

УДК 77.01:316.7

ОНТОЛОГИЗАЦИЯ ВИЗУАЛЬНОСТИ: РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ АСПЕКТ

Гиниятова Е. В., Тихонова Г. Ю.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Национальный исследовательский Томский политехнический университет», Томск, Россия (634050, проспект Ленина, дом 30), e-mail: evg@tpu.ru

В качестве социокультурных условий актуализации визуальных объектов, таких как фотография и кино, рассматриваются иконический и антропологический повороты, что привело не просто к обособлению данных объектов, но и к формированию нового типа антропологического знания, основанного на визуалистике. В ретроспективном формате рассматриваются условия утверждения фотографического изображения как первого из технически репрезентационных объектов в рамках эстетической парадигмы, что с необходимостью привело к признанию фотографии новым видом искусства. Дискурсивное пространство соотношения фотографии и кинематографа как визуальных объектов с языком выступает способом закрепления сферы визуального в целом в постклассическом философском дискурсе. В качестве основного условия онтологизации технических визуальных объектов предлагается рассматривать семиотическую структуру «*stadium\punctum*», примененную к фотографическому изображению. Данная семиотическая конструкция позволяет анализировать фотографию с позиции взаимоисключающих дискурсивных практик, что приводит к новому способу восприятия и организации социально-культурной реальности через призму визуальных объектов в целом.

Ключевые слова: фотография, кино, онтологизация визуальности.

ONTOLOGIZATION OF VISUAL SPACE: RETROSPECTIVE ASPECT

Giniyatova E. V., Tikhonova G. Yu.

Federal State-Funded Educational Institution of Higher Vocational Education «National Research Tomsk polytechnic university», Tomsk, Russia (634050, Tomsk, Lenin avenue, 30), e-mail: evg@tpu.ru

The article determines iconic and anthropological turns as sociocultural conditions of visual object (photography and cinematography) actualization that results not only in isolation of these objects but in formation of a new type of anthropological knowledge based on visualization. The authors analyze the conditions for photographic image formation as the first technical representative object within the esthetic paradigm. It results in recognition of photography as a new form of art. The discursive space of photography and cinematography relation with the language becomes the way to consolidate these objects in post-classical philosophic discourse. The semiotic structure «*stadium\punctum*» applied to photographic image is proposed to be considered as the main condition for ontologization of technical visual objects. This semiotic construction allows analyzing photography from a position of mutually exclusive discursive practice. It results in a new way of perception and organization of socio-cultural reality in terms of visual objects as the whole.

Key words: photography, cinematography, ontologization of visual space.

Одной из доминантных характеристик современной социокультурной реальности является магистральное ориентирование на визуальные образы. Причем визуальность, под которой принято понимать фото, кино и медиа-образы, являет собой не просто стереотипную часть повседневности, а предстает как полноценная категория современного философского дискурса, претендующая на формирование собственного методологического каркаса для препарирования реальности. Актуализация визуальности закономерна. В большей степени это предопределено большей естественностью оптического (визуального) восприятия для

человека, что отмечалось еще Мерло-Понти. Визуальные объекты стали проблематизировать наиболее острые темы современности – такие как власть, формирование социальной памяти, культурная идентификация. Немаловажную роль для концептуализации визуальности сыграли и парадигмальные трансформации в гуманитаристике – кризис рациональности, лингвистический, антропологический и иконический повороты. Как следствие, в гуманитаристике формируется новое дискурсивное пространство, в рамках которого визуальность перестала быть «довеском» к тексту, усиливающая коммуникативную выразительность последнего. Это, в свою очередь, привело к возникновению представлений о том, что происходит «изменение общества (визуальность рождает иную социальность), прирост нового социального знания (визуальное знание более адекватно отражает новый социальный порядок, и оно встраивается в индивидуальную картину мира органично)» (4). Т.о., на переднем плане социокультурных изысканий появляется множество нестандартных для традиционной философии понятий – в том числе технически произведенный визуальный образ.

Первопричиной фундаментализации и популяризации визуальных объектов стало развитие научно-технического прогресса. Первым техническим объектом репрезентации была фотография. Как пишут исследователи – фотографию именно изобрели: 19 августа 1839 года в помещении Французского института было сделано заявление о появлении «дагеротипии». При этом физик Франсуа Арагон, делавший доклад о дагеротипии, подчеркнул научный потенциал изобретения. Несмотря на такую оценку, легитимация нового технического объекта проходила не в рамках научной сферы, а в эстетическом и впоследствии философском дискурсах. Действительно, появление фотографии стало своего рода вызовом для искусствоведческих кругов середины 19 века. Это отразилось в диаметрально противоположенном отношении к ней. В фотографии усматривали будущую смерть искусства – такой позиции придерживался советский фотограф Александр Родченко, писавший в журнале «Новый ЛЕФ» в 1928 году: «...мы боремся даже не с живописью (она и так умирает), а с фотографией «под живопись»...» (7). С ней же связывали появление новых перспектив – Матисс утверждал, что благодаря фотографии впервые появляется возможность видеть вещи независимо от нашего чувства. Но в подавляющем большинстве полагалось, что фотография не имеет никакого отношения к искусству хотя бы потому, что запечатляемое ее всего лишь миг из временного континуума, который не может быть истинным в силу случайности. Или, как писал Роден, «правду говорит только художник, а фотография лжет, ибо в действительности время не останавливается» (3).

Помимо темпоральной дихотомии «мгновенное-вечное», к фотографии невозможно было применить систему «оригинал-копия»; она обладала только негативом и гипотетически

бесконечным количеством копий. Стоит отметить, однако, что в эпоху пост-постмодерна у фотографии пытаются выделить оригинал, а точнее авторский отпечаток, который определяется по отношению к себе подобным как «близкий эстетическому моменту – то есть это фотография, не только напечатанная самим автором, но и напечатанная примерно тогда же, когда был сделан снимок» (5). Но в независимости от того, имеет фото оригинал или нет, оно разрушает уникальность произведения искусства, как только делает его объектом репрезентации. Через возможность бесконечного репрезентирования происходит уничтожение «ауры» произведения искусства, того, что В. Беньямин определил как «совокупность всего, что она (вещь) способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности» (2).

Вышеобозначенные характеристики фотографии свидетельствуют о невозможности ее интеграции в русло традиционной эстетики без разрушения последней. Однако она закрепилась в новой форме искусства начала XX века – в авангарде, для которого уничтожение традиционной эстетики являлось основной целью. Разрушение традиционной эстетической парадигмы происходило посредством отказа от миметического принципа, и именно такая направленность катализировала поиск новых форм, приемов и средств художественного выражения. Лейтмотив отрицания всего традиционного буквально сталкивает фотографию и одно из направлений авангарда – сюрреализм. Фотография принимается сюрреализмом, во-первых, как воплощение абсолютного автоматизма, что связано с техническим способом производства образов, и, во-вторых, как возможность схватывания «оптически-бессознательного» – тех неуловимых фрагментов реальности, которые человеческий глаз не может выделить и зафиксировать в пространственно-временном континууме. Именно такие бессознательные (сверхреальные) фрагменты рассматривались сюрреалистами как «ошеломляющие образы».

Объектом философской рефлексии фотография становится во многом благодаря кинематографу, который вывел полемику о визуальных объектах за пределы эстетической сферы. Первые попытки объяснить специфическое воздействие, оказываемое кинематографом на зрителей, связаны с именами таких исследователей, как А. Базен и З. Кракауэр. Они полагали, что источник выразительности кинематографа, обеспечивающий высокую степень погруженности зрителя в происходящее на экране, находится в фотографической природе кинокадра. Позже кино стали сопоставлять с языком (литературой), который после лингвистического поворота становится одной из центральных категорий философского дискурса. Одной из причин сопоставления кинематографа и вербального языка послужило коммуникативное основание кино, а коммуникация рассматривалась как основополагающая функция языка в лингвистике. При этом сама идея о

превосходстве визуального образа (в частности, кино) над вербальным языком распространилась гораздо раньше лингвистического поворота – в 1910-1920 годах (Р. Канудо, Ж. Эпштейн, В. Линдсей). Они полагали, что универсальность киноязыка характеризуется отсутствием национальной ограниченности, ибо кино запечатлевает предметы и при этом не производит замену вещи произвольным знаком, как это происходит в вербальных языках. Идеи универсальности языка кино придерживался и П. Пазолини. Известный режиссер предписывал кинематографу возможность преодолевать условности вербального языка, так как он может непосредственно отражать реальность, являться ее аналогом.

Абсолютно иную трактовку феномена кинематографа предложил Ж. Делез. Он рассматривал кино как уникальную технологию производства образов, «которая в корне меняет субъект-объектные отношения, когда образ постепенно (в ходе обучения зрителя кинематографическому восприятию) теряет свою «объективность», становится не столько образом некой реальности, к которой он отсылает, сколько самой реальностью современного мира, то есть, «с изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир – собственным образом» (1). Таким образом, отчетливо намечается доминирование идеи о трансформационной природе кинообраза (это применимо и к фотографическому образу), который меняет привычные акценты не только в онтологическом, но и в антропологическом пространстве.

Фотографии, чья коммуникативная функция не так ярко выражена, как в кинематографе, также не удалось избежать сравнения с языковыми структурами. В то же время очевидно, что фотографию, в отличие от кинематографа, тяжелее обусловить текстом. Но это не помешало Р. Барту выявить в фотографии «нулевую степень письма», иконическое сообщение как сообщение, не требующее декодирования и поэтому понятное всем. Именно эта иконическая трактовка природы фотографического изображения Р. Барта легитимировала притязания кинематографа на универсальность и коммуникативную очевидность визуального языка. Однако универсализация фотографического образа в семиотическом срезе была раскритикована итальянским постмодернистом и семиологом У. Эко, который утверждал, что фотографический знак похож на объект своей репрезентации за счет воспроизведения условий восприятия объекта, а не его свойств; условия же формируются на основании кода узнавания, являющегося слабым кодом. Таким образом, представление об иконическом знаке как об обусловленном разрушает и теорию универсальности языка кино, из чего следует, что реальность, запечатленная в фотографическом и кинокадре, не являет собой аналог действительности. В свою очередь, выразительность и коммуникативность кинематографа, по мнению У. Эко, объясняется

кодом тройного членения, в отличие от двойной артикуляции, на которой базируется естественный язык.

Таким образом, и фотография и кино исторически были соотнесены с искусством и языком с разной степенью успешности. Но это не привело к онтологизации этих объектов и визуальности в целом. Об онтологизации стало возможно говорить только с того момента, когда в «Camera lucida» Р. Барт выделяет в фотоизображении структурный каркас «stadium\punctum», предопределяющий, с одной стороны, сугубо социальное прочтение фотографии, с другой стороны – максимально уникальное и личностное. Наличие семиотического инструмента «stadium\punctum» позволяет актуализировать такие неклассические дискурсивные пространства как фетишизация реальности посредством кадрирования, тематизация смерти, галлюциногенность и экзистенциальное путешествие. В результате появляется новая плоскость в рассмотрении фотографии – акцент смещается не на фотографию как таковую, а на то, что она репрезентирует.

Вышеобозначенный подход к фотографии фундирует более радикальную позицию Е. Петровской. Для нее фотография становится средством анализа культуры, поскольку рассмотрению подвергается не феномен фотографии как таковой – с учетом ее технической природы, а отображаемое, обусловленное фотографическим каркасом. В чем-то такое отношение к фотографии созвучно с идеей Сьюзен Зонтаг, которую волновала не столько фотография, сколько отраженная в ее зеркале современная жизнь; фотография для Зонтаг – это средство узнать, что люди думают и чувствуют. Но ключевым положением, которое формулирует и обосновывает Е. Петровская, становится рассмотрение фотографии как *формы мысли*. По сути, это положение приводит нас к тому, что вся оптика, все то, что мы включает в ракурс фотообъектива, или просто взгляда, отсылает к общезначимым культурным структурам – мы мыслим визуальными образами, мы способны увидеть только то, о чем имеем какое-либо представление, и именно такой акт видения максимально четко вскрывает работу определенных для этой эпохи стереотипов. В интервью «Методология и современное искусство» Е. Петровская описала то, как фотография, и вообще современное искусство, может являть собой форму мысли. «Увидеть любой медийный образ как стереотип, в первую очередь стереотип социальный, – так коротко можно определить апроприативные техники, но точно так же и "метод" – художников-постмодернистов. <...> Воспринимать критически, как это делает современный зритель, можно лишь тогда, когда воспринимаемое так или иначе узнается, то есть когда в нем обнаруживается то, что оказывается наиболее близким, хотя при этом, может быть, и отчужденным, – когда в нем вспыхивает правда "нашего" времени и "нашей" субъективности.. <...> И в этом обращении к коллективу – его формирующейся памяти, его рассредоточенным аффектам – и видится

мне уникальная возможность подобрать ключ к современности» (6). И таким образом, акцентуация исследователей на изображаемом объекте – как способ мысли о фотографии – доказывает, что ее уникальность заключается не только в технической природе фотографического процесса.

Подводя краткий итог, можно сказать, что процесс онтологизации визуальности наиболее ярко можно отследить на примере фотографии и кинематографии. Отметим, что в рамках данной статьи вполне осознанно были опущены такие важные дискуссионные темы в рамках развития визуалистики, как трансформация аналоговой фотографии в цифровую, появление феномена кино в 3D – т.е. явления, существующие на стыке с компьютерными технологиями. Основной целью было показать, каким образом фотография, а впоследствии и кино, как первые технически произведенные объекты, спровоцировали своим возникновением новый формат дискурса и стали представлять собой не просто средство отображения действительности, а новую форму антропологической мысли о культурно обусловленном человеке в целом.

Список литературы

1. Арон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилью Делёзу // Киноведческие записки № 46. – с. 62-68. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/578/> (дата обращения 08.06.2012).
2. Беньямин В. Краткая история фотографии // Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Медиум, 1996. – С. 58.
3. Варганов А. С. Фотография: документ и образ. – М.: Планета, 1983. – С. 56.
4. Колодий В. В. Визуальность как феномен и её влияние на социальное познание и социальные практики: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Томск, 2011. – 27с. URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/2011/000413532/000413532.pdf> (дата обращения 17.05.2012).
5. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Издательство Художественный журнал, 2003. – С. 158.
6. Петровская Е. Методология и современное искусство // Художественный журнал. – 2003. – № 48-49. – С. 67.
7. Свиблова О. Миг между правдой и подлинностью // Искусство кино. – 2006. – № 2. – С. 139.

Рецензенты:

Лойко О. Т., доктор философских наук, профессор института социально-гуманитарных технологий, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Национальный исследовательский Томский политехнический университет», Россия, г.Томск.

Завьялова М. П., доктор филос. наук, профессор кафедры философии и методологии науки, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет», г. Томск.