

«ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ» В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ:
ОПЫТЫ ФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Е. Н. Ищенко

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 25 апреля 2016 г.

Аннотация: статья посвящена философскому анализу феномена «визуального поворота» в современной культуре. Автор представляет краткую характеристику становления визуальных исследований в рамках различных гуманитарных дискурсов. Особое внимание уделяется проблеме соотношения визуального и вербального в культуре, а также выявлению различий в методологических установках современных исследований визуального в медиареальности.

Ключевые слова: визуальный поворот, современная культура, визуализация, вербализация, видение, медиареальность.

Abstract: the article deals with the philosophical analyze of «visual turn» in contemporary culture. The author presents a brief outline of genesis of visual studies in the frameworks of different discourse of humanities. Special attention is given to the problem of relation between visual and verbal components in culture, and also to revealing of distinctions in methodological principles of contemporary visual studies of mediareality.

Key words: visual turn, contemporary culture, visualization, verbalization, vision, mediareality.

Одним из центров философских и научных дискуссий о трансформациях современной культуры стало понятие «визуального поворота». С конца прошлого века активно развивается новая междисциплинарная область, получившая название «визуальные исследования». В некоторых университетах и колледжах – как зарубежных, так и российских – появились не только учебные дисциплины, содержание которых связано с различными аспектами визуального в искусстве, медиа, рекламе, но и направления подготовки специалистов в области визуалистики. Однако наряду с более или менее устоявшимися представлениями довольно отчетливо выявляется несколько принципиально важных тематизаций, прояснение которых, как нам представляется, является необходимым условием дальнейшего осмысления заявленной проблемы.

Неопределенность кроется уже в самом термине «визуальный поворот», который сегодня используется «по умолчанию» как общепринятый. Как известно, маркер «поворот» был предложен Р. Рорти для определения того состояния философских и гуманитарных исследований, которое в 60-е гг. XX в. характеризовал как «лингвистический поворот». Термин «поворот» оказался столь удачным, что после «лингвистического» стали говорить о «коммуникативном», «антропологическом», а затем – о «визуальном» повороте, но применяя последний для характеристики транс-

формаций художественных и повседневных практик, бытующих в современной культуре и, как следствие, – к эстетическим и исследовательским программам. На самом деле существует несколько «поворотов» – *iconic turn, pictorial turn, imagic turn, visual turn*, – представляющих собой концептуальные конструкции, при помощи которых философы, культурологи, психологи, социологи, а также представители других социогуманитарных наук предпочитают описывать современное состояние культуры. Такая понятийная разногласица в философском и гуманитарном дискурсах подчеркивает очень важные различия в понимании культурных трансформаций, которые лишь довольно условно можно связать исключительно с феноменом визуального. Если быть более точными, то следует констатировать открытость многих вопросов, касающихся как определения феномена визуальности, так и методологических подходов к выявлению визуальности в культуре. Для обозначения наиболее значимых проблем, связанных с поисками нового понимания визуального, нам необходимо, хотя и довольно бегло, остановиться на предыстории вопроса.

Большинство исследователей полагают, что интерес к возрастающей роли визуального в культуре начинается примерно с 70-х гг. XX в. Действительно, с этого момента начинается двустороннее движение как искусствоведение, так и философия в направлении поиска принципиально новых подходов к изучению различного рода феноменов, связанных с бытованием визуального в культуре. Совершенно естественным было связать исследование специфики визуального с особенностями его «производства» в процессе художественного творчества. Изучение форм и способов визуального выражения, а также особенностей восприятия художественных произведений становится определяющим в активно становящемся в это время «новом искусствоведении». Появление различных методологических подходов, позволяющих открыть не входившие ранее в концептуальное пространство искусствоведения феномены, привело к серьезным трансформациям гуманитарного дискурса в целом. Наиболее значимый вклад в разработку нового понимания визуального в искусстве внесли такие авторы, как М. Баксандалл, С. Альперс, Э. Гомбрих, Н. Брайсон, Т. Дж. Кларк и др. Стоит подчеркнуть, что некоторые из их работ были посвящены проблемам теории искусства, или вообще выходили за рамки традиционной искусствоведческой тематики. К числу наиболее фундаментальных работ относятся, прежде всего, работы Н. Брайсона «Видение и живопись: логика взгляда» [1] и Э. Гомбриха «Искусство и иллюзия: исследование психологии пикториальной репрезентации» [2] и «Использование образов: Исследования социальной функции искусства и визуальных коммуникаций» [3]. Другие авторы, двигаясь формально в русле достаточно традиционной для дисциплинарной матрицы «классического» искусствоведения истории искусства и анализируя вполне конкретные исторические этапы в развитии живописи, архитектуры и т.п., приходили к важным обобщениям, которые стали основанием для пересмотра целого ряда ключевых категорий филосо-

фии искусства. К числу подобных сочинений, оказавших значительное влияние на современное культурологическое и философское понимание феномена визуального, можно отнести работы М. Баксандалла «Живопись и опыт в Италии пятнадцатого столетия» [4], С. Альперс «Искусство описания: голландское искусство в семнадцатом веке» [5] Т. Дж. Кларка «Образ народа: Густав Курбе и революция 1848 года» [6], Л. Марена «Портрет короля» [7] и целый ряд других.

Открытие нового концептуального пространства, которое произошло в искусствоведческих сочинениях, стало одним из первых шагов на пути к формированию современных визуальных исследований. Было бы большой смелостью в рамках заявленного формата обобщить хотя бы часть сделанных в искусствоведческих работах открытий, послуживших своеобразной «стартовой площадкой» для современного понимания визуальности в культуре, но к некоторым из этих идей мы чуть позже обратимся. Дело в том, что, как нам представляется, новаторские искусствоведческие открытия, с одной стороны, позволяют более объемно увидеть те феномены, которые с недавних пор стало принято относить исключительно к (пост)современности, а с другой – наметить те исходные тематизации, которые повлияли на становление и развитие философского дискурса о визуальном.

Между тем проблемы, связанные с изучением визуального и визуальности, так или иначе, примерно в это же время довольно активно проникли и в философский дискурс, преимущественно в рамках структуриализма и постструктуриализма. Достаточно упомянуть ставшие сегодня уже классическими работы С. Сонтаг, Р. Барта, Ю. Димаша, Ж. Делёза, В. Берджина и др. Однако было бы совершенно неверным утверждать, что интересующие нас тематизации разрабатывались исключительно в рамках этой философской парадигмы. Размышления о визуальности и визуальном в культуре и обществе проникают и в герменевтический, и в семиотический, и в феноменологический дискурсы. Нельзя, разумеется, обойти вниманием знаковую работу М. Мерло-Понти «Око и дух», написанную в 1960 г. Современный феноменологический подход к исследованию таких явлений, как зрение и видение, образность и визуальность, во многом сформировался на основании тех идей, которые в них изложены.

Несмотря на многообразие методологических подходов, все эти работы вводили в философский дискурс новые объекты, расширяли предметную область исследований за счет анализа явлений, связанных с визуальностью, манифестирующих ее, часто принципиально уклоняющихся от вербализации. Так, в своем программном эссе, вышедшем в свет в 1964 г., С. Сонтаг писала: «Сегодня главное для нас – прийти в чувство. Нам надо научиться *видеть* больше, *слышать* больше, больше *чувствовать*. Всякий искусствоведческий комментарий должен быть направлен на то, чтобы произведение – и, по аналогии, наш собственный опыт – стало для нас более, а не менее реальным. Функция критики – показать, *что делает его таким, каково оно есть*, а не объяснить, *что оно зна-*

чит» [8, с. 24]. И это заявление не только не осталось не услышанным, оно выразило дух времени, протестующего против всевозможного интеллектуального насилия, которое ассоциировалось преимущественно (если не сказать, исключительно) с социальной властью языка. Логоцентризм европейской культуры представлялся серьезным препятствием на пути как к новому пониманию феноменов субъективности, социальности, интерпретации, так и развитию новых художественных и – шире – культурных практик. Неслучайным выглядит и всплеск интереса к фотографии как особой культурной практике, связанной с производством и воспроизводством визуальных образов, репрезентирующих фрагменты реальности. Манифестом выглядит заявление Р. Барта: «Ничто написанное не в силах сравниться по достоверности с фото. Несчастье языка, а возможно, и присущее ему сладострастие, связано с тем, что он неспособен проверить собственную аутентичность. Ноэмой языка и является, вероятно, это бессилие или, выражаясь более определенно: язык по природе своей основан на вымысле, для того чтобы сделать его невымысленным, требуется огромное количество предосторожностей; в свидетели призывают логику, а в ее отсутствие – клятву, данную под присягой. Фотография же безразлична по отношению к любым посредствующим звеньям, она ничего не изобретает, она – это само утверждение подлинности» [9, с. 152–153]. И здесь нам хотелось бы сделать небольшое отступление. Дело в том, что борьба с логоцентризмом, строго говоря, не была открытием европейской культуры бунтарских 70-х гг. XX в. Намного раньше эти идеи были высказаны в рамках программы русского авангарда. Именно так вскрывается один из парадоксов феномена визуального, понимаемого в виде жесткой антитезы вербальному как логоцентричному. Попытки нахождения предельно лаконичных художественных форм, аналогий словесному словарю в формате визуального, ярко и остро прозвучавшие в творчестве К. Малевича, В. Кандинского и других, являются чрезвычайно важным материалом для теоретических выводов о взаимоотношениях вербального и визуального в культуре, что, по нашему глубокому убеждению, составляет ключевой вопрос в определении специфики визуальности. Как точно замечает Н. В. Злыднева: «Один из парадоксов художественного авангарда состоит в том, что, хотя изображению удалось выйти за пределы диктата слова, т.е. преодолеть логоцентризм культуры нового времени, он при этом создал обильный вербальный текст и во многом на нем базировался: манифесты, автокомментарии, диалогические формы соотношения текста и изображения внутри визуального целого» [10, с. 17].

Сколь бы смелым ни показался такой вывод, но «мания визуальности» охватила философский и гуманитарный дискурс, границы между которыми примерно в это же время стали постепенно размываться. В исследованиях визуального, пожалуй, такое «трансграничное» сотрудничество развивалось наиболее наглядно. На рубеже XX–XXI вв. проблема визуального в современной культуре выходит на новый уровень.

Назовем лишь наиболее значительных исследователей, работающих, как правило, на стыке философского и гуманитарного знания: У. Митчелл [11], Г. Бем [12], М. Баль, Н. Мирзоефф [13], и др. [14]. Несмотря на существенные расхождения в концептуальных пространствах предложенных авторами теорий визуального, всех их объединяет идея принципиальной новизны современной культурной ситуации по отношению к предшествующим историческим эпохам.

Как нам представляется, для философского анализа рассматриваемого комплекса довольно сложных и запутанных проблем стоит начать с поисков ответов на вопрос, связанный с особенностями бытования визуального в современной культуре. Также необходимо выделить несколько центральных проблем, выявляющих парадоксальность рассматриваемого феномена «визуального поворота».

Наиболее очевидным поводом для возрастания исследовательского интереса служит расширение сферы визуального в современном мире. Но здесь же возникает вполне резонный вопрос, без ответа на который невозможно двигаться дальше. Неужели визуальное не играло достаточно серьезной роли в другие исторические эпохи? Нельзя не согласиться с К. Паячковски, которая справедливо отмечает: «Все культуры имеют визуальный аспект. Для многих людей визуальный аспект культуры – ее художественные приемы, знаки, стили и графические символы – остается самым мощным компонентом изоциально сложных систем коммуникации как конституирующих элементов культур» [15]. Следовательно, нам необходимо выяснить, в связи с чем визуальное наделяется собой «миссией» в современной культуре, каковы механизмы его воздействия на человеческое восприятие и присущи ли они исключительно нынешней ситуации. Как нам представляется, обращение к истории, компаративистский анализ различных культурных традиций может дать ключ к выявлению специфики бытования визуального в современных художественных и повседневных практиках.

Отсылки к средневековой культуре как ключу к пониманию современности стали довольно популярными в философских сочинениях конца XX – начала XXI в. (в качестве наиболее яркого примера можно вспомнить работы недавно ушедшего из жизни У. Эко [16–17]). Между тем подобные аллюзии получают новое видение в контексте исследований визуального в культуре средневековой Европы, проведенных Р. Рехтом. Феномен визуального предстает у него как один из ключевых концептов, помогающих понять целый ряд важнейших для формирования средневековой европейской культурной идентичности художественных реалий. Прежде всего Р. Рехт отмечает, что в Средние века проблемы, связанные с истолкованием зрения, привлекали большое внимание: «...начиная с азов – оптики, заканчивая высшим выражением – мистическим видением. Обе формы должны рассматриваться как деятельность интеллекта, ищущего путь к невидимому через видимый мир» [18, с. 107–108]. Отмечая теснейшую, но при этом чрезвычайно изоциренную и сложную связь между богословско-философскими исканиями и худо-

жественным воплощением христианской догматики, автор пишет: «Многие средневековые богословы признают, что зрение самое совершенное из наших чувств. “Высшие и светоносные тела проникают через зрение» (Per visum intrant corpora sublimis et luminosa), – писал Бонавентура. Фома Аквинский говорил: «Благодаря зрению, самому тонкому из чувств и указующему разницу между вещами, человек может свободно всесторонне познавать чувственные объекты, вещи небесные и земные, чтобы через них постичь умозрительную истину»» [там же, с. 110]. Эти представления сложным способом связаны с художественной культурой, на что Р. Рехт специально и указывает, говоря о том, что художественные формы сами по себе не могут стать иллюстрациями философских или отвлеченных метафизических идей. Правда, тотчас же замечает: «Но когда утонченность форм и явный поиск жестов и выражений направлены на то, чтобы обратить на себя наше зрительное внимание, когда реликварий перестает просто служить средством ученой догматической программы, но создается как предмет оптической игры, постепенно вводящей взгляд в самое сердце священной тайны, тогда мы вправе считать, что авторы этого предмета – богословы и художники (курсив наш. – Е. И.) – придают особое значение его визуальным качествам» [там же, с. 117]. Это выявленное Р. Рехтом со-авторство истолковывающих божественное слово и воплощающих художественный образ в материальную предметность искусства, – невероятно важное открытие. Средневековая культура, теснейшим образом связанная с культом письменного (священного) текста, в исследованиях Рехта предстает во всей ее полноте, которая предусматривает постоянное обращение клира и мирян, с одной стороны, а с другой – богословов и художников – к образному, чувственно окрашенному визуальному восприятию. Мнемонические, просветительские и воспитательные функции изобразительного искусства (от архитектуры до декоративно-прикладного творчества) активно проявляют себя в средневековом культурном топосе, утверждает Рехт. Приводя формулу Аррасского Собора: «то, что простецы и неграмотные не могут увидеть в писаниях, пусть они видят в живописи», – он отмечает, что «изображения определялись как “письмена для мирян” (litterae laicorum), у Сиккарда Кремонского, или как “книги для мирян” (libri laicorum), у Альберта Великого. *Изображения <...> волнуют душу больше, чем тексты* (курсив наш. – Е. И.). Позже св. Бонавентура объяснял их пользу: они побеждают невежество простецов, косность чувств и слабость памяти» [там же, с. 219]. Чрезвычайно важной является мысль о том, что деление средневекового общества на клир и мирян не вполне совпадает с делением на образованную элиту и «безмолвствующее большинство» (по выражению А. Я. Гуревича), граница между последними пролегает в области образованности. Р. Рехт использует латинский термин *literacy* для обозначения просвещенности, который самым отчетливым образом показывает свою этимологию от «буквы», предполагающую первичность вербальности. «Клир постоянно старался сдерживать проявления ереси и идолопоклонства, представляя взорам верующих все более богатую ико-

нографию, включая в нее и реликвии, и тонкую игру покрывал; точно так же и художники выполняли заказы, трактуя саму художественную форму как означаемое, независимо от содержания. Этот уровень значения был рассчитан и на чувства illitterati, хотя аллюзии и перекрестные отсылки, задуманные художниками, оставались доступными лишь “ценителям”, кругу, лишь отчасти совпадавшему с litterati» [там же, с. 311]. Тонкая смысловая игра, происходящая в сфере визуального, формировалась как под влиянием богословских споров, так и открытий художественного свойства. Р. Рехт неслучайно использует понятия «чтение» и «понимание» применительно к сфере визуального, поскольку видение предполагало интенсивную интеллектуальную работу, направленную на расшифровку и раскодирование образов, явленных человеческому взгляду в художественном оформлении произведений средневекового искусства – от архитектурных сооружений до мелкой пластики. «Чтение и понимание изображений требовали посторонней помощи, которая все равно не могла довести неграмотного выше доступного ему уровня значений. Значит, существовали различные уровни грамотности (literacy) как в текстах, так и в изображениях, уровни, равнозначные и для клириков, и для мирян. Так называемое готическое искусство развивается главным образом на этом новом общественном неравенстве, на новом значении писаного слова и на возросшем значении “визуальности”» [там же, с. 232]. Как мы видим, исследования Р. Рехта довольно убедительно показывают, что в рамках средневековой культуры сосуществовали различные способы восприятия визуального, зависящие от образованности, которая в это время, разумеется, предполагала искушенность в освоении значительного корпуса текстов и устных преданий. Иначе говоря, визуальность средневековой культуры по своим масштабам, смысловой насыщенности и значению для формирования религиозного сознания была невероятно высокой. При этом она предусматривала особые «коды» переключения на вербальный регистр, способы «перевода» визуального в вербальное, и наоборот. Для массового сознания визуальные образы несли в себе в большей степени чувственный характер, они были направлены на «провоцирование» сильных эмоций в воспринимающем, стремясь донести образный строй христианского учения, «оживить» схоластические категории. Для образованной элиты эти образы становились своеобразным вызовом, точнее призывом к их прояснению с помощью вербально выраженной интерпретации.

Изложенные выше соображения наводят на мысль о том, что сама по себе «переполненность» визуальностью, ее нарочитость и некоторая избыточность еще не есть признаки, характерные лишь для современной культуры. Дело, очевидно, в другом. Визуальность средневековой культуры предполагала себя существующей в рамках более общей парадигмы «книжной культуры». Сегодня, по мнению большинства авторов, на смену ей приходит «экранная культура», всю полноту типологических отличий которой еще предстоит исследовать. Эти трансформации приводят к новому способу взаимодействия визуального и вербального,

означающему смену преобладающих культурных кодов. Если прежде, явным или неявным образом, в художественном творчестве, социальной деятельности, повседневности предусматривались способы перевода вербального в визуальное, и наоборот, то состояние (пост)современности предполагает постепенное вытеснение как практик такого перевода, так и теоретических оснований для его возможного бытования в культуре. Этот разрыв, как нам представляется, связан, прежде всего, с трансформациями понимания субъекта и субъективности. По мнению М. Ямпольского, современный «кризис субъективности» приводит к тому, что: «...субъект все в меньшей степени понимается как “человек мыслящий” и в большей степени как “человек наблюдающий”. <...> Это превращение субъекта в наблюдателя становится особенно очевидным в XX веке, требующем от наблюдателя безостановочного синтеза рваного потока визуальных образов» [19, с. 8]. Но что же способствует такого рода изменениям, диктату образности и визуальности? Самый очевидный ответ кроется в развитии современных медиа, той власти, которую они захватывают не только над субъектом, но и над самой реальностью. Как точно замечает В. В. Савчук: «Образы подменяют реальность, что в свою очередь ведет к утрате подлинности, рождая феномен симуляции реальности. Образы переходят в нас, мы начинаем видеть образами, симулируя; они заменяют непосредственный опыт» [20, 134–135]. В самом деле, современные медиа, прежде всего, не просто эксплуатируют визуальное, их развитие демонстрирует безграничную трансgressию визуального. Визуальные образы, запечатленные в невообразимом множестве фотографий, видео и т.п., практически мгновенный процесс их порождения и репрезентации в медиaprостранстве, а также «вирусный» характер распространения становятся неотъемлемым атрибутом повседневного существования современного человека. В каком-то смысле визуальное замещает и даже подменяет собой повседневность, легко преодолевая при этом государственные, социальные и иные границы. Очевидно, что эти изменения приводят не только к количественному увеличению информации, всего лишь «упакованной» визуальным образом. Не количество и качество «картинок» самих по себе определяет приписываемую им особую миссию в структурах социальности. По мнению Дж. Александера, особенность визуальных образов заключается в том, что производимый ими смысл обретает автономное существование. В итоге «иконографический опыт разъясняет, как мы ощущаем часть нашего социального и физического окружения, как мы испытываем реальность уз, связывающих нас с людьми, которых мы знаем и которых мы не знаем, и как мы вырабатываем чувство места, гендера, сексуальности, класса, национальности, нашей профессии и даже нашей самости» [21, с. 16]. Наряду с этим наблюдается процесс, который можно назвать отторжением или вытеснением вербального. Иконические знаки обретают самостоятельное существование, а их визуальная оболочка, как правило, не нуждается в вербальных пояснениях и манифестациях. Кстати, и в случаях совмещения вербального и визуального сама «графика» представления

текста также начинает играть по правилам визуального. Простота и скорость порождения визуальных образов, легкость их передачи и особое значение, которыми они наделяются в массовом сознании, приводят к размыванию границ, установленных культурой. Так, визуализации подвергается то, на что прежде были наложены культурные табу. Не только нарочито «глянцевые», «гламурные» картины повседневного быта, но и картины, десакрализирующие экзистенциалы человеческого бытия, – болезнь, смерть, – заполняют медиапространство. Астенический синдром становится знаком времени, трансформируя эмоциональные стороны восприятия современного человека.

Так или иначе, современная культура приводит исследователей к необходимости герменевтики визуального. Но на каких принципах может быть построена теория образной интерпретации? Например, С. С. Ванеян формулирует задачу так: «... Если возможно правильное прочтение текста, состоящего из слов, значение которых следует просто знать, то нечто подобное касается и визуально-символического текста, хотя здесь все не так просто...» [22, с. 179]. Надо сказать, что подобного рода соображения представляются наиболее «естественными», логичными. В самом деле, не можем ли мы вообразить некий визуальный или образный «словарь», присовокупив к которому правила оперирования с «базовыми» объектами-образами мы в конечном итоге могли бы получить и язык визуального, и способы герменевтической работы с ним? Однако далеко не все готовы согласиться с таким подходом. Так, идеолог «иконического поворота» Г. Бем утверждает, что «образы обладают своей собственной, только им принадлежащей логикой. Под логикой мы понимаем консистентное производство смысла за счет подлинно образных средств. И с целью пояснения мы добавляем: эта логика не предикативна, т.е. не образована по модели предложения или других языковых форм. Она не проговаривается, она реализуется в восприятии» [23, с. 34]. Кроме того, размышляя о возможности и принципах построения герменевтики визуального, мы сталкиваемся с проблемой непроясненности предметной области визуальных исследований. По исключительно точному замечанию М. Баль: «Именно возможность преобразующих актов видения, а не материальность видимого объекта, предопределяет, может ли артефакт рассматриваться в перспективе визуальных исследований. Даже “чисто” языковые объекты, такие как литературные тексты, можно содержательно и продуктивно анализировать как визуальные. В самом деле, некоторые “чисто” литературные тексты способны к визуальному продуцированию смысла» [24, с. 224]. В литературоведении последнее упоминаемое М. Баль явление – визуализация художественного текста – получило название «экфрасис», оно отражает способность текста вызывать зрительные образы как реально существующих артефактов, так и вымышленных автором произведения. Различные механизмы визуализации как способности «форматирования» зрительного восприятия (понимаемого достаточно широко, как интерпретация особого рода), работа с воображаемым объектом, который существует в сознании человека и предстает

перед его «внутренним взором», разумеется, также принадлежит к числу актуальных проблем визуальных исследований.

В связи с этим возникает настоятельная потребность в прояснении всех тех феноменов, которые связаны со спецификой видения, понимаемого не только как некий физиологический, природно-обусловленный процесс, но – в большей степени – как историко-культурный феномен. Визуальное ускользает от рефлексивного схватывания, прежде всего, потому, что оно имманентно человеку, встроено в его телесность. Возвращаясь к упомянутым нами в начале статьи искусствоведческим работам, надо сказать, что именно Н. Брайсон в своей программной работе «Видение и живопись» рассматривает видение как интерпретацию, которая к тому же связана не только со зрением, но и другими органами телесности. Идея синэстического характера визуальности, не исключающей из своего объектного поля и другие формы восприятия, является сегодня, пожалуй, бесспорной. Но при этом некоторые исследователи предлагают включать в визуальное пространство и деятельность интеллекта. Например, М. Баль считает, что наряду с синэстезией можно говорить и об интеллектуальном характере визуальности, который, по ее мнению, выражается «в афоризме “искусство мыслит”» [там же, с. 222]. Категории «видения» («зрения») и «визуальности» вступают в сложную смысловую взаимосвязь, поскольку обе отражают как историчность, так и некоторую общезначимость. Явление «форматирования» нашего видения и восприятия посредством визуальных образов не относится исключительно к современности, это культурно обусловленное явление, о чем писали и С. Альперс, и М. Баксандалл. Формирование различных скопических режимов, непосредственным образом определяющих и то, что человек видит, и – не в меньшей степени – то, что он не видит, имея перед глазами, происходит в каждую историческую эпоху. Используя колоссальную силу воздействия на зрителя, экспрессивность и интенциональность визуальных образов, современная культура эксплуатирует их «внешнюю» оболочку, часто оставляя за рамками интерпретативной деятельности отсылки к трансцендентным смыслам, коренящимся вовне. Ориентация на имманентное бытие визуальных образов, их самостоятельность и самопорождение приводят как к изменениям в культуре, так и в механизмах человеческого восприятия и влияют на интеллектуальную деятельность современного человека.

Опыт философского анализа «визуального поворота» современной культуры позволяет сделать некоторые выводы, которые представляются нам принципиально важными. Исследования различных феноменов, связанных с видением и визуальностью, выявление механизмов формирования зрительных восприятий, происходивших в рамках различных исторических эпох, позволяют увидеть трансгрессию визуального в современной культуре сквозь призму исторического контекста. Такое видение означает, что проблемное поле философской рефлексии по поводу визуального должно включать в себя исследование механизмов взаимодействия визуального и вербального, анализ способов и методов

визуализации, расширение представлений о человеческом восприятии реальности. Фактически перед философами стоит сейчас задача, подобная той, с которой столкнулся З. Фрейд, «открыв» бессознательное. В его исследованиях рационализация и выстраивание вербального дискурса об иррациональном стали основаниями для выявления бессознательной стороны человеческой психики. Так и у нас нет другого способа «схватывания» визуального, кроме как вербальная работа с его описанием, анализом и интерпретацией. В поисках этих «способов разговора» о визуальном может помочь и обращение к экфрасису, который давно используется в художественной литературе для «выражения невыразимого», вербальной работы с образностью. Новые методологические подходы к изучению природы визуальности в культуре, так или иначе, должны предполагать возможность перевода визуального в вербальное в рамках исследовательских практик, а также способы «раскрытия» смысловых оснований новых форм бытования визуального.

Литература

1. *Bryson N. Vision and Painting : the Logic of the Gaze / N. Bryson. – New Haven : Yale University Press, 1983.*
2. *Gombrich E. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation / E. Gombrich. – London, 1960.*
3. *Gombrich E. The Uses of Images : Studies in the Social Function of Art and Visual Communication / E. Gombrich. – London, 1999.*
4. *Baxandall M. Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style. – Oxford ; New York : Oxford Univ. Press, 1989.*
5. *Alpers S. The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century. – London : University of Chicago, 1983.*
6. *Clark T. J. Image of the People : Gustave Courbet and the 1848 Revolution. – Berkeley : University of California Press, 1999.*
7. *Marin L. Le portrait du roi. – Paris : Editions de Minuit, 1981.*
8. *Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе / С. Сонтаг. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014.*
9. *Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт ; пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. – М. : ООО АД Маргинем Пресс, 2011.*
10. *Злыднева Н. В. Визуальный нарратив : опыт мифопоэтического прочтения / Н. В. Злыднева. – М. : Индрик, 2013.*
11. *Mitchell W. J. T. The Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1994.*
12. *Böhm G. Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild / G. Böhm (Hg.). München : Wilhelm Fink Verlag, 1994.*
13. *Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. London ; NY : Routledge, 1999.*
14. *Moxey K. Visual Studies and the Iconic Turn // Journal of Visual culture. Los Angeles ; London ; New Delhi ; Singapore : Sage, 2008. Vol. 7 (2).*
15. *Feminist Visual Culture / F. Carson, C. Pajaczkowska (Eds.). Edinburgh : Edinburgh University Press, 2000. – P. 1.*

16. Эко У. Средние века уже начались / У. Эко // Иностранная литература. – 1994. – № 4. – С. 258–267.
17. Эко У. Полный назад! / У. Эко. – М. : Астрель : CORPUS, 2012.
18. Рехт Р. Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков / Р. Рехт. – М. : Издат. дом Высш. Шк. экономики, 2014.
19. Ямпольский Михаил. Наблюдатель. Очерки истории видения / Михаил Ямпольский. – М. : Ad Marginem, 2000.
20. Савчук В. В. Иконологический поворот / В. В. Савчук // Философские науки. – 2010. – № 5.
21. Alexander J. Iconic Experience in Art and Life / J. Alexander // Theory, Culture Society. – 2008. – Vol. 25 (5).
22. Ванеян С. С. Гомбрих, или Наука и иллюзия. Очерки текстуальной грамматики / С. С. Ванеян. – М. : Издат. дом Высш. Шк. экономики, 2015.
23. Böhm G. Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. – Berlin : Berlin University Press, 2007.
24. Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований / М. Баль // Логос. – 2012. – № 1 (85). – С. 224.

Воронежский государственный университет

Ищенко Е. Н., доктор философских наук, профессор кафедры онтологии и теории познания

E-mail: edu@main.vsu.ru

Тел.: 8 (4732) 55 08 97

Voronezh State University

Ishchenko E. N., Doctor of Philosophy, Professor of the Ontology and Theory of Knowledge Department

E-mail: edu@main.vsu.ru

Tel.: 8(4732) 55 08 97