

ПОНЯТИЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И ГРАНИЦЫ ЕГО ПРИМЕНЕНИЯ К ИССЛЕДОВАНИЮ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЫТА

В. Л. Круткин

Удмуртский государственный университет, Россия
krutkin1@yandex.ru

Репрезентация – это представление одного явления в другом и посредством другого. Цель статьи – рассмотреть границы применения понятия репрезентации к опыту производства и использования техногенных изображений. Изображения – это особого рода артефакты, это не слепки или двойники предметов. Неправильно думать, что в них копируются формы уже видимого мира, копировать можно изображения, а не предметы. В изображениях скорее производятся формы, которые еще только становятся видимыми. После талантливого рисовальщика, как и фотографа, мир заметно прирастает в плане видимого.

В объем коммуникативной компетентности человека входит задача не только научиться говорить. Освоиться со светом – это научиться видеть и научиться быть видимым, обращаться со светом в этом смысле столь же важно, как и обращаться с алфавитом. Не менее важно то, что видящий субъект – это говорящий субъект. Зрение как раз нужно, чтобы говорить, что человек видит или не видит.

В опыте восприятия пересекаются различные активности, условно можно выделить телесную, символическую и образную составляющие. Именно поэтому в составе культурного ландшафта выделяют вещественные, вербальные и визуальные артефакты. Они вовлекаются в работу памяти – дискурсивной и образной. Символы – это то, чем обмениваются субъекты коммуникации, ими задается горизонтальный вектор связи людей. Образы не обязательно вовлечены в обмен и тяготеют к целостно-континуальной форме как и сакральные предметы.

Визуальный поворот заключается не в том, что ученые вдруг «открыли» для себя и для других изображения и готовы «закрыть» языковой мир. Поворот заключается в отказе признавать «естественным» доминирование символов над образами.

От человека эпохи модерна в первую очередь ожидали способности рационально интерпретировать реальность. Такие процедуры понимались как мышление, разум. И если на стороне человека обнаруживались какие-то иные знаковые формации, то их приходилось с ритуальными сожалениями редуцировать к «неразумному». Эмоции, чувства, аффекты и сегодня часто отождествляются с природным наследием, но не культурными началами.

В статье ставится под сомнение утверждение, что фотография – это репрезентативная система языкового типа. Показывается, что в фотографии

мы имеем дело с прямым присутствием мира, показывается, что призывы «читать фотографии» остаются лишь метафорами, что функции фотографии в культуре не сводятся к коммуникативной передаче информации.

Будучи образной системой, фотография всегда окружается речью, она адресуется к желаниям и чувствам, воображению и эмоциям людей. Она обращается в сторону, противоположную репрезентации. В ней содержится запрос на развитие нерепрезентативного подхода к визуальным артефактам культуры.

В нерепрезентативном подходе эмоции не противопоставляются рациональности, рассматриваются как вариант мышления. Такое мышление разворачивается в категориях тела (жеста) и аффекта. Мысль помещается в действие, а действие помещается в мир, когнитивное и аффективное в опыте не находятся в противоречии.

Репрезентативные и нерепрезентативные подходы служат предпосылками для разных стилей мышления, выбор такого стиля и определяет границу действия принципа репрезентации.

Ключевые слова: образ, техногенные медиа, восприятие фотографии, репрезентация, нерепрезентативный подход, когнитивное, аффективное.

THE CONCEPT OF «REPRESENTATION» AND THE LIMITS OF ITS APPLICATION IN THE STUDY OF PHOTOGRAPHIC EXPERIENCE

Victor L. Krutkin

Udmurt State University, Izhevsk, Russia
krutkin1@yandex.ru

Representation is the presentation of one thing in another and through another. The purpose of the article is to consider the applicability of the principle of representation to photographic experience, the article discusses the reasons why images appear in culture. Images are not just a cast or a duplicate of an object. It is not just reproducing the forms of the already visible world, but rather producing forms that are just becoming visible in the world. After a talented draftsman, as well as a photographer, the world grows in terms of the visible.

The scope of a person's communicative competence includes the task of not only learning to speak. To get used to light is to learn to see and to learn to be visible, and to use light in this sense is just as important as to use the alphabet. The mirror in culture anticipated photography. The mirror helped to make the image that others wanted to see real.

In the experience of perception, various activities intersect: bodily, figurative, and symbolic. The symbols are what passes between the subject of communication, they define the horizontal vector of the connection of people.

Images are not necessarily involved in exchange and tend to be integral and continuous, just like sacred objects.

The visual turn is not that scientists have suddenly “discovered” images for themselves and for others, and are ready to “close” the language world. The turn is the refusal to recognize the “natural” dominance of symbols in the turnover of visual images.

Human sensuality was not lucky in the modern era. A person of this era was primarily expected to be able to rationally represent reality for its interpretation. If any formations other than “intelligence” were found on the human side, they had to be reduced to “non-intelligence” with ritual regrets. Emotions, feelings, and affects were identified as natural, but not cultural, entities.

The article presents arguments that refute the assumptions that photography is a representative system of a language type. It is shown that judgments about “reading photos” are only metaphors, which means that the function of photography in culture is not limited to the transmission of information.

Being as a visual system, photography is primarily addressed to feelings and emotions.

The article considers the arguments of proponents of non-representative theory which reject interpretative methodologies. In the non-representative approach, emotions are considered as thinking. Such thinking unfolds in the categories of body (gesture) and affect, this thinking is different from verbal thinking. Thought is placed in action, and action is placed in the world, the cognitive and affective in experience are not in conflict.

Representative and non-representative theories come from different styles of thinking, and the choice of this style determines the boundary of the representation principle.

Keywords: image, technogenic media, the perception of photographs, representation, non-representative approach, cognitive, affective.

DOI 10.23951/2312-7899-2020-2-56-73

Фотография изобретается в мире шума речей, движений разного толка (социализм, позитивизм), в век стремительных ускорений, взрывов информации и коммуникаций [Беньямин 1996]. Но парадоксальность изобретения заключалась в том, что фотография несет в себе идею сопротивления всему перечисленному – она мобилизует фотографическое молчание, неподвижность, возвращает миру таинственность, ставит под вопрос любые принудительные сдвиги [Бодрийар 1999].

Аналоговое, а теперь цифровое «письмо светом» (именно так переводят слово «фотография») вездесуще, его продукты проникают

и в социальные науки. По замечанию Д. Миллера, «в 2014 году около 350 миллионов фотографий ежедневно размещалось в Facebook, 55 миллионов в Instagram, 400 миллионов ежедневно размещалось в WhatsApp и 450 миллионов в Snapchat» [Miller 2014]. Чем прельщает исследователей мир изображений? Изображения выступают уникальной формой данных, которая сохраняет многослойные значения, открытые для исследования. Создание документов (в нашем случае – фотографий) – это средство для коммуникации специалистов разных отраслей знания. Наконец, работа с образами идеально подходит для обучения анализу социальных и культурных процессов [Grady 2004, 18–19].

В исследованиях этих медиа, в частности практик создания и использования изображений, сталкиваются разные подходы, которые нередко пересекаются. Фотография может рассматриваться как знак, образ, артефакт. Соответственно, открываются линии соприкосновения интереса к фотографии с семиотикой, теорией искусства, теорией медиа.

В центре внимания семиотики оказывались вопросы отношения изображения и объекта, связи означающего и означаемого, образующей знаковое единство, отсылающие к референту. Поэтому с первых шагов становления семиотики с фотографией ассоциируется роль посредника в отношении к миру.

Семиотика как наука о знаках и знаковых системах берет начало от лингвистики. Объемный опыт семиотического интереса к фотографии представлен работами Барта, но в последующем интерес семиотики к фотографии не превратился в масштабное движение. Хотя отдельные примеры развития семиотики фотографии и могут быть названы, например, это работы Г. Сонессона [Sonesson 2008]. Но показательно, что в объемной хрестоматии по семиотическим исследованиям разделу «семиотика фотографии» посвящено немного страниц [Noth 1995].

В искусствознании интерес к фотографии обычно раскрывается в связи с историей живописи. Таких исследований много больше, можно сказать, что искусствоведческий дискурс в рассмотрении фотографии доминирует. С другой стороны, философское основание искусствоведения может быть разным – позитивизм, структурализм, герменевтика, феноменология и т. д. Отсюда и различия получаемых «философий фотографии». Искусствознание далеко продвинулось в изучении истории искусства, его видов и жанров, достижений школ и направлений, т. е. в направлении к ответу на вопрос – «что такое искусство?». Но сегодня на первый план выходит

другой вопрос – «как искусство работает?» [Bolt 2004]. Это относится и к фотографии.

В конце XX века, под влиянием критики со стороны феноменологии, были ослаблены позиции структурализма, это вело к сомнениям в теориях репрезентации, которые обосновывали понимание фотографии в структурализме.

Набирающий обороты визуальный поворот культуры был связан с важными работами о природе фотографии. В своих работах Т. Митчелл [Mitchell 1996], Х. Бельтинг [Belting 2005], К. Мокси [Moxey 2008], М. Мондзен [Mondzen 2010]. Д. Бёрджер [Berger 2014], В. Бёргин [Burgin 1982], Б. Болт [Bolt 2004], Л. Пёсел [Purcell 2010], В. Подорога [Подорога 2001], Е. Петровская [Петровская 2011], О. Давыдова [Давыдова 2017] показывают, что изрядная доля фотографического опыта выпадает из объяснительных схем репрезентативной теории.

Понятие «фотографический опыт» в статье используется вслед за Р. Бартом, этот опыт складывается из практик разных субъектов – снимающего (Operator), снимающегося (Spectrum), рассматривающего снимки (Spectator) [Барт1997,19]. Фотографический опыт – это связанное многообразие практик, здесь не просто изготавливают бумажные карточки, здесь происходит производство субъектов, наделенных способностями речи, желаний, воображения. Цель статьи – рассмотреть границы применения принципа репрезентации к фотографическому опыту, условия, которые вызывают к жизни различные стили мышления.

Operator – фотографирующий человек

Обобщенное определение фотографии, какие дают словари, – это проективное изображение объемного предмета на плоской поверхности, проекция создается из одной точки пространства, привязана к особому моменту времени. Обычно проекция уменьшает изображенные предметы, между фигурами на плоскости могут возникать отношения, каких не было у предметов в пространстве. Подобные определения вносят начальную ясность, но и порождают массу вопросов. Связано ли создание изображений только с познавательными установками? Если существует онтологический смысл доверия к изображениям, то не означает ли это, что эмоции и аффекты тоже должны быть наделены таким статусом?

Фотографический опыт опирается на работу со светом, он участвует в создании и рассматривании изображений. Что побуждает

человека смотреть через окуляр, что побуждает его вообще изображать что-то?

В антропологии дается ответ, по словам Х. Тилли, «быть человеком означает одновременно создавать расстояние между собой и тем, что находится за его пределами, и пытаться преодолеть это расстояние с помощью различных средств – через восприятие (зрение, слух, прикосновение), телесные действия и движения, а также интенциональность, эмоции и осознание, находящиеся в системах веры и принятия решений, памяти и оценки» [Tilly 1994, 17]. Ключевые слова здесь – создавать расстояние и преодолевать его.

Джон Бёрджер считал, что в основе импульса нарисовать что-нибудь, лежит стремление человека приблизиться к чему-то [Бёрджер 2013]. Он шутливо замечал, что в стремлении нарисовать, рисовальщик уподобляется человеку, который стремится приблизиться к чему-то, например, на мотоцикле. Мотоциклисту нужно многое учитывать: состояние дороги и колес, состояние мотора машины и собственного здоровья. Так и рисовальщику нужно учитывать поверхность бумаги и тип карандаша. Напрасно в желании нарисовать что-либо следует видеть страсть к удвоению мира.

Даже если художник безотрывно смотрит на модель, когда рисует, все равно в финале будет не снятие слепка, не простое воспроизведение форм уже видимого мира, это будет скорее произведение форм, которые только еще становятся видимыми.

Прежде чем в руках Operator'a оказалась фотокамера, в истории люди долго имели дело с камерой обскура. Этот прибор был известен еще в Античности. Ее широко использовали художники, начиная с раннего Возрождения. Здесь использовалось проективное изображение, которое фиксировалось графически. Изобретение Даггера, Ньепса, Тальбота было связано с изобретением способа уже не графической, но химической фиксации изображений. Сегодня благодаря прогрессу науки изображения фиксируются уже электронными средствами. Произошла настоящая революция в глубине технологии создания изображения, хотя на поверхности, где только фотография и работает, цифровую фотографию трудно отличить от аналоговой [Manovich 1995].

В фотографировании одна часть реальности с помощью света оставляет след на другой части реальности, но изображение возникает не просто потому, что забыли закрыть крышку объектива. М. Мондзен в размышлениях о происхождении искусства использует открытия палеонтологов, в частности работы Анри Леруа-Гурана [Mondzen 2010], который показывал обстоятельства возникновения

искусства через изучение пещерных росписей, отделенных от нас на тридцать тысяч лет. Чтобы иметь дело с изображениями, человеку нужно было расположиться в пещере на расстояние вытянутой руки от стены. Именно рука как телесный орган опирается на свод, она участвует в изобретении образа. В этом участвует и такая функция тела, как дыхание. На выдохе человек через трубочку дул на свою ладонь красящим пигментом, который им набирался в рот. Затем рука убиралась, человек смотрел, но не на руку со следами пигмента, но на то место, где теперь связываются два начала – присутствия и отсутствия. Это самое короткое определение образа. Впечатляет то, что подобные опыты древние люди производили в местах, разделенных как в пространстве, так и времени.

Человек (как Operator) смотрит на мир через видеоискатель. Его взгляд на предмет открывает расстояние, благодаря трансфокатору это расстояние преодолевается. Но взгляд – нечто большее, чем простое приближение удаленного объекта. «Видоискание» стремится прекратить жизнь объекта как он есть сам по себе. В эту жизнь вмешивается символическая способность именовать, желать, воображать. Именование – акт власти. Фотографирование предметов – это их присвоение, считала С. Зонтаг [Зонтаг 2013]. Срабатывание затвора камеры завершает фотографическую охоту, Благодаря жесту фотографирования предмет становится участником ситуации, где одно отсылает к другому, возникает выражающее и выражаемое. Одновременно возникает близость объекта.

Как пишет Ю. Дамиш, нельзя думать, что устройство черного ящика камеры является беспристрастным [Damisch 1978, 70–72]. Камера как инструмент фотовидения содержит внутри себя приспособления для оформления и развития фотографического жеста (через диафрагму, фокусное расстояние). О том, что время фотографии – это «время жеста», отмечали разные исследователи [Маклюэн 2003, 219], Флюссер [Флюссер 2008, 44.]

Глядя в видеоискатель, фотограф ожидает момент, когда картинка станет похожей на то, чего он желает, что воображает, что думает. Хотя классик фотографии А. Картье-Брессон замечал, что думать нужно до фотографирования, после фотографирования, но не в «решающий момент». Operator скрытно присутствует в изображении, ибо камера фиксирует его решение нажать на спуск. Фотограф и зрители его работ думают изображениями.

Operator не очень похож на рисующего художника, он больше похож на охотника, преследующего добычу, или на камлающего шамана, связывающегося с миром духов. К охотнику восходит опыт

пристального глаза и чуткого пальца, нажимающего кнопку затвора («shot» – это и кадр, и выстрел), с шаманом в культуру войдут важные психопрактики.

По мнению П. Бурдые, фотографическая практика существует и поддерживается в большую часть времени благодаря ее семейной функции, функции, дарованной ей семейной группой, – празднование и увековечивание высших точек семейной жизни, укрепление семейной группы [Бурдые 2014, 39–50]. Все другие практики фотографирования, считал он, будут отклонением или девиацией от исходной функции.

Поначалу были лишь изобретатели фотографии – состоятельные люди, имеющие досуг. Постепенно будут складываться любительские сообщества. С их подачи начинается и делается привычным мнение о фотографии как о художественной практике и виде искусства.

Из этой группы выходят люди, которых уже по праву называют фотографами, их основное занятие – снимать на заказ для населения, производства, рекламы, СМИ, правовых институтов, органов власти. Профессионалы-фотографы могут работать и в науке – медицине, астрономии, археологии и т. д. Они выполняют важную позитивную работу – они умеют расшифровывать рентгеновские снимки, извлекать информацию из снимков посевов озимых, делать прогнозы погоды по снимкам состояния ледников и т. д.

П. Бурдые показывал, что в обществе есть сферы, где культурные продукты наделены аурой свершившейся легитимации – музыка, живопись, скульптура, литература, театр. Здесь есть и авторитеты этой легитимации – университеты и академии. Есть сфера, где культурные продукты еще только подлежат легитимации, – кино, фотография, джаз, шансон. Здесь авторитеты легитимации конкурируют, идет борьба за посвящение и признание, для этого и есть клубы и критики. Именно поэтому Бурдые называл фотографию «средним искусством», но не в смысле посредственности, а в смысле промежуточности [Бурдые 2014, 150–159].

Какую функцию выполняет это «пишущее светом» сообщество? Р. Барт считал, что функция фотографического письма «в масштабе общества в целом – интегрировать, то есть ободрять человека» [Барт 2003, 392].

Изучая культурные системы, исследователь поначалу может и не заботиться об их фиксации. Но танец или архитектурное сооружение, пещерную роспись или семейный фотоальбом не привезти на конгресс для доклада. Чтобы поведать научному сообществу

о проведенном исследовании, предметы и изображения придется фиксировать. Именно это заставляет исследователя обратиться к камере.

Spectrum – фотографируемый человек

В объем коммуникативной компетентности человека входит задача не только научиться говорить. Освоиться со светом – это научиться видеть и научиться быть видимым, обращаться со светом в этом смысле столь же важно, как и обращаться с алфавитом. Связка означающего и означаемого знака отсылает к референту. Специфика фотографируемого человека как референта состоит в том, что референт влияет на означающее. Люди хотели бы управлять впечатлениями о себе, этому они тоже учатся. Известно, что феномен фотографии опирается на успехи мануфактур, создавших линзы. Но стекольная мануфактура создала и еще один артефакт, который напрямую связан с человеческим опытом «быть видимым», который позволяет понять важные стороны фотографии. Было изобретено зеркало. Важно присмотреться к истории вхождения зеркала в культуру, как изменялись его функции, как оно влияло на профанную повседневность людей хотя бы тем, что зеркало разводит видимое отражение и образ.

Но много раньше и куда масштабнее в жизнь людей входили сакральные образы – иконы. Благодаря этому предмету религиозного культа возникало учение, в основе которого видимое и образ были взяты как одно и то же [Mondzen 2010].

Непростые вопросы споров иконопочитателей и иконоборцев древней Византии не остались в древности. Что из этих споров об иконе актуально сегодня? « Раскрывается ли ими вера в силу наших глаз или прославляется величие и достоинство образов, которые остаются невидимыми»? [Mondzen 2010,308].

Культурная революция, связанная с модернизацией, предполагает не только обучение населения грамоте, она предполагает еще и публику, у которой должен был появиться навык иметь дело с изображениями. Без зеркальных игр и оптических опытов, без соответствующего иконопочитания и иноборчества не мог бы сложиться герой индустриализма. Массовое общество порождает аппараты и фотографии, и оно порождается ими же вместе с соответствующими речами и желаниями. И здесь не одно только любопытство к фотографии как новому техническому аттракциону, есть и социальные

причины. В 1937 г. в паспортах граждан СССР появляется фотография. Это дополнительная к подписи владельца проекция тела гражданина, которая позволяла осуществлять функции опеки над подвижным населением.

Социальная история фотографии продолжает социальную историю зеркала. В зеркало смотрят не только для того, чтобы разгадать свое непонятное Я, но для того, чтобы сделать реальным тот образ, который люди желают увидеть [Мельшиор-Бонне 2005].

Рядом с задачей, восходящей к Античности, – «познай себя» появляется задача Нового времени – «стань как все», «уравнительно живи». Этот императив адресуется не только к познанию, но к чувственности переживания. Фотографии выполняют эту функцию. Альбом фотографий чаще всего рассматривается в ситуациях социального предъявления себя другим [Нуркова 2006].

Жизнь всегда бесконечно многообразнее, чем ее отображение. Это хорошо показывал Р. Барт: «Перед объективом я одновременно являюсь тем, кем я себя считаю, тем, кем я хотел бы быть, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство» [Барт 1997, 26]. Таков человек перед объективом, но на снимке какие-то черты уйдут в тень, какие-то выйдут на передний план.

Spectator – человек, рассматривающий фотографии

Не все люди умеют фотографировать, не все любят фотографироваться, но рассматривания фотографий не может избежать никто. В восприятие вовлекаются не одни глаза и центры зрения мозга, но весь телесный человек, который может приблизиться, обойти вокруг, взять предмет или изображение в руки. Р. Барт отмечал, что в изображениях «содержится два сообщения: денотативное, то есть собственно аналог реальности, и коннотативное, то есть способ, которым общество в той или иной мере дает понять, что оно думает о ней» [Барт 2003, 380]. Коннотация осуществляется через речь, т. е. «фотография в самый момент своего восприятия уже вербализуется».

Жизнь людей всегда окружалась артефактами. Они создаются в деятельности, и ими люди обмениваются. Обмениваемые артефакты – прообразы символов языка, как отмечает С. Н. Зенкин. Символы – это то, чем обмениваются субъекты коммуникации, ими задается горизонтальный вектор связи людей. Но, как свидетельствуют антропологи, в деятельности возникали и такие артефакты,

какими люди никогда не обменивались. Они образуют сферу образного, или воображаемого, уже не дискретного, но континуального. Предметы второй группы запрещаются к обмену, они считаются сакральными. Такие предметы предназначались для жертвоприношений высшим существам, через них создавался вертикальный вектор связи с трансцендентным. С. Н. Зенкин заключает: «Символы – это то, чем обмениваются субъекты коммуникации, соответственно, они, по определению, имеют дискретную природу, вытекающую из раздельности самих участников обмена; напротив того, образы не обязательно вовлечены в обмен и тяготеют к целостно-континуальной форме, как и сакральные предметы» [Зенкин 2009]. Исследователи отмечают, что под влиянием структурализма произошло характерное изменение перспективы в анализе социальных артефактов. Произошло смещение реального и воображаемого в сторону символического. Как писал М. Годелье, «утвердился принцип, согласно которому из воображаемого и символического (которые не могут существовать раздельно) именно символическое доминирует» [Годелье 2007, 35].

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

Сами образы невидимы, но они делают изображения видимыми. В соответствии с феноменологией «образов нет на стене (или экране), их нет и в голове. Они не существуют сами собой, но они случаются; они имеют место, будь они движущимися или нет» [Belting 2005, 302]. Бельтинг предлагал связку двух понятий – изображения (медиа) и образа заменить на связку трех понятий – медиа, тело, образ. Любое из них в этом треугольнике может занимать место между двумя другими. Изображение выполняет роль средства, это медиа, связующее образ и тело человека. Х. Бельтинг определял образ как «присутствие отсутствия». Репрезентация предполагает, что через интерпретацию мы нечто привносим в опыт, тогда как презентативная сторона нас в опыте скорее встречает [Мохеу 2008, 133]. Это предлагал учитывать Гумбрехт, различая культуры значения и культуры присутствия [Гумбрехт 2006, 86–92].

Образы не ограничиваются пределами изображений, выходят за его пределы в пространство сообщества, где циркулируют

смыслы, в первую очередь вербальные, «изображение имеет измеримые пространственные границы, а образ их не имеет» [Аванесов 2013, 233].

Образы могут жить своей собственной жизнью, могут инициировать собственные значения. «Как относительно автономная инстанция смыслопорождения, образ – это скорее субъект (или квази-субъект), чем объект социального действия» [Инишев 2011, 92].

Образы не только оживляют изображения, они входят в движения и жесты нашего тела. Об этом красноречиво пишет Ф. Ларуэль, касаясь фотографии: «Кроме глаз, рук, туловища, есть, возможно, наиболее затемненные и наиболее дорефлективные глубины тела которые вовлекаются в фотографический акт» [Laguette 2011, 11].

Одним из результатов развития феноменологической философии является предложение понимать тело как онтологическое единство, которое исключает любые дуалистические противопоставления. Тело становится «живым медиа». Работать по оживлению медиа – это прислушиваться к тому, как медиа работают над нами. Характерно название статьи Т. Митчелла: «Чего же хотят картины?» И он отвечал: они хотели бы равных прав с языком, но не превращения в язык, они хотели, чтобы мы все время их спрашивали: «картины, чего вы хотите?», и мы должны быть готовы услышать от них: «да ничего!» [Mitchell 1996, 82]. Памятуя о том, что и люди не всегда знают, чего они хотят, можно допустить, что и картины не всегда могут это знать. Исследователи все чаще говорят о способности самих изобразительных медиа, минуя язык, активно вмешиваться в опыт. По замечанию Е. Петровской, творение требует от нас реакции [Петровская 2011, 22]. Получается, что не только мы имеем дело с изображениями, но и изображения имеют дело с нами.

Человеческой чувственности не повезло в эпоху модерна. От человека этой эпохи в первую очередь ожидали способности рационально через язык репрезентировать реальность и интерпретировать получаемые тексты. Вот почему репрезентация в науке Нового времени заняла центральное место, она ожидается, назначается, выступает в роли судьи.

В работах британского социолога Стюарта Холла, посвященных крутовороту культурных смыслов, особое внимание уделялось проблеме репрезентации. С. Холл писал, что «язык является таким медиа, через который мысли, идеи и чувства представлены в культуре. Репрезентация через язык является главной в процессах, которыми производится значение» [Hall 1997].

С. Холл признавал, что для людей существуют не только рациональные познаваемые значения, но существуют еще чувства и эмоции. Однако в его подходе эмоциональные явления выступают тоже как репрезентации: эти явления также должны быть разделяемыми как и познавательные смыслы. Действительно, бывает так, что люди стараются разделять представления о переживаниях друг друга. Но всегда ли удастся им добиваться близости смыслов в переживаниях красоты, справедливости, гордости или стыда? Людям свойственно обсуждать свои переживания, говорить об эмоциях. Речь об эмоциях – это их репрезентация, но как дело обстоит с самими эмоциональными состояниями? Гнев или стыд не противопостоят своим объектам, они их не обозначают, они ими являются, несут их в себе.

Репрезентативизм исходит из такого понимания языка, когда он оказывается тотальным. С. Холл считает, что «фотография – это репрезентативная система языкового типа, использующая изображения на светочувствительной бумаге, чтобы передавать фотографическое значение о людях, событиях или местах действия».

Считать фотографию репрезентативной системой языкового типа, это полагать, что все содержательные события, связанные репрезентирующими опосредствованиями, должны содержаться в этом кусочке картона. Но так ли это?

Джон Бёрджер, например, считает, что смысл снимка не столько в репрезентации объекта, который оказался в пространстве кадра, но в моменте времени, когда нажимается кнопка [Berger 1972]. Д. Миллер тоже считает, что смысл снимка не в сфотографированном событии, но в контексте события фотографирования, именно это событие сегодня выходит на первый план в исследованиях фотографического письма [Miller 2014]. Прежний вопрос «что такое фотография?» обретает форму вопроса: а «как она работает?» Фотография не столько передает смысл имеющегося события, здесь, скорее, создается новое событие – событие фотографирования, и оставляет о нем след теперь и в сетевом мире.

Виктор Бёрджин утверждает: «Исследования в семиотике показали, что не существует “языка” фотографии, нет единой означающей системы, от которой бы все фотографии зависели (в том смысле как любые тексты в английском языке зависят от грамматики этого языка). Существует, скорее, гетерогенный комплекс кодов, посредством которых может работать фотография. Каждая фотография обладает множеством кодов, типы которых варьируются от одной фотографии к другой [Burgin 1982, 143].

Такая же ситуация, видимо, в живописи. Не существует языка живописи, хотя существует язык отдельного произведения. По словам А. Матисса, «каждое произведение искусства – это система знаков, изобретенных во время его создания и по требованию момента. Выйдя из композиции, эти знаки утрачивают всякую действенность. Знак обладает определенностью только тогда, когда я его использую, и только применительно к предмету, с которым он должен содействовать» [цит. по: Франкастель 2005, 26].

Нередко встречаются обещания обучить чтению фотографий. [Брекнер 2007]. Выдвигаемый этим автором метод получил название секвенциального анализа, т. е. последовательного движения от одного сегмента изображения к другому с последующим их объединением. Но не окажется ли так, что вместо описания человеческого видения мы получим описание машинного сканирования? Парадоксальным образом в секвенциальном анализе не нужен тот, кто смотрит. Но известно, что о фотографии ничего нельзя сказать, не зная, в чьих она руках [Круткин 2012].

Найджел Трифт и его сторонники разрабатывают «нерепрезентативную теорию», призванную противостоять доминирующим сегодня интерпретативным методологиям.

По поводу старого спора Декарта и Спинозы нынешние философы все чаще обращаются к идеям голландского мыслителя. По Спинозе, именно аффект влияет на такие константы человеческого мира, как любовь, ненависть, надежда, желание, страх. Его теория не ставила разум под сомнение, наоборот, его проект предполагал, что под влиянием разума люди могли бы освободиться от страстей и иллюзий. Через Ницше и Бергсона в работах Делеза аффект приходит в гуманитарные исследования в конце XX века.

В этом подходе аффект и эмоции понимаются как проекции действий (emotion как motion). С их помощью происходит конструирование мира, в который человек магически погружается. Эмоциональное мышление, которое разворачивается в категориях тела (жеста) и аффекта, оно другое, чем вербальное мышление. Мысль помещается в действие, а действие помещается в мир. Это начальная точка для всех нерепрезентативных теорий, которые настаивают, что когнитивное и аффективное в опыте не находятся в противоречии. Это предрассудок, считает Н. Трифт, обособлять мышление от чувственных, эмоциональных проявлений человека. Именно в соответствии с этим предрассудком, с историей часто ассоциируют интеллектуальную сторону культуры, тогда как чувственная составляющая жизни ассоциируется с природной стороной дела.

В подходе, который он развивает, «аффект понимается как форма мышления, пусть непрямого и нерелексивного, но все же мышления». «Аффект – это иной способ осмысления мира, но это осмысление, тем не менее прежние попытки понизить аффект до иррационального уровня или поднять его до уровня возвышенного – это были ошибочные попытки» [Thrift 2004].

На стороне человека с фотоаппаратом остается выбор мира, в котором он осуществляет свои инициативы – снимать, сниматься, рассматривать снимки. Это может быть ориентация на статический мир. Такой мир уже существует в полном объеме, не зависит от движений и становлений, это мир уже сложившийся, готовый, завершённый, лишенный неопределенности. В таком перечне – классические условия для репрезентативизма.

Иной окажется ориентация на другой мир, на мир в движении, про него не скажешь что он автоматически «есть», напротив, он лишь имеет место или бывает. Этот мир возникает и исчезает у нас на глазах, всякий раз с обновленными сущностями, они то входят в этот мир, то выходят. Жизнь разворачивается многими способами движений, встреч, она лишена «порядка», в этом мире «всегда происходит больше, чем мы можем воспринять или понять» [Thrift 2004]. Нерепрезентативные теории в целом утверждают беспорядок жизни, выдвигают его на передний план. Здесь подчеркивается важность исследования эмоций, чувств, аффектов. Сам аффект понимается в этих гуманитарных исследованиях не как экссесс, а как обыденность [Давыдова 2017].

Как считает Б. Андерсон, «нерепрезентативные стили мышления никоим образом не могут быть охарактеризованы как анти-репрезентативные [Anderson 2010]. Нерепрезентативные стили опираются на перформативные представления, речь не идет о каких-то новых порядках, которые ожидают раскрытия. Некоторых исследователей смущает отрицательная частичка в слове non-representative. Удачную формулу предложил Х. Лоример: следует говорить о «более чем репрезентативном подходе» (*more than representative approach*) [Lorimer 2005].

Артефакты ландшафта – вещи, образы, символы, все это выступает как новая материальность, упорядочивающая деятельность людей. Иметь дело с фотографическим письмом – если это не аэрофотосъемка и мы не выбираем статический мир – это отдаться тому, что предшествует обычному письму и чтению, а может быть, и пониманию, это открыться переживаниям, эмоциям, чувствам, аффектам.

Рассматривая репрезентативный и нерепрезентативный подходы, нельзя заключить, что первый из них в каком-то смысле ошибочен. Ошибочна точка зрения, что такой подход единственный. В настоящее время второй подход энергично набирает обороты, в нем раскрываются важные стороны изучения культуры, в частности культуры светового письма.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2013 – *Аванесов С. С.* Визуальная антропология: образ, субъект и коммуникация // Вестник ТГПУ. Томск, 2013. 9. С. 229–235.
- Барт 1997 – *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. Москва, 1997. С. 19.
- Барт 2003 – *Барт Р.* Фотографическое сообщение // Система моды. Статьи по семиотике культуры. Москва, 2003. С. 378–392.
- Беньямин 1996 – *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. Москва: Медиум, 1996.
- Бёрджер 2014 – *Бёрджер Д.* Фотография и ее предназначения. Москва, 2014.
- Бёрджер 2013 – *Бёрджер Д.* Блокнот Бенито. Как зарождается импульс что-нибудь нарисовать? // Искусство. 2013, № 10.
- Бодрийар 1999 – *Бодрийар Ж.* Фотография или письмо света / L'Échange Impossible. Paris: Galilee, 1999. URL: <http://dironweb.com/klinamen/dunaev1.html>
- Брекнер 2007 – *Брекнер Р.* Изображенное тело. Методика анализа фотографии // Интеракция. Интервью. Интерпретация. Москва. 2007, № 4. С. 13–33.
- Бурдые 2014 – *Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.* Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. Москва, Праксис 2014. 456 с.
- Годелье 2007 – *Годелье М.* Загадка дара. Москва: Вост. лит., 2007.
- Гумбрехт 2006 – *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. Москва: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
- Давыдова 2017 – *Давыдова О. С.* Аналитика аффекта в кино и фотографии. Автореф. диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологи. Санкт-Петербург, 2017.
- Зенкин 2009 – *Зенкин С. Н.* Небожественное сакральное // Новое литературное обозрение. 2009. № 97. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/97/ze26.pdf>

- Зонтаг 2013 – *Зонтаг С.* О фотографии. Москва. «Ad Marginem press». 2013.
- Инишев 2011 – *Инишев И. Н.* Взаимосвязь материального и смыслового в иконическом опыте // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2011. № 4 (16). С. 86–93.
- Круткин 2012 – *Круткин В. Л.* От анализа фотографии к фотографии как анализу // Медиафилософия. Изд-во: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. Том 8. С. 135–154.
- Маклюэн 2003 – *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешнее расширение человека. Москва, 2003.
- Мельшиор-Бонне 2005 – *Мельшиор-Бонне С.* История зеркала. Москва, 2005.
- Мерло-Понти 1992 – *Мерло-Понти М.* Око и дух. Москва. 1992.
- Нуркова 2006 – *Нуркова В. В.* Зеркало с памятью. Феномен фотографии. Москва. 2006.
- Петровская 2011 – *Петровская Е. В.* Теория образа. Москва, 2011.
- Подорога 2001 – *Подорога В.* Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта// Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии № 1. Под ред. В. А. Подороги. Москва. 2001.
- Флюссер 2008 – *Флюссер В.* За философию фотографии. Санкт-Петербург. 2008.
- Франкастель 2005 – *Франкастель П.* Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Санкт-Петербург. 2005.
- Anderson, Harrison 2010 – *Anderson B. and Harrison P.* The Promise of Non-Representational Theories // Taking-Place: Non-Representational Theories and Geography Ashgate. 2010, 1–37.
- Belting 2005 – *Belting H.* Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. Critical Inquiry / Winter 2005, 302–319.
- Berger 1972 – *Berger J.* “Understanding a Photograph” // Selected Essays and Articles: The Look of Things. London. 1972. URL www.macobo.com/essays/epdf/berger
- Bolt 2004 – *Bolt B.* Art beyond representation. The Performative Power of the Image L., 2004.
- Burgin 1982 – *Burgin V.* Thinking photography (Ed). London 1982, 142–154.
- Damisch 1978 – *Damisch H.* Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image October, 5, Summer 1978, 70–72.
- Grady 2004 – *Grady J.* Working with visible evidence // Picturing the social landscape: Visual methods and the sociological imagination. London, 2004, 18–31.

- Hall 1997 – *Hall S.* The work of representation //Representation: cultural representation and signifying practice. Sage Publication. London, 1997, 13–74.
- Manovich 1995 – *Manovich L.* The paradoxes of digital photography / Photography After Photography. 1995. URL: <http://manovich.net>
- Miller 2014 – *Miller D.* Photography in the Age of Snapchat // Anthropology & Photography. 2014. No. 1.
- Mitchell 1996 – *Mitchell W. J. T.* What Do Pictures Really Want? // OCTOBER. Summer, 1996, 71–82.
- Mondzen 2010 – *Mondzain M.-J.* What Does Seeing an Image Mean? // journal of visual culture [<http://vcu.sagepub.com>]. 2010. Vol/9(3). 307–315.
- Moxey 2008 – *Moxey K.* Visual Studies and the Iconic Turn // Journal of Visual Culture 2008; № 7, 131–146.
- Laruelle 2011– *Laruelle F.* The Concept of Non-Photography New-York. 2011.
- Lorimer 2005 – *Lorimer H.* Cultural geography: the busyness of being ‘more-than-representational’ Progress in Human Geography 29, 1 (2005), 83–94.
- Noth 1995 – *Noth W.* Handbook of Semiotics NY. 1995.
- Purcell 2010 – *Purcell L. S.* Phenomenology of a Photograph, or: How to use an Eidetic Phenomenology // PhaenEx 5 (1): (2010), 12–40.
- Sonesson 2008 – *Sonesson G.* Semiotics of Photography – On tracing the index. Lund University, 2008.
- Thrift 2004 – *Thrift N.* Intensities of feeling: Towards a spatial politics of affect. Geogr. Ann., 2004. 86 B (1): 57–78.
- Tilley 1994 – *Tilley C.* A Phenomenology of Landscape Places, Paths and Monuments. Oxford / Providence, USA, 1994.

Материал поступил в редакцию 01.09.2019