

В.Л. Круткин

ТЕХНОГЕННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В СОЦИАЛЬНОМ ПОЗНАНИИ*

Выражение «визуальная социология» становится привычным, как ранее стало привычным выражение «визуальная антропология». Такие расширения предметных полей наук могут осуществляться по-разному, но здесь не должно возникать конфликта с «родительской» дисциплиной. Среди теоретиков нет единодушия, что представляет собой часто упоминаемый «визуальный поворот культуры» и какие «визуальные методы» он предлагает для социальных наук. Автор статьи высказывает предположение, что фотография («письмо светом») может рассматриваться не только как предмет для последующего анализа, но и как уже осуществленный анализ.

Ключевые слова: *оптические медиа, образ и изображение, фотография и социальная реальность, власть образов и изображений.*

Key words: *optical media, image and picture, photos and social reality, power of images and pictures.*

Основные причины, по которым все большее число социальных наук используют визуальные образы, как пишет Дж. Грэди, заключаются в том, что сообщения визуальных медиа начинают доминировать в массовой коммуникации. Изображение — это уникальная форма данных, которая сохраняет многослойные значения открытыми для исследования, а создание документов (в нашем случае фотографий) — это средство для коммуникации специалистов разных отраслей знания. Наконец, работа с образами идеально подходит для обучения анализу социальных и культурных процессов (Grady 2004: 19–20).

* Работа выполнена при поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Зрение человека в исторических трансформациях культуры» № 11-03-00025а.

Выражение «визуальная социология» становится привычным, как ранее стало привычным выражение «визуальная антропология». Такие расширения предметных полей наук могут осуществляться по-разному, но здесь не должно возникать конфликта с «родительской» дисциплиной. О таком конфликте визуальной антропологии с породившей ее антропологической наукой пишет Д. Руби, который не одно десятилетие посвятил теории антропологического кино. Он с горечью констатирует, что, в конечном счете, здесь побеждает визуальная этнография, антропологией не являющаяся (Ruby 2011). В этом же духе звучало и предостережение социолога Г. Беккера: используя в исследовательских целях, например, фотографии, мы должны быть уверены, что остаемся на территории «реальной социологии», а не просто заняты интересными картинками (Becker 1974). Визуальная социология, как и антропология, не выступает альтернативой «словесной» науке. На волне «визуального поворота в культуре» за рубежом выходит немало книг, в названии которых используется выражение «визуальные методы познания». Но здесь мы находим не столько новые методы, сколько новые медиа, здесь мы видим, как привычные качественные методы (наблюдение, интервью и т. д.) могут приводить к интересным результатам за счет привлечения новых оптических медиа. Классическая книга Дж. и М. Коллиеров «Визуальная антропология. Фотография как исследовательский метод» — полное тому подтверждение (Collier J., Collier M. 1986).

Выражение «лингвистический поворот» вошло в научные исследования культуры с 1960-х гг. Так обобщенно стали характеризовать распространение методов лингвистики в философии и гуманитарных науках в целом. Нет единодушия среди теоретиков: завершился ли этот поворот или все еще продолжается, в каких отношениях с лингвистическим поворотом находится часто упоминаемый визуальный поворот? Обсуждая эти вопросы, мы будем отталкиваться от большой статьи профессора Венского университета Розвиты Брекнер «Изображенное тело. Методика анализа фотографии» (Брекнер 2007: 13–32). Эта работа интересна рядом наблюдений и предложений по анализу фотографии. Они, в частности, позволяют полемически выдвинуть и контрарное предположение: техногенное «письмо светом» может рассматриваться не только как предмет для зрительского анализа, но и как уже осуществленный анализ. Поэтому нам следует раскрывать не только то, что изображения находятся в зрительской власти (люди что-то делают с изображениями), но и то, что изображения обладают властью над зрителем (они что-то делают с людьми).

Снимки, которые все больше интересуют ученых, могут создаваться самими исследователями, фотохудожниками, журналистами, просто

любителями. Р. Брекнер взяла в качестве примера снимок известного фотографа Хельмута Ньютона (опубликован в Интернете на многих его сайтах под названием «Эрнесто Эспозито и его подруга, Монтекатини. 1988 г.»).

На снимке мы видим комнату некоего отеля, мужчину, сидящего на кровати в строгом костюме и пристально всматривающегося в лицо обнаженной женщины, стоящей перед ним. Используя фотографии в работе со студентами, Р. Брекнер обратила внимание на различия в восприятии снимков в разных частях Германии. Например, студенты западной части Германии с готовностью рассматривали фотографии через призму вопросов, которые они сами и задавали: является ли изображение обнаженной женщины сексуальным объектом, или же это образ новой женщины, которая претендует на контроль процесса сексуальной интеракции?

Среди студентов из бывшей ГДР дискуссии развивались совсем по-другому. Студенты с большими колебаниями обратились к фотографиям обнаженной натуры, некоторых материал шокировал, они отвергали снимки как некую провокацию или реагировали смехом; снимки не затрагивали чувств и интересов студентов, считает Р. Брекнер. Она высказывает предположение, что эти факты следует объяснять особенностью социализации молодежи в годы политических трансформаций.

Р. Брекнер отталкивается от многоликости фотографии, ведь можно ставить вопрос о том, как социальная реальность отображается на снимках, но можно фотографии рассматривать и как часть социальной реальности, безотносительно к тому, что изображено на них. Автор задается вопросами: «Какие социальные референции могут быть прослежены по фотографиям? Какие социальные реалии воссоздаются и становятся доступными при рассматривании фотографии?» (Там же 2007: 14). Она выбирает два аспекта исследования: первый — это связь изображения и языка, второй — это связь изображения и реальности. Она исходит из того, что содержание снимка находится в нем самом, оставляя в стороне ею же подмеченный факт различий восприятия фотографий разными группами зрителей. Но нельзя не заметить, что без комментариев остались в стороне еще два важных аспекта: это связь изображения и образа и связь изображения и зрителя. Они еще напоминают о себе.

Р. Брекнер берет на себя решение сложной задачи — дать некий урок, обучающий чтению фотографий. Выдвигаемый ею метод получает название секвенциального анализа, т. е. последовательного движения от одного сегмента изображения к другому. Сами сегменты выявляются «в ходе описания процесса восприятия и выявления формальных элементов конструирования изображения».

Эта «процедура представляет собой попытку раскрыть процесс, при котором «глаз», следуя по структуре изображения, формирует отношения между отдельными элементами» (Там же: 19). Для разработки метода анализа фотографий привлекаются идеи Эрвина Пановского. Теория образов (иконология) этого известного теоретика искусства разрабатывалась для решения важной задачи — она позволяла раскрывать связи культур разных эпох. Эта теория была разработана в соответствии с рядом постулатов культурного проекта, называвшегося «современным». Однако в конце XX в. контекст понимания искусства, да и культуры в целом, изменился. Исчезла вера в существование единой цели у истории, обнаружилось, что невозможно раз и навсегда обосновать научное знание, исчезла вера в прозрачность языка, опосредующего отношения с миром. Все это заставляет исследователей искать новые ориентиры для разработки теории образного мира.

Но Р. Брекнер опирается на принципы традиционной иконологии. На первом этапе секвенциального анализа ему дается детальное описание сегментов изображения. Отдельно описываются фигуры мужчины, женщины, кровати, ковра, тумбочки, лампы и т. д. На втором этапе формулируются различные гипотетические «прочтения» относительно возможного тематического, символического и иконического значения этих сегментов. На третьем этапе внимание фокусируется на проблемах, связанных с прагматическим контекстом изображения: при каких обстоятельствах и для каких целей оно создавалось. На четвертом этапе результаты всех предыдущих наконец синтезируются.

Изображение автор не отличает от образа, сегментирование напоминает работу со словесными текстами, где часто вычлениают части, при этом из поля внимания выпадает важное обстоятельство: событие фотографирования и событие рассматривания изображения не осуществляются по частям. В идее секвенциальности, несомненно, есть позитивный смысл, эта идея могла бы предостеречь зрителей от торопливости в обращении с изображениями, к чему их приучило использование фотографий в газетах, где выработался стиль таких изображений, по которым нужно лишь скользнуть взглядом, чтобы сразу углубиться в чтение статьи. Но не окажется ли так, что вместо описания человеческого видения мы получим машинное сканирование? Парадоксальным образом в секвенциальном анализе не нужен тот, кто смотрит. Однако о фотографии ничего нельзя сказать, не зная, в чьих она руках.

В итоге мы получаем описания, осуществимые вообще-то говоря и без сегментаций изображений: «Он сидит на кровати, что усиливает интерпретацию, что это может быть любовная сцена. Однако присутствует только односпальная кровать, что делает маловероятным, что

изображена ситуация из жизни пары. Также отпадает мысль о кастинге. Остается идея о сцене с любовником (новым любовником) или идея о проституции, если сфокусироваться на женской позе. Односпальная кровать, однако, маловероятна в реальной сцене проституции» (Там же: 26). Продвигает нас такое описание к социальным реалиям?

Про фотографию часто говорят — образ или изображение, хотя, конечно же, это не одно и то же. Образ — это представление, тогда как изображение — это представление представления, это визуальная репрезентация образа. Примем это определение как рабочее, хотя и заметим, что изображение может нести в себе то, что выходит за пределы репрезентации. Тем не менее, изображение — способ, которым образ становится видимым. Образ и изображение не существуют друг без друга, но это не одно и то же: легко уничтожить изображение, но невозможно это сделать с образом. Репрезентация — представление какого-то содержания в другой форме. При этом «чисто визуальных» репрезентаций не бывает, к ним добавляется работа многих других сенсорных систем.

Фотография — проективное изображение объемного предмета на плоскую поверхность. Проекция создается из одной точки пространства, привязана к особому моменту времени X, изображение делается таковым благодаря рамочной границе. Обычно проекция уменьшает изображенные предметы, — между фигурами на плоскости могут возникать отношения, каких не было у предметов в пространстве.

Что такое образ? Как замечает Ханс Бельтинг, компетентности никакой из наук по отдельности недостаточно, чтобы говорить об образах (Бельтинг 2002: 13–16). Сложившаяся традиция относилась визуальные образы к узкому кругу феноменов, удостоенных чести именоваться искусством. Можно, конечно, предоставить основные полномочия говорить про образы искусствоведению, но, скорее всего, важные богословские аргументы не будут при этом учтены. Как замечает Х. Бельтинг, теологи никогда не насаждали образы, они их скорее запрещали, ибо от образов исходила опасная магическая сила, которая могла выйти из-под контроля. Но и богословский дискурс, скорее всего, оставит без внимания какие-то другие важные стороны бытования образов в культуре. Например, их проявления в языческой форме.

Можно выделить две традиции рассматривать образ: до и после феноменологии. В соответствии с первой, образ — это содержание сознания, в соответствии со второй — это интенциональная нацеленность человека на предмет. Бельтинг и другие участники иконического поворота делают выбор в пользу второго: «Образов нет на стене (или экране), их нет и в голове. Они не существуют сами собой, но они случаются; они имеют место, будь они движущимися или нет» (Belting 2005: 302).

Первые образы, считает Х. Бельтинг, складывались внутри культа умерших. Уходящие из мира люди разрывают бытие, образы компенсируют эти утраты. Это делает понятным краткое определение образа, которое приводит немецкий теоретик, — это присутствие отсутствия. «Образы традиционно живут от телесного отсутствия, которое является временным (т. е. пространственным) или, в случае смерти, вечным. Это отсутствие не означает, что образы призывают обратно отсутствующие тела и заставляют их возвратиться. Скорее они заменяют телесное отсутствие различными видами присутствия» (Бельтинг 2002: 312).

Конкретный снимок — это лишь малая часть весьма обширного фотографического опыта. К Р. Барту восходит описание трех фигур, вовлеченных в фотографический опыт. Это *Operator* — тот, кто снимает, *Spectrum* — тот, кто изображен, *Spectator* — тот, кто рассматривает (Барт 1997: 19). Если умение фотографировать или любовь фотографироваться не является всеобщим уделом, то рассматривания фотографий не может избежать никто. Обращает на себя внимание еще одна фигура, назовем ее *Demonstrator* — это тот, кто показывает снимки. Важная роль этой фигуры подтверждается такими фактами. Антрополог М. Херцкович показывал бушменской женщине снимки ее сына. Она не смогла опознать сына на снимках, несмотря на то, что ей указывали на детали. Для нее кусочек картона вообще не был изображением. Такая неспособность может быть следствием жизни в культуре, которая не знакома с двухмерными изображениями трехмерных предметов, когда в этом нет нужды. Усилия показывающего фотографию не всегда бывают успешны (Sekula 1982: 85–86).

Бывает так, что *Demonstrator* берет верх над *Spectator*, когда первый присваивает себе право монопольно говорить о снимках. В этом случае внешние наблюдатели ситуации получают картину «естественного» доминирования слов (*демонстратора*) в опыте зрения, они сами будут ему уподобляться. Изображения же станут рассматриваться как менее надежные медиа, нежели слова. Лингвистический уклон в понимании культуры банализируется исследователями, но ровно до той поры, пока не приходит время нового поворота. В чем состоит визуальный («иконический» по Г. Бёму, «пикториальный» по У. Митчеллу) поворот?

По мере роста оборота образов исследователи обращают внимание на то, что роль человека, который «показывает снимки», уменьшается; обнаруживается, что по крайней мере какая-то часть изображений делается способной «показывать саму себя». Образ по-прежнему не существует вне медийной формы, но в самой материальности медиа раскрывается нечто такое, что действует на зрителя прямо, «репрезентация» временами избавляется от приставки «ре», медиа выступает презентаци-

ей предмета. Это будет действие, по-прежнему направленное на субъекта, но оно ожидает от него иных действий, нежели интерпретативные усилия.

Визуальный поворот заключается не в том, что ученые вдруг «открыли» для себя и для других изображения и готовы «закрывать» языковой мир. Поворот заключается в отказе признавать «естественным» языковое доминирование в обороте визуальных образов: исследователи начинают настаивать на способности самих изобразительных медиа, минуя язык, активно вмешиваться в опыт (Мохеу 2008: 133). Эти исследователи начинают считать, что образные медиа способны жить независимо от обстоятельств их возникновения. Видение, как и язык, важно для опосредования социальных отношений, оно не может быть редуцировано к языку, к знаку или дискурсу. Изображения вовсе не стремятся превратиться в язык, стать текстами, но они хотят равных прав с языком (Mitchell 1996: 82).

В феноменологической перспективе рукотворные и техногенные изображения сближаются. Снимки (кем бы они ни были получены) не описывают, не предлагают знания, они дают возможность нечто увидеть. Как красноречиво писал о картине М. Мерло-Понти: вижу, скорее, не ее, но сообразно ей или с ее участием (Мерло-Понти 1992: 17).

Фотографируя, т. е. документируя некое событие, мы одновременно ставим памятник самому событию документирования. Как документ, так и монумент в социальных исследованиях должны учитываться в равной мере. Когда мы берем в расчет «сфотографированное событие» и отбрасываем «событие фотографирования», то создаются основания для оптимистических оценок роли изображений в социальном познании. Когда мы действуем в обратной последовательности, то раскрываются основания для скепсиса. Оптимисты обычно демонстрируют веру в силу фотографий. Как замечает В.И. Ильин: «Визуальные образы по своей природе ближе к социальной реальности, чем вербальные тексты, выполненные с помощью научных категорий» (Ильин 2006: 136). Он считает, что визуальными образами труднее манипулировать, чем языком. Близка позиция П. Штомпки, который наделяет фотографию способностью отображать социальные взаимодействия (Штомпка 2007: 6–12). Скептики же не упустят случая заметить, что на фотографии видны не столько следы предстоявшей камере реальности, сколько печать субъекта, который держал камеру в руках. На изображениях следы влияния тех, кто на снимке изображен (люди всегда стремятся управлять впечатлениями других о себе). И, конечно же, следы того, кто заказал и оплатил изготовление снимков.

Р. Брекнер всецело поглощена фигурами и объектами в кадре, полагая, что смысл снимка зависит от этих объектов. Однако, по словам

Джона Бергера, смысл снимка зависит не от объекта X или Y, который попал в кадр, он зависит от момента времени X или Y, когда кнопка была нажата оператором (Berger 1972). Именно этот момент времени схватывает ситуацию: в хорошую фотографию войдет выразительная, «говорящая» композиция из предметов и людей, ракурса, фона, света и тени, выражения лиц. Сразу возникает вопрос: «говорящая» — кому? И почему слово мы берем в кавычки? Обнаруживается, что возможность фотографии молча делать свое дело зависит от аудиторий. Аудитории бывают самые разные, это касается не одной информационной осведомленности людей, но и их чувственной, эмоциональной компетентности. Скажем так, для актерской или лекторской работы плохими помощниками человеку будут его речевые афазии. Не всегда изображения и человек срабатывают успешно. Этому могут помешать зрительские эмоциональные афазии.

Снимок возникает благодаря характерной «позе логоса», принимаемой фотографом (В.В. Савчук), включающей в себя и жест, в котором палец нажимает на кнопку. То, что выступит на стороне аудитории, — это тоже жесты. Люди могут восторженно аплодировать или недоуменно пожимать плечами, могут смеяться или проливать слезы, могут грозить пальцем, показывать автору кулак; известны случаи, когда авторов снимков отправляли под суд. Это ответы на ту работу, которую выполнил фотограф и какую он задал аудитории. Глядя в видеоискатель, фотограф ждет момента, когда картинка совпадет с тем, что он о ней думает. Он думает изображениями. Если повезет, то же самое сможет делать и его аудитория. Эту его работу вполне можно назвать фотографическим анализом реальности. На популярный вопрос «А что хотел сказать автор своей фотографией?» есть один ответ: то, что «автор хотел сказать», он это уже и сделал снимком. Сам снимок — плод эмоционального жеста фотографирования, но есть и взгляд зрителя — тоже характерный оптический жест.

Любопытно, что М. Фуко, рассуждая о клиническом мышлении, писал о двух типах такого рода оптических жестов: о взгляде и взоре (Фуко 1998: 187–188). И хотя там речь шла о работе зрения с предметами, думается, что эти характеристики сохраняются в работе с изображениями. Различие между взглядом и взором заключается в том, что взгляд распространяется на мир, который уже является миром языка, он объединяется со слухом и речью, поэтому витает над полем говорения. Видение во взгляде автоматически не наступает, для этого нужны другие, нужно слушать других. Всегда есть те, кто показывают изображения (вспомним наблюдение М. Херцковича). Нужно довериться голосам других, ибо у них право речи и право убеждения.

Быть посвященным в истинную речь — это значит занимать привилегированную позицию. В сфере того, что зрению предстоит, есть говорящее и немое, но взгляд никак вербальному не противостоит. В отличие от взгляда, взор — это немая сторона видения. Фуко сравнивает взор с изобличающим телесным указательным пальцем. Взор — это способность упираться в точку, двигаться прямо, непосредственные формы чувственности не обманывают его. Язык не может сбить его с толку, взор относится к невербальному порядку контакта; этот контакт, хоть он и чисто идеален, поражает сильнее взгляда.

Существует грамматика языка, которая работает, подчиняя себе речь. Коды фотографического языка, которые были бы применимы к любым фотографиям, так и не найдены. Ведь для одних случаев такая чисто техническая сторона дела, как резкость изображения, будет обязательной, а для других размытое изображение будет вполне оправдано. Выражение «анализ изображения» хорошо работает в компьютерных исследованиях, где с помощью особых программ собирается и обрабатывается визуальная информация, выделяются части изображений, успешно подсчитывается их количество и геометрические параметры. Такой подход успешно применяется и в количественных методах в социологии, например, в контент-анализе.

Усилия по разработке универсального метода анализа фотографии для гуманитарных целей пока не завершились успешно. Как констатирует Джуди Вайзер, все обещания научить читать фотографию так и остались невыполненными (Вайзер 2009: 72).

Когда изображения предоставлены людскому взгляду, — а он опирается на язык — мы получаем репрезентацию. Репрезентация предполагает, что мы нечто привносим в опыт (интерпретацию). Но есть и другая сторона, презентативная, которая нас в опыте скорее встречает. Образы могут жить своей собственной жизнью, могут инициировать собственные значения, как пишет Кит Мокси (Moxey 2008: 133).

Социолог Г. Беккер отмечал, что значение фотографии не объективно, не субъективно, оно контекстуально. Да, это так. То, что скажут нам люди многочисленных аудиторий о значениях, которыми для них раскрываются фотографии, образует контекстуальный смысл снимков для группы, но фотография не сводится к этому. Материальность медиа способна действовать и на отсроченного адресата, или завтрашнего зрителя.

Репрезентативной частью медиа нацеливает наш рассудок на интерпретацию, презентативной частью медиа адресуется к нашему воображению, чувству, нашей способности аффективно переживать происходящее. В работах отечественных авторов сегодня идея репрезентации

доминирует. Среди работ, где развивается несемiotическая модель образа, следует назвать публикации И.Н. Инишева. Его модель выступает альтернативой широко распространенным парадигмам, когда образ трактуется как «репрезентация» и «отображение». Отказываясь от дуализма физического и ментального, этот автор предлагает понимать образ как послойное единство, в котором исходная физическая материальность через слой иконической материальности (средства) превращается в медиальную материальность. При этом ««метрические» (т. е. измеряемые) отношения структурных элементов физического феноменального мира трансформируются в «грамматические» (или смысловые)», а «трем типам медиальности (носитель, посредник, среда) соответствуют три типа материальности (объект, знак, текст)» (Инишев 2011). За основу послойного понимания берутся пространственные метаморфозы образов. Но возможно и такое понимание визуальной сферы, когда пространственные метаморфозы образов-изображений будут рассмотрены через их динамические измерения, которые представлены в движениях, действиях, жестах человека.

Размышляя над новыми подходами к иконологии, Х. Бельтинг развивает антропологическую теорию образа. Он полагает, что необходимо в единстве рассматривать образ, медиа (изображение) и телесность человека (Belting 2005: 302). Эта триада расположена не в линию, а скорее по кругу, и можно сказать, что любое из них с легкостью может занять место между двумя другими. Телесность человека рассматривается в феноменологической перспективе. С одной стороны, тело есть объект в мире, а с другой стороны — непосредственно переживаемая данность сознания. Тело не просто вещь, это композиция движений, действий, жестов, переживаний, аффектов. Изображения как медиа несут в себе образы, это наступает не автоматически, но благодаря усилиям пользователя этого медиа. Можно говорить о ментальных и физических образах, но это не разные сущности, это стороны одной медали. Когда мы различаем физический и ментальный образы, то мы это делаем, разрушая их изначальную слитность.

Важно подчеркивать активность медиа, но важна и активность зрителя. Роль зрителя — услышав призыв медиа, активно ему ответить. Наше понимание искусства зависит напрямую от готовности и способности к ответам такого рода. Изображение — это медиа, его следует всегда брать для рассмотрения вместе с образом, какой в нем живет, и телесностью зрителя, который оказался перед изображением. И, как заключает Х. Бельтинг, «образы лишь передаются их медиа, но не производятся ими», «образы не могут быть описаны исключительно медиа-логическим подходом» (Ibid.). Вот почему секвенциальный анализ

Р. Брекнер, ограничивающий себя частями изображения, как мне кажется, не достигает своих целей.

Бельтинг пишет, что мы не столько воспринимаем медиа, сколько его «оживляем», населяем образом, при этом медиа становится аналогом нас самих как телесных существ. Образы входят в медиа и в жесты нашего тела. Тело становится «живым медиа». Работать по оживлению медиа — это прислушиваться к тому, как образы работают над нами. Это отдаться тому, что предшествует письму / чтению, а может быть и пониманию, это открыться переживаниям, эмоциям, чувствам, аффектам.

Медиа, оживляемое моим вниманием, перестает быть нейтральным. Образы, пишет Бельтинг, напоминают кочевников в том смысле, что они поселяются то в одном медиа, то в другом (Ibid.: 310). Человеческой чувственности не повезло в эпоху модерна. От человека этой эпохи в первую очередь ожидали способности рационально репрезентировать реальность и интерпретировать получаемые тексты. Если на его стороне обнаруживались какие-то иные, чем «разум», формации, то их приходилось с ритуальными сожалениями редуцировать к «неразумному». Эмоции, чувства, аффекты отождествлялись с природными, но не культурными началами, поэтому они редко удостоивались внимания, они скорее должны были преодолеваться. Со временем основополагающие верования модерна утрачивают свою убедительность, тело перестают выводить за пределы культурного опыта и задачу человека перестают сводить к семиотической работе по интерпретации символических систем. Как пишет Д. Элкинс, неверно думать, что визуальные элементы являются либо беспорядочными, бессмысленными метами, либо знаками как таковыми, как считалось в семиотике. Они отличны как от визуального хаоса, так и от письменных и условных знаков (Элкинс 2010: 213–214).

Парадоксальным образом развитие медийной среды (например, рекламы) послужило косвенным подтверждением тому, что оптические медиа способны к прямому действию независимо от интерпретаций. Рекламные сообщения производят свой эффект независимо от содержания сообщений. Сообщение адресовано не к когнитивной стороне человека, но к аффективной. Здесь интерпретировать попросту нечего, а результат налицо. Задача субъекта меняется, теперь это не только интерпретация, т. е. перевод переживания в язык, но и перевод медиа в переживание.

Подходы к тому, чтобы ограничить социальные и гуманитарные науки от повсеместного подчеркивания репрезентации и интерпретации, делаются все чаще. Нерепрезентативный стиль мышления, который развивает Найджел Трифт и его сторонники, основывается на пост-

структуралистском понимании мира. Они разрабатывают «нерепрезентативную теорию», призванную противостоять доминирующим сегодня интерпретативным методологиям (Thrift 2004: 57–78). Эти теоретики правы в том, что мир находится в постоянном процессе изменений — без начала и конца, он нестабильный, меняющийся. Человек находится в перекрестье огромного числа воздействий, на которые он отвечает. В этой открытости воздействию и способности к ответу заключается аффект. Когда сила ответа развивается по нарастающей, то человек переживает эйфорию, если же по нисходящей, то переживает подавленность. Аффекты вовсе не являются какой-то психологической катастрофой. Аффект по Спинозе — это способность порождать аффект и способность быть аффектированным. И удел человека — обретение некоторого резонанса с миром. Этот резонанс у Спинозы был неотделим от интеллектуальности. Через Ницше и Бергсона в работах Делёза аффект приходит в гуманитаристику в конце XX в.

В репрезентации мы что-то привносим в опыт. Мы активно вторгаемся в мир. В презентации нас нечто встречает в опыте, объекты раскрываются как особое присутствие в мире. Образное смыслообразование глубоко связано с аффективной сферой, как отмечает И.Н. Инишев: «В иконическом опыте смысл *показывается*, используя при этом ресурс спонтанного телесного и эмоционального самоощущения реципиента» (Инишев 2011).

В заключительных разделах статьи Розвита Брекнер делает выводы, которые во многом отличаются от положений предложенного ею секвенциального метода. И это не случайно. Универсализация репрезентации оказывается слишком тесной для работы с образным материалом. Она пишет: «Меня вело желание создать образ из тех «напряжений», которые я чувствовала между этими двумя фигурами». Секвенциальное сканирующее разделение снимка на части отложено. Она пишет «о неслучайном характере изображения, его перформативном характере». Фактически признается, что фотограф задал весьма продуманную точку, в которой обязательно должен оказаться зритель. Начинает проявляться незримая фигура Х. Ньютона, который с хитрой усмешкой присутствует где-то сбоку от загадочного, а кого-то и шокирующего изображения. Р. Брекнер пишет: «Мы, как внешние зрители, были «встроены» вместе с нашим воображением в определенную сцену, даже помимо нашей воли. Нагружала ее смыслами в основном наша фантазия, стимулированная фотографией, а не то содержание, которое в ней было закреплено» (Брекнер 2007: 30). Розвита Брекнер по инерции держится убеждения, что есть «содержание фотографии», а есть «наша фантазия и воображение». Я думаю, что

рассмотренная связь образа и изображения такого различия не позволяет провести.

Фотография является частью социальной реальности, безотносительно к тому, что на ней изображено. Обнаруживается, что социальное взаимодействие разворачивается не на снимке, а с его помощью. Прежде всего, оно разворачивается между мной как зрителем и автором снимка. Я ощущаю авторское доминирование над собой через изображение. Изображение подчиняет как взгляд, так и взор — это ли не власть? Власть есть у всякого фотографа: например, существует реальность, которая людям недоступна, а фотограф может ее показать, или есть реальность, которую люди вообще не хотели бы видеть, но фотограф показывает и ее; наконец, есть реальность, которую люди хотели бы видеть, но втайне, не признаваясь в этом другим, — фотограф и это может сделать. Х. Ньютон наделяет меня властью созерцать ситуацию, позволяет пережить шок от видения и удовольствие от пребывания в маске. При этом он не спрашивает — хочу ли я этой власти. Скопофилию — как невинную любовь рассматривать нечто в пространстве (на этом держатся все экранные искусства) следует отличать от вуайеризма — тайной страсти подсматривать за другими в ситуации неловкости. Похоже, что Х. Ньютон стирает это различие, вот почему его снимки многих шокируют. Но не это ли обстоятельство добавляет ему популярности? Как фотохудожник Х. Ньютон не просто осведомлен о том, что европейская культура — это культура мужского доминирования: в этом отношении он занимает активную феминистскую позицию. В своих интервью он не раз высказывал удовлетворение по поводу того, что мужчин охватывает гнев от его работ. И он много усилий затрачивает на то, чтобы поддерживать этот гнев, его снимки дразнят обещаниями феминистского реванша.

Образ — не содержание сознания какой-то наличной реальности, скорее это след ее исчезновения. Достаточно посмотреть на тень от движения собственной руки — и мы увидим «присутствие отсутствия». Время и пространство образа — это время и пространство движения или жеста. Любые фотографии людей лишь на первый взгляд выступают фиксированными образами, фактически, они — меняющиеся представления жестов. Бельтинг писал, что мы оживляем медиа, населяя его образом. Дж. Агамбен тоже говорит про оживление, но через отсылку к жесту: «Даже “Мона Лиза” и “Менины” могут быть рассмотрены не как вневременные статические формы, но как фрагменты жестов или как кадры утраченного фильма, исключительно в пределах которого они восстанавливают свое истинное значение» (Agamben 1993: 139).

Если посмотреть на снимок Х. Ньютона как на кадр утраченного фильма, то можно заметить еще одну его черту. Этот фильм будет не про

то, как некие люди оказались в отеле, он будет про то, как фотограф, гримеры, осветители, актеры колдовали над мизансценой, стараясь придать фигурам и лицам участников сессии нужное выражение. Добившись выражения неизбывной грусти на лице мужчины, фотограф сделал картинку, которая говорит «увы» всем попыткам этого героя приблизиться к Другой реальности (которая царственно возвышается перед ним). Данный снимок парадоксальным образом показывает недостижимость этой реальности. Либо она настолько Другая, что отделена от героя пропастью, либо же она вполне достижима, но тогда она недостаточно Другая. В этом аспекте фотография становится анализом, из него я узнаю, чего я сам и другие люди «хотят», с точки зрения Ньютона. Эти знания и хотения появляются вместе со снимком, задающим точку зрения. Изображение вызывает зрителя к существованию.

Учет презентативной стороны образа позволяет наши эмоции понимать как проекции действий (emotion как motion). С их помощью происходит конструирование мира, в который человек магически погружается. Фотография вызывает переживания, наполняющие человека, и это означает, что медиа не только вне, но и внутри нас. Эмоциональное мышление, которое разворачивается в категориях тела (жеста) и аффекта — это другое мышление, чем осуществляющееся через речь и логику. Оно ограничивает применение идеи репрезентации к оптическим медиа и одновременно обозначает новые направления для их исследования.

Литература

- Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997.
- Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2002.
- Брекнер Р.* Изображенное тело. Методика анализа фотографии // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2007. № 4.
- Вайзер Д.* Техники фототерапии: использование интеракций с фотографиями для улучшения жизни людей // Визуальная антропология: настройка оптики. М.: Вариант, 2009.
- Ильин В.И.* Драматургия качественного полевого исследования. СПб.: Интерсоцис, 2006.
- Инишев И.Н.* Взаимосвязь материального и смыслового в иконическом опыте // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2011. № 3.
- Мерло-Понти М.* Око и дух. М.: Искусство, 1992.
- Штомпка П.* Введение в визуальную социологию // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2007. № 4.
- Фуко М.* Рождение клиники. М.: Смысл, 1998.
- Элкинс Дж.* Исследуя визуальный мир / Под ред. А.Р. Усмановой, А.Н. Де-нищик. Вильнюс: ЕГУ, 2010.

Визуальные исследования

Agamben G. Notes on Gesture / Agamben G. Infancy and History. The Destruction of Experience. London: Verso, 1993.

Becker H.S. Photography and Sociology // Studies in the Anthropology of Visual Communication. 1974. Vol. 1. P. 3–26.

Belting H. Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. // Critical Inquiry. 2005. Winter.

Berger J. Understanding a photograph // Selected Essays and Articles: The Look of Things. Penguin Books, 1972.

Collier J., Collier M. Visual Anthropology: Photography as a Research Method. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1986.

Grady J. Working with visible evidence // Picturing the social landscape: visual methods and the sociological imagination. London: Routledge, 2004.

Harper D. Talking about pictures: a case for photo elicitation // Visual Studies. 2002. Vol. 17. No. 1.

Mitchell W.J.T. What Do Pictures Really Want? // October. 1996. Vol. 77. Summer.

Moxey K. Visual Studies and the Iconic Turn // Journal of Visual Culture. 2008. No. 7.

Ruby J. Jay Ruby's Home Page. Good-bye to all that, 2011. [<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/>].

Sekula A. On the Invention of Photographic Meaning // Thinking Photography / Ed. by V. Burgin. London: MacMillan, 1982.

Thrift N. Intensities of feeling. Towards a spatial politics of affect // Geografiska Annaler. 2004. Vol. 86(1).