

Барінова Я. Д.,

*соискатель кафедры философии и основ общегуманитарного знания
Одесского национального университета имени И.И. Мечникова*

ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ ФИЛОСОФСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Аннотация. В статье обозначены те повороты, в рамках которых происходит тематизация визуальной культуры. Среди них в последнее время особое значение имело обращение к «образу» в качестве новой парадигмы культуры с преобладанием медийных компонентов. Образ рассматривается как специфический медиум, обладающий собственной, альтернативной по отношению к лингвистической логикой формирования смысла. Образы из копий превратились в задающие реальность модели. Всплеск интереса к визуальности, «иконический» поворот стали следствиями появления новых медиа. Визуальность перестала восприниматься как вторичное или подчиненное измерение культурной практики. У современного человека возникает отношение к реальности как к визуальному образу. В то же время необходимо учитывать, что придание статуса «реальности» чему-либо определяющим образом зависит от самого человека.

Ключевые слова: визуальная культура, образ, иконический поворот, взгляд, визуалистика, новые медиа.

Актуальность темы статьи связана с важностью философского осмысления новейших технологий, получивших широкое распространение в современном обществе и культуре. Нашу эпоху называют переходной, существующей на границе двух культур, в зоне конфликта технологий. М. Маклюэн писал: «Сегодня мы живем на границе между пятью столетиями механики и новой электроникой, между миром однородности и миром одновременности. Это болезненный, но плодотворный опыт» [13, с. 210]. Основываясь на потенциале телевидения, исследователь утверждал, что грядущая всемирная цивилизация будет обществом «гармоничной коммуникации» и «образного мышления», являющихся неперемным условием формирования высших культур.

Современные технологически продвинутые культуры коренятся на избытке знаков, с помощью которых мы общаемся, делимся нашими впечатлениями о мире. Наблюдаемый в XX веке наплыв изображений привел к фундаментальному культурному изменению. Осмысление электронных медиа как феномена современной культуры будет неполным, если мы не рассмотрим его в

более широком контексте визуальной культуры, а также проблематики образа. **Целью** статьи является проведение философского осмысления осуществляемого медиа конструирования образа реальности и придания ей определенных смыслов посредством визуализации. Для достижения цели поставлены следующие задачи: 1) проанализировать философскую рефлексию последствий перехода от традиционного образа к техническому (техногенному); 2) сравнить современную и постмодерную визуалистику.

Если проследить историю теории образа начиная от диалогов Платона, то можно прийти к выводу, что по сравнению с античностью связи подверглись полной инверсии. Если для Платона «образ всегда отсылает к некоторому оригиналу — прототипу, то к XXI веку образ сам по себе приобрел статус реальности. Он больше не служит отражением реальности, но сам ее конституирует: именно будучи запечатлена в образе, реальность приобретает конкретное значение» [15, с. 156].

Усиление влияния образов в современном мире приводит мыслителей к утверждению о том, что образы из копий превратились в задающие реальность модели. Они порождают новый комплекс восприятия, мыслительных и экзистенциальных структур. Хорошим примером здесь может служить разбор Ж. Делёзом диалога Платона «Софист». Платон отличает первичный образ, в котором достоверно отражается оригинал, от образов вторичных, которые порождаются не отражением реальности, а произвольным созданием образов только при помощи слов, воображения. Делёз утверждает, что Платон для определения вторичных, лживых, отражений употреблял слово, которое в переводе на французский язык писалось как «симулякр». В русском переводе диалога «Софист» такое слово не встречается, но в указанных Делёзом местах пишется: «призрачные подобия», «болтовня», «фокусы», «обман», «заблуждение», в том числе и «ложные представления о богах» [11]. В работе «Платон и симулякр» Делёз ставит вопрос: «Что же все-таки это означает: «Перевернуть платонизм вверх ногами»? Ведь именно таким образом определял Ницше задачу философии и, если брать более обобщенно, задачу философии будущего» [7, с. 226]. Делёза и Ницше сближает стремление показать многоликость

истины, множественность ее смыслов (или ориентация на множество интерпретаций текста), которые невозможно свести к одному знаменателю. Но чтобы прийти к этому европейской философии, по его мнению, необходимо расстаться с платонизмом.

Делёз уточняет, какой смысл вкладывает Платон в понятие «симулякр». Он находит, что симулякр — это знак, который отрицает и оригинал (вещь), и копию (изображение вещи, обладающее сходством). Симулякр — «изображение, лишённое сходства; образ, лишённый подобия» [7, с. 229]. По мнению Делёза, в диалоге «Софист» Платон открывает то, что симулякр — не просто ложная копия, а то, что ставит под вопрос вообще всяческие изображения копии и модели. Достижение Платоном этой мыслительной точки могло стать началом изменения платонизма. Делёз убежден, что Платон сам указал на то направление, в котором платонизм должен «перевернуться».

Речь идет о вводимых Платоном двух видах образов. Теория идей Платона предполагает, что наш мир — это мир репрезентаций, т.е. все «события» этого мира есть некоторое отражение «идеальной» Идеи, недоступной нашему сознанию. Человек способен воспринимать лишь копии Идеи, ее «отблески». И, хотя, согласно Платону, сама Истина лежит вне репрезентаций, ему чрезвычайно важно, чтобы те копии, которые доступны человеку, представляли бы образом, визуальным воплощением нерепрезентируемой Истины, чтобы за ними стоял некий Образец.

Однако в сфере видимого, в области репрезентаций не все является отражением Первичного, не все копии отсылают нас к Идеям. Мысль Платона состоит в том, что некоторые отражения не имеют оригинала, то есть того, что они отражают. За ними не стоит тождественности Оригиналу, а значит их подобие — мнимое. Именно в этом лежит платоновское различие «эйдона» (копия) и «эйдолона» (симулякр): первый — подобен Идеи, благодаря сущностной сопричастности, второй — подобен Идеи лишь внешним, обманчивым образом, тогда как глубинно он ей чужд. Симулякр интересен Делёзу тем, что он отрицает саму идею об оригинале и копии и не закладывает никакого нового основания. Он самому Платону приписывает величайшую мудрость. По мнению Делёза, в конце диалога «Софист» Платон отказывается от какого-либо различия симулякров от копий. «Различие смещено, разделение оборачивается против самого себя, действует в противоположном направлении и, углубляя симулякр (грезу, тень, отражение, живопись), показывает его неотличимость от оригинала или образца» [8, с. 82]. Тем самым, по мысли Делёза, Платон якобы предвос-

хитил осмысление постмодернистской ситуации, когда симулякры и подлинники сосуществуют.

Теоретики используют синонимичные названия для происходящих в культуре изменений — *iconic turn*, *pictorial turn*, *imagic turn*, *visual turn*. «Американский историк искусства и теоретик визуального опыта Кит Мокси описывает соотношение теоретических позиций в этом вопросе посредством противопоставления «презентации» и «репрезентации». Сторонники *pictorial / iconic turn*, как он утверждает, исходят из представления, согласно которому «образ является презентацией, истоком мощи, природа которого как объекта наделенного бытием требует, чтобы те, кто его анализирует, обращали пристальное внимание на способ, каким он воздействует своей магией на зрителя». Пропоненты *visual turn*, или *visual culture*, трактуют образ как «культурную репрезентацию», значение которой связано по большей части с содержанием образа» [12, с. 188].

Господство визуального образа как нового средства коммуникации меняет «существо восприятия, что в конечном итоге ведет к изменению понятия реальности» [14, с. 10]. Избыток окружающей нас визуальной продукции приводит к перестройке критериев оценки событий: мы чаще доверяем не слову, а визуальному образу. «Иконический поворот подразумевает, что в истоке формирования актуальной реальности исключительна роль образа, воздействующего на этико-политическую и экономическую составляющую жизни» [там же, с. 11].

Итак, в образе теперь усматривают самостоятельную реальность (в постмодерне — сверхзначимую), единственно доступную человеку и действительно воздействующую на него, а не модель действительности или отражение объективной реальности. Визуальность перестала восприниматься как вторичное или подчиненное измерение культурной практики. Она вышла за пределы музеев, храмов и мастерских художников. Визуальная культура теперь — не просто часть нашей повседневной жизни, она и есть сама повседневность. В рамках данной культуры удалось визуализировать многое из того, ранее мыслилось лишь как умопостижимое [16]. «Степень манипуляции визуальным документом выросла. Конструкция отображения или изображения реальности утратила фундамент. Референт изображения оказывается под вопросом. Идея адекватности отступает перед свободным выбором представления одной и той же реальности ... Мы не интерпретируем то, что видим, мы видим то, что представляем» [там же]. «Дайте мне образ, и я переверну мир» — такова максима, выражающая существо иконического поворота западной цивилизации.

Она говорит также о том, что «к фигуре интеллектуала, владеющего умами современников, добавляется фигура культурала, успешно претендующего на (о)владение взглядами зрителей» [там же].

Рассмотрим выводы, построенные на исследованиях новых типов образности — фотографии и кино.

Фотообраз — это визуальный образ эпохи новых медиа. Уточнение его специфики — дело междисциплинарное, где встречаются интересы философов, теоретиков культуры и искусства, антропологов, медиатеоретиков. Всех их объединяет уважение к мудрости фотообраза. С 1970-гг. развитие фотографии и визуальной сферы в целом приводит к выводу, что *всё есть образ*. В этих условиях разговор об онтологии фотографии переходит к теме онтологии визуального образа.

Вплоть до 80-х годов XX века теоретики активно обсуждали вопросы объективности фотообраза. Например, термин «онтология фотографии» менял свое содержание три раза: первое отсылало к точности копии, к документу, к воспроизводству; второе — к объективной данности и самостоятельной реальности фотообразов (эту реальность теоретики считали то дополнением, то эманацией обыденной реальности, то соединением техники и творческой силы художника); третье — утверждает единственность этой реальности и демонстрирует ее порождающий потенциал» [14, с. 19]. За этой историей стоит эволюция представлений о природе визуального образа. На примере осмысления фотографии эту эволюцию можно описать в следующих этапах.

Для конца XIX — начала XX вв. характерно понимание фотографии как технического средства, служащего сохранению человеческой памяти, воспроизводящего человеческий опыт. Фотография выступает специфическим средством выражения модерна. Хорошая фотография — это средство сохранить очевидность реальности. Подобный подход сохранил и Р. Барт, утверждавший, что «фотографическое изображение — это сообщение без кода» [1, с. 379; 2, с. 156]. Фотограф должен просто видеть, лучше, чем остальные, стать визионером фактического. Фотографии противостоят по своим задачам искусство.

С 20-х гг. XX века после утверждения фотографии в качестве жанра искусства развивается новый этап. Он характеризуется признанием самостоятельной реальности и творческой силы фотографических образов. Связан с эпохой рефлексивного модернизма. Категориальное постижение фотографии как медиума привело к развитию герменевтического, феноменологического, исторического и социологического подходов. А. Базен,

З. Кракауэр, Р. Арнхейм, Р. Барт (завершает эпоху) спорят по поводу участия фотографа, человеческой креативности в деле создания фотографии. Англоязычные исследователи чаще обсуждали проблемы отношений между образом и реальностью, восприятия и логической классификации образов. В среде континентальных мыслителей разрабатывалась семиотическая и социальная проблематика.

В конце XX века фотообраз перестают сопоставлять с реальностью. Фотография уже не отвечает за подлинность произошедшего. «В силу своей «безусловной» укорененности в реальности (отсутствии вымысла) ... фотография преподает урок иллюзорности, *эффекта присутствия* и тем самым подрывает возможность любой наивной онтологии, отказывая естественной установке «представлять мир» [14, с. 29].

За рассмотренной эволюцией взглядов можно увидеть развитие критики метафизики. Начиная с Хайдеггера, философия возлагает на искусство определенные надежды. С его помощью философия рассчитывает преодолеть скрытую метафизику. «Хайдеггер рассматривал искусство именно как борьбу против фикции. В своих поздних текстах Хайдеггер говорит о том, что постав, или обрамление (*das Gestell*), скрывается за картиной мира (*Weltbild*). Субъект, воображающий себя наделенным неограниченной властью и рассматривающий картину мира, никогда не замечает обрамления этой картины. Наука также не может обнаружить подобное обрамление, поскольку она от него зависит. Вот почему Хайдеггер верил, что лишь искусство способно обнаружить скрытый *Gestell* и продемонстрировать фиктивный, иллюзорный характер нашей картины мира» [5, с. 4].

Фотоискусство — новое средство производства визуальных образов, посредник и средство коммуникации. Не менее важным и значимым новым видом искусства стал кинематограф, обладающий целым рядом новых, по сравнению с традиционными видами искусства, выразительных средств. Важнейшая причина возникновения кинематографа — потребность проникновения в визуальные пласты бытия, которые для предшествовавших культур не имели столь важного значения. Возникший новый «визуальный» образ мира стал, по существу, самоценной картиной мира [9].

Р. Барт выступает критиком той гиперреальности (или реальностью образов, подменяющих собой (симулирующих) действительность), где все превращается в изображения, где мы живем по законам обобщенного воображаемого. «Образ под видом их иллюстрирования — полностью дереализует мир человеческих конфликтов и желаний» [2, с. 209]. 1960-е стали водоразделом между

эпохой/практикой иллюзии и эпохой/практикой антииллюзии» [4, с. 137]. Кино, с одной стороны, демонстрирует наращивание своих выразительных средств и уход в иллюзорную реальность. С другой стороны, оно обнаруживает способность формировать типизации и создавать своеобразный языковой универсум. С помощью же лучших своих произведений кино способно «поставить» человека на грань между реальностью, ирреальностью и сверх-реальностью, направляя его к ответственному выбору ценностных оснований своего бытия. В концепции кино Ж. Делёза кинематограф представлен как новый опыт виртуализации мира, доступной ранее только философии. Мысль в кино не существует в готовом виде, а постоянно создается, порождая новые суждения, из которых возникают вещи, образы и все разновидности событий. Кино высказывается о человеке, о новом характере его восприятия, который ему уже дан, но к которому ещё не подготовлена его субъективность. Таким образом, кино и философия направлены на извлечение смыслов, которые не даны непосредственно. Кино создаёт такие образы (динамические образы-движения), которые демонстрируют не наше видение и не наш язык, а изменчивость материи. И, как следствие изменчивости, нетождественность восприятия, постоянное становление субъекта Другим. Смену типов восприятия, по мысли Ж. Делёза, и демонстрирует развитие кинематографа (от раннего до современного). В целом, в концепции Делёза кино перестаёт быть второстепенным, вспомогательным элементом осмысления и приобретает самостоятельное принципиальное значение [10].

Визуальная культура во многом ответственна за формирование нового субъекта. В концепции «постмодернистского взгляда» Е.В. Батаевой отмечено, что постмодерный виток в «иконическом повороте» породил новые фигуры и новые режимы видения. Излюбленным концептом в постмодерной визуалистике становится понятие «взгляда», несколько потеснившего такие визуальные концепты, как зрение, видение, глаз. В отличие от глаза, взгляд уже не принадлежит человеческому телу — он трансgressирует тело, выходит за его пределы, — он сливается с самими вещами и лицами, с самими объектами видения. Взгляд принадлежит не глазу, а миру, на который глаз смотрит. Глаз дистанцирован от мира, тогда как взгляд «без расстояния» размещается на поверхности созерцаемого. По удачному выражению Жака Лакана, «взгляд — на стороне вещей» [3, с. 83].

Указанная концепция «взгляда» позволяет различить содержание современной и постмодерной визуалистики. Если в основе современной визуальной

философии находятся понятия глаза и зрения, вооруженного оптическими приборами (телескопом, биноклем или лорнетом), дистанцированно разглядывающего предметы внешнего мира, то в постмодерной визуалистике центральным становится концепт взгляда, преодолевающего дистанцию между инстанцией Я и внешним миром. Постмодерная практика видения предполагает устранение субъект-объектной разорванности, слияние Видящего и видимого в феномене внимательного и заинтересованного взгляда [там же].

Современный человек превращается в напряженный, все-приемлющий, на-все-направленный Взгляд, распахнутый навстречу новому видеопыту, впитывающий в себя любую визуальную информацию. Воссоединившийся с миром Человек-Взгляд пытается постичь визуальную реальность, осмыслить ее анатомию и механику. Отсюда — повышенный интерес постмодерного мыслителя к таким визуальным формам, как фотография, кино, театр, реклама, мода, строение которых он пытается описать. Как следствие, в постсовременности появляются такие новые философские формы, как философия фотографии, философия кино, семиотика моды, философия рекламы и т.д., которые можно объединить в новом жанре «философии визуальных форм» — философии, интересующейся существованием и функционированием культурных феноменов, задействующих зрительные способности человека.

Исходя из вышеизложенного не удивительно, что постмодерный философ сосредоточился на том, *что* мы видим. Он размещает себя в самом мире образов и вещей — он их разглядывает, смакует, пытается проникнуть внутрь их визуальной плоти.

Правомерно проводить различие между современной и постмодерной визуалистикой. Если в основе современной визуальной философии находятся понятия глаза и зрения, то в постмодерной визуалистике центральным становится понятие взгляда, преодолевающего дистанцию между субъектом и объектом видения. Трансgressивная устремленность взгляда вовне человеческой субъективности сочетается с практикой видеофилии (влюбленности в образы) и видеомании (поглощенностью и захваченностью образами), социальным вуайеризмом (массовым желанием созерцать не только то, что лежит на поверхности, но и то, что скрыто и находится под покровом видимого) и социальным эксгибиционизмом (массовым стремлением «выставлять себя напоказ» и «собирать» чужие взгляды) [3, с. 78].

Физически-плотский мир — его видимая рельефность, цветность и консистенция — попадает в фокус зрения постмодернистов. Визуальный

интерес и современных, и постmodernных мыслителей уже не ориентирован трансцендентным, а нацеливается на имманентное — на видимую поверхность реальных вещей [3, с. 81].

Подведем **итоги**. В исследованиях последних лет сделан акцент на особой роли визуальных представлений, проявлений и воображения в современном обществе. Изобретение технического образа — второе эпохальное событие в жизни человечества после изобретения письменности. Это вызвало коренные изменения в культуре и человеческом бытии. Технологические медиа изменили западное представление о визуальных изображениях и скульптуре. В теориях, составляющих «иконический поворот», образ рассматривается как специфический медиум, обладающий собственной — т. е. альтернативной по отношению к лингвистической — логикой формирования смысла. Сам же «иконический поворот» является следствием появления новых медиа.

В области философии обращение к проблематике образа способствует формированию более дифференцированного представления о визуальности, ее природе и воздействии на человека. Исследования последних десятилетий в философии и гуманитарных науках показывают, что символические формы жизни — это не просто мимезис, т. е. вторичное выражение и изображение чего-то существующего, но, напротив, самостоятельная действительность и реальность, где рождаются и изменяются как события, так и сам человек. Современные визуальные исследования включают изучение нью-медиа. Изучение нью-медиа должно учитывать состоявшуюся эволюцию теоретических представлений о роли старых технических медиа (фотография и кино) в визуализации культуры.

Визуальные формы современной культуры трансформируют окружающую действительность и конституируют замещающую её «новую» реальность. Критериями новой визуальной реальности являются серийность, искусственность, иллюзорность, виртуальность. Через сконструированную среду, которая формирует определенные типизации, «культурные образцы», смыслы у современного человека возникает отношение к реальности как к визуальному образу. В то же время необходимо учитывать, что придание статуса «реальности» чему-либо определяющим образом зависит от самого человека.

Литература:

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии [Текст] / Ролан Барт; пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. — 272 с.
2. Барт Р. Фотографическое сообщение [Текст] / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — С.378-392.
3. Батаева Е.В. Фланерство и видеомания: современные и постmodernные визуальные практики. — Вопросы философии. — 2012. — № 12. — С. 78-89
4. Вайбель П. Медиаискусство: от симуляции к стимуляции / П. Вайбель // Логос. — т. 25. — № 4. — 2015. — С. 135 — 163.
5. Гройс Б. Дефикционализация фиктивного: искусство и литература в интернете / Б. Гройс // Логос. — т. 25. — № 4. — 2015. — С. 1-16.
6. Делёз Ж. Кино. Пер. Б. Скуратов / Ж. Делёз. — М.: Ад Маргинем, 2004. — 624 с.
7. Делёз Ж. Платон и симулякр. Перевод Е. А. Наймана / Ж. Делёз. — С. 226 — 239. — [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000174/>
8. Делёз Ж. Различие и повторение. Пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. / Ж. Делёз. — СПб.: Петрополис, 1998. — 384 с.
9. Жигалкина С. С. Природа и специфика кино в философской концепции Ж.Делёза / С. С. Жигалкина // Перспективы. — 2006. — Вип. 1 (33). — С. 61—65.
10. Жигалкіна С. С. Роль кінематографу у формуванні культурної реальності у ХХ столітті / С. С. Жигалкіна // Філософські пошуки. — Львів—Одеса : Cogito — Центр Європи, 2009. — Вип. XXX. — С. 196—204
11. Иванова А. «Эйкон» и «эйдолон» Платона и «симулякр» Делеза / А. Иванова. — [Электронный ресурс] Режим доступа: http://kogni.narod.ru/eikondeleuze.htm#_ftn1
12. Инишев И. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества [Текст] / И. Инишев // Логос. — № 1 [85]. — 2012. — С. 184 — 211.
13. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. Пер. с англ. В. Николаева / М. Маклюэн. - М.: Жуковский: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2003. — 464 с.
14. Савчук В. Философия фотографии [Текст] / В. Савчук. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. — 256 с.
15. Стрижак Е.А. От истории искусства к Bildwissenschaft: немецкоязычные исследования визуальной культуры / Е.А. Стрижак // Философский журнал. — 2015. — Т. 8. — № 4. — С. 150—163.
16. Флюссер В. За философию фотографии [Текст] / В. Флюссер. Пер. с нем. Г. Хайдарова. — СПб.: Изд-во С.П. ун-та, 2008. — 146 с.

Барінова Я. Д. Візуальна культура як предмет філософського осмислення. — Стаття.

Анотація. У статті окреслено ті повороти, в рамках яких відбувається тематизація візуальної культури. Серед них останнім часом особливе значення мало звернення до «образу» як нової парадигми культури з переважанням медійних компонентів. Образ розглядається як специфічний медіум, який володіє власною, альтернативною по відношенню до лінгвістичної, логікою формування сенсу. Образи з копій перетворилися на моделі, що визначають реальність. Сплеск інтересу до візуального, «іконічний» поворот стали наслідками появи нових медіа. У сучасної людини виникає відношення до реальності як до візуального образу. У той же час необхідно враховувати, що надання статусу «реальності» чому-небудь визначальним чином залежить від самої людини.

Ключові слова: візуальна культура, образ, іконічний поворот, погляд, візуалістика, нові медіа.

Barinova Y. Visual culture as a subject of philosophical understanding. — Article.

Summary. The article outlines the turns, within which there is the thematization of visual culture. Appeal to the “image” is seen as a new paradigm of culture with the prevalence of media components. The image is considered as a specific medium with its own logic of formation of meaning. The images are not copies. They are the models that shape reality. Modern man relate to reality as a visual image. At the same time, it is necessary to consider that giving the status of “reality” something decisively depends on the person.

Keywords: visual culture, image, iconic turn, look, visual studies, new media