

ТОМСКИЙ ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Гиниятова Елена Владимировна

На правах рукописи

ФОТОГРАФИЯ КАК СПОСОБ ПРОБЛЕМАТИЗАЦИИ ТЕЛЕСНОСТИ
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Диссертация на соискание степени кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор философских наук,
профессор Колодий Н.А.

Томск 2007

Содержание

Введение.....	3
1. Фотография в культурно-исторических условиях и дискурсах XX века....	19
1.1. Фотография в пространстве классического и неклассического изобразительного искусства	20
1.2. Влияние культурно-философских трансформаций второй половины XX века на осмысление фотографического изображения.....	43
2. Фотография тела как пространство незаданного культурного смысла.....	76
2.1. Тело как категория современной социокультурной действительности	77
2.2. Роль системы потребления в деформации социокультурных процессов.....	92
2.3. Эффект дробности фотографического пространства и современная визуальная стратегия	105
Заключение	122
Список используемой литературы	126

Введение

Актуальность темы и проблемное поле исследования

Еще Аристотель в первых строках «Метафизики» писал, что человек более имеет склонность к чувственному, а именно зрительному восприятию. В современной реальности эта склонность переросла в неоспоримый приоритет, где визуальный образ становится привычной и доминирующей частью повседневной жизни. А в привычном, как отмечал Фридрих Ницше, труднее всего увидеть проблему. Это дает возможность предположить, что современная культура в большей степени ориентирована на визуальный образ. Поэтому вполне закономерно внимание, уделяемое сфере визуального, что объясняется, в том числе, сравнительно недавним появлением новых визуальных объектов, таких как дигитальное изображение, которые требуют нового культурного осмысления.

Однако в рамках этой работы мне хотелось бы остановиться не на всем многообразии технически обусловленных способов воспроизведения, а в большей степени на фотографии. Сейчас наблюдается возобновление интереса к этому объекту. Такая тенденция непосредственно связана с тем, что фотография, будучи первой в плеяде технических способов воспроизведения, парадоксальным образом остается на периферии рефлексивного пространства. И действительно, данную особенность подчеркнул современный французский философ-постмодернист Жан Бодрийяр. В одном из своих интервью, которое он дал Ирине Кулик во время Фотобиеналле 2002 года, куда он приехал с персональной выставкой "Это вещь думает о нас", Бодрийяр сказал, что «о фотографии не так уж много написано. Да, есть Ролан Барт, Сюзан Зонтаг. Но чаще всего это псевдоинтеллектуальный и псевдоэстетский треп».¹ В этой связи особое значение приобретают современные исследования российских авторов, такие

¹ Кулик И. Жан Бодрийяр: мир, запечатленный камерой, – уже не тот, каким он был в реальности. // <http://www.artchronika.ru/archive/032002/bodriyar.shtml>

как работа Е. Петровской «Непроявленное: очерки по философии фотографии» и работа В. Савчука «Философия фотографии». Появление данных исследований свидетельствует о вновь возникающем интересе к фотографии в России; в них также четко прослеживается попытка выстроить иной способ размышления о фотографическом изображении, что указывает на возникновение новых, позитивных, тенденций в уже существующих подходах к осмыслению этого визуального объекта.

Фундаментальным основанием современности становится не только визуальная ориентация, но и то, что наиболее часто встречаемый объект репрезентации – это человеческое тело, представленное в виде рекламных роликов и постеров, фильмов, клипов и т.д. Подобное масштабное проявление тела, растиражированное фотографией и кинематографом, не является случайным феноменом – оно полностью легитимировано философией, которая традиционно выступала категориальным каркасом культуры в целом. Эти объекты (феномен фотографии как таковой и тело) проблематизируются современной философией в качестве самостоятельных явлений, что говорит о сущностной переориентации, произошедшей в самой дисциплине.

Появление тела в качестве рефлексивной категории (впрочем, как и языка) было спровоцировано разразившимся кризисом рациональности, вылившимся в деконструкцию метафизических оснований. Этот процесс выводит на передний план проблему поиска адекватной замены для метакатегории, которая в классической парадигме считалась смыслопорождающей. Происходит выделение множества понятий, претендующих на статус нового фундирующего основания культуры, и, как следствие, появляются разнообразные дискурсы, как-то: лингвистический, семиологический, психоаналитический, находящиеся в состоянии конкурирующего противоборства. Причем речь не идет об истинности одного дискурса по отношению к другому, эта борьба – всего лишь способ добиться определенного влияния в философской среде, а, следовательно,

способ выживания. Как утверждает В. Подорога в «Словаре аналитической антропологии»², такое состояние философии вполне естественно на сегодняшний день, а Мишель Фуко обозначил подобное положение «второй линией» философии, где философские миры не обязательно порождаются в результате работы чистого разума.

Во многом благодаря историческому контексту, порожденному платоновским дуализмом духа и тела, на место разума был возведен именно его антипод. Собственно, с момента деконструкции метафизики начинается эпоха постмодерна, а провозглашение тела новым основанием есть атрибут некой парадигмальной оформленности. Г.Л. Тульчинский описывает эту ситуацию следующим образом: «К концу нашего столетия вызрело и приняло характер общего места сомнение в рациональности как таковой. И в постмодернизме был сделан следующий шаг – в направлении смены системообразующего центра современной культуры как перехода от Слова к Телу, от интеллектуальности и духовности к телесности, от вербальности к зрительному образу, от рациональности к «новой архаике», когда в центре ментальности и дискурса оказывается тело, плоть».³

Наиболее важные направления философии XX века включают телесную практику в область своего рассмотрения. Так, например, К.Маркс пишет об эксплуатируемых телах, Ф. Ницше – о телах, обладающих волей к власти, М. Фуко обращается в своих размышлениях к телам репрессивным. Семиотика рассматривает жест, представляющий собой пластико-пространственную конфигурацию телесности. Речь, как реализация языка-системы (такое оппозиционное понимание речевой деятельности вводит Фердинанд де Соссюр), укоренена в способности говорить, артикулировать и напрямую зависит от тела, точнее – от устройства гортани и полости рта, что

² Подорога В. Словарь аналитической антропологии.// http://lib.ctv.od.ua/FILOSOF/PODOROGA_w/s_antropo.txt.

³ Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма: от феноменологии невменяемости к метафизике свободы// Вопросы философии, 1999, №10. – С. 37.

можно расценить как еще одно подтверждение значимости тела в философской традиции.

Получая, таким образом, приоритетное место в философском пространстве, тело утверждается в общекультурной практике. Но и сама культура претерпевает ряд деформаций, причем первые признаки этой ломки начинают проявлять себя задолго до кризиса, разразившегося в философии. В.В. Бычков датирует их XVI в., когда были написаны две картины – «Распятие» Матиаса Нитхарта и «Смерть Христа» Ганса Гольбейна младшего – которые предвосхитили окончательное изгнание абсолютного, воплотив это в натуралистическом образе смерти Христа. А далее все, что тем или иным образом работало на нарциссический антропоцентризм, как сциентизм, капитализм, раскрепостившиеся интеллектуальные способности человека, открытие бессознательного – все, что лишней раз подтверждает неотвратимый процесс гибели метафизической области. Благодаря этим явлениям начинает формироваться новый тип культуры – массовый, где основными характеристиками становятся отсутствие духовности (Духа, Абсолюта, Слова, Логоса и т.д.) и тиражирование, как способ выхолащивания уникального.

Развитие массовой культуры сопряжено со скачкообразным движением научно-технического прогресса, благодаря которому появляется серия открытий, не вписывающихся в традиционный уклад. Одним из таких новаторских изобретений становится фотография, чье возникновение принято датировать 1839 годом. Собственно мой интерес к фотографическому изображению формировался в смутном ощущении какой-то культурной нетерпимости ко всему визуальному и технически произведенному. Многие исследователи, в частности уже упомянутые Г.Л. Тульчинский и В.В. Бычков, подтверждают факт перехода от слова к визуальному образу, а современный теоретик искусства Готфрид Бём даже

вводит понятие «иконического поворота»⁴, который можно определить как деформацию социокультурного пространства, где онтологическая проблематика смещается в контекст анализа визуальных образов.

И даже после этого техническое изображение по-прежнему воспринимается в негативном ключе, как наглядное подтверждение профанации и деградации культуры. В какой-то степени ущербность положения визуальных объектов объясняет сильная позиция структурно-лингвистических изысканий – язык, согласно Ж.-Ф. Лиотару, получает статус реальности и рассматривается как онтологически более значимое понятие для философской парадигмы.

В свою очередь массовая культура, активно используя фотоизображение, только укрепляется в своих позициях. То, что фотография стала востребованным объектом и символом массовой культуры, которая подверглась критике со стороны приверженцев рационалистичной парадигмы и экзистенциалистов, дает лишний повод утвердиться в невозможности другого, более глубокого и онтологически укорененного, взгляда на этот визуальный объект. После открытия дагерротипа, позволившего стать фотографии предельно доступной, идея о бесконечном тиражировании становится вполне осуществимой. В связи с этим, Михаил Рыклин говорит о фотографии как об элементарной форме процесса распространения средств массового воспроизведения, под которыми в современной культурной ситуации принято понимать кино и компьютерные технологии (как последующие ступени научно-технического прогресса).

Особое место в культуре визуального образа принадлежит фотографии тела. Она не просто отсылает зрителя к наиболее востребованному объекту современности. Этот вид фотографии, как предмет философских размышлений, порождает пространство, в котором отражается ряд тенденций современной культуры. Так, при самом поверхностном взгляде на

⁴ Bohm G. Die Wiederkehr der Bilder.// Was ist ein Bild? – Hrsg. von G. Bohm. Munchen, 1994. – S. 17-19.

современные реалии, можно заметить, что превалирует однотипный способ визуализации тела. Но существует и другая репрезентация телесности, выводящая на обозрение тело странное, пугающее и непривычное. Обозначенный противоречивый способ визуальной подачи тела уже невозможно свести к вопросу эстетического парадокса, поскольку оно укоренено в деформации, происходящей на конституирующем культуру уровне.

В тоже время вполне оправдано говорить об изменении статуса самой фотографии. С одной стороны, уже отмечена нетерпимость, которая принимает форму легкого пренебрежения и полусерьезного отношения к фотоизображению. С другой стороны, современная действительность просто немыслима без человека с фотоаппаратом, т.е. без ежесекундного возникновения нового снимка. И это становится настолько привычным атрибутом, что фотографию следует воспринимать как константу, современный миф, имеющий определенный социально-антропологический срез.

Ставя во главу угла диссертационного исследования фотографию, отметим, что это не предполагает исключение таких визуальных объектов, как кино, поскольку его привлечение необходимо для конкретизации рефлексивного пространства фотоизображения, так как очень часто этот репрезентирующий объект рассматривался только как исторический предшественник кинематографа. Компьютерные технологии здесь не будут затронуты, ибо порождаемый ими феномен формирует проблемы другого уровня, такие, как понимание и определение виртуальной реальности, не сводимой к понятию визуального объекта.

Разделяя фотографию тела на два независимых культурно-философских понятия, которые подтверждают возникновение нового типа культуры, отметим важную деталь – их понимание не только приобрело имманентный категориальный статус в рамках постмодернизма, но в то же время характеризуется некоторой нестабильностью, поскольку

трансформируется в зависимости от возникновения новых понятий на философском горизонте. Такие новые категории появляются после выхода книг Жана Бодрийяра «Символический обмен и смерть» и «Система вещей».

Эти работы официально выводят на теоретический уровень осмысления понятия «*потребление*» и «*вещь*», что приводит к смещению акцентуации в осмыслении культуры как массовой. Она определяется теперь как «культура изобилия» (термин Ж. Бодрийяра), где основополагающее свойство – стремление потреблять. В.В. Бычков, определяя современную культурную ситуацию как ПОСТ-культуру, обозначает два ее центральных понятия: «...господствует вырвавшаяся из-под контроля утилитаризма ВЕЩЬ сама по себе и сама в себе со своими соматическими (визуальными, слуховыми, гаптическими) энергиями и ТЕЛО <...> во всеоружии сенсорики, порвавшее узду духовности».⁵ Ж. Липовецки утверждает, что общество потребления вступило во вторую фазу своего развития – «прохладную», а заявление о переходе к постиндустриальной (информационной) форме не совсем оправданны. В литературе и кинематографе появляются работы, в которых отражается стремительно возрастающая значимость роли потребления и тела в повседневной жизни, достаточно вспомнить сборник эссе М. Уэльбека «Мир как супермаркет» или роман Ф. Бегбедера «99 франков». Феномен американского ди-джея Гордона Стерна, сериал «Части тела» или серия передач «Возможности пластической хирургии» явления того же порядка.

Как следствие, потребление получило новую, можно сказать, метафизическую, нагрузку, перестав быть просто покупкой чего-то, и это постулируется в данной диссертации как одно из основополагающих положений: «Следует с самого начала заявить, что потребление есть активный модус отношения – не только к вещам, но и к коллективному и ко всему миру, – что в нем осуществляется систематическая деятельность и

⁵ Бычков В., Бычкова Л. Предельные метаморфозы культуры – итог XX века. // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЕН), 2003. – С. 560.

универсальный отклик на внешние воздействия, что на нем зиждется вся система нашей культуры».⁶ Но потребление не может быть представлено в ПОСТ-культуре в чистом виде – нарциссический антропоцентризм этого не примет, поскольку в заданных нарциссизмом рамках понимания субъекта невозможна ситуация, где человек и его поступки предопределены внешними механизмами. Соответственно, должен появиться посредник, который поможет сосуществовать в одном временном пространстве всеобъемлющему акту потребления и идеологии нарциссического антропоцентризма. Такой культурной ширмой выступает тело.

В современном обществе все делается ради него: медицина, фармакология, пластическая хирургия – это далеко не полный перечень телесноориентированных практик. Однако истинный смысл заключается в том, что все эти услуги *продаются*. Даже тело можно продать либо как сексуальный объект, либо разобрав его на органы.

Это позволяет предположить, что появление в культурно-философском контексте понятия потребления изменяет многое, в том числе положение тела. Статус метакатегории характеризуется невозможностью редукции к простому объекту как потенциальному участнику товарно-денежных отношений, и если тело так просто выступает в качестве предмета потребления, то потребление начинает определять положение тела в культуре.

Таким образом, тело обнаруживает шаткость своего положения в качестве нового метафизического основания, поскольку опосредуется пространством потребления, или, говоря иначе, тело предопределено потреблением как системой отношений.

Неоднозначность положения тела в культуре заключается не только в формальности его позиции. После деконструкции метафизики тело остается наедине с чистой физикой и темпоральной конечностью. Прах и тлен – вот все, на что оно может рассчитывать. В сложившейся ситуации фотография

⁶ Бодрийяр Ж. Система вещей. – М.: Изд-во РУДОМИНО, 2001. – С. 213

предоставляет определенный выход. Фиксируя мгновение и продляя его в вечность, она как бы обходит время, оставляя в действительности свидетельство о наличии определенного, соответствующего требованиям современной культуры, тела, а не пораженного наркотиками, больного, истеричного полутрупа. Тем самым она не просто реабилитирует тело перед лицом времени, но ретуширует отсутствие в культуре какого-либо центра, позволяющего наполнить смыслом происходящее в обществе. Эта крайне негативная точка зрения на массовое распространение фотографии тела постулируется В.В. Бычковым, когда он пишет, что «...именно фактическое удвоение момента жизни и выведение как-бы-двойника (другого в современной терминологии) за пределы времени и наделяет фото почти магическим значением».⁷

Итак, полагая современную культуру как визуальную, с ориентацией на потребительскую систему отношений, и рассматривая в качестве центрального объекта исследования фотографию в одном из своих частных проявлениях, а именно фотографию тела, проблемное поле данной работы представляется мне сопряженным со следующими моментами:

1. Происходит переосмысление роли фотографического изображения в культуре, о чем свидетельствует возникновение новых исследований, и этот процесс находится в зависимости от культурных тенденций в целом. Собственно, в этом и заключается актуальность данного исследования, ведь через анализ новых способов осмысления фотографии вообще, и фотографии тела в частности, возможно выявить ряд современных антропологических проблем.

2. Общее пространство фотографии, с которой мы сталкиваемся в повседневной жизни (и особенно обращенное на телесную тематику) предстает раздробленным, и причина такого разлома заключается в культурных метаморфозах.

⁷ Бычков В., Бычкова Л. . Предельные метаморфозы культуры – итог XX века.//Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЕН), 2003. – С. 558.

Тем самым, **проблемное поле исследования** можно определить следующим образом: выявление подлинных причин таких явлений, как формирование нового рефлексивного опыта, связанного с фотоизображением в целом и дробностью фотографии тела в частности.

Объектом исследования становится фотография в современной культуре, где происходит формирование нового рефлексивного подхода к этому виду изображения.

Предмет исследования – фотография тела, на примере которой выявляются концептуально противоположные способы визуальной подачи тела.

Цель и задачи исследования

Цель исследования – показать, каким образом изменяется положение фотографии в культуре; выявить социокультурный контекст такого изменения. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Реконструировать исторический фон легитимации фотографии, поскольку она предстает как новое культурное явление, и рассмотреть современные способы ее осмысления.

2. Проанализировать и сопоставить способы интерпретации понятия тела, поскольку в рамках рассматриваемых теорий сформировались положения, повлиявшие на восприятие тела.

3. Рассмотреть потребление как конституирующий феномен современности, деформирующий ряд культурных понятий.

4. Выявить причины противоречивого фотографического способа подачи тела, и каким образом это свидетельствует о критических антропологических процессах, проходящих в современном обществе.

Научная новизна работы и положения, выносимые на защиту

Научная новизна исследования заключается в следующем: анализ фотографии тела осуществляется в новом смысловом контексте, а именно через изменение культурного статуса фотографии вообще, что позволяет

раскрыть визуально-антропологический уровень выражения такой проблемы как кризис идентичности, который частично спровоцирован эффектом дробности пространства фотографии.

Положения, выносимые на защиту, связаны с поставленными задачами; формулируется это в следующих тезисах:

1. Фотографическое изображение, ставшее первым техническим репрезентативным объектом, укореняется в культуре как новый вид искусства, задавая позитивную тенденцию в осмыслении последующих технических изображений, таких, как, например, кинематограф. При дальнейшем осмыслении фотографии выделяются свойства, позволяющие использовать ее как непосредственного носителя идеологии потребления, что выражается в появлении гламурной фотографии, репрезентирующей тело-макет (знак).

2. Осмысление тела в современной философии осуществляется посредством двух противоположных позиций. Первая приводит к нивелированию тела до уровня знака, что становится возможным только в контексте общества потребления, где обозначенный процесс реализуется на практике. Это является причиной центрации положения макетированного тела, мало соотносимого с реально существующими телами. Вторая же позиция ориентирована на экспозицию тела настоящего, существующего вне рамок культурного обозначения.

3. Фотография в современной культуре становится новой формой мысли, предопределяющей повседневную оптику и показывающей наличие стереотипов и штампов. Именно с таким пониманием фотографии связано появление иного способа подачи тела, противоположного макетированному телу-знаку, порожденному культурой потребления и гламурной фотографией.

4. Интерпретация фотографии тела в рамках «онтологического» подхода (выделенного и охарактеризованного нами) позволяет отказаться от

идеи объективации изображаемого субъекта и раскрывает особенности преодоления репрессивности взгляда индивида в современной культуре.

Теоретико-методологические основания исследования

Методологический базис диссертационной работы обусловлен междисциплинарным характером проводимого исследования, поскольку фотография тела, как центральный объект данной работы, может быть рассмотрена в контексте разных дисциплин – это и философия культуры, и философская антропология. Поэтому только философско-культурологический анализ, в рамках которого возможно обобщить знания, полученные из разных областей, позволит составить целостное представление о выбранном объекте и его значении в современной реальности.

Сложность заключается в том, что фотография тела, и это не раз отмечалось выше, может быть разделена на два самостоятельных объекта, которые становятся предметами интереса разных философских направлений, что указывает на невозможность применить к фотографии тела какой-либо один метод. В этой связи методологический базис данной работы будет сочетать в себе использование нескольких методов, как-то: историко-философский, герменевтический и метод сравнительного анализа.

Введение *историко-философского* контекста необходимо для выявления сущностных характеристик каждого из объектов, в отношении которых уже сформировались философские трактовки. Это позволит увидеть и фотографию (как отдельный феномен) и тело в рефлексивной целостности. Кроме того, с помощью этого метода будет рассматриваться современный способ описания сложившейся ситуации как культуры потребления.

Герменевтический метод позволяет выявить «предрассудки», возникающие в процессе наложения одного дискурса на другой (т.е. когда философское пространство осмысления фотографии как явления вступает во взаимодействие с рефлексивным пространством тела), что предопределяет

понимание фотографии тела в качестве единого объекта со своим рефлексивным полем.

Метод сравнительного анализа, как процедура более общего порядка, используется тогда, когда фотография тела осмысливается в рамках культуры потребления.

Концептуальную и источниковедческую базу диссертационной работы составляют исследования Т. Адорно, Л.Г. Андреева, Р. Арнхейма, А. Базена, Р. Барта, Д. Батчена, В. Беньямина, Ж. Бодрийяра, В. Бычкова, Нэн Голдин, Бориса Гройса, Ги Дебора, З. Кракауэра, Р. Краус, Ж. Лакана, В. Левашова, Ж. Липовецки, Н.Б. Маньковской, М. Мерло-Понти, К. Милле, Ж.-Л. Нанси, Елены Петровской, В. Подороги, В. Савчука, Ж.-П. Сартра, К.А. Свасьяна, Ю.Н. Тынянова, М. Уэльбека, З. Фрейда, С. Шерман, У. Эко.

Предпосылкой к терминологическому оформлению работы послужили работы Л.Г. Андреева, Ролана Барта, Ж. Бодрийяра, Ги Дебора, Ж.-Л. Нанси, Е. Петровской, В. Подороги, З. Фрейда.

Хотелось бы обратить внимание, на то, что в пространстве заданного концептуального основания диссертационной работы особое место занимают исследования таких авторов, как Е. Петровская, В. Подорога, В. Савчук. В их работах появляется новый способ интерпретации постмодернизма, что связано с активным поиском новых когнитивных стратегий, которые не только более рационализированы, но и направлены на выявление позитивных тенденций в рефлексивном оценивании современной ситуации. Возможно, на базе таких построений через какое-то время сформируется новый методологический принцип, в противовес имеющейся деконструкции, позволяющий, в том числе, спрогнозировать дальнейшее позитивное культурно-философское развитие.

Степень теоретической разработанности проблемы

Весь объем исследуемой литературы в контексте выбранной проблемы следует разделить на три основных блока. Первый блок ориентирован на маркирование современной социокультурной ситуации, что производится на

основании таких работ, как «Система вещей», «Прозрачность зла», «Символический обмен и смерть», «Соблазн» Ж. Бодрийяра, «Система моды», «Camera lucida», «Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна» Р. Барта, «Общество спектакля» Ги Дебора, «Предельные метаморфозы культуры» Л. Бычковой и В. Бычкова, «Мир как супермаркет» М. Уэльбека, «О конце истории философии» К. А. Свасьяна, Н. Б. Маньковской, «Эра пустоты» Жюль Липовецки, «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм» И. Ильина и другие.

Во втором блоке, посвященном фотографии тела, следует выделить два подхода, так как фотография тела в качестве предмета философской рефлексии не имеет своей четко сформированной традиции осмысления; она скорее задается контекстом осмысления фотографии *и* тела как отдельных взятых феноменов. Хотя бывают и исключения, как, например, анализ работ двух фотохудожников – М. Михальчука и В. Сольникова – проводимый с участием Валерия Подороги в рамках круглого стола под названием «Научение телу» в Лаборатории постнеклассических исследований (1992г.) или недавно прошедший теоретический фотосеминар «Смотреть/видеть Мэпплторпа».

Первый подход ориентирован на изучение работ, посвященных феномену фотографии, где также будут использованы исследования, позволяющие проанализировать легитимацию фотографического изображения в обществе. К ним можно отнести исследования В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости», Теодора Адорно «Эстетическая теория», З. Кракауэра «Природа фильма», А. Базена «Онтология фотографического образа», В. Савчука «Философия фотографии», Р. Барта «Camera lucida», «Фотошоки», «Риторика образа», Жана Бодрийяра «Фотография или письмо света», «Прозрачность зла», «Животное очарование образами», В. Бычкова и Л. Бычковой «Предельные метаморфозы культуры», Ж.-П. Сартра «Воображаемое», Е. Петровской

«Фигуры времени», «Непроявленное: очерки по философии фотографии», Ю.Н. Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино», У. Эко «Отсутствующая структура».

Второй подход направлен на анализ понятия тела, которому посвящено много исследований. Так или иначе, к опыту осмысления данного понятия отсылают исследования феноменологического направления (Э. Гуссерль, Жан-Поль Сартр, М. Мерло-Понти), практически все современные мыслители, такие как Ж. Бодрийяр, М. Эпштейн, М. Фуко, В. Бычков, Валерий Подорога, Ж.-Л. Нанси, Ж. Делез и Ф. Гваттари и др. размышляют о телесной проблематике, либо о категориях, непосредственно сопряженных с телом, например, сексуальность, порнография, эротизм. Надо заметить, что анализ категории тела в основном будет проходить в рамках французской традиции, так как именно там оформились основные положения, повлиявшие на дальнейшее понимание понятия тела в целом.

Теоретическая и практическая значимость исследования

Результаты, полученные в процессе исследования, позволяют, с одной стороны, реабилитировать фотоизображение, которое в современной культуре понимается односторонне (например как один из способ стимуляции потребности потреблять); с другой стороны, снять ряд упреков, адресованных фотографии современными мыслителями различного толка – от структуралистов, до культурологов, а, значит, раскрыть завуалированные механизмы этого объекта, выводящие зрителя на проблему идентификации.

Материалы диссертационного исследования могут быть использованы при разработке учебных курсов, ориентированных на проблемы философии культуры и философии искусства.

Апробация результатов работы

Основные идеи диссертации были представлены на заседаниях Вольного Гуманитарного семинара г. Томска (ВГС), в рамках II межрегиональной научно-практической конференции студентов, аспирантов и ученых, проходившей в ТПУ под названием «Современные тенденции

развития социально-коммуникативной сферы: технологии, направления, перспективы», а также в ряде статей.

Структура диссертации

Структура диссертационного исследования обусловлена поставленными целью и задачами работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, в первой из которых содержится два параграфа, а во второй – три, заключения и списка литературы.

1. Фотография в культурно-исторических условиях и дискурсах XX века

Фотография представляла принципиально новое явление для своего времени. Ее специфичность заключалась в полной технической обусловленности конечного результата. В литературе были предприняты попытки систематизировать осмысление этого феномена. В частности, выделялись такие направления, как *«традиционалистское»* (возникшее раньше других), которое стремилось доказать, что «мы имеем дело с фотографическим творчеством лишь тогда, когда в нем обнаруживается печать индивидуальности художника и оно приобретает характер уникального произведения искусства»⁸; *«техницистское»*, где утверждается, что «именно техника <...> позволила фотографу утвердиться в качестве субъекта; при ее содействии он запечатлевает реальность и преобразует ее в некую собственную область»⁹; и *«информативное»*, где фотография объявляется «всею лишь каналом информации, по которому, в частности, может передаваться и эстетически значимая информация».¹⁰

На сегодняшний момент такое членение не совсем корректно, так как «техницистский» и «информативный» уровни имплицитно присущи фотографии. А абсолютизация одной из этих черт не дает ей возможности выйти за рамки узкого понимания (или технического средство воспроизведения, или средство массовой информации), и тем самым оформиться в более масштабный и целостный объект. Кроме того, появились и другие работы, где осмысление фотографии переходит на качественно иной уровень, который немецкий составитель четырехтомной антологии «Теория фотографии» Вольфганг Кемп обозначил как переход от нормативного к категориальному постижению фотоизображения.

В данном исследовании работы, посвященные фотографии, будут классифицироваться по двум направлениям – «традиционное» и

⁸ Пондопуло Г. К. Фотография и современность. – М.: Искусство, 1982. – С. 8.

⁹ Там же. – С. 8-9.

¹⁰ Там же.

«онтологическое»; «техницистский» и «информативный» уровни осмысления будут присутствовать как характерные для этого явления, но не выделяться обособленно. «Традиционный» способ понимания фотографии рассматривается, прежде всего, как стремление вписать ее в смысловое поле классического или неклассического искусства, что предполагает определение фотографии через каноны произведения искусства, его эстетики. Второе направление – «онтологическое», рассматривает фото как новый объект, со своей сущностью, не проистекающей из чего-то ранее предшествующего (как это происходит в «традиционном» направлении).

Особым образом в ряду так называемых «онтологических» работ стоит произведение Ролана Барта «Camera lucida», хотя бы потому, что до сих пор это одно из немногих исследований с разработанным терминологическим аппаратом для рефлексивного постижения фотоизображения.

Задача первой главы заключается в том, что бы показать, что, имея свою сущность, которую нельзя описать посредством канонов и критериев искусства, фотография, тем не менее, становится новым эстетическим объектом. Это связано и с качествами самой фотографии, и с изменениями, которые произошли в эстетическом пространстве. Первый параграф посвящен «традиционному» подходу; второй – «онтологическому».

1.1. Фотография в пространстве классического и неклассического изобразительного искусства

Задача первого параграфа – рассмотреть фотографию в рамках «традиционалистского» подхода, т.е. в контексте классической и неклассической эстетической парадигмы.

Что бы описать попытку интеграции фотографии в систему художественного творчества, следует для начала охарактеризовать общую ситуацию, в которой оказалось искусство к моменту ее возникновения. Сразу стоит оговориться, что все нижеследующее относится к визуальным

искусствам и, прежде всего, к живописи, так как фотографию первоначально пытались приравнять именно к картине (со временем возникнут и другие сопоставления, в частности Р. Барт соотносил фотографию с театром).

Конец XIX века со своим кризисно-трансформационным характером не мог не отразиться на состоянии искусства, которое всегда заранее предчувствовало и реагировало на веяния, предвещавшие изменения в фундаментальной структуре культуры в целом. На этот раз оправданное предчувствие будущего кризиса привело к возникновению авангарда, нового течения, коснувшегося всех видов искусства. Его разрушительный пафос был направлен на существовавшие каноны в искусстве.

Возникновение этого направления можно расценивать двояко. Либо как проявление кризиса с выхолащиванием метафизической области (отражение данной точки зрения мы находим у приверженцев религиозного или около религиозного понимания искусства, как-то В. Вейдле и Н. Бердяев, а также у ряда экзистенциалистов, например у Х. Ортега-и-Гассета). Либо как еще одну ступень развития самого искусства, освоивание им новых объектов и категорий. Такой позиции придерживаются сторонники постмодернизма, не усматривающие в происходящем апокалиптических тенденций, например У. Эко, Б. Гройс, а так же представитель франкфуртской школы Т. Адорно, который характеризует сложившуюся ситуацию следующим образом: «Искусство поддается истолкованию только на основе его развития, а не с помощью неизменяемых величин (инвариантов). Оно определяется в отношении к тому, чем оно не является. <...> Искусство обретает свою специфику лишь в процессе размежевания с тем, что его породило, из чего оно возникло, стало; закон развития искусства и есть собственный формальный закон. Искусство существует только в отношении к своему «другому», то есть является процессом».¹¹

Иначе говоря, появление в искусстве новых объектов, ранее ему не свойственных, не является признаком «умирания искусства», это всего лишь

¹¹ Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 8.

экспроприация новых территорий, реакция на трансформацию культурных метаустановок. Но именно на фоне появления авангарда происходит окончательное оформление традиционной эстетики в единый и целостный концепт.

Благодаря А. Баумгартену, в XVIII веке эстетика сформировалась как самостоятельная дисциплина, но в истории искусства, которая является областью рефлексии эстетики как дисциплины, происходили изменения более частного порядка, как, например, возникновение различных стилевых направлений, где стиль понимается в качестве выразительного средства, художественного приема. Авангард, в своем стремлении деконструировать традиционную эстетику, был направлен не на отдельные ее проявления, а на то общее, что фундировало классическую эстетику в единое дискурсивное пространство. По сути, авангардом были вычленены черты, имплицитно присущие любому направлению традиционного искусства, что и позволяет говорить о нем с одной стороны, как о конечной причине становления классической эстетики, с другой – как о факторе, ее разрушающем.

В контексте данного параграфа необходимо описать фундаментальные черты классического изобразительного искусства. Это делается для дальнейшего сопоставления с фотоизображением. Кроме того, на базе отрицания структурных моментов традиции выстраивается теоретический фундамент авангардных течений.

Традиционная эстетика сформировалась в рамках понятия мимесиса, выдвинутого Платоном. Суть его сводится к следующему: искусство есть подражание видимому миру, который сам представляет собой лишь слабое отражение мира идей, трансцендентных структур. Соответственно, ничего истинного и ценного оно содержать не может: «...живопись – и вообще подражательное искусство – творит произведения, далекие от действительности, и имеет дело с началом нашей души, далеким от

разумности; поэтому такое искусство и не может быть сподвижником и другом всего того, что здраво и истинно».¹²

Этот негативный момент, момент самоотрицания, частично снимается у Аристотеля в его трактате «Поэтика», где смысл художественного мимесиса сводится к акту искусного подражания, правдоподобного изображения, что в той или иной степени способствует не только узнаванию, но и познанию.

В античности искусство понималось как божественное, а так как божественное напрямую находило свое отражение в природе, то возникает связка «природа – искусство», которая является причиной воспроизведения целостного и упорядоченного универсума. Х. Ортега-и-Гассет писал о том, что каждая эпоха обладает искусством, адекватным ее мироощущению, и миметическое искусство античности являло собой видение целостного, божественного и гармоничного мира.

В новое время, где активно проходит процесс абсолютизации разума, изменяется акцентуация в понимании искусства. На первое место выходит творец произведения искусства как носитель дара, который дает ему возможность в момент прозрения создавать нечто выдающееся. И. Кант, официально утвердивший фигуру гения в эстетике, писал о том, что оригинальность должна быть первым свойством гения, а так же, что гений не может сам описать, как создает свои произведения. Тем самым он не только центрирует положение человека по отношению к миру, но и делает искусство элитарным, отчего значимость приобретает и творец, и само произведение искусства. «Начатая Кантом фетишизация понятия гения как обособленной, в терминологии Гегеля абстрактной, субъективности, приняла уже в шиллеровских табличках с обетами католическим святым резко выраженные элитарные черты. <...> В понятии гения с идеалистическим высокомерием

¹² Платон. Сочинения: В 3 т. М.: Мысль, 1971. – Т. 3. – С. 432.

идея творчества переносится с трансцендентального субъекта на эмпирического, реально создающего художника».¹³

Кроме того, Кант задает условие для эстетически правильного восприятия произведения искусства. Критерием вкуса становится незаинтересованное удовольствие, где интерес немецкий философ определяет как «удовольствие, которое мы связываем с представлением о существовании предмета. Поэтому такой интерес всегда имеет отношение также и к способности желания – или как ее определяющее основание, или по крайней мере как необходимо связанное с ее определяющим основанием».¹⁴ Собственно, это приводит его к выводу, что эстетическое поведение свободно и никак не привязано к непосредственному желанию: «суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень пристрастно и не есть чистое суждение вкуса. Поэтому для того, чтобы быть судьей в вопросах вкуса, нельзя ни в малейшей степени быть заинтересованным в существовании вещи, в этом отношении надо быть совершенно безразличным»¹⁵, что подчеркивает не сводимость искусства к повседневной практике.

Такое специфическое восприятие произведения отражается и на способе его бытия. «Даже традиционное отношение к произведениям искусства стало вызывать удивление, пусть даже было вполне уместным и верным – странным стало казаться утверждение, что произведения существуют сами по себе, для себя, а не для зрителя или читателя. <...> В вопросе об отношении к искусству речь не шла о его присвоении, наоборот, потребитель искусства растворялся в нем...».¹⁶ Иными словами, традиционные произведения искусства живут своей жизнью, не агрессивны и не нападая на зрителя, но всегда готовы впустить его в такой знакомый и абсолютно новый мир. Спецификой бытия становится отсутствие

¹³ Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 249.

¹⁴ Кант И. Критика способности суждения. – СПб.: Наука, 1995. – С. 148.

¹⁵ Там же. С. 148 – 149.

¹⁶ Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 22.

провокационности и агрессии в отношении воспринимающего. Они не навязывают себя, благодаря чему сложилось превратное понимание классического произведения искусства как самозамкнутого на себе самом.

Еще одной существенной чертой, характеризующей произведение искусства, является художественный образ. Понятие образа соотносится не только с традиционными формами искусства, оно применимо, в частности, к авангарду, и является универсальным в рамках эстетической парадигмы. Наиболее полно данное понятие разрабатывал Гегель, делая это на примере скульптуры. Задачу скульптурного образа он видит в следующем: «он (образ) погружает субстанциально духовное, взятое в его субъективно еще не дифференцированной внутри себя индивидуальности, в человеческий облик и приводит это духовное в такую гармонию с обликом, что выдвигается лишь всеобщее и прибывающее в соответствующих духовному формах тела, случайное же и изменяющее с них совлекается, хотя облику не должно недоставать также и индивидуальности».¹⁷ Иначе говоря, смысл образа заключается в воплощении духа, в стремлении сделать его телесным и зримым, причем в предельно объективированном виде, исключая любой намек на случайность. К живописи автор «Лекций по эстетике» подходит менее строго, допуская наличие выражения субъективных чувств, что отражается на степени воплощения в картине художественного образа.

Таким образом, основополагающими характеристиками традиционной формы изобразительного искусства являются следующие черты:

1. Приверженность принципу мимесиса, и отображение в его рамках божественного, целостного и гармоничного универсума;
2. Гениальность творца, создающего произведение искусства, что делает элитарным и само искусство в целом;
3. Особое положение произведения, уникальность и неповторимость его бытия в мире;

¹⁷ Гегель В.Ф. Эстетика // Собрание соч.: В 4 т. – М.: Искусство, 1969. – Т. 2. – С. 266.

4. Специфический способ восприятия объекта искусства через незаинтересованное удовольствие.

Возникает резонный вопрос: подходит ли фотография под вышеуказанные характеристики традиционного искусства? Но на каком основании сравнение столь разных объектов – рукотворной картины и механически произведенной фотографии – становится возможным? Ответ на второй из поставленных вопросов очевиден: это происходит благодаря приверженности традиционного искусства миметическому принципу. Стремясь к передаче большей реалистичности на полотнах и, так или иначе, определяя это своей целью, классическое искусство поставило себя в очень щепетильное положение, особенно в условиях стремительно развивающегося технического прогресса. Рано или поздно должен был возникнуть объект, оспаривающий сферу притязаний искусства на правдоподобное изображение действительности. И появляется фотография, которая, фиксируя изображаемое, схватывает его с высокой степенью точности, сохраняя при этом миметический принцип воспроизведения.

Отношение к фотографии было различным. Кто-то видит в новом способе репрезентации реальности будущую смерть искусства, как советский фотограф Александр Родченко, писавший в журнале «Новый ЛЕФ» в 1928 году: «Мы боремся даже не с живописью (она и так умирает), а с фотографией «под живопись»...».¹⁸ Кто-то принимает ее и предвкушает новые перспективы: например Матисс утверждал, что благодаря фотографии впервые появляется возможность видеть вещи независимо от нашего чувства; Рудольф Арнхейм пишет: «я строил защиту фотографии на сравнении ее с традиционным искусством, я пытался показать, что она открывает перед художником широкие возможности творческой интерпретации изображаемого и поэтому, несмотря на свою механическую

¹⁸ Цит. по Свиблова О. Миг между правдой и подлинностью // Искусство кино. – 2006. – № 2 – С. 139.

природу, сравнима с живописью и скульптурой».¹⁹ Кто-то заявляет, что фотография не имеет никакого отношения к искусству хотя бы потому, что запечатляемое ее всего лишь миг из временного континуума, который не может быть истинным в силу случайности. Или, как сказал Роден, «правду говорит только художник, а фотография лжет, ибо в действительности время не останавливается».²⁰

Действительно, фотография сохраняет правдоподобие и узнаваемость фиксируемого (мимесис), но это не есть следствие видения метафизически целостного универсума, как в традиционном искусстве. Причина сокрыта в специфике получения самой фотографии, в технической природе снимка. И вполне уместно будет привести слова Ж. Бодрийяра, который написал: «нет ничего, что используется фотографической техникой, но всегда одна вещь и только одна вещь, которая остается: свет. Фото-графия: Письмо света. Свет фотографии остается истиной изображения».²¹ Соответственно, первая из выделенных основополагающих черт традиционного искусства, а именно запечатление целостного мира, воплощена в фотографии только благодаря ее технической природе, т.е. внешним образом, не сохранив первоначальной и фундаментальной основы по отношению к восприятию реальности.

Касательно статуса фотографа, как творца, можно сказать следующее. Талантливость снимка не находится в прямой зависимости от одаренности снимающего. В самом начале «Camera lucida» Р. Барт писал: «ясновидение фотографа состоит не в том, что бы «видеть», а в том, чтобы оказаться в нужном месте».²² Автором гениального снимка может стать любой человек, что нивелирует не только классическое понятие гения, но и отрицает зависимость возникновения шедевра от одаренности творца.

Однако существует и другая точка зрения, ставящая в непосредственную связь талантливо исполненный снимок и наличие

¹⁹ Арнхейм Р. Что такое фотография?// Диалог – США, 1977, № 1 – С. 34.

²⁰ Цит. по Варганов А. С. Фотография: документ и образ. – М.: Планета, 1983. – С. 56.

²¹ Бодрийяр Ж. Фотография или письмо света.//<http://www.nsus.by/klinamen/dynaev1.html>

²² Барт Р. Camera lucida. – М.: Ad Marginem, 1997. – С. 76.

художественного вкуса у фотографа. Г.К. Пондопуло, написавший в 1978г. работу о фотографии и находившейся в рамках понимания фотографии как способа пропаганды, является выразителем именно такой позиции. Настаивая на том, что фотография есть современный тип видения, который призван «преодолеть то расхождение между природой и культурой, искусством и наукой, личностью и обществом, которое сложилось в условиях буржуазного общества»²³, автор утверждает в ней главным качеством документальность, фиксацию неискаженной действительности. Но, анализируя фотоработу Д. Бальтерманца «Горе», он положительно отзывается о примененном приеме фотомонтажа, который всегда есть вторжение замысла фотографа в первичный материал, что противоречит принципам документализма и ставит в зависимость качество снимка от вкуса фотографа. Всех исследователей фотографии, признававших фотомонтаж, в разной степени можно признать приверженцами «традиционалистской» концепции. Особенно это актуально для советского периода, так как фотография была идеальным средством пропаганды и идеологической борьбы, а сделать ее более выразительной и говорящей помогал либо фотомонтаж, либо срежиссированный сюжет кадра (постановочная фотография). Это помогало усилить и откорректировать художественный образ, содержащейся в самой действительности.

Таким образом, гениальность творца фотографией не подтверждается и не опровергается. В силу своей случайности (снимающий не может вычленить момент, который фиксирует) фотография может получиться смазанной у талантливого фотографа и необыкновенной у непрофессионала.

Сопоставляем дальше. Фотоизображение, в отличие от картины, не имеет статуса уникальности и неповторимости бытия. Для нее не применима система «оригинал-копия», есть только негатив и ничем не отличимые между собой снимки. Хотя сейчас, в эпоху пост-постмодерна, когда отшумела и стала историей скандальность и бунтарство авангарда, появляется новая

²³ Пондопуло Г. К. Фотография и современность. – М.: Искусство, 1982. – С. 56.

тенденция. У фотографии пытаются выделить оригинал, авторский отпечаток, определяя его по отношению к себе подобным как «близкий эстетическому моменту – то есть это фотография, не только напечатанная самим автором, но и напечатанная примерно тогда же, когда был сделан снимок».²⁴ Такое стремление найти авторский след в потоке копий (и тем самым «короновать» одну из них) может означать как тоску по утрате культуры подлинников, так и причисление фотоизображения к уже традиционным видам искусства, где иметь оригинал необходимое условие. Но в независимости от того, имеет фото оригинал или нет, оно разрушает уникальность произведения искусства, как только делает его своим объектом. Происходит уничтожение «ауры», его «здесь и сейчас», того, что В. Беньямин определил как «совокупность всего, что она (вещь) способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности».²⁵

Это единственная черта классического искусства, по отношению к которой фотоизображение проявляет себя откровенно агрессивно. Фактически фото заканчивает процесс десакрализации искусства, который берет свое начало с момента появления первых книгопечатных станков. Пустив произведение искусства в тираж, она создает вокруг него ощущение постоянного дежавю, что сильно уменьшает степень воздействия на зрителя. Утрачивается трепет и ощущение благоговения перед произведением; репродукции работ Клее как орнамент на кружках – зачем ходить в музей? Так или иначе, но здесь фотография не просто максимально противопоставлена искусству. Она предлагает более простой способ существования – тиражирование, разрушая ореол уникальности художественного произведения.

²⁴ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Издательство «Художественный журнал», 2003. – С. 158.

²⁵ Беньямин В. Краткая история фотографии.// Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Медиум, 1996. – С. 58.

Каким будет способ восприятия фотоизображения? Ни о каком незаинтересованном удовольствии не может быть и речи. Удовольствие от фотографии самое что ни на есть заинтересованное. Прежде всего потому, что в ней присутствует что-то от фетиша, от желания поймать мгновение и продлить его в вечность. По большому счету, фетишизируется любой конечный результат фотосъемки как свидетельство новой формы власти над временем: остановленный миг, который можно возвращать по собственному желанию – надо только поглядеть на фото. Бычков рассматривает подобное отношение с темпоральностью через понятие «псевдо», ибо с утратой сферы абсолютного появляется и панический страх перед временем, которое превращает Тело (новая альтернатива Рацио) в прах. Соответственно, фотография не узурпирует время, а всего лишь является сподручным средством преодоления времени для тела. Надо отметить, что в арсенале телесного есть и более действенные способы отгородиться от темпоральности, поэтому фотография на данном этапе уже не столь актуальна, но все равно востребована.

Помимо фетишистской природы снимка существует еще одно положение, свидетельствующее в пользу заинтересованного, даже личного способа восприятия фотографии, и укоренено оно непосредственно в окружающей действительности. Как было отмечено в самом начале данного исследования, особенностью современного культурного пространства выступает перегруженность визуальными образами. В связи с этим, каждый субъект становится и потенциальным и актуальным потребителем визуальной информации. Что может заставить человека прервать бесконечный поток картинок и превратиться из пассивного, периферийного, воспринимающего в активного зрителя? Визуальный объект, в нашем случае фотоснимок, должен остановить взгляд смотрящего, удивить его и тем самым «зацепить». Приемов для привлечения внимания к фотографии на сегодняшний день существует множество: например необычность кадра, где процесс движения разлагается на отдельные фрагменты. Такой снимок,

застывший в своей пространственной незавершенности, оставляет после себя легкое чувство дискомфорта, он раздражает взгляд своей нестабильностью. Подобные виды фотографий Р. Барт определил как «фотошоки», которые часто используются в качестве приема для привлечения внимания, что приводит к потере способности удивляться, так как «замыливает» способность видеть и воспринимать изображение. Единственный беспрюирышный способ заставить фотографию быть воспринимаемой – это переориентировать ее с общих установок на частные, индивидуальные, сделать ее в большей степени интимной, чем удивительной (может, поэтому так активно используется тема детства). Иначе говоря, успех фотоизображения зависит от его способности переводить зафиксированное в область личного чувствования, укоренять свое содержание в зрителе, апеллируя к бессознательному (когда фотография становится толчком для воспоминания). Тогда фотография, как новый способ репрезентации, задает и новый способ актуализации себя для воспринимающего, предлагая взамен обезличенному незаинтересованному удовольствию классического искусства нечто субъективное, порой даже не поддающееся осознанию, и оставляющее в неведении, чем все-таки привлекает это фото.

Споры о возможности соотнесения фото с пространством изобразительного искусства, в том числе и посредством художественного образа, не утихали еще долго с момента ее возникновения. Даже наши современники стремились приписать фотографию к виду изобразительного искусства (к тому, что еще можно было отнести к классу картин) и оценивать ее по уже заданным канонам. Главным аргументом в такой позиции выступала способность фотографии воспроизводить объект с высокой степенью точности. Такое качество снимка интерпретировалось в двух разных направлениях: с одной стороны, художественный образ должен априорно содержаться в фотографии, так как реальность (природа) наполнена образами, как мир Платона идеями (именно эту позицию и отстаивали «онтологи»). С другой стороны, художественный образ

привносится в фотографический кадр (или усиливается) фотографом. Точность изображения в фотографии ставится в один ряд с традициями литературного и художественного реализма. Г.К. Пондопуло пишет о «принципе верности натуре», который был главным ориентиром реалистической живописи второй половины XIX – начала XX века и о том, что «изобретение фотографии с новой остротой поставило проблему отношения между точным воспроизведением природы и образным ее отражением».²⁶ Соответственно, любая фотография с насильственно усиленным художественным образом могла быть причислена к искусству. Но противники фотографии имели неоспоримый козырь в этом принципиальном споре. Это упрек в адрес механической природы фотоснимка.

Некоторая степень присутствия техники в искусстве наблюдалась давно – на это обратил внимание В. Беньямин. Но как самостоятельный, не имеющий прикладного характера, акт технический процесс не рассматривался. Существуют еще примеры взаимодействия механических средств с искусством – например камера обскура, относящаяся к разряду технических приспособлений, которую использовал Леонардо да Винчи для более точной передачи перспективы в своих картинах. Как видно, техническое, в той или иной степени, не было чуждо искусству, более того, не отрицалось и даже поощрялось им. Почему же возникновение фотографии вызывает столь сильный резонанс, вплоть до объявления о смерти живописи? Самая первая, и очевидная, причина заключается в том, что появился самостоятельный механический объект, не несущий по отношению к живописи никакой вспомогательной функции. И все это происходило на фоне неустойчивого положения искусства в обществе.

Прежде чем перейти ко второму смысловому блоку первого параграфа, вкратце остановимся на узловых моментах первой части. Было выделено ряд черт, которые характеризовали классическое искусство как единый феномен. Это: развитие в рамках миметического принципа; гениальность творца и, как

²⁶ Пондопуло Г. К. Фотография и современность. – М.: Искусство, 1982. – С. 67.

следствие, элитарность искусства; неповторимость произведения искусства; незаинтересованное удовольствие как необходимое условие для восприятия произведения; художественный образ как условие коммуникации со зрителем. При попытке применить эти принципы к фотографии мы пришли к следующим результатам. Только по двум пунктам у фотографии имеется частичное совпадение со сферой традиционного изобразительного искусства. Первое: ее приверженность миметическому принципу в качестве внешней характеристики, так как точность отображения напрямую вытекает из механистической природы фотокадра, а не является следствием представлений об универсуме как о целостном и гармоничном явлении. Второе – возможность привнесения художественного образа. Оставшиеся черты традиционного искусства никак не соотносятся с фотоизображением, более того, они уничтожаются в рамках данного технического объекта. Это позволяет нам предположить, что фотография не может быть причислена к области классического искусства в качестве ее объекта. Единственное условие, позволяющее это сделать, заключается в допущении некой тенденции, размывающей узко очерченные границы понятия классического произведения в рамках традиционной эстетической парадигмы.

Кризис классической живописи, как, впрочем, и общекультурный, назревал давно. Возникновение авангарда, претендующего на создание принципиально новых выразительных форм, с первого взгляда должно было усилить позиции классического искусства у воспринимающей аудитории. Ведь очевидно, что, выбирая между понятными и приятными для глаза традиционными произведениями, и между шокирующими и ставящими в гносеологический тупик авангардными творениями, зритель, в подавляющей своей массе, выберет первый вариант. Поэтому авангард должен был укрепить позиции традиционного искусства. Но появление фотографии помешало этому, еще сильнее усугубив обозначенный кризис: если изобразительное искусство в процессе своего развития породило нечто, подобное авангарду, то зачем вообще оно нужно, тем более что на замену

приходит такое знакомое по внешнему облику, и менее трудоемкое, фотоизображение. В сложившейся ситуации у традиционного искусства есть только один выход – максимально противопоставить себя авангарду с одной стороны, а с другой – включить в ряды своих объектов фотографию. Это выступит доказательством того, что по отношению к чему-то иному, новому со стороны классики нет фобий, а отрицание авангардных экспериментов в живописи есть следствие антигуманистического характера последних. В то же время такой шаг поможет устранить лишнее волнение со стороны зрителя по поводу ненужности изобразительного искусства. Однако фотография не только не могла стать одним из объектов традиционного искусства, в чем мы убедились выше, но, в своих самобытных чертах, она просто действовала на него разрушительно. Зато эти свойства прекрасно вписывались в парадигму новой формы искусства – в авангард, для которого уничтожение традиционного подхода являлось основной целью.

Авангард, как «реакция художественно-эстетического сознания на глобальный, еще не встречавшийся в истории человечества перелом в культурно-цивилизационных процессах, вызванный научно-техническим прогрессом последнего столетия»²⁷, начинает формироваться в конце XIX века. Он проявляется как «совокупность всех пестрых и многообразных новаторских, революционных, бунтарских, эпатажных, манифестарных движений и направлений в художественной культуре».²⁸ Этот новый концепт, переосмысляющий мировой каркас, включал в себя ряд направлений, таких как экспрессионизм, дадаизм, абстрактное искусство, футуризм, конструктивизм, сюрреализм и т.д., которые нашли отражение во всех видах искусства от литературы до музыки. Все эти «измы» различаются между собой в постановке целей и задач, а также в способе их реализации. Однако, помимо внутренних расхождений, есть характерные черты для всех

²⁷ Бычков В., Бычкова Л. Предельные метаморфозы культуры – итог XX века. // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЕН), 2003. – С. 562.

²⁸ Там же.

вышеперечисленных направлений, объединяющие их в единый феномен авангарда.

Прежде всего, изменяется представление о самом человеке. Его привычное восприятие, как выхолощенного субъекта с чистым сознанием, трансформируется под натиском «философии отчуждения», что приводит к признанию таких сторон человеческой природы как сексуальность и жажда власти. Заново переосмысляются и отторгаются традиционные ценности культуры, в том числе и относящиеся к области искусства, например демонстративный отказ от реалистичного способа изображения действительности. Говоря словами Делеза и Гваттари, происходит разрушение «древесного» типа культуры, основанного на мимесисе. Соответственно, происходит и деконструкция целостного восприятия универсума, для которого фундаментальным основанием являлась вера в объективно существующую сферу метафизики и всемогущество разума. Отказ от миметического принципа становится катализатором в поисках новых форм, приемов и средств художественного выражения, чем и объясняет эпатажный характер, прежде всего для зрителя, авангарда в целом.

Однако, из всего многообразия вариантов, предоставленных авангардом, меня будет интересовать только одно течение – сюрреализм. Его выбор не случаен – именно благодаря ему фотография интегрировалась в смысловое поле искусства как его новая форма.

Точно датировать появление сюрреализма невозможно, но первый официальный документ, подтвердивший рождение нового направления, вышел в 1924 году. Это «Манифест сюрреализма», написанный Андре Бретоном. Задачей своего детища он полагает создание сверхреальности, где не будет ни логики, ни морали, или, по его словам, необходимо «передвинуть границы так называемой реальности» полностью исключив работу разума. Сюрреализм в самом известном своем варианте – французском – никогда не был просто одним из течений авангарда. Он имел ярко выраженный характер общественно-политического движения, где каноны истинно сюрреального

определял А. Бретон, выполнявший функцию идейного вдохновителя. Эта тенденция отмечена исследователем французского сюрреализма Леонидом Андреевым, а также подчеркивается в начале книги «Антология французского сюрреализма», где особо акцентируется, что «искусство у сюрреалистов приобрело исключительно социальную и метафизическую нагрузку».²⁹ Социально-политическая ориентированность сыграла на руку фотографии, которая в одном из своих проявлений стала незаменимым орудием для политической агитации. Джон Харфильд, вышедший из группы берлинских дадаистов, уже в 1920 – 1921 г. использовал фотомонтаж и технические приемы этой группы для антифашистской агитации (например, фотомонтаж для «Объединения антифашистской акции»). Упоминание дадаистов здесь вполне уместно, так как в генеалогическом древе сюрреализма, помимо сугубо философских направлений, как, например, интуитивизм и психоаналитическая теория З. Фрейда, свое место занимает и дада.

Основанное в 1916 г., данное течение выражало тоже стремление, что и сюрреализм, а именно «все выместить», что обозначало крайнюю степень нетерпимости к устоям традиционного (буржуазного) общества. Полагая отправной точкой протест против всего и бунтарский эпатаж, дадаизм направил свою разрушительную энергию и на традиционные формы искусства. В частности Марсель Дюшан, которого дадаисты называли своей предтечей, вводит в сферу искусства готовые изделия из повседневного быта, экспонируя их как равноценные классическим произведениям (*ready-mades*). Тем самым он становится апологетом процесса эстетизации повседневности, ставшего, впоследствии, непосредственный атрибут нашего времени. Традиционно принято толковать скандально известный писсуар Дюшана как образец дадаистского китча, но это действие, помимо растерянных и шокированных зрителей, имело гораздо более серьезные последствия для культуры в целом. В частности, Жан Бодрийяр видит в этом акте причину

²⁹ Антология французского сюрреализма. 20-е годы. – М.: ГИТИС, 1994. – С. 5.

возникновения трансэстетики как глобальную эстетизацию современного индустриального мира, где «нет золотого стандарта ни для эстетических суждений, ни для наслаждений»³⁰, где нарушается тайный код эстетики. Началом этого процесса всеобщей эстетизации автор полагает не только творчество Дюшана, но и деятельность основателя поп-арта Энди Уорхола, пожелавшего стать машиной. «...Мы наблюдаем сегодня, как каждая вещь посредством рекламы, средств массовой информации изображений приобретает свой символ. Даже самое банальное и непристойное – и то рядится в эстетику, облачается в культуру и стремится стать достойным музея. Все заявляет о себе, все самовыражается, набирает силу и обретает собственный знак».³¹ Для Бодрийера возникновение трансэстетики, как способа присвоения эстетической значимости любому объекту, объясняет уже свершившийся факт укорененности фотографии в области эстетических объектов. Более того, трансэстетика выступает непосредственной характеристикой и нашей действительности, поскольку современное искусство сводится к существованию в виде двух рынков: «Один пока еще регулируется иерархией ценностей, даже если эти ценности имеют спекулятивный характер. Другой же устроен по образцу неконтролируемого оборотного капитала финансового рынка: это – чистая спекуляция, всеобщая ленная зависимость, которая, кажется, не имеет иной цели, кроме как бросить вызов закону стоимости».³²

Возвращаясь к сюрреалистам, стоит подробнее остановиться на их культивировании теории психоанализа, который ставится на один уровень с такими знаковыми фигурами, как Лотреамон и Рембо. Самая очевидная причина, по которой представители данного авангардного направления восторженно отнеслись к психоанализу, заключается в его маргинальности, шокирующем воздействии на обывателя, в противостоянии сложившимся общекультурным и общепhilosophическим ценностям – ведь психоанализом

³⁰ Бодрийер Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000. – С. 24.

³¹ Там же. – С. 26.

³² Там же. – С. 30.

выявляется телесно-сексуальная основа индивида, что работает на упразднение разума. Сюрреализму, стремившемуся к эпатированию общества, такое воздействие психоанализа импонировало. К этому стоит добавить ряд базовых понятий сюрреализма, получивших смысловую наполненность в рамках теории З. Фрейда. Такие понятия как сновидение, принцип автоматизма и бессознательное для нового творческого течения становятся источником «ошеломляющих образов», выявление которых понимается как квинтэссенция творческого акта.

Все перечисленные понятия олицетворяли для сюрреализма способ проникновения в сверхреальность и способ ее описания. С помощью метода автоматизма, который определяется Бретоном как «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли; диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений»³³, становится возможным приоткрыть область бессознательного, а значит и выявлять «ошеломляющие образы». Любое пограничное состояние психики, где снимается тирания разума и цензура суперэго, как, например, сон, гипнотический транс или галлюцинация, обязательно венчают собой начало автоматического письма.

Укорененность ключевых понятий сюрреализма в фундаментальном каркасе психоанализа становится причиной изменения направленности творческого взгляда. Теперь он обращен вглубь создающего, на сугубо личное и индивидуальное, что позволяет не искать вдохновения как обязательного условия для создания произведения. Таким образом, стремление уничтожить сложившиеся в традиции каноны творческой деятельности приобретает характер сформированной философской позиции, чему во многом способствует обращение к теории З. Фрейда.

Избрав сновидение и автоматизм новым методом творческого процесса, сюрреализм добивается уничтожения представления о творческом

³³ Цит. по Андреев Л. Сюрреализм. – М.: Гелеос, 2004. – С. 84-85.

акте как о божественном и элитарном действии. Кроме того, происходит сущностная переориентация в самом акте восприятия произведения, которое впервые появляется в эпатазирующих экспозициях повседневных вещей Марселя Дюшана. Именно он провозглашает, что «произведение искусства – это продукт, имеющий два полюса: полюс того, кто создает произведение, и полюс того, кто на него смотрит. Я придаю такое же значение тому, кто на него смотрит, как и тому, кто его создает».³⁴

Во многом благодаря этому область искусства становится массовой, так как существование произведения зависит от зрителя, он становится условием бытия любого авангардного творения. Массовость подкрепляется и доступностью процесса создания произведения, ведь каждый человек видит сны и может войти в состояние автоматизма, остается только зафиксировать увиденные образы. Гений, этот баловень природного дара, остается невостребованным. Искусство сюрреализма, как и авангарда в целом, доступно для восприятия и не нуждается в категории эстетического вкуса

А. Арто, один из представителей данного направления, писал, что «толпа...она в состоянии охватить все высокие понятия, она так и домогается, как бы их осознать, но лишь при условии, чтобы с ней говорили на ее собственном языке и чтобы сведения об этих вещах доходили до нее не в фальшивых словах и выражениях мертвых эпох...».³⁵ Можно сказать, что сюрреализм предельно открыт для зрителя, но эта открытость носит коммуникативно-провокационный характер.

Вся традиция авангарда, а, следовательно, и сюрреализма, была направлена на уничтожение устоявшихся канонов искусства. Как это происходило в сюрреализме, частично показано выше. Процессу распада классики посвящено много исследований (Г. Маркузе, В. Вейдле, Н. Бердяев и др.), и можно не останавливаться на этом подробно, тем более, что это не входит в задачи нашего исследования. Стоит только отметить, что некоторые

³⁴ Цит. по Милле К. Современное искусство Франции. – Минск, 1995. – С. 81.

³⁵ Арто А. Театр и его двойник. – СПб.: Симпозиум, 2000. – С. 166.

черты не удалось редуцировать, и они так и остались характеристиками как традиционного, так и нетрадиционного искусства. В авангарде, как и в традиционном искусстве, сохраняется уникальность произведения и художественного образа. Уникальность и неповторимость имплицитно содержатся в сюрреалистическом полотне, хотя бы потому, что пишется оно в одном экземпляре, и, как всякая рукотворная вещь, продублировать ее такой же просто не возможно. Даже коллаж, в котором напрямую задействованы предметы массового потребления или синтезируются фрагменты фотографий, существует в том же режиме экзистенциальной неповторимости.

Художественный образ также не исчезает из картин, но теперь он нацелен не на схватывание и отображение метафизического, а на отражение всего, что противостоит этому. Отражение заменяется выражением. То есть художественный образ сюрреализма создает нового идола – деструкцию – на замену предыдущего созидания.

Лейтмотив отрицания всего традиционного буквально сталкивает фотографию и сюрреализм лицом к лицу. Фотография принимается сюрреализмом не только потому, что она не вписывается в классическую парадигму. В ней наличествуют ряд черт совершенно в духе сюрреализма. Это абсолютный автоматизм, схватывание «оптически - бессознательного» и присутствие ряда моментов, позволяющих сближать фотоизображение со сновидением, которое фактически почиталось сюрреалистами как культовое состояние, поскольку в этом процессе зарождаются «ошеломляющие образы».

Фотография в своем механическом, а значит абсолютном, автоматизме пишет реальность так, как она есть, сам момент фиксации изображения отследить невозможно, это неосознаваемый процесс. Такая мгновенность схватывания дает возможность уловить «оптически-бессознательное», являющееся невычлненным моментом в потоке визуальной информации, а значит остающееся, в определенном роде, бессознательным процессом

повседневности. И хотя Бретон не симпатизировал «реальным формам реальных объектов» и говорил о том, что «в свете тотальной переоценки реальных ценностей пластическое произведение искусства должно либо отсылать к чисто внутренней модели, либо перестать существовать»³⁶, сам он с большим вниманием относился к фотографии (одним из тех, кого он называл настоящим сюрреалистом был фотограф Ман Рей), стоит только вспомнить автопортрет Бретона, составленный из разных фотографических фрагментов.

Таким образом, сюрреализм искал «ошеломляющие образы» в бессознательном человека, а фотография выявляла их в самой действительности, благодаря темпоральной несовместимости человеческого взгляда и взгляда через фотообъектив. В конечном итоге и автор, и зритель становятся, в некоторой степени, заложниками конечного результата фотографирования – никто не может предсказать, что в результате проявится на снимке, но не в контексте общей сюжетной линии, а в плане деталей, которые сразу и не замечаются. Непредсказуемость деталей – чем не ошеломляющий образ, особенно если учитывать, что подобное незапланированное вторжение может изменить все рефлексивное пространство снимка.

Однако фотография явлена, прежде всего, как общее поле протяженности запечатленного события. Это событие уже в момент фиксирования автоматически и сиюминутно переходит в область прошлого, невозвратимого. В итоге каждый зритель оказывается перед лицом временного коллапса, поскольку фотография «своеобразный переключатель времени, который даже самое актуальное преобразует в прошлое».³⁷ Только одно явления человеческого опыта синтезировало эти хронологические пласты – это сновидение.

³⁶ Цит. по Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 102.

³⁷ Петровская Е. Фигуры времени // Вопросы философии. – 2000. – № 10. – С. 61.

Сон, по представлениям З.Фрейда, который, собственно, утверждает данное понятие в философском дискурсе – это, прежде всего, способ реализовывать желания, не удовлетворенные в действительности. Желание, в нашем случае всегда нереализованное, уже состоялось как некое событие, то есть являет собой прошлое, которое тем или иным способом проникает в ткань настоящего. По сути, мы сталкиваемся с одним и тем же фактом и в фотографии и в сновидении, а именно возвращение прошлого. Несомненно, реализованы они разными способами: если снимок – это откровенное, чистое присутствие прошлого в настоящем, то сновидение, возвращая прошлое как желание, преподносит его в зашифрованном виде, и практически всегда в качестве вытесненного в бессознательное.

Таким образом, точек соприкосновения фотографии и сновидения чуть больше, чем кажется на первый взгляд. Помимо специфики временной заданности, выясняется, что оба феномена актуализируют в своем поле область бессознательного. В фотографии это происходит благодаря автоматизму процесса фиксации, что позволяет запечатлеть видимые, но неосознаваемые детали, а сновидение отсылает к бессознательному через неудовлетворенные, и потому вытесненные, желания.

Подводя итоги первого параграфа, остановимся еще раз на ключевых моментах. Фотография как объект, претендующий на место в искусстве, не вписывается в рамки классического представления о художественном произведении. Более того, своим появлением она обострила назревающий кризис в эстетике, подтвердив правомерность претензий авангарда к традиционному искусству, основанного на утверждении невозможности создавать новое в рамках последнего. Выступив в роли нового объекта, отвергнутого классикой, фотография закрепила себя в эстетической парадигме посредством сюрреализма.

Это связано с некоторой похожестью в отношении к традиционной форме искусства, которое основывается на разрушении укоренившихся канонов творчества: сюрреализм деконструирует теоретические положения

классической эстетической парадигмы, фотография же уничтожает символическую функцию искусства, лишив его недостижимости возможностью максимального приближения к аудитории. Но у сюрреализма и фотоизображения имеются общие точки соприкосновения и на конституирующем уровне, как, например, автоматический способ письма и присутствие бессознательного как обязательного условия для данных феноменов, что позволяет причислить фотографию к новому, технически обусловленному, виду искусств. Определяя фотографию как форму технического искусства, выявляются ее отличительные черты, которые катализируют возникновение массовой культуры, и продолжают использоваться в рамках общества потребления. Это, прежде всего, потенциальная возможность бесконечного воспроизведения.

1.2. Влияние культурно-философских трансформаций второй половины XX века на осмысление фотографического изображения

В преамбуле к первой главе было заявлено, что целью второго параграфа является освещение так называемого «онтологического» подхода к фотоизображению, ориентированного на поиск ее индивидуальных черт. По ходу работы над материалом была выявлена следующая специфика. В ряде исследований, которые можно отнести к «онтологическим», так и не удалось рассмотреть фотографию обособлено, вне сопоставления с другими явлениями, претендующими в современных реалиях на особый, статус. Прежде всего, это язык и кинематограф; причем осмысление последнего проходило в стремлении выйти за пределы вербальных средств. Также в работах «онтологов» присутствует размышление о принадлежности фотографии к искусству, что не мешает выявлять ее сущностные характеристики.

Собственно такая черта фотографии, а именно способность проблематизировать через себя другие категории действительности, является

ее непосредственной характеристикой, поскольку фотографическое изображение относится к классу «слоистых объектов».³⁸ Отталкиваясь от этого качества, некоторые исследователи, например Е.Петровская, рассуждают о фотографии не как об объекте, а как о средстве анализа, через которое можно раскрыть значения памяти, знания, истории, времени и т.д. Фактически, через фотографию можно актуализировать всю современную антропологическую сферу.

Однако, в контексте сравнительного анализа между языком и кинематографом, с одной стороны и фотографией, с другой, последняя проявляет свои самобытные черты, не бросающиеся в глаза при первичном взгляде, как, например, происходит при ее сравнении с живописью, где предметом анализа выступает дезавуирующий характер отношений между фотографией и произведением искусства, обусловленное новым чертам фотографии (техническая природа снимка, бесконечность воспроизведения, отсутствие оригинала). Выявление более глубинных характеристик фотоизображения есть свидетельство недостаточности анализа посредством эстетических категорий, и подтверждает собой необходимость расширенного подхода к осмыслению фотографии.

Таким образом, в этом параграфе анализ фотографии частично будет предопределяться усилением роли языка в философском и культурологическом контексте. Данный процесс, обозначенный как лингвистический поворот, стал причиной возникновения лингвистической философии и структурной лингвистики, а также влияние последней на структурализм и семиотику в целом.

Только несколько работ будут, несомненно, выделяться из обозначенного поля, маркируя, в некотором смысле, противоположные полюса в понимании фотографии как философского объекта. Это исследование Ж.-П.Сартра «Воображаемое. Феноменологическая психология

³⁸ Термин Ролана Барта, под которым следует понимать невозможность отделить фотографию от ее непосредственного референта, поскольку без него она не существует.

воображения» и «Camera lucida» Р. Барта. Исследование Сартра направлено не на фотографию – автор рассматривает ее как периферийный объект в анализе воображения. «Camera lucida» наоборот представляет собой текст, целиком посвященный фото, а разработанный в ней терминологический аппарат становится хрестоматийным для современных мыслителей, обратившихся к теме фотографии.

Стоит обозначить аспект, который, на мой взгляд, подтверждает идею о переосмыслении фотографии в условиях современной культуры. Феноменология оформилась в философский дискурс до того, как лингвистический переворот окончательно себя обозначил, и именно феноменологическое течение частично подготовило почву для центрирования языка, хотя бы в том, что обнаружило свою близость с аналитической философией в области, где речь идет о значении, смысле, интерпретации. Но фотография, как объект рефлексии, привлекается феноменологией приблизительно в тот же промежуток времени, когда она становится объектом описания семиологии. «Воображаемое. Феноменологическая психология воображения» Сартра написана в 1940 г., а в 1957 г. выходит работа Барта «Мифологии», где автор обращается к знаковому анализу повседневной жизни. Не остается без его внимания и фотография: статья «Фото-шоки» как раз и раскрывает работу мифа на примере фотографии. Практически одновременное появление темы фотографии в контексте двух таких разноплановых течений можно расценить как новый виток ее осмысления в общекультурном и в философском дискурсе.

Прежде чем обратиться к работам ранних «онтологистов», таких как Э. Кракауэр, А. Базен и др., хотелось бы остановиться на нескольких работах феноменологического направления, которые вводятся в контекст данного исследования как иллюстративный момент, подтверждающий вновь возросший интерес к фотографии. В работе «Воображаемое» Ж.-П. Сартр ставит перед собой задачу создать феноменологическую теорию

воображения. Автор принимает гуссерлевскую концепцию интенционального строения чувственного восприятия и воображения, из которой следует, что объективно существующая область предметов может быть дана двумя разными способами, а именно через восприятие, либо через воображение. Иначе говоря, и воображение и чувственное восприятие есть способ отношения к вещи. Но если чувственное восприятие может давать интенциональный объект как непосредственно (Пьер, сидящий за столом напротив Сартра), так и опосредованно (Сартр рассматривает портрет или фотографию Пьера, где он также дан чувственно, но уже посредством упомянутых изображений), то воображение дает объект только опосредованным путем. Такое традиционно-ущербное понимание воображения по отношению к чувственному восприятию, свойственное всей европейской философской традиции от трансцендентализма до эмпиризма, частично опровергается в статье Я.А. Слинина «На подступах к экзистенциализму: размышления Ж.-П. Сартра о воображении и воображаемом». Анализируя главу «Семья образа» из работы Сартра, Я.А. Слинин приходит к выводу, что «...не только чувственное восприятие, но и воображение может давать индивидуальные интенциональные объекты и непосредственно, и опосредованно».³⁹ Однако данная работа нацелена не на возможность нового осмысления воображения и открывающиеся в связи с этим горизонты.

Каким образом в исследовании Сартра присутствует фотография? Прежде всего, он относит ее к «семье образа», определяя последний как «...некий акт, нацеленный на отсутствующий или не существующий в телесном виде объект через посредство некоего физического или психического содержания, которое дано не само по себе, а в качестве «аналогического репрезентанта» того объекта, на который нацелен этот

³⁹ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. – СПб.: Наука, 2001. – С. 25.

акт».⁴⁰ Фотография трактуется автором как способ представить себе, в частности, лицо Пьера, причем способ не совсем полноценный, ибо «фотографии не достает жизни, она в совершенстве показывает внешние характерные черты его лица, но не передает выразительности».⁴¹ Высокая степень точности в передаче объекта обрекает фотографию на промежуточное положение: она может быть только «материей образа», поскольку, с одной стороны не является конкретным физическим объектом, а с другой – не может быть полноценным образом как раз по причине недостатка жизни и выразительности. По сути фото – способ активизации воображения, и это начисто лишает ее собственной самости и самостоятельности, вещности в хайдеггеровском понимании.

Тем самым, фотография интересует автора не как самостоятельный объект, а как способ восприятия отсутствующего тела через стимулирование воображения. Интересно отметить, что Сартр выделяет три стадии схватывания фотографии (Пьера): первая стадия, не типичная для восприятия этого визуального объекта, заключается в восприятии фотографии как «прямоугольного листа бумаги того или иного качества и цвета, с распределенными на нем в определенном порядке темными и светлыми пятнами»⁴²; вторая стадия – фотография человека на перроне, и третья стадия – фотография Пьера. И хотя он отмечает, что «иногда эти три стадии настолько сближаются, что сливаются воедино»⁴³, тем не менее, в отличие от Барта, у Сартра возможно существование и рассмотрение фотографии самой по себе, без учета изображаемого.

Но существует и другой вариант взаимодействия воображения и фотографии, где именно воображение выступает внутренним паттерном фотоизображения. Эта линия обозначается Р. Бартом, когда он характеризует фотопортрет: «Фотопортрет представляет собой закрытое силовое поле. На

⁴⁰ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. – СПб.: Наука, 2001. – С. 76.

⁴¹ Там же. – С. 72.

⁴² Там же. – 74-75.

⁴³ Там же. – С. 75.

нем пересекаются, противостоят и деформируют друг друга четыре вида воображаемого. Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство».⁴⁴ Таким образом, Сартр исключает в своих рассуждениях о фотоснимке момент, когда фотографируемый объект претерпевает акт запечатления и содержащиеся в нем интенциональные направленности, связанные с воображением.

Таким образом, способность фотографии стимулировать воображение выступает как присущая ей черта, и об этом качестве было заявлено впервые. Это свойство фотографического изображения активно эксплуатируется в современном обществе, в частности в рекламе.

Способ описания фотографии через привлечение иных явлений использует и М. Мерло-Понти. В работе «Око и дух» автор проблематизирует акт видения (а через него и тела) посредством живописи. При этом живопись противопоставляется фотоизображению. «Фотография оставляет открытыми мгновения, которые сразу же перекрываются напором времени, она разрушает прохождение, наложение, «метаморфозу» времени, живопись же, в противоположность этому, делает их видимыми... поскольку содержит искомый «переход от *здесь* к *туда*»»⁴⁵. Автор предьявляет фотографии справедливый упрек в том, что она разрывает ткань времени. Ранее в этой же работе он пишет что «фотография Маррея, кубистские аналитические изображения, Новобрачная Дюшана лишены внутреннего движения: они передают зеноновские иллюзии в отношении движения».⁴⁶ Иначе говоря, то, что считалось несомненным достоинством и новизной фотографии, а именно схватывание оптически-бессознательного, здесь выступает причиной недоверия к фотографии.

⁴⁴ Барт Р. *Camera lucida*. М.: Ad Marginem, 1997. – С. 26.

⁴⁵ Мерло-Понти М. *Око и дух*.// Французская философия и эстетика XX века. М.1995. – С. 247.

⁴⁶ Там же. – С. 246.

Возвращаясь к задаче данного параграфа, а именно к раскрытию сущности онтологического способа понимания фотоизображения, следует заметить, что вопрос о соотношении произведения искусства и фотографического изображения продолжал оставаться актуальным – многие исследователи оговаривали включенность последней в эстетический дискурс. Тот факт, что данная тема время от времени затрагивалась каким-либо автором, создавая вокруг фотографии пространство разрозненного дискурса, представляется абсолютно естественным явлением, ибо фотография есть объект постмодернистской эпохи (ее популяризация приходится как раз на апогей кризиса рациональности), которая характеризуется отсутствием центральной смысловой оси и одновременно наличием множества разнонаправленных парадигмальных течений, что создает условия для осмысления одной проблемы с разных позиций, создавая, тем самым некое игровое пространство для возникновения смыслов.

Одним из первых исследований, где фотография представлена в своей непосредственной данности, была книга Л. Деллюка «Фотогения кино», опубликованная в 1920 г. в Париже. По мнению автора, кино с эстетической точки зрения является развитием фотографии, чья ценность состоит в способности «запечатлеть мимолетную материальную жизнь, жизнь в ее наибольшей эфемерности».⁴⁷ Фотография, взятая сама по себе, без претензии на художественную образность, позволяет зрителю уяснить красоту самой действительности, а если она сливается с «непосредственностью гения», то становится подлинным искусством, где проявляется не просто слепок с действительности, а особое свойство реальности и ее предметов – фотогеничность. Фотогеничность, по Деллюку, это все то, что позволяет схватить настоящее как событие, вскрыть саму его суть через пластику явления. Пудовкин, комментируя данную работу, определил суть понятия фотогении как четкий пространственно-временной ритм явления.

⁴⁷ Деллюк Л. Фотогения кино. – М.: Новые вехи, 1924. – С. 22.

Фотография и кино становятся предметом интереса и для Вальтера Беньямина. Этому автору присуща амбивалентность в теоретической разработке темы фотографии. С одной стороны, только с помощью технических способов воспроизведения появляется возможность уловить те моменты «оптико-бессознательного», которые невозможно вычленишь из ткани реальности простым актом зрения. Тем самым, смотрящий имеет более полное представление об окружающих его процессах и о самой действительности, а фиксируемое событие приобретает дополнительные пространственные характеристики. С другой стороны, автор рассматривает фотоизображение как основную причину изменения положения искусства, которое утрачивает свою сакральную функцию в процессе репродуцирования, где пропадает уникальность произведения искусства. В связи с этим возникает беспрецедентная культурная ситуация: если до появления фотографии искусство культивировалось и соотносилось с чем-то магическим, то с появлением технических средств воспроизведения произведение искусства вырывается из истории и утрачивает свою традицию. Теперь его основным свойством должно стать наличие выставочной ценности, или говоря иначе, Беньямином была предвосхищена ситуация превращения произведения искусства в продукт массового потребления с последующей трансэстетизацией всей действительности.

Американский культуролог Эрвин Панофски, который в статье «Стиль и средства выражения в кино» (1934 г.) писал, что в кинематографе, благодаря его фотографической природе, средством выражения является сама физическая реальность как таковая. Именно так можно сформулировать суть позиции онтологического направления, настаивающего на самобытности фотографического изображения.

Большинство из изложенных идей так или иначе нашли отражение в представлении о фотографии и кино у таких апологетов онтологического направления, как А. Базен и З. Кракауэр. Декларируя основным предметом своего интереса кинематограф и его сущность, оба автора схожи в одном –

его специфичность, в том числе и в области воздействия на зрителя, предопределена наличием фотографического изображения.

В 1945 году вышла в свет статья А. Базена «Онтология фотографического образа», которая оказала существенное влияние на формирование представлений о фотографии и кинематографе. В этой статье затрагивался вопрос о возможности соотнесения искусства и фотографии, в связи с чем выделяется специфичность нового визуального объекта, которая заключается в объективности фотографии, в ее эстетической возможности раскрытия реального. Беспрецедентное свойство, позволяющее достичь подобного результата, определяется, по мысли Базена, тем, что в фотографии исключено любое субъективное вмешательство, и это конституирует способ воздействия: «фотография действует на нас как явление природы, как цветок или снежинка, чей плод или земное происхождение неотделимая часть ее красоты».⁴⁸ То есть фотографическое изображение возникает автоматически, без вмешательства человека и его замысла, где фотоаппарат выступает, с одной стороны, посредником между человеком и реальностью, а с другой стороны – гарантом истинного реализма. При этом автор не признает данный вид изображения искусством, хотя и пишет о наличии в фотографической репродукции некой «иррациональной силы», заключающейся в способности «мумифицировать время, предохраняя его от самоуничтожения».⁴⁹ В результате вещи на фотографии наделяются новой онтологической характеристикой – они отображены существующими во времени, схваченными в своей темпоральной динамике.

На основании фотографического изображения, со всеми его выделенными преимуществами, возможно создание искусства нового типа, где полностью реализуются эстетические возможности самой фотографии. Под таким искусством Базен подразумевал кинематограф, который, опираясь на оригинальный потенциал фотографии, имеет возможность создавать

⁴⁸ Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – С. 43.

⁴⁹ Там же. – С. 45.

подлинно реалистичные произведения. Надо отметить тот факт, что Базен критиковал монтаж как подход к созданию кино, ибо он разрушает «истинный реализм» фотографического кадра, привнося в эту самодостаточность замысел режиссера, что влечет за собой уничтожение сущности кино.

Таким образом, предпочитая кинематограф фотографии, А. Базен, тем не менее, определяет и проясняет положение фотоизображения как нового явления культуры. Не обходя вниманием вопрос о соотношении искусства и фотографии, автор не рассматривал последнюю как объект искусства и придерживался позиции, что именно благодаря фотографическому изображению пластические искусства вновь обретают эстетическую автономию, поскольку получают возможность отойти от стремления к реализму. Способность фотографии раскрывать реальное становится концептуальным условием кинематографа, что позволяет А. Базену определить его как чистую иллюзию действительности.

Несколько в иной терминологии это же качество фотографии описывает и З. Кракауэр. Для него фотография – это, прежде всего, новое выразительное средство и ее использование позволяет укрепить связи человека с его «жизненным физическим окружением». Его, также как и А. Базена, интересует соотношение фотоизображения и искусства; в книге «Природа фильма» этой проблеме посвящена целая глава. Автор приходит к выводу, что подчинение фотографии художественным целям приводит к тому, что она оказывается на «ничейной территории», которая лежит между областью механической репродукции и творчеством. То есть в попытке быть похожей на искусство, фотография, как выразительное средство, теряет свою самобытность, поскольку уже не является ни копированием природы, ни искусством в его традиционном понимании. Ведь она – подлинное открытие мира, который хотя и предстает перед нами практически каждую секунду, но перестает замечаться и восприниматься.

Фотография, по мнению З. Кракауэра, содержит в себе особый художественный потенциал, который позволяет открыть новые миры в самой физической реальности. Автор выделяет и противопоставляет друг другу реалистический подход к фотографии, заключающийся в стремлении решать художественные задачи с применением реального жизненного материала, который соответствует определенному видению мира художника, и формотворческое направление, для которого характерно стремление превратить фотографию в чистое искусство, как это делает венгерский фотохудожник Ласло Мохой-Надь, о котором Джон Жарковски сказал, что «основным достоинством фотоаппарата Мохой-Надь считал его способность убедительно демонстрировать, что ничто не было таким, каким казалось».⁵⁰ Именно с именем Л. Мохой-Надь связывают возникновение абстрактного фотоизображения. З. Кракауэр подвергает критике подобное стремление и пишет об упорном нежелании «поборников художественной свободы мириться с ограничениями, которые фотографический процесс налагает на их формотворческие замыслы. По их мнению, каждый фотограф, соблюдающий принципы фотографичности, стоит ступенью ниже художника; они восстают против документальных задач фотографии. Их позицию очень точно сформулировал Мохой-Надь, который подчеркивает, что реальностью следует пренебречь ради художественности».⁵¹

В то же время автор подвергает критике и сторонников реалистической концепции за недоверие к действительности, которое приводит к утрате «фотографичности» снимка. Это свойство предопределяется некоторыми качествами. Прежде всего, это тяготение к неинсценированной действительности – «снимки подлинно фотографичны тогда, когда в них чувствуется намерение автора воспроизвести физическую реальность в том нетронutom виде, в каком она существует помимо него».⁵² Следующим важным моментом является «склонность подчеркнуть элементы

⁵⁰ Свиблова О. Миг между правдой и подлинностью // Искусство кино. – 2006. – № 2. – С. 139.

⁵¹ Кракауэр З. Природа фильма. – М.: Искусство, 1974. – С. 49.

⁵² Там же. – С. 44-47.

ненарочитого, случайного, неожиданного»⁵³; также автор отмечает свойство фотографии «передавать ощущение незавершенности, бесконечности...»⁵⁴, ведь граница кадра (рамка) условна, так как содержание снимка постоянно отсылает смотрящего к содержанию, оставшееся за кадром. И последнее – это возможность фотографии «передавать ощущение неопределенного содержания, смысловой неясности»⁵⁵ и придавать этому документальный характер.

Таким образом, определяя основную линию рассуждений о фотографии в рамках «онтологической» концепции, можно сказать, что данный объект был для них особым выразительным средством, не искаженный субъективностью человека и отсылающий смотрящего к самой реальности, реабилитирующей и заново, а во многом по-новому, открывающей воспринимаемому. В то же время в этом дискурсе затрагивался вопрос о традиционном способе понимания фотографии через изобразительное искусство. Мнения по этому вопросу, как мы видели, достаточно разнообразны, но при этом утверждается, что фотография не может определяться исходя из положений эстетической теории. Она, скорее, размыкает понимание искусства, делая его продуктом общественного спроса (в трактовке В. Беньямина). При этом именно фотография, десакрализируя традиционное понимание искусства, стала одной из причин возникновения современной ситуации трансэстетики, в которой пребывает не только современное искусство, но и практически вся социальная действительность.

Можно заметить, что большинство обращавшихся к теме фотографии были теоретиками кино – это и Л. Деллюк, и З. Кракауэр, и А. Базен, которые признавали наличие обуславливающей связи между кино и фотографией.

Сейчас кинематограф осмысливают не только через сущностные черты фотоизображения. Его дискурсивное обсуждение включает новые понятия, такие как язык, письмо, текст, литература. Например, современный философ,

⁵³ Кракауэр З. Природа фильма. – М.: Искусство, 1974. – С. 44-47.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же.

семиотик и лингвист В.П. Руднев пишет, что в элитарном кино используются такие же приемы, что и в литературе XX века: «текст в тексте стал фильмом в фильме. Кинематографический интертекст соответствовал интертексту в литературе модернизма. Гипертекст в кино стал гораздо эффектней, чем в литературе, с появлением модернизма».⁵⁶

Подтверждением этой тенденции может выступать работа «Память Тиресея» известного современного российского культуролога и киноведа М. Ямпольского. Автор рассматривает кино в качестве пространства реализации интертекстуальности, которая, по его собственным словам, становится самодовлеющей и не вписывается в какую бы то ни было теоретическую рефлексию. В частности, обращаясь к книге В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», Ямпольский рассматривает слои текстового заимствования, выделенные автором. Остановившись на образах и мотивах, он показывает, что такой вид заимствования присущ и кинематографу. «Общеизвестно, что мотивы относятся к некоему общему слою культуры и часто не имеют какого-либо конкретного авторства, они путешествуют из текста в текст и являются носителями общего для культуры символизма. Поэтому вопрос о заимствовании часто вообще выходит за рамки проблематики влияния. Речь, по существу, идет о некоторых стержневых для культуры символах, без которых тексты не могут эффективно осуществлять производство смысла. <...> В ряде работ, в том числе и киноведческих, предпринята попытка выявления такого словаря универсальных мотивов в кино. Так, например, Реймонд Даргнет создал «Маленький словарь поэтических мотивов», кочующих из фильма в фильм и не имеющих авторства. В словарь Даргнета включены следующие мотивы: слепота, карнавалы, тюрьмы, ярмарки, цветы, механическая музыка, зеркала, живописные картины и плакаты, железнодорожные станции, витрины, статуи, магнитофоны, подводный мир (Даргнет, 1976:229-235). Понятно, что список мотивов может быть продолжен. Недостатком симболария Даргнета и всех подобных лексиконов

⁵⁶ Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1999. – С. 133.

является попытка однозначно закрепить за определенным мотивом некоторое неизменное значение. Например: «Ярмарка — это не свобода, но анархия, порождающая хаос» (Даргнет, 1976:230). Нет нужды специально опровергать это утверждение и подыскивать в мировом кино противоположные примеры. Очевидно, что рассмотрение символизма мотивов вне их контекста — всегда более чем уязвимо».⁵⁷

По сути, интертекстуальность помогает обнаружить некие метапласты, применимые как к текстовой практике, так и к кинематографическим фигурам, и обеспечивает смысловую определенность: «Интертекст мобилизуется и тогда, когда зритель сталкивается с нетрадиционными фигурами киноязыка. Он помогает нам понять значение монтажной фигуры из «Эноха Ардена» Гриффита или зеркальные пространственные конструкции из «Поручика Кижее». Но интертекст в данном случае фигурирует не только как инструмент интерпретации. Вводя в подтекст той или иной языковой фигуры ее «источник», интертекст выступает и как механизм генезиса. Тем самым теория интертекстуальности предлагает иной подход к киноязыку, нежели традиционная семиотика, пытающаяся проанализировать фигуры киноречи в рамках данного кинематографического текста — фильма (или группы фильмов)».⁵⁸

Так или иначе, но позиция М. Ямпольского свидетельствует о появлении в осмыслении визуальных объектов нового, лингвистического, способа обоснования. Это существенно повлияло и трансформировало общее контекстуальное пространство для дальнейшего понимания фотоизображения.

Как целостный феномен лингвистический переворот оформился в середине XX века, в результате чего на первом плане появляется язык как глубинная метаструктура сознания, которая предзадает весь мыслительный

⁵⁷ Ямпольский М. Память Тиресея. — М.: Культура, 1993. — С. 69.

⁵⁸ Там же. — С. 72.

процесс в целом. Иначе говоря, мы смотрим на мир сквозь язык, и именно он определяет, какая реальность предстанет нашему взору в конечном итоге.

Собственно, этот принцип является основой для структурной лингвистики, оказавшей сильнейшее воздействие на способ осмысления языка кинематографа в 60-70 годы XX в. Это не значит, что данная проблема возникла именно в этот период. Идея о превосходстве языка кино над вербальным была распространена еще в 1910-1920 годах (Р. Канудо, Ж. Эпштейн, В. Линдсей). Они полагали, что универсальность киноязыка характеризуется отсутствием национальной ограниченности, ибо кино запечатлевает предметы, при этом не производя замену вещи произвольным знаком, как это происходит в вербальных (национальных) языках. Идеи универсальности кино придерживался и П. Пазолини. Известный режиссер предписывал кинематографу возможность преодолевать условности вербального языка, так как он может непосредственно отражать реальность, являться как бы ее аналогом.

Еще раз следует оговориться, что кино в контексте данной работы упоминается прежде всего потому, что в его основе неоспоримо заложена фотография как застолбленный, отдельно взятый кадр, но суть кино есть кадр-в-движении (образ-в-движении по Делезу), что задает специфический способ восприятия, такой, как иллюзия включенности.

Исторически так сложилось, что наибольший ажиотаж произвело все-таки изобретение кинематографа и это подтверждает количество исследований, посвященных осмыслению данного явления (Х. Т. МакЛюэн, А. Базен, З. Кракауер, М. Ямпольский, Ю.Н. Тынянов, Ж. Делез и др.), коих на порядок больше, чем работ по фотографии.

Одним из исследователей, не оставшимся равнодушным к кинематографу, был представитель направления формалистов, которые ориентировались на лингвистику и на методы филологического анализа художественного произведения, член общества Опояз (общество по изучению поэтического языка) Ю.Н.Тынянов. Рассуждая о кино и предрекая

его дальнейшее развитие в рамках черно-белого и немого, он пишет, что «кино вышло из фотографии. Пуловина между ними обрезана с того момента, как кино осознало себя искусством».⁵⁹ То есть фотография не является искусством, это всего лишь техническое средство, позволяющее стать искусством кинематографу. «Живая фотография, главная роль которой – сходство с изображаемой природой, перешла в искусство кино. При этом была переключена функция всех средств – они уже не средства сами по себе, а средства со знаком искусства».⁶⁰ Несмотря на то, что предметом интереса Ю.Н. Тынянова является киноискусство, он, тем не менее, выделяет основное качество фотоизображения, благодаря чему оно получает некий статус, правда негативный и не имеющий экзистенциальной значимости: «Дело в том, что есть у фотографии свойства, которые являются неосознанными, как бы незаконными эстетическими качествами. Установка фотографии – сходство. Сходство – обидно, мы обижаемся на слишком похожие фотографии. Поэтому фотография тайком деформирует материал. Но деформация эта допускается при одной посылке – что выдержана основная установка – сходство. Как бы не деформировал позой (позицией), светом и т. д. фотограф наше лицо, все это принимается при молчаливом общем согласии о том, что портрет сходен. С точки зрения основной установки фотографии – схождения, деформация является «недостатком»; ее эстетическая функция как бы незаконнорожденная».⁶¹ Соответственно, все, что привнесено в фотографию от художника (фотографа), ее эстетическая нагрузка, изначально противостоит ее же основной установке – сходству, и это противоречие, имманентно присущее фотографии, не позволяет стать ей полноценным объектом искусства, а всего лишь констатирует фотоизображение в роли подготовительного этапа для возникновения кино как искусства. По сути, проблема сводится к оценке роли снимающего. Так Р. Барт, полагал целью фотографа следующее: «Я могу предположить, что

⁵⁹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 335.

⁶⁰ Там же. – С. 327.

⁶¹ Там же. – С. 335.

эмоция Operator'a (а следовательно и сущность Фотографии-с-точки-зрения-Фотографа) стоит в некотором отношении с «маленьким отверстием» (stenope), в которое он смотрит, ограничивая, кадрируя и определяя перспективу того, что он хочет «уловить» (застать врасплох)». ⁶² Изначально полагая сутью фотографии нечто, не имеющего прямого отношения к внешней схожести с репрезентируемым объектом, он в принципе снимает возможность возникновения подобного противоречия (деформация исходного материала).

Взгляды Ю.Н. Тынянова на кинематограф так или иначе отсылали к литературе; «кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом». ⁶³ Таким образом, мы имеем пример попытки осмысления такой семиотической структуры как кино через литературу, что, как и более поздняя работа М. Ямпольского, подтверждает тезис о пролингвистических умонастроениях в новой описательной структуре реальности. Фотографии отводится место пропедевтики, некоего подготовительного момента для кинематографа, которое уже причисляется к искусству.

С момента, когда язык становится общекультурной универсалией, укореняясь практически во всех сферах, семиотика, будучи ориентирована на парадигму структуралистской лингвистики, одной из своих целей полагает поиски либо сходства, либо отрицания сходства между естественным вербальным языком и нелингвистическими (семиотическими) системами. Соответственно кино, как семиотическая структура, начинает осмысляться в сравнении с естественным языком.

Одной из причин такой ориентации является коммуникативная основа кино, а коммуникация полагается как основополагающая функция языка в

⁶² Барт Р. *Camera lucida*. - М.: Ad Marginem, 1997. – С. 20.

⁶³ Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. – М.: Наука, 1977. – С. 537.

лингвистики. Соответственно, вербальный язык рассматривается как своего рода эталон, что и было отмечено выше. Фотографии, чья коммуникативная функция не так ярко выражена, как в кинематографе, также не удалось избежать сравнения с языковыми структурами. В тоже время очевидно, что фотографию, в отличие от кинематографа, тяжелее обусловить текстом, обосновать ее посредством лингвистических канонов, что становится поводом для сомнения в ее значимости (онтологической, экзистенциальной, антропологической). В этом заключается одна из причин полумаргинальности ее положения в философском пространстве. Проиллюстрировать это можно на примере работ семиотически ориентированных современных философов, таких, как Р. Барта и У. Эко.

Р. Барт полагал, что вся социальная действительность есть знаковая система, язык, пропитанный мифологическим содержанием, которое может захватить любой предмет, слово или изображение, сделать из него носителя особого, вторичного смысла. В связи с этим своей целью он видел экспликацию и рациональное объяснение назначения и работы знака, что помогло бы объяснить мифологическую структуру, разрушить ее изнутри через понимание и, тем самым, прийти к нулевой степени письма, не обремененной удвоением значения слова. Уничтожение мифологии Барт видит в рациональном осознании коннотативного значения, которое он определяет как «система, план выражения которой сам является знаковой системой».⁶⁴ В «Основе семиологии» он пишет: «что же касается коннотативного означаемого, то оно обладает всеобъемлющим, глобальным, расплывчатым характером: это – фрагмент идеологии»⁶⁵, где идеология понимается как совокупность мифологических означаемых (концептов). Таким образом, являясь вторичной семиологической системой, мифологический концепт может превратить в сообщение любой предмет, и для изображения эта установка особенно актуальна, так как оно «более

⁶⁴ Барт р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. – С. 157.

⁶⁵ Там же. – С.159.

императивно, чем письмо; оно навязывает свое значение целиком и сразу, не анализируя его, не дробя на составные части».⁶⁶

В «Риторике образа» Барт анализирует рекламную фотографию, предварительно написав, что «в языковой природе изображений сомневаются не только лингвисты; обыденное сознание, исходя из некой мифологизированной идеи Жизни, также склонно воспринимать изображение как инстанцию, сопротивляющуюся смыслу: с точки зрения обыденного сознания изображение есть вос-произведение, иными словами, возрождение живого; между тем известно, что все интеллигибельное как раз и принято считать чем-то враждебным жизни. Таким образом, в обоих случаях аналоговое изображение воспринимают как воплощение скудости смысла: одни полагают, что по сравнению с языком изображение представляет собой рудиментарную систему, а другие – что само понятие «значение» неспособно исчерпать неизреченное богатство образа».⁶⁷

В рассматриваемой фотографии автор выделяет три вида сообщений, два из которых – денотативное и коннотативное – имманентно присущи любому фотоизображению. Непосредственно языковое, чьи функции заключается в закреплении (форма контроля над образом иконических сообщений) и связывании (когда и текст и изображение являются фрагментами более крупной синтагмы); денотативное, т.е. буквальное, в основе которого не лежит никакого кода и коннотативное или символическое, в основе которого лежит некий культурный код, причем два последних сообщения относятся к иконическим.

Фотография находится с предметом не в отношении трансформации, как, например, рисунок или карикатура, а в отношении запечатления, что позволяет говорить о ней как об изображении без кода. Такое акодирование проявляет себя на уровне денотации. Это позволяет автору сделать ряд

⁶⁶ Барт Р. Миф сегодня // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – С. 74.

⁶⁷ Барт Р. Риторика образа // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – С. 297.

принципиальных выводов. Прежде всего, на основании не кодируемой природы фотографии, о ней формируется представление как о натуралистическом изображении. Именно эта естественность и выступает идеальным плацдармом для насыщения фотографии множеством произвольных культурных смыслов, то есть для коннотаций.

С фотографией связывается возникновение новой пространственно-временной категории, которая выражается в том, что «локализует в настоящем предмет, принадлежащий минувшему; нарушая все правила логики, фотография совмещает понятия здесь и некогда»⁶⁸. Определение фотографии как сообщения без кода и совмещение в ее пространстве двух темпорально противоположенных категорий «здесь» и «некогда» послужат отправной точкой и будут более широко развернуты в последней работе, которая посвящена фотографии.

Итак, исходя из попытки показать осмысление фотографии посредством языковых категорий, можно сделать следующие заключения.

Барт допускает возможность рассматривать фотоизображение как языковую структуру, поскольку она, как и любой другой предмет, может быть мифологизирована. Им вычленяется два вида сообщений, которые присущи любому фото, а также ее определенные характеристики, как-то сообщение без кода, что объясняет восприятие фотографии как натуралистического изображения, и совмещение в ее поле двух временных пластов.

Известный итальянский философ и семиотик У. Эко, также как и Р. Барт, занимался вопросами визуальной семиотики. Признавая факт использования результатов лингвистических исследований в семиологии, он все же пытается через интерпретацию визуальных коммуникаций доказать независимость последней от лингвистики. Эко проблематизировал область визуальности через архитектуру, живопись, кино. Нас будет интересовать

⁶⁸ Барт Р. Риторика образа // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – С. 310.

размышления об иконическом знаке, являющемся непосредственным атрибутом любого фотографического изображения, и семиотическая интерпретация кино, претендующего на статус универсального языка.

Главный вопрос семиологии визуальных коммуникаций он определил для своего исследования следующим образом: «...уразуметь, как получается так, что не имеющий ни одного общего материального элемента с вещами графический и фотографический знак может быть сходен с вещами, оказаться похожим на вещи».⁶⁹

Формулируя задачу таким образом, автор ставит под сомнение уже существующее определение иконического знака, данное Дж. Р. Пирсом и использованное Роланом Бартом, который понимал его как знак, имеющий натуральное сходство с объектом, к которому он принадлежит. Это определение несколько видоизменил Ч. Моррис, для которого иконический знак – это знак, несущий в себе некоторые свойства представляемого объекта, причем добавил, что он только в некоторых своих аспектах подобен тому, что означает; а, следовательно, иконичность – вопрос степени.

У. Эко доказывает несостоятельность вышепредставленных определений, показывая, что изображение не содержит в себе свойств отображаемого предмета. В случае понимания иконического знака через определение Ч. Морриса, вопрос о иконичности является не просто вопросом степени, а чистой мистификацией, так как идеальным и предельно выраженным иконическим знаком какого-либо предмета будет не его изобразительный аналог, а сам предмет. Это влечет за собой одно фундаментальное последствие, а именно разрушение представления о фотографии как о чем-то укорененном в самой реальности, или как о натуралистическом изображении. По сути, Эко деонтологизирует графический и фотографический знак, отрицая его в качестве коррелята репрезентируемой действительности.

⁶⁹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 158.

Похожесть иконического знака на отображаемый им объект автор объясняет за счет воспроизводства некоторых *условий* восприятия объекта, где условия восприятия формируются на основе кода узнавания, варьирующиеся в разных культурах.

Исходя из этого, иконические коды представляю собой коды слабые и неустойчивые, ограниченные рамками восприятия отдельного лица, что ставит под вопрос возможность однозначного прочтения фотоизображения. Такое положение подтверждает факт, описанный Ольгой Свибловой (директор Московского Дома фотографии). «В начале 20-х годов проводились исследования, как люди воспринимают живопись, в частности в Третьяковской галерее. Заметьте: реалистическую живопись. Выяснилось, что крестьянам приходится обводить пальцем, как слепым контуры боярыни, Морозовой, чтобы понять, что изображено на этой картине... Они не отличали фигуры и фона, не говоря уж о сюжете картины».⁷⁰

Таким образом, У. Эко смещает смысловые акценты при рассмотрении иконического знака как знака, воспроизводящего свойства репрезентируемого объекта, на феноменологию восприятия знака, обусловленную процессами кодирования, которые, в свою очередь, опосредованы культурой и традицией. При этом разрушается план онтологической укорененности данного знака в структуре самой реальности. Стоит отметить, что формирование кодов узнавания происходит в процессе самой жизни, и как невозможно опознать впервые увиденную вещь, так невозможно опознать и ее фотографический снимок. Говоря иначе, неузнаваемость фотографии не является следствием отсутствия реалистичности изображения, а предопределена незнанием изображенного предмета. Тем самым, в данном исследовании фотография полагается, вторично сошлюсь на Ж. Бодрийера, как письмо света, как, безусловно, реалистический способ отображения предмета.

⁷⁰ Свиблова О. Миг между правдой и подлинностью // Искусство кино. – 2006. – №2. – С. 135.

Занимаясь проблемами кинотеории в семиологическом ключе, итальянский постмодернист полемизировал с П. Пазолини, который определял кино как «язык реальности» (эта концепция получила свое начало в 10-х годах XX века и продержалась практически до середины 60-х). Своей целью философ видит демифологизацию подобного утверждения исходя при этом из задачи семиологии, заключающейся в обнаружении условной и мотивированной культурой природы явлений, которые кажутся естественными и нерасчленимыми на первый взгляд. «...Даже там, где говорят о естественности и непосредственности, имеют дело с культурой, конвенцией, системой, кодом и, следовательно, в конечном счете – с идеологией. Семиология и тут стоит на своем, потому что свои задачи она понимает как перевод природного в общественное и культурное».⁷¹ Соответственно, в процессе семиотического анализа должно проясниться, почему же коммуникативная структура кинематографа предстает как более выразительная и насыщенная по сравнению с естественным языком, что позволяет говорить об иных отношениях, в которых состоит кино со своим репрезентантом (реальностью).

В общем-то, с представлением о кино как об идеальном языке должно произойти то же самое, что и с представлением об иконическом знаке – развенчивание сформировавшегося понимания, особенно, если исходить из того, что понимание иконического знака было упразднено в трактовке У. Эко до уровня конвенционального и произвольного. Тем самым, визуальное сообщение (особенно это касается фотоизображения) ставится с вербальным языком на один уровень, благодаря произвольной кодировке. За счет обусловленности кино иконическим знаком, нивелируется «эффект реальности» о котором писал Р. Барт, из чего следует, что реальность, отображенная в кадре, уже есть реальность интерпретированная.

⁷¹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 208.

Однако дискредитация кинематографа в качестве универсального языка начинается с положения Пазолини о том, что съемка – это не просто акт заготовки материала для речевой деятельности, а сам процесс речевой деятельности. Из этого логически вытекает предположение об аналогичности внутреннего строения киноязыка и вербального языка.

Как известно, естественный язык имеет два уровня членения, выделенных А. Мартине: фонемы, содержащиеся в словах, но не имеющие самостоятельного смысла и морфемы, по сути, образованных из фонем и имеющих денотативное, буквальное значение. Соответственно следующий шаг в соотношении кино и вербального языка будет заключаться в выделении подобных сегментов в ткани кинематографа, то есть введения двойного членения, ведь проходить уровень произвольного означивания ему, в отличие от естественного языка, не надо, так как он оперирует фрагментами самой действительности. Но на этом этапе и возникают основные сложности, ибо приверженцам понимания кино как идеального коммуникативного средства не удалось прийти к единому концепту двойного членения.

Пазолини утверждает, что язык кино имеет двойное членение, отличающееся от двойного членения естественного языка. В связи с этим он заключает, что «минимальными единицами кинематографического языка являются составляющие кадр реальные объекты; эти минимальные единицы, являющиеся формами реальности, называются кинемами по аналогии с фонемами; кинемы составляют более крупную единицу, то есть кадр, соответствующий монеме словесного языка»⁷², Гаррони выделяет вариативное поле (парадигма) и вариативную серию (синтагма). Кто-то вообще усматривает лишь один уровень артикуляции, как, например, Беттетини и Уорт.

⁷² Цит. по Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 209

Эко выстраивает свою концепцию членения кинематографического кода, причем он вводит не двойной уровень артикуляции, а тройной. Смысл членения вообще, в том числе и тройного, он усматривает в возможности «передать максимум возможных значений с помощью минимального числа комбинируемых элементов».⁷³ Вопрос, его занимающий, состоит в прояснении положения об идеальности кинематографического языка, а именно что это аналог реальности, нечто абсолютно естественное. Исходя из задач семиологии, обозначенных выше, автор предполагает иллюзорность такого представления. Первично это можно обосновать хотя бы с помощью нового представления об иконическом знаке. Но конвенциональность иконического знака скорее возвращает кино на уровень естественного языка, но никоим образом не проясняет причину насыщенности в средствах выражения последнего. А вот тройное членение позволяет это сделать, ибо с помощью такого способа артикуляции появляется возможность передать гораздо более обширный опыт, чем это происходит в системах с двойным уровнем членения. Этот способ Эко описывает следующим образом: «Иконические знаки, комбинируясь в семы и порождая фотограммы (линия синхронии), открывают одновременно некое глубинное измерение (диахрония), представляющее собой часть общего движения внутри кадра; и эти движения, сочетаясь диахронически, порождают еще один план, перпендикулярный предыдущему и выражающий цельность значащего жеста».⁷⁴

Таким образом, основной вывод, который можно сделать при анализе семиологии визуальных сообщений, осуществленной У. Эко, заключается в следующем. Он полностью отрицает представление Р. Барта об иконическом сообщении (в рамках фотографического снимка) как о сообщении без кода, утверждая, что и фотографический и графический знак похожи на объекты своей репрезентации за счет воспроизведения условий восприятия объекта, а

⁷³ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 213.

⁷⁴ Там же. – С. 213.

не его свойств, где условия формируются на основании кода узнавания, являющегося слабым кодом. Представление об иконическом знаке как об обусловленном разрушает и теорию универсальности языка кино, из чего следует, что реальность, запечатленная в кадре, не являет собой аналог действительности. Богатство выразительного и коммуникативного пластов кинематографа объясняется тройным членением, в отличие от двойной артикуляции, на которой базируется естественный язык. На примере работ этих авторов были рассмотрены две противоположные точки зрения, объясняющие идентичность фотоизображения с запечатленным референтом.

Пожалуй, самой концептуальной работой онтологического направления по осмыслению фотографии стала «Camera lucida», написанная в 1979 году. Для данного исследования она будет особо важна по следующей причине. Именно в ней выделяется свойство фотографии, которое позволяет говорить о фотоизображении как об амбивалентной структуре, которая неоднозначно вписывается в пространство культуры потребления.

«Camera lucida» Р. Барта очень необычная работа. М. Рыклин описывает ее уникальность так: «...эта книга написана в совершенно необычном даже для создателя политической семиологии тональности – биографические обстоятельства ее написания определяют ее построение в большой мере, чем какие-либо теоретические соображения: она развивается не только (и даже не столько) как феноменология фотографии, но прежде всего как симптом, блокируемый конкретной фотографией конкретного, любимого человека (умершей в 1977 г. матери автора, 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».⁷⁵

В итоге перед нами предстает текст, в котором суть фотографии выводится фактически из одного снимка – Фотографии в Зимнем саду, что

⁷⁵ Барт Р. Camera lucida. - М.: Ad Marginem, 1997. – С. 181-182.

становится декларированием личностного подхода к фотографии, поскольку, по мнению автора, рассуждать о фотографии в целом, как едином феномене невозможно. Фотография не поддается систематизации. С момента своего возникновения она анализировалась фрагментарно, язык ее описания находился в неустойчивом положении, постоянно раскачиваясь в сторону того или иного дискурса – исторического, эстетического, далее семиологического и психоаналитического. Такой способ исследования не позволял вычленить ее сути, некоего общего знаменателя, который присутствовал бы в каждом из вышеперечисленных дискурсов. Барту удается объединить эти отдельно взятые пласты в некий обобщенный контекст, который не выстраивается в строгую систему взаимоотношений. Восприятие фотографии есть процесс, где в разных долях присутствует все вычлененные аспекты, и какой пласт будет доминировать – решает только воспринимающий.

Вводя семиотическую описательную схему *studium/punctum*, автор проявляет себя как семиолог и структуралист с собственным структуралистским методом, который он использует как принцип философского анализа самых разных явлений обыденной жизни, таких как мода и одежда.

Под *studium*'ом автор понимает «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...».⁷⁶ *Studium* выступает условием для первичного, поверхностного восприятия фотографии, благодаря которому можно просто остановить на ней взгляд, заинтересоваться снимком с эстетической или культурологической позиции,

⁷⁶ Барт Р. *Camera lucida*. - М.: Ad Marginem, 1997. – С. 43.

что представляет собой пространство непоследовательного вкуса. Данный информативный блок предопределен важной культурно-социальной функцией. *Studium* становится не только условием первичного восприятия; он проявляется как способ примирить фотографию и общество через мифы, которые воспроизводит фотограф: «выискивать *studium* значит фатально сталкиваться с интересами фотографа, входить с ним в созвучие <...> ибо культура (к которой восходит *studium*) это контракт между творцами и потребителями. <...> Это как если бы я 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».⁷⁷ Тем самым, общая протяженность снимка есть пространство работы мифа.

Punctum представляет собой нечто иное. Это случай, укол, который разбивает *studium*, нацеливается на смотрящего и делает ему больно. Фактически это та деталь, которая не просто делает фотографию воспринимаемой, что является проблематичным в контексте современной визуально ориентированной культуры, но экзистенциально укореняет ее в зрителе, возвращая ему что-то интимное. *Punctum* для Барта становится смысловым центром фотоизображения, тем, что помогает ему «приключиться» в зрителе. Приключение – это специфический термин самого автора и его суть он определяет как одушевление смотрящего: «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».⁷⁸ Фотография без *punctum*'а есть открытый топос, в который можно вписать культурные коды и работу мифа. Автор определяет фотографию без *punctum*'а как унарную, обладающую всеми качествами

⁷⁷ Барт Р. *Camera lucida*. - М.: Ad Marginem, 1997. – С. 47.

⁷⁸ Там же. – С. 35-36

банальности – то есть единством композиции без помех и внутренних раздражителей.

Стоит отметить, что идея такого произвольно привнесенного «укола» в пространство снимка, то есть *punctum*'а, присутствовала и в более ранних работах. Так, залогом фотографичности снимка, по З. Кракауэру, становится присутствие неожиданного, случайного элемента. В более ранней работе Р. Барт, при анализе фотограмм в фильмах С. Эйзенштейна, вычленяет не очевидно явленное поле «третьего смысла», который «принуждает нас к вопрошающему чтению»⁷⁹ и так же неосознанно приковывает внимание зрителя, неся в себе определенную эмоцию, которая «никогда не становится консистентной, она есть лишь указатель на то, что любишь, на то, что хочешь защитить».⁸⁰ По сути, мы имеем дело с прототипом *punctum*'а, особенно если учитывать, что анализ застолбленных кадров из фильма Барт проводит как анализ фотографии, не привнося в них специфических свойств кинематографа.

Соответственно, схема *studium**punctum* позволяет Барту развернуть в фотографии два диаметрально противоположенных поля восприятия, такие как общее пространство снимка, направленное во вне и выполняющую коммуникативную функцию, заданную культурными параметрами, а соответственно, отсылающие к производственно-потребительскому обществу, и личный, психоаналитический пласт, который, актуализируясь в процессе восприятия фотографии, может стать отправной точкой для работы памяти, а может вскрыть общественный стереотип, разрушить мифологический конструкт.

Такое свойство не может возникнуть в пространстве фотоснимка как заранее продуманный замысел. Он появляется в ней абсолютно спонтанно,

⁷⁹ Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна. // Структура фильма. М.: Радуга, 1985. – С.184.

⁸⁰ Там же. – С. 193.

поэтому каждый снимок потенциально содержит в себе неожиданность. Благодаря этому свойству смотрящий, как и фотограф, всегда оказывается заложником фотографии. *Punctum* становится тем моментом, который не может быть наделен коннотативным значением, и использоваться в идеологических целях, но при этом смотрящему через него удастся «некоторым образом открыть свою душу».⁸¹

Благодаря наличию такого неконтролируемого укола возможно разрушение общего пространства фотографического изображения (*studium*), что становится принципиальным моментом в культуре, где большая часть изображения носит заранее продуманный характер с заранее заданным смыслом.

Но основной характеристикой фотографии, ее нозмой, для Барта является невозможность отрицания что «вещь там была. В ней имеет место наложения реальности и прошлого».⁸² Она утверждает, прежде всего, достоверность фотоизображения, ее апеллирование к реально происходившим событиям. По сути, бартовская нозма, открытие физической реальности, о которой писал Кракауэр, и, частично, оптически-бессознательно В. Беньямина обозначают собой одно и то же свойство фотографии, а именно ее возможность запечатлеть реальность происходящего. В тоже время такая направленность в прошлое всегда отсылает смотрящего к теме смерти: живы ли эти люди – вопрос, подспудно возникающий при взгляде на фотографию. Тема смерти возникает еще раз, при описании акта съемки, который понимается французским философом как микроопыт смерти, поскольку фотографирующийся переживает отчуждение, объективацию самого себя в пользу представления другого. В связи с этими двумя качествами Барт называет фотографию «агентом смерти».

⁸¹ Барт. Р. *Camera lucida*. - М.: Ad Marginem, 1997. – С. 69.

⁸² Там же. – С. 115.

Определив, что угроза, которую представляет фотография для современного общества, заключается в наличии сюрреально-непредсказуемого *punctum*'а, который переключает внимание зрителя, хотелось бы выделить еще одно качество фотографии, которое действует в том же направлении, что и *punctum*. Р.Барт писал, что «после переезда Кёртеша в США в 1937 году редакторы журнала «Life» отказались публиковать его фотографии под тем предлогом, что те, как они выражались, «слишком выразительны»; они заставляли задумываться, подсказывали смысл, отличный от буквального. В основе своей Фотография бывает подрывной не тогда, когда пугает, потрясает и даже бичует, но когда она пребывает в задумчивости»⁸³. Также отмечается, что «...фото, чей смысл слишком выразителен, быстро подвергаются искажению: их потребляют эстетически, а не политически».⁸⁴

Вид изображения, чья ценность, в том числе и эстетическая, заключалась именно в реализме, связывалась с воспроизведением запечатленного в мельчайших деталях, наделяется выразительной силой, отсылающей к неочевидному смыслу. Такое утверждение на первый взгляд выходит за рамки онтологической традиции осмысления фотоизображения. Определив фотографию как «сообщение без кода», когда «нет никакой необходимости помещать между объектом и его изображением посредующую инстанцию кода»⁸⁵ автор, тем самым, постулирует невозможность добавить в фотографическое изображение что-то помимо того, что уже содержится в запечатляемом. Из этого следует, что тот неочевидный смысл, о котором говорилось выше, есть не дополнительное сообщение, а несоответствие культурных идиологем и действительности.

⁸³ Барт. Р. *Camera lucida*. - М.: Ad Marginem, 1997. – С. 61.

⁸⁴ Там же. – С. 57.

⁸⁵ Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – С. 379.

Отталкиваясь от этого становится понятным, почему главная опасность фотографии заключена в ее возможности вызывать задумчивость, поскольку это состояние способно вскрыть резонанс между культурными нормативами (стереотипы, клише) и реальностью (природой), что имеет непосредственное отношение как к *punctum*'у, так и к неочевидному смыслу.

Прежде чем подвести итоги первой главы в целом, хотелось бы отметить, что в онтологическом направлении можно явственно отследить динамику взглядов на технически воспроизводящие объекты. Отталкиваясь от основного свойства фотографического изображения, выявленного ранними «онтологистами», которое заключается в отображении самой физической реальности, можно наблюдать не только стремление маркировать это как особенность фотоизображения, перелагаемое на кинематограф, но и попытки объяснить это качество через лингвистические практики, что выводит на проблему иконического знака как в кино, так и в фотографии. В последней работе Р.Барта по-другому ставится проблема фотографии. Вычлняя на примере конкретных фотографий (что становится прецедентом в рефлексивной практики фотографии) схему *studium / punctum*, автор тем самым прописывает условия нахождения фотоизображения в культуре, причем в некоторых принципиальных моментах его позиция отсылает к уже существующим точкам зрения.

В целом в первой главе было показано, что обосновать фотографию через параметры классической эстетической парадигмы не представляется возможным, и, тем не менее, она была укоренена в искусстве благодаря схожим теоретически обоснованным моментам с одним из авангардных направлений – сюрреализмом. Далее, когда фотоизображение начинают рассматривать не с позиции принадлежности той или иной группе объектов, выделяется ее специфическое свойство. Помимо того, что фотография воспроизводит реальность такой, какая она есть, ее можно определить как

сообщение без кода. Эта характеристика усиливает подверженность фотографии коннотативным смыслам, что успешно используется в обществе потребления. Кроме того, такие характеристики, как возможность бесконечного воспроизведения и способность фотографии стимулировать воображение также используются производственно-потребительской системой. В то же время, в пространстве снимка наличествуют черты, такие как *punctum* и неочевидный смысл, которые блокируют использование фотографии только как изображения, которое возможно нагрузить легализированным смыслом что позволяет рассматривать фотографию как амбивалентную структуру, в которой присутствуют как свойства, используемые в обществе потребления, так и противостоящие его тотальной потребительской идеологии.

2. Фотография тела как пространство незаданного культурного смысла

Задача данной главы – тематизация расщепленного пространства фотографии тела, одна из разновидностей которой становится точкой отрицания (или противостояния) некой действующей системы приоритетов, где конституирующее основание – акт потребления, который трансформирует понятие вещи и тела.

Можно сказать, что в частном порядке фотография демонстрирует свою способность противостоять новой культурной парадигме через утверждение тела в своей природной сущности, в его праве на возможность существования вне объективирующего культурно-социального дискурса, что предопределено свойствами самого фотографического изображения. Способ прочтения тела как ненормативного находится в противоречии с той телесной моделью, которая легитимирована обществом потребления в качестве возможного предмета массовой репрезентации, что происходит в рамках гламурной фотографии. Именно в силу искусственно созданного, сконструированного образа идеального (красивого) тела, все остальные тела – реально существующие вне подиумов и обложек глянцевого журналов – занимают полулегальное положение. В тоже время, очевидно, что именно фотография, а точнее ее массовость и вседоступность во многом способствовала распространению сборно-разборного *макета* тела, который принято считать эталоном для современного общества.

Глава состоит из трех параграфов; первый будет посвящен современным практикам осмысления тела; второй – рассмотрению производственно-потребительской системы, которая становится причиной деформации тела, а точнее превращения его в макетированный объект, в знак. Третий параграф нацелен на осмысление современных практик фотографического запечатления тела и раскрытие кризиса понимания тела, проблемности самого этого понятия в рамках общества потребления с его визуальной ориентацией.

2.1. Тело как категория современной социокультурной действительности

Трудно оспорить тот факт, что в эпоху рациональности тело не присутствовало в культуре как официальный объект философской рефлексии, занимая, тем самым, полулегальную позицию. И все же «телесная философия, даже если она маргинальна, она существует всегда, даже в самой жесткой рациональной философии: Сад, Мазох. Но она просто не принимается в философский дискурс».⁸⁶

На мой взгляд, положение об упразднении тела и всего, что имеет к нему непосредственное отношение, становится логическим продолжением общепринятой позиции, главенствующей в западноевропейской культуре к началу XIX века, в которой тело понимается в лучшем случае как вместилище души, разума – то есть того, что и составляет сущностное ядро человека. Для подтверждения этого положения достаточно вспомнить декартовское «*cogito ergo sum*», где мышление может засвидетельствовать наше существование в мире, а тело выносится за скобки в самом начале применения принципа методологического сомнения. Но, пожалуй, апогеем отрицания телесности является христианская парадигма: Августин Блаженный рассматривал тело как «*tumor*», т.е. дурное разрастание, утолщение, нарост.

В то же время вытеснение этого объекта из философского пространства имело серьезные последствия, и, прежде всего, для самой философии. Например, наш современный философ К.А.Свасьян, который определил круг своих интересов в интервью с Дмитрием Фьюче «от истории философии до злобы дня»⁸⁷, рассуждая о ситуации, в которой оказались

⁸⁶ Политики тела. Пытки // Митин журнал, 1995, №52. // <http://www.vavilon.ru/metatext/mj52/pytki.html>

⁸⁷ Свасьян К.А. О конце истории философии. (Актювая лекция на VI Российском Философском конгрессе, 25 мая 2005г.)// http://www.ethicscenter.ru/ed/school3/materials/svasyan_s.html

философские дисциплины на сегодняшний день, охарактеризовывает ее не просто как рефлексивный тупик, а именно как конец самой философии.

Причину такого летального исхода философ видит в «неумении философов лично воплощать и представлять человеческое. Они препоручают это Богу или логике, на вкус».⁸⁸ Для нас очень важно именно «представление человеческого», о котором пишет К.А. Свасьян, ибо как представить конкретного человека вне его тела? По мнению автора, эту задачу выполнил только один философ, с которого началась и закончилась философская антропология – это Макс Штирнер. «Конец философии – *grosso modo* – это некий абсолютный обрыв в связи времен, невозможность сочетания, примирения, сосуществования Платона с Штирнером, перехода от одного к другому. Если философия – это Платон, то философу Штирнеру нет и не может быть в ней места. Противоположности не сходятся: Платон – философ идей, Штирнер – самого себя. Для Платона всё, что не идея, есть тень и видимость. Для Штирнера тень и видимость всё, что не он сам: Иоганн Каспар Шмидт, он же Макс Штирнер, он же ЕДИНСТВЕННЫЙ. Платон, и вслед за ним вся христианская метафизика, решает проблему духа подчеркнутым противопоставлением его телу. После Штирнера духу не остается иного выхода, как стать ТЕЛОМ: вот этим вот человеком. Либо, в противном случае, существовать милостью столоверчений или языковых игр».⁸⁹

Таким образом, вытеснение тела из философского дискурса предопределяет редуцирование человека к его сознанию, появление выхолощенного субъекта без тела с его насущными потребностями, или, словами К.А. Свасьяна «только путанные философы ухитрились столетиями подменять реальных себя собственным понятием».⁹⁰ Телу не отказывалось в

⁸⁸ Свасьян К.А. О конце истории философии. (Актная лекция на VI Российском Философском конгрессе, 25 мая 2005г.) // http://www.ethicscenter.ru/ed/school3/materials/svasyan_s.html

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же.

его физическом существовании, за ним по негласному умолчанию признавали протяженность и на этом ограничивались.

Ситуация начинает меняться только к концу XIX – началу XX века, когда появляется психоаналитическая теория З. Фрейда, трансформирующая пространство понимания человека и его телесности. По большому счету, тело не является центральным объектом этой концепции, в которой, по словам Жана-Люка Нанси, прослеживается стремление сделать тело означающим. Революционность данной теории (если понимать революционность в том же ключе, что и М. Эпштейн, а именно как «переворот, выдвижение одной противоположности на место другой»⁹¹) заключалась в легитимировании сексуального и маркировании его в качестве нового культурного понятия. Психоанализ играет в этом процессе роль теоретической доминанты.

Выводя на первый план бессознательное, представляющее собой сферу, неподвластную разуму, Фрейд укореняет в человеке инстинктивное, природообусловленное начало, которое находится в постоянной конфронтации с супер-эго, воплощающее собой все культурнозаданные нормативы, блокирующее естественные человеческие проявления. К таким проявлениям следует отнести и сексуальность. Благодаря психоанализу сексуальность проявляется не только как новое понятие, но и рассматривается в качестве неотъемлемой части жизни человека, где игнорирование этой сферы может вылиться в расстройства на психофизическом уровне. Помимо этого, введение сексуальности в культурный обиход приводит к появлению дискурса тела. Изменяется способ говорения о теле, его начинают рассматривать в конкретном, физиологичном, проявлении. Если же принимать во внимание обстоятельство, что концепция З. Фрейда впоследствии предъявила четкие философские основания, то значимость перемены в понимании тела, произошедшей в рамках психоаналитической теории, становится особенно прозрачной. Появляется

⁹¹ Эпштейн М. Постмодернизм в России. Литература и теория. – М.: Издание Р. Эллина, 200. – С. 14.

возможность говорить о теле самом по себе, оно теперь не подчиняется более «высоким» понятиям, как-то разум или душа. Кроме этого, сексуальная революция, последовавшая через небольшой промежуток времени после появления психоанализа, лишь усилила позиции тела в культурном пространстве. Его уже не только нельзя было загнать в рамки второстепенного объекта, поскольку сексуальность, как новая категория, способная оставить свой след в пространстве тела, была фундирована телом, могла существовать только в контексте тела, и, так же как и тело, она долгое время была табуированным объектом. Поэтому тело и сексуальность можно трактовать как явления одного порядка, и возникновение в культуре одного из них (в нашей ситуации сексуальности) тут же спровоцировало проявление другого – тела.

Перестав быть табуированным объектом, сексуальность оформляется в самостоятельный дискурс; о чем свидетельствуют такие работы, как «Порнография и непристойность» Дэвида Герберта Лоуренса, где сексуальность определяется через противопоставление порнографии и утверждается в необходимом и полезном качестве, «История сексуальности» Мишеля Фуко, в которой речь идет о «подходе к сексуальности как к исторически особой форме опыта» и о «формировании корпуса относящихся к сексуальности знаний, о системах власти, регулирующих соответствующую ей практику, и о формах, в которых индивиды могут и должны признавать себя в качестве субъектов этой сексуальности»⁹², «Соблазн» Жана Бодрийера, где сексуальность отсылает к практически утраченной привилегии женщины соблазнять.

В тоже время тема сексуальности приобретет новое звучание в контексте общества потребления: с одной стороны, она становится способом редукции тела, с другой стороны, ее используют для эротизации вещи.

⁹² Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т.2. – СПб.: Академический проспект, 2004. – С.7.

Утверждение тела в качестве самостоятельного явления в философском пространстве начинает происходить ближе ко второй половине XX в. Началом этого процесса, безусловно, послужила деконструкция метафизических оснований, а также выявление сексуальности в качестве нового философского объекта. В результате тело позиционируется не только как еще одна из новоявленных культурно-философских категорий, но и сама культура предстает в качестве телесноориентированной. Столь возросшее внимание к телесной сфере приводит к тому, что сам центральный концепт, тело, приобретает необычайно широкое и многомерное семантическое поле. В этой связи у каждого человека появляется множество тел, как-то сакральные, коллективные, «тело-для-другого», «тело наслаждения». «Какое тело? их у нас много», – говорит Ролан Барт. Тело артикулируется и задается постмодернизмом в целом как сфера разворачивания социальных и дискурсивных кодов: "феноменологическое тело" у Мерло-Понти, "социальное тело" у Делеза и Гваттари, "текстуальное тело" у Р.Барта".

Ярчайший представитель феноменологического направления Э.Гуссерль конституирует телесный опыт через понятие двойного схватывания, выделяя в нем два способа тактильного ощущения тела – через принцип "внешнего объекта" и в качестве ощущения тела-объекта. В рамках феноменологической модели (тело как реальность для сознания) Гуссерлем было введено принципиальное различие тела-объекта (Когрег) и тела-субъекта (Leib) как различие между телом, "воспринимающим внешнее себе", и телом, которое "оказывается в этот момент восприятия воспринятым". "Двойное схватывание", как конституирующее наше тело, специфично тем, что воспринимается одновременно и как тело-объект и как тело-субъект. Собственно, такой гуссерелевский подход демонстрирует два возможных способа проблематизации тела, которые условно можно обозначить как внутренний способ осмысления, предопределенный феноменологической позицией, ориентированной на сознание, т.е. на внутреннее ощущение собственного тела и на способы его переживания.

Внешний способ понимания отталкивается от тела как от выброшенного-вовне.

Безусловным сторонником внутреннего понимания тела является современный философ, визуальный антрополог нашего времени Валерий Подорога. Одним из первых он стал анализировать визуальные образы тела (уже упомянутый во введении круглый стол под названием «Научение телу», где говорилось о том, что «та живописная пластика, которая сегодня «наползает» на нас и имеет, казалось бы, большой триумф, разучает иметь какое-либо отношение к собственной телесности»⁹³).

Самой концептуальной его разработкой в области телесной проблематики можно считать сборник текстов, или, как их называет сам автор, фрагменты введения в современную философскую антропологию, под названием «Феноменология тела». Ключевой вопрос, сформулированный В.Подорогой в предисловии, звучит следующим образом: «как можно сегодня мыслить *тело* (не «душу», «дух» или «субъективность», а именно *тело*) и шире – *телесный опыт*, в который мы вовлечены как чувствующие и «живые» существа?»⁹⁴ Отталкиваясь от понимания тела как внутреннего образа, представляющего в потоке интенциональных переживаний и, как следствие, не являющегося постоянным; основную цель автор видит в стремлении составить единый, мыслимый в терминах становления, образ тела, где тело понимается как порог, то, что «задерживает определенные внешние воздействия, чтобы тут же изменить свое положение в реакции на это воздействие»⁹⁵.

Автор вводит в начале работы ряд принципиальных для нашего исследования утверждений. Первое – это различие между моим телом и другими телами. «Начнем с простого различения, для нас как бы интуитивно ясного: существуют *тела* (вне и помимо нас) – небесные, человеческие,

⁹³ Научение телу. Круглый стол.// Ежегодник лаборатории постнеклассических исследований института философии РАН. – М., Ad Marginem 1993. – С. 116.

⁹⁴ Подорога В. Феноменология тела. - М.: Ad Marginem, 1995. – С. 6-7.

⁹⁵ Там же. – С. 15.

животные, материальные и т.д. – и существует *тело* (наше собственное тело), которое почему-то всегда оказывается в центре мировой предметности. Мы всегда – *вне* других тел и *внутри* собственного». ⁹⁶ Фактически, этим утверждением В. Подорога вводит ощущение себя через свое тело, что предстает первичным способом выделить себя как нечто обособленное.

Такое обособленное восприятие собственного тела в череде заданных объектов предполагает наличие «я-чувства», которым можно обладать как «переживанием психосоматического единства, абсолютно уникальным и неповторимым, которое позволяет нам *порождать вполне определенные образы собственного тела* (курсив мой), соотносить их с образами и реальностью других тел и тем самым обращаться к собственному Я и утверждать его центральное положение в мире, варьируя как внешние, так и внутренние экзистенциальные дистанции». ⁹⁷ Порождаемые «я-чувством» образы тела являются способом репрезентации себя в социуме, что предполагает их соотнесение с «телом-каноном», которое представляет собой «идеальную норму, ..., совокупность норм поведения, следуя которым мы различаем правильное и неправильное использование человеческого тела». ⁹⁸

По сути, тело-канон есть культурное наложение, ограничивающее тело в его свободных проявлениях. Стандартная процедура формирования тела-канона происходит на основании познанного тела, тела-знания, которые впоследствии использоваться как образец для выстраивания последующего опыта тела, что, в свою очередь, используется для методик власти и господства. Собственно, тема власти была одной из центральных тем философии М. Фуко, который рассматривал отдельно взятые виды телесных практик как причины возникновения определенного отношения к телу в новоевропейской традиции.

Однако современная культурная ситуация порождает более упрощенный вариант тела-канона. Ему не нужна историческо-

⁹⁶ Подорога В. Феноменология тела. - М.: Ad Marginem, 1995. – С. 11.

⁹⁷ Там же. – С. 13.

⁹⁸ Там же. – С.22-23.

гносеологическая ретроспектива. Оно дается как аксиома. Телом-канонем становится заданное потреблением тело, предполагающее ряд «правильных» практик в отношении себя. В то же время оно обладает властными механизмами, которое присуще и телу-канону, о котором пишет В. Подорога.

Вторым выделяемым положением становится положение об отчужденности, в которой нам дается собственное тело: «мое тело не совсем принадлежит мне <...> вы все-таки находитесь внутри особой телесной машины и не имеете над ней полной власти, и в каждое мгновение можете утратить контроль. Ваше собственное тело (переживаемое как вам принадлежащее) в глубинном истоке существования принадлежит не вам, а скорее внешнему миру. Действительно, разве на это не указывают ограничения, которые задают конечность нашим движениям, позам, жестам, восприятиям; разве мы не натываемся на удивительную инертность нашего тела, его тотальную зависимость от мира, наконец, на неспособность его к быстрой адаптации, косность его анатомической конструкции и т.п.?». ⁹⁹ Это положение подтверждается и М. Фуко, когда он пишет, что «болезнь по праву рождения обладает формами и периодами, чуждыми общественному пространству. Существует «дикая» природа болезни, которая одновременно является ее истинной природой и наиболее мудрым течением: одинокая, свободная от вмешательства медицинских уловок, она дает проявиться упорядоченному и почти растительному рисунку ее сущности». ¹⁰⁰ Это высказывание подтверждает, что тело, как место локализации болезни, и болезнь имеют схожую фундаментальную структуру, которая основана на внешних природных законах, позволяющим объединяться этим явлениям, порождая при этом специфический дискурс больного тела. Об этой особенности пишет и Ф.И. Гиренок.: «Суть же и главный акцент фундаментального предиката телесности – не метафизические, а антропологические: этот предикат характеризует, прежде всего, отношения

⁹⁹ Подорога В. Феноменология тела. - М.: Ad Marginem, 1995. – С. 12.

¹⁰⁰ Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т.2. – СПб.: Академический проспект, 2004. – С.27.

уровней антропологической реальности и выражает, прежде всего, неподвластность тела разуму и сознанию – его непослушность и неподатливость не к изменениям вообще, а именно к тем, каких хотел бы или требовал от него разум. За утверждением фундаментального предиката уловима интуиция *неразумности тела*, конфликта телесного и разумного начал – т.е. внутреннего конфликта самой человеческой природы».¹⁰¹ Тем самым, тело действительно больше укоренено во внешнем мире, что воспринимается нами как отчужденность и неподвластность.

В. Подорога описывает совокупность этих условий, как «странность присутствия в мире: с одной стороны, мы так и не в силах овладеть собственным телом, ибо оно ускользает в толщи своих связей с мировым континуумом, и поэтому там, где оно может быть дано или представлено в своей завершенной целостности, тело не имеет для себя единственного образа, отличного от образов мира; а с другой, именно потому, что мы находимся внутри собственного тела и вступаем с ним во временный союз, мы обладаем «я-чувством».¹⁰²

Таким образом, первичное восприятие собственного тела сводится к дуальному противоречию между осознанием себя через и благодаря телу, которое есть дифференциальная граница, обособливающая меня от всего остального мира и в тоже время, тело дано мне в своем отчуждении, оно как бы отторгает меня, что не позволяет мне овладеть им полностью.

Но тело для В. Подороги, это, прежде всего, пороговая структура. Он вводит три порога, соположенные следующим образом: 1. Тело-объект; 2. Тело-«мое тело»; 3. Тело-аффект. Четвертая позиция – тело мыслимое – операция трансцендентального плана, которая позволяет не только извлечь вышепредставленную очередность из непрерывного потока сменяющихся телесных состояний, но в тоже время посредством нее тело может мыслиться как единый образ в совокупности порогов. Остановимся на предлагаемой

¹⁰¹ Гиренок Ф. И., Генисаретский О. И. Герменевтика телесности в духовных традициях и современных практиках себя. // <http://www.antropolog.ru/doc/persons/Horuju/genis>

¹⁰² Подорога В. Феноменология тела. - М.: Ad Marginem, 1995. – С.12-13.

структуре подробнее для составления представления о каждом способе переживания тела.

Тело-объект. Трактую тело как *переживание*, Подорога исключает возможность одновременно осознавать себя как некую, пользуясь термином Декарта, «телесную машину», некий субстрат из плоти и крови, имеющий пространственное выражение. Поскольку только переживание тела может стать способом помыслить тело, и вообще как-то о нем говорить в качестве моего, то тела-объекта для автора не существует. Тело-объект – это не естественное состояние для переживания человеческой телесности, поскольку исключается возможность самого переживания тела. Можно обнаружить некие телесные состояния, в которых тело приобретает качества объективности, как, например, исследуемые тела, тело-труп, видимое либо обнаженное тело.

Поскольку я, как находящийся в теле, не могу проживать его как объект, то для возникновения тела-объекта необходим объективирующий дискурс, т.е. «набор необходимых высказываний, устанавливающих правила ограниченного существования тела. Это может быть биологический, физический, физиологический, лингвистический, анатомический дискурс; и каждому из них требуется некое идеальное состояние тела, которое не имеет ничего общего с целостными, я бы сказал, «субъективными» переживаниями телесного опыта».¹⁰³ По сути, объективирующий дискурс есть сведение тела во всем его многообразии к заданному набору качеств, которые принадлежат определенному смысловому контексту. Вторым условием возникновения тела-объекта становится носитель объективирующего дискурса, иначе говоря, внешний субъект-наблюдатель, который «создает и расчленяет тело-объект, своим появлением уничтожает первоначальное единство живого тела».¹⁰⁴ Таким субъектом-наблюдателем может выступить любой другой, рассматривающий меня как, например, объект желания, и его объективация

¹⁰³ Подорога В. Феноменология тела. - М.: Ad Marginem, 1995. – С.21.

¹⁰⁴ Там же. – С.21-22.

заключается в том, что, воспринимая меня как объект своего желания, он отказывает мне, как обладателю тела, в праве на существования чего-либо выходящего за рамки его желания.

Таким образом, под телом-объектом следует понимать определенный анатомический каркас, лишенный внутреннего содержания-переживания, поскольку он подчинен субъекту-наблюдателю и может существовать только в пространстве его представления.

Второй из выделенных порогов – **тело-«мое тело»**. Ощущение моего тела возникает из противопоставления меня другим телам, то есть территория моего тела самоопределяется через тело другого; без него мое тело никогда не приобретет границ, не локализует себя в качестве конкретного тела в пространстве. Помимо тела другого как обязательного и, наверное, первичного условия для данного порога, необходимо еще две предпосылки. Первой из них выступает «я-чувство», как связующее звено между ощущениями тела и опытом тела, вторым становится восприятие себя как внешнего объекта (телесная схема, которая, находясь в объективном пространстве и времени, есть также и внешнее нам единство нашего тела как физического и анатомического субстрата). Надо отметить, что телесная схема находится в непосредственном взаимодействии с образом тела; на нее «проецируются отдельные образы тела и там обретают свое «место», смещая, преобразуя, или отбрасывая объективированные границы человеческого».¹⁰⁵

Для восприятия тела в качестве «моего» необходимо пройти стадию зеркала, открытую Ж. Лаканом. Она заключается в том, что человеческое существо начинает опознавать себя в качестве отдельно существующего в мире тела (т.е. отделять себя от матери, от близких, от вещей и т.д.). Последствие этого акта В. Подорога описывает как «перцептивную катастрофу», поскольку происходит насильственное вторжение Другого в опыт ребенка, что провоцирует ощущение неполноты и недостаточности, выявленную через сравнение своего тела (речь идет об инфантильном теле

¹⁰⁵ Подорога В. Феноменология тела. - М.: Ad Marginem, 1995. – С. 36.

ребенка в возрасте между 6 и 18 месяцами) и другими, законченными, телами (прежде всего, телом матери). Введение этой стадии в рассматриваемую ступень порогового концепта имеет неожиданные последствия. Раскрывается значимость визуального гештальта (тела как физического объекта с заданным набором характеристик) и степень его соответствия телу-канону (ведь тело матери выступает для ребенка как первый в его жизни значимый образец, некое идеально тело), что выясняется только через сравнение.

Тело-аффект. Это, если можно так сказать, трансцендирующее за собственные границы, как физические, так и поставленные телом Другого, тело, лишенное пороговой защиты и расширяющееся (либо сужающееся) в своей экзистенциальной территории. Возникновение тела-аффекта может спровоцировать любая сильная эмоция, шоковое состояние, все то, что насыщает тело тем, что не имеет чувственного значения в акте восприятия. Тело-аффект это прежде всего, «тело вне нормы», тело, не испытывающее нужды в том, чтобы «координировать образы тела (собственного и других) с историческими представлениями телесных схем (тел-канонов)».¹⁰⁶ Для В.Подороги примером аффектированного тела является «тело без органов», введенное в культурный обиход А. Арто и получившее дальнейшее осмысление в работе Делеза и Гваттари «Анти-Эдип» как противостояние организму, представляющего собой органическую организацию органов.

Таким образом, концепция тела В.Подороги предстает как способ помыслить тело через переживание, т.е. феноменологически. Его представления о теле присутствуют и в анализе конкретных художественных и фотографических образов. Возвращаясь к анализу фоторабот М. Михальчука, Подорога пишет, что его работы «приучают нас дезэротизировать видимые объекты. Одним из таких объектов является женское тело».¹⁰⁷ По сути, он говорит об акте разрушения объективированного эротическим дискурсом тела через визуальный образ,

¹⁰⁶ Подорога В. Феноменология тела. - М.: Ad Marginem, 1995. – С. – С.72.

¹⁰⁷ Научение телу. Круглый стол.// Ежегодник лаборатории постнеклассических исследований института философии РАН. – М., Ad Marginem 1993. – С. 116-117.

что соответствует его приоритетам, выстроенным внутри пороговой структуры восприятия тела.

В то же время нельзя не отметить, что такая позиция исключает из поля зрения автора тело как физический объект, задействованный в социальных процессах. Этот нюанс приобретает большее значение, если, как Ж. Бодрийяр, полагать, что способ существования в современной культурной ситуации задается двумя принципами – принципом сексуальной свободы и принципом коммуникации и информации. Соответственно, игнорирование тела в его анатомической укорененности узурпирует, по крайней мере, второй принцип, где тело выступает носителем информации (гендерная принадлежность, возраст, здоровье, причисленное к нормативным социальным параметрам бинарная пара «красивое-некрасивое», выстраиваемое на основании «тела-канона»).

Апологетом второй точки зрения, декларирующей направленность тела вовне, является представитель современной французской философской мысли Жан-Люк Нанси. Привлечение этой фигуры вызвано не только необходимостью продемонстрировать иной способ понимания проблемы тела. Особый интерес представляет тот факт, что Нанси активно обсуждал с Подорогой проблему тела, что в какой-то степени объясняет наличие некоторых точек соприкосновения в позициях этих авторов.

«Corpus» нацелен на поиск нового дискурса тела, к которому невозможно применить общепринятую форму мышления, поскольку тело маркируется в исследовании как невозможный объект для традиционных рефлексивных процедур. Предыдущие способы размышления (например, тело без органов А.Арто или ницшеанское тело, обладающее волей к власти) не устраивали автора тем, что в них тело представало как уже обозначенное; он же пытается писать о теле как о расположенном вне означивания, а значит – и вне языка. Поэтому единственная возможность говорить о теле, причем для этого «нужно найти язык, чтобы говорить о том, о чем невозможно

говорить»¹⁰⁸, заключается в создании пространства «обновленного мышления, которое отказывается видеть в теле всеобщее означающее, а значит и универсальный «смысл».¹⁰⁹

Соответственно, тело в дискурсивном пространстве Ж.-Л. Нанси бессмысленно, но это не отсутствие смысла как такового, а, отсутствие смысла как исторически сформированной фигуры. В связи с этим, помыслить тело можно только отталкиваясь от него самого, только как безусловно внешнее. Такой разворот предполагает, что тело изначально «преподнесено» другим; они воспринимают (и оценивают) меня как тело, и в какой то мере формируют его. Исходя из этого можно говорить, что тело по отношению к своему носителю проявляется в своем отчуждении, и Нанси предельно выпукло описал это свойство: «тело всегда противопоставлено извне – «мне» или другому. Тела – прежде всего и всегда – суть другие, а другие, точно так же, прежде всего и всегда суть тела. Я никогда не познаю своего тела, я некогда не познаю себя в качестве тела *даже там*, где «*corpus ego*» безоговорочно достоверен. Но других я познаю всегда в качестве тел. *Другой – это тело*, потому что только *тело и есть другой*. У него такой то нос, цвет кожи, родинка, рост, ямочка, покалывание в сердце. Он столько-то весит. От него исходит такой-то запах. Почему это тело таково, почему у него именно эти признаки, а не какие-то другие? Потому что тело и есть другой – и эта инаковость заключается в бытии-таким-то, в бес-цельности, бес-конечности бытия таким-то, таким-то и таким-то, характерного для *этого* тела, что показано до самых последних границ.»¹¹⁰ Но, пожалуй, самое показательное высказывание об отчужденности тела Нанси произносит в беседе с Еленой Петровской: «Правда, что мое тело остается для меня чужим, предельно чужим. Мне могут отрезать, скажем, руку, и это по-прежнему буду я, мне

¹⁰⁸ Ж.-Л. Нанси. *Corpus*. - М.: Ad Marginem, 1999. – С. 96.

¹⁰⁹ Там же. – С.8.

¹¹⁰ Там же. – С. 55.

сделали пересадку сердца, и это по-прежнему я, хотя это так поразительно».¹¹¹

Утверждая тело как внешнее, отчуждаемое по отношению к самому себе и предопределяемое другими, автор, тем самым, предопределяет специфику существования тела, которую определяет как показ. Тело, как внешняя граница, может существовать только экспонируя себя, выставляя себя как предел своей самости, даже субъективности. Иначе говоря, «тело есть быть-показанным бытия», где показ следует понимать не просто как внешнюю, декоративную, демонстрацию физико-анатомической структуры тела; показ выявляет тело как способ записи экзистенции, способ сущностного существования вовне. Таким образом, тело полагается Нанси в качестве условия возможности любого вида человеческой деятельности, например в нем укоренены через касание такие виды практик, как письмо и чтение: «Хотим мы того или нет, тела соприкасаются на этой странице, или, другими словами, эта страница сама есть прикосновение (моей руки, которая пишет, ваших, которые держат книгу). Это касание бесконечно искажено, отсрочено – оно опосредовано машинами, транспортными средствами, ксерокопиями, глазами, другими руками, – но остается мельчайшая упрямая частица, бесконечно малая пылинка повсюду прерываемого и повсюду осуществляемого взаимодействия».¹¹²

Благодаря укорененности в теле любой человеческой деятельности, и, более того, возможности присутствия в мире, философская позиция Нанси, безусловно, телочентрична. Но существует положение, в котором позиции Ж.-Л.Нанси и В. Подороги формально схожи. Оба философа признают возможность объективации тела, но при этом у Подороги этот процесс носит предельно негативный характер, поскольку происходит уничтожение тела через редуцирование к набору характеристик объективирующего дискурса, а Нанси полагает это свойство неотъемлемой чертой тела, поскольку

¹¹¹ Петровская Е. Отрывки из беседы с Жан-Люком Нанси./ Ж.-Л. Нанси. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999. – С.237.

¹¹² Ж.-Л. Нанси. Corpus. - М.: Ad Marginem, 1999. – С . 97.

отчуждаемость в пользу другого уже заложена в нем через способ присутствия в мире как опространствления.

Рассмотрев, таким образом, противоположные концепции этих авторов следует отметить, что моей целью не являлось реконструировать их во всех смысловых нюансах, скорее – внимание было заострено на тех принципиальных положениях, которые позволят рассмотреть и вписать тело в пространство общества потребления, что и было определено в качестве задачи этой главы.

2.2. Роль системы потребления в деформации социокультурных процессов

Как уже отмечалось во введении, современную социокультурную ситуацию можно определить не только как визуальную, но как телесно ориентированную, и как потребительскую, где потребление выступает в качестве метадискурса, трансформирующего понимание тела и отношение к нему.

Тому, что потребление становится выявленной изнанкой социальной реальности, способствовало множество факторов, но самым значимым становится взрывное развитие научно-технического прогресса, который «помог решить проблему материального обеспечения человечества, но при этом стимулировал небывалую в истории возгонку капитала, гипертрофию денежно-рыночных отношений и ориентировал вектор цивилизационного процесса в предельно антигуманном направлении».¹¹³ Массовая культура во многом predeterminedна как НТП, так и усиливающейся ролью потребительского акта, что становится причиной эстетизации повседневной жизни в любых ее проявлениях.

В какой-то степени значимость потребления предвосхитил К. Маркс; изучая законы рынка и капитала, как основной источник прогресса, он

¹¹³ Бычков В., Бычкова Л. XX век: предельные метаморфозы культуры // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЕН), 2003. – 575.

акцентирует внимание на товаре, который является не только результирующей производственных процессов, но может уподобить себе практически все – и человека, и произведение искусства. Даже исследователи, не склонные видеть в потреблении определяющую категорию действительности, выделяют ее как важнейший фактор в объясняющей структуре происходящего. В частности, В.С. Степин, рассматривая современную цивилизацию как техногенную, отмечает ориентацию ценностных установок на рациональное изучение мира, где результаты любого знания переводятся в утилитарно-потребительский контекст.

В.В. Бычков усиливает негативность понимания потребления как механического акта, свойственного ПОСТ-культуре, которую определяет как культуру с пустым центром. Он выделяет один из механизмов потребления, заключающийся не столько в массовом, заполняющем все и вся, производстве, сколько в том, что производится соблазн, превращающий человека в машину желания.

Но самым фундаментальным исследованием по осмыслению понятия потребления и сопутствующего ему понятия вещи, является работа Жана Бодрийера «Система вещей». Это довольно ранний текст (работа вышла в 1968г.) и многие постулируемые идеи получили свое дальнейшее развитие в других исследованиях, например в труде «Прозрачность зла». Так, через понятия транссексуального, трансэстетического и трансэкономического автор еще более усиливает акцент на постулируемой идее о превращении традиционного общества, характеризуемого отсутствием массового производства и, соответственно, более сущностным отношениям к вещам, и обществом изобилия, где вещь превращается в знак и становится предметом эстетизации, что катализирует процесс потребления. В «Прозрачности зла» автор утверждает, что современное общество вступило во фрактальную стадию или стадию диффузии ценностей. Этому уровню предшествовали три стадии, отражающие исток и предназначение ценностей. Заострим на этом внимание, поскольку в современной культуре потребление вещи, как и ее

покупка, становится значимым актом, что связано с исчезновением ценности. Первая из стадий – начальная, которой «соответствует естественное состояние мира, и ценности развивались согласно существующим естественным обычаям»¹¹⁴; вторая – рыночная, характеризующаяся через «эквивалентность ценностей, и ценность развивалась согласно логике торговли»¹¹⁵; на третьей стадии – структурной – «появляется некоторый свод правил, и ценность развивается в соответствии с существующей совокупностью образов». Последний уровень – энтропийный, где ценности распространяются во всех направлениях, без какой-либо логики и системы приоритетов. Таким образом, стадия энтропии делает ценностным все, в том числе вещь и ее потребление, что практически приравнивается к уничтожению ценности как таковой. При всем при этом в производстве и потреблении вещи появляется внутренняя логика, которая раскрывается Бодрийяром в «Системе вещей».

Цель «Системы вещей» сконцентрирована вокруг стремления описать сферу потребления вещей – и в первую очередь сами вещи – с научной точки зрения, с применением структурного метода и лингвистических категорий, таких, как, коннотация. Первичными в этом интересе становятся не столько вещи, «определяемые в зависимости от их функции или же разделенные на те или иные классы для удобства анализа, но *процессы человеческих взаимоотношений, систематика возникающих отсюда человеческих поступков и связей*»¹¹⁶, поскольку именно иррациональность потребления, являющаяся следствием освобождения трудовых сил и развитием научной области, спровоцировала трансформацию традиционного способа взаимодействия человека и вещи, а также изменила процесс социальной коммуникации в целом.

¹¹⁴ Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. – СПб.: Владимир Даль, 2001. – С.10

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Бодрийяр Ж. Система вещей. - М.: Издательство РУДОМИНО, 2001. – С.8-9.

В современной вещи можно выделить два уровня восприятия. Первый уровень отсылает к рациональной характеристике вещи, выявляющей ее существенную и объективную основу. Автор именует его «технемой», представляющей как некая «внутренняя связность вещей, которая никогда нами не переживается, никогда не осознается в практическом обиходе» и в тоже время является «некой объективной смысловой структурой, независимой от индивидов, которые ей пользуются».¹¹⁷ По сути, рациональное основание вещи, так или иначе, отсылает к ее непосредственной функциональности, к тому, для чего вещь предназначена.

Но существует некое культурное наложение, область формальных коннотаций, реализуемое в пространстве вещи как «персонализация», что образует второй уровень, возникший как следствие массового производства. Смысл этой процедуры состоит в различной оформленности вещей, идентичных в своем функциональном назначении. Специфическая черта персонализации, проявляющей себя как «несущественное» вещи (в противовес «технемам»), заключена в том, что она опосредуется не пристрастиями заказчика (потребителя), а серийным промышленным производством, которое, в свою очередь, опосредуется внутренней стратегией, направленной на стимулирование продаж, что свидетельствует о принудительном характере потребительского акта. В сущности, эти характеристики позволяют определять «персонализацию» как паразитарную, позволяющую бесконечно стимулировать процесс потребления именно благодаря «несущественным» различиям.

Иначе говоря, вся ситуация выбора в обществе изобилия основывается не на рациональной основе, а на способе «персонализации» вещи, т.е. на несущественном. Поэтому конечным результатом потребления становится не столько функциональность (уровень денотации), сколько ее внешняя оформленность (уровень коннотации). Именно это обстоятельство позволяет

¹¹⁷ Бодрийяр Ж. Система вещей. - М.: Издательство РУДОМИНО, 2001. – С. 89.

говорить автору, исходя из такого дуального членения, не просто о вещи как таковой, но уже о вещи-знаке.

Современный способ существования вещи, трансформирующий ее в вещь-знак, предполагает ряд сущностных деформаций, которые должны произойти на уровне персонализации. Это касается уже упомянутой функциональности. Традиционный способ отношения человека и вещи выстраивался на сочетании последней с формами человеческого усилия и жеста; вещь была созвучна человеческому бытию, и бытие человека предопределяло способ бытийствования вещи, укореняя ее в своем владельце, или, как пишет Бодрийяр «традиционные вещи были по преимуществу свидетелями нашего *присутствия*, статичными символами наших телесных органов».¹¹⁸ Но такая соотнесенность через жесты, а, следовательно, и через тело, достаточно однообразна в своем внешнем воплощении, что противоречит основному принципу массового производства, которое основывается на утверждении «несущественного» вещи, что позволяет ее бесконечно эстетизировать. Надо заметить, что подобная «сподручность» современной вещи, якобы обеспечивающая чувство комфорта, на самом деле направлена на блокирование естественной моторики человеческого тела, что проявляется не просто как частная стратегия массового производства, а как общекультурная политика. Современное общество утрачивает, по словам А. Майоля, навыки восприятия всем телом; т.е. сейчас мы сталкиваемся с культурнообусловленной атрофией тела.

С высвобождением производительных сил начинается процесс отчуждаемости вещей от того, кому они предназначены. Происходит это двояким образом. Первое направление ориентировано на деформацию функциональности, которое можно бесконечно варьировать, либо объединяя функциональные предназначения (например, существует кровать и кресло как обособленные предметы, но возникает совмещенный вариант – кресло-

¹¹⁸ Бодрийяр Ж. Система вещей. - М.: Издательство РУДОМИНО, 2001. – С. 130.

кровать), либо дробя функциональность, следствием чего становится появление узко специализированных вещей, не оправданных в своем существовании через повседневную предназначенность, поскольку область их действия ничтожно мала.

Второй способ отчуждения вещей проявляется в бодрийеровской оппозиции модель/серия. В традиционном осмыслении вещей эти понятия никогда не пересекались между собой, т.е. «здесь не происходит тиражирования смыслов: «модель» остается абсолютом, который связан с чем-то трансцендентным. Она не порождает никакой «серии» в современном нашем понимании слова. Свой статус вещь получает от общественного строя: она бывает либо благородной, либо нет, и благородная вещь не составляет особо отмеченного элемента социальной серии, благородство изливается на нее подобно благодати, абсолютно выделяя из всяких рядов. Эквивалентом такого трансцендентного понимания вещей может быть только то, что мы называем «стильностью».¹¹⁹

Современная вещь-модель утрачивает это абсолютное основание, что влечет за собой важное следствие: вещь-модель и серийная вещь становятся звеньями одной цепи. Последняя психологически отсылает потребителя к модели, которая доступна только меньшинству, так как не может быть приобретена остальными людьми из-за денежного барьера. Подобное подразумевание модели при покупке серийной вещи узурпирует последнюю, изначально полагая возможность ее замены на другую, более приближенную к желанной модели, вещь и именно таким образом вещь еще более отчуждается от своего владельца.

По сути, существование вещи-модели возможно только благодаря наличию серийных вещей; именно в них она приобретает с одной стороны статус вождельного объекта, а с другой – включается в серийное производство. В то же время верно и обратное – серийная вещь не возможна без формальной отсылки к модели, поскольку именно на этом основывается

¹¹⁹ Бодрийер Ж. Система вещей. - М.: Издательство «РУДОМИНО», 2001. – С. 149.

возможности «персонализации», а следовательно и многообразие форм, которая позиционируется обществом как право выбора, где потребитель не просто выбирает вещь, а «лично вовлекается в нечто трансцендентное вещи»¹²⁰ и переживает это как свободу. В этой взаимоциркуляции серии и модели (и наоборот) а также в свободе выбора, которая бессознательно предзадана человеку структурой производства-потребления, заключается, по мнению Ж. Бодрийера, идеология нашего общества.

В том же критическом контексте размышляет о современной ситуации альтернативный культурный и общественный французский деятель Ги Дебор. Его работа «Общество спектакля», вышедшая в 1968 году в Париже, является как бы смысловым продолжением бодрийеровской «Системы вещей», поскольку автор, описывая современное общество, исследует не только статус современной вещи (как это делает Бодрийер), но и рассматривает ее как товар, акцентируя внимание на экономической значимости. Ставя во главу угла неконтролируемые экономические процессы, «непосредственно фабрикующие все возрастающее множество образов-объектов»¹²¹, автор определяет современное общество как общество спектакля, характеризующееся рядом концептуальных черт. Прежде всего, спектакль, как новая общественная формация, становится возможным только при современных условиях производства, которое порождает товар-образ, где товар – это вещь, которая «посредством *отрицательной переформулировки* жизненных ценностей становится исключительной ценностью»¹²², что, в свою очередь, порождает товарный фетишизм. Именно эти фетишизированные образы опосредуют общественные отношения между людьми (так рассматривал вещи и Ж. Бодрийер). Это приводит к тому, что «спектакль конституирует наличную *модель* преобладающего в обществе

¹²⁰ Бодрийер Ж. Система вещей. - М.: Издательство РУДОМИНО, 2001. – С. 152.

¹²¹ Дебор Ги Общество спектакля. - М.: Издательство Логос, 2000. – С. 26.

¹²² Там же. – С.24.

образа жизни. Он есть повсеместное утверждение выбора, *уже осуществленного* в производстве, и его последующее применение».¹²³

Автор книги декларирует привилегированное положение зрения в культуре. Это уже не просто исторически обоснованное положение, но необходимость современной культуры, поскольку «общество, базирующееся на современной индустрии, не является зрелищным случайно или поверхностно – в самой своей основе оно является *зрительским*».¹²⁴ Только через смотрение может произойти отчуждение человека в пользу товара, когда через вещь определяется жизненная позиция. Происходит это следующим образом: «чем больше он созерцает, тем меньше он живет, чем больше он соглашается признавать себя в господствующих образах потребностей, тем меньше он понимает собственное существование и собственное желание»¹²⁵; иначе говоря, производство-потребление предопределяет не только желание человека, но и его видение реальности и себя и своей собственной жизни. Бодрийяром также отмечалось превалирование видимости: «так как более невозможно постичь смысл собственного существования, остается лишь выставлять напоказ свою наружность, не заботясь ни о том, чтобы быть увиденным, ни даже о том, чтобы быть. Человек не говорит себе: я существую, я здесь, но: я видим, я – изображение, смотрите же, смотрите! Это даже не самолюбование, это – поверхностная общительность, разновидность рекламного простодушия, где каждый становится импресарио своего собственного облика».¹²⁶ Существует предельное воплощение потребительского способа существования. Это «звезда», которая есть «зрелищная репрезентация живого человека».¹²⁷ Суть такого способа существования – мнимого проживания жизни, как пишет автор – сводится к олицетворению «разнообразных жизненных стилей и

¹²³ Дебор Ги Общество спектакля. - М.: Издательство Логос, 2000. – С. 24.

¹²⁴ Там же. – С. 26.

¹²⁵ Там же. – С. 26-27

¹²⁶ Там же. – С. 35.

¹²⁷ Там же. – С. 59.

стилей понимания общества».¹²⁸ В то же время существование звезды несет в себе скрытые функции: «звезда потребления, будучи совершенно внешней по отношению к репрезентации различных типов личности, показывает, что каждый из этих типов в равной степени обладает доступом к тотальности потребления и равным образом обретает в ней счастье».¹²⁹

Одним из способов демонстрации звездного статуса становится презентация собственной телесности, которая непременно должна соответствовать некоторым необходимым условиям, в частности молодость, никакого лишнего веса, ложенность и холеность каждого фрагмента кожного покрова, свидетельствующего об успешности его обладателя. Следование моде, который наш современный критик моды Александр Васильев определил как коллективную истерию, становится еще одним непосредственным атрибутом в череде подобных событий. В большей степени, именно благодаря моде был сформирован современный тип идеального тела – ведь чтобы носить одежду «от кутюр», т.е. модельные вещи, нужно максимально приблизиться к типажу демонстрирующих эти вещи моделей. А лучшая модель для кутюрье, как сказал Ив Сен Лоран, это швабра, перевернутая вверх ногами.

Подробное описание общества потребления (спектакля) в рамках этой работы представлено не только для того, что бы обосновать положение о способе существования современного общества именно как общества потребления и массового производства, но в первую очередь для того, чтобы показать, каким образом выстраиваются приоритеты в отношении телесной проблематики.

Но прежде чем перейти к этому моменту, выделим еще одну современную работу, где также утверждается, что наша культура функционирует как культура потребления. Речь идет об исследовании французского философа Ж. Липовецки «Эра пустоты». Общая логика его

¹²⁸ Дебор Ги Общество спектакля. - М.: Издательство Логос, 2000. – С. 59.

¹²⁹ Там же. – С. 43.

рассуждений такова, что в обществе, находящемся в рамках стратегии прохладного потребления, возникает новая формация человека – homo psychologicus, нарцисса, где нарциссизм – это «реакция на вызов бессознательного: пробуждаемое потребностью обрести себя, наше «Я» погружается в бесконечную работу по освобождению, наблюдению и объяснению своей личности».¹³⁰ Появляется человек, замкнутый в постоянном процессе персонализации, которая есть «глобальная стратегия, всеобщее изменение в условиях и желаниях общества».¹³¹ При всей видимости и неоспоримости положительных результатов процесса персонализации, как, например, поощрение и ориентация на желание индивида, его постоянный поиск себя и стремление к самовыражению, существуют и отрицательные стороны. Глобальный нарциссизм приводит к тому, что «индивиды утрачивают свою весомость, поскольку они захвачены процессом смены мод и их ускоренного обветшания: окончательная реализация индивида совпадает с его десубстанциализацией»¹³², что в свою очередь приводит к процессу «постепенной ликвидации великих сущностей и социальных понятий не во имя однородности вещей, а ради невиданной их раздробленности и разобщенности. Мужское и женское начала перемешиваются, утрачивая некогда четкие характеристики; гомосексуализм перестает считаться извращением; разрешено существование всех, или почти всех социальных групп, создающие причудливые формы сожительства; поведение молодых и не слишком молодых людей за несколько десятилетий стало сближаться. С поразительной скоростью эти группы охватил культ молодости, возраста «пси», либерального образования, разводов, раскованного поведения, обнаженных грудей, игр и спорта, гедонистической этики».¹³³ Но каким же образом эта возможность бесконечно персонализироваться и заниматься только собой отражается на состоянии

¹³⁰ Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. – СПб.: Владимир Даль, 2001. – С. 86

¹³¹ Там же. – С. 21

¹³² Там же. – С. 162

¹³³ Там же. – С. 162.

человека? Как ни странно, но в итоге такой персонифицированной стратегии всего общества мы получаем эпоху равнодушия, равнодушия, возникающего вследствие избытка. Человек же оказывается заложником своего десубстанцииализированного существования, где «Я» становится расплывчатым, лишенное собственных границ в результате их постоянного поиска.

Особым значением, на мой взгляд, обладает тот факт, что как у Бодрийера мы обнаруживаем термин персонализации, но применимый к вещам, так и у Ж. Липовецки присутствует этот термин, но применительно к человеку. По сути обе интерпретации процесса персонализации имеют негативное значение: у Бодрийера уходит на второй план функциональность вещи, что является ее более значимым качеством с рациональной позиции; Липовецки пишет о дезориентации человека в постоянных попытках обозначить собственные границы, что приводит к равнодушию как способу социального функционирования. Тем самым массивный процесс персонализации, индивидуализации, порожденный потреблением, можно охарактеризовать как выхолащивание сущности и в вещи, и в случае индивида, совершенно потерянном в постоянных поисках себя и образа своего тела.

Каким образом выстраивается телесная стратегия в обществе с заявленными характеристиками? Прежде всего, тело также становится полем для персонализации. Но телесное самовыражение возможно только на основании определенного способа отношения к телу. Отталкиваясь от двух приведенных способов осмысления тела (тело как *переживаемое* и тело как *внешнее*, опространствованное, принадлежащее другому), можно утверждать, что производство-потребление насаживает представление о теле как об исключительно *внешнем* объекте не только другому, но и самому владеющему этим телом, превращая его, тем самым, в предельно социализированный объект. Можно провести наглядную параллель с осмыслением тела в архаических сообществах, где его существование может

начаться только после обряда инициации и исключительно как социализированного, статусного объекта. После такого обряда посвящения тело «если и существует, то всегда как тело-для-другого, как карта магической географии, как одно из мест, на котором сообщество пишет свои законы».¹³⁴

Такой предельно социализированный способ телесного существования становится актуальным и для нашего времени – значительным становится отношение к телу как к внешнему объекту, которое, как и в архаических обществах, предопределяется другим – обществом или отдельным человеком. Благодаря подобной практике тело может стать маргинальным, поскольку сначала отчуждается другим, а потом отчуждается и самим носителем этого тела в постоянной попытке изменить свой анатомический каркас. В современном обществе возникновение маргинальной телесности обусловлено двойным отчуждением, происходящим как на уровне социума, так, в дальнейшем, и на уровне самого индивида. Общественная нетерпимость к телесной проблематике отсылает нас к запатентованному «модельно-звездному» макету тела. Соответственно, тело становится знаком современной культуры, где, по словам Зенкина, «порогом знаковости служит социализация, момент включения предмета в общественный быт». Оно являет себя в качестве невербального коммуникативного знака, первичного носителя информации о человеке. Только общество целиком зрелищное может породить подобное отношение к телу, выхолостив его до чистой информативной визуальности. Можно сказать, что тело уподобляется вещи; это проявляется в отношении самого человека к собственному телу. Уже было выяснено, что свое тело можно воспринимать изнутри объективировано, внешним же образом мы существуем только как физическо-телесный объект (анатомический субстрат). Те регулятивные механизмы, которые задействованы в процессе производства-потребления, переносятся на осознание и понимание собственного тела. Прежде всего,

¹³⁴ Подорога В. Феноменология тела. - М.: Ad Marginem, 1995. – С. 282.

тело начинает восприниматься как вещь, как удачное капиталовложение и актуальное пространство для эстетизации.

В пользу такого утверждения говорит обычная практика трансплантологии, где тело представлено как некий конструкт со взаимозаменяемыми, увеличиваемыми или уменьшаемыми частями. Если обратиться к практике модельного бизнеса, то можно вывести парадоксальную закономерность: полностью базируясь на телесном проявлении, тело модели имеет все, кроме собственной «функциональной предназначенности» – например, женщина-модель начисто утрачивает всякий намек на детородную функцию, полностью лишив свое тело всякой глубины, оставив ему только двухмерное измерение рекламного постера. Такое модельное тело отчуждает само себя, его функции перестают быть телесными.

Бодрийяр отмечает эту способность современной культуры порождать тела-знаки, приводя в пример тело Мадонны и Майкла Джексона. Но такая форма полуреальной телесности вне собственной функциональности несет в себе реальную угрозу, поскольку подобное тело-знак поработает себе все остальные тела, лишив их, тем самым, права на свое собственное, индивидуальное существование.

Собственно тело в современной культурной ситуации редуцируется к вещи, и способ отношения к нему можно полностью свести к бодрийяровской схеме «модель-серия». В данном случае моделью будет выступать лощенное бесконечным производственно-потребительским актом тело «звезды», воплощая своим существованием идею о доступности и возможности достижения подобного результата, собственно как и любая модельная вещь. Серией же становятся все остальные, полуреальные в своих попытках-желаниях-мечтах достичь подобного визуального воплощения, тела, которые уподобляются серийной вещи, бесконечно стремящейся переродиться в модель.

Таким образом, одним из главных изменений, произошедшим в современном обществе производственно-потребительского типа, становится нивелирование тела, которое начинает проявлять себя на рефлексивном горизонте именно в том контексте собственной индивидуальности, о которой писал Свасьян. Сейчас становится очевидным, что тело предопределено производством, которое задает его параметры. Поэтому в реальности мы имеем не столько тело, сколько макет, удобоваримый для системы производства-потребления. В тоже время это откладывает отпечаток и на положение тела в культуре, где оно становится знаком, объектом первичной информативной данности, что предопределяет крен в понимании тела как внешнего и только внешнего объекта. Следствием становится отчуждение тела в своем естественном виде в пользу максимальной визуализации и знаковости.

2.3. Эффект дробности фотографического пространства и современная визуальная стратегия

В контексте предыдущих параграфов был произведен ретроспективный взгляд на историю фотографии, рассмотрены современные позиции в осмыслении этого объекта как самостоятельной сущности, а так же выявлен еще один центральный объект современной культуры – тело.

Основным предметом интереса исследования выступает фотография тела. Приоритет, отдаваемый данному виду изображения, основан на противоречивом положении тела, поскольку оно дается как «мне принадлежащее» с одной стороны, с другой же, оно «есть плацдарм социальных нормативов, которые конституируют человека как субъект: на нем, определенное скажем, в нем мы видим культурные правила, определившие жесты, позы, наполненность взгляда и ожидаемую реакцию другого».¹³⁵ Тем самым, это свидетельствует о неоднозначности положения

¹³⁵ Савчук В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2005. – С. 124-125.

данного объекта в культуре, а так как культура предстает как визуальноориентированная, то это противоречие маркировано и на визуальном уровне.

Особым образом это дуальное положение тела раскрывается на примере фотографии. Она не просто иллюстрирует принадлежность тела к двум диаметрально противоположенным контекстам, первый из которых задан экспозицией модельного тела (где модельное следует понимать в бодрийеровском смысле, именно как сравнимое с вещью-моделью, к которому необходимо стремиться). Тело-модель полностью рассчитано на демонстрацию всего производимого. Становясь телесным образом этих вещей и предлагая присоединиться к процессу потребления, приобретает желанная близость к идеальному образу тела. Гламурная фотография, репрезентирующая именно такой вид тела и подразумевающая вышеобозначенную модель поведения, предстает в современных реалиях как самый распространенный вид визуальной продукции. Этим можно объяснить легковесное отношение к фотографии в целом, поскольку в обыденном сознании она начинает ассоциироваться с рекламой, и при этом не замечается, что задается не просто пространство выбора в пользу конкретной марки, а пристраивается все система социального поведения, вплоть до внутреннего представления о самом себе. В действительности фотография оказалась скомпрометирована идеологией общества потребления, в котором ставка сделана на такое ее свойство как способность к восприятию коннотативных означающих, в результате чего мы имеем подавляющий гламурный образ тела-знака, тела-макета узурпирующее пространство реально существующего тела. Таким образом, именно производственно-потребительская система стала той культурной предпосылкой, которая спровоцировала появление этого вида фотографии, а тем самым и расщепила общее пространство фотографического изображения.

Второй тип телесности – все оставшиеся тела, не попадающие в вышеобозначенные рамки заданного телесного каркаса. Нанси,

признававший банализирующее воздействие капитала, следствием которого является производственно-потребительский тип отношений, описывает такое же членение: «банальность тел располагается по двум регистрам: банальность модели (иллюстрированные журналы, каноны отточенных, бархатистых тел) – и банальность несортированного материала (какое угодно тело – безобразное, разрушенное, изнуренное)».¹³⁶ По сути, в шкале этих двух полюсов существует вся фотография тела XX века.

В то же время появляется новая плоскость в рассмотрении и самой фотографии – акцент смещается не на фотографию как таковую, а на то, что она репрезентирует. Исходным началом такой позиции выступила концепция Р. Барта, где фотография анализируется исходя из ее уникальности, из того, что она запечатлевает: «каждый раз, когда мне случалось читать что-то о фотографии, я представлял себе конкретное фото, которое любил», и далее «таким образом, я решился сделать посредником любой фотографии самого себя и попытался, на основе нескольких личных впечатлений, сформулировать фундаментальное, всеобщее свойство, без которого не было бы фотографии вообще».¹³⁷ Итогом подобного подхода становится систематизирующая пространство фотографии схема *studium\punctum*, где последнее составляющее, как наиболее значимый элемент пространства снимка, позволяет фотографии «приключиться» в зрителя, порождая ряд личностных аллюзий.

Более радикальную позицию предлагает Е. Петровская в своей книге «Непроявленное: Очерки по философии фотографии», которая является ярким явлением в российской философской мысли. Как отмечалось в критической статье, опубликованной в «Новом литературном обозрении», «мы имеем дело с книгой для современных условий почти уникальной: книгой российского автора, укорененного в западной традиции, но демонстрирующей самостоятельность мышления; развивающей ряд

¹³⁶ Нанси Ж.-Л. *Corpus*. - М.: Ad Marginem, 1999. – С.124.

¹³⁷ Барт Р. *Camera lucida*. - М.: Ad Marginem, 1997. – С.17-18.

концептуальных положений классиков, но претендующей на свое слово в этом непростом разговоре».¹³⁸ Многие положения этой книги фундируются бартовской концепцией. Для автора фотография становится средством анализа культуры, поскольку рассмотрению подвергается не феномен фотографии, а отображаемое, фундированное фотографическим каркасом. В чем-то такое отношение к фотографии созвучно с идеей Сьюзен Зонтаг, которую волновала «не столько фотография, сколько отраженная в ее зеркале современная жизнь. Фотография – это средство узнать, что люди думают и чувствуют, и, разглядывая выражения их лиц, по сути находишь пути, ведущие к реальному миру».¹³⁹ Но ключевым положением, которое формулирует и обосновывает Е. Петровская, становится рассмотрение фотографии как формы мысли. По сути, это положение приводит нас к тому, что вся оптика, все то, что мы включает в ракурс фотообъектива, или просто взгляда, отсылает к общезначимым культурным положениям – мы мыслим визуальными образами, мы способны увидеть только то, о чем имеем какое-либо представление и именно такой акт видения максимально четко вскрывает работу определенных для этой эпохи стереотипов.

В интервью «Методология и современное искусство» Е. Петровская предельно четко расставила смысловые акценты по поводу того, как фотография, и вообще современное искусство, может являть себя формой мысли. «Увидеть любой медийный образ как стереотип, в первую очередь стереотип социальный, - так коротко можно определить апроприативные техники, но точно так же и "метод" - художников-постмодернистов. Впрочем, "методологизм" присущ современному искусству и на более широкой территории. Я по-прежнему считаю, что анализ - говоря о персональных предпочтениях - должен исходить из конкретного материала. Но постепенно убеждаюсь и в другом: в отдельном произведении необходимо искать и находить некие общественные токи. Пусть это будет

¹³⁸ Самутина Н. Петровская Елена. «Очерки по философии фотографии» // Новое литературное обозрение, 2003, №61. – С. 43.

¹³⁹ Цит. по Пондопуло Г. К. Фотография и современность. – М.: Искусство, 1982. – С.10.

отражение коллектива и его запросов на уровне чисто эмоциональном - не прикладная социология и не марксизм (хотя как тут обойтись совсем без одного или другого). Ведь сам тип критического зрительского восприятия <...> связан, во-первых, с определенным временем искусства (так было отнюдь не всегда) и, во-вторых, с той сугубо аффективной ангажированностью, той эмоциональной загрузкой, которая вообще является условием любого восприятия. Воспринимать критически, как это делает современный зритель, можно лишь тогда, когда воспринимаемое так или иначе узнается, то есть когда в нем обнаруживается то, что оказывается наиболее близким, хотя при этом, может быть, и отчужденным, - когда в нем вспыхивает правда "нашего" времени и "нашей" субъективности. Мне кажется, современное искусство позволяет анализировать и выявлять такую "микшированную" социальность. И в этом обращении к коллективу - его формирующейся памяти, его рассредоточенным аффектам - и видится мне уникальная возможность подобрать ключ к современности».¹⁴⁰

Новая акцентуация на изображаемый объект как способ мысли о фотографии вполне оправдана – с того момента, как фотография избавилась от призрака художественного творчества, выделившись в самобытный жанр искусства, ее стремились рассматривать только как самостоятельный предмет без ссылок на запечатляемое. Это привело к тому, что в современном арсенале теоретических размышлений достаточно много трактовок, направленных сугубо на фотографию, что только частично объясняет ту степень воздействия и распространения, какую фотографическое изображение имеет в современном технически прогрессирующем обществе.

Следовательно, проблема фотографии заключается не только в проблеме сущности объекта. Прояснить эту ситуацию можно через введение в рефлексивную плоскость отображаемого, которое уже расцениваться не по

¹⁴⁰ Петровская Е. Методология и современное искусство.// Художественный журнал. – 2003. - № 48-49. – С. 67.

степени похожести с объектом фотосъемки, что в начальном периоде культурной адаптации фотографии стало неоспоримым аргументом для ее легитимации, а с учетом посылок, выявленных у фотографии как «чистого» объекта.

Определив объектом своего интереса фотографию тела, мы уже выделили две противоположенные тенденции в понимании самого тела, которые схематично можно обозначить как внешнюю, где тело понимается как объект опространствованный и принадлежащий другому и внутреннюю, в которой существование тела возможно только как акт его переживания.

В какой-то степени тезис Нанси об экспозиционированной природе тела и фотография, которой мы обязаны визуальным телесно-ориентированным бумом, укореняют в общественном сознании первую позицию, где тело не только сведено к внешнему, но и предопределено другим (это может быть как отдельно взятый индивид, так и целое сообщество). Такую практику поддерживает вся система социальных взаимодействий – медицинский дискурс, косметологическая промышленность, институт моды – т.е. все, что укоренено в производственно-потребительской системе, где итогом становится введение в реальность макетированного тела. «Культура Твигги, бодибилдинга, фитнеса и анорексии создала другую пропасть: не между мужским и женским телом, но между телом, которое «подходит» (fit), и тем, что «не годится», не является телом, в силу своего несовершенства, не-фитнеса, старости».¹⁴¹

Более того, телесный материал, который признан годным и нормативным, т.е. тела-модели, начинает опосредоваться рядом требований; «как только норма заявляется - такой попыткой можно считать рекламу и модные журналы - она сразу же ставится под сомнение, обуславливаясь дополнительными внешними по отношению к самому телу предметами: вы

¹⁴¹ Деготь Е. Тело в фотографии.

//<http://www.mdf.ru/exhibitions/today/2002/bodyandmotion/press54.html>

не будете здоровы и нормальны, если не будете жевать «Орбит шуга фри», пить фанту, носить одежду от Версаче, пользоваться косметикой от Макс Фактор».¹⁴² Это подтверждает, что современное тело опосредуется потреблением.

В подобном контексте общественного понимания тела, противоречиво звучит один из экзистенциальных упреков в адрес фотографии, который впервые сформулировал Р. Барт, определив ее «агентом смерти». Это определение содержит в себе два момента: первый – и самый очевидный – включает временной параметр, а именно каждый раз при просмотре фотографии зритель понимает и принимает экзистенциальную неповторимость запечатленного, иначе говоря, фотография – это то, что всегда «запаздывает», поскольку сохраняет присутствие как «всегда-уже-утраченное».

Второй момент возникает при акте съемки, когда взгляд фотографа через объектив отчуждает мое тело в пользу его представления, или когда я сам пытаюсь играть на камеру в стремлении создать наиболее адекватный, в рамках современной культуры, образ. «Как только я чувствую, что попадаю в объектив, все меняется: я конституирую себя в процессе «позирования», я мгновенно фабрикую себе другое тело, заранее превращая себя в образ. Такого рода трансформация играет активную роль: я ощущаю, как Фотография творит или умерщвляет мое тело в свое полное удовольствие».¹⁴³ Это отмечает не только Барт. Так немецкий фотограф Эрнст Юнгер проводит аналогию между фотографией и трупом, поскольку к обоим прикасались (к фотографии взглядом, к трупу – смертью).

Позиция, отстаивающая «смерть субъекта» перед объективом, односторонняя. Выявляя негативный трансформирующий характер фотографии, полностью игнорируется степень современного понимания – и практического нивелирования – тела. В свою очередь само тело, становясь

¹⁴² Воинова Н. Пластилиновое тело.

//<http://www.navicula.ru/archive/exhibitions/strannychelovek98-99.htm>

¹⁴³ Барт. Р. Camera lucida. - М.: Ad Marginem, 1997. – С. 21.

непосредственным участником процесса съемки, не может не оставить дискурсивный след в теоретическом осмыслении фотографии.

Как уже было показано, тело не является «чистым объектом» рефлексивных изысканий – оно опосредовано, прежде всего, самой культурно-философской парадигмой. Огрех фотографии заключается в том, что с ее помощью смотрящий получает шанс прочувствовать те клишированные позиции (шаблоны), являющиеся подкладкой самой социальности в эпоху постиндустриальных отношений, или, коннотативный смысл, которые воспроизводятся каждый день, составляя ткань повседневности. Соответственно, и тут нельзя не согласиться с Е. Петровской, фотография «...если что-то и выставляет напоказ, то условия видимости. Видимости, отсылающей к сообществам».¹⁴⁴

Действительно, каждый испытывал это чувство неловкости перед объективом фотокамеры. Но насколько верно, что причиной этого эмоционального состояния становится объективация снимающегося, тем более, что это не является прецедентом в современном обществе? Дискомфорт, испытываемый при фотографировании, отсылает нас к проблеме другого рода, а именно к проблеме идентичности. Определить ее можно как соотнесенность чего-либо с самим собой. На современном этапе идентичность – это область «пошатнувшегося единства», что вполне позволяет говорить о кризисе идентичности как «социокультурном феномене, оформившемся в контексте культуры постмодерна и заключающимся в разрушении условий возможности целостного восприятия субъектом себя как аутоидентифицированной личности».¹⁴⁵ Даже если вспомнить позицию Жана-Люка Нанси, для которого сам факт существования тела уже является свидетельством некоторого растождествления, в результате которого тело противопоставляется самости, то сейчас следует отметить, что

¹⁴⁴ Петровская Е. Непроявленное : очерки по философии фотографии. - М.: Ad Marginem, 2002. – С. 35.

¹⁴⁵ Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001 – С.296-297.

с момента появления зеркала, не говоря уже о фотографии, человек имеет вещественное подтверждение собственной расщепленности. Ситуация усугубляется тем, что имея культурный образец «правильного» тела, примириться со своей данностью достаточно сложно. Поэтому когда человек смотрит на свою фотографию, готов ли он посмотреть, и главное принять себя, таким, каким его отображает собственное тело? Он хочет увидеть образ себя, свое представление о себе, даже не о себе, а о своем теле, которое воспитала в нем окружающая действительность. Смотрящий просто не готов столкнуться с собой опространственным, внешним, поэтому получается, что «в короткий ослепляющий миг фотография фиксирует не тебя, и это самое захватывающее»¹⁴⁶, точнее не мое представление о себе.

Именно в контексте проблемности самоидентификации актуальны работы фотохудожницы Синди Шерман, на которых запечатлены куклы или человеческие тела с накладными анатомическими муляжами. Анализируя ее фотографии в статье «Откровения тела», Е. Петровская приходит к выводу, что благодаря данным работам «под вопросом оказывается сама наша, казалось бы неотчуждаемая, идентичность»¹⁴⁷, которая проблематизируется в этих работах через разрушение общепринятых, а значит и культуурообусловленных, способов ее же закрепления. Нарушение территориальных границ тела, а по сути их отсутствие, уничтоженное муляжами, не позволяет традиционно опознать и высказаться об экспонируемом теле. Логическим продолжением темы территориальных границ тела может послужить и современная практика транссексуализма, если рассматривать это явление не как психологическую несостыковку в понимании собственного пола, а как иное пространственное восприятие собственного тела.

Проблематизация идентичности присутствует и в фотографиях Бернара Фокона, которые выставлялись в Новом Манеже (Фотобиеннале 2002).

¹⁴⁶ Петровская Е. Непроявленное : очерки по философии фотографии. - М.: Ad Marginem, 2002. – С. 84.

¹⁴⁷ Там же, - С. 74.

Размещая в кадре «развитриненных» мальчиков-манекенов, сгруппированных в естественных повседневных ситуациях как-то мальчики на море, мальчики на пикнике, мальчики в лесу, автор не только акцентирует внимание на двойном отчуждении, поскольку «одной стороны - фотография как мгновенное изъятие фрагмента из живого целого. С другой стороны, крадется момент не чужой растянутой во времени жизни, а изначально застылой ее копии. И это уже не просто традиционный фотографический стоп-кадр, речь идет о глобальной остановке».¹⁴⁸ Но ключевая интрига его работ проявляется тогда, когда на снимках появляется живой ребенок, и зритель не может его распознать как настоящего, ставя под вопрос его тело как реальность и отказывая ему в идентичности опознания как реального человека из плоти и крови. Муляж человеческого тела, перекрывающий тело настоящее становится свидетельством торжества тела-знака.

Несколько по иному обыгрывает тему расщепления самоидентичности в современной культуре Саверио Лукарьелло. В «Единичном объекте» (1994г.), где со спины запечатлен сам фотограф, рассматривающий радиатор и окно, автор «ставит событийное начало за скобки и изображает исключительно "персонажа без свойств", который не является в полной мере ни собой, ни Другим, как некий нейтральный двойник, лишенный внятной идентичности».¹⁴⁹ Многие работы Лукарьелло, где изображен он сам, отсылают зрителя к фиктивности изображенных проявлений автора и рассматриваемое фото не исключение. Выделенная нами фоторабота может показаться созвучной фотографии Энди Уорхола, где Дуайн Мичелс снял его с закрытым обеими руками лицом. Основной недостаток этой фотографии Р. Барт видел в позе, слишком пафосно демонстрирующей зрителю интеллектуальный жест снимающегося, и в этом не наблюдается никакой самоиронии, что делает ее перегруженной и неинтересной. «Единичный

¹⁴⁸ Бусинцева Н. Пейзаж, нарисованный телом.

<http://www.zera.ru/photography/articles/biennale/print.html>

¹⁴⁹ Кассаньо П. Интимный дневник.// Художественный журнал 1999 № 26-27.
//<http://www.guelman.ru/xz/362/xx26/x2609.htm>

объект» с первого взгляда демонстрирует нам этот же ироничный интеллектуальный жест, и он мог бы сойти за таковой, если бы не нелепость рассматриваемых предметов (а о том, что рассматривают именно их свидетельствует поза Лукарьелло). Поэтому резонно предположить, что автор, в отличие от Энди Уорхола, в этом жесте фиктивен, не реален, как нереальна и вся композиция снимка, что опять же демонстрирует проблематичность самоидентичности.

Безусловно, все эти работы объединяет, помимо области проблематизации, один момент. Они представляют собой фотографии, где нарушен один из принципов «онтологического» направления. В этих фотоработах достоинством изображения становится не природная объективность запечатленного, документальность; снимки в своем большинстве постановочны. Говорить о фотографии, в которой не реализуется ее основная специфика, можно по двум причинам. Первая отсылает к возможности фальсифицировать изображенное на снимке с помощью фотомонтажа, либо корректировать его посредством различных компьютерных программ. Это подрывает восприятие фотографического изображения в качестве бартовского «это было». Второй момент связан с тем, что фотографический образ, как в свое время язык, получил статус чистой реальности, уже не являющейся отображением нашей действительности.

Таким образом, приняв за отправную точку положение Е. Петровской о том, что фотография выставляет напоказ условия видимости, можно обнаружить неочевидное условие, которое будет конституировать способ подачи тела. Как мы увидели на анализируемых фотографиях, любой запечатленный материал отсылает зрителя к проблеме телесной идентификации и самоидентификации, что становится основной проблемой современной культуры, в которой произошло расщепление на тела легальные, тела-макеты и остальной, ненормированный телесный материал.

Однако было выдвинуто еще одно допущение, в котором предполагалось, что фотоизображение не может отчуждать и репрессировать тело, уже не принадлежащее человеку, так как это сделано до фотографии. Это процесс Надежда Воинова, выступавшая в 1998г. куратором выставки «Странный человек. Странное тело», во вступительной статье «Пластилиновое тело» описала следующим образом: «В современном мире тело раздроблено, дисперсно. Оно подвержено любым трансформациям. Существует целая область наук - микро, нейро-, и пластическая хирургия, экскорпоральная имплантация (искусственное оплодотворение), имплантация внутренних органов, операции по перемене пола и возраста, - а также множество специалистов от имиджмейкеров до косметологов и парикмахеров, которые способны полностью изменить внешность человека за сравнительно короткий срок. Тело становится лишь материалом - пластилином, изменяющимся до бесконечности».¹⁵⁰ И дальнейшее продолжение мысли «Тело становится странным, чужим, инородным среди виртуальных пространств и новейших технологий. Компьютерная цивилизация проецирует и выстраивает тело в иной реальности, в то время как реальное тело не востребовано. Оно уже почти рудимент, излишек. Зачем нужны ноги, когда можно обойти весь мир путем простых компьютерных манипуляций, зачем тело и лицо, когда их можно выбрать из сотен образцов».¹⁵¹

Каким образом после таких манипуляций фотография может опредметить, умертвить тело? Очевидная форма «умерщвления» заключается только в редуцировании человека к конкретному образу, в чем и состоит объективация, сведение его до уровня предмета. Но это не единственная практика такого рода. В. Подорога выделяет целый ряд подобных процедур, поскольку любой строго определенный дискурс точно также нивелирует многообразие человеческого проявления. Тенденцию

¹⁵⁰ Воинова Н. Пластилиновое тело.

//<http://www.navicula.ru/archive/exhibitions/strannychelovek98-99.htm>

¹⁵¹ Там же.

отчуждения человеческого тела отмечает М. Эпштейн, когда сопоставляет объем производимой информации в обществе и возможности ее потребления отдельным индивидом, в результате чего «индивид все более чувствует себя калекой, неспособным полноценно соотноситься с окружающей информационной средой. Это особого рода увечье, когда человек лишается не внешних, а внутренних органов: зрение и слух принимают на себя чудовищную нагрузку, которую не выдерживают мозг и сердце. ... По мере встраивания человека в грандиозно распростертое информационное тело человечества неизбежно будут возрастать протезно-электронные составляющие индивидуального тела, ибо ему будет не хватать глаз, ушей, рук для восприятия и передачи всей информации, необходимой для исполнения человеческих функций. Там, где органы утрачивают взаимосвязь в едином целом организма, они опосредуются протезами - экранами, дисками, компьютерами, телефонами, факсами. Все это - удлинители и заменители телесных органов, травмированных избытком информации».¹⁵²

Соответственно, фотография в очередной раз обозначила «условия видимости», которые повсеместно действуют как скрытый механизм реальности в постоянном акте отчуждения тела, что происходит через изменение анатомического каркаса. Именно благодаря таким процессам тело становится социально значимым, «чистом листом», на котором выписываются культурные знаки. Поэтому уже в 1920-1930-х годах Август Зандер и в 1950-1960-х Диана Арбус в своих работах экспонируют тело как знак, указывающий, в частности, на классовые различия. Кроме того, сама структура человеческого взгляда есть некая репрессирующая конструкция по отношению к увиденной реальности, поскольку человек «смотрит

¹⁵² Эпштейн М. Информационный взрыв или травма постмодерна./http://www.ru:0883/journal/travmp/98-10-08/epsht.htm

глазами, а видит сознанием: умонастроением, сочувствием, сопереживанием».¹⁵³

Фотографией вскрываются две культурных установки по отношению к телу, такие как неустойчивость идентификации и объективация уже объективированного тела. Но происходит и кардинальное переосмысление функциональной значимости фотографического изображения. Если раньше, как это было показано в первой главе, специфичность фотографии рассматривалась либо через изобразительное искусство, либо через ее реалистичность («сообщение без кода»), то сейчас многие мыслители, такие как Е. Петровская, Ж. Бодрийяр, В. Савчук и другие, настаивают на самостоятельности визуального образа. Он не становится отображением объективной действительности, а уже сам порождает реальность. Базируется такое положение на изменениях, происходящих в самой эпистемологической структуре. Если классическая рациональность основывалась на познающей активности субъекта, то сейчас мы имеем дело с так называемой «активностью объекта». В частности, это проявляется в активности восприятия, когда объект бросается в глаза, выделяя себя, таким образом, на фоне всего остального. Примером такого действия становится история консервной банки Ж. Лакана. В контексте этой же теории с необходимостью разворачивается и утверждение Ж. Бодрийяра о том, что в акте фотосъемки первично не желание фотографа запечатлеть, а стремление объекта быть сфотографированным, или, как писал он сам: «Они надеются сфотографировать некую сцену для своего удовольствия, а на деле это она хочет, чтобы ее сфотографировали. Они всего лишь статисты в ее инсценировке. Субъект только агент иронического выступления вещей».¹⁵⁴ Бартовский *punctum* также становится явлением того же порядка, подтверждающим активность объекта, поскольку его наличие в фотографии «...предопределяет все мое прочтение: резкое, молниеносное смещение

¹⁵³ Савчук В. Философия фотографии. - СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. – С.16.

¹⁵⁴ Baudrillard J. Photographies. Car l'illusion ne s'oppose pas a la realite...// Paragrana. 1999. Bd. 8. N. 2. S.286.

фокуса внимания. Будучи чем-то отмечено, фото перестает быть каким угодно. Это нечто *совершает нападение* с копьём наперевес, tilt, вызвав во мне малое потрясение, сатори, прохождение пустоты (каким бы смехотворным не представлялся его референт)». ¹⁵⁵ Поэтому, и это отмечает не только Е. Петровская, когда пишет, что: «претерпевающая перемены, фотография эфемерно отделяется от своей сугубо чувственной основы как будто только для того, чтобы выступить в роли схемы, или познавательного механизма, с чьей помощью возможно постижение иных феноменов (включая социальные)», ¹⁵⁶ но и В. Савчук, онтологическая проблематика фотографии смещается в гносеологическую область, поскольку сам объект раскрывает себя в агрессивном акте экспонирования.

Когда говорится об изменении функциональной значимости фотографии в культуре, под этим следует понимать не только активность объекта, как основное условие возможности для существования самой фотографии, но и то, как на нее влияет ее же меняющиеся технические параметры (дигитальное изображение, компьютерные манипуляции), обеспечивающие ей превращение в серию с одной стороны, а с другой – выхолащивающие случайность, как специфическую черту данного объекта. Благодаря этим процессам, правомерно звучит утверждение Бодрийяра о том, что раньше «фотография была своего рода объектом-фетишем. Сегодня же она стала абсолютно банальной вещью. Фотография просто подтверждает существование всех возможных предметов — и больше не обладает собственной ценностью». ¹⁵⁷ Ему вторит Петровская, когда отмечает, что фотография «ретируется, уходит, и это при том, что количество циркулирующих снимков неизменно возрастает». ¹⁵⁸

¹⁵⁵ Барт Р. Camera lucida. - М.: Ad Marginem, 1997. – С.76.

¹⁵⁶ Петровская Е. Непроявленное: очерки по философии фотографии. - М.: Ad Marginem, 2002. – С.12.

¹⁵⁷ Кулик И. Жан Бодрийяр: Мир, запечатленный фотокамерой, - уже не тот, каким он был в реальности. //http://www.artchronika.ru/archive/032002/bodriyar.shtml

¹⁵⁸ Петровская Е. Непроявленное: очерки по философии фотографии. - М.: Ad Marginem, 2002. – С.10.

Собственно, это позволяет нам оценивать данный объект с двух позиций. Первая замкнута в производственно-потребительской системе, где фотография выступает ее агентом и через коннотативный уровень до бесконечности репрезентирует не столько визуальный образ, сколько само желание (не важно, что изображено – вещь, тело или фрагмент тела: это всегда подается как желаемое и доступное). В таком способе фотографирования наблюдается, помимо банализации, главная деформация, происходящая с предметом нашего исследования – стремление выхолостить и уничтожить уникальное, привнесенное в фотографию самой реальностью, желанием объекта, тот случай, который проникает в поле снимка помимо авторского замысла. Все это в целокупности делает фотоизображение проводником культуры потребления.

Вторая позиция противостоит такому культурноопосредованному подходу к фотографии. Она заключается в том, что на примере экспозиции ненормативного тела, деэротизированного тела, как это делал М. Михальчук в своих фотоработах или А. Китаев, разрушается ряд культурных стереотипов, например, где тело подано через желание, которые действуют как объективирующие дискурсы. Подобная практика подачи тела присутствует и в фотоработах Мэпплторпа. Анализируя их в рамках теоретического семинара «Смотреть/видеть Мэпплторпа», приуроченного к проходившей в декабре 2004 г. в Эрмитаже выставке работ этого известного фотографа, В Савчук отмечает, что основная особенность экспонируемых фотографий заключается в выявлении метафизики тела, выраженной в художественной форме. При этом «обвинение автора в порнографии и эротизме исходят, скорее, от аналитиков, в самих же работах обнаженное тело показано максимально дистанцированно от прямых эротических импульсов, в модусе чистой эстетики. <> Мы имеем возможность увидеть тело как таковое. Это достигается при помощи форсированной телесности: тела представлены рельефно, культуристически. Мэпплторп сумел показать рельеф мышц, акцентировать вены, которые выступают на натренированном

до предела теле – теле культуриста, юнгеровского рабочего и воина».¹⁵⁹ Именно через реализацию этой позиции происходит если не разрушение, то существенная деформация, производственно-потребительской системы, так как тело выводится за рамки канона и эротизированного объекта. В этом же направлении воздействует разрушающий общее пространство фотоснимка *punctum*. Р.Барта. Кроме того, в фотографии отчетливым образом обозначился кризис самоидентификации, спровоцированный появлением тела-канона, который стал неизменным атрибутом общества потребления.

Тем самым, основным итогом данного параграфа можно считать выявление двух различных контекстов, порожденных феноменом фотографии. Стоит заметить, что возможность возникновения второй позиции, а именно где фотография уже не рассматривается как непосредственное составляющее общества потребления, появляется только после того, как фотоизображение начинают рассматривать не с позиции воспроизведения реальности, а с точки зрения самостоятельности воспроизводимого образа.

В целом, процесс развития представлений о фотографии представляет некую позитивную динамику, которая начиналась с рассмотрения фотографии как спорного объекта эстетического пространства, потом были выявлены некоторые существенные черты этого вида изображения, а в итоге фотография предстает как форма мысли о современном обществе и визуально обозначает проблемы, связанные с пониманием тела.

¹⁵⁹ Паткуль А.Б. Теоретический фотосеминар «Смотреть/видеть Мэплторпа» // Философские науки 2006, №2. – С. 136-137.

Заключение

Подведем итоги исследования.

Деконструктивистские процессы, проходившие в течении XX века, привели к разрушению текстоцентричного культурного каркаса, ориентированного на рефлексивное чтение, «вслушивание» в текст. Формируется новый тип культуры, где «утрачено тело Бога, его присутствие».¹⁶⁰ Обновленное культурно-философское пространство, лишенное привычного смыслового центра, предстает как визуально ориентированный тип культуры с производственно-потребительской системой отношений. Такая визуальная культура, которую еще называют «витражной» из-за ее предельно экспонированного характера, задает изменение в способах восприятия. Теперь мы имеем дело с поверхностным смотрением, которое только изредка превращается во вдумчивый взгляд.

В измененной культурной ситуации трансформируется и сам способ построения дискурса, способ говорения о проблематизируемых объектах и явлениях. Наиболее ярко эту тенденцию демонстрирует фотография тела. Этот объект представляет интерес для культурно-философской парадигмы, поскольку фотография тела формирует новый способ рефлексии, отличный от сложившегося в текстоцентричной культуре. Также с ее помощью проблематизируется понятие тела и по-новому оценивается роль фотографии в целом.

В отношении самого феномена фотографии была сформирована некая рефлексивная традиция, что объясняется фактом новизны и новаторства этого объекта, оказавшего влияние как на осмысление искусства в целом, так и заложившего тенденцию позитивного восприятия последующих технически воспроизводящих объектов.

Изначально фотография анализировалась как «чистый» объект, без учета отображаемого. Именно к такому способу понимания фотографии

¹⁶⁰ Nancy J.-L. Entre deux.// Magazine litteraire, № 392 novembre 2000. – P. 55.

можно применить два основных подхода – «традиционалистский» и «онтологистский». Первый ориентирован на выявление сущности фотографии, исходя из канонов традиционного искусства; в рамках второго подхода суть фотографии выявляется, отталкиваясь от нее самой, вне сопоставления с другими объектами. В рамках этих подходов были сформулированы важные положения для понимания фотографии.

Так, осмысление фотографии через «традиционалистский» подход приводит к тому, что фотография включается в эстетическую парадигму, но не через сопоставление с традиционными формами искусства, а через обнаружение общих теоретических моментов с одним из авангардных направлений – сюрреализмом.

«Онтологисты» ставят во главу угла такое свойство фотографии, как объективность, основанное на минимальном участии человека в процессе возникновения изображения, выводя далее, что посредством фотографии говорит сама реальность и раскрывается в том первоначальном виде, в котором человек давно перестал ее видеть. Более поздние представители данного направления реабилитируют фотографию перед тотальностью языковой парадигмы, доказывая, что ее коммуникативная основа конституирована либо принципиально не кодируемой природой (сообщение без кода у Р. Барта), либо воспроизведением условий восприятия объекта (У. Эко).

В тоже время в рамках «онтологического» направления формируется более экзистенциальный взгляд на фотографию, где она становится новым способом антропологического мышления, и связан этот процесс с работой Р. Барта «Camera lucida», с исследованиями Е. Петровской и В. Савчука.

Бартом выделяется концептуальная схема *studium/punctum*, посредством которой можно не только проанализировать все пространство фотографического снимка, но и отрефлексировать то противоречивое воздействие, которая фотография оказывает на современную культуру.

По сути, данный вид изображения, с одной стороны, выступает как непосредственный носитель культуры потребления, которая возникает в

качестве альтернативы логоцентричной культуре, что происходит и благодаря потенциальной способности фотоизображения к бесконечному тиражированию, и благодаря studium'у, легко насыщаемому коннотативными значениями. С другой стороны, фотография через punctum демонстрирует способность разрушать пространство, фундированное потреблением как системой отношений.

Для Е. Петровской фотография становится возможностью вскрыть и выставить напоказ условия видимости современной культуры, что проявляется во всем – в манере двигаться, одеваться, говорить, жестикулировать. Но в фотографии, а именно в фотографии тела, раскрывается еще и такая специфическая черта современной действительности, как превращение тела в один из культурных знаков (большая часть масс-медийной продукции воспроизводит именно такое модельное тело), что становится возможным только в контексте общества потребления.

В принципе, возникновение модельного тела (т.е. тела-знака, выхолощенного под потребности производственно-потребительской системы) в какой-то степени обусловлено и философской парадигмой. В частности, можно обнаружить связь между концепцией Ж.-Л. Нанси о теле как внешнем и экспонируемом, принадлежащем другому и современными культурными практиками, предполагающими манипуляции с телом как с подручным материалом, который можно подгонять к существующим критериям телесности.

Однако фотография в данном случае не просто показывает наиболее востребованный тип тела, а вскрывает сам механизм объективирования, распространенный в культуре. Тем самым, происходит снятие обвинения, которое превращается в фундаментальный недостаток фотографического изображения, в том, что она объективирует запечатляемого человека. Этого же человека каждый раз объективирует вся система социальных отношений. Фотография же демонстрирует в этом случае проблему другого рода – а

именно кризис идентичности и самоидентичности, которая становится более чем проблемой в культуре с заданным представлением об образе идеально-красивого тела.

Тем самым, фотография, безусловно, является одним из актуальных объектов современной действительности, которая в своих рамках проблематизирует наиболее неоднозначные объекты современной культуры (тело), а также осмысление самой фотографии предстает в русле позитивной динамики. И на сегодняшний момент это уже не просто средство отображения действительности, а форма антропологической мысли о культурно обусловленном человеке в целом.

Список используемой литературы

1. Агамбен Д. Грядущее сообщество // Художественный журнал. – 1996. - №12. – С. 38-41.
2. Адорно В.Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
3. Андреев Л. Г. Сюрреализм. – М.: Гелеос, 2004. – 352 с.
4. Антология французского сюрреализма. 20-е годы. – М.: ГИТИС, 1994. – 352 с.
5. «Антропологический поворот» в философии XX века. – Вильнюс, 1987. – 265 с.
6. Аристотель Поэтика.// Сочинения в 4х тт. – М.: 1983. – Т.4. – С. 456 с.
7. Арнхейм Р. Что такое фотография? // ДИАЛОГ – США. – 1977. - №1. – С. 36-41.
8. Арто А. Театр и его двойник. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 347с.
9. Астафьев Я.У. Постмодернизм в познании общества // Полис. – 1992. - №3. – С. 63-71.
- 10.Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – 194 с.
- 11.Байлер Б. Сила мгновения // Советское фото. – 1967. - №10. – С. 26-30.
12. Балашова Т. Многоликий авангард.// Сюрреализм и авангард. – М.: 1999. – С.22-33.
- 13.Батчен Д. История с приведениями или начала и концы фотографии // Художественный журнал. – 1996. - №12. – С. 32-41.
14. Барт р. Основы семиологии. // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – 267 с.
15. Барт Р. Фото-шоки. // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994 – С. 61-64.
16. Барт Р. Миф сегодня. // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – С. 72-131.
17. Барт Р. Риторика образа. // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994 – С. 297-319.

18. Барт Р. Camera lucida. – М.: Ad Marginem, 1997. – 223 с.
19. Барт Р. Фотографическое сообщение. // Система Моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – С. 378-393.
20. Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна. // Структура фильма. – М.: Радуга, 1985. – 312 с.
21. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Искусство, 1996. – 239 с.
22. Бердяев Н. Кризис искусства. – М.: СП «Интерпринт», 1990. – 74 с.
23. Бодрийяр Ж. Животное очарование образами // Искусство кино. – 1992. – №10. – С. 41-49.
24. Бодрийяр Ж. Заговор искусства // Художественный журнал. – 1998. – №21. – С. 4-5.
25. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
26. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, КДУ, 2006 – 389 с.
27. Бодрийяр Ж. Система вещей. – М.: Издательство РУДОМИНО, 2001. – 218 с.
28. Бодрийяр Ж. Соблазн. – М.: Ad Marginem, 2000. – 320 с.
29. Бодрийяр Ж. Фотография или письмо света // <http://wwh.nsys.by/klinamen/dunaev1.html>
30. Борисов Е. Проблема интерсубъективности в феноменологии Э.Гуссерля // Логос. – 1999. – № 11. – С.65-83.
31. Бусинцева Н. Пейзаж, нарисованный телом // <http://www.zera.ru/photography/articles/biennale/print.html>
32. Быховская И. М. Телесность как социокультурный феномен // <http://www.culture.niv.ru/doc/culture/encyclopedia-xx-vek/500.htm>
33. Бычков В., Бычкова Л. Предельные метаморфозы культуры – итог XX века // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура

- XX в. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЕН), 2003. – 555-581.
34. Вайнштейн О.Б. Homo dekonstruktivus: Философские игры постмодерна // Апокриф. – 1992. – № 2. – С. 12-31.
35. Вартанов А. Фотография: документ и образ. – М.: Планета, 1983. – 271 с.
36. Вейдле В. Умирание искусства. – М.: Республика, 2001. – С. 7-77.
37. Воинова Н. Пластилиновое тело // <http://www.navicula.ru/archive/exhibitions/strannychelovek98-99.htm>
38. Гавришина О. Смотреть на мир фотографически // <http://www.vavilon.ru/metatext>
39. Гегель В. Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1969. – Т.2. – 328 с.
40. Гиренок Ф. И., Генисаретский О.И. Герменевтика телесности в духовных традициях и современных практиках себя // <http://www.antropolog.ru/doc/persons/Horuju/genis>
41. Горичева Т. Так ли уж несерьезен постмодернизм // Ступени. – 1994. –, №2. – С. 36-43.
42. Гройс Б. Музей и дифференциация // Художественный журнал – 1996. – № 13. – С. 46-51.
43. Гройс Б. Комментарии к искусству. – М.: Художественный журнал, 2003. – 344 с.
44. Гройс Б. Что такое современное искусство. Лекция // Митин журнал. – № 54 // <http://www.vavilon.ru/metatext/mj54/grois/html>
45. Громов М. Живопись и фотография // Советское фото. – 1967. – № 9. – С. 29-31.
46. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – Т.1. – 336 с.
47. Дебор Г. Общество спектакля. М.: «Логос», 2000. – 184 с.
48. Деготь Е. Тело в фотографии // <http://www.mdf.ru/exhibitions/today/2002/bodyandmotion/press54.html>

49. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Изд-во ООО «Красико-Принт», 1996. – С. 6-31.
50. Деллюк Л. Фотогения кино. – М.: Новые вехи, 1924. – 215 с.
51. Дондурей Д. Культура упаковок // <http://xz.gif.ru/numbers/53/dondurey/>
52. Дорохов Ю. Психоанализ и современная культура // Silentium (Философско-художественный альманах). – СПб., 1991. – С. 99-119.
53. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: ИНТРАДА, 1996.- 255С.
54. Интервью Елены Ознобкиной с Валерием Подорогой. Моему я – грош цена // <http://www.russ.ru/journal/peresmot/97-12-10/podor.htm>
55. Ионин Л. Новая магическая эпоха // Логос. – 2005. – № 2. – С. 3-21.
56. Казакова Л. Взгляд изнутри: визуальные дневники Нэн Голдин // <http://takaya.by/life/notince/goldin/>
57. Кант И. Критика способности суждения. – СПб.: Наука, 1995. – 512 с.
58. Кассаньо П. Интимный дневник // Художественный журнал. – 1996. - №26-27. // <http://www.guelman.ru/xz/362/xx26/x2609.htm>
59. Кобрин К. Порнография и буржуазия // <http://www.ruthenia.ru/logos/personalia/kobrin/1/2p2.htm>
60. Король Д. Лезвие фотографа // Художественный журнал. – 1998. – №19-20. // <http://xz.gif.ru/numbers/19-20/list>
61. Кракауэр З. Природа фильма. – М.: Искусство, 1974. – 215 с.
62. Краусс Р. Подлинность авангард и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – 320 с.
63. Кулик И. Жан Бодрийяр: мир, запечатленный фотокамерой, - уже не тот, каким он был в реальности // <http://www.artchronika.ru/archive/032002/bodriyar.shtml>
64. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функция Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте // Комментарии. – 1996. - № 8. – С. 6-12.

65. Левашов В. Back to the (un)real // Искусство кино. – 1998. – № 6. – С. 83-98.
66. Леви Т. С. Психология телесности в ракурсе личного развития // <http://telesnost.ru/omega/psihologiya/>
67. Левинас Э. Тотальность и бесконечное: эссе о внешности // Вопросы философии. – 1999. – № 2. – С. 54-67.
68. Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. – СПб.: Владимир Даль, 2001. – 329 с.
69. Лоуренс Д. Г. Психоанализ и бессознательное. Порнография и непристойность. – М.: Эксмо, 2003. – 480 с.
70. Малахов В. Неудобство с идентичностью // Вопросы философии. – 1998. – № 1. – С. 67-75.
71. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерных исследований: Сб. пер. / Сост. и комментарии Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. – Минск: Пропилеи, 2000. – С. 280-296.
72. Маньковская Н. Б. Неклассическая эстетика: кризис или переход? // Книга неклассической эстетики. – М.: КорневиЩе, 2000. – С. 29-35.
73. Маньковская Н. Б. Симулякр в искусстве и эстетике // Философские науки. – 1998. – № 3-4. – С. 63-76.
74. Маньковская Н. Б. Структурно-психоаналитическая эстетика Ж. Делёза и Ф. Гаттари // Философские науки. – 1989. - № 12. – С. 33-46.
75. Маяцкий М. Некоторые подходы к проблеме визуальности в русской философии // Логос. – 1995. – №6. – С. 47-77.
76. Мерло-Понти М. Око и дух. // Французская философия и эстетика XX века. – М., 1995. – 258 с.
77. Милле К. Современное искусство Франции. – Минск.: Пропилеи, 1995. – 336 с.

78. Мэйер-Дравэ К. Телесность и социальность. Феноменологические статьи по педагогической теории intersубъективности // Топос. – 2000. – №2. – С. 51-78.
79. Нанси Ж.-Л. Corpus. – М.: Ad Marginem, 1999. – 255 с.
80. Научение телу. Круглый стол.// Ежегодник Лаборатории Постнеклассических исследований Института философии РАН. – М.: Ad Marginem, 1993. – 257 с.
81. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega12.txt>
82. Паткуль А.Б. Теоретический фотосеминар «Смотреть/видеть Мэплторпа» // Философские науки. – 2006. – №2.
83. Петрова Г. И. Игра в культуре XX века // Дефиниции культуры: Сб. трудов участников Всероссийского семинара молодых ученых. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1998. – Вып.3. – С. 10-14.
84. Петрова Г. И. Философский деконструктивизм и новые формы конституции культуры.// Культуры как способ бытия человека в мире: Материалы III Всероссийской конференции, Томск 13-15 декабря 2001г. – Томск: Издательство НЛТ, 2002. – С. 3-8.
85. Петровская Е. Методология и современное искусство // Художественный журнал. – 2003. - № 48-49.
86. Петровская Е. Непроявленное: очерки по философии фотографии. – М.: Ad Marginem, 2002. – 207 с.
87. Петровская Е. Отрывки из беседы с Жан-Люком Нанси // Ж.-Л. Нанси. Corpus. – М.: Ad Marginem, 1999. – С. 227-255.
88. Петровская Е. Фигуры времени // Вопросы философии. – 2000. – № 10. – С. 58-67.
89. Петровская Е. Фотография: «не»возможная наука уникального // Искусство кино. – 1998. – № 6. – С. 54-61.
90. Петровская Е. Этика анонимности // Художественный журнал. – 2005. – № 57. – С. 31-35.

91. Платон. Сочинения в трех томах. – М.: Мысль, 1971. – Т. 3. – 520 с.
92. Подорога В. Биографический проект в короткой истории // <http://xz.gif.ru/numbers/45/podoroga/>
93. Подорога В. Словарь аналитической антропологии // http://lib.ru/FILOSOF/PODOROGA_W/s_antropo.txt.
94. Подорога В. Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – 339 с.
95. Политики тела. Пытки // Митин журнал. – 1995. – № 22 // <http://www.vavilon.ru/metatext/mj52/pytki.html>
96. Пондопуло Г. К. Фотография и современность. – М.: Искусство, 1982. – 174 с.
97. Постмодернизм и культура: Сб. ст. / Отв. ред. Е.Н. Шапинская. – М.: ИФАН, 1991. – 138 с.
98. Постмодернизм и культура: Материалы «круглого стола» // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 3-16.
99. Постмодернизм: Энциклопедия. – Минск.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 856 с.
100. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
101. Савчук В. Философия фотографии. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2005. – 256 с.
102. Самутина Н. Петровская Елена. «Непроявленное: Очерки по философии фотографии» // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 61. – С. 43.
103. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. – СПб.: Наука, 2001. – 319 с.
104. Свасьян К. А. О конце истории философии // http://www.ethicscenter.ru/ed/school3/materials/svasyan_s.html
105. Свиблова О. Миг между правдой и подлинностью // Искусство кино. – 2006. – № 2. – С. 135-143.
106. Слинин Я. А. На подступах к экзистенциализму: размышления Ж.-П. Сартра о воображении и воображаемом // Сартр Ж.-П. Воображаемое.

- Феноменологическая психология восприятия. – СПб.: Наука, 2001. – С. 5-48.
107. Смирнов В. А. Рождение клиники, или Тело через болезнь // *Studia culturae*. Альманах кафедры философии культуры и культурологи и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 32-38.
108. Сорока Ю. Магическое и медиа // *Логос*. – 2005. – № 2. – С. 30-39.
109. Тульчинский Г. Л. Слово и тело постмодернизма: от феноменологии невменяемости к метафизике свободы // *Вопросы философии*. – 1999. – № 10. – С. 35-52.
110. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История культуры. Кино. – М.: Наука, 1973. – 425 с.
111. Усманова А. Репрезентация как присвоение: к проблеме существования Другого в дискурсе // *Топос*. – 2001. – №1. – С. 50-66.
112. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. – Минск: ПроPILEI, 2000. – 200 с.
113. Уэльбек М. Мир как супермаркет. – М.: Ad Marginem, 2004. – 155 с.
114. Фоменко А. Медиаживопись // *Искусство кино*. – 2006. - № 9. – С. 144-151.
115. Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности: В 2 т. – СПб.: Академический проект, 2004. – Т.2. – 432 с.
116. Фуко М. Рождение клиники. – М.: Смысл, 1998. – 310 с.
117. Хамитов Н. Философия человека: от метафизики к метаантропологии. – Киев: Ника-Центр, М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2002. – 334 с.
118. Хренов Н. А. Теория искусства в эпоху смены культурных циклов // *Искусство в ситуации смены циклов: междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах* / Отв. ред. Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2002. – С. 432-464.

119. Эко У. Инновация и повторение между эстетикой модерна и постмодерна //Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-Принт, 1996. – С. 52-73.
120. Эко У. От Интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст // <http://www.philosophy.ru/library/eco/internet.html>
121. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 544 с.
122. Эпштейн М. Информационный взрыв или травма постмодерна // <http://www.ru:0883/jornal/travmp/98-10-08/epsht.htm>
123. Эпштейн М. Постмодернизм в России. Литература и теория. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с.
124. Ямпольский М. Память Тиресея. – М.: Культура, 1993. – 320 с.
125. Bohm G. Die Wiederkehr der Bilder.// Was ist ein Bild? – Hrsg. von G. Bohm. Munchen, 1994. – 305 s.
126. Baudrillard J. Photographies. Car l'illusion ne s'oppose pas a la realite...// Paragrana. 1999. Bd. 8. N. 2. S 475.
127. Nancy J.-l. Entre deux.// Magazine litteraire, № 392 novembre 2000. – P. 53-57.