

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. McLuhan M. City as classroom (with K. Hitchon and E. McLuhan). – N.Y., 1977. – P. 79–80.
2. Луман Н. Что такое коммуникация? 2009. URL: http://www.soc.pu.ru/publications/pts/luman_3.shtml (дата обращения: 25.09.2009).
3. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. URL: <http://www.eup.ru/Documents/2005-12-05/35BD6.asp> (дата обращения: 12.02.2010).
4. Степин В.С. Теоретическое знание. Структура, историческая эволюция. – М.: Изд-во «Прогресс-традиция», 2003. – С. 95.
5. Рейнгольд Х. Виртуальное сообщество. 2009. URL: <http://www.rheingold.com/vc/book> (дата обращения: 05.07.2009).
6. Харламов Н.А. Миры и агенты виртуализации общества // Философские науки. – 2007. – № 4. – С. 149–150.
7. Hammet F. Virtual reality. – N.Y., 1993. – 208 p.
8. Емелин В.А. Виртуальная реальность и симулякры. 2008. URL: <http://emeline.narod.ru/virtual.htm> (дата обращения: 15.07.2008).
9. Виллеттс М. Там кто-нибудь есть? Руководство по виртуальной работе в команде и лидерству. 2010. URL: <http://www.uho.ru/articles/?cat=123&pub=422> (дата обращения: 20.01.2010).
10. Ляпина С., Быков М. Виртуальные организации на фондовом рынке – требование времени. Вестник НАУФОР. – 2002. – № 7. 2002. URL: <http://www.ifin.ru/publications/read/309.stm> (дата обращения: 15.01.2008).
11. Пекушкина О.А. Социальная технология управления интеграцией российского научного сообщества в систему европейского трансфера знаний: автореф. дис. ... канд. соц. наук. – Нижний Новгород, 2005. – 40 с.
12. Meadows A.J. Communication in science. – London: Butterworths, 1974. – 248 p.

Поступила 8.04.2010 г.

УДК 316.733

ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА СОЦИАЛЬНОЕ ПОЗНАНИЕ

Н.А. Колодий, В.В. Колодий

Томский политехнический университет
E-mail: kolodi@rambler.ru

Анализируется сущность так называемого визуального поворота, выявлены его причины, отрефлексирована степень влияния визуальных исследований на социальное познание.

Ключевые слова:

Визуальность, визуальный поворот, сущность фотографии, социальное познание, повседневные социальные практики, видение социального актора.

Key words:

Visuality, visual turn, the essence of photography, social cognition, everyday social practices, the vision of social actor.

Актуальность этой темы столь многогранна, что это дажестораживает. Велико искушение засвидетельствовать, скорей, модность сюжета, нежели его подлинную зловещность. Не смотря на это, попытаемся реконструировать ту систему факторов, которые усиливают интерес к различным способам видения этой проблемы собственно в философском сообществе.

Первое обстоятельство, это собственно необходимость точного – насколько это возможно – описания визуального поворота в культуре. Мало того, что вразумительного ответа на вопрос, свершился или нет этот так называемый, визуальный поворот в культуре, мы в литературе не находим. С трудом можно понять, а зачем, скажем, социальным практикам и теоретикам убеждаться в том, что вот этот драйв от литературоцентризма в сторону окуляроцентризма свершается. Заметим, что нам важно прийти к какому-то выводу, ибо мы убеждены, что благодаря растущей визуальной составляющей культуры, мы не только

по-другому видим вещи, предметы, людей; но меняется сам принцип конституирования образа, меняется характер видения в целом, трансформируются повседневные практики видения.

Есть несколько ёмких определений сущности визуального поворота.

С одной стороны, есть признание того, что это «иконический» поворот.

С другой – что это поворот общества, «медиализованного и визуализированного мира, опосредующего социальные интеракции» [1. С. 5].

С третьей, есть утверждение того, что современное состояние цивилизации – это ситуация «возвращения образа, символизма, воображаемого на авансцену» [2].

Выделим составляющие концепта «визуальный поворот» и при этом акцентируем внимание на том, что интересно и важно собственно в рамках нашего исследования.

Мы должны ответить на вопрос, опираясь на современную систему междисциплинарных визуальных исследований и методологически-социальных, о том, а является ли современная эпоха визуально-центрированной? Если она является таковой, то вытесняет ли она текстовую культуру? Если этого не происходит, то что добавляет эта визуальная составляющая в нашу способность мыслить определённым образом, действовать согласно неким паттернам? Что меняется в стратегии социальных исследований, интерпретирующих визуальные документы, визуальные источники? Расширяет ли эта стратегия возможности социального познания? Становится ли оно качественно иным? Влияет ли иное социальное познание на конструирование реальности?

Трудно систематизировать все вариации ответов на эти вопросы.

В разные периоды нашего информационного общества они были разные.

Заметим, что рефлексующее философское сообщество в лице отдельных мыслителей, делало это наиболее внятными образом, меняя и сами культурные практики.

Так, В. Беньямин в своём знаменитом «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости» не только сформулировал своё методологическое кредо и дал насыщенное культурологическое описание опыта существования в визуализированной культуре, но и повлиял на модель этого опыта.

В. Беньямин не только фиксирует изменение видения человека, но и исследует то, как это происходит. Он отвечает на вопрос: какие рамки этого видения рождает фотографирование, техника фотографирования. Поскольку его интересует сам алгоритм технической воспроизводимости, то анализу подвергается прежде всего исчезновение феномена уникальности, неповторимой ауры. Конечно, фотография создавалась и изобреталась для того, чтобы запечатлеть уникальность, единичность, но порождала не собственно копию, а вторичный образ. При этом происходило то, что меняло ситуацию взаимодействия актора и реальности, снимающего и природы. Следует согласиться с констатацией того, что «природа, обращенная к камере, — это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным» [3. С. 71].

Камера превращается в своеобразный инструмент художника, она создаёт иную дистанцию, которая, с одной стороны, приближает индивида к миру вещей, с другой — отдаляет от неё.

Целостное понимание того, почему это происходит, мы находим не только у В. Беньямина. Но одни исследователи обращают внимание на массовизацию культуры в целом, другие — на возрастающие процессы отчуждения в культуре.

В. Беньямин акцентирует внимание на устойчивой тенденции — преодолении уникальности любого явления за счёт репродуцирования, получившего широчайшее распространение.

Его мысли по поводу визуальности и её ядра — фотографии, высказанные в философско-мозаичной манере, сегодня наиболее цитируемы и повторяемы. С точки зрения проблемы, которую мы обсуждаем, важно только то, что его рефлексивность повлияла на его же «зрение», на его видение «фланёра», а потом и на визуальные практики в целом. Повлияло ли это на социальное познание? Безусловно.

Заметим, что В. Беньямин — знаковая фигура в наших рассуждениях о том, как рефлексия над самой сущностью фотографии меняет видение человека, оптику социального исследователя. Его не случайно причисляют к отцам-основателям мозаичного, микрологического и микроисторического подхода к изучению социальных явлений, социального бытия. Всё, что окружающее его научное сообщество отвергло с момента написания им диссертации «Происхождение немецкой барочной драмы», представленной для защиты в Франкфуртский университет, сегодня, напротив, взято на вооружение.

Если рассмотреть фотографию не только с точки зрения того, является ли она абсолютной копией, репрезентацией реального мира, но и того, презентует ли она ментальные практики, социальные действия и структуры, можно обнаружить множество трансформаций. Никаким иным способом «увидеть» эти смещения было невозможно. Такой ракурс усилил критическую функцию фотографии как таковой, стремящейся обнажить, явить саму суть вещей, явлений социального мира, мира семьи, социальных практик.

В таком контексте рассматривает фотографию и визуальные феномены ещё один теоретик современности — Ф. Джеймисон [4–10]. Основным объектом критики американского философа становится тот социальный опыт, который делает возможным выдвижение визуальной формы не просто в качестве доминирующей, а в статусе явления, фундирующего культуру.

Его позиция — излишне леваческая. Это почти телькелизм по-марксистски. Но процесс вытеснения «нарратии», повествовательной формы он охарактеризовал целостно и объективно, насколько вообще возможна стратегия объективизма в критическом дискурсе.

Он инспирировал обсуждение двух проблем, которые можно охарактеризовать, как распавшийся, деструктурированный мир социального нарратива, связанного с историей и коллективной ментальностью. Один полюс этой нарратива представляет экзистенциальное прозрение по поводу жизни отдельного человека, а другой — насыщенное описание менталитета эпохи технической воспро-

изводимости. Нарратив объявлялся базисной культурной практикой, основным опытом человека. Визуальная составляющая культуры рождает иной антропологический опыт.

Новый опыт, а как мы заметили, это антропологический опыт, систематическим образом описывается Ф. Джеймисоном в работах «Политическое бессознательное» (1981), «Поздний марксизм» (1990) и «Постмодернизм» (1991).

Ф. Джеймисон в центр своей деконструкции помещает стилистику кино, его язык и изощренную разработку его «синтаксиса» современными режиссёрами в эпоху модернизма и постмодернизма. Он полагает, что кино рождает новый язык, это даже не просто кинематографический язык или язык кинематографистов, а универсальный медиум культуры. Конкурируя с ним, литература теряет свои позиции, обладая иными ресурсами, возможностями отразить человеческое в человеке. В джеймисоновской системе координат это утверждение «кино приобретает свой язык» означает одно: кино отвоевало право быть носителем «духа времени», право считаться доминантным способом репрезентации культуры. Да и сам литератор утратил возможность «говорить за кого-то...». Трудно не согласиться с тем, что это уже не «речевое зрение», а иное пространственное видение, иной язык. Пространственный язык, по мнению современных практиков и теоретиков, отличен от «нарративного» языка. Основа грамматики этого языка — монтаж. Ф. Джеймисон, конечно, имел в виду то, как он разрабатывался С. Эйзенштейном. Надо заметить, что не только для Ф. Джеймисона важно понять сущность монтажа, и, разумеется, не только как специфического кинематографического приёма. Ф. Джеймисон интерпретирует алгоритм монтажа так: монтаж является полной противоположностью любому нарративу. Он не связывает знаки, символы, образы, представления в нечто неразрывное, целостное, неделимое, подчиняя всё железной логике привычного рассказа. Представители современной режиссуры не просто соединяют кадры, вызывая нужные эмоции, аффекты или ориентируясь на формальные правила, законы, ритмику монтажа. «Рваный» монтаж на первый план в кинотексте (текст понимается здесь ассоциативно, как симбиоз аттракционов, казусов) выдвигает то, что сформулировал еще Ф. де Соссюр, а именно: радикальное смысловое различие смежных кадров.

Давно доказано, что создаёт монтаж; как он меняет стилистику кино, его язык. Последний предстаёт не целостным инструментом, органом, а совокупностью разрывов, «зазоров», которые становятся явными, демонстративными, нарочитыми, искусственными, подчёркивающими пропасть между означаемым и означающим.

Ф. Джеймисон замечает, что время, теряя свою стихию абсолютно состоявшегося нарратива, истории, постепенно переходящей из настоящего в

прошлое, а затем — в будущее (движение сюжетной интриги классического нарратива), обрушивается в монтажные дыры, пропасти, переживая качественные изменения и приобретая форму особого модернистского аффекта «дления». «Дление» понимается как субъективный опыт, как странная особая, «тягучая», дискомфортная, стоящая на одном месте темпоральность.

С одной стороны, визуальное в культуре XX в. существует в условиях деконструкции, децентрации, отражая все особенности этих процессов, включая смерть субъекта, истории, любого телеологизма; с другой — визуальное начало содержит в себе явную утопию. Эта утопичность подразумевает жажду целостности, полноты бытия.

Современный исследователь феномена визуальности А. Горных считает, что «в конечном счете, отчуждающая и фрагментизирующая визуальная форма в концепции Ф. Джеймисона резко противопоставляется форме повествовательной как эффективной гомологии органическому социальному единству, определяющему истину существования субъекта» [11]. Наверное, следует согласиться с автором в том, что по Ф. Джеймисону, «хорошее повествование о некоем опыте делает иную (визуальную) форму организации-проживания этого опыта неудовлетворительной и ненужной. Повествование не просто переносит интерпретацию с зыбкой визуальной почвы вечно-ускользающего в бесконечной серии повторов смысла (эта замороженная совращенность экраном, просмотром фильма в *n*-раз с чувством «тревожного удовольствия» от недосхватченности всего «значения» картинки, сцены, эпизода, от нехватки обладания визуальной формой) на платформу стабильности, цельности и интересубъективности» [11].

А теперь обратимся к анализу того вида рефлексии по поводу визуальности и её ядра — фотографии, которую осуществлял французский мыслитель — Ролан Барт.

Р. Барт — только ленивый не упоминает его «*Camera lucida*» и только ленивый не ссылается на его личный опыт «участвующего» мышления. Опять же нас они занимают только потому, что и благодаря Р. Барту происходит смещение акцентов в понимании визуальности и возможностей социального познания. Благодаря его интерпретации раскрывается потенциал фотографии, совершающей открытие множественности, многообразия, гетерогенности, а не только феномен Другого. Чужое становится Другим и открывает во мне то, что я не могу открыть сам; то, что открывает бытие-в-мире, здесь-бытие.

Со-участие зрителя в процессе фотоизображения, вообще коммуникативные стратегии чтения, видения — это проблемы, которые были поставлены представителями герменевтического подхода в гуманитаристике. В системе визуальных исследований они нашли отражение в трудах З. Кракауэра, а мак-

симально полно были разработаны Р. Бартом. Исходным пунктом его размышлений стало личное переживание, *Flow-Erlebnis* (поток переживаний), вызванные фотографией. Эти размышления, как и переживания, уникальны; их неповторимость проявляется, с одной стороны, в их природе, а с другой — в том, что мы видим перед собой опыт придания переживаниям статуса феномена науки. Превращая эту установку в метод, Р. Барт считает возможным «растянуть свою индивидуальность до науки о субъекте, которая должна достичь уровня всеобщности, не редуцирующего, не превращающего в ничто меня самого» [12. С. 33]. Тогда «нитью Ариадны» становится притягательность. Ею обладают далеко не все фотографии, а только те из них, которые «цепляют» сознание, тревожат, ранят, будируют воображение; являются подлинной сингулярностью.

В своём исследовании Р. Барт опирается на пару наиболее значимых понятий: *studium* — *punctum*, которым суждено занять в этой традиции особое место и выполнять вполне эвристичную для познания функцию. *Studium* — это все в фотографии, что имеет смысл, что подлежит дешифровке, исторической и культурологической интерпретации. Благодаря этой гипотезе описывается интерьер, осуществляется вещная реконструкция, воспроизводится семантика жеста, позы, детали, отражающей мир повседневной культуры. Всё это предвосхищает то, что будет педантично реконструировано историками, философами повседневности. В рамках *studium* остаётся «охват, протяженность поля, воспринимаемого мной вполне привычно в русле моего знания и культуры; это поле может быть более или менее стилизованным, более или менее состоявшимся в зависимости от умения и знания и удачи фотографа, но оно во всех случаях отсылает к блоку классической информации...» [12. С. 43].

Studium выступает условием спонтанного, первичного, поверхностного восприятия фотографии. Такое возникает, когда взгляд просто останавливается, фиксируется, и человек испытывает явное воодушевление, удовольствие то, о котором писал Р. Барт в другой своей работе. *Studium* становится не только условием первичного восприятия; он проявляется как способ примирить фотографию и общество через мифы, которые созданы в культуре и которые воспроизводит фотограф: «выискивать *studium* значит фатально сталкиваться с интересами фотографа, входить с ним в созвучие» [12. С. 47] и продолжая эту мысль дальше, он замечает, что в столкновении интерпретатор как бы «должен был вычитывать в фотографии мифы фотографа и солидаризоваться с ними, на самом деле в них не веря. Эти мифы нацелены на то, чтобы примирить Фотографию и общество, наделяя ее функциями, представляющими алиби Фотографа» [12. С. 47]. Таким образом, общая протяженность снимка есть пространство определённых мифологем.

Но стратегию видения, созерцания — считает Р. Барт — меняет *Punctum*. Видение сопоставимо с

внезапным радикальным смещением фокуса, прыжком в пустоту. Для него это нечто, что вызывает аффект, быть может, сильное переживание, невыразимое, несказанное. Можно назвать это приключением. Сам исследователь использует именно это слово.

Если в фотографии есть *punctum*, то она «цепляет», вовлекает в своё пространство, как в пустоту, причём, не витальностью, брутальными сценами, не коммуникативной агрессивностью, ей присущей; а тем, что в ней «разлито», рассеянно, явлено. Проблема явленности здесь противоречива: *punctum* вообще не обязательно должен быть видимым.

Темпоральное начало зафиксировано в *punctum*. Запечатлённому времени присуща особая интенсивность. Разглядывая фотографию, мы молниеносно погружаемся в прошлое, любую его точку.

Мы совершаем прыжок туда, где мы были влюблены, испуганы, разочарованы. «Участное» созерцание, как сказал бы М.М. Бахтин.

Punctum можно сопоставить с уколом. Он разрушает *studium*. Но одновременно это притягивающее зрителя начало. Это то, что позволяет преодолеть «шумы» в коммуникации, это то, что усиливает со-творчество автора и зрителя, то, что погружает зрителя в контекст фотографии. Это то обстоятельство, которое возвращает зрителю нечто сокровенное, интимное, примордиальное. *Punctum* для Р. Барта становится смысловым ядром фотоизображения, но происходит это в модальности упоминаемого уже приключения. Он поясняет этот термин следующим образом: «Вдруг в этой мрачной пустыне какая-то фотография задевает меня: она оживляет меня, я оживляю ее. Само по себе фото ни в коей мере не одушевлено ..., просто оно одушевляет меня — в этом собственно и состоит всякое приключение» [13. С. 35–36]. Фотография без *punctum'a* есть открытое пространство, «ничейная» земля, в неё можно вписать какой угодно культурный код, мифологему, идеологему. В такой явленности фотографии без *punctum'a* присущи все атрибуты банализации. Но не в этом заключается проблема. Банализация в постмодернистских условиях тоже многозначна и тоже позволяет вывести из неё определённые социальные закономерности.

Р. Барт использует при характеристике фотографии, также как и известный немецкий историк Л. Фон Ранке, формулу «это было». Она указывает на реальные обстоятельства, которые отражены на фотографии, и на то условие, которым обеспечивается взаимодействие «зрителя» и «изображения». Р. Барт отмечал при этом, что речь не идет о реконструкции утраченного, речь идет о «веровании», об убежденности, об удостоверении того, «что виденное мной действительно было». На чём зиждется эта уверенность? Для Р. Барта она фундирована самой технической процессуальностью фотографирования: тем, что фотография является следствием

«химического откровения объекта» [12. С. 123]. Процесс эманации, сакральное откровение, воплощение (почти божественное), мистерия сосуществования – вот словарь, который использовал Р. Барт для характеристики того аспекта фотографии, который позволяет нам с нею вступать в некое общение, диалог.

«*Camera lucida*» Р. Барта, как уже отмечалось, очень необычная работа. Интерпретатор творчества Р. Барта – М. Рыклин в послесловии к книге, характеризуя её неповторимость, отмечает, что, будучи создателем политической семиологии, он использует абсолютно уникальную тональность. В этой книге создаётся не столько феноменология фотографии, сколько воссоздаётся трагический поток переживаний, связанный с уходом из жизни матери Барта – Генриетты Барт. «Исследование фотографии, автобиография и работа траура связаны в этой работе настолько тесно, что, разводя их, мы рискуем утратить контакт с текстом, работающим во всех этих регистрах одновременно и порождающим специфические, часто теоретически не предусмотренные эффекты» [13. С. 181–182].

В этом контексте закономерно, что бартовский текст предстает как исследование, в котором суть фотографии выводится фактически из одного снимка – «Фотографии в Зимнем саду», что становится манифестом интимного подхода к фотографии, поскольку, по мнению автора, рассуждать о фотографии в целом, как едином феномене невозможно. Невозможен более или менее объективистский и систематический дискурс. Будучи мгновенной фиксацией времени, явления, она и анализировалась фрагментарно, спонтанно, с явными смещениями и даже экзальтацией. Закономерно, что любой эссенциалистский подход ей был противопоказан, может быть, поэтому долгое время не выделялась её суть, сущность, её базисное начало.

Неявное, неявленное – вот что позволяла понять фотография в интерпретации Р. Барта и то, что растолковывал в дальнейшем М. Мерло-Понти.

Это неявное, неподдающееся вербальному описанию по-своему стимулировало микроисторическое познание в социальных науках. Внимание к габитусу, казусу, сингулярности – все это инспирировано не в последнюю очередь визуальными исследованиями, либо визуальными источниками. Визуальная информация, визуальные образы не просто заняли центральное положение в культуре, но и определили стандарты, нормы социального взаимодействия, алгоритмы социальных практик. Рефлексия по этому поводу влияет на развитие социальных наук, но одновременно способствует самопознанию индивида и общества. Визуальная антропология, визуальная социология совершили в современных условиях прорыв к более целостным представлениям о социальном пространстве, социальном характере, опираясь на интерпретацию визуальных текстов, визуальных образов, символического в социальной жизни. Отмеченная еще В. Беньямином

широкая доступность фото- и видеосъемки, массовизация фотографирования (речь идёт о постмодернистском обществе) создает ситуацию визуального бума и даже визуального коллапса.

Серийная история, социология повседневности как научные направления стали возможными только в условиях визуального поворота в культуре и гуманитарном знании.

С учётом всех междисциплинарных закономерностей феномен визуальности осмыслен в теориях, которые можно назвать культурологически-семиотически-социологическими. И это, наверное, закономерно, поскольку обусловлено характером визуального материала. В контексте этого подхода «социологическое понимание изображения построено таким образом, чтобы герменевтическими и семиотическими средствами расшифровать содержание социальных значений и смыслов в их визуальной символической материализованности репрезентации исследуются социологией как часть репрезентационной системы, интерпретативного порядка общества» [14. С. 29].

Более всего в этой репрезентационной системе внимание и сегодня уделяется фотографии. Фотография многими воспринимается как зеркальное, реалистически-документальное отражение реальности, в терминах семиотики – «прямым незакодированным сообщением (его содержанием выступает «сама сцена», или «буквальная реальность»). Хотя это не совсем так. Над этим незакодированным сообщением «надстраивается второе – коннотированное – сообщение, которое сосуществует с первым» [15. С. 29], образуя то самое «сосуществование», которое составляет суть семиотического исследования.

Но на самом деле, нам важны не столько принципы семиотического анализа фотографии, сколько то, что «социальная практика коммуникации в отношении визуализации структурирована трижды:

- в посыле изображения как триаде значения, смысла и символа;
- в производителях посылы;
- в адресатах посылы» [14. С. 29].

Три ключевых положения известного западного социолога П. Бурдьё [16] организуют ее внутреннюю логику:

- 1) фотография есть явление социальной репрезентации, это есть некая социальная сила, обладающая принуждающей силой;
- 2) фотография – разновидность молитвенного состояния, ритуала воспроизводства коллективной идентичности и демонстрации преданности определенной социальной группе;
- 3) фотография – социальный маркер, с помощью которого происходит дифференциация социального пространства, границ между различными социальными группами, границ между социальными стратами.

Современная исследовательница Е. Петровская также выбирает более экзотичную и парадоксальную логику анализа: она подчеркивает возможности фотографии как инструмента социального познания, даже как метода мышления. Как уже замечалось, объектом в этом случае становится социальная жизнь, социальные практики и наша способность вместить всё это в пространство социального концепта. Её изречение о том, что «время фотографии как мыслительной формы совпадает с сегодняшним днем» [17. С. 18], отражает методологическое кредо гуманитаристики. Е. Петровская последовательно характеризует *ad hominem* аргументы, которые она отыскивает в культуре и которые отражают меняющийся технический характер самого процесса фотографии (манипуляции, связанные с цифровыми аппаратами, компьютерные технологии, минимизирующие сущность фотографии – случайность). Эти же аргументы свидетельствуют об изменении способа функционирования фотографии в культуре – её превращения в ряд, последовательность, серию и соответствующим отражением «соскальзывания с идентичности», фрагментаризации. Благодаря фрагментаризации, создаются рамки, рамирующее начало видения и восприятия, которые превращаются в шаблоны [17].

Скорей, это уже не шаблоны, а стереотипы. Стереотипы порождают некие рамки, некую социальную оптику, позволяющую увидеть кадр. Видеть «покадрово», видеть «клипово» – эти выражения не случайны. Они отражают серьёзную особенность социального зрения, социального конструирования реальности. Этот внутренний фотообъектив встраивается в наше сознание и бессознательное так, будто мы имеем стандартные линзы. Эта оптика не отменяет некоторые закономерности фотографирования, например, такие безусловные и имманентные эффекты фотографии, как «запаздывание»: «...фотография по своей глубинной сути есть опоздание и в этом смысле след – присутствия, сохраняемого как «всегда-уже-утраченное», или мгновения, переживаемого как «посмертный шок» [17. С. 105].

Кто-то однажды заметил, что если бы рефлексия по поводу визуальности, фотографирования стала опытом, подлинным опытом человека, мы бы имели другое общество. Речь идёт о том, что рефлексии подверглись три важных момента: сегодняшнее состояние фотографии, «присутствующей»

и «уходящей», «запаздывание» как ее неотъемлемая черта, сам уровень рефлексии, принуждающий нас иначе воспринимать неявное в культуре, «непрояснённое» в теориях в области визуальных исследований.

Не случайно то, что Е. Петровская в целом ряде своих исследований обосновывает неразрывную связь фотографии и философии. Эта связь проявляется на уровне эпистемологических представлений, социального знания: «...Претерпевающая перемены, фотография эфемерно отделяется от своей глубоко чувственной основы как будто только для того, чтобы выступить в роли схемы, или познавательного механизма, с чьей помощью возможно постижение иных феноменов (включая социальные)» [17. С. 12].

Что помогает познать фотография? В какие аспекты социального бытия она позволяет проникнуть исследователю? Философы и социологи давно обратили внимание на социальную память и на микроисторию. Тем более, когда в центре внимания современной исторической науки – «маленький человек малого события». Но в целом – это «эшелонированная история», многослойная, многоступенчатая.

Последовательные рассуждения о сущности визуального и социального, экзистенциального и фотографического, «проявление» мыслей об истории С. Жижека, В. Беньямина, Ж. Деррида, Р. Барта приводят, например, Е. Петровскую к следующему умозаключению: «Фотография является «противоположностью воспоминания», а следовательно, и любой истории [17. С. 33]. Но, с нашей точки зрения, это не совсем так. Просто история пишется сейчас по-иному. В ней также нет связности, линейного течения времени, она кишит разрывами, ризомами, точками бифуркации. И именно фотография позволяет это адекватно интерпретировать.

Таким образом, исследования феномена визуальности, включая фотографию, кинотекст, отчётливо свидетельствуют о том, что визуальный поворот в культуре произошёл. Естественно, что он вписывается в ряд других трансформаций, которые происходят в современном обществе. Но именно рефлексия этого уровня и качества помогает увидеть, как данные культурные практики формируют новую социальную оптику, смещают фокус исследовательского внимания в гуманитаристике, образуют новые основания социальной памяти.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Рождественская Е.Ю., Семенова В.В. Письмо редакторов // Интер. – 2007. – № 4. 2010. URL: http://www.ipras.ru/cntnt/rus/novosti/novosti_na/n354.html (дата обращения: 01.04.2010).
2. Bou Hachem A., La Rocca F. Avant-propos // http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=SOC&ID_NUMPUBLIE=SOC_096&ID_ARTICLE=SOC_096_0005 (дата обращения: 01.04.2010).
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Искусство, 1996. – 239 с.
4. Jameson F. *Marxism and form; twentieth-century dialectical theories of literature*. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971. – 218 p.
5. Jameson F. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. – Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981. – 220 p.
6. Jameson F. *Postmodernism. The cultural logic of late capitalism*. – Durham: Duke University Press, 1991. – 218 p.

7. Jameson F. Signatures of the visible. – N.Y.: Routledge, 1990. – 180 p.
8. Jameson F. The ideologies of theory: essays 1971-1986. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. – 164 p.
9. Jameson F. Late Marxism: Adorno, or, the persistence of the dialectic. – London; N.Y.: Verso, 1990. – 234 p.
10. Jameson F. The prison-house of language; a critical account of structuralism and Russian formalism. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972. – 256 p.
11. Горных А. Повествовательная и визуальная форма: критическая историзация по Фредрику Джеймисону. 2010. URL: <http://photounion.by/klinamen/fila13.html> (дата обращения: 01.03.2010).
12. Барт Р. Camera lucida. – М.: Ad Marginem, 1997. – 223 с.
13. Рыклин М.К. Роман с фотографией. Послесловие // Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. – М.: Ad Marginem, 1997. – С. 218–223.
14. Мещеркина-Рождественская Е. Визуальный поворот: анализ и интерпретация изображений // Интер. – 2007. – № 4. 2010. URL: http://www.ipras.ru/cntnt/rus/novosti/novosti_na/n354.html (дата обращения: 01.04.2010).
15. Петровская Е. Непроявленное. Очерки по философии фотографии // <http://www.club366.ru/books/html/47530.shtml> (дата обращения: 01.03.2010).
16. Бурдые П. Физическое и социальное пространства: проникновение и присвоение // Бурдые П. Социология политики: Пер. с фр. / Сост., общая редакция и предисл. Н.А. Шматко. – М.: Socio Logos, 1993. – С. 25–85.
17. Петровская Е. Непроявленное. Очерки по философии фотографии. – М.: Ad Marginem, 2002. – 207 с.

Поступила 07.04.2010 г.

УДК 008

КИБЕРАДДИКТ: ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА ИГРАЮЩЕГО В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Н.А. Лукьянова, Э.Н. Камышев, А.С. Денисюк

Томский политехнический университет
E-mail: Lukianova@tpu.ru

Статья посвящена анализу способов конструирования реальности человеком играющим, выступающим в современной культуре в образе «кибераддикт», опираясь на положения теории интерпретант Ч.С. Пирса и концепцию символизма в трактовке А.Н. Уайтхеда и С. Лангер.

Ключевые слова:

Человек играющий, знак, интернет-пространство, коммуникативные стратегии, символизм.

Key words:

Person playing, sign, internet-space, communication strategies.

Человек и современные коммуникационные средства связи сегодня сосуществуют в тесной взаимосвязи. То, что компьютер стал частью существования человека, очевидно. Компьютеры сопровождают нас на протяжении всей жизни, и в этой ситуации человек вступает с ними в своеобразную игру.

С нашей точки зрения, игровая деятельность в современной социокультурной реальности, в особенности в Интернет-пространстве, является в большей степени коммуникативно-семиотическим процессом. Поскольку в ней находит отражение заключенный в побуждении человека к действию визуальный образ. Оценивая с позиции теории познания игровую деятельность, можно сказать, что мы обращаемся к способности человека мыслить и опосредовать свою мысль знаком. В этом рассуждении мы опираемся на рассуждения о знаке американского философа Ч.С. Пирса [1].

В центре метафизики Ч.С. Пирса находятся, по крайней мере, три утверждения: о случайности (учение о тихизме), о существовании трех модусов бытия (возможности, действительности и реально-

сти), об эволюции законов. Таким образом, в своих исследованиях Ч.С. Пирс стремился к гносеологической всеобщности и метафизической универсальности, именно в этом мы видим значимость работ Ч.С. Пирса для исследования проблем, возникающих в современной культуре.

Знак, в трактовке Ч.С. Пирса, является сложной и многогранной категорией. В своих рассуждениях Ч.С. Пирс придерживался «пансемиотического» взгляда на мир («всякая мысль есть знак») [1. С. 182]. Подобный пансемиотический взгляд является основой знаменитого утверждения Ч.С. Пирса о том, что всё имеет семиотическую природу: мышление, познание и даже сам человек. Согласно Ч.С. Пирсу, деятельность мысли призвана осуществить переход от реально мотивированного сомнения к твердому верованию. При этом сомнение, верование и привычка – определенные психологические состояния, возникающие в процессе познания и мышления. Посредством интерпретации человек может делать последовательные выводы, способные сделать его идеи ясными, формирующими его идентичность. Сомнения возни-