
ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ: ОСНОВНЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

Т.В. Вдовина

Кафедра социологии
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 10/2, Москва, Россия, 117198

В статье приводится краткий обзор основных методологических подходов в рамках визуальных исследований. Методологические подходы рассматриваются с точки зрения идейных истоков, уровня анализа и фокуса внимания исследователя.

Ключевые слова: визуальные исследования/практики/социология, визуальность, герменевтика, деконструкция, дискурс-анализ, постструктурализм, семиотика.

Актуальность визуальных исследований (visual studies) сегодня уже мало у кого вызывает сомнения. Данное исследовательское направление уже получило развитие в рамках западной науки и проходит процесс институционализации в России. Об этом свидетельствует появление научных публикаций, специальных научных изданий, учебных курсов, образовательных и исследовательских программ, проведение конференций по данной тематике.

Несмотря на то, что интерес к визуальным исследованиям растет с каждым днем, для многих отечественных социальных исследователей это по-прежнему terra incognita, некая абстрактная, скорее, теоретическая дисциплина. Это связано прежде всего с относительно небольшим количеством методологических и методических работ, особенно на русском языке. Данный пробел стараются заполнить антропологи и этнографы, что не удивительно, ведь именно они первыми начали использовать визуальные материалы в качестве объекта научного анализа. Для них, как и для социологов, занимающихся изучением визуального и визуальности, главной целью является обнаружение исторического и социального порядка внутри пространства визуальных объектов, а также того, каким образом тот или иной порядок конституируется посредством визуальных практик.

Данная статья представляет собой попытку систематизировать доступные материалы теоретико-методологического характера, чтобы упорядочить имеющиеся знания в этой области и проложить путь для дальнейших изысканий, которые прольют свет на методологию визуальных исследований.

Актуализацию интереса к визуальным исследованиям принято связывать с так называемым визуальным поворотом социально-гуманитарных наук. Интерес был обусловлен рядом общественных процессов, в частности тенденциями к медиализации и визуализации культуры. Эти процессы активизировались с появлением новых технологий создания, копирования, хранения, тиражирования и распространения изображений: сначала фотография, затем кино, видео и компьютерные технологии.

До XX века главным способом визуальной репрезентации была живопись, а главными интерпретаторами визуальных образов — искусствоведы. В XX веке появились новые способы запечатления и распространения визуальных образов; сформировалась целая когорта социальных исследователей, полагающих, что наука уделяет изучению визуального незаслуженно мало внимания.

Считается, что большое значение в понимании возрастающей роли визуального в современном мире сыграли работы В. Беньямина. Он первым отметил влияние новых способов воспроизведения визуальных объектов на культуру общества [3]. Позже тему визуальности современности развили лингвисты, семиологи и социальные мыслители: Р. Барт, Ж. Бодрийяр, П. Бурдьё, Г. Дебор, Ж. Деррида, С. Жижек, Ж. Лакан, Дж. Т. Митчелл, Г. Поллок, К. Силверман, М. Фуко, М. Шапиро, П. Штомпка, У. Эко и др.

На сегодняшний день можно выделить несколько базовых подходов к анализу визуального и визуальности: психоаналитический, социально-критический, деконструкционистский, герменевтический, семиотический, структуралистский, дискурсивный.

Психоаналитическая методология в исследованиях визуального изначально получила широкое применение среди искусствоведов. Главным образом их интересовало отражение личных травм, комплексов и подавленных желаний авторов в их произведениях. Собственно сам родоначальник психоанализа Зигмунд Фрейд увлекался анализом произведений искусства, в частности живописи и скульптуры. Самыми известными из подобных экзерсисов стали исследование личности Леонардо да Винчи и статуи Микеланджело «Моисей» [3. С. 175—211, 217—233]. Фрейд связывал процесс создания произведений искусств с фантазией и мифотворчеством, через которые происходит сублимация бессознательных стремлений. Он считал, что в процессе творчества человек помогает своим естественным влечениям ужиться с «реальностью», вытесняя социально неприемлемые импульсы.

Важный вклад психоанализа в исследование визуального и визуальности заключается в представлении о том, что подсознание говорит с сознанием при помощи образов. Одновременно наше бессознательное способно воспринимать образы извне и реагировать на них. Не зря В. Беньямин считал, что фото- и видеокамера открыла нам «область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ — инстинктивно-бессознательного» [3. С. 54]. Неофрейдисты предложили иное объяснение феномена сознания человека. Они отказались от биологизма Фрейда, предположив, что человеческое сознание обусловлено социокультурной средой. Это представление также оказало довольно сильное влияние на социально-критический подход, который будет описан ниже.

Как правило, исследователи визуальных образов проецируют методологию и термины психоанализа на изучаемые объекты, чтобы вскрыть определенные феномены, заключенные в них. Нередко они прибегают к метафорам, которые связывают исследуемые образы с психоаналитическим инструментарием. Очень сильна метафора сновидения. К ней прибегают, в частности, исследователи кино, проводя аналогии между сновидениями и фильмами, изучая последние с точки зрения фрейдистской методологии анализа сновидений. Язык кино, как и язык сновиде-

ний, наполнен образами, обладающими скрытым значением, которые способны разговаривать с нами только на бессознательном уровне. К примеру, режиссеры и операторы знают, что сочетание контрастных цветов (особенного красного и синего) способно пробудить в зрителе ощущение дисгармонии, напряженности, драматического накала [8]. К.П. Корбут отмечает, что некоторые авангардные фильмы ввиду отсутствия четкой сюжетной линии и хаотичного видеоряда становятся доступными пониманию, только если их рассматривать как сновидения, с точки зрения концептов сгущения, смещения, символизации, драматизации и мобильности кактекстиса (1) работы сновидения [6].

Известный интерпретатор киноискусства Славой Жижек нередко проводит аналогии между определенными образами из кинофильмов и человеческим сознанием. Три этажа дома, в котором жил главный герой фильма «Психо» А. Хичкока (1960), он сравнивает с тремя уровнями сознания: Суперэго (Сверх-Я), Эго (Я) и Ид (Оно). Точно так же Жижек демонстрирует структуру личности на примере амплуа трех братьев Маркс: Граучо — Сверх-Я, Чико — Я, Харпо — Оно. Жижеку интересен не только динамический визуальный ряд (последовательность кадров), но и статический (один кадр). Он исследует кадр из фильма Хичкока «Головокружение» (1958) и приходит к выводу, что огромное дерево в нем является воплощением фрейдистской «Вещи» (или «Объекта»), которая проявляется и в других картинах Хичкока [4].

Психоанализ повлиял и на *социально-критический* подход, который также сочетает в себе идеи представителей франкфуртской школы (Т. Адорно, Э. Фромм, Ю. Хабермас и др.), неомарксизма (Л. Альтюссер, А. Грамши), феминистской критики (Ю. Кристева, Л. Малви, Г. Поллок и др.) и (пост)структурализма (Р. Барт, Ж. Бодрийар, Р. Бурдье, М. Фуко, У. Эко и др.). В центре внимания социально-критического подхода к анализу визуального стоит проблема власти и подавления, идеологии, умалчивания и отчуждения, репрезентации и интерпретации. Появилось несколько утрированное представление о том, что эстетика — это территория власти, расщепленная идеологией. Функции контроля и надзора нашли свое выражение в визуальных практиках — то, что М. Фуко называл «оком власти» [14]. Подобный идеологический детерминизм визуальности ставит во главу угла вопросы субъекта власти (кто смотрит?), ее объекта (на кого смотрят?) и того, каковы последствия такой расстановки сил, каким образом идеология влияет на политику репрезентации.

Как правило, предметом исследований в рамках данного подхода становится визуальная репрезентация определенной расы, гендера, социального класса или группы, а также визуальные проявления определенного социального порядка. Неомарксизм и феминизм предлагают этому подходу методологию критического анализа образов как социальных объектов. Подкрепленные психоанализом, они исследуют детерминированность взгляда экономическими, социально-классовыми и культурными условиями [11].

Анализируя образ Хари в фильме «Солярис» А. Тарковского (1972), Жижек утверждает: «Мы имеем здесь дело с самой примитивной мужской мифологией.

Это та идея, что женщина не существует сама по себе, что женщина — это всего лишь воплощенная мечта мужчины, или даже как радикальная, антифеминистская версия: женщина — это мужское чувство вины. Женщины существуют лишь потому, что желание мужчины не является чистым. Если мужчина освободит свое желание, избавится от грязной материи, фантазии, женщины перестанут существовать» [4].

Деконструктивизм принято считать крайней формой социального критицизма. С предыдущим подходом его связывают также общие теоретико-методологические истоки, в частности постструктурализм, усиленный отдельными психоаналитическими и неомарксистскими аллюзиями. Изначально *деконструкция* — главный методологический принцип деконструктивизма — предназначалась для исследования текстов. Однако широкая трактовка понятия текста («Весь мир есть текст»), а также направленность на сопротивление «диктату логоцентризма» делает эту методологию применимой к анализу визуальных образов. Ж. Деррида, позаимствовавший понятие «деконструкция» у М. Хайдеггера, говорил следующее: «В визуальных искусствах присутствует текст, поскольку присутствует дискурс, даже если в них нет дискурса, эффект разбивки (spacing) уже предполагает текстуализацию» [17]. Собственно, сам Деррида не считал деконструкцию методологическим подходом, следуя своей провокационной манере тотального отрицания, он писал: «Что такое деконструкция? — да ничто!»

Тем не менее у деконструкции есть ряд принципов, главным из которых является *диалогизм* процесса смыслообразования. Всякая интерпретация текста рождается в диалоге между исследователем и (визуальным) текстом. Таким образом, любая интерпретация условна, поскольку зависит от личности мысли интерпретатора (читателя, зрителя), его ценностей и убеждений.

Деконструктивизм все подвергает сомнению, все делает относительным: «Деконструкция как общий метод постмодернистского анализа... неизбежно превращается в многосмысленный и бесконечный интерпретативный процесс, который релятивизирует любой текст, любое понятие, — и потому лишает смысла проблему истины» [1. С. 311]. В любом тексте она ищет «следы» других текстов (цитаты, ссылки, аллюзии): *интертекстуальность* — вот еще один из принципов деконструкции.

Следующий принцип — *отрицание* традиционных толкований с целью обнаружения скрытых смыслов. Визуальный объект может быть деконструктивистским по своей сути. Для деконструктивизма в архитектуре характерны неожиданно изломанные линии, необычные агрессивные формы, словно вторгающиеся в городскую среду. Японские дизайнеры Йоджи Ямамото и Реи Кавакубо совершили деконструкцию моды. Они отказались от симметрии, предложили замысловатый крой, не обрабатывали обтрепанные края одежды, сшитой швами наружу. Создавалось ощущение, что одежда была распорота и сшита заново ребенком: деконструкция и реконструкция одновременно.

Поп-арт — яркий пример деконструктивизма от искусства. Он демонстрирует релятивизм смыслов, фрагментарность реальности, помещая визуальные объекты

из одного контекста в другой и наблюдая, как они меняют смысл. Так, банка консервированного супа превращается в дорогостоящий шедевр, китайский диктатор, изображенный таким же образом, что и голливудская актриса, — в поп-идола. По сути своей поп-арт — это сплошная интертекстуальность. Взяв любое произведение, можно разделить его на составные элементы и проследить их генеалогию.

В целом же, применяя деконструкцию для анализа визуального, стоит учитывать, что деконструктивная интерпретация не может быть окончательной, это лишь один из вариантов смысла. Это роднит деконструкцию с герменевтикой [15], в которой также нельзя достигнуть абсолютного понимания (истины).

Изначально *герменевтика* была предназначена для толкования религиозных, юридических и литературных текстов. Х.-Г. Гадамер разработал герменевтику не только текстов, но и вообще бытия человека в мире [15], обличенного в форму знаков. Он утверждал, что человек, читающий текст (или рассматривающий изображение), наделен неким проектом, «пред-рассудком», «пред-пониманием», которое формируется на основе социального, исторического, личного опыта, знания, мнения. Этот пред-рассудок может меняться по мере интерпретации текста [9. С. 425].

П. Штомпка приводит пример того, каким образом можно применить герменевтическую методологию к анализу фотографий. Он утверждает, что, руководствуясь этой методологией, исследователь должен прежде всего задаться следующими вопросами: «Кто делал снимок? В какой общественной роли он это делал (репортера, фотографа-художника, фотографа-любителя, туриста, члена семьи, этнографа и др.)? В какой ситуации он находился? Зачем он это сделал, с какой целью, с каким намерением? Для кого он сделал снимок, кому адресовал? Какие мотивы руководили выбором объекта? Какие знания о фотографируемой сфере или личности были использованы? Какие предубеждения, преувеличения, стереотипы, враждебность, симпатии или антипатии играли роль при съемке объекта? С какой общественной позиции — классовой, возрастной, связанной с полом, культурной, расовой этнической — смотрел автор снимка? Какой личный опыт автор выразил в снимке? Какие эмоции сопровождали выполнение снимка? Какое состояние подсознания отражено на снимке? Какие технические знания использованы при фотографировании?» [16. С. 82]. Исследователь должен всесторонне проанализировать контекст создания образа, включая его жанр и стилистику, которые также подразумевают набор типовых намерений мотиваций, эмоций, что также способствует герменевтическому анализу.

Штомпка приводит пример анализа мотивации выполнения личных снимков, описанный И. Гофманом: «Личность фиксируется в тот момент, когда находится в идеальном окружении, рядом с теми, чье общество ценит, в одежде, повышающей ее престиж... готовится к чему-то многообещающему или завершает какой-то важный этап. Как видно на снимке, личность в этот момент гордится своими делами. Словом, личность сфотографирована в тот момент, когда готова считать свой внешний вид типичным для себя. Этот момент можно зафиксировать и повесить на стену своего дома, бюро, магазина, спрятать в шкаф в спортзале, положить

в бумажник как момент, к которому можно постоянно возвращаться... как свидетельство, доказательство того, чем была ее общественная идентичность, и затем, через импликацию, чем должна быть и в дальнейшем» [16. С. 80].

Важным инструментом герменевтического анализа является *эмпатия* — способность исследователя поставить себя на место другого, понять его мотивы и переживания. Для этого ему потребуется выйти за пределы собственных предубеждений и стереотипов и взглянуть на мир с позиции другого, будь то автор или запечатленный им человек. Таким образом, исследователь пытается проникнуть из мира видимых проявлений (мимика, жесты, позы, пластика), мира знаков в мир невидимых субъективных состояний. Цель герменевтики — интерпретировать эти знаки, построив предположение о том, каков этот невидимый, субъективный мир.

Если герменевтика озабочена трактовкой знака как проявления некой «субъективности» другого, то *семиотику* интересуют исключительно знаки и их отношения между собой. *Знак* — является базовым понятием семиотики (или семиологии). Один из основоположников семиотики Ф. де Соссюр делил знак на две составляющие — означаемое и означающее. Это разделение относилось прежде всего к языковым знакам, где означаемым было само понятие, а означающим — его акустический образ. Знаки организуются в определенную систему, где и приобретают определенное значение. Другой основоположник семиотики Ч.С. Пирс предложил иное понимание знака, более подходящее для визуального анализа. Он разделил все знаки на три вида в зависимости от их отношения с референтом: «иконические», «индексальные» (знаки-индексы) и «символические».

«Иконические» знаки связаны с референтом благодаря некоему подобию, физическому сходству и могут разделяться по степени «иконичности», т.е. количеству и степени выраженности общих черт. Пирс выделял несколько разновидностей иконического знака: *образы* (или изображения) — фотографии, скульптура, живопись, но также и ощущения, вызываемые музыкальными произведениями; *метафоры* (здесь кодификация производится по принципу параллелизма между знаком и объектом) — этот подкласс активно задействован в театральной практике и литературе; *диаграммы, схемы, чертежи* и другие виды «нефигуративных» изображений, которые Пирс называл «логическими иконическими знаками», поскольку они воспроизводят не столько форму, сколько отношения между частями объекта. Рассматривая иконический знак, мы можем забывать, что это лишь репрезентация реальности, а не сама реальность [12].

Знаки-индексы не имеют общих черт с референтом, однако тот воздействует на него, порождая значение по принципу ассоциации по смежности. Данный тип знаков связан с референтом причинно-следственными связями: дым — огонь, пулевое отверстие — выстрел. Знаки-индексы указывают на референт или какое-либо из его свойств и, как правило, подразумевают однозначное прочтение.

Символические знаки формируют довольно сложные связи с референтом. Их значения определяются путем конвенции, заключенной сообществом носителей. Символические знаки тяжело прочесть вне контекста. Так, большинство слов

в языках — это символические знаки. Само слово «язык» может обозначать разные объекты в зависимости от контекста: орган или систему знаков.

В семиотике выделяют два уровня восприятия знаков. *Денотативное* значение — это прямое значение, непосредственно отсылающее нас к референту. Например, фотография овцы в поле воспринимается нами как прямой референт животного — овцы. *Коннотативное* значение включает в себя комплекс более сложных ассоциаций, возникающих в связи с тем или иным знаком. Как правило, коннотативные значения обусловлены культурой. Та же фотография овцы может вызывать следующие коннотации: природа, экология, экологические продукты, сельское хозяйство, фермерство и т.п.

Если мы имеем дело не с единичным изображением, а серией изображений, например, видеорядом или последовательностью снимков, то их уместно рассмотреть с точки зрения видов отношений между знаками: *синтагматические отношения* организуют знаки в их одновременной последовательности, как связываются слова в предложении или отдельные кадры в единый фильм. В синтагматические отношения вступают знаки, которые могут сосуществовать в одном символическом акте и не являются взаимоисключающими, т.е. они соответствуют функции «и—и»; *парадигмальные отношения* соответствуют функции «или—или». Эти отношения нелинейны и несинхронны.

Рассматривая фотографию как объект анализа, Р. Барт выделил два уровня, на которых фотография воздействует на смотрящего: подлежащий анализу *stadium* и аффективный *punctum*. Stadium может включать в себя различные признаки времени, особенности изображенных на фотографиях объектов и людей, их пол, возраст, одежду, позы, жесты, признаки социальной принадлежности, колористку снимка и т.д., т.е. набор знаков, поддающихся семиотическому анализу. Подобный набор признаков может быть отнесен и к другим формам изображений: кино и видео, живопись, реклама и т.д.

Punctum — это некий необъяснимый, аффективный аспект фотографии. *Punctum* присутствует не везде, он не поддается анализу, это то, что «ранит» нас, когда мы смотрим на изображение. *Punctum* — наиболее завораживающая часть снимка, однако, согласно Барту, она не поддается анализу [2].

Семиотический анализ имеет главным образом формальный характер и устанавливает процедуры, с помощью которых реализуются значения образа, однако его результаты могут стать хорошим подспорьем для анализа с точки зрения *структуралистского* подхода. Цель его — глубже взглянуть на тот или иной образ, расшифровать, какие общественные и культурные значения он несет в себе. Поскольку речь идет о структуралистском подходе, то исследователь прежде всего обращает внимание на работу тех или иных социальных структур.

Именно в контексте изучения общества как комплекса социальных структур П. Бурдьё рассматривал фотографию, ее социальные функции, а также практику фотографирования. Он утверждал, что, глядя на фотографию, можно увидеть социально значимые явления, а также определенные механизмы функционирования социальной реальности. Бурдьё выделяет три свойства фотографии:

1) фотография представляет собой социальный факт, обладающий принудительной силой по отношению к индивиду;

2) фотография — функциональная разновидность молитвы, ритуала воспроизводства групповой идентичности и демонстрации преданности определенной социальной группе;

3) фотография — маркер, при помощи которого индивиды проводят границы между различными социальными группами, поэтому анализ практик фотографирования позволяет исследовать социальную стратификацию [7].

Е.Ю. Рождественская утверждает, что с точки зрения социологии само изображение является элементом репрезентационной системы общества, его интерпретативного порядка. Она пишет, что «социальная практика коммуникации в отношении визуализации структурирована трижды: в послыле изображения как триаде значения, смысла и символа; в производителях посылы; в адресатах посылы» [10. С. 29].

Штомпка выделяет четыре типа социальных структур, которые можно увидеть на фотографии: структуру интеракций (человеческая деятельность, связи и взаимодействия между людьми), нормативную структуру (нормы, правила, ритуалы, обычаи, законы, ценности, стили жизни), идеальную структуру (распространенные убеждения, взгляды, мифы и идеологии) и структуру возможностей (доступ к различным социальным ресурсам, таким как власть, богатство, престиж, образование и т.д.). Все это в той или иной форме можно увидеть как на фотографии, так и в кино, на телевидении.

Пожалуй, проще всего выделить структуру интеракций. Представим, что мы видим изображение двух людей, которые жмут друг другу руки. С точки зрения структуры интеракций мы видим, как два человека взаимодействуют при встрече, что они либо уже знакомы либо только познакомились. Здесь, однако, задействована и нормативная структура, которая означает, что в рамках культуры, к которой принадлежат эти люди, принято при встрече пожимать друг другу руку. Теперь предположим, что это не просто незнакомые люди, а лидеры двух стран. Тогда изображение приобретает совсем иное значение, мы можем говорить, что эти люди наделены властью и полномочиями представлять государственные интересы на международной арене (структура возможностей). Кроме того, они являются носителями разных культур, тем не менее пожимание руки является для них понятным ритуалом, который обозначает приветствие. Допустим, что при этом изображенные люди одеты не в официальные костюмы, а в повседневную одежду. Это может говорить о том, что главы этих стран проводят так называемую встречу «без галстуков», чтобы продемонстрировать наличие неких неформальных связей, например, дружеских. С другой стороны, встреча проходит под прицелами фото- и видеокамер, а значит, все-таки носит политический характер. Возможно, это демонстрация некоего уровня взаимопонимания между лидерами этих государств, которое выходит за рамки официальных договоренностей, т.е. это демонстрация идеологии сближения и сотрудничества (идеальная структура).

Таким образом, мы видим, что одно и то же изображение может заключать в себе репрезентацию различных социальных структур. Тем не менее интерпретация этих структур контекстуальна и во многом зависит от личности интерпретатора. Представьте, например, что человек, рассматривающий описанное выше изо-

бражение, не знает, что на нем изображены главы двух государств. Как он может проинтерпретировать данное изображение?

Вопрос о том, каким образом смысл визуального сообщения изменяется в зависимости от того, кто его интерпретирует, является основным в рамках *дискурсивного* подхода, который отсылает нас к (пост)структуралистской методологии дискурс-анализа. Визуальный дискурс — особая разновидность дискурса, это сложный интерактивный процесс, в котором называются значения образов.

Дискурсивная интерпретация очень близка к деконструкции. В основе обоих подходов лежит представление о том, что смотрящий участвует в процессе создания смысла визуального сообщения наравне с автором. С другой стороны, со структуралистским и социально-критическим подходом ее роднят не только общие идейные истоки, но и стремление определить, каким образом дискурс воспроизводит те или иные структуры общества, тот или иной порядок, а также то, каким образом в дискурсе создаются, приписываются и воспроизводятся значения. Принципиальным различием между этими подходами является фокус внимания, который в случае с дискурсивным подходом сконцентрирован на смотрящем.

Цель дискурсивной интерпретации — выявить смыслы, которыми аудитория наделяет визуальное сообщение. Для этого необходимо учесть массу аспектов, связанных с процессом создания, восприятия и интерпретации визуальных образов аудиторией. К подобным аспектам относятся такие категории, как автор, получатель, визуальная чувствительность, визуальная компетентность, режимы восприятия, практики рассматривания и способ экспозиции [16. С. 94—100]. Автор и смотрящий (получатель визуального сообщения) выступают как производитель и потребитель визуальных образов. Каждый из них обладает определенным набором характеристик, которые определяют то, какими значениями они наделяют тот или иной образ.

Получатель (как, впрочем, и автор) обладает визуальной чувствительностью — совокупностью психологических особенностей, определяющих, в какой степени индивид способен воспринять то множество потенциальных значений, которое несет в себе визуальный образ, а также то, какое впечатление произведут на получателя эти значения. Отчасти способность воспринимать значения прививается культурой, в этом случае можно говорить о визуальной компетенции. Визуальная компетенция определяет, какое из множества значений визуального сообщения актуализируется в процессе восприятия получателей. Это во многом зависит от установок, ожиданий, предубеждений, усвоенных ими из культуры, а также от ситуации, в которой происходит перцепция образа.

Говоря о ситуации, в которой воспринимается образ, уместно упомянуть такие понятия, как способ экспозиции (целлулоидная пленка, холст, цифровое изображение, фотокарточка и т.д.), а также локализация (галереи, музеи, кинотеатры, реклама в общественном транспорте, семейные альбомы). Когда мы принимаем во внимание контекст и локализацию визуального образа, то говорим о режимах восприятия. Режим восприятия определяет то, каким образом будут взаимодействовать процессы производства и актуализации значений визуального образа

автора и получателя сообщения в рамках определенных институций и свойственных им практик.

Стоит также выделить и практики рассматривания — определенные способы взаимодействия зрителя и визуального образа. Это может быть беглый взгляд, брошенный на иллюстрацию в газете, или тщательное рассматривание произведения искусства в музее в поисках определенного смысла и художественной ценности, иная ситуация с «замусоленными» СМИ рекламными образами, на которые мы, казалось бы, не обращаем особого внимания и т.д.

Существует и другое видение роли дискурс-анализа в визуальных исследованиях. Так, А.Ю. Зенкова рассматривает визуальные исследования как интегральную область социально-гуманитарного дискурс-анализа, который не отвергает ни один из вышеперечисленных подходов, а использует их в своих познавательных целях [5]. В данном случае визуальные исследования представляются единой методологией анализа визуальных образов и визуальных практик.

Таким образом, рассмотренные выше подходы имеют общие теоретико-методологические корни, что неизбежно сближает их. Однако они отличаются фокусом исследовательского интереса, глубиной и нацеленностью анализа. Какой бы подход или сочетание подходов ни использовался, результатом всегда будет научная интерпретация увиденного. Интерпретация в данном случае является одной из версий действительности, а не конечным пунктом или абсолютной истиной. В этом заключается как преимущество, так и недостаток данного исследовательского направления. С одной стороны, она позволяет избежать ригидных методологических установок, дает исследователю простор для научного творчества и даже фантазии, с другой стороны, результаты подобной интерпретации довольно сложно верифицировать. Максимум, что может сделать исследователь, это поинтересоваться (если, конечно, есть такая возможность) у автора или смотрящего, насколько исследовательская интерпретация схожа с их собственной. В то же время разнообразие интерпретаций дает бескрайнее поле для дополнительного анализа. Каким образом аудитория интерпретирует факты социальной реальности? Что роднит людей со схожими интерпретациями? Какие факторы влияют на интерпретацию сообщения (например, возраст, гендер, социальный статус и т.д.)? Ответы на эти вопросы, без сомнения, представляют научный интерес, что и определяет то место, которое занимают визуальные исследования в системе социальных наук.

Приведенный обзорный анализ ни в коем случае не претендует на абсолютную полноту. Он представляет собой попытку структурировать довольно разрозненную информацию методологического характера, посвященную данной тематике, с целью продемонстрировать практическую ценность данного вида исследований.

ПРИМЕЧАНИЕ

- (1) *Катексис* (греч. $\kappa\alpha\theta\epsilon\chi\iota\varsigma$ — удержание, задержание) — термин динамической психологии, эквивалент немецкого слова *Besetzung* (букв. вложение, вклад; занятие [помещения], захват, оккупация). В психоанализе использовался З. Фрейдом для описания направленности и сцепленности энергии (либидо) бессознательного (Ид) с объектом (образом объекта). В широком смысле таким объектом может считаться все, что не безразлично человеку (предметы, люди, идеи, знаки), что ему интересно и имеет для него личностный смысл (Большой психологический словарь / Под ред. Б.Г. Мещерякова, В.П. Зинченко. — М., 2009).

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Андреев Л.Г.* Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // *Зарубежная литература второго тысячелетия*. — М., 2001.
- [2] *Барт Р.* *Camera Lucida*. — М., 1997.
- [3] *Беньямин В.* Произведение искусства к эпоху его технической воспроизводимости. — М., 1996.
- [4] *Жижек С.* Киногид извращенца. Документальный фильм (Реж. С. Файнс), 2006.
- [5] *Зенкова А.Ю.* Visual studies как интегральная область социально-гуманитарного дискурса-анализа // *Современные теории дискурса: мультидисциплинарный анализ*. — 2006. — № 1.
- [6] *Корбут К.П.* Психоанализ о кино и кино о психоанализе // *Журнал практической психологии и психоанализа*. — 2005. — № 2.
- [7] *Паченков О.* «Естественные нужды» как объект социологического анализа. URL: <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=101>
- [8] *Позни В.* Информация, которую несет цвет // *Техника и технологии кино*. — 2006. — № 1.
- [9] *Реале Д., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4: От романтизма до наших дней. — СПб., 1997.
- [10] *Рождественская Е.Ю.* Визуальный поворот: анализ и интерпретация изображений // *Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность*. — Саратов, 2007.
- [11] *Усманова А.* Визуальные исследования как исследовательская парадигма. Текст лекции. URL: <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108>
- [12] *Усманова А.Р.* Знак иконический (или Иконичность) // *Постмодернизм. Энциклопедия / Под ред. А.А. Грицанова, М.А. Можейко*. — Минск, 2001. — С. 289—293.
- [13] *Фрейд З.* Художник и фантазирование. — М., 1995.
- [14] *Фуко М.* Око власти // *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. — М., 2002. — С. 220—247.
- [15] *Штегмайер В.* Деконструкция и герменевтика. К дискуссии о разграничении // *Герменевтика и деконструкция*. — СПб., 1999. — С. 4—9.
- [16] *Штомпка П.* Визуальная социология. — М., 2007.
- [17] *Manning E.* A Critical Ellipsis: Spacing as an Alternative to Criticism on Deconstruction and the Visual Arts // *Film-Philosophy*. — 1998 — № 2.

VISUAL STUDIES: BASIC METHODS OF RESEARCH

T.V. Vdovina

Sociology Chair

Peoples' Friendship University of Russia

Miklukho-Maklaya str., 10/2, Moscow, Russia, 117198

The article presents a brief overview of the basic research methods within the framework of visual studies. The methods of research are considered in terms of their ideological origins, the level of analysis and the researcher's focal point.

Key words: visual studies/practices/sociology, visuality, hermeneutics, de-construction, discourse-analysis, post-structuralism, semiotics.