

На правах рукописи

Э. Вранск

Кранк Эдуард Освальдович

**ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ КОНФИГУРАЦИЯ
ДИСКУРСА В ФОТОГРАФИИ**

Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры



003471922

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук**

Казань

2009

03 ИЮН 2009

Работа выполнена на кафедре культурологии и философии
Федерального государственного образовательного учреждения высшего
профессионального образования «Казанский государственный университет
культуры и искусств»

Научный руководитель: кандидат философских наук, доцент
Бажанова Римма Кашифовна

Официальные оппоненты: доктор культурологии, профессор
Шкалина Галина Евгеньевна

кандидат философских наук, доцент
Румянцева Марина Георгиевна

Ведущая организация: Казанский государственный университет
им. В.И. Ульянова-Ленина

Защита состоится «23» июня 2009 года в 14 часов на заседании
Диссертационного совета Д 210.005.02 по защите докторских и кандидатских
диссертаций при Федеральном государственном образовательном
учреждении высшего профессионального образования «Казанский
государственный университет культуры и искусств» по адресу: 420059, г.
Казань, Оренбургский тракт, д. 3, ауд. 302.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанского
государственного университета культуры и искусств.

Электронная версия автореферата размещена «22» мая 2009 г. на
официальном сайте Казанского университета культуры и искусств. Режим
доступа: <http://www.kasguki.ru>

Автореферат разослан «22» мая 2009 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат философских наук, доцент



Р.К. Бажанова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Предлагаемое диссертационное исследование посвящено осмыслению философско-культурологической специфики дискурса в фотографии. Особое внимание уделено сообщительности фотографических изображений, с учетом культурных кодов и смыслов, которые они в себе содержат.

Актуальность исследования. Фотография в современном мире выполняет разнообразные и исключительно важные функции, представляя документальное свидетельство исторического времени культуры, цивилизации, выдающихся личностей. Кроме того, она сопровождает и частную, повседневную жизнь человека, фиксируя течение биографического времени, важные и значимые моменты и характеристики сугубо индивидуального, интимного существования. Наконец, фотография — это высокое искусство, которое может выразить скрытое содержание времени в художественных образах, остановив момент истины в точке схождения «поэзии и правды». Фотографии как виду творчества посвящено большое количество аналитических и специальных работ, написанных как теоретиками, так и практиками фотографии. Вместе с тем существует ряд проблемных вопросов, которые связаны с философским пониманием существования фотографии в культуре. В плане деятельности фотография часто рассматривается как технологическая практика, и только потом — как особое феноменальное образование. В аспекте функциональном фотография не всегда адекватно оценивается с точки зрения той роли, какую она играет в современном мире, будучи культурным феноменом, исключительным по возможностям отражения мира и человека, вовлеченности всего социума в его сферу. В аспекте технологическом, интерес к фотографии в последние годы вырос многократно за счет перехода изображения на цифровой тип носителя, что вызвало своего рода культурную революцию в жизни современного человека. В рамках искусствоведения, фотография признана в качестве отдельного вида искусства, но, тем не менее, недостаточно изучена как самостоятельный и весьма специфичный вид творчества. Отсутствие системы оценок, включающей в себя культурологический, феноменологический, технологический, онтологический и искусствоведческий аспекты бытования фотографии, обусловило описательность и фрагментарность понимания ее культурной роли. Этот недостаток остро осознается представителями философско-культурологического знания и самими фотографами.

Универсальность и вездесущность фотографии, возможность проявления свойственной природе фотографирования диалектики факта и мнения, истины и заблуждения, документального и художественного, субъективного и объективного начал обуславливают многие проблемы современного положения фотографии в культуре. Все они нуждаются в системном философско-культурологическом рассмотрении, предполагающем сосредоточение на таком важном качестве фотонизобразований, как их

нарративная, дискурсивная сущность. Именно дискурсивный подход позволяет создать целостное представление о конфигурации смыслов фотографии, обусловленных ее феноменологическим и культурным своеобразием.

Постановка проблемы. Центральной проблемой работы является дискурсивность фотографии, в соответствии с ее спецификой, ролью и местом в культуре. Обладая мессиджем, то есть интенциональностью высказывания, фотография не имеет собственно текстовой составляющей, поэтому необходимо ввести определение фотографического дискурса, благодаря которому можно сконструировать парадигму свойств, присущих фотографии как феноменальному образованию в культуре.

Системный (конфигуративный) подход к той или иной отрасли культуры исходит из природы этой отрасли, поэтому представляется важным уяснить субстанциональность фотографии. Анализ природы и инструментария фотографии, ее эстетических и технологических составляющих дает возможность определить главный парадокс бытования фотографии, заключающийся в художественном воздействии документа. Особое значение при этом имеют такие аспекты дискурса, как момент узнавания в цепи «фотограф — снимок — зритель», соотношение текстовости и авторского начала; каждый из них нуждается в подробной философско-культурологической квалификации.

Степень изученности вопроса. Несмотря на весьма обширный список литературы по фотографии, философско-культурный аспект фотографического дискурса остается в большей части не изученным. Для раскрытия темы диссертации особую важность представляют классические труды по философии, теории культуры, культурологии, эстетике А. Бергсона, К. Леви-Строса, Х. Ортеги-и-Гассета, З. Фрейда, О. Шпенглера, так как именно здесь раскрывается теоретическое понимание ряда философских и культурологических проблем, которые в той или иной мере затрагивают и фотографию. Особое место среди них занимают работы, связанные с категорией времени (А. Августин, Э. Гуссерль, М. Хайдеггер), с исследованием визионерского аспекта аполлонического начала в пластических видах искусства (Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, Э. Фромм), с анализом дискурса как способа культурологической дескрипции в постструктурализме и постмодернизме (Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида).

Истории фотографии посвящены труды В. Беньямина, Х.-М. Кецле, А. Китаева, В. Стигнеева, М. Фризо. Большой массив составляет специальная литература технологического характера, посвященная практическим вопросам и включающая в себя компилятивные фотоальбомы и каталоги выставок. Следует упомянуть также публикации, связанные с творчеством известных фотографов разных эпох (Э. Атже, А. Картье-Брессон, А. Родченко); периодические издания («Советское фото», «foto & video», «Фотодело», «Russian ZOOM»), технологические руководства и

специализированные пособия (Ю. Гурский, А. Лапин, С. Романиелло), а также публикации на интернет-сайтах (Photographer, Fotoline).

Основополагающими для современной философско-культурологической аналитики фотографии являются труды В. Бенямина. Он впервые разделил запечатляемое и запечатлевшееся¹, привнес в аналитику фотографии понятие «аура»², исследовал фотографию как один из видов искусства «в эпоху его технической воспроизводимости».

Определяющими понятиями в философии фотографии, несомненно, являются категории “studium” и “punctum”³, введенные в научный обиход Р. Бартом. Эта коррелятивная пара соотносится с другой оппозицией, которая характеризует сообщительную направленность фотографических изображений: operator — spectator (фотограф — зритель). В «Риторике образа», «Системе моды», в эссе «Третий смысл» Р. Бартом поставлены философско-культурологические проблемы визуальной кодировки фотографического сообщения.

Весомое значение в философско-культурологическом осмыслении фотографии имеют работы Ж. Бодрийяра. Тезис о «необъективности» «объективной» действительности, запечатленной фотографией, которая «утверждает себя в качестве одновременно самой чистой и самой искусственной экспозиции образа»⁴, представляется особенно важным. Ж. Бодрийяр впервые поставил вопрос о «пространстве интимного соучастия объектов и объективных техник»⁵, тем самым подвергнув сомнению фотографическое изображение как способ объективации референта.

Необходимо отметить книгу эссе С. Зонтаг «О фотографии»⁶, где красной нитью проходит мысль о кардинальном воздействии данного вида творчества на визуальную культуру человека. В своих работах Р. Краус подвергает критике прагматическое (функционально-коммуникативное)

¹ «...природа, обращенная к камере, — это не та природа, что обращена к глазу...». — Бенямин В. Краткая история фотографии. — http://nova.iatp.by/03/benjamin_kratkaya-istoria-fotografii.pdf.

² В философско-культурологическом плане «ауру» можно определить как некий заведомый след определенной историко-временной стилизации в изображении, воздействующий на зрителя, погружающий его в определенный культурный контекст.

³ «Studium» (непротиворечивая заинтересованность реципиента в референтной действительности, предъявленной на снимке) имеет смысл постольку, поскольку ему диалектически противостоит «punctum», или «укол» — конкретная деталь, «влекущая и раниющая» зрителя, т.е. то, что привлекает внимание к фотографии, обостряет интерес к ней. — См.: Барт, Р. Camera Lucida: Комментарий к фотографии. — http://nova.iatp.by/03/barthes_camera_lucida.pdf

⁴ Бодрийяр, Ж. Фотография, или Письмо света. — <http://photounion.by/klinamen/dunaev1a.html>.

⁵ Там же.

⁶ Sontag S. On Photography. — New York: Picador, 1990.

использование фотографии в культуре⁷. Современный отечественный философ и культуролог Е. Петровская впервые употребляет словосочетание «дискурсивный характер фотографии»⁸, подходя вплотную к актуальности темы, которой посвящено наше исследование.

Ценнейшим источником последнего времени является работа В. Савчука «Философия фотографии». В ней приведен огромный материал, который подвергнут автором критическому осмыслению. Наиболее цельным представляется раздел, посвященный онтологии фотографии. В. Савчук исходит из того, что онтологию фотографии определяет «иконический поворот», определивший своеобразие современного мировосприятия. Тематику «иконического поворота» в современных средствах массовой коммуникации рассматривают Т. Кудряшова, С. Лишаев, М. Маклюэн, В. Флюссер.

К актуальным исследованиям последнего времени относятся также публикации авторов, изучающих специфику художественности в фотографии (Ю. Богомолов, А. Лапин, С. Морозов), роль фотографии в культуре (В. Михалкович, В. Стигнеев, Н. Хренов), особенности идентификации человека на снимках (В. Круткин, В. Нуркова, Д. Чирва).

Однако актуализация феномена фотографии как уникального вида культурной деятельности в контексте тех культурных вызовов, которые стоят перед фотографией сегодня (переход фотографии на цифровые носители, медийность изобразительного высказывания, кризисные явления, обусловленные массовой культурой и рыночными отношениями), нуждается в комплексном рассмотрении указанной проблематики. Аккумулировать аналитику фотографии возможно, на наш взгляд, именно с точки зрения целостного понимания дискурсивной направленности фотоизображений.

Объектом диссертационной работы является фотография как специфический вид культурной деятельности.

Предметом исследования диссертации является философско-культурологическое осмысление сущности дискурса в фотографии.

Основная цель диссертации — определение философско-культурологической конфигурации фотографии в ее дискурсивном пространстве.

Для достижения этой цели необходимо решить следующие задачи:

- дать определение дискурса в фотографии;
- выявить специфику фотографии как культурного феномена;
- показать неразрывность документальной природы изображения и его художественного смысла;

⁷ «Упадок, которому суждено было охватить это средство (фотографию), обусловлен, таким образом, не только его превращением в товар, сколько поглощением этого товара китчем, то есть лживой маской искусства». — Краус, Р. Переизобретение средства // Синий диван. — М., 2003. — № 3. — С. 108.

⁸ Петровская, Е. Антифотография. — М.: Три квадрата, 2003. С. 23.

- проанализировать феномен фотографии с точки зрения осмысления его культурной проблематики;
- исследовать проблему текстовости фотографических изображений;
- дать анализ аксиологических аспектов в фотографии;
- создать конфигуративное описание дискурса фотографических изображений.

Методологическая и теоретическая основа диссертации связана, прежде всего, с концептуальными установками философского диалектического метода, который позволяет раскрыть сложный противоречивый характер осмысления фотографии как культурного феномена. Применение общенаучного системного подхода позволяет дать анализ дискурса в фотографии не только в его структурно-функциональной, феноменологической определенности, но и в контексте соответствующих культурно-исторических условий, а также в сопряжении с конкретными достижениями и опытом науки. Наряду с этим в работе использовались методы постнеклассической философии, связанные с аналитическим, дискурсивно-деSCRIPTивным способом исследования, что осуществлено при опоре на конкретную методологию, предложенную в трудах Р. Барта, В. Беньямина, Ж. Бодрийера, М. Бланшо, Ж. Зонтаг, Р. Краус, Е. Петровской, В. Савчука, В. Флюссера. С целью выявления культурно-эстетической, игровой составляющей фотографического дискурса были привлечены идеи Е.В. Синцова, С.А. Лишаева, Р.К. Бажановой.

В соответствии с избранными методологическими основаниями, на которых основывается настоящая работа, были определены *методы исследования*. Прежде всего, был использован структурный подход, предполагающий анализ элементов фотографии в их системно-структурных взаимосвязях. При разработке способов кодификации и прочтения смыслов фотографических изображений были применены семиотический и герменевтический методы. При характеристике фотографии с точки зрения ее генезиса использовался диахронический метод. Там же, где это представлялось адекватным, например, в квалификации современного состояния фотографии в контексте ее культурно-исторического развития, использовались синхронистический и компаративистский методы исследования.

Применение данных методов и подходов на практике показывает, что все они взаимно дополняют друг друга. Формируемая таким образом комплексная методологическая стратегия обеспечивает наиболее обоснованные результаты, позволяя выявить своеобразие понимания фотографии как культурного феномена, а также понять специфику его содержания в контексте развития отечественных и зарубежных философско-культурологических исследований.

Новизна исследования заключается в следующем:

- фотография анализируется как специфический вид творческой деятельности в соотнесенности ее феноменологических и культурных составляющих;
- впервые дискурс в фотографии рассматривается в аспекте многоуровневого конфигуративного единства;
- фотография характеризуется с точки зрения актуальности ее проблематики и своеобразия ее дискурса; развивается и дополняется аналитический инструментарий, предложенный основоположниками современного фотоведения: В. Бенъямином, Р. Бартом, Ж. Бодрийяром, С. Зонтаг, Е. Петровской, В. Савчуком;
- с новых позиций анализируется специфика онтологического и экзистенциального аспектов при создании и восприятии фотоизображений;
- дается анализ способа преобразования действительности в фотографии, характеризующегося целостной парадигмой кодировки и прочтения фотографических изображений и обусловленного культурными вызовами современной эпохи.

Рабочая гипотеза исследования. В качестве научной гипотезы данного диссертационного исследования выступает предположение о том, что нарративность фотоизображения имеет смысл постольку, поскольку она актуализирована в конкретном дискурсивном акте, в снимке. Вопросы феноменологии времени при производстве фотоизображений носят весьма специфический характер и неотъемлемы от способов их восприятия. Энигматичность дискурсивной общительности на разных этапах фотографического высказывания позволяет поставить цель системного (конфигуративного) описания фотографии в контексте ее существования в культуре, включая как технологические, так и метафизические аспекты.

Энигматичность фотографического изображения занимала философов и фотографов практически с момента возникновения фотографии. Исследуя те или иные ее области, аналитика фотографии концентрировалась вокруг определенной проблемы, будь то проблема документа и художественной ценности отпечатка, жанра и стиля фотоизображения, вопросов онтологии и искусствоведения.

Продуктивность нашей рабочей гипотезы состоит в том, что фотография подвергается комплексному философско-культурологическому анализу с точки зрения ее общительной сущности, в результате чего мы имеем возможность выработать конфигуративное аналитическое единство в отношении столь важного в социальном отношении культурного феномена, каким является фотография в современную эпоху.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Исследование фотографии систематизируется с точки зрения дискурсивной направленности фотографических изображений, поскольку

именно в актуализированном акте фотографического сообщения, в нарративе (мессидже) снимка и способах его прочтения сходятся его субстанциально-технологические и культурные составляющие.

2. Парадокументальная природа фотографического изображения имманентно включает в себя, наряду с оптической копией референта, неотторжимый от него художественный смысл. В отличие от произведений художественно-изобразительных видов творчества, эстетическая ценность фотографического изображения мыслится не как что-то привнесенное извне и связанное с замыслом автора, а как то, что реализуется в снимке в момент спуска затвора. Авторская позиция в фотографии состоит в степени сосредоточенности фотографа на той действительности, которую он запечатлевает.

3. Квалификация временных составляющих фотографических изображений требует различения на разных уровнях их создания и восприятия. На уровне «остановленного мгновения» — это время, различаемое в себе самом, или контекстное время референта; на уровне замысла, выбора условий экспозиции и дальнейшей обработки снимка — авторское время; на уровне непосредственного восприятия изображения — перцептивное время; на уровне существования фотографии в психике участников дискурса — метафизическое время.

4. Дискурсивные установки в фотографии: момент узнавания, интертекстуальность, визионерская сторона дискурса — определяют специфику кодификации в производстве и восприятии снимков. Узнавание и интертекстуальность изображения состоят в корреляции эстетического и онтологического опыта субъектов дискурса, а его визионерская сторона — в изначальной настроенности социума на дискурс, с одной стороны, и в многообразии трактовок и толкований изображений — с другой.

5. Актуальность аксиологической проблематики в фотографии продиктована, прежде всего, молчаливостью «доверительного контракта» (Р. Барт) между участниками дискурса, ввиду чего проблема ценности снимка остается открытой до тех пор, пока его безусловность не будет утверждена социумом. Кроме того, социокультурная ситуация усугубляет ценностный аспект культурными вызовами последнего времени. Особое место среди них отводится, во-первых, влиянию постмодернистской идеологии в современной культуре, во-вторых, «иконическому повороту» в мировосприятии современников и, в-третьих, технологическому переходу изображений на цифровой тип носителя.

6. Утверждение, по выражению Р. Барта, «нулевой степени» дискурса рассматривается в диссертации как адекватный способ прочтения фотографических изображений с точки зрения преодоления их социально-коммуникативной функциональности.

7. Философско-культурологическая конфигурация дискурса в фотографии актуальна с точки зрения совокупности тех квалификаций,

которые присущи ей в связи с ее субстанционально-феноменологической спецификой, с одной стороны, и собственно культурными аспектами ее нарративности — с другой. В дискурсивном отношении они взаимообусловлены и способны дать целостное впечатление о фотографии как культурном феномене. Эта системная конфигурация носит открытый характер и способствует уяснению роли и места фотографии в современной культуре.

Теоретическая значимость исследования состоит в концептуально новом подходе к фотографии как культурному феномену и виду творческой деятельности.

Практическая значимость работы. Результаты данного исследования могут быть использованы при организации фотографических экспозиций в культурных учреждениях: музеях, галереях, библиотеках, домах творчества, а также в деятельности издательств, СМИ, объединений фотохудожников и журналистов (лектории, мастер-классы, семинары), средними и высшими учебными заведениями для создания специальных семинаров и курсов, посвященных современной визуальной культуре и философии фотографии. Результаты исследования должны способствовать углублению представлений о значимости эстетически и культурно осмысленного искусства фотографии в жизни цивилизованного общества. Кроме того, в связи с огромной популярностью среди широких масс этой формы творчества, материалы диссертации могут дать ориентиры для развития общей, философской и эстетической культуры, для личностного роста тех, кто привержен фотографии профессионально, либо в качестве любителя.

Апробация работы и внедрение результатов в практику. Основные выводы и положения диссертации нашли отражение в ряде публикаций, а также в выступлениях автора с докладами на конференциях международного, всероссийского и республиканского уровней, в том числе: на Международной научно-практической конференции «Язык, литература и культура в эпоху глобализации: тенденции развития» (Чебоксары, 25-26 сентября 2008 г.); на Международной научной конференции «Медиафилософия. Границы дисциплины» в рамках «Дней Петербургской философии» (Санкт-Петербург, 20-24 ноября 2008 г.); на Всероссийских научно-практических конференциях «Проблемы региональной культуры» (Чебоксары, 15 апреля 2008 г., 15 мая 2009 г.).

На основе данного исследования разработаны теоретические и практические курсы по фотографии в рамках культурологического образования на гуманитарных факультетах Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. Отдельные положения диссертации нашли свое отражение в работе фотографических выставок автора: «Странник и его тень» (Чебоксары, октябрь 2007 — февраль 2008 г.) и «Клир и мир» (Чебоксары, август-сентябрь 2008 г.), в изготовлении

рекламной продукции Чебоксарского городского общественного учреждения «Театр Годо», а также в деятельности Чебоксарского фотоклуба.

Структура и объем диссертации. Работа состоит из введения, двух глав (шести параграфов), заключения, а также списка литературы, списка иллюстраций и приложения.

ОБЩЕЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, оценивается степень ее научной разработанности; определяется объект и предмет, цель и задачи, теоретическая основа и комплекс методов исследования; характеризуется источниковая база работы; раскрывается научная новизна, теоретическая и практическая значимость; формулируются основные положения, выносимые на защиту; освещается апробация результатов диссертационной работы.

Первая глава — «Дискурс в фотографии в контексте ее феноменологии» — включает в себя три параграфа.

В *первом параграфе «К предыстории вопроса о дискурсе в фотографии и определение дискурса»* рассматриваются исходные основания, которые содержатся в теоретических публикациях, посвященных осмыслению фотографии как особого феномена. Они закреплены в специальной литературе такими именами, как В. Беньямин, Р. Барт, С. Зонтаг, Ж. Бодрийяр, В. Флюссер, В. Савчук, Р. Краус, Е. Петровская, В. Стигнеев. Актуальность введения нового понятия «дискурс в фотографии» весьма насущна. Специфика введения термина состоит в нетекстовой кодировке фотографических изображений, а значит, в этом отношении момент фотографического высказывания мыслится как своего рода оппозиция вербальному воздействию иных видов культурной деятельности. В связи с вышесказанным представляется важным дефинировать фотографический дискурс в качестве понятия, благодаря которому можно сконструировать парадигму свойств, присущих фотографии как феноменальному образованию в культуре. Изучение существующих в науке определений дискурса, уточнение их применимости по отношению к фотографии как нетекстовому виду деятельности, а также анализ других — междисциплинарных, лингвистических и социологических — компонентов понятия дискурса в современной науке, в частности в постмодернизме, дает возможность принять в качестве базового определение, данное Т. ван Дейком, а именно: «Дискурс есть коммуникативное событие, происходящее между говорящим, слушающим (наблюдателем и др.) в процессе коммуникативного действия в определенном временном, пространственном и прочем контексте»⁹, заменив наименование субъектов дискурса соответственно на «фотограф» и «реципиент». Таким образом, данное определение дискурса позволяет нам, с

⁹ Дейк, Т. ван. К определению дискурса. — <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm>

одной стороны, изучать фотографию в актуализированных культурных контекстах, а с другой — систематизировать различные философско-культурологические аспекты производства фотоизображений в неразрывной связи с их восприятием.

Во втором параграфе «Фотография как парадокument» дается анализ фотографии как технологического процесса проецирования референтных световых масс на носитель изображения с определенными культурными целями. В рамках специального исследования оно значимо в двух аспектах: с точки зрения индифферентности получения и бытования изображений, и одновременно в плане квалификации фотографии как технологической игры.

Существование фотографии между диалектически противоположными полюсами, а именно: индифферентности и «сопротивляемости» изображения по отношению к референцируемой действительности, определяет «загадочность» фотографии как объекта исследования и продуцирует процесс «прочтения» снимков. Данное обстоятельство заставляет исследовать фотографическое изображение как «означающее» с двумя «означаемыми», причем второе находится внутри первого, как если бы снимок одновременно был, помимо того, что он изображает, еще и метаизображением. Это позволяет поставить вопрос о метафотографичности как имманентно присущем фотографии культурно-смысловом атрибуте. В этой связи фотография рассматривается в контексте игровых теорий Г. Гессе, Т. Манна, Й. Хейзинги. Особое внимание при этом уделяется, во-первых, необязательности изображения в плане свободы объективации и перцепции референта; во-вторых, технология рассматривается в качестве определенных «правил игры»; в-третьих, дается анализ известной цеховой замкнутости, «эзотеричности» фотографического сообщества и, в-четвертых, обосновывается экзистенциальная оправданность фотографии в плане эстетической значимости снимков. Таким образом, раскрывается и утверждается гуманистический смысл технологии, осуществляемой в качестве игры, носящей интертекстуальный характер.

Термин «парадокументальность» вводится для характеристики двуединой атрибутивности фотоизображений в плане оппозиции «документальность — художественность». Исследование феноменологической специфики фотографии приводит к положению, что эстетическая ценность изображения в фотографии актуальна лишь с точки зрения аутентичности изображения референту. Механизм создания художественного образа феноменологически восходит к технологической специфике извлечения мгновения из контекста временного континуума. Поэтому парадокс художественного воздействия документа коренится не в изображении как таковом, а в культурной методике производства и предъявления снимков, то есть в трехступенчатости процесса «фотограф — снимок — зритель». Каждое из двух звеньев предложенной

последовательности потенциально содержит в себе третий элемент. В этой связи особое значение приобретает метафизический момент восприятия изображений. Метафизическое видение, закрепленное в соотношении введенных Р. Бартом понятий «studium — punctum», в дискурсивном плане соответствует оппозиции «spectator — operator» и вне этой оппозиции теряет смысл. Этим оправдывается актуальность ценностно-интерпретативного аспекта на всех этапах бытования фотографии в культуре.

В параграфе третьем «Временное поле фотографии» рассматриваются философско-культурологическая семантика «следа» действительности в фотографических изображениях, которая феноменологически восходит к проблеме временных характеристик бытования фотографии в культуре, различаемых на разных уровнях, а именно на уровне конкретного момента оптической фиксации, а также в определении контекстного, авторского, перцептивного, метафизического видов времен.

Квалификация «остановленного мгновения» в фотографии носит различный культурный характер: от «смерти» мгновения (Р. Барт) до апофеоза «бессмертия» в плане противостояния времени. Попытки современного культуролога Н. Хренова¹⁰ характеризовать фотографию как особый вид творческой деятельности, в котором воплотилось внимание современников к «настоящему времени», представляются малоубедительными. Более плодотворной является точка зрения Р. Барта, исходя из которой время в изображении рассматривается как прошедшее («аорист»), то есть в изображении фиксируется момент, фактом фиксации квалифицирующий его через «безусловно прошедшее время».

В дискурсивном отношении актуализация «остановленного мгновения» насущна в плане предъявления его будущему в лице реципиента, что характеризует специфическое воздействие фотографического изображения вообще. Культурная обусловленность и наполненность мгновенной фиксации действительности рассматривается в контексте той напряженности, какой помечены размышления Блаженного Августина о времени¹¹. У Августина обнаруживается проблематика «длящегося мгновения» в его сопоставимости с временным континуумом. Момент переживания отдельного мгновения у Августина представлен понятием «длительного времени», которое в своей обособленности содержит в себе элемент «вечности» и сопряжено с «расширением души», понимаемым в качестве внутренней сосредоточенности человека на переживании исчезающего настоящего. Эта традиция нашла свое продолжение в трудах Э. Гуссерля и М. Хайдеггера. Если Э. Гуссерль рассматривает время как феномен, помеченный понятиями «ретенция» (воспоминание) и «протенция»

¹⁰ Хренов, Н. Фотография в контексте культуры // Фотография: Проблемы поэтики. — М.: Изд-во ЛКИ, 2008. — С.36-60.

¹¹ Августин, А. Исповедь / Пер. с лат. М.Е.Сергеенко. — М.: Ренессанс, 1991. — С.282-309.

(предвидение), которые так или иначе отражаются в «Теперь-бытии»¹², то М. Хайдеггер идет дальше. Он утверждает соотношенность бытия и времени, которые, не являясь феноменами каждое само для себя, обретают феноменальные качества одно через посредство другого: время — через бытие и бытие — через время¹³. Хайдеггеровское понятие «присутствования» оформляет августиновскую традицию «переживания времени» в момент взаимной обусловленности времени и бытия. Причем в качестве «вмещаемости» время рассматривается уже не как одномерная линейная категория, а как четырехмерное образование. Характеристика времени относительно бытия устанавливает, наряду с физической, культурную составляющую времени, которая, по Ж.-П. Сартру¹⁴, насущна в случае наличествования «другого».

Культурная атрибутивность времени в плане соотношенности «присутствований» содержит в себе важный когнитивный аспект. В этом отношении представляется чрезвычайно содержательной работа Г. Гутнера «Знание как событие и процесс»¹⁵, где «теперь-бытие» не противопоставляется в качестве событийной дискретности континуальному временному потоку, а мыслится как «факт схватывания», то есть именно как момент постижения, находящийся вне временного потока. Смысл «факта схватывания» насквозь культурен, когнитивен, и именно в этом контексте «остановленное мгновение» в фотографии приобретает свою самостоятельность и гуманистическую ценность. Таким образом, представляется возможным охарактеризовать мгновение оптической фиксации не просто как дискретный срез континуальности, а как время, различаемое в себе самом.

Культурная специфика сосредоточенности автора изображения на референте отмечена у ряда современных исследователей. Так, В. Флюссер, пишет о «жесте фотографирования»¹⁶, а В. Савчук утверждает концепт «поза логоса»¹⁷. Оба исследователя отмечают определенное культурное значение в физиолого-гностическом переживании времени в момент съемки. Они подчеркивают роль культурных «подтекстов» в определенного рода медитации, которая указывает нам на выход из временной обусловленности

¹² Гуссерль, Э. Собрание сочинений. Том I. Феноменология внутреннего сознания времени. — М.: Логос, Гнозис, 1994. — С. 7-36.

¹³ Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления. — М.: Республика, 1993. — С. 391-406.

¹⁴ Сартр, Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. — М.: Республика, 2000. — <http://www.psylib.ukrweb.net/books/sart03>

¹⁵ Гутнер, Г. Б. Знание как событие и процесс. — <http://www.real-voice.info/modules/myarticles/article.php?storyid=323>

¹⁶ Флюссер, В. За философию фотографии. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008.

¹⁷ Савчук, В. Философия Фотографии. — СПб.: Изд-во СПбУ, 2005.

именно тогда, когда фактом нажатия на кнопку затвора происходит «расширение времени», «расширение души», по выражению Августина.

Однако, квалифицируя время в фотографическом дискурсе, нельзя ограничиваться лишь характеристикой «остановленного мгновения». С точки зрения культурных смыслов времени в фотографии, устанавливается темпоральная классификация, в зависимости от определенных этапов создания и восприятия изображений, то есть этапов дискурса. В диссертации вычленяются различные временные составляющие дискурса, выделяются контекстные, авторские, перцептивные и метафизические временные пространства. Такого рода классификация позволяет не только иначе взглянуть на своеобразие конкретного временного отрезка, связанного с бытованием фотографии в культуре, но и определить это своеобразие в прямой зависимости от дискурсивности, присущей фотографическим изображениям.

Таким образом, исследование феномена фотографии как вида культурной деятельности в аспектах технологическом, субстанциальном, онтологическом и экзистенциально-когнитивном дает возможность с большей определенностью подойти к проблематике дискурса в фотографии как такового. Даже на первом, феноменологическом, этапе исследования все выявленные в данном разделе квалификации (индифферентность изображений, технолого-игровая форма существования фотографии в культуре, единство фотографического и метафотографического в механизме создания и восприятия снимков, парадокументализм изображений и характеристики временного плана) помечены дискурсивностью фотографии и поэтому уже являются элементами, составляющими конфигурацию той культурной «нарративности», которую несет в себе дискурс.

Во второй главе — «Проблема дискурса в фотографии» — формулируется проблематика различных сторон дискурса в фотографии, при особом внимании к собственно культурным аспектам.

В первом параграфе «Проблема текстовости фотографического изображения» рассматривается результативность дискурсивной общительности фотографических изображений. Она воплощена в установке на узнавание, которая имманентно присуща фотографии. Эта установка в качестве необходимого атрибута снимка подразумевает под собой интерактивный контакт между фотографом и реципиентом — контакт, который носит характер косвенного сообщения о портрете самого автора снимка, переданного посредством запечатления его обстоятельств. Специфичность дискурса в фотографии обусловлена тем, что единственной безусловной дискурсивной реальностью в фотографии является мгновенная беззвучная световая проекция отчужденных обстоятельств *при реальном присутствии одного из участников дискурса и потенциальном — другого участника*. Это кардинальнейшим образом отграничивает фотографию от других видов творчества, более того — от других форм дискурса.

Всякий дискурс есть актуализированное в пространстве и времени сообщение, различаемое в качестве определенной системы знаков и значений, другими словами, в той или иной степени дискурс помечен текстовостью. Проблематичность текстового начала в фотографии продиктована, во-первых, ее визуальной природой, а во-вторых — изначальной «молчаливостью» изображений. Фактором, устанавливающим наличие «нарративности» в изображении, является его мессидж. Молчаливость мессиджа содержит в себе определенное доверие фотографа к зрителю и наоборот. Так, Р. Барт говорит о «молчаливом доверительном контракте»¹⁸, который устанавливается между его участниками. Такого рода контракт имеет в виду пространство интертекстуальности, в которое погружены участники дискурса и благодаря которому дискурс может иметь место. Под интертекстуальностью в фотографии следует понимать как визуальную культуру субъектов дискурса, так и опыт «прочтения» и «составления» фотографических сообщений.

Ввиду того, что значение конкретного фотографического изображения косвенно зависит от замысла фотографа, во-первых, и определяется случайностью обстоятельств знакомства реципиента со снимком, во-вторых, можно утверждать, что никто из участников дискурса до момента его актуализации не знает о содержании дискурса. Таким образом, одним из специфических условий дискурса в фотографии является его *непреднамеренность*. Однако готовность, с какой мы рассматриваем фотографии, свидетельствует об изначальной культурной настроенности социума на фотографический дискурс, о потенциальной включенности в него. Своеобразие молчаливого договора, заключенного между обществом и фотографией, коренится глубже, чем принято считать. Будучи визуальным видом творчества, фотография имеет отношение к визионерской природе человека, но, в отличие от других видов иконических искусств, она гораздо более подвержена визионерским установкам именно благодаря своей достоверности. Поскольку в фотографии мы всегда имеем дело с прошлым, которое отчуждено как фактом своего исчезновения, так и степенью нашей отдаленности от референтной действительности, — представляется плодотворным сопоставить фотографию и сновидение.

Не только хронологической «смутностью» и моментом «однажды бывшего» фотография близка сновидению, но также свободой ее транскрипции, смысловой интерпретативности. Фактом предъявления на конкретном снимке некоей «другой» реальности она полагается как «в той или иной мере достоверно возможная». Этот полагаемый условный элемент отстраненной созерцательности выполняет функцию побудительного толчка для достраивания этой реальности в нашем воображении, приблизительно так же, как мы достраиваем сновидение, пытаясь осмыслить не столько его

¹⁸ Барт Р. Camera Lucida: Комментарий к фотографии. — http://nova.iatp.by/03/barthes_camera_lucida.pdf

сюжет, сколько его значение для нас. Текстовость фотографического изображения обусловлена, таким образом, следующими его свойствами: укорененностью в интимном пространстве нашего «я», широтой толкований, изначальной включенностью социума в дискурсивно-культурную практику фотографии, интертекстуальностью фотографического сообщения, заложенной в изображении.

Интерпретативная неопределенность, свойственная молчаливости фотографии, ставит перед нами проблему аксиологии в фотографических изображениях, которой посвящен *параграф второй* — **«Аксиологическая размытость дискурса»**. Ценностная проблематика в фотографии осложнена наличием определенных прагматических целей, которые руководят фотографом в связи с тем или иным «коммуникативным заданием», выполняемым им по роду своей профессиональной деятельности. Поэтому представляется важным выявить смыслы изображений, которые обусловлены социально-коммуникативной сферой, с одной стороны, а с другой — лишают изображение интенциональной незаинтересованности, свойственной творческому аспекту в фотографии. Поэтому в данном разделе определяются функционально-прагматические составляющие дискурса. Здесь внимание концентрируется на фотоизображении как *целостном артефакте, имеющем ценность художественную*. «Художественность» понималась в фотографии в разные эпохи по-разному: «фотокартина» — «фоторепортаж» — «фотоконцепт». Исследование источников по этому вопросу, принадлежащих большей частью отечественным авторам (А. Вартанов, М. Каган, А. Лапин, С. Морозов, В. Стигнеев и др.¹⁹), позволяет выявить самый существенный недостаток в определении специфики художественности в фотографии который состоит в том, что «художественность» мыслится как внешнее качество, «наложенное» на изначальную документальность изображения, тогда как художественное начало в фотографии присуще ей имманентно и находится в нерасторжимой связи с процессом технологического копирования действительности. Синтез «художественности» и «документальности» в фотоизображении большей частью понимается как синкретичность. Вопрос художественной ценности фотографии с необходимостью затрагивает момент профессионализма в фотографической практике. Зачастую профессионализм навязывает изображениям культурные коды и смыслы, имеющие, с одной стороны, социально-функциональный или стилистико-жанровый характер, а с другой — гипертрофированное авторское начало выступает в степени, когда художественность поглощает аутентичность референта, например, в «концептуальных» экспозициях постмодернистского толка.

¹⁹ См., в частности: Фотография: Проблемы поэтики / Сост. В. Стигнеев. — М.: Изд-во ЛКИ, 2008.

Драматизм недооценки роли фотографии в современной культуре, с одной стороны, и мощное развитие технологии изготовления и редактирования снимков благодаря внедрению в фотографию цифровой техники, с другой, определили современный кризис фотографии. Он обозначен в эссе С. Зонтаг²⁰, но с особой остротой представлен в публикациях современных специалистов, таких как Р. Краус²¹ и Е. Петровская²². Возможности современного программного обеспечения для обработки изображений привели к свободе от референта: любое изображение можно обработать таким образом, что если референт еще необходим, то лишь постольку, поскольку необходим материал для обработки. В плане культурно-антропологическом, в современном фотографическом процессе создан уникальный культурный феномен, который можно назвать «человеком фотошопа».

С недавнего времени в культуре получил распространение и феномен «вернакулярной фотографии», который следует рассматривать как апофеоз утраты аксиологической шкалы в фотографии. Характеризуя этот феномен в контексте «омассовления» фотографии, мы приходим к заключению, что возник иной ценностный принцип, который является выражением соответствующей культурной идеологии. Аксиологическая шкала применительно к современной визуальности становится плоскостной, «сетевой», «ризоматической», лишенной гравитационных полюсов. Это «периферийное» идеологическое устройство сродни информационному полю, виртуально существующему и актуальному лишь при окказиональной востребованности в информации, в духе того, как Ж. Бодрийяр в «Прозрачности Зла» рисует «орбитальную» экзистенцию современной антропологии²³. «Вирус незначительности», порожденный этой новой «плоскостно-периферийной», «ризоматически-постмодернистской» идеологией, подобно вирусу иммунодефицита, способен как погубить фотографию, так и сделать ее более осмотрительной в отношении выбора участников дискурса. Вот почему насущен вопрос самоидентификации фотографии как части культуры, вот почему важно понимать ее живую, дискурсивную, сообщительную сущность.

«Вернакулярная» фотографическая культура противопоставлен профессионализм в фотографии. Объединение фотографов на фотосайтах и в обществах фотохудожников ставит проблему культурного бытования фотографии на более высокий уровень, практически недостижимый для

²⁰ Sontag S. On Photography. — New York: Picador, 1990.

²¹ Краус Р. Переизобретение средства // Синий диван. — М., 2003, № 3. — С. 105-127.

²² Петровская Е. Прощание с фотографией: Лекция, прочитанная в ИСИ осенью 2006 г. — <http://art.photo-element.ru/analysis/petrovskaya/petrovskaya.html>

²³ «С тех пор, как астронавты стали вращаться вокруг земли, каждый стал тайком вращаться вокруг самого себя. Началась орбитальная эра...» и далее. — Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла. — М.: Добросвет, 2000. С.44.

человека массы. Симптоматичной является тенденция реанимации технологий «недиджитальных» (нецифровых), намеренного усложнения и удорожания процесса получения отпечатка, с привлечением архаичных приемов: использование монокля, художественной ретуши, мокроколлоидного процесса и др. В этом отношении фотография ставится на уровень элитарной культуры, со всеми привходящими в эту структуру культурными смыслами.

Исследование культурных кодов и смыслов в фотографии проводится *в третьем параграфе «Коды и смыслы фотографических изображений»*. В соответствии с различными коммуникативными установками рассматривается культурная специфика изображений, которые подразделяются на четыре раздела: медиафотография, экзистенциальная, пикториальная и «чистая» фотография.

Из медийных изображений исследуется рекламное фото, с выделением в нем нескольких коммуникативных сообщений: кодового и бескодового, при особом внимании к иллюстративному характеру изображений. Отдельное место в медийных изображениях занимает так называемое «гламурное фото», где вопросы дискурса обуславливаются коммерческими интересами. В результате анализа кодов и смыслов фотожурналистских изображений (работы Ли Берроуза, Арко Датты, Криса Хондраса) формулируются следующие выводы: в каждом из снимков, благодаря злободневности высказывания, содержится дискурсивная составляющая, переводящая референт с изображаемого на изображающего, с обстоятельного контекста референцируемой действительности на обстоятельную самохарактеристику автора. Подобный перевод свидетельствует о метафотографичности дискурса.

Экзистенциальная фотография является способом аккумуляции культурной памяти личности, семьи и общества и подразделяется на фотографию семейную, туристическую, корпоративную, преследуя цели идентификации личности в определенных пространственно-временных обстоятельствах, в чем и заключается культурный смысл такого рода изображений.

Пикториальная фотография может рассматриваться как использование фотографической технологии для создания дискурса не столько фотографического, сколько художественно-изобразительного. Ситуация референта здесь разыгрывается как в театре, с превалированием авторского начала, выраженного как на стадии замысла, так и в процессе создания референцируемой среды, в виде определенных декораций, костюмов для персонажей съемки, специального освещения, построения мизансцены. В результате анализа работ «пикториальных» фотомастеров А. Алексева, Б. Дорсы, А. Дроздина, С. Лещинской и О. Дерзкого, А. Каплана, С. Маковецкой, О. Полякова, Д. Рубинштейна, В. Спирс выясняется любопытное обстоятельство. В работах тех мастеров, где важны основные

принципы дискурсивной конфигурации фотографии, жанровая принадлежность к пикториальной, журналистской, экзистенциальной и другим видам изображений снимается, переводя их в русло собственно фотографическое, где разделение на направления, стили и жанры носит условный характер.

Итак, анализ «привходящих» культурных кодов в фотографических изображениях приводит к необходимости исследования дискурса в «чистой» фотографии. На уровне «нулевой степени письма» преодолеваются кодировки информативные, репрезентативные, литературные или живописно-графические. В качестве материала для анализа «чистой» фотографии приводятся шесть изображений современного фотографа Олега Виденина, которые подвергаются подробному философско-культурологическому прочтению сквозь призму теоретических выводов, сформулированных в диссертационном исследовании.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. Разработка философско-культурологической конфигурации дискурса в фотографии позволила обобщить современные знания, посвященные пониманию феномена фотографии, а также подтвердить необходимость системного философско-культурологического описания фотографии как вида культурной деятельности с точки зрения ее дискурсивной сущности. В связи с этим было обосновано введение понятия «дискурс в фотографии» в качестве основополагающего для построения философско-культурологической аналитики фотографических изображений.

Рассмотрение вопросов, связанных с феноменологией фотографии позволило констатировать *первый тип* системных характеристик:

- референт есть не сама действительность, но ее *световая проекция* («след»), созданная с помощью технологии;
- *индифферентность* объективной технологической практики по отношению к субъектам дискурса;
- *метафотографичность* изображения как показатель восполненности дискурса;
- *игровая компонента* в фотографии как зона пересечения технологического, онтологического, экзистенциального и культурного аспектов;
- *парадокументальность* фотографического изображения, понимаемая как нерасторжимое единство художественной ценности и аутентичности оптической копии;
- последовательность «Автор — Снимок — Зритель» и как *дискурсивная структура* фотографического высказывания;
- *транскрипция «остановленного мгновения»* как «вмещения» временного континуума в отношения между субъектами дискурса;

- актуальность *метафизического времени* в плане бытования фотографических изображений и осуществления обратной связи в дискурсивной цепочке;

- момент *когнитивно-медитативной сосредоточенности* на референте как способ построения дискурса.

Второй тип квалификаций обуславливается собственно дискурсивными аспектами:

- молчаливость «мессиджа» как имманентный атрибут дискурса определяет специфику *интерактивного контакта* между его участниками;

- дискурс в фотографии есть *специфическая текстовая область, не имеющая текста* и актуализированная в момент насущности фотографического изображения *хотя бы для одного из субъектов дискурса*;

- момент *узнавания*, понимаемый как единство ретенциального и протенциального в создании и восприятии изображений;

- специфичность сообщительности фотографии раскрыта через *реализацию документально запечатленного портрета субъекта дискурса в его обстоятельственно-контекстуальной проекции*;

- *пространство интертекстуальности* в дискурсе определяется как визуальным, экзистенциальным и художественным опытом субъектов, так и включенностью всего социума в культурную практику фотографии;

- *чистота дискурса* как проблема собственно визуальной коммуникации;

- *непреднамеренность дискурса*, его соотнесенность с моментом достоверности-недостоверности изобразительного высказывания;

- *интимность* фотографического изображения в своей дискурсивной интенциональности близка сновидению, как в отношении включенности в визионерскую сферу, так и в плане многогранности возможных толкований;

- *антиномичность* фотографической деятельности с точки зрения аксиологической неопределенности дискурса.

Совокупность приведенных квалификаций определила философско-культурологическую конфигурацию дискурса в фотографии.

Список публикаций по теме диссертации:

1. Кранк, Э.О. Проблемы аксиологии в фотографии: К вопросу о самоидентификации фотографии как культурологического феномена // *Личность. Культура. Общество.* — 2009. — Т. 11. Вып. 1-2 (46-47). — С. 263-270.

2. Кранк, Э. О. Дискурс в фотографии: проблема текстовости изображения // *Язык, литература и культура в эпоху глобализации: Тенденции развития / Сборник статей международной конференции.* — Чебоксары: Изд-во ЧГПУ им. И.Я. Яковлева, 2008. — С. 43-50.

3. Кранк, Э. О. Метафизическое время в фотографии // *Культурологические штудии: ежегодник кафедры культурологии и мировой*

художественной культуры. — Чебоксары: Free-Poetry, 2008. — Вып. 2. — С. 64-66.

4. Кранк, Э. О. О феноменологии фотографии: Эссе. // Культура. Искусство. Литература — Чебоксары, 2009, № 1.

5. Кранк, Э. О. Проблема авторства в контексте фотографического дискурса // Познавая образы мира: культура и искусство в прошлом и настоящем / Сб. статей. — Казань: Изд-во КГУКИ, 2008. — Вып.1.— 306 с. — С. 112-122.

6. Кранк, Э. О. Спецификация дискурса в фотографии // Проблемы ревитализации традиционной культуры народов Волго-Камья.— Вып.2. — Йошкар-Ола: Изд-во МарГУ, 2009.— С. 93-96.

7. Кранк, Э. О. Феномен вернакулярной фотографии как аксиологический тупик // Межвузовская научная конференция «Проблемы региональной культуры» / Сб. статей. — Чебоксары: Free-Poetry, 2008. — С. 20-23.

Подписано к печати 19.05.2009 г.
Формат 60х84/16. Бумага писчая.
Печать оперативная. Тираж 100 экз. Заказ № 4091.

Отпечатано на участке оперативной печати
ЧГОУ «Театр Годо»
428003 г. Чебоксары, пр. Ленина, 25
Тел. +7 (8352) 573802