

На правах рукописи



Реутов Антон Сергеевич

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ:
ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Специальность 09.00.13 — Философская антропология, философия культуры

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Нижний Новгород — 2018

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина».

Научный руководитель доктор философских наук, профессор Федоров Александр Александрович.

Официальные оппоненты

Доктор философских наук, профессор, профессор кафедры архитектурного проектирования ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет», член Союза дизайнеров России Норенков Сергей Владимирович

Доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический институт им. М. Е. Евсевьева» Чекушкина Елена Николаевна

Ведущая организация Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет имени Н. А. Добролюбова».

Защита состоится 29 марта 2018 года.

На заседании диссертационного совета Д 212.164.03 при Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина», 603950, Нижний Новгород, ул. Ульянова, 1.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина» https://www.mininuniver.ru/images/docs/Reutov_AS/2018-01-Диссертация_Реутов.pdf.

Автореферат разослан 12 февраля 2018 года.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор философских наук, доцент



Сулима И. И.

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования.

Современный интерес исследователей гуманитарных, общественных 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, такие, 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, с характерными для него 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, публич-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.

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 во второй половине XX века. Это, по мнению авторов перечисленных 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» 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 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. Объем текстов, в силу неопределенности предметного и проблемного полей дисциплины, создает методологическую проблему отбора именно 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*». Годом ранее Томас Митчелл ввел в оборот англоязычной литературы понятие «*pictorial turn*». В рамках его интереса находится связь статусов образа и его роли в функционировании идеологии и политики. Хотя американский литературовед мыслит образ еще как репрезентирующую структуру, он отмечает «особый модус его присутствия». Влиятельная школа сформировалась вокруг Николаса Мирзоева и его работ, посвященных исследованиям визуальной культуры (*visual culture*). 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, автор ограничивается чисто философскими текстами, а также признанным авангардом авторов, пытавшихся философски осмыслить ту или иную сферу создания визуальных артефактов.

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. Бодрийера, 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. Бодрияра, 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, американских 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.

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 идея «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 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.

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 загораживает 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 аутопоззиса и саморазвития медиа». Цель медиафилософии, которая «анализирует роль того или иного медиа: условие его возникновения, способы функционирования, распространения, а не оценивает в оценочных категориях» 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**:

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, особое 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 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. 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».

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. 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.

В-пятых, 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».

Эти процессы в будущем будут играть все большую роль. Если человеческое мышление уже сейчас считается клиповым, 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 — 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. 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.

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, 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 системам 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.

II. СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы диссертационного исследования, описывается степень разработанности заявленной в теме проблемы. Определяются объект и предмет исследования, его цель и задачи, необходимые к решению, методы и методология. Обосновываются новизна темы работы, теоретическая и практическая значимость исследования, степень достоверности достигнутых результатов, формулируются положения, выносимые на защиту.

В первой главе **«Актуальные проблемы визуальных исследований»** автор дает краткую характеристику современного состояния исследований визуальной культуры, очерчивает область материальной культуры, находящейся в их внимании и теоретического пласта философско-культурного знания, которые ими используются. Первая глава состоит из трех параграфов.

В первом параграфе **«Понятие “серьезных” визуальных исследований как элемента философии культуры»** дается характеристика и определения понятия визуальных исследований в трактовках различных авторов исследования визуального (Е. В. Петровская), визуалогия (В. Розин), визуалистика (Е. Батаева), визуальная культура (Н. Мирзоев), визуализм (Й. Фабиан). Определяется круг интеллектуальных источников, которыми пользуется эта новая сфера научных исследований. Современными исследователями нашей темы отмечается шаткое и неоднозначное положение интересующей нас дисциплины. На это обращают внимание авторы, как в русскоязычной литературе, например, Е. В. Петровская, так и в западной, например Джеймс Элкинс или Мике Баль.

Большое внимание в параграфе уделено подходам современных авторов к пониманию места визуальных исследований в системе академического знания, а также научных источниках последних. Диссертант

излагает и проводит сравнение позиций нескольких ученых. В параграфе проведен обзор точки зрения американского историка искусства и художественного критика Джеймса Элкинса. Автор отмечает тщетность попыток определить место визуальных исследований в актуальной дисциплинарно структуре, равно как и создать по-настоящему новую дисциплину, которая не являлась бы компиляцией результатов смежных областей, а генезисом действительного нового знания о сущности новом объекте. Элкинс говорит о возможностях, которые открыты сегодня перед визуальными исследованиями и могут сделать из них «серьезную дисциплину». Это реально, во-первых, если визуальные исследования будут направлены на вскрытие всего комплекса идеологической составляющей системы производства образов, во-вторых, на поиск скрытого смысла в визуальном контенте, и, в-третьих, будут проявлять избирательность в теоретической преемственности во избежание слепого цитирования.

Другая компетентное мнение, принадлежит нидерландскому искусствоведу Мике Баль. Ученый заявляет о преемственности визуальных исследований и теории искусства, но настаивает на том, что новая дисциплина должна быть обогащена, что она нуждается в поддержке целого ряда дисциплин — как имеющих традиционные основания (антропология, психология и социология), так и относительно новых (исследования кино и медиа).

Концепция Уильяма Митчелла может считаться классической, именно — визуальная культура не ограничена изучением изображений или медиа, а распространяется на каждодневные практики видения и бытия видимым, особенно те, которые мы выполняем непосредственно. Стоит отметить, что автор формирует свою позицию апофатически, отталкиваясь от расхожих в научной среде заблуждений, чем являются визуальные исследования. Они, по мнению ученого связывают воедино эстетику и историю искусства вокруг

проблем глаза, оптики, скопических режимов, проблем феноменологии, физиологических и когнитивных исследований зрительного процесса.

Николас Мирзоев определяет визуальную культуру, как сферу, касающуюся визуальных событий, в которых информация, мышление или желание обращается к потребителю посредством интерфейса визуальных технологий. Под визуальными технологиями Мирзоев понимает любую форму инструментов, предназначенных 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 искусствознание 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.

В первом параграфе установлено понимание термина визуальных исследований как научной дисциплины, определены ее предмет, объект, а также круг теоретических и практических источников, на который они ориентируются.

Второй параграф **«Визуальный поворот как симптом изменений в культуре»** посвящен причинам изменений в культуре, ответом на который и было образование визуальных исследований. Диссертантом был дан ответ на вопрос, почему, собственно, визуальное находится под столь большим вниманием различных исследователей.

Понятия визуального поворота (и их вариаций) сформулированы следуя методологии Р. Рорти. Американский философ говорит о говорит об изменяющемся статусе языка в философии в начале XX века. В это время

язык плотно вошел в философию — многие ключевые философские труды отсылают к языку. Язык стал единственной, данной мышлению структурой реальности. Именно через него открылся путь к сознанию и миру, проблемам истинности и познания вообще. Исследования собственно языка 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. В эпоху лингвистического поворота лингвистика, семиотика, риторика и вариативные модели текстуальности стали общим языком для критического восприятия искусства, медиа и других культурных форм. Общество стало текстом, природа и ее научная репрезентация — дискурсом. Даже подсознательное стало пониматься структурированным языком.

Визуальный поворот — понятие, введенное по аналогии с термином Рорти и является признанием факта, что 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). Суть визуального поворота заключается в основополагающей роли визуального образа в конструировании реальности и повышающегося теоретического интереса к последней.

Диссертантом изложены основные концепции визуального поворота, даны их характеристики и проведен сравнительный анализ. Основной вывод параграфа заключается в следующем. Смена парадигм в интересующей нас области знания 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: активизм, перформанс, инсталляции, медиа- и видео-арт, которые не могли быть проанализированы искусствоведением в традиционных категориях эстетики. Для этого, сферы, рефлексии 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, стали определять 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. 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.

Третий параграф первой главы **«Способ бытия визуального образа — наличное современной культуры»** посвящен основным подходам современных исследователей к понятию «визуальный образ». В нем проводится анализ основных работ по визуальным исследованиям, определяются основные подходы к пониманию образа (в противопоставлении знаку), как главного элемента коммуникативного процесса. Обосновывается феноменологический подход, как актуальная методология, помогающая наиболее полно осмыслить акт визуальной коммуникации.

Отправная точка зрения рассуждений состоит в том, что 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 сфера изображений — визуальных образов. 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.

Первым шагом на пути к визуальному миру стало изобретение фотографии. В огромном комплексе материалов, используемых исследователями при анализе визуальной культуры, она занимает, без сомнения, центральное, определяющее место. Это обусловлено несколькими причинами. Во-первых, фотография — первое техническое изобретение, открывшая возможность «технической воспроизводимости». Во-вторых, все 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.

Фотография представляет собой технический образ (термин В. Флюссера). Этот образ, созданный аппаратом, которые с трудом поддаются дешифровке, и, в общем-то, не требуют этого, а являются симптомами мира. 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 — такая система отношений характерна именно для визуальной культуры.

Дж. Элкинс обращается в этой связи к 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. 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.

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 полярным подходам воспроизведения изображений. Следовательно, автор затрагивает семиотический и несемиотический концепции образа и изображения.

Во второй главе диссертационного исследования **«Феноменология видимого и его реализация в культурной среде»** разобраны онтологические и антропологические концепты, обращающиеся к визуальному опыту для объяснения устройства бытия, и эстетико-медиаальные — внимание которых сосредоточено на классических и неклассических способах создания визуальных образов. Решение этой задачи позволило диссертанту описать феноменологическую структуру визуальных образов и их восприятия.

Первый параграф **«Конституирующая функция зрения: онтологический и антропологический аспекты»** посвящен феноменологическим системам М. Мерло-Понти и Ж.-П. Сартра, в которых взгляд впервые в философии предстает чем-то большим, чем просто оптическая структура. Несмотря на то, что эти авторы не ставили целью своих онтологических проектов описание системы визуальности, в истории

философии понимание взгляда и глаза уходит от простого определения механического оптического инструмента, главного объекта гносеологического аппарата человека.

Конститутивными в отношении само- и мироопределения 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. Неразделение и слияние — одна из сущностных черт понятий и явлений, связанных с зрительным восприятием у французского феноменолога и проявляет себя в других аспектах: сплетение субъекта и объекта, сущности и существования, видимого и видящего, и раскрывается в центральном понятии системы видения Мерло-Понти — понятии «хиазма».

Последний «вид» сплетения особенно важен в рамках настоящей работы. Только с помощью тела нас окружает мир, благодаря ему нам даны феномены. Воспринимаемость мира телом обусловлена тем, что оба они являются единой плотью (в других переводах — тканью). 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.

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 и системы вещей во всей ее целокупности и связности, развертывание темпоральности и пространственности.

Разумеется, взгляд не может мыслиться отдельно от глаза. В этом мы видим 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 объектом. Теперь взгляд сразу отсылает нас к Другому, минуя наш природный оптический орган.

Из вышеизложенного следует два вывода. Во-первых, видение является конституирующей (онтологически и антропологически) способностью субъекта. Во-вторых, 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.

Второй параграф **«Феноменологический анализ художественных изображений»** посвящен философскому осмыслению художественного опыта.

Взгляд художника 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. Данный параграф имеет значение не только потому, что рассматриваемые авторы обращаются к художественному творчеству как к идейному источнику в аналитике визуального опыта, но и по причине укорененности артефактов искусства в визуальной культуре.

По мысли Мерло-Понти художник в акте творчества осмысляет нетипичные для ежедневного восприятия элементы и измерения: глубину — экзистенциально-антропологическое понятие, раскрывающие «глобальную размещенность» вещей; цвет — текстура, материальность, представляющая нечто сущее, не простое качество вещей, но соотнесенное с ней сомой; линию — фундаментальный элемент живописи, благодаря которому только и создается пространство художественного полотна.

Далее диссертант обращается к философскому анализу художественного творчества Ф. Бэкона, проведенному Ж. Делезом. Философ, сосредоточен на проблеме фигуративности в живописи и рассматривает противоположные решения этой проблемы в живописи классической и современной. Автор делает вывод, что более интересен вариант Бэкона, который преодолеть фигуративный, иллюстративный, нарративный характер живописи через экстракцию, приближаясь к чистой фигуральности. Делез, как и Мерло-Понти, находит в живописи, структурные элементы: материальная структура, круг-контур, послушный образ — своеобразная несемиотическая «разметка» картины.

Третий параграф **«Акт видения и структура образа»** строится на выводах первых двух и содержит сравнительный анализ видения и осязания, как двух конститутивных человеческих ощущений. Вывод настоящего параграфа заключается в том, что зрение, в процессе своего функционирования, спускается на уровень чувственности вообще и имеет, поэтому, с осязанием одну структуру и фундирующую функцию по отношению к «Я». Параграф содержит разъяснения по поводу структуры визуального образа, его неоднородной структуры. Диссертантом рассматриваются 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».

Параграф содержит фундамент положений всего диссертационного исследования. А именно, в параграфе автор показывает, каким образом может объясняться тезис о том, что визуальный образ не равен самому себе, а представляет нечто большее. Этот тезис можно считать центральным в выстраиваемой феноменологии визуальных исследований. Семиотическая трактовка образа как знака, всегда ставила рамки, определяла символический объем образа. Отказавшись от нее, 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.

Центральное понятие теории искусства В. Бенямина — аура — представляет собой 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. В интерпретации современного исследователя Ж. Диди-Юбермана аура становится диалектической взаимосвязью двух дистанций, возникающих 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. То есть аура, вернее 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.

Подобная активность самого изображения находится Роланом Бартом посредством анализа структуры фотографии. Наряду с единицей, носящей название «studium», открывающей уровень или измерение восприятия фотографии, которое обусловлено культурным контекстом, смотрящего

(фотографии в этом случае вызывают интерес, могут вызывать эмоции, которые, как отмечает автор, структурированы нравственным и политическим зрителя), Барт говорит о другой части фотографии — «punctum». Часто punctum может являться частичным объектом, деталью чего-либо. Работа punctum`а заключается в резком, молниеносном смещении фокуса внимания смотрящего. Studium — всегда закодирован, punctum — никогда. Барт отмечает также, что punctum чаще обнаруживается по памяти, когда фотография не находится в поле зрения. Punctum 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.

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».

На примере трех концептов в работе показывается, что 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 привлекая его внимание, а поработая его, заставляя смотреть, широко раскрыв глаза. Все это подтверждается различными теориями по устройству современного общества, а также философскими идеями самоопределения субъекта в мире.

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

В четвертом параграфе **«Понятие производства присутствия»** изложена теория немецкого историка культуры и литературного теоретика Х.-У. Гумбрехта о различии двух видов дискурса — присутствия и значения. 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.

В культуре присутствия невозможно для осмысления происходящего использовать категории, характерные для культуры значения. Для создания негерменевтической концептуальной теории, Гумбрехт пытается переосмыслить значение и образ в гуманитарных науках, 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.

Первая из категорий — эпифания — являет нам «чувство, что эффекты присутствия нельзя удержать, что они — а вместе с ними и актуальность значения и присутствия — эфемерны». 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.

Важный термин, используемый 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 и сильном действии его на нас.

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.

В рамках визуальных исследований «производство присутствия», как методологическая установка, может быть в особенности ценной. Гумбрехт отлично 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 воздействия одного компонента на другой, даст ответ на то, как мы воспринимаем культуру, которая сегодня по природе является визуальной.

В **заключении** диссертации сформулированы основные выводы исследования, сделан краткий обзор задач, поставленных в начале исследовательской работы изложены выводы, сделанные по ходу написания диссертации.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Реутов А. С. Концепт производства присутствия в контексте визуальных исследований / А. С. Реутов // Аспирантский вестник Поволжья, Самара: №7—8, 2015. С. 113—117, (0,5 п. л.).
2. Реутов А. С. Визуальная феноменология М. Мерло-Понти / А. С. Реутов // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология, Пермь: №4. Вып. 4. С. 520—527, (0,8 п. л.).
3. Реутов А. С. Восприятие видимого: соотношение оптического и тактильного в рамках визуальных исследований / А. С. Реутов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, Тамбов: №1 (87). С. 157—160, (0,5 п. л.).

Другие публикации

4. Реутов А. С. Искусство, нуждающееся в зрителе / А. С. Реутов // Досвід та його інтерпретації: тези дев'ятої студентсько-аспірантської міждисциплінарної конференції «Філософія: новепокоління» (Київ, НАУКМА, 20–21 березня 2014 року). – К.: «Києво-Могилянська академія», — 2014. С. 81—83, (0,1 п. л.).
5. Реутов А. С. Визуальные исследования и будущее философии / А. С. Реутов // Будущее философии, сборник статей, Нижний Новгород: Мининский университет, 2015. С. 121—132, (0,5 п. л.).
6. Реутов А. С. Визуальные исследования и будущее философии / А. С. Реутов // Вестник Мининского университета, Нижний Новгород, 2016 — №2. Режим доступа: <http://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/225>, (0,5 п. л.).

Подписано в печать 25.01.2018. Формат 60/84x16. Усл. печ. л. 1,5. Тираж 150 экз.
Отпечатано в ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский
государственный университет им. Н. И. Лобачевского»
Россия, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23.