<sup>117</sup> Гройс Б. Искусство в эпоху биополитики //: <http://biomediale.nssakaliningrad.ru/?blang=ru&author=groys> (дата обращения: 3.11.2016).

<sup>118</sup> См.: Гройс Б. Политика инсталляции // Логос. — 2010. — №4 (77). — С. 109–121.

<sup>119</sup> Петровская Е. В. Верните ауру, без ауры тоска // <http://polit.ru/article/2013/03/14/ep140313/> (дата обращения 4.11.2016).

современное искусство лишено ауры придерживается и Ж.-Л. Нанси<sup>120</sup>, правда в его текстах нет развития этого термина или пояснения, что он под ним понимает.

Аура — «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был»<sup>121</sup>. Ауру может иметь не только произведение искусства — любой предмет, ситуация, природная или рукотворная часть ландшафта. Сам немецкий философ ставит в пример ауратичное восприятие пейзажа. Аура — незримый след, который тянется к нам от чего бы то ни было сквозь толщу истории. Неся с собой груз традиции, она является воплощением Духа во всем многомерном смысле этого понятия.

Беньямин начинает говорить об ауре в контексте развития технических средств, которые открывают новые возможности для копирования изображений. С этими процессами изображения теряют ауру. Философ отмечает этот факт только в отношении технического копирования (для него, в первую очередь, это фотография). Беньямин говорит не только о потере ауры произведениями старого — живописного — искусства, но и о том, что новые искусства, которые только находятся в начале своего становления, создают такие произведения, которые не могут иметь ауры по своей сути. Природа кино и фотографии заключается в возможности их воспроизводимости, и, как показывает история, чем большие обороты набирает воспроизводимость, тем заметнее и важнее произведение.

Аппаратное создание дубликатов, во-первых, может открыть дополнительные оптические аспекты оригинала (масштабирование, параллакс), во-вторых, создает изменяющийся контекст (собор теперь можно

---

<sup>120</sup> Нанси Ж.-Л. Смех, присутствие // <http://kassandrion.narod.ru/commentary/11/14nancy.htm> (дата обращения 4.11.2016).

<sup>121</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996. С. 24.

увидеть не только на площади). Оригинал теряет свою ценность в том смысле, что он перестает быть единственным, тем, что открывает для видящего его что-то особенное, чего больше нигде не встретишь. Оригинал больше не оригинален. В то же время, в социальном измерении, это очевиднее, эстетическая функция изображений заменяется экспозиционной. Культовая функция переносится в сферу политического. Именно это новое положение изображения подчеркивает в своих текстах Беньямин. Экспозиционная ценность приобретает главенствующую роль.

Но вернемся к концепту ауры, предложенному самим Беньямином и посмотрим, как оно может вписаться в современные визуальные исследования. Сущностно аура определяется как дистанция.

Наиболее интересную трактовку ауры мы находим в работах Жоржа Диди-Юбермана: «Выходит, аура — это выработанное разнесение, рождающееся из смотрящего и того, на что он смотрит под действием смотримого»<sup>122</sup>. «Разнесение» — это, как раз создание дистанции, пространства между тем, кто смотрит и на что смотрят. «Выработанное» — значит, что это разнесение не определено заранее и фундировано онтологически, а происходит в некоторой работе. «Из», «на что» и «под действием» означает, что ауры создается из некоторой соположенности, конкретной ситуации в которой вещь делается видимой человеку. Дистанция, мы помним, существует в удвоенном виде: объект существует близко и одновременно далеко.

Аура не просто продуцируется расстоянием между двумя одновременно актуальными и разнесенными в пространстве-времени точками, в одной из которых находится предмет, в другой — зритель. Для Диди-Юбермана аура — единственная возможность далекого стать ближе,

---

<sup>122</sup> Диди-Юберман Ж. То, то мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб.: Наука, 2001. С. 122.

явиться нашему взгляду<sup>123</sup>. Она становится возможной посредством диалектической взаимосвязи двух дистанций, имеющих в странной связи объекта и субъекта зрения, он называет это «блужданием», в котором «дистанции испытывают друг друга». Приблизиться к нам объект может только посредством становления себя как далекого, странного, чужого.

Посредством ауры Диди-Юберман обосновывает активность объекта зрения, аура — «сила взгляда», с которой объект смотрит на субъект. Это характеристика диалектической связи дистанций, чем больше разнятся дистанции, чем сильнее их оборачиваемость, тем больше сила взгляда предмета. Беньямин объясняет: «чувствуя ауру вещи, мы приписываем ей возможность поднять глаза»<sup>124</sup>. Эта характеристика отражает фантазматичность ауры, причиной которой выступает память — персональная и культурная. Аура, нарушая привычный ход времени, работает как непроизвольная память, каждый раз обваливая на человека груз прошлого, повергая его в шок. Взгляд на феномен ауры роднит Диди-Юбермана с психоанализом. Власть памяти в акте ощущения ауры он объясняет властью желания вообще. Субъект видит объект как святыню — это объясняется, говоря языком Данте «неутолимой древней жаждой» увидеть бога перед собой. Это не является проявлением праздного любопытства, а следствием «гиперболического желания увидеть потустороннее»<sup>125</sup>.

В отношении ауры у Беньямина есть еще одно важное замечание: «Первоначальный способ помещения произведения искусства в

---

<sup>123</sup> Диди-Юберман Ж. То, то мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб.: Наука, 2001. С. 122.

<sup>124</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996. С. 44.

<sup>125</sup> См. Диди-Юберман Ж. То, то мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб.: Наука, 2001. С. 128.

традиционный контекст нашел выражение в культе; древнейшие произведения искусства возникли, как известно, чтобы служить ритуалу, сначала магическому, а затем религиозному. Решающим значением обладает то обстоятельство, что этот вызывающий ауру образ существования произведения искусства никогда полностью не освобождается от ритуальной функции произведения. Иными словами: уникальная ценность “подлинного” произведения искусства, в котором оно находило свое изначальное и первое применение».<sup>126</sup> Далее Беньямин поясняет, что эта функция может проявляться опосредованно и даже в нерелигиозных культурах полностью не секуляризируется. По его мнению, фотография — действительно революционный вид искусства — подорвал эту функцию и открыл кризис художественного творчества.

Но здесь мы можем заметить сущностную ошибку, которую совершил Беньямин, утверждая потерю ауры предметом искусства при копировании. Последнее не лишилось ауры, оно просто по своей сути не совместимо с аурой в его первоначальном смысле. Аура фотографии — в ее, экспозиционной мощи. Чем более воспроизводима фотография, или, лучше говорить, образ, тем большую ауру он имеет. Чем больше образ тиражируется, тем более он узнаваем, тем более он используется все снова и снова, тем более он несет на себе ситуаций, в которых этот образ может и опосредованно хочет быть воспроизводим, тем более его желают.

Беньямин говорил, что важно присутствие в определенном месте, в определенное время. Все верно — просто исчезла ситуация и место оригинала уничтожено, философ сам говорит об этом. Теперь важно присутствие образа (или его копии), пусть даже в несвойственной обстановке, а как показывает практика — чем более не свойственна эта обстановка, тем продуктивнее работа образа.

---

<sup>126</sup> Беньямин В. Краткая история фотографии. — М.: Ад Маргинем, 2013. С. 26.

Главное для нас в понятии ауры то, что произведение, или визуальный образ всегда больше себя самого. Пусть теперь вместе с ним не приходит осознание чего-то сакрального, как индивидуального, единичного, таинственного (в смысле, причастного к таинству), но приходит осознание чего-то сакрального, как «включенного в», как часть актуальной ситуации. Можно перевернуть беньяминовскую формулу и сказать, что аура теперь — это «уникальное ощущение близости, как бы далек при этом предмет ни был».

Еще одно подтверждение нашему тезису состоит в том, что параллельно с выше обозначенными процессами произведение искусства теряет свою красоту, перестает быть рассматриваемым в категориях классической эстетики. Диди-Юберман отмечает — «критическую меланхолию, рассматривающую закат ауры ..., в рамках которой исчезает красота»<sup>127</sup>. Это мнение было развито и в работах коллеги Беньямина — Т. Адорно в работе «Эстетическая теория» и именно не в контексте меняющейся социальной функции искусства, а именно эстетических проблем новейшего искусства<sup>128</sup>.

К чему это было сказано. К тому, что основной посыл настоящего параграфа — доказать, что, во-первых, в визуальном коммуникативном акте образ активен, и что активен по различным причинам. Аура, современное ее прочтение, будет являться неким внеобъектным «довеском», по причине работы которого, образ является столь желанным, столь активным. С другой стороны, есть подходы к структуре образа, когда в нем самом обнаруживаются некоторые элементы, вызывающие жажду и страсть в смотрящем на него, рассмотрим их подробнее.

---

<sup>127</sup> Диди-Юберман Ж. То, то мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб.: Наука, 2001. С. 130.

<sup>128</sup> Адорно Т. Эстетическая теория. — М.: Республика, 2001. — 526 с.

Ролана Барта и всего того, что он сделал для визуальных исследований, исследований знака и образа невозможно обойти стороной. Именно имя Барта связывается с семиологической парадигмой исследования изображения, но именно его идеи зачастую цитируют, когда говорят о феноменологии фотографии.

Проблемы определения образа, его содержания, структуры и смысла являются центральной для Барта, именно к ее решению ведут его работы по анализу фотографий. Барт придерживается точки зрения, что изображение имеет неязыковую природу.

Для объяснения этого Барт разбирает рекламное изображение, как самое определенное изображения, в которых знаки «обладают особой полновесностью, они сделаны так, чтобы их невозможно было не прочитать»<sup>129</sup> — свойства обычного изображения в рекламном гиперболизированы. В любом рекламном изображении содержащиеся знаки требуют определенных культурных знаний и отсылают к глобальным означаемым. Кроме этого в нем имеется иконическое и способность изображения оставаться изображением, даже если воспринимающий не имеет возможности понять его. Изображение все равно остается совокупностью образов, которые не распадаются на формы краски. Рекламные изображения, состоящие из фото, организованы по принципу квазиидентичности и повторяют реальность только лишь с некоторыми трансформациями, является сообщением без кода, в отличие от языковых систем. Барт выделяет антропологическое, символическое и буквальное сообщение изображения.

В своих работах Барт развивает семиологическую структуру изображений, выделяя в нем несколько уровней — смысловых и

---

<sup>129</sup> Барт Р. Риторика образа // <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94a.htm> (дата обращения: 12.12.2016).

иконических, а также уровень восприятия изображения как такового, выделения его из фона.

Книга Ролана Барта «Camera lucida. Комментарий к фотографии» является одним из ключевых классических текстов, представляющих философский анализ фотографического изображения. Из сказанного выше, а именно, во-первых, что большая часть визуальных исследований отталкивается от какого-либо вида практики, будь то фотография или живопись, а во-вторых, что фотография стоит в ряду таких способов производства визуальных артефактов, которые обнажили способ функционирования образов в современном мире. Итак, подвергая фотографию своему, весьма экзистенциальному анализу, Барт формирует некоторые концепты и идеи, которые правомочны для визуального образа вообще.

Фотография является для Барта особенным визуальным медиумом, который качественно отличается, например, от живописи. Можно сказать, Барт озабочен фотографией и его анализ имеет субъективный, личностный окрас, основывающийся на эмоциях и воспоминаниях автора (опять работает груз памяти). Рассуждения о фотографии Ролана Барта, примечательны тем, и это особенно важно для нас, что они менее всего из текстов философа являются семиотическими.

Разберемся в начале в структуре фотографии. Во-первых, у фотографии есть создатель — operator и зритель — spectator. Есть то, что фотографируют — Барт называет его spectrum. «Две его составные части, на совместном присутствии которых основывался, по всей видимости, тот особый интерес, который я питал к этим снимкам».<sup>130</sup> Первый Барт называет «studium», латинское слово, обозначающее, в первую очередь «прилежание», «вкус к чему-то». Этот уровень или измерение восприятия фотографии обусловлен

---

<sup>130</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. — М.: Ад Маргинем, 2011. С. 36.

культурным контекстом, в котором находится смотрящий. Фотографии в этом случае вызывают интерес, могут вызывать эмоции, которые, как отмечает автор, структурированы нравственным и политическим зрителя.

Другая часть фотографии — «*punctum*» — вступает с первым в конфликт, разрывает его. «Она, как стрела, вылетает со сцены и пронзает меня»<sup>131</sup>. Барт называет ее уколом, отметиной, укусом, пятнышком — тем, что обычно раздражает, отрывает от привычного хода вещей, приковывает к себе внимание. К тому же, «*punctum*» относится и к идее пунктуации, как знака, заставляющего остановиться, сделать действие. Этим элементом обладают не все фотографии, большинство зритель рассматривает в категориях нравится/не нравится, без какого-либо содрогания при виде изображения. Барт говорит, что *studium* пробуждает полу-желание, полу-волнение. Это измерение фотографии зависит не только от субъективности зрителя, но связано с субъективностью фотографа, с его интересами. Зритель фактически одобряет или не одобряет позицию фотографа. Барт называет такие фотографии унарными — единая фотография, чаще всего сюжетная, не оставляющая после себя ничего.

Вместе с этим, на фотографиях могут быть обнаружены «сюрпризы» — своеобразные вызовы, которые фотография бросает смотрящему на нее. Обычно такие сюрпризы рождаются, когда фотограф снимает не из интереса — запечатлеть деталь, передать факт, а «когда перестают понимать, с какой, собственно целью она была сделана»<sup>132</sup>.

Часто *punctum* может являться частичным объектом, деталью чего-либо. *Punctum* — не является строго «удивляющей» вещью. Например, им не являются сознательно помещенные фотографом в кадр примечательные детали. Работа *punctum`а* заключается в «резком, молниеносном смещении

---

<sup>131</sup> Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. — М.: Ад Маргинем, 2011. С. 39.

<sup>132</sup> Там же. С. 47.

фокуса моего внимания»<sup>133</sup>. *Studium* — всегда закодирован, *punctum* — никогда. Барт отмечает также, что *punctum* чаще обнаруживается по памяти, когда фотография не находится в поле зрения. «Это то, что добавляется к фотографии и, тем не менее, уже в ней есть».<sup>134</sup>

Наиболее легко понять, как работает *punctum* на примере эротической фотографии. Она, в отличие от порнографии, не выставляет тело на показ, открывая все и сразу, превращая его в фетиш — простое желание обладания вещью. Напротив, эротическая фотография становится таковой скрывая, улавливая оптимальный момент — кайрос желания. Соккрытие объекта желания/наслаждения, перенос его с фотографии в закадровое пространство — объект может быть расположен вне зоны кадра, либо скрыт позой модели — фотография открывает «слепое поле». Оно не видимо, но является центральным элементом снимка, который делает фотографию таковой (в данном случае — эротической).

*Punctum*, а вернее — образ его действия, подводит нас к разделению Бартом фотографий на «мои» и «не мои» снимки. Первое, что определяет Барт для себя в методологическом плане — исследование фотографии не проходит через посредничество каждого конкретного смотрящего на эти фотографии — *Mathetis singularis*. Он сделал посредником фотографии себя самого, «многие фото при моем взгляде не подают признаков жизни»<sup>135</sup>

Фотография по сути своей феноменологична. Ее референт — реальная вещь не вторична, постольку, поскольку к ней отсылает запечатленный образ или знак, а вещь, необходимо расположенная перед объективом, которая и делает снимок возможным. В этом ее очередное отличие от живописи, которая может оперировать реальным без его непосредственного восприятия.

---

<sup>133</sup> Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. — М.: Ад Маргинем, 2011. С. 66.

<sup>134</sup> Там же. С. 72.

<sup>135</sup> Там же. С. 40.

Это «вещь там была» — феномен самого феномена, факт присутствия. Фотография, по мнению Барта не создает связь между зрителем и реальностью прошлого, а удостоверяет, что видимое было. В отношении сфотографированного (человека) фотография несет два смысла. Во-первых, она удостоверяет, что он был живым, и побуждает верить, что он еще жив. Во-вторых, фотография свидетельствует, что человека кто-то, по крайней мере фотограф, видел. «Любая фотография — это сертификат присутствия».<sup>136</sup>

В своей работе Барт останавливается, среди прочего, на проблеме видения фотографии, его историческом и социальном аспекте. Признавая, что каждая фотография и каждый акт смотрения на нее обусловлены историческим контекстом, автор защищает точку зрения феноменологичности фотографии, но поясняет, что снимок воспринимается не простой копией реального, а эманацией прошлой реальности — магией. Имеет ли фотография код или является аналоговой по своей сути не важно. Сущность фотографии — в удостоверении объекта, и эта способность перевешивает способность представления.

Приведенный выше анализ фотографии необходим автору для того, чтобы показать, каким образом в литературе проясняется соотношение смысла и чего-то превосходящего его, общего и индивидуального, объяснимого и необъяснимого. *Punktum* может появиться и уколоть смотрящего только в том случае, когда визуальный образ не распадается на знаки и смыслы, а воспринимается как целостный конструкт, входящий в определенные связи с видящим его.

Следующий француз, который буквально создал современную теорию видения — Жак Лакан. В его концепции структурного психоанализа взгляд занимает одно из центральных мест, что вполне понятно, так как процесс

---

<sup>136</sup> Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. — М.: Ад Маргинем, 2011. С. 108.

видения является одним элементом, а вернее — атрибутом желания — потенции, вокруг которой строится весь психоанализ.

В любой литературе, если встречается имя Лакана с аналитикой взгляда, обязательно излагается история, рассказанная самим французом на одном из его семинаров о Малыше Жане, рыбалке и банке из-под сардин. Опустим ее изложение<sup>137</sup>. Важность ее пересказывания всеми исследователями в том, что она идеально иллюстрирует важнейшее отличие психоаналитической оптики Лакана — разделение глаза и взгляда. Первый принадлежит субъекту, второй — объекту процесса видения. По логике Лакана объекты смотрят на видящего, образуя своим актом сцену, в которую вписаны фон, субъект и объект. Эта идея Лакана является логичным развитием и трактовкой с традиции психоанализа, того, что мы разбирали выше, говоря о феноменологии Сартра.

В своих текстах Лакан также разделяет то, что видит субъект и то, как он видит видение, то есть взгляд видящего его субъекта. И так же, как в феноменологическом проекте, но без лишней экзистенциалистской открытости Лакан понимает значимость этого процесса, который определяет субъекта, другого, позволяет быть под взглядом, определяет место в мире. Пример этого процесса проиллюстрирован Славоем Жижеком: «Смотря film noir, мы видим на деле этот взгляд другого: нас очаровывает взгляд мифического “наивного” зрителя, того, кто еще “мог воспринимать это серьезно”, иными словами, того, кто “верит в это” за нас, вместо нас. Поэтому наше отношение к film noir всегда двойко, разорвано между зачарованностью и иронической отстраненностью: отстраненность от “реальности” фильма, зачарованность взглядом»<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> Лакан Ж. Четыре понятия психоанализа. — М.: Гнозис 2004, С. 116.

<sup>138</sup> Жижек С. Порнография, ностальгия, монтаж: триада взгляда. Садист как объект // [http://lacan.narod.ru/ind\\_lak/ziz14.htm](http://lacan.narod.ru/ind_lak/ziz14.htm) (дата обращения: 3.11.2016).

Далее, известный концепт Жака Лакана, который занимает одно из центральных мест во всем структурном психоанализе французского ученого — объект маленького «а» — причина желания. Это сухой остаток, никогда полностью с желанием не совпадающий, не являющийся желанием чего-то определенного, но обуславливающий способность к желанию — фундаментальной характеристика человеческого бытия. Эта идея отлично подходит нам для объяснения функционирования визуального образа. В образе, помимо его собственного содержания, существует еще нечто такое, что передает его сущность.

Этот объект — это то, что остается от Другого, после сближения его с субъектом — то, что обуславливает их отношения (мы уже говорили о важности другого в фундирующей функции визуального опыта). Это сам принцип, который в дальнейшем развернет вокруг субъекта его реальность — принцип желания. Мы хотя и сказали, что «а» является причиной желания, это не совсем верно, так как в терминах причинности нельзя объяснить его функционирование. Желание лишь «основывается» на «а», которое лишь делает возможным само желание. Но он, ни в коем случае не связан с каким-либо конкретным объектом желания. Наш объект «а» являет собой неустранимую нехватку, которая дает начало нашему желанию. Нехватка — образ существования объекта «а».

Важность того, что психоанализа сделал для визуальных исследований отмечается современными авторами: Самой крайней ответной мерой могло бы стать усовершенствованное чутье того, что человек есть во взгляде (Лакан вслед за Сартром). В противоположность этому, сегодня считается совершенно нормальным не замечать взгляда, или, если его заметил, как можно скорее забыть. Но, возможно, все дело в том, чтобы не согласиться на это забвение взгляда и его насилия<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Кампер Д. Тело. Насилие. Боль. — М.: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2010. С. 108.

Психоаналитическая теория Лакана отлично объясняет, с одной стороны, что в образе есть особенный элемент, который определяется субъективно (то есть не зависит собственно от образа), а с другой, как этот элемент обуславливает активность образа, его ведущую позицию в коммуникативном акте. Следующий этап разъяснить данный тезис.

Мы уже видели, как для обоснования своих идей Мерло-Понти обращается к опыту искусства. Слова художника Андре Маршана феноменолог приводит, когда говорит об активности видимого: «В лесу у меня часто возникало чувство, что это не я смотрю на лес, на деревья. Я ощущал в определенные дни, что это деревья меня разглядывают и говорят, обращаясь ко мне»<sup>140</sup>. Эти ощущения художника, имеющего настолько нежное, восприимчивое к внешнему зрению, показывает, что мир не застывшее поле вещей, а активное, вторгающееся в наш взор зрелище. Следом философ разбирает понятие вдохновения, которое является (в)дыханием Бытия. Для художника это непрерывное рождение его самости — он «отдает свое тело бытию» для того чтобы последнее раскрылось посредством творения. Для понимания сути видения понятие «вдохновение» — сущностная черта, отражающая активность визуального поля, его действие на видящего.

Этот факт наталкивает нас на сущностную черту процесса видения — тотальность этого акта. Мы видим только тогда, когда погружены в этот процесс, а не в сосредоточенности на видении. Мерло-Понти, рассуждая о процессе видения, говорит, что зрение осуществляется в какой-то гармонии между взглядом и вещами, которые он обнаруживает. И далее: «невозможно сказать, кто всем управляет: взгляд или вещи».<sup>141</sup> Но из установленной выше структуры видимого мира и нашего бытия в нем, из невозможности не ощущать, можно заключить, что видимое владеет взглядом. Мир вещей

---

<sup>140</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. — М.: Искусство, 1992. С. 22.

<sup>141</sup> Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. — Мн.: Логвинов, 2006. С. 193.

захватывает глаза точно так же, как мир идей захватывает язык. Процесс видения может осуществиться только в обоюдной открытости двух составляющих (у Мерло-Понти эта открытость обусловлено единой природой), а видимое, то есть наличное, феноменальное бытие, может стать самим собой только посредством видящего, как говорит философ «...вещи выражают во мне свое наличное бытие»<sup>142</sup>. Зрение — это мышление в теле, которое побуждается к этому акту каким-либо поводом. В этом насильственность зрения, так как оно отягощено объектом своего действия и может совершаться в данный момент только по поводу него и ничего другого.

Вместе с тотальностью видимого, собственно видением, мы видим только качества вещей, их «пленку», как говорит Мерло-Понти. Однако она имеет свою вторую сторону — невидимое. Эта сторона вещей занимает в феноменологической картине мира французского философа важное место. Невидимое не может определяться, как другое возможное видимое, которое в данный момент я не воспринимаю, или видимое для другого. Невидимое всегда находится «тут», при этом, не являясь объектом. Невидимое — «чистая трансцендентность без онтической маски»<sup>143</sup>. Если выразиться другими терминами, то видимое всегда представляет хоть и наличное, но сущее, невидимое — открывает путь к чистому бытию, экзистенции.

Итак, что сделал для визуальных исследований Мерло-Понти. Во-первых, он определяет видимость — фундаментальную характеристику мира, не как субъект-объектное взаимодействие, а специфическую характеристику материи (тела и мира), которая обуславливает возможность видеть и возможность быть видимым. Философа интересует опыт невидимого — того, что не доступно опыту глаза. Оно — ключ к неметафизической трактовки человеческого опыта, а она — к структуре, «плоти» мира. Этот тезис получил

---

<sup>142</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. — М.: Искусство, 1992. С. 16.

<sup>143</sup> Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. — Мн.: Логвинов, 2006. С. 308.

развитие у исследователей визуального и медиафилософов — для того чтобы создать несемиотическое понимание образа, необходимо принять во внимание его носитель.

Невидимое для Мерло-Понти не является чем-то добавленным к видимому, что объективно отсутствует, или присутствует в другом месте. Сама видимость содержит невидимость, фундируется ей. «Смысл является невидимым», составляет каркас, который является *Nichturpräsentierbare*, таким, который невозможно репрезентовать<sup>144</sup>.

Еще один аргумент Мерло-Понти в обосновании того, что видение не просто дает нам зрительную информацию, а группирует наши чувства, является центральным чувством, которое может проникать в суть вещей, а так же между ними, обнаруживая невидимое. «Сезанн говорил, что видны бархатность, жесткость, размягченность и даже запах предметов»<sup>145</sup>.

Мерло-Понти вступает в заочный спор с Декартом и его механистической оптикой. Для Декарта человек видит подобно тому, как слепец ощупывает руками предметы. Зрение осуществляется посредством света, который проникает в глаза и активизирует зрение и которым тактильно видится мир, устанавливается контакт между глазом и вещью. В структуре видения Мерло-Понти употребляется иное сравнение, а именно — отскок мяча. Вещь действует обманывая, мы видим вещь не трогая ее, восприятие происходит без, собственно, объекта.

Мерло-Понти пытается уйти от полу-вопросов о мире и нас самих, тех, которых обычное мышление и философская мысль задает, руководствуясь предпосылкой, что что-то уже имеется, как например, задаются вопросы о времени или бытии. Философ озабочен деструкцией таких предпосылок, в результате которой останутся лишь наши ощущения.

---

<sup>144</sup> Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. — Мн.: Логвинов, 2006. С. 396.

<sup>145</sup> Мерло-Понти М. Кино и новая психология восприятия // <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (дата обращения: 11.12.2016).

Человек занимает особенное место в структуре бытия. Эта особенность обеспечена возможностью видеть и быть видимым. Человеческое тело (отправной пункт всей философии Мерло-Понти) находится в видимом мире как часть плоти мира (понятие переводится по-разному: плоть или ткань, но главное, что вещи и тело представляют собой нечто единое<sup>146</sup>). Человек видит из своего тела, своей душой вещи, буквально — приближает к себе видимое взглядом. Взгляд позволяет обладать вещами на расстоянии. Этим движением (прояснить связь видения и движения) образуется сфера вещей.

Говоря об активности взгляда нельзя упустить идеи Мишеля Фуко, который в своих текстах развивал представления о видении как способе тотализации субъекта, виде репрессивных практик. «Видеть — это, конечно, не просто видеть, не просто функция зрения, которая нам принадлежит естественно и мы как бы обречены видеть»<sup>147</sup>. То есть мы всегда включены в распространенные в обществе практики видения, принимаем их и функционируем сообразно их сценарию. А кто нет — сразу же отторгается обществом. Таким образом, видение исследуется Фуко не с точки зрения его наличной зрительной функции или чувственной нормы, но как определенный механизм представлений, позволяющий нам строить видимое, которому на самом деле без этой социальной оптики не может быть приписана функция видимости.

Мы уже приводили рекламу, как наиболее явный пример этого процесса. «Если рекламный фотоснимок, становясь фактическим образом, производит радикальный переворот в отношениях воспринимающего и воспринимаемого, как нельзя лучше иллюстрируя высказывание Пауля Клее «Теперь не я, а вещи на меня смотрят», то причина этого в том, что он, фотоснимок, является уже не кратким воспоминанием, не фотографической

---

<sup>146</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. — М.: Искусство, 1992. С. 16.

<sup>147</sup> Фуко М. Рождение клиники: Археология врачебного взгляда. — М.: Академический проспект, 2010. С. 88.

памятью о более или менее далеком прошлом, но неким стремлением — стремлением, опять-таки, определить будущее, а уже не только изобразить прошлое»,<sup>148</sup> — желать и дальше только большего.

Властный взгляд был выражен Фуко в идее «Паноптикума», которую он позаимствовал у Бентама. Паноптикум являет собой идеальную для работы власти структуру, когда каждый видит другого, а нахождение под взглядом это и есть искомая властью надзорная система.

Монастыри, казармы, клиники, школы, тюрьмы, рабочие и каторжные дома практиковали принуждение взглядом, что в дальнейшем внедрилось в общественные отношения в виде принуждения образом. Люди вынуждены были приспособляться к этому. К тому же под запретом оказалось познание взаимосвязи власти и образа. Власть, которая способствовала повышению очевидности, от этапа к этапу становилась все более неочевидной. Это следовало системно-теоретическому девизу: только то наблюдение совершенно, которое само не наблюдаемо<sup>149</sup>.

Из всего вышесказанного следует сделать следующие выводы.

1. Образ имеет сложную структуру, к различным элементам которой было приковано внимание авторов, которые трактовали процессы коммуникации как в лингвистической, так и в феноменологической парадигмах. Последние позволили понять, что образ не работает сам по себе, а имеет сложные связи с другими образами и субъектом, воспринимающим его.

2. Кроме этого, в образе необходимо имеются внутренние, также зависимые от субъекта в конкретной ситуации взаимного соположения элементы, своеобразные пятна, или даже невидимое, но являющиеся причиной этого видения. Они действуют на смотрящего, как укол, не просто

---

<sup>148</sup> Вирлио П. Машина зрения. — М.: Наука, 2004. С. 115—116.

<sup>149</sup> См. Кампер Д. Тело. Насилие. Боль. — М.: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2010. С. 106.

привлекая его внимание, а поработав его, заставляя смотреть, широко раскрыв глаза.

3. Все это подтверждается различными теориями по устройству современного общества, а также философскими идеями самоопределения субъекта в мире.

4. Очень важно сказать, что тот самый довесок, поиском которого мы озаботились в начале диссертационного исследования, обусловлен именно нашей культурой, которая является визуальной.

Теперь нужно подвести все это под одну черту, систематизировать сказанное выше. Это становится возможным с помощью концепта производства присутствия.

## 2.4 Концепт производства присутствия

Теперь, когда были проанализированы феноменологические подходы визуального восприятия, различные подходы к структуре визуального образа и его «работы» в процессе видения, показано, как проявляется активность образа, необходимо сделать следующий шаг — объяснить, как можно воспринимать образы, не сосредотачивая внимание на их значении. Этой задаче отвечает концепция немецкого историка культуры и литературного теоретика Х.-У. Гумбрехта которая, по мнению автора, незаслуженно испытывает недостаток внимания исследователей визуального. Особенно это заметно в русскоязычных публикациях, на западе Гумбрехт рассматривается несколькими авторами, изучающими визуальную культуру.

Гумбрехт — один из современных оппонентов герменевтической европейской культуры. Учитывая специфику области научных исследований, он планомерно развивает концепт производства присутствия в анализе текстов и философии гуманитарных наук. Первое особенно интересно, так как по своей сути «присутствие», как это будет видно далее, противостоит «значению» — познавательной возможности, которую эксплуатирует текст.

В книге «Производство присутствия» Гумбрехт бросает вызов господствующей в современной гуманитаристике практике толкования — «практике опознавания и/или присвоения значений»<sup>150</sup>. Хотя работа и была задумана как книга о методах и сути гуманитарных наук, переосмысления их объекта, она содержит немало материала, который может быть применен в визуальных исследованиях.

Для начала стоит разъяснить, что Гумбрехт понимает под двумя видами дискурса — присутствия и значения.

---

<sup>150</sup> Гумбрехт Х.-У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 15.

На основе оппозиции «присутствие — значение», Гумбрехт описывает два типа культуры, характерные для двух этих познавательных целей и стратегий. Культура значения, кризис и крах которой мы сейчас наблюдаем, и культура присутствия, которая выдвигается вперед, в течение истории сменяли друг друга. Автор связывает эти культуры с центральными философскими понятиями. Для культуры присутствия — аристотелевское понятие вещи, для культуры значения — новоевропейское понятие знака. В первом случае, это важно отметить, вещь понимается как сочетание субстанции как чего-то присутствующего и формы — посредством чего субстанция может быть дана в ощущении. Такая схема не имеет места для разделения «нематериального» значения и «материального» означаемого, которые являются основными для понятия знака. Смена доминирования присутствия и значения в культуре иллюстрируется Гумбрехтом примером понимания таинства евхаристии. В Средние века (культура присутствия) хлеб становился формой для субстанции тела Христова, дополнительного объяснения не требовалось для совершения таинства. В протестантской церкви Нового времени евхаристия не так очевидна. Хлеб и вино становятся значениями, пробуждающими в памяти верующих события тайной вечери, а не собственно веры и Бога.

Культуры присутствия и значения характеризуются девятью категориальными оппозициями, описывающие онтологические основания мира. Первая оппозиция касается человеческого самоопределения. В культуре присутствия — это тело (телесность и объектность вообще, является основанием возможности присутствия), в культуре значения — это дух или сознание — понятия, занимающие в формировании европейской мысли модерна центральные позиции. Далее, человек в культуре присутствия является частью материального мира, способ существования которого описывается, как «бытие-в-мире». (В понимании этого термина необходимо всегда иметь ввиду многое, сказанное Мартином Хайдеггером по этому поводу. Особенно важен для нас пространственный компонент присутствия

«отношение бытия двух протяженных «в» пространстве сущих друг к другу по их месту в этом пространстве». <sup>151</sup>) Культура значения изолирует человека от мира, отводя ему эксцентрическое положение, которое зовется субъектностью. Это разделение привело к практике господства и насилия людей над миром. В рамках такого соположения, человек культуры значения может лишь истолковывать мир, находить в нем некоторые смыслы. Человек культуры присутствия получает знание посредством таких явлений, открывающих активность мира, как богооткровение или самораскрытие. Такое знание уже не требует сверх себя какого-либо акта толкования. Четвертая оппозиция «вещь — знак» показывает нам структуру познания мира. В культуре присутствия материальная вещь или объект, как элемент мира, ставящий нас в особенное к нему отношение, является подлинным «смыслом». Он не является лишь знаком, материальность которого отодвигается в сторону, чтобы уступить место «означаемому» — иному, что скрыто за оболочкой, как это работает в культуре значения. В культуре присутствия человек старается поддерживать отношения с миром, включаться в «ритмы космоса», в культуре значения — преобразовывать этот мир, а действия против мира аргументируются как раз этим знанием, которое только человек может добыть. Действию в культуре значения противопоставляется магия в культуре присутствия. Магией так же совершаются некоторые преобразования, но она не исходит от человека, а открывается благодаря некоторому богооткровению, все предпосылки, которые дают совершиться магическому акту, уже заложены в мире.

В культуре присутствия особое значение имеет категория пространства, которая противопоставляется Гумбрехтом категории времени в культуре значения. Пространство занимает определяющую позицию, так как вещность предметов делает возможным их восприятие. В пространстве организуется сфера из разноудаленных от человека объектов. Время,

---

<sup>151</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. — М.: Академический Проект, 2011. С. 54.

напротив, является условием длительности процессов действия, производимых над миром, условием темпоральности сознания. Культура значения придает пространство забвению, ставив время во главу своей онтологии. Время же, когда (всегда) его не хватает, не дает раскрыться бытию, уводя и ограничивая человека в восприятии сущего. И в культуре присутствия, и в культуре значения, взаимодействие человека и мира имеет некоторый момент борьбы. В первом случае — это насилие, осуществляемое блокирующими друг друга телами в пространстве. Во втором — власть, как потенциальное насилие, которое только имеется ввиду, но никогда не актуализируется. Насилие в таком случае скрывается, а властные отношения смешиваются с отношениями, возникающими посредством распределения знания. Событие, как момент изменения мира, в культуре присутствия ценно само по себе, в культуре значения подменяется инновацией. Отличный пример Гумбрехта с начинающимся концертом и теми эмоциями, которые он в нас вызывает. Мы все знаем: что концерт начнется, когда он начнется, с какой программой. Но сила музыки, проникающая в нас, рождает то «событие», разрывая тянущуюся ленту континуальности нашей повседневности. Это действие человека культуры присутствия не имеет этой высокой позиции в культуре значения — в ней для «события» нужен акт преобразования, создание чего-то нового.

Теперь, разобравшись, чем же отличается восприятие посредством поиска значения и ощущения присутствия, нужно перейти к идеям Гумбрехта о преобразовании гуманитарной сферы. Для создания негерменевтической концептуальной теории, Гумбрехт пытается переосмыслить значение и образ гуманитарных наук, суть которых можно понять через основания и способ функционирования эстетики, истории и педагогики. По мысли автора, чтобы в гуманитарной сфере присутствие, как главенствующий мотив познания нашел себе место, три эти науки должны изменить свою суть, вместо привычного их понимания мы должны иметь эпифанию, презентификацию и дейксис.

Разработанное понятие эпифании имеет явные точки пересечения с проблематикой визуальных исследований, поэтому разберем его ниже подробнее. О презентификации и дейксисе нужно сказать лишь немного. Первый концепт переиначивает историческую науку, которая должна оставить заниматься толкованиями фактов, определением их значений в историческом времени и начать задаваться вопросами, в каких отношениях мы могли бы быть с предметами прошлого, окажись они в настоящем<sup>152</sup>. Второй концепт относится к педагогике, которая, по мнению ученого, не должна заниматься толкованием разнообразных ситуаций, поучением и наставлением кого бы то ни было, а показом сложности вещей, того, как они есть на самом деле<sup>153</sup>.

Для понимания эпифании, которая может описать нам иной образ встречи с объектом (визуальным — особенно), нежели в субъект-объектном расположении к предмету, разделенному на знак и значение, нам необходимо вернуться к основным понятиям схемы производства присутствия, которую очерчивает Гумбрехт. Эффекты присутствия противопоставляются эффектам значения, то есть такому сосредоточению смысла, работы толкования, которое обращает на себя внимание. Эффект присутствия, как пространственное отношение мира и человека, обнаруживается в особенном настрое последнего, которые Гумбрехт называет «моментами интенсивности». Момент интенсивности являясь глубоко личным, проявляется «высшей степенью мобилизации обычных познавательных, эмоциональных, может быть даже физических способностей»<sup>154</sup>. Такая настроенность человека на что-либо в его универсуме порождает эстетическое переживание, которое противопоставляется эстетическому

---

<sup>152</sup> Гумбрехт Х.-У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 126.

<sup>153</sup> Там же. С. 131.

<sup>154</sup> Там же. С. 102.

опыту, в котором центральным элементом является толкование. Эстетическое переживание (Erleben) возникает при чисто физическом восприятии объекта (Wahrnehmung), причем, этот объект, по мысли автора, находится за пределами нашего мира повседневности — объект должен быть «иным».

В этом аспекте можно еще раз вспомнить анализ Делезом акт восприятия картин Бэкона. «Присутствие, присутствие — вот первое слово, приходящее в голову перед картинами Бэкона»<sup>155</sup>. Особенно тесно связан с присутствием истерик, тот, кто одновременно может «навязывать свое присутствие» и тот, кому окружающее сообщает «избыток присутствия». Картины Бэкона проникнуты истерией. Она выражается через улыбки, крика, упорства тела, желающее совершить действие, но скованное в этом желании. Истерия проявляется в упорстве перечисленных действий. Истерия действует на нервную систему прямо, обходя и делая невозможным репрезентацию и любое изображение. «С помощью живописи истерия становится искусством. Или, скорее, с помощью живописца истерия становится живописью»<sup>156</sup>.

Таким образом, перед нами предстает особая структура нашего отношения к миру. В ежедневном столкновении с ним мы довольствуемся эффектами значения и вместе с этим, теряем связь с вещественным миром. Это мы наблюдаем в ситуации главенствования значения, а не самих, подлинных предметов. В таком течении жизни, в какой-то момент, нас затрагивает какая-то вещь, по доступным только нам, и в то же время скрытым, причинам. Эта вещь дистанцируется от нашей повседневности, а момент встречи дан нам как эстетическое переживание. Главной характеристикой такого феномена является как раз дистанция. В этом аспекте вопросы производства присутствия находятся в резонансе другого

---

<sup>155</sup> Делез Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. — СПб.: Machina, 2011. С. 83.

<sup>156</sup> Там же.

актуального концепта — двойной дистанции авторства Ж. Диди-Юбермана, который анализирует понятие Ауры Бенямина в контексте диалектики активного, смотрящего объекта<sup>157</sup>.

Далее необходимо понять структуру эстетического переживания — эпифании. Она являет нам «чувство, что эффекты присутствия нельзя удержать, что они — а вместе с ними и актуальность значения и присутствия — эфемерны»<sup>158</sup>. Конфликт человека и мира, который раскрывается в эпифании имеет три момента. Первый — конфликт, так резко ощущаемый тем, кто находится в ситуации эстетического переживания, рождается из ничего (лучше сказать — из ничто). Человек не ощущает и не знает никаких явленных причин этого конфликта, конфликт не рационален. Второй — конфликт пространственно артикулирован, его появление обязательно граничит с вещью, или, лучше сказать — телом предмета, которое должно задевать нас в пространстве. Третий — темпоральность конфликта, который ощущается и переживается человеком как событие.

Последняя категория, используемая Гумбрехтом для описания специфичности восприятия эстетического предмета — «принудительно важное». Таким может быть предмет, вырывающий смотрящего на него из повседневности, создавая специфическое настроение, которое и подводит человека к моментам интенсивности — подлинным ситуациям восприятия эстетического. Гумбрехт также отмечает, и это особенно важно в контексте исследований способа коммуникации видимого и видящего, что акт, описанный выше, не может осуществиться без насильственной компоненты. Акт насилия заключается в независящем от нас появлении некоего предмета

---

<sup>157</sup> См.: Диди-Юберман Ж. То, то мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб.: Наука, 2001. С. 121—146.

<sup>158</sup> Гумбрехт Х.-У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 114.

и сильном действии его на нас. Насилие здесь ни в коем случае «не связано с содержанием этого предмета, но только с его блокированием нашего тела»<sup>159</sup>.

Термин «присутствие», о производстве которого говорит Гумбрехт, не может быть воспринят абсолютно по-новому, так как имеет в традиции большое значение. Мы не можем отказаться от того, что было сказано о присутствии Мартином Хайдеггером, и, хотя, Гумбрехт оговаривается, что ему бы не хотелось быть в глазах читателей последователем этого великого немецкого философа, идеи Гумбрехта — это очевидно — основываются на философии Хайдеггера и говоря о производстве присутствия в контексте визуальных исследований, нужно всегда оглядываться на то, что значит в гуманитарной традиции имя этого немецкого философа.

Разумеется, Гумбрехт никогда не отвергает роль «значения» или герменевтического способа восприятия мира. Он подчеркивает, что «значение» и «присутствие» всегда существуют вместе, находясь в противоборстве, читай — в диалектической взаимосвязи. Это колебание и преобладание того или иного «компонента» в акте восприятия зависит от материального носителя средства коммуникации — медиума.

Ценность концепта производства присутствия Гумбрехта уже отмечена в визуальных исследованиях Китом Мокси. Особенность подхода Мокси к дисциплинарному полю в том, что большое внимание он уделяет соотношению презентации и репрезентации, как двум полярных подходам работы изображений. Следовательно, автор затрагивает семиотический и несемиотический концепции образа и изображения. В своей программной статье «Визуальные исследования и иконический поворот» Мокси делает обзор истории становления дисциплины, основных терминов и идейных источников современных авторов.

---

<sup>159</sup> Гумбрехт Х.-У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 118.

Основная претензия американского ученого к настоящему времени — исчерпание лингвистическим поворотом самого себя, а значит не соответствие практике основных гносеологических принципов: субъект-объектного разделения, анализа чувственного опыта через категории языка, доминирование «смысла» и забвение «присутствия». Последнее понятие играет для Мокси большую роль. Присутствием он обозначает тип коммуникации в несемиотическом взгляде на изображение. В трактовке присутствия Мокси ссылается на Гумбрехта. В своей статье Мокси разбирает несколько вопросов о присутствии, как подходу к объектам, которые воспринимаются «говорящими», прежде чем попадают в привычные модели смысла. «В спешке понять обстоятельства, в которых мы находимся, в прошлом мы имели тенденцию игнорировать и забывать «присутствие» в пользу «смысла». Интерпретации были наброшены на объекты в целях приручить их, чтобы взять их под контроль, наделяя значениями, которыми они не обязательно обладают»<sup>160</sup>. Хотя в настоящее время визуальные исследования в Великобритании и США ставят на первое место идеологическую роль образов, их способность манипулировать смыслами (репрезентативный подход), все чаще они дополняются анализом экзистенциальной жизни этих объектов, считает автор. В силу авторитета Мокси среди современных исследователей визуального, можно сказать, что в подходе к изображениям, как «присутствующим» имеет место и является продуктивным в разработке концепций изображения, образа и восприятия.

В рамках визуальных исследований «производство присутствия», как методологическая установка, может быть в особенности ценной. Гумбрехт ясно показал, в каком отношении находятся присутствие и значение. Эта взаимосвязь очень тонка и автор ни в коем случае не хочет отбросить всякое восприятие значения в угоду присутствию. Напротив, усмотрение связи и

---

<sup>160</sup> Moxey K. Visual Studies and the Iconic Turn // Journal of Visual Culture. — 2008. — №7. — P. 132.

воздействия одного компонента на другой, даст ответ на то, как мы воспринимаем культуру, которая сегодня по природе является визуальной.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наша оптикоцентричная современная культура задает императив «Смотри!», который превращается в реализуемое ежедневно желание и действие увидеть, создать образ и растиражировать его. Предпосылки такой культуры возникли в конце XIX века (не стоит определять более глубокие корни, хотя они могут быть прослежены) с изобретением способа копирования реальности. Во-первых, этот факт перевернул мироустройство в голове человека классической эпохи, а во-вторых, по-своему определил развитие человечества до сегодняшнего дня.

Спустя век эти копии реальности научились переводить в цифровую форму, лишив его материального носителя — образ получил свободу. Вместе с этим технические средства позволили реализовать эту свободу, и благодаря им визуальные образы захватили коммуникативную среду, начав экспансию в мир текста. Понятно, что образы сейчас являются уже не искусственно созданной реальностью второго порядка, полностью зависимой от собственно реального, а самостоятельной сферой, в которой происходит процесс коммуникации: людей между собой, человека с миром и, что главное образов друг с другом.

Несмотря на то, что этот процесс более, чем интересен и факты об изменении конкретных культурных практик, относящиеся к нему поражают воображение, не их описание не являлось целью диссертационной работы.

Ответом на эти процессы стало развитие визуальных исследований, которые пытались ответить на вопросы, которые возникали в изменяющейся культуре. Еще десять лет назад разговор о визуальных исследованиях необходимо было начинать, во-первых, с разъяснения самого названия и очерчивания предметной области, которой эта интеллектуальная сфера занимается, во-вторых, в силу отсутствия у данной области богатой академической традиции и единого дискурса, любой исследователь был

обязан перечислить авторов и их проблематику, что, в общем и составляло исследования визуального.

Сейчас, когда об этом написано, как в русскоязычной, так и в европейской и американской литературе достаточно много, чтобы, изучив эти публикации иметь представление о разнообразии подходов к визуальным исследованиям, последние стали находить внутри себя некоторые проблемы. Конкретнее — что ранее сложившаяся, то есть лингвистическая или семиологическая система исследования визуальной культуры пробуксовывает, не давая приблизиться к истинному пониманию визуального объекта. В диссертационной работе этому кризису было противопоставлено изменение парадигмы — от толкования к пониманию бытия, то есть от семиотики к феноменологии, что было подробно объяснено в третьем параграфе второй главы. Феноменологический подход к изучению образа дал понять, что последний не существует сам по себе, а имеет сложные, изменяющиеся здесь и сейчас пространственные, временные, связи, а также связи «притяжения и отдаления» с другими образами и субъектом, воспринимающим и продуцирующим его. В образе, также, имеются внутренней элементы, возникающие в момент конкретной ситуации взаимного соположения образа и воспринимающего: пятна, или даже невидимое, но являющиеся причиной этого видения. Ряд авторов стали придерживаться прямо или опосредовано различных феноменологических концептов и идей.

В анализе визуального опыта автор исходил из того факта, что изменилась ситуация, в которой человек сталкивается с образами. Если раньше это был инициированный человеком акт, сейчас постоянное соположение. Современный человек постоянно пребывает в мире, целиком состоящем из образов. Образы были созданы и помещены туда, а потом, с ускорением этого процесса, даже те предметы, которые не имели. Образы теперь не несут значения. Они имеют вес, влияние.

Один из особенно важных результатов работы — описанные онтологическая, гносеологическая и антропологическая (в рамках феноменологии) системы, на основе философии Мерло-Понти и Сартра, в которых видение было фундирующей установкой и возможностью бытия человека. Такие системы явились основой для разъяснения аспектов существования визуальных образов.

Данные философы выстраивают систему мира и субъекта в нем, основываясь на восприятии, преимущественно, на зрительном. Именно у Сартра впервые взгляд предстает как конституирующее отношение к миру, условие осуществления проекта «я», появление в мире других и системы вещей во всей ее цельности и связности, развертывание темпоральности и пространственности. Взгляд в экзистенциально-феноменологическом проекте Сартра больше чем взгляд. Этим тезисом в истории философии понимание взгляда и глаза уходит от определения механического оптического инструмента, главного объекта гносеологического аппарата человека. Взгляд — явление двунаправленное. Он обуславливает появление себя в центре мира, открытия другого, и разворачивание мира вокруг. Мерло-Понти хотя и решает схожие вопросы по-другому, обращает свое внимание на новый аспект рассматриваемого нами предмета. Во-первых, философ определяет видимость — фундаментальную характеристику мира, не как субъект-объектное взаимодействие, а специфическую характеристику материи (тела и мира), которая обуславливает возможность видеть и возможность быть видимым. Философа интересует опыт невидимого — того, что не доступно опыту глаза. Оно — ключ к неметафизической трактовке человеческого опыта, а она — к структуре, «плоти» мира.

Вместе с этим анализ фотографического образа и фотографии, как технологии вообще, показал, как именно фотография открывает секрет развоплощенного образа, который и работает в коммуникативном поле современной культуры, «магию фотографии». Метафорично, посредством фоторафии реализуется путь к усмотрению идеальных сущностей, сути

самых вещей. Доводя выдержку до предела, и, оперируя теперь, вечным глазом Бога, можно постигнуть «Бытие как единое».

Именно такую сложную связь визуального образа, также отталкиваясь от фотографического снимка автор показал на основе понятия ауры В. Бенямина. Ее суть заключается в ощущении дали, как бы близок, при этом, предмет ни был. Рассуждая об изменении сути произведения искусства в ситуации возможности технической воспроизводимости (последнего, философ говорит о потере ауры произведения. По словам Бенямина, этот процесс выходит за пределы искусства. Эту мысль нужно трактовать, как трансформацию ауры. Она является пространством присутствия вещи (элемента коммуникативного процесса) в поле субъекта, затрагивающего бытие этого субъекта; довесок, эффект влияния, по силе которого можно понимать степень важности, массу вещи. Понятие ауры актуализируется в работах современного философа — Ж Диди-Юбермана. Он обосновывает активность объекта зрения аурой — «силой взгляда», с которой объект смотрит на субъект. Это характеристика диалектической связи дистанций, чем они больше, тем больше сила взгляда предмета.

Интерпретацию понятия ауры мы связываем термином Ролана Барта «*punctum*». Последний был введен философом при анализе фотографии, как ее структурный элемент и обозначал некую часть изображения, которая укалывает смотрящего на него, заставляет задержать взгляд, цепляет внимание. Та же идея лежит в концепте объекта маленькое «а» Жака Лакана, являющимся центральным для всего структурного психоанализа. Основная посылка психоаналитической оптики Лакана — разделение глаза и взгляда. Первый принадлежит субъекту, второй — объекту процесса видения. По логике Лакана объекты смотрят на видящего, образуя своим актом сцену, где и существуют фон, субъект и объект. Французский мыслитель создал наиболее полную структуру визуального присутствия человека в мире. На границе расщепления (вообще, не только здесь, но для нас важен именно этот пункт) находится частичный объект, являющийся причиной желания,

которое в визуальной культуре выражается в желании смотреть и быть показываемым.

В последнем параграфе диссертационного исследования решена заключительная задача работы — концептуализация понятия производства присутствия, как способа бытия визуального в современной. Это понятие заимствовано у Ханс-Ульриха Гумбрехта. Философ описывает процессы влияния на человека материальных элементов коммуникативного акта. В центре рассуждений Гумбрехта находится тактильная, а не оптическая среда. Эффект присутствия, или «эффект осязаемости», создаваемый средствами коммуникации, зависит от пространственных движений большей или меньшей близости и большей или меньшей интенсивности. В этом концепте могут быть соединены все попытки философов собрать воедино различные аспекты несемiotического понимания образов.

На основе идей этих и других философов автор исследования обосновал феноменологическую парадигму визуальных исследований и ее центрального элемента — производства присутствия, как способа раскрытия визуального объекта. Эта система отвечала задаче наиболее полно понять способ бытия визуального. В ней было уделено внимание активности объекта коммуникативного процесса, который проявляет озабоченность, для которого важно, чтобы на него обратили внимание. Присутствие в данном предмете относится к объекту, а не раскрывает способ бытия субъекта.

В результате автор сформулировал понятие присутствия визуального объекта, ответил на вопросы: что отличает визуальный предмет от предмета в принципе, каким способом этот предмет проявляет активность.

Описание производства присутствия и других концептов, находящихся в тесной взаимосвязи, должно создать методологию визуальных исследований — это теоретическая значимость настоящей работы. Для ее применения, автор считает возможным анализ различных форм визуальной информации, например, минималистичное искусство, перформанс, городская среда. Первый предмет выбран в силу того, что в нем мы обнаруживаем

превращение оптической плоскости в визуальную силу. Артефакты минималистичного искусства ничего не репрезентируют, а задевают наше существо своим наличием. Перформанс является малоизученным видом современного искусства, который осуществляется «здесь и сейчас». Присутствие для перформанса является смыслообразующей категорией, которая обуславливает его возможность. Внимание к городской среде обусловлено тем, что город феноменологически представляет особую матрицу, продуцирующую визуальную информацию в наибольшем количестве. Такое применение изложенного подхода к визуальному образу далее послужит развитию последнего и еще дальше продвинет исследователей в противостоянии «забвения присутствия».

Кроме всего прочего, по мнению автора через некоторое время в популярных ныне визуальных исследованиях может назреть внутренний кризис, и, по большому убеждению, он будет вызван отсутствием единого дискурса.

В диссертационной работе заложены перспективы исследования. Особенно актуальным автор считает анализ визуальных артефактов в контексте сформулированного феноменологического подхода. По мнению автора, наиболее интересным будет его применение к анализу трех форм визуальной информации: минималистичное искусство, перформанс, городская среда. Артефакты минималистичного искусства ничего не репрезентируют, а задевают наше существо своим наличием. Перформанс является малоизученным видом современного искусства, который осуществляется «здесь и сейчас». Присутствие для перформанса является смыслообразующей категорией, которая обуславливает его возможность. Внимание к городской среде обусловлено тем, что город феноменологически представляет особую матрицу, продуцирующую визуальную информацию в наибольшем количестве. Все это находится на пике научной, социальной и медиальной коммуникации и должно найти отклик в научной гуманитарной и смежных областях. Другое перспективное направление развития

достигнутых в результате исследования результатов — переосмысление понятий «классической» феноменологии с ориентацией на визуальную коммуникацию. Другое перспективное направление развития достигнутых автором результатов в данной работе — создание полноценной типологии визуальных исследований, в которой есть необходимость в виду разрозненности и несистематичности данной дисциплины.

Изложенные в работе идеи и их развитие в ходе дальнейших исследований автор рекомендует использовать для расширения методологии визуальных исследований, учитывать их как в теоретических работах по визуальным исследованиям (в смысле, более философских), так и в философском осмыслении визуальных артефактов и медиа: кино, фотографии, искусства, рекламы, архитектуры, интернета. Отдельные положения работы могут быть использованы при создании выставок и биеннале современного искусства, которое неразрывно связано с неклассическим его пониманием и требует некоторой почвы для осмысления последнего как авторами и кураторами, так и зрителями.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Эстетическая теория. — Т. Адорно. — М.: Республика, 2001. — 526 с.
2. Антология медиафилософии / Редактор-составитель В. В. Савчук. — СПб.: Издательство РХГА, 2013. — 339 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие [Электронный ресурс] / Р. Арнхейм. Режим доступа: <http://su0.ru/A112>.
4. Аронсон, О. В. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) / О. Аронсон. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 384 с.
5. Аронсон О. В. Что остается от искусства (в соавт. с Е. Петровской). Труды ИПСИ. Том II / О. Аронсон, Е. Петровская. — М.: Институт проблем современного искусства, 2015. — 341 с.
6. Аронсон О. В. Образы информации / О. Аронсон // Влияние интернета на сознание и структуру знания. — М: Институт философии РАН, 2004. — С. 131—161.
7. Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований / М. Баль // Логос. — 2012. — №1(85). — С. 212—249.
8. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. — М.: ИГ Прогресс, 2000. — С. 196—238.
9. Барт Р. Миф сегодня / Р. Барт. // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1994. — С. 72—130.
10. Барт Р. Риторика образа [Электронный ресурс] / Р. Барт. Режим доступа <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94a.htm>.
11. Барт Р. Фотографическое сообщение / Р. Барт // Система моды. Статьи по семиотике культуры. — пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. — С. 378—392.
12. Барт Р. [Электронный ресурс] / Р. Барт. Режим доступа <https://www.myfilology.ru/semiotika/rbart-elementy-semiologii>.

13. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. — М.: Ад Маргинем, 2011. — 272 с.
14. Батаева Е. В. Видимое общество. Теория и практика социальной визуалистики: монография / Е. В. Батаева. — Харьков: ФЛП Лысенко И. Б., 2013. — 347 с.
15. Батаева Е. В. Фланерство и видеомания: современные и постмодерные визуальные практики / Е. В. Батаева // Вопросы философии. — 2012. — №11. — С. 61—68.
16. Беззубова О. В. Визуальная культура и визуальный поворот в культуральных исследованиях второй половины XX века / О. В. Беззубова // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. — 2012. — №5. — С. 75—79.
17. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Ханс Бельтинг; пер. с нем. К. А. Пиганович. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 748 с.
18. Беньямин В. Краткая история фотографии / В. Беньямин // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996. — С. 66—91.
19. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996. — 15—65.
20. Бергер Дж. Искусство видеть / Дж. Бергер; пер. с англ. Е. Шраги. — СПб.: Клаудберри, 2012. — 184 с.
21. Берджер Дж. Фотография и ее предназначения [Электронный ресурс] / Дж. Берджер. Режим доступа: <https://public.wikireading.ru/125453>.
22. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр; перевод О. А. Печенкина. — Тула, 2013. — 204 с.

23. Бодриар Ж. Система вещей. [Электронный ресурс] / Ж. Бодриар. Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-le-systeme-des-objets-81.pdf>.
24. Венкова А. В. Идея наследования в современных визуальных исследованиях / А. В. Венкова // Вопросы культурологии. — 2015. — №7. — С. 73—77.
25. Визуальный образ (Междисциплинарные исследования) / Рос. Акад. Наук, Ин-т философии; отв. Ред. И. А. Герасимова. — М.: ИФ РАН, 2008. — 247 с.
26. Вирлио П. Машина зрения / П. Вирлио. — СПб.: Наука, 2004. — 140 с.
27. Гиренок Ф. И. Клиповое сознание / Ф. И. Гиренок. — М.: Проспект, 2016, 256 с.
28. Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих; пер. с англ. В. А. Крючкова, М. И. Майская. — М.: Искусство XXI век, 2016. — 688 с.
29. Грегори Р. Л. Разумный глаз. Как мы узнаем то, что нам не дано в ощущениях / Р. Л. Грегори; пер с англ. Изд. 2-е. — М.: Едиториал УРСС, 2003. — 240 с.
30. Гройс Б. Искусство в эпоху биополитики [Электронный ресурс] / Б. Гройс. Режим доступа: <http://biomediale.nccs-kaliningrad.ru/?blang=ru&author=groys>.
31. Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа / Б. Гройс. — М.: Художественный журнал, 2006. — 199 с.
32. Гройс Б. Политика инсталляции / Б. Гройс // Логос. — 2010. — №4 (77). — С. 109—121.
33. Гудмен Н. Способы создания миров [Электронный ресурс] / Н. Гудмен. Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/man/?id=2392>.
34. Гумбрехт Х.-У. От эдиповой герменевтики — к философии присутствия [Электронный ресурс] / Х.-У. Гумбрехт. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/gu3.html>.

35. Гумбрехт Х.-У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Ханс-Ульрих Гумбрехт; пер. с нем. С. Зенкина. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 184 с.
36. Гуссерль Э. Картезианские размышления / Э. Гуссерль; пер. с нем. В. И. Молчанова. — М.: Академический проект, 2010. — 229 с.
37. Дебор Ги. Общество спектакля / Ги Дебор; пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. — М.: Логос, 1999. — 224 с.
38. Делез Ж. Кино / Ж. Делез. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 560 с.
39. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения / Ж. Делез. — СПб.: Machina, 2011. — 176 с.
40. Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал / Ж. Деррида; пер с фр. Б. Скуратова. — М.: Logos-altera, 2006. — 256 с.
41. Диди-Юберман Ж. То, то мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман. — СПб.: Наука, 2001. — 263 с.
42. Жижек С. Возвышенный Объект Идеологии. / С. Жижек. — М.: Художественный журнал, 1999. — 230 с.
43. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда» / С. Жижек. — М.: Издательство «Европа», 2011. — 168 с.
44. Жижек С. Порнография, ностальгия, монтаж: триада взгляда. садист как объект [Электронный ресурс] / С. Жижек. Режим доступа [http://lacan.narod.ru/ind\\_lak/ziz14.htm](http://lacan.narod.ru/ind_lak/ziz14.htm).
45. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение / С. Жижек. — М.: Издательство «Европа», 2008. — 239 с.
46. Жижек С. Чума фантазий / С. Жижек; пер с англ. — Харьков: Изд-во Гуманитарный Центр, 2012. — 388 с.
47. Зенкова А. Ю. Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания / А. Ю. Зенкова // Научный ежегодник

- Института философии и права УрО РАН. — Екатеринбург, 2005. Вып. 5. С. 184—193.
48. Зенкова А. Ю. Критика окулярцентризма в современной западноевропейской философии / А. Ю. Зенкова // Научный ежегодник Института философии и права УрО РАН. — Екатеринбург, 2005. Вып. 6. С. 88—104.
49. Зонтаг С. О фотографии / С. Зонтаг. — М.: Ad Marginem, 2012. — 273 с.
50. Инишев И. Н. Взаимосвязь материального и смыслового в иконическом опыте / И. Н. Инишев // Вестник Томского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Политология. — 2011. — №4 (16). — С. 86—93.
51. Инишев И. Н. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества / И. Н. Инишев // Философско-литературный журнал Логос. — 2012. — №1 [85]. — С. 86—93.
52. Инишев И. Н. Пространственность образности / И. Н. Инишев // Топос. Философско-культурологический журнал. — 2011. — №1. — С. 116—125.
53. Инишев И. Н. Феноменологическая герменевтика в медиа-теоретической перспективе / И. Н. Инишев // Вопросы философии. — 2014. — №3. — С. 153—162.
54. Инишев И. Н. Феноменология как теория образа / И. Н. Инишев // Философско-литературный журнал Логос. — 2010. — №5[78]. — С. 196—204.
55. Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей / Д. Кампер; перевод с нем. составление, общая редакция и вступительная статья В. Савчука. — М.: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2010. — 174 с.
56. Качераускас Т. Вещь в искусстве постмодернизма: феноменологическая перспектива / Т. Качераускас // Философско-культурологический журнал Топос, ЕГУ. — 2007. — №1 (15). — С. 16—25.

57. Китаев А. А. Роль фотографии в становлении цивилизации образа [Электронный ресурс] / А. А. Китаев. Режим доступа: <http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia/21.pdf>.
58. Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. / Ф. Киттлер; пер с нем. Б. Скуратов, О. Никифоров. — М.: Логос, 2009. — 272 с.
59. Клодель П. Глаз слушает / П. Клодель; пер. с фр. Н. Кулиш. — М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006. — 379 с.
60. Кохлас Р. Нью-Йорк вне себя: Ретроактивный манифест Манхэттена / Р. Кохлас; пер. с англ. — М.: Strelka Press, 2013. — 336 с.
61. Краус Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краус. — М.: Художественный журнал, 2003. — 318 с.
62. Круткин В. Л. Визуальные системы как медиа и пространство фотографического опыта / В. Л. Круткин // Вестник Удмуртского университета. Философия. Социология. Психология. Педагогика — 2007. — №3. — С. 13—22.
63. Круткин В. Л. Кит Мокси: о визуальных исследованиях и иконическом повороте / В. Л. Круткин // Вестник Удмуртского университета. Философия. Социология. Психология. Педагогика. — 2011. — №2. — С. 30—36.
64. Лакан Ж. Четыре понятия психоанализа / Ж. Лакан. — М.: Гнозис 2004. — 116 с.
65. Лакан Ж. Тревога (Семинар, Книга X (1962/1963)). — М.: Гнозис, 2010. — 424 с.
66. Лишаев, С. А. Цифровая фотография в контексте медиа [Электронный ресурс] / С. А. Лишаев. Режим доступа: <http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia/21.pdf>.
67. Лотман Ю. М. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян. — Таллин: Александра, 1994. — 116 с.

68. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблема киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. Режим доступа: <http://www.etextlib.ru/Book/Details/12387>.
69. Мазин В.А. Введение в Лакана. [Электронный ресурс] / В. А. Мазин. Режим доступа: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=36113>.
70. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры / М. Мак-Люэн; пер с англ. А. Юдин. — Киев: Ника-Центр, 2003. — 206 с.
71. Маклюэн М. Интервью для Playboy [Электронный ресурс] / М. Маклюэн. Режим доступа: <http://www.mcluhan.ru/articles/marshall-maklyuen-intervyu-dlya-playboy-ch-2>.
72. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширение человека / М. Маклюэн; пер. с англ. В. Николаева. — М.: Жуковский, 2003. — 464 с.
73. Марион Ж.-Л. Идол и дистанция / Ж.-Л. Марион // Символ. Журнал христианской культуры, основанный в 1979 году Славянской библиотекой в Париже. — 2009. — №56. — 293 с.
74. Марион Ж.-Л. Перекрестия видимого [Электронный ресурс] / Ж. Л. Марион. Режим доступа: <https://www.predanie.ru/marion-zhan-lyuk-jean-luc-marion/perekrestya-vidimogo>.
75. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти; пер. с фр. О. Н. Шпарага. — М.: Логвинов, 2006. — 400 с.
76. Мерло-Понти М. Знаки / М. Мерло-Понти; пер. с франц., коммент. и послесловие И. С. Вдовиной. — М.: Искусство, 2001. — 429 с.
77. Мерло-Понти М. Кино и новая психология восприятия [Электронный ресурс] / М. Мерло-Понти. Режим доступа: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml>.
78. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти; пер. с фр., предисл. и коммент. А. В. Густыря. — М.: Искусство, 1992. — 63с.
79. Мерло-Понти М. Сомнение Сезанна [Электронный ресурс] / М. Мерло-Понти. Режим доступа: <http://theoryandpractice.ru/posts/7647-cezanne>.

80. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. — СПб.: Ювента: Наука, 1999. — 606 с.
81. Нанси Ж.-Л. Смех, присутствие [Электронный ресурс] / Ж.-Л. Нанси. Режим доступа: <http://kassandrion.narod.ru/commentary/11/14nancy.htm>.
82. Наумова Е. И. Медиа как дефект начала / Е. И. Наумова // Медиафилософия II. Границы дисциплины. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. — С. 162—168.
83. Ольшанский Д. А. Прибавочное изображение. О выставке «ЧБ» в Галерее «Модернариат» (14/10 — 23/11/2011) [Электронный ресурс] / Д. А. Ольшанский. Режим доступа: [http://www.olshansky.sitecity.ru/ltext\\_1509015048.phtml?p\\_ident=ltext\\_1509015048.p\\_1801233410](http://www.olshansky.sitecity.ru/ltext_1509015048.phtml?p_ident=ltext_1509015048.p_1801233410).
84. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Эрвин Панофский; пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой. — СПб.: «Азбука-классика», 2004. — 336 с.
85. Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Эрвин Панофский; пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. — СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2009. — 432 с.
86. Петровская Е. В. Верните ауру, без ауры тоска [Электронный ресурс] / Е. В. Петровская. Режим доступа <http://polit.ru/article/2013/03/14/ep140313>.
87. Петровская Е. В. «Какая угодно» фотография /Е. В. Петровская // Экранная культура. Теоретические проблемы: Сб. статей / Отв. ред.: К. Э. Разлогов. — СПб.: «Дмитрий Буланин», 2012. — С. 605—631.
88. Петровская Е. В. Материя и память в фотографии. Новая документальность Б. Михайлова / Е. В. Петровская// Новое литературное обозрение. — 2012. — №117 (5). — С. 186—203.

89. Петровская Е. В. Теория образа / Е. В. Петровская. — СПб.: Издательский центр РГГУ, 2011. — 281 с.
90. Пирогов С. В. Горизонты исследования визуального / С. В. Пирогов // Вестник томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2013. — №4. С. 124—131.
91. Савицкая Т. Е. Визуализация культуры: проблемы и перспективы / Т. Е. Савицкая // Обсерватория культуры. — 2008. — №2. — С. 32—41.
92. Савчук В. В. Коммуникант — эпифеномен коммуникации [Электронный документ] / В. В. Савчук. Режим доступа: [http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/savchuk\\_communicant](http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/savchuk_communicant).
93. Савчук В. В. Феномен поворота в культуре XX века / В. В. Савчук // Международный журнал исследований культуры. — 2013. — №1 (10). С. 93—108.
94. Савчук В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. — 256 с.
95. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр; пер с фр. — М.: АСТ: Астрель, 2012. — 925 с.
96. Секацкий А. Фотоаргумент в философии [Электронный ресурс]/ А. Секацкий. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2000/3/sekack.html>.
97. Сосна Н. Техногенное изображение против текста (о В. Флюссере) [Электронный документ] / Н. Сосна. Режим доступа <http://sinijdivan.narod.ru/sd3rez2.htm>.
98. Тейлор, Б. Art Today. Актуальное искусство 1970—2005 / Б. Тейлор. — М.: Слово, 2006. — 256 с.
99. Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер. — М.: АСТ, 2004. — 261 с.
100. Трубина, Е. Феномен вторичного свидетельства: между безразличием и «отказом от недоверчивости» / Е. Трубина // Философско-культурологический журнал Топос. — 2007. — №1 (15). — С. 105—129.

101. Усманова А. Р. Визуальный поворот и гендерная история / А. Р. Усманова. // Гендерные исследования. — Харьков. — 2000. — №4. — С. 149 — 176.
102. Флюссер В. За философию фотографии / Вилем Флюссер. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. — 146 с.
103. Фрейд З. Торможение, симптом, тревога [Электронный документ] / З. Фрейд. Режим доступа: <http://www.talkingcure.ru/biblioteka/freud/hemmung-symptom-und-angst>.
104. Фуко М. Живопись Мане / Мишель Фуко; пер. с фр. А. В. Дьякова. — СПб.: Владимир Даль, 2011. — 230 с.
105. Фуко М. Рождение клиники: Археология врачебного взгляда. — М.: Смысл, 1998. — 310 с.
106. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; пер. с нем. В. В. Бибихина. — М.: Академический Проект, 2011. — 460 с.
107. Хайдеггер М. Исток художественного творения [Электронный документ] / М. Хайдеггер. Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Heidegg/Ist\\_index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Heidegg/Ist_index.php).
108. Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог Мертв» [Электронный документ] / М. Хайдеггер. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/g/God.html>.
109. Элкинс Дж. Девять типов междисциплинарности для визуальных исследований. Ответ на статью Мике Баль «Визуальный эссенциализм и объект визуальной культуры» / Дж. Элкинс // Логос. — 2012. — №1 (85). — С. 250—259.
110. Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир / Дж. Элкинс; пер. с англ. — Вильнюс: ЕГУ, 2010. — 534 с.
111. Элкинс Дж. Шесть способов сделать визуальные исследования научной дисциплиной / Дж. Элкинс // Философско-культурологический журнал Топос. — 2007. — №1 (15). — С. 26—56.
112. Эко У. Глупец, спрячь свой сотовый телефон [Электронный документ] / У. Эко. Режим доступа: <http://inosmi.ru/world/20120812/196280732.html>.

113. Юран А. Образ/взгляд/глаз или психоаналитическая оптика [Электронный документ] / А. Юран. Режим доступа: <http://prev.lacan.ru/articles/figure,view,eye.html>.
114. Юран А. Окно и взгляд художника / А. Юран // Лаканалия. — 2011. — №4. — С. 94—103.
115. Юран А. Сокрытие взгляда / А. Юран // Лаканалия. — 2011 — №5. — С. 22—32.
116. Юран А. Субъект видения или машина зрения / А. Юран // Лаканалия. — 2012. — №11. — С. 65—70.
117. Bal M. Seeing Sings: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art / M. Ball // The Subject of Art History. Historical Objects in Contemporary Pervercives; ed. By Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keuth Moxey. — Cambridge, Cambridge University Press, 1988. — P. 74—93.
118. Bailey J. How has visual culture been defined. / J. Bailey. Режим доступа: <http://jossbailey.files.wordpress.com/2013/01/defining-visual-culture.pdf>.
119. Belting H. Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology / H. Belting // Critical Inquiry. — 2005. — Vol. 31. №2. — P. 302—319.
120. Böhm G. Die Wiederkehr der Bilder / G. Böhm // Was ist ein Bild?. — München: Fink, 1994. — S. 11—38.
121. Bryson N. The Gase in the Expanded Field / N. Bryson // Visual and Visuality; Edited by Hal Foster. — Seattle: Bay Press, 1988. — P. 87—114.
122. Clifford J. On Collecting Art and Culture / J. Clifford // The Visual Culture Reader. — London and New York: Routledge, 1998. — P. 94—107.
123. Collenberg-Plotnikov B. Bild und Kunst. Zur Bestimmung des ästhetischen Mediums / B. Collenberg-Plotnikov. Режим доступа: [http://www.fernuni-hagen.de/KSW/forschung/pdf/fk1\\_ksw\\_collenberg.pdf](http://www.fernuni-hagen.de/KSW/forschung/pdf/fk1_ksw_collenberg.pdf).
124. D`Alleva A. Methods and Theory of Art History / A. D`Alleva. — London: Laurence King Publishing Ltd, 2005. — 186 p.

125. Fellmann, F. Innere Bilder im Licht des Imagic turn / F. Fellman // Bilder im Geiste. — Amsterdam: Atlanta. — 1995. — S. 21—38.
126. Goodman N. Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols / N. Goodman. — Indianapolis, New York, Kansas City: The Hobbs-Merrill Company, Inc., 1968. — 277 p.
127. Jameson F. Signatures of the Visible / F. Jameson. — London and New York: Routledge, 1992. — 254 p.
128. Jay, M. Scopic Regimes of Modernity / M. Jay // The Visual Culture Reader. — London and New York: Routledge, 1998. — P. 66—69.
129. Mirzoeff N. The Subject of the Visual Culture / N. Mirzoeff // The Visual Culture Reader 2<sup>nd</sup> Ed. — London and New York: Routledge, 2001. — P. 3—23.
130. Mirzoeff N. What is Visual Culture? / N. Mirzoeff // The Visual Culture Reader. — London and New York: Routledge, 1998. — P. 3—13.
131. Mitchell W. J. T. Visual Literacy or Literary Visualcy? / W. J. T. Mitchell // Visual Literacy Edited by James Elkins. — London and New York: Routledge, 2009. — P. 13—14.
132. Mitchell W. J. T. Image Science: Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics / W. J. T. Mitchell. — Chicago: The University of Chicago Press, 2015. — 244 p.
133. Mitchell W. J. T. The Pictorial Turn / W. J. T. Mitchell // Picture Theory. — Chicago: The University of Chicago Press, 1994. — P. 11—34.
134. Mitchell W. J. T. Showing Seeing: Critique of Visual Culture. / W. J. T. Mitchell // The Visual Culture Reader 2<sup>nd</sup> Ed. — London and New York: Routledge, 2001. — P. 86—101.
135. Mitchell W. J. T. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images / W. J. T. Mitchell. — Chicago: The University of Chicago Press, 2004. — 408 p.
136. Mitchell W. J. T. What Do Pictures Really Want? / W. J. T. Mitchell // October 77 — Summer 1996. — P. 71—82.

137. Moxey K. Visual Studies and the Iconic Turn / K. Moxey // Journal of Visual Culture. — 2008. — №7. — P. 131—146.
138. Phillips D. Photo-Logos: Photography and Deconstruction / D. Phillips // The Subject of Art History. Historical Objects in Contemporary Pervercives; ed. By Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keuth Moxey. — Cambridge: Cambridge University Press, 1988. — P. 155—197.
139. Rogoff I. Studying Visual Culture / I. Rogoff // The Visual Culture Reader / London and New York: Routledge, 1998. — P. 14—27.
140. Rorty R. M. Philosophy and the Mirror of Nature / R. M. Rorty. — Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980. — 401 p.
141. Rorty R. M. Metaphysical Difficulties of Linguistic Philosophy / R. M. Rorty. // The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method. — Chicago: The University of Chicago Press, 1992. — P. 1—40.
142. Schirra Jörg R.J. & Sachs-Hombach Klaus: Bild und Wort. Ein Vergleich aus bildwissenschaftlicher Sicht / J. R. J.Schirra, K. Sachs-Hombach // In: Essener Linguistische Skripte — elektronisch (ELiSe), 6(2006)/1:51–72, 2006. S. 127—145.