

На правах рукописи

Е. Гиниятова

Гиниятова Елена Владимировна

ФОТОГРАФИЯ КАК СПОСОБ ПРОБЛЕМАТИЗАЦИИ ТЕЛЕСНОСТИ
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

24 00.01 – теория и история культуры

Автореферат

диссертации на соискание учёной степени
кандидата философских наук



Томск – 2007

Работа выполнена на кафедре культурологии и социальной коммуникации
ГОУ ВПО «Томский политехнический университет»

Научный руководитель: доктор философских наук,
профессор Колодий Наталия Андреевна

Официальные оппоненты: доктор философских наук, доцент
Кокаревич Мария Николаевна

кандидат философских наук, доцент
Савельева Елена Николаевна

Ведущая организация : ГОУ ВПО «Томский государственный
университет систем управления
и радиозлектроники»

Защита состоится 30 мая 2007 г в 14 часов 30 минут на заседании
диссертационного совета Д 212.267.17 при ГОУ ВПО «Томский
государственный университет» по адресу: 634050, г Томск, пр. Ленина, 36,
главный корпус

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Томского
государственного университета по адресу г Томск, пр Ленина, 34 а.

Автореферат разослан 28 апреля 2007 г

Ученый секретарь
диссертационного совета



В.Е. Буденкова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность и проблемное поле исследования

Современную культурно-философскую ситуацию можно охарактеризовать, учитывая три тенденции. Первая заключается в том, что в обществе четко обозначена склонность к оптическому восприятию, которое, в итоге, становится неоспоримым приоритетом. Теперь визуальный образ являет собой доминирующую часть повседневной жизни. Этот процесс находит свое отражение и в философском дискурсе, где все чаще стали говорить о переходе от культуры слова к культуре изображения (иконический поворот в определении Годфрида Бема).

Благодаря этому актуальность тематизации визуального пространства не уменьшается, а только увеличивается, в том числе и потому, что появляются новые визуальные объекты, требующие культурного осмысления, как, например, дигитальное изображение. Большая часть современной визуальной продукции является технически произведенной, в связи с чем данное исследование посвящено первому техническому изображению – фотографии. Особенность ее существования – ситуация рефлексивной полумаргинальности, которая вызвана появлением кинематографа, ставшим более значимым объектом для культурно-философского анализа. Сейчас наблюдается возобновление интереса к фотографии. Об этом свидетельствует появление исследований российских философов Е. Петровской и В. Савчука, в которых прослеживается попытка выстроить иной, более позитивный, способ размышления о фотографическом изображении.

Второй фактор, повлиявший на формирование современного общекультурного пространства, – центрация мысли и практик на теле. Проявление этой тенденции можно наблюдать в разных контекстах – от медицинского до социального. Такая разноплановая тематизация телесности не является случайной, поскольку обусловлена ломкой, происходящей в самом культурно-философском основании.

Появление тела в качестве новой рефлексивной категории (если понимать под категорией нечто системообразующее) было спровоцировано разразившимся кризисом рациональности, вылившимся в деконструкцию метафизических оснований. Этот процесс выводит на первый план проблему поиска адекватной замены для уже традиционной метакатегории (рацио). Происходит выделение множества понятий, претендующих на статус нового фундирующего основания культуры, и, как следствие, появляются разнообразные дискурсы, как-то лингвистический, семиологический, психоаналитический.

Во многом благодаря историческому контексту, порожденному платоновским дуализмом духа и тела, в рамках которого формировалась вся европейская традиция периферийного отношения к телу, на место разума был возведен именно его антипод – то есть тело. Тем самым, тело, как понятие, вытесненное из традиционного рефлексивного пространства, стало объектом, которое пытались центрировать, замкнув на нем большинство культурно-философских теорий. 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 и артикулировать.

После деконструкции рациональности культуру рассматривают как массовую. Ее отличительными чертами становятся отсутствие духовности (Духа, Абсолюта, Слова, Логоса и т.д.) и тиражирование, как способ выхолащивания уникального. Активно используя фотоизображение, массовая культура укрепляется в своих позициях. Кроме того, под воздействием научно-технического прогресса в рамках массовой культуры зарождается мощная производственно-потребительская система. Благодаря этому процессу на теоретический уровень осмысления официально

выводятся такие понятия, как «*потребление*» и «*вещь*» Итогом подобного внедрения становится смещенная акцентуация в осмыслении культуры как массовой, она определяется теперь как «культура изобилия» (термин Ж Бодрийара), где основополагающим свойством выступает стремление потреблять Акт потребления получает метафизическую нагрузку «потребление есть активный модус отношения – не только к вещам, но и к коллективному и ко всему миру, – в нем осуществляется систематическая деятельность и универсальный отклик на внешние воздействия, на нем зиждется вся система нашей культуры»¹ Сейчас потребление является той системой отношений, которая обуславливает все социально-культурное пространство Именно такое понимание акта потребления будет третьей конституирующей чертой современных реалий

В рамках общества потребления тиражирование тела всеми возможными визуальными средствами достигает своего апогея, и фотография тела становится неким плацдармом, в котором отражаются ряд современных тенденций Так, при самом поверхностном взгляде на 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 отмеченная полумаргинальность, выраженная в полусерьезном отношении 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

¹ Бодрийяр Ж Система вещей – М , 2001 – С 213

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, поскольку очень часто этот репрезентативный 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 (фотографию и тело), которые утвердили возникновение нового типа культуры, отметим важную деталь – их понимание не только приобрело имманентный категориальный статус в рамках постмодернизма, но в то же время характеризуются некоторой нестабильностью, поскольку трансформируется в зависимости от возникновения новых понятий, в нашем случае потребления и вещи

Таким образом, современная культура была охарактеризована как визуальная, с ориентацией на потребительскую систему отношений. В качестве центрального объекта исследования мы рассматриваем фотографию в одном из своих частных проявлений, а именно фотографию тела. И *проблемное поле* данной работы 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.

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 СМ 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, Ж Липовецки «Эра пустоты», И Ильин «Постструктурализм Деконструктивизм Постмодернизм» и др

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 Бенямина «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» и т.д.

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.

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

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 и 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, ЛГ 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 ЛГ Андреева, Ролана Барта, Ж Бодрийяра, Ги Дебора, Ж -Л Нанси, Е Петровской, В Подороги, З Фрейда, Ж Липовецки

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

Научная новизна работы и положения, выносимые на защиту

Научная новизна исследования заключается в том, что анализ фотографии тела осуществлен 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 и формулируются 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 становится 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

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 способов стимуляции потребности потреблять), с другой стороны, снять ряд упреков, адресованных фотографии современными мыслителями различного толка – от структуралистов, до культурологов, а, значит, раскрыть внутренние 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 целями и задачами работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, в первой из которых содержится два параграфа, а во второй – три, заключения и списка литературы, включающего 127 источников. Объем диссертационного исследования составляет 134 страниц

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы диссертационного исследования и степень ее теоретической разработанности, определяется цель, задачи, методы исследования, научная новизна работы, формулируются положения, выносимые на защиту, описывается теоретическая и практическая значимость исследования, обозначается структура диссертации

В первой главе «Фотография в культурно-исторических условиях и дискурсах XX века» выделяются и раскрываются два основных подхода к проблематизации фотографии. Первый из них – «традиционалистский», в котором фотография рассматривается через смысловое поле классического и неклассического искусства. Соответственно, определение фотографии происходит посредством канонов произведения искусства, его эстетики. Второе направление – «онтологическое», в котором фотографическое изображение рассматривается как новый объект, со своей сущностью, не проистекающей из чего-то ранее предшествующего (как это происходит в традиционном направлении). Таким образом, первый параграф посвящен «традиционалистскому» подходу. Второй параграф раскрывает суть «онтологического» подхода к фотоизображению.

В целом, задача первой главы заключается в стремлении 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 называется «Фотография в пространстве классического и неклассического изобразительного искусства». Он направлен на анализ процесса легитимации фотографии в социокультурном пространстве. Необходимость описания этого процесса проистекает из новаторства фотографии по отношению к уже существующим средствам отображения.

Эстетическая сфера конца XIX – начала XX в (те на момент возникновения фотографии) представляла собой неоднородную структуру. Конец XIX века со своим кризисно-трансформационным характером спровоцировал появление авангарда, нового течения, коснувшегося всех видов искусства. Авангард, в своем стремлении деконструировать традиционную эстетику, был направлен не на отдельные ее проявления, а на то общее, что объединяло 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 связи с этим, процесс легитимации фотографии проходил как бы в два этапа – сначала в контексте традиционной эстетической парадигмы (возможность такого сравнения возникает из-за ориентации на один и тот же реалистический способ отображения, как в фотографии, так и в классической картине), потом – в русле авангардных направлений.

При анализе традиционной эстетической парадигмы были выделены следующие конституирующие ее 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,
4. Специфический способ восприятия объекта искусства через незаинтересованное удовольствие.

При попытке применить эти принципы к фотографии мы пришли к следующим результатам:

У фотографии имеется частичное совпадение со сферой традиционного изобразительного искусства в ее ориентированности на

миметический принцип, но только в качестве внешней характеристики, так как точность отображения напрямую вытекает из механической природы фотокадра, а не является следствием представления об универсуме как о целостном и гармоничном явлении. Также фотография может реализовываться через художественный образ, который, безусловно, является характеристикой любого вида искусства.

Такие черты традиционного искусства, как незаинтересованное удовольствие в качестве способа восприятия и уникальность самого произведения, а так же его способа бытия, никак не соотносятся с фотоизображением, более того, они уничтожаются в рамках данного объекта.

Резюмируя результаты сравнительного анализа в один из промежуточных выводов, можно 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.

Такой традицией становится авангард, под которым понимается реакция художественно-эстетического сознания на глобальный перелом, вызванный научно-техническим прогрессом последнего столетия. Собственно, с ним связана вторая попытка фотографии укорениться в эстетической парадигме.

Возникновение авангардных направлений, претендующих на создание принципиально нового по отношению к традиции, с первого взгляда должны были усилить позиции классического искусства у воспринимающей аудитории. 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.

Лейтмотив разрушения всех традиционных канонов буквально сталкивает фотографию и авангард в одном из ярчайших своих проявлений лицом к лицу. Речь идет о сюрреализме. Главная цель сюрреализма, которую выдвигает его идейный вдохновитель А. Бретон, заключается в создании сверхреальности посредством ошеломляющих образов, которые появляются в результате автоматического письма. Любое пограничное состояние психики, где снимается тирания разума и цензура суперэго, как, например, сон, гипнотический транс или галлюцинация, обязательно венчают собой начало автоматического письма.

Однако фотография принимается сюрреализмом не только потому, что она не вписывается в классическую парадигму. В ней наличествуют ряд черт совершенно в духе рассматриваемого направления. Это абсолютный автоматизм, схватывание «оптически-бессознательного» и возможность сближения фотоизображения со сновидением и галлюцинацией, которые фактически почитались сюрреалистами как культовые состояния, ибо в этих состояниях зарождаются «ошеломляющие образы».

Так фотография в своем механическом, а значит абсолютном, автоматизме пишет реальность как она есть, и сам момент фиксации изображения отследить невозможно, это неосознаваемый процесс. Такая мгновенность схватывания дает возможность уловить «оптически-бессознательное», являющееся невычлненным моментом в потоке визуальной информации, и представляющее собой бессознательный процесс повседневности.

Таким образом, сюрреализм искал «ошеломляющие образы» в бессознательном человека и в пограничных состояниях, таких как сон. Фотография же выявляла их в самой действительности, благодаря темпоральной несовместимости человеческого взгляда и взгляда через фотообъектив, а также, используя свое природное качество возвращать прошлое в настоящее, сближалась с фрейдовским пониманием сна.

В итоге, фотография становится объектом эстетической парадигмы, но не благодаря похожести на классическое произведение изобразительного искусства, а потому, что имеет ряд теоретически схожих моментов с концептуально-философскими основаниями сюрреализма, как одного из направлений авангарда

Во втором параграфе первой главы «Влияние культурно-философских трансформаций второй половины XX века на осмысление фотографического изображения» рассматривается «онтологический» подход

Было выявлено, что в ряде «онтологически» ориентированных исследований так и не удалось рассмотреть фотографию обособлено, вне сопоставления с другими явлениями, которые начинают претендовать в современных реалиях на особый статус. Такими явлениями становятся 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.

К первым представителям «онтологического» направления, где феномен фотографии рассматривается в своей непосредственной данности, можно отнести таких исследователей, как Л. Деллюк, Э. Панофски, А. Базен и З. Кракауэр. Выделяя доминантные идеи в рассуждениях этих авторов, отметим, что фотография была для них особым выразительным средством, не искаженным субъективностью человека и отсылающим смотрящего к самой реальности, которая заново, а во многом по-новому, открывалась воспринимающему. Собственно, эти положения становятся ключевыми для всей «онтологической» концепции рассмотрения фотографии. В то же время практически все авторы в рамках данного подхода затрагивали вопрос о традиционном способе понимания фотографии через изобразительное искусство, где утверждается, что фотография не может определяться исходя из положений эстетической теории. Она, скорее, расширяет понимание искусства, делая его более доступным.

На более позднем этапе визуальные объекты, а именно кинематограф и фотография, начинают рассматриваться сквозь призму лингвистического поворота, который окончательно оформляется ко второй половине XX века (хотя идея сравнения языка кино и вербального языка в пользу первого существовала уже в 10х-20х гг XX в) Тем самым, благодаря лингвистическому повороту, в осмыслении визуальных объектов появляется новый, лингвоцентристский, лейтмотив Это существенно повлияло и трансформировало общее контекстуальное пространство для дальнейшего понимания фотоизображения

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 еще одна причина, помимо отмечавшегося уже изобретения кинематографа, обособленности ее положения в философском пространстве

Стремление фундировать визуальные объекты положениями структурной лингвистики прослеживается в работах семиотически ориентированных современных философов Р Барта и У Эко Этими авторами разрабатываются две противоположные точки зрения, объясняющие идентичность фотоизображения с запечатленным референтом, т е раскрывающие одну из основных особенностей фотографии

Р Барт допускает возможность рассмотрения фотоизображения как языковой структуры, поскольку она, как и любой другой предмет, может быть мифологизирована Им вычленяется два вида сообщений (денотативное и коннотативное, включаемые в план иконического сообщения), которые присущи любому фото, а также определенные ее характеристики, как-то сообщение без кода, что объясняет восприятие фотографии как натуралистического изображения, и совмещение в пространстве фотоснимка двух временных пластов (прошлого и настоящего)

У. Эко полностью отвергает представление Р. Барта об иконическом сообщении (в рамках фотографического снимка), как о сообщении без кода. Он утверждает, что и фотографический и графический знак похожи на объекты своей репрезентации за счет воспроизведения условий восприятия объекта, а не его свойств, где условия формируются на основании кода узнавания, являющегося слабым кодом. Понимание иконического знака как обусловленного, разрушает и теорию универсальности языка кино, из чего следует, что реальность, запечатленная в кадре, не являет собой аналог действительности.

Важную роль для развития «онтологической» концепции сыграла динамика, произошедшая во взглядах Р. Барта на фотографическое изображение. Начиная с рассмотрения фотографии в семиологическом ключе, автор приходит к иному, экзистенциальному восприятию фотографии. В одной из последних своих работ «Camera lucida», целиком посвященной данному виду изображения, он вводит семиотическую описательную схему *studium/punctum*. Эта схема позволяет Барту развернуть в фотографии два диаметрально противоположенных поля восприятия, такие как общее пространство снимка, направленное во вне и выполняющее коммуникативную функцию, заданную культурными параметрами (*studium*). Второй уровень восприятия – личный, психоаналитический пласт, который, может стать отправной точкой для работы памяти, а может вскрыть общественный стереотип, разрушить мифологический конструкт (*punctum*).

Тем самым, угроза, которую представляет фотография для современного общества, заключается в наличии непредсказуемого *punctum*'а, переключающего внимание зрителя и разрушающего контекст визуализации общества потребления, который выражен в *studium*'е.

Очевидно, что в онтологическом направлении явственно наблюдается динамика взглядов на технически воспроизводящие объекты. Отталкиваясь от основного свойства фотографического изображения, выявленного ранними «онтологистами», которое заключается в отображении самой

физической реальности, можно наблюдать стремление маркировать это как особенность фотоизображения, перелагаемое на кинематограф. Далее возникают 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. Вычленив на примере конкретных фотографий схему *studium/punctum* автор вскрывает резонанс, который способно вызвать фотоизображение, выявляет причину и механизм такого ее воздействия, описывая это как *punctum*.

Вторая глава данного диссертационного исследования называется «**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, трансформирующий понятие вещи и тела.

Таким образом, данная глава нацелена на выявление причины, определяющей фотографию, как гламурную, и фотографию, как ненормативную. Глава состоит из трех параграфов.

Первый параграф называется «Тело как категория современной социокультурной действительности» и посвящен современным практикам осмысления тела. Задачей параграфа становится обнаружение влияния философских теорий на восприятие тела и способов его визуализации.

Первично внимание акцентируется на вытесненном положении тела из культурного обихода и на последствиях такой позиции для философии и культуры в целом, которые описал К. А. Свасьян в лекции «О конце истории философии». Также рассматривается отправная точка вхождения данного понятия в культурный тезаурус, который связан с психоанализом З. Фрейда, появлением категории сексуальности и понятием порнографии (М. Фуко, Жан Бодрийяр, Д. Г. Лоуренс). Но основными в данном параграфе

представляются две противоположные философски маркированные позиции в осмыслении феномена тела. Первая связана с именем Валерия Подороги, который стремится помыслить тело через акт внутреннего переживания, т.е. феноменологически, вторая – с концепцией Ж.-Л. Нанси.

В Подорога отталкивается от понимания тела как внутреннего образа, предстающего в потоке интенциональных переживаний и, как следствие, не являющегося постоянным. В попытке составить единый, мыслимый в терминах становления, образ тела, автор рассматривает его как пороговую структуру, в которой выделяет четыре порога, соположенные следующим образом: *тело-объект*, в рамках которого исключается возможность самого переживания тела, под *телом-объектом* следует понимать определенный анатомический каркас, существующий только в пространстве представлений субъекта-наблюдателя, *тело-«мое тело»*, где территория тела как моего самоопределяется через тело другого и включает две предпосылки: первой становится «я-чувство», как связующее звено между ощущениями тела и опытом тела, второй – восприятие себя как внешнего объекта (телесная схема, которая, находясь в объективном пространстве и времени, есть также и внешнее единство нашего тела как физического субстрата), *тело-аффект*, т.е. трансцендирующее за собственные границы, как физические, так и поставленные телом Другого, тело, лишенное пороговой защиты и расширяющееся (либо сужающееся) в своей экзистенциальной территории, четвертая позиция – тело мыслимое – операция трансцендентального плана, которая позволяет извлечь вышепредставленную очередность из непрерывного потока сменяющихся телесных состояний, и помогает помыслить тело как единый образ.

Такая позиция В. Подороги, в которой анатомический субстрат (тело-объект) рассмотрен как противоестественное состояние, исключает из поля зрения автора тело как физический объект, задействованный в социальных процессах. Если полагать, что способ существования в современной культурной ситуации задается двумя принципами – принципом сексуальной

свободы и принципом коммуникации и информации, то игнорирование тела в его анатомической укорененности узурпирует, по крайней мере, второй принцип, где тело выступает носителем информации (гендерная принадлежность, возраст, здоровье, красивое-некрасивое и т.д.)

Телоцентричная позиция Ж.Л. Нанси выстраивается на противоположном понимании тела. Для французского философа 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 предположить, что тело по отношению к своему носителю, проявляется в своем отчуждении. 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.

Таким образом, 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. Нанси полагает это свойство неотъемлемой чертой тела, так как отчуждаемость в пользу другого уже заложена в нем через способ присутствия в мире, как опространствование. Так или иначе, но в философской парадигме утверждается идея об объективированном характере тела, что служит предпосылкой к его превращению в культурный знак.

Второй параграф «Роль системы потребления в деформации социокультурных процессов» имеет своей задачей показать, как потребление деформирует социокультурное пространство, в частности как под его воздействием появляется макетированное тело, тело-знак. Это становится

возможным, если понимать тело по аналогии с вещью, что дополняет уже обозначенную объективирующую стратегию в восприятии тела.

Предельно выпукло это процесс обозначен через бинарную оппозицию «модель-серия», которую разрабатывает Жан Бодрийяр в своей работе «Система вещей». В традиционном понимании вещи, когда она была сподручна человеку и предопределялась его бытием, вещь модельная (еще ее можно назвать стильной) и серийная вещь не пересекались между собой. В современной, отчужденной, трактовке вещи понятия модель и серия становятся взаимообусловленными, т.е. серийная вещь бесконечно стремится к модели с одной стороны, с другой же стороны, становится условием для существования вещи-модели. Такую схему можно применить и к описанию отношений между телом-макетом, которое обладает такими качествами как молодость, здоровье, лощеность каждого миллиметра кожного покрова, и серийным, нестандартизированным телом. Т.е. естественный телесный каркас существует в постоянном стремлении достигнуть визуальной воплощенности тела-макета, под которым Ги Дебор понимает «звезду» как зрелищную репрезентацию живого человека. Одним из способов демонстрации «звездного» статуса становится и презентация собственной – уже заданной – телесности.

Ж. Липовецки описывает воздействие потребительской системы на человека через понятие персонализации, которая есть стратегия перманентного изменения под воздействием желаний общества. Особым значением обладает тот факт, что и у Ж. Бодрийяра, и у Ж. Липовецки обнаруживается термин персонализации. Обе интерпретации процесса персонализации имеют негативное значение: у Бодрийяра уходит на второй план функциональность вещи, Липовецки пишет о дезориентации человека в постоянных попытках обозначить собственные границы, что приводит к равнодушию, как способу социального функционирования. Тем самым массированный процесс персонализации, индивидуализации, порожденный потреблением, можно охарактеризовать как выхолащивание сущности и в

вещи, и в индивиде, который совершенно потерял в постоянных поисках себя и образа своего тела

Поэтому в реальности мы имеем не столько тело, сколько постоянно воплощающийся, предоставленный как образец, макет тела, удобный для системы производства-потребления. В тоже время это накладывает 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.

Третий параграф «Эффект дробности фотографического пространства и современная визуальная стратегия» нацелен на осмысление современных практик фотографического запечатления тела и раскрытие кризиса понимания тела, проблемности самого этого понятия в рамках визуального общества потребления.

Как было выявлено на примере рассмотренных философских концепций, тело предстает, с одной стороны, как «мне принадлежащее», с другой, в постоянной экспозиции оно предопределяется социальными нормативами, т.е. предстает в процессе постоянного отчуждения.

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 современной действительности как самый распространенный вид визуальной продукции

По сути, фотография оказалась скомпрометирована идеологией общества потребления, в котором ставка сделана на такое ее свойство, как восприятие коннотативных означающих и на ее способность к бесконечному воспроизведению, в результате чего мы имеем подавляющий гламурный образ тела-знака, тела-макета узурпирующего пространство реально существующего тела. Таким образом, именно производственно-потребительская система стала той культурной предпосылкой, которая спровоцировала появление гламурной фотографии, и, тем самым, расщепила общее пространство фотографического изображения

Возникновение второго типа фотографии, противостоящей гламурной, получает свою философскую базу с появлением работ Р Барта, где фотография анализируется исходя из запечатленного, причем основной акцент делается на случайные детали, противостоящие коннотативному пространству. Радикализирует позицию Р Барта Е Петровская. Для автора книги «Непроявленное очерки по философии фотографии» фотографическое изображение становится средством анализа культуры, где значимо все – и *studium*, как выражение коннотативных значений, и *punctum*, как значимая невидимая деталь

В контексте подхода Е Петровской фотография при репрезентации тела фиксирует некое общекультурное клише восприятия, которое может почувствовать и зритель. В терминах автора это можно обозначить как выставление напоказ условий видимости современной эпохи

Фотографию принято истолковывать как объект, который усиливает отчуждение человека от самого себя. К такой трактовке процесса фотографирования склонялись практически все авторы, обращавшиеся к теме фотографии (кроме ранних «онтологов»). Но дискомфорт, испытываемый при фотографировании, выявляет проблему идентичности. Идентичность – это область «пошатнувшегося единства» в современной культурной

ситуации, что особенно усугубляется наличием культурного образца «правильного» тела

Проблеме идентичности посвящены работы фотохудожницы Синди Шерман, которая проблематизирует самоидентичность через нарушение территориальных границ тела, а, по сути, показывает их уничтожение. Бернар Фокон размещает в кадре «развитриненных» мальчиков-манекенов вместе с живым ребенком, которого зритель не может распознать как настоящего, Саверио Лукарьелло показывает нереальность самого себя

Признание существования визуального пласта проблемы идентичности позволяет по иному взглянуть на способность фотографии объективировать и отчуждать запечатленное. Объективация свойственна культуре в целом, и даже структура человеческого взгляда есть некая репрессирующая конструкция по отношению к увиденной реальности

Соответственно, фотография, объективируя снимающегося, выявляет «условия видимости», которые повсеместно действуют как скрытый механизм социокультурной действительности. Именно благодаря такому культурному процессу объективации, тело превращается в социально значимую структуру. 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. М. Михальчук и А. Китаев, репрезентируя дезротизированное тело, разрушают ряд культурных стереотипов, например, где тело подано через желание, которое действует как объективирующий дискурс. Именно через реализацию этой позиции происходит если не разрушение, то существенная деформация, производственно-потребительской системы, так как тело выводится за рамки макета и эротизированного объекта.

Тем самым, основным итогом данного параграфа можно считать выявление двух различных контекстов в феномене 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.

В заключении подведены основные итоги работы.

Ряд положений, раскрываемых в исследовании, отражено автором в следующих публикациях:

- 1 Гиниятова Е. В. Фотография и кино как характерно-типичные объекты современной культуры // Коммуникации и практики современного общества (опыт социального анализа и проектирования): Труды II региональной научно-практической конференции. – Томск Дельтаплан, 2004 – С. 13-16.
2. Гиниятова Е. В. Фотография как способ коммуникации в современном культурологическом дискурсе // Современные тенденции развития социально-коммуникативной сферы: технологии, направления, перспективы Труды II межрегиональной научно-практической конференции студентов, аспирантов и ученых – Томск: Изд-во ТПУ, 2005. – С 33-36
- 3 Гиниятова Е В Влияние социальных практик на дискурсивное пространство фотографии // Известия Томского политехнического университета – 2006. – Т 309. – № 4 – С. 231-234.

Тираж 100 экз.
Отпечатано в КЦ «Позитив»
634050 г Томск, пр. Ленина 34а