

RU

Визуальный нарратив как способ конституирования исторической событийности

Эльдарион А. А.

Аннотация. Целью исследования является философское осмысление возможностей «визуального» в формировании исторического сознания общества. Автор показывает границы коммуникативной эффективности визуального нарратива как способа конституирования исторической событийности. В статье рассматривается правомерность использования фотографии и кинематографа в рамках нарративных репрезентаций исторических событий. Научная значимость исследования заключается в комплексном анализе возможности использования практик визуального повествования в рамках актуализации исторического наследия. В результате установлено, что визуальный поворот выводит коммуникацию непосредственно за рамки традиционного пространства языкознания и не ограничивается исключительно правилами построения высказывания и композиции текста.

EN

Visual narrative as a way of constituting historical eventfulness

A. A. Eldarion

Abstract. The aim of the research is a philosophical understanding of the possibilities of the "visual" in shaping the historical consciousness of society. The author shows the limits of the communicative effectiveness of visual narrative as a way to constitute historical eventfulness. The article discusses the legitimacy of using photography and cinema within narrative representations of historical events. The scientific significance of the research lies in a comprehensive analysis of the possibility of using visual storytelling practices within the framework of actualizing historical heritage. As a result, it was established that the visual turn takes communication directly beyond the scope of traditional linguistics and is not limited exclusively to the rules of constructing statements and the composition of text.

Введение

Актуальность темы исследования задана осознанной, в связи с кризисом идентичности, необходимостью формирования в современном обществе исторического сознания. Осмысление предлагаемой проблемы продиктовано духом времени, визуальная культура на сегодняшний день является неотъемлемой частью современного общества. Активно развивающиеся цифровые технологии определили популяризацию изобретенного еще в XIX веке нового способа фиксации события – фотографию и кинематограф. Посредством возможностей кинематографа, фотографии, всевозможных экранных технологий современное общество трансформировалось из «тех, кто читает» в «тех, кто смотрит».

Несмотря на смену ведущей модальности, в общественном сознании остается запрос на структурированное и доступное историческое знание, это заставляет интеллектуальное сообщество задуматься о неизбежной и необходимой трансформации классических средств репрезентации исторических событий с учетом современных реалий. В научной литературе мы наблюдаем возрастающий интерес к проблеме философского осмысления истории (Сыров, 2020; Тульчинский, 2019а).

Однако необходимо отметить, что сегодня наблюдается изменение отношения к истории вообще и историческому рассказу в частности. Изменения, о которых идет речь, связаны с заметно возрастающим интересом к визуальным формам репрезентации исторических событий. Так, по мнению М. Н. Чистанова (2019), такой интерес продиктован господством в современном обществе практически сформированного исторического сознания, в рамках которого изучение «сухих» дат и описаний исторических событий проигрывают возможности, даже в качестве симуляции, видеть, переживать, соприкоснуться с прошлым непосредственно.

Современная сетевая культура только подогревает интерес, который создается вокруг проблем, связанных с приобщением к истории. Как указывает В. Н. Сыров, «вопрос об особенностях формирования, распространения

и трансляции знаний о прошлом в сетевом пространстве приобрел большую популярность...» (2021, с. 87). Такая популярность заставляет искать новые ориентиры и менять фокус исторического исследования, все вышесказанное находит отклик в современных исследованиях, который формулируется как своего рода лозунг историков: «Надо искать не настоящее в прошлом, а прошлое в настоящем» (Курилла, 2017, с. 121). Данный лозунг находит свое воплощение в тенденции к переосмыслению роли нарративов в формировании исторического сознания. Однако очевидно, что это не может быть простое возвращение к нарративу классического типа.

В данной статье автор поднимает вопрос о необходимости смены ориентира и перехода, в рамках формирования исторического сознания, от одностороннего безучастного «рассказывания», к коммуникативной составляющей исторического нарратива. Необходимость философской рефлексии и теоретической обоснованности поднимаемого здесь вопроса продиктована запросом в интеллектуальной среде на описание реальных возможностей и выработку конкретных критериев практической эффективности предполагаемого использования визуальных образов в рамках нарративных репрезентаций исторических событий. В качестве современных медиа, способных обеспечить адекватные способы визуального повествования, рассматриваются фотография и документальное кино как потенциальные условия возможности «приведения в присутствие» исторической событийности, способствующее конструктивной исторической коммуникации.

Основная проблема исследования заключается в прояснении вопроса о роли, которую играет современная визуальная культура в формировании исторического сознания общества. Для прояснения этого вопроса необходимо решить несколько задач:

- осмыслить специфику трансформаций нарративных практик в контексте захваченности современного общества визуальными технологиями;
- проанализировать возможности фотографии и документального кино как медиумов визуального нарратива;
- обозначить условия практической реализации визуального нарратива как способа конституирования исторической событийности.

В методологическом плане автор придерживается основных положений герменевтической традиции (Дильтей, 2004; Гадамер, 1988; Рикер, 2008), и семиологии (Барт, 2003). Коммуникативный потенциал визуализации исторического нарратива раскрывается с опорой на коммуникативные теории (Хабермас, 2000; Дейк, 2000) и концепцию «диалогического согласия» М. М. Бахтина (1997).

Теоретическую базу исследования в рамках проработки вопроса визуализации исторического нарратива составили работы исследователей, которые осмысливают проблематику визуального вообще (Барт, 2021; Петровская, 2002; Кирсанова, Коротина, 2022), а также актуализируют вопросы формирования современного исторического сознания и визуализации прошлого в частности (Сыров, 2006; Тульчинский, 2019b; Чистанов, 2019). Для достижения поставленной цели были использованы следующие методы: социокультурный анализ, сравнительно-исторический, структурно-функциональный и герменевтический методы. Коммуникативный аспект позволяет при понимании исторического нарратива выйти за пределы непосредственно лингвистики и не ограничиваться только лишь правилами построения высказывания или композиции текста.

Практическая значимость исследования сводится к тому, что результаты, полученные в ходе исследования, позволяют подвести теоретическую базу под уже существующие историко-просветительские проекты, но существующие без должной рефлексии и теоретической обоснованности. Кроме того, полученные результаты могут быть использованы в качестве основания для реализации новых проектов в рамках исторической коммуникации. Также актуализация исторического наследия с ориентацией на применение различных визуальных стратегий находит свое практическое выражение в современной педагогической деятельности. Результаты исследования могут быть использованы в рамках практической организации урока как коммуникативного события в современной школе в рамках образовательных стратегий нового типа.

Обсуждение и результаты

Под влиянием информационных технологий знаковая культура оформляется посредством «медиального гибрида», который представляет собой соединение власти и знака (Фуко, 1996). Новые формы социального бытия порождаются новыми видами коммуникаций, которые, в свою очередь, являются продуктом перестройки знаковой системы. Визуальное построено на соединении в себе как означаемого, так и означающего, то есть максимально отчуждено от реальности, и содержит в себе тенденцию к подмене последней. Современная культура порождает «гиперреальность», которая определяет симуляцию реальности и индивидуальное потребление визуальных образов (Бодрийяр, 2006).

Визуальная культура, в которой находится современный человек, плюс всеобщая захваченность цифровыми технологиями и всевозможными новыми медиа создают условия постоянного и необходимого обмена информацией, зачастую информацией личного характера. Современный человек попадает в ситуацию необходимости рассказывания того, что с ним произошло, происходит и будет происходить как вовне, так и внутри. Визуальная культура как формат про-явления современного общества – это формат быстрых культурных темпов, в условиях которого у человека все меньше остается времени на речь, письмо и другие традиционные способы про-явления во вне. «Мы находимся в круге постоянного рассказывания о том, что происходит, в пространстве постоянного обмена опытом. Если вам некогда говорить, описывать, интерпретировать, рассказывать, просто поместите в свой блог... фотографию – и сеть людей прочтет ваше сообщение, пусть и закодированное посредством фотоизображения» (Давыдова, 2014, с. 86).

Проблема заключается в том, что новый формат знаковой системы современной культуры провоцирует вопрос к той форме нарратива, в которой возможна адекватная стратегия формирования исторического сознания в контексте визуальной культуры. При этом очевидно и то, что обозначенные изменения коснулись и способов конституирования исторической событийности.

Интерес к историческому нарративу в современных исследованиях связан с осмыслением того, какие изменения могут претерпеть повествовательные практики в контексте захваченности современного общества визуальными и цифровыми технологиями (Herpworth, 2014; Jones, 2017; Vrettakis, Kourtis, Katifori et al., 2019). Эти технологии, в свою очередь, становятся не просто «дополнением к обычным формам социального взаимодействия, а способом конституирования социального бытия» (Сыров, 2021, с. 87). Связь исторического сознания с идентификационными практиками формирует необходимость осмыслять связь различных стратегий идентичности с повествовательными практиками современного коммуникативного пространства, опосредованного цифровыми медиа. Визуальный поворот в современной культуре трактуют как изменение с языка символического на язык воображаемого. Меняются стратегии самоидентификации, сегодня в большей степени сознание взаимодействует с визуальным фоном, все то, что формируется стратегией наблюдения, приходит на смену артикулированной речи. В философском дискурсе данная тенденция мыслится как поворот «от книги к экрану» (Агамбен, 2015), в результате которого «глаз вытеснил речь и письменные слова» (Kirsanova, Korotina, 2020, p. 1075).

Согласно Г. Л. Тульчинскому, сегодня создается возможность для «документального мифотворчества», так как «современные технологии фиксации и трансляции визуальной информации создали качественно иную ситуацию: запечатленная реальность множится, вытесняя впечатления от непосредственной реальности, вытесняя саму эту реальность» (2019b, с. 32). Создаются условия, когда технологическая составляющая современной культуры настойчиво указывает на необходимость репрезентации самого себя исключительно через экранную форму, через цифровые технологии создания визуального образа, в результате которых само «сущее сливается с потоком электронных образов» (Очеретяный, Савчук, 2022, с. 99). В исследовательской литературе визуальный поворот осмысляется как возвращение к практикам тотемизма, фетишизма, анимизма, то есть реактивацией мифологических слоев сознания (Kirsanova, Korotina, 2020). В данном контексте визуальный поворот мыслится в качестве возвращения к основанию, к фундаментальной антропологической инстанции – взгляду. Эта инстанция уже определила бытие человека задолго до появления таких инстанций, как речь и письмо (Кирсанова, Коротина, 2022).

Технические возможности современности и массовая доступность этих возможностей позволили прорваться сообщениям вне кода, вне мысли, которые не готовы быть мыслью, но хотят быть реализованы. До XX века у таких сообщений была единственная возможность обойти все «человеческие» надстройки и показаться – сон, точнее, сновидение. «Сновидение – это тоже сообщение, но не в виде речи или письма, а в форме картинка. Так чего хочет от нас эта картинка? Получается, что есть некое сообщение, которое не достигло регистра речи, но, тем не менее, пробивается к тому, чтобы нам что-то сказать» (Кирсанова, Коротина, 2022, с. 56).

Однако такая картинка всегда оставалась во сне со сновидцем и была только его личной историей. Сегодня же сон вырвался наружу и реализуется в современных визуальных способах смотрения. Визуальное – это инстанция сна, это его юрисдикция, однако сегодня сон получил возможность выйти наружу, выйти в интересующее пространство непосредственно, без интерпретационной обработки, без посредников в виде письма и речи. Визуальное сегодня минует все указанные антропологические инстанции, идущие после взгляда, и желает выражаться вне связи с ними.

Тем не менее, уменьшив негативную риторику в отношении визуального, необходимо отметить, что «визуальный текст» является тем, благодаря чему функционирует современная коммуникация. Возникновение нового порядка культурных коммуникаций предполагает смену приоритетов: в этой структуре изображение первично, а текст вторичен. Новая культурная матрица производит «деконструкцию» сознания, определяя его визуально-коммуникативный формат. «Визуальное» является частью повседневности современного человека, определяя индивидуальное потребление визуальных образов. Осмысление указанных трансформаций в контексте теории коммуникативного действия (Хабермас, 2000) позволяет утверждать, что новый интерактивный вид коммуникации встраивается в жизненный мир и определяет его. Этот новый вид взаимодействия касается не только очевидно связанных с экраном сфер телевидения, интернета, но и других дискурсивных практик.

В самом общем смысле нарратив как способ конституирования исторической событийности может быть выражен в разных формах, начиная от эпоса и романа, заканчивая эго-документами (письма и дневники). Актуализация и реализация той или иной формы зависела от культуры и от эпохи, в которой шел процесс формирования общественного сознания. Однако на протяжении истории эти формы не теряли своей способности создавать необходимые условия для реализации коммуникативного события.

Обозначенные выше формы исторического нарратива непосредственно в сферу визуального не входят. Однако состоявшийся визуальный поворот в культуре позволил выделить и осмыслить современный способ конституирования исторической событийности – визуальный нарратив, медиумом которого выступают фотография и кинематограф.

Отправной точкой наших рассуждений является тезис о том, что как фотография, так и кинематограф, схваченные как медиумы современных нарративных стратегий, мыслятся нами как своего рода актуальный «текст», использование которого, создает условия для реализации коммуникативного события и обеспечивает встречу всех участников исторического дискурса в актуальном настоящем. Какие фундаментальные основания рассматриваемых стратегий позволяют нам отстаивать данное утверждение? Тезис требует прояснения, начнем с фотографии.

В современном обществе традиционная функциональная особенность фотографии, которая заключается в представлении собственного «Я», уходит на второй план, уступая место реализации интерсубъективности. Фотография существует в социальном пространстве сети, чтобы быть неизбежно показанной «Другому» и им «прочитанной». В этом смысле визуальный образ, запечатленный в фотографии, призван продемонстрировать, «рассказать» свой смысл, рассказать то, что он изображает. Так, «визуальное» становится не только одним из способов конституирования и понимания собственной жизни, но и подтверждением своего собственного существования, как для самого себя, так и для других. «Любая фотография – это сертификат присутствия. Он и представляет собой новый ген, который ввело в семейство образов изобретение фотографии» (Барт, 2021, с. 108). Фотография, подтверждая реальность референта, перечеркивает возможность всякого исчезновения.

В контексте исследования фотография выступает историческим рассказом и если считать правомерным наш тезис о том, что «фотография – это текст», то неизбежно возникает вопрос и о «читателе», который непосредственно воспринимает и переживает запечатленное. Сама по себе фотография как визуальный нарратив реализуется только в акте смотрения, когда смотрящий стоит один на один с фотографией. В таком случае возникают определенные нюансы и допущения, которые необходимо учитывать при осмыслении фотографии как визуального нарратива, используемого в исторической коммуникации. Использование фотографии в качестве исторического нарратива возможно только с учетом определенных допущений и поправок, без этого учета осмысление фотографии как нарратива будет не полным. Допущения и поправки, которые необходимо учитывать, отчетливо проявляются при обращении к концептам “studium” и “punctum”, которые использует Р. Барт (2021) при осмыслении фотографии как феномена.

“Studium” ставит границы восприятия, этот концепт наделяет фотографию своеобразным культурным кодом. Такой код выступает в качестве необходимого условия прочтения фотографии, в противном случае велика вероятность того, что смотрящий не воспримет запечатленное на фотографии или воспримет его не так, как было задумано фотографом. Такая предельная ясность и подготовленность фотографии исключают необходимость глубокого осмысления запечатленного на снимке. Смотрящему уже уготован смысл, который ему необходимо увидеть, видеть по-другому как минимум неуважительно к фотографу, как максимум представляет опасность. «Это как если бы я должен был вычитывать в Фотографии мифы фотографа и солидаризоваться с ними, на самом деле в них не веря. Эти мифы (а на что еще они нужны?) нацелены на то, чтобы примирить Фотографию и общество (да есть ли в этом необходимость? – Еще бы, Фотография – вещь *опасная*), наделяя ее функциями, представляющими собой алиби фотографа» (Барт, 2021, с. 40–41).

Характеристика фотографии типа “studium”, которую мы видим у Р. Барта, соотносится с традиционно понимаемым нарративом, в котором фотограф выступает как классический, «назойливый и вездесущий нарратор» (Сыров, 2006, с. 154).

Однако есть фотографии, где запечатленные образы не являются определенными, призывающими понимать тот или иной смысл. В терминологии Р. Барта это “punctum”: «Этот второй элемент, который расстраивает studium, я обозначил бы словом punctum, ибо оно значит в числе прочего: укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез, а также бросок игральных костей. Punctum в фотографии – это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)» (2021, с. 39).

Такой элемент в фотографии, в свою очередь, границ восприятия не ставит, на такой фотографии запечатленные образы не являются определенными, призывающими понимать тот или иной смысл, настойчиво не указывают, на что необходимо смотреть и как понимать запечатленное. На первый взгляд такие снимки кажутся зрителю безучастными, не имеющими смысла, но это лишь потому, что фотография не предлагает зрителю этих смыслов, зритель не должен искать и видеть смысл, который, возможно, там заложен. Для него смысла в такой фотографии, очевидно, нет. Именно такая фотография, по словам Р. Барта, способна «нанести укол», задеть эмоциональные струны человека.

“Punctum” – это «разрыв интерпретационной схемы чтения, гарантированной дистанцией несказанных, но подразумеваемых слов» (Петровская, 2002, с. 28). Этот концепт, описанный Р. Бартом, позволяет осмыслить фотографию как нарратив включенного типа. В таких условиях фотограф существует «внутри» события, находясь эмоционально рядом со зрителем, фотограф является соучастником рассказываемой истории, он встраивается в коммуникативное событие общения, тем самым создавая условия для продуктивного диалога всех коммуникативных инстанций.

Однако следует обозначить некоторые проблемные места, затрудняющие использование фотографии в качестве самостоятельной формы исторического нарратива.

В соответствии с концептом “studium”, в форме классического нарратива для фотографии характерна строгая детерминация и достаточно очевидный «интенциональный язык», настойчиво требующий определенного переживания и понимания. Построенный по такой схеме исторический нарратив не ведет участников исторического дискурса к обсуждению, диалогу и согласию, не запускает коммуникативную составляющую, а лишь констатирует уже давно известное, устоявшееся, не предавая актуальности и интереса рассказываемым событиям. Либо, что больше всего вызывает опасения, способствует созданию готовых схем, которые больше подходят на манипулятивные способы формирования удобного сознания, нежели создание условий для формирования свободного согласованного исторического сознания.

В свою очередь, фотография типа “punctum” не лишена недостатков. Заключенные в таком способе актуализации исторических событий излишняя неопределенность и свобода интерпретации создают условия для манипуляций общественным сознанием, что в итоге отнюдь не способствует согласию и диалогу, напротив, провоцируют условия для появления неразрешимых конфликтов.

Несмотря на это, фотография типа “*punctum*” подходит куда лучше для практики реализации исторического нарратива включенного типа, так как способна создать условия, которые позволяют выстроить диалог и наладить начальную коммуникацию. Достижение же коммуникативного согласия и конституирование адекватного исторического сознания будут обеспечены детальной проработкой других механизмов, участвующих в этом процессе. Здесь же речь идет о попытке осмысления правомерности применения именно визуального нарратива в рамках нарративных репрезентаций исторических событий. В итоге отчетливо прослеживается некоторая ограниченность и проблемность использования фотографии в качестве самостоятельной формы исторического нарратива. Однако выявленные сложности не выступают непреодолимой преградой, напротив, они дают возможность перейти к осмыслению следующей формы визуального повествования – кинематографу.

Определенная ограниченность фотографии подталкивает нас к дальнейшим размышлениям, указывает на необходимость двигаться дальше. Так, обоснованной выглядит мысль о том, что некоторые ограничения фотографии могут компенсироваться возможностями кино, так как именно кинематограф можно назвать следующим шагом прогресса, после фотографии.

Следует отметить, что в рамках проработки вопросов, связанных с визуализацией нарративных репрезентаций исторических событий, правомерно будет говорить не столько о кинематографе вообще, сколько о документальном (неигровом) кино в частности. Смещение фокуса в сторону документального кино при осмыслении визуализации исторической событийности обусловлено принципами «киноправды» советского кинорежиссера, одного из основателей и теоретиков документального кино, Дзиги Вертова. Принципы кинорежиссера основаны на желании показать бытие «такое как оно есть», в современных реалиях это желание трансформируется в призыв вернуться «назад – к документальности, к кино, которое не вязнет в абстрактной всеобщности, а схватывает бытие со всеми его свойствами конкретного бытия» (Кирсанова, Коротина, 2017, с. 306).

Правомерность осмысления документального кино как одной из форм исторического нарратива нуждается в аргументации. Документальное кино должно соответствовать определенным критериям: первым значимым критерием является признание подлинности схваченного кинокамерой априори, а именно основу съемки составляют подлинные лица и события. В научном сообществе присутствуют примеры осмысления таких возможностей документального кино, говорят о фиксации мгновений истории, об оживлении мгновений, а также о возможности «схватить» любой момент времени (Добронравов, 2020; Курбатова, Столбова, 2014). Второй критерий – наличие диалогических инстанций. Документальное кино должно иметь как автора, так и зрителя (Кирсанова, Коротина, 2017).

Выделенные критерии позволяют нам указать на ту ключевую особенность, которая позволяет встроить документальное кино в коммуникативную парадигму нарратива включенного типа и рассматривать его в качестве современного и адекватного способа визуального повествования. Эту особенность можно выразить следующим образом: «Документальный фильм собирает желающих общаться, вызывает общий интерес и формулирует проблему... Общаются автор фильма, зритель, много зрителей. Зарождается диалог – основа позитивного восприятия и мировоззрения» (Курбатова, Столбова, 2014, с. 24-25).

Однако, как и в случае с фотографией, есть и обратная сторона, необходимо указать и на проблемные стороны использования кинематографа как визуального нарратива в рамках формирования исторического сознания. Доступность кинематографа широким массам все же накладывает ограничения на возможность его рассмотрения в качестве способа создавать образы, тождественные самой реальности, то есть подлинные. «Все, что связано с подлинностью, недоступно технической – и, разумеется, не только технической – репродукции. Но если по отношению к ручной репродукции – которая квалифицируется в этом случае как подделка – подлинность сохраняет свой авторитет, то по отношению к технической репродукции этого не происходит» (Беньямин, 2021, с. 72).

Как указывают Л. И. Кирсанова и О. А. Коротина, в руках государственной пропаганды и идеологии кино становится «великим постановщиком реальности» (2017, с. 305). Несмотря на это, кинематограф, как указывают авторы, все же способен удовлетворить у зрителя онтологический запрос на правду жизни и сформировать доверие к действительности.

Важно отметить, что усиленный техническими возможностями кинокамеры взгляд оператора выводит смотрящего на долингвистический уровень, к значениям и смыслам, пока еще не обработанным разумом и культурой, в данном случае апеллируя к чувственному опыту как к возможному прошлому. Однако, по словам Л. И. Кирсановой, оставаясь формой культуры, «кино обладает способностью не только возбуждать чувственный опыт или апеллировать к нему как к возможному прошлому, но и уравновешивать его в символическом созерцании посредством визуальных, аудиальных и др. образов, т. е. части того смутного, неуловимого, того, что мы называем мгновением жизни, символ конституирует и закрепляет как достоверное и познаваемое» (2017, с. 122).

В конечном итоге можно сделать вывод о том, что кинематограф способен лишь частично компенсировать ограниченные возможности фотографии, но не способен преодолеть их полностью. Как только мы начинаем рассматривать кинематограф как медиум визуального нарратива, осмысливая его как одну из форм реализации исторического нарратива включенного типа, то, в сущности, мы получаем те же сложности и ограничения, с которыми столкнулись при осмыслении фотографии. Концепты “*studium*” и “*punctum*”, сформулированные Р. Бартом и использованные нами как ключевые понятия для понимания специфики фотографического медиума в структуре исторического повествования, становятся актуальными и для кинематографа со всеми вытекающими последствиями.

Из всего вышесказанного следует, что правомерность использования как фотографии, так и кинематографа в качестве самостоятельных медиумов визуального нарратива в практике приобщения к событиям прошлого остается под вопросом. Однако автор убежден, что этот вопрос может быть снят, работа в этом направлении ведется. Использование фотографии и документального кино как медиумов визуального нарратива в практике исторического повествования представляется возможным, но реализована эта возможность может быть только при определенных условиях.

Продуктивная работа по формированию исторического сознания общества может реализовываться в ненавязчивом сосуществовании в одном информационном пространстве как визуальных образов, так и письменных источников. К примеру, в сфере современной медиажурналистики большой популярностью пользуется такой формат подачи материала, как лонгрид. Объемные статьи на исторические темы сопровождаются аутентичными аудиозаписями главных героев событий, фотографиями архивных материалов, видеороликами и инфографикой. Если мы говорим о традиционной форме реализации, то примером служат всевозможные иллюстрированные исторические сборники. В современном медиaprостранстве удачным примером практической реализации выступают медиапроекты просветительского и образовательного характера, к примеру, “Arzamas.Academy”, проект издательства Яндекса «История России в фотографиях» и т. п.

Однако все приведенные выше примеры практической реализации обозначенных автором теоретических оснований – это удачный синтез традиции и новых технологий. Необходима дальнейшая фундаментальная теоретическая работа по прояснению функциональных возможностей и коммуникативной эффективности использования практик визуального повествования в рамках актуализации исторического наследия в общественном сознании.

Итак, становится очевидно, что возможности фотографии и кинематографа как медиумов визуального нарратива в историческом повествовании ограничены. Понятно и то, что использование визуального нарратива как способа конституирования исторической событийности в качестве самостоятельной формы исторической наррации сопряжено с определенным рода проблемами и трудностями. Эти трудности необходимо учитывать при реализации новых практик визуального повествования, как было указано, удачные примеры таких практик имеют место. Успешность подобных проектов продиктована ситуацией, согласно которой все большее количество людей удовлетворяет свою потребность в историзации действительности собственными силами через систему визуальных и чувственных символов, дающих ощущение сопричастности транслируемых историй (Чистанов, 2019). Создаются благоприятные условия, появляется необходимый материал для реализации исторического нарратива включенного типа. Однако без должного уровня философской рефлексии весь заключенный в них коммуникативный потенциал может остаться нереализованным.

Заключение

В итоге, с определенного рода допущениями, к современным формам исторического нарратива, способным создать вокруг себя необходимое коммуникативное поле, можно отнести фотографию и документальное кино. Как одно, так и другое осмыслено как своего рода «текст», который обеспечивает возможность коммуникативного события. В рамках исследования фотография и кинематограф поняты как нелинейный фрагмент, вырванный из контекста вчерашнего и вновь встраиваемый в контекст настоящего. Подход к осмыслению фотографии и кинематографа как современной формы исторического нарратива основан на уникальной способности фиксировать событие. Однако именно эта способность рождает определенную сложность в понимании фотографии и кинематографа как одной из форм исторического нарратива. Возникает вопрос о правомерности использования визуальных образов в историческом рассказе без традиционного текстового сопровождения.

Выход из сложившейся проблемной ситуации может заключаться в ненавязчивом сосуществовании в одном корпусе исторических источников, как зафиксированных визуальных образов, так и письменных источников. Такие источники будут создавать необходимый материал, представлять широкой общественности тот «первичный нарратив», который необходим для создания коммуникативного пространства и диалога. Анализ ключевых аспектов фотографии и документального кино позволил сделать вывод, что и то и другое на сегодняшний день являются лишь удобными способами реализации более традиционных форм исторического нарратива.

Важной видится необходимость указать на следующее: возможно, «визуальное» и преодолевает лингвистику, и глаз действительно заменяет письменную речь, переход от книги к экрану очевиден, однако, мысль современную культуру в контексте выхода за рамки текста, все же она остается в рамках слова. В хайдеггеровском смысле, не теряется онтологическая размеренность слова, визуальный нарратив выступает не просто как средство для изображения и запечатления события, он «даритель присутствия, то есть бытия, в котором нечто является как существующее» (Хайдеггер, 2007, с. 424). Визуальный нарратив, включающий в себя слово как событие бытия, удерживает историческую событийность в «присутствии».

Из этого следует, что фотография, кинематограф и другие экранные технологии не должны мыслиться фрагментарно, их осмысление не должно расщепляться и закрываться в границах конкретных областей знания. Не без оснований визуальную культуру называют «клиповой», «мозаичной», в которой от сознания требуются лишь быстрые реакции, оценки и действия. Более того, визуальная культура порождает ситуации, в которых нивелируется система отношения «Я – Другой». В свою очередь, это приводит к кризису идентичности и проблемам самоопределения. Как следствие, сегодня говорят о «безэмоциональном субъекте»,

о качественно новой характеристике бытия субъекта, которая, как считают современные исследователи, предполагает трудности с регулированием ментального состояния субъекта (Бакаева, Стеклова, Щеголева, 2023). Отталкиваясь от такого понимания субъекта, правомерно говорить и об безэмоциональном обществе, существующем в расщепленном на различные картинки мире, где каждый находит себе место в Сети, подменяя реальность экранным сном. В итоге на поверхность выходит неутешительный диагноз современного общества – визуальная шизофрения.

Однако, несмотря на это, автор убежден в следующем: сознание не пассивная структура, в рамках способности конституировать реальность, в процессе творческого смыслообразования, сознание способно преодолеть фрагментарность экрана и обеспечить целостность, единство увиденного и помысленного, то, что мы и именуем смыслом. Как справедливо замечает М. Мерло-Понти: «Не существует зрения без мышления. Но, чтобы видеть, необходимо мыслить: видение – это мышление при определенных условиях» (1992, с. 33-34). Именно на эти условия мы и обращаем внимание, когда говорим о необходимости переосмысления классического нарратива в контексте коммуникативно-визуальной парадигмы современности.

В заключение следует сказать о возможных перспективах исследования поднятых вопросов. Направление дальнейших исследований определено неоднозначностью трактовки в философской традиции значения «визуального поворота», а также незначительным количеством фундаментальных исследований в области философии фотографии и кино.

В перспективе дальнейшей работы необходимо акцентировать внимание на исследовании условий того, как вообще историческое событие может быть исходно понято человеком и обществом в рамках его актуального настоящего и лишь потом быть выражено в терминах дискурса. В методологическом плане обозначенные линии актуального развития будущих исследований лежат в области герменевтики и феноменологии. Указанный методологический ориентир требует от исследователя выйти в сферу, связанную с процессами порождения смыслов, в которой работает уже не историк, но философ.

Источники | References

1. Агамбен Дж. Костер и рассказ. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2015.
2. Бакаева Ж. Ю., Стеклова И. В., Щеголева Э. Н. К вопросу безэмоциональности субъекта в контексте современного бытия // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2023. № 2А (12).
3. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.
4. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021.
5. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов.
6. Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021.
7. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006.
8. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.
9. Давыдова О. С. Нарратив в фотографии: аффект вне времени // Общество. Среда. Развитие. 2014. № 3.
10. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна дэ Куртенэ, 2000.
11. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе. М.: Три квадрата, 2004.
12. Добронравов К. О. Естественное и культурное в кино, снятом по мотивам реальных событий // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2020. № 4 (29).
13. Кирсанова Л. И. Заметки о постструктуралистском анализе кино // Гуманитарные исследования в восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2017. № 1.
14. Кирсанова Л. И., Коротина О. А. Право на кино: пролетарский кинематограф С. Эйзенштейна, А. Довженко, Дзиги Вертова // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета. 2017. № 4 (9).
15. Кирсанова Л. И., Коротина О. А. Чего хотят картинки сновидения? // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2022. № 4 (19).
16. Курбатова Л. В., Столбова Н. В. Pars pro toto – часть вместо целого? // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2014. № 4 (20).
17. Курилла И. И. История, или Прошлое в настоящем. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2017.
18. Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992.
19. Очеретяный К. А., Савчук В. В. Визуально-экологический поворот в оценке технической среды // Вестник Томского государственного университета. 2022. № 482.
20. Петровская Е. В. Непроявленное: очерки по философии фотографии. М.: Ad Marginem, 2002.
21. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Академический Проект, 2008.
22. Сыров В. Н. Введение в философию истории: своеобразие исторической мысли. М.: Водолей Publishers, 2006.
23. Сыров В. Н. К вопросу об особенностях формирования, распространения и трансляции памяти в сетевом пространстве // Вестник Томского государственного университета. 2021. № 462.
24. Сыров В. Н. Нарратив в историческом познании: о перспективах использования нарратологии // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2020. № 3 (4).

25. Тульчинский Г. Л. Философия истории и нарративы исторической памяти // *Философский журнал*. 2019а. № 1 (12).
26. Тульчинский Г. Л. Экран и фактор скорости: от нарративов к перформативам // *Наука телевидения*. 2019б. № 2(15).
27. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996.
28. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. М.: Наука, 2000.
29. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Наука, 2007.
30. Чистанов М. Н. К вопросу о визуализации исторического нарратива // *Гуманитарный вектор*. 2019. № 3 (14).
31. Herworth K. History, power and visual communication artefacts // *Rethinking History*. 2014. Vol. 20. № 2.
32. Jones S. Mediated immediacy: constructing authentic testimony in audio-visual media // *Rethinking History*. 2017. Vol. 21. № 2.
33. Kirsanova L. I., Korotina O. A. Formative function of the mirror stage: Visual images in their history // *Gênero & Direito*. 2020. Vol. 9. № 04.
34. Vrettakis E., Kourtis V., Katifori A., Karvounis M., Lougiakis C., Ioannidis Y. Narrative – creating and experiencing mobile digital storytelling in cultural heritage // *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*. 2019. № 15.

Информация об авторах | Author information



Эльдарион Артур Артурович¹, к. филос. н.

¹ Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток



Arthur Arthurovich Eldarion¹

¹ Far Eastern Federal University, Vladivostok

¹ arthorius_mag@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 08.03.2025; опубликовано online (published online): 10.04.2025.

Ключевые слова (keywords): историческое сознание общества; визуальный нарратив; нарративные репрезентации исторических событий; фотография; кинематограф; historical consciousness of society; visual narrative; narrative representations of historical events; photography; cinema.