

6. Татарова Г. Основы типологического анализа в социологических исследованиях. М.: Издательский дом «Высшее образование и наука», 2007.
7. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М.: Логос, 2010.
8. Ярская-Смирнова Е., Романов П. Взгляды и образы: методология, анализ, практика // Визуальная антропология: настройка оптики. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 7-16.

Мазур Л. Н.,
г. Екатеринбург

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИИ:

НОВЫЙ ПОВОРОТ В РАЗВИТИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ПОЗНАНИЯ

В условиях активной, если не сказать агрессивной, интеграции гуманитарных, общественных и прочих наук, переворачивающей привычный мир исследователя, мы постоянно оказываемся в положении неопита, психологически очень сложном и неоднозначном. Историком трудно отказаться от привычного мира архивных и кабинетных практик, в рамках которых основным помощником в понимании прошлого выступает преимущественно, исторический текст, а основным инструментом – перо и бумага. Однако время диктует другое. Новый мир визуальной культуры, о формировании которого настойчиво твердят социологи, искусствоведы и культурологи, оказывает влияние и формирует не только массовое сознание, но и науку, порождая новые научные направления, теории и практики.

По мнению В. Митчелла, за последние десятилетия произошел настоящий переворот в гуманитарных науках, связанный с изучением визуальной культуры и ее проявлений [см.: Mitchell]. В исследованиях по истории и социологии кино, телевидения, массовой культуры, в философских

работах и социологических теориях рассматриваются механизмы появления нового общества «спектакля»/«шоу», функционирующего по законам массовых коммуникаций, инсталляций и аудиовизуальных технологий. По мнению социологов, рождается не просто новая модель культуры, создается новый мир, который перестает восприниматься как текст, он становится Образом [см.: Усманова]. В результате реальность, в том числе историческая, переосмысливается в контексте истории образов.

Визуальный поворот оказывает существенное влияние на изменение технологий исторического познания и, возможно, станет причиной их кардинальной перестройки. Хотя историки в большинстве своем до сих пор сохраняют верность письменным источникам, не замечая или почти не замечая появления визуальных документов: в исторических исследованиях последние используются пока крайне редко в силу специфики отражения информации и отсутствия полноценного методического инструментария, обеспечивающего возможность исторических реконструкций. Тем не менее, историческая наука не может полностью игнорировать новые веяния и постепенно приобщается к проблемам изучения аудиовизуальных документов.

О визуальном повороте исторической науки опосредованно свидетельствует все более широкое использование в словаре историка понятий «образ», «облик», «картина» и проч., применяемых в самых разных историко-тематических исследованиях: от традиционно историографических работ до изучения сюжетов социальной, политической, интеллектуальной истории, истории повседневности и проч. Вместе с тем, применяемое историками понятие образа пока остается слабо структурированным и в значительной степени неопределенным, поскольку строится не на логических принципах моделирования, а на «восприятии» (фактически визуализации) – способе познания, имеющем ярко выраженный субъективный характер с опорой на чувственный опыт.

В науке существует множество дефиниций категории «образ». В толковом словаре мы находим определение, которое характеризует образ как живое, *наглядное представление* ком-чем-либо [см.: Ожегов]. В философии он понимается как результат и *идеальная форма отражения* предметов и явлений материального мира в сознании человека; в искусствоведении – как *обобщенноехудожественное отражение* действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления [см.: Роднянская]. В литературоведении «художественный образ» определяется через категорию *модель мира*, всегда в чем-то не совпадающую с той, которая нам привычна, но всегда узнаваемую. С позиций семиотики «образ» рассматривается как *знак*, получивший дополнительное значение в существующей системе знаков [см.: Николаев, с. 34–38]. В большинстве определений подчеркивается, что «образ» представляет собой инструмент художественного творчества, искусства и в этом смысле он противопоставляется строгому научному понятийному знанию, что способствует конфликтности восприятия в научной среде проблемы образа в качестве объекта исследования.

Все эти подходы к изучению исторического «образа» чего-либо (семьи, врага, союзника, детства, исторической науки и т. д. и т. п.) сегодня находят отражение в исторических работах, представляя собой попытку по-новому взглянуть на явления прошлого: с позиций визуального восприятия, а не логики. В этом смысле методику реконструкции и интерпретации образа мы можем рассматривать как способ отойти от рациональных приемов обобщения исторической информации и обращения к так называемым «качественным» методам познания, основанным на законах чувственного восприятия.

Последствия визуального поворота в науке нашли отражение в появлении такого самостоятельного направления как «визуальная антропология». Первоначально под визуальной антропологией понималось этнографическое документирование средствами фото- и киносъемки. Но в дальнейшем она начинает восприниматься в более широком философском

смысле как одно из проявлений постмодернизма, позволяющее по-новому взглянуть на методические и источниковедческие проблемы изучения социальной истории, а также ее репрезентации. Свой подход к пониманию места и задач визуальной антропологии характерен для культурологии. В частности, К. Э. Разлогов рассматривает данное направление как составную часть культурной антропологии [см.: Разлогов]. К сфере визуальной антропологии относят также изучение разнообразных изобразительных источников информации, среди которых важное место занимают кинодокументы.

Развитие этого нового направления связано с решением целого ряда методологических проблем, в том числе разработкой понятийного аппарата, обоснованием критериев анализа информации, полученной в ходе визуально-антропологических исследований [см., например: Барт; Гирц; MacDougall; Руби и др.]. Помимо методологических основ в рамках визуальной антропологии складывается своя методическая база, которая существенно отличается от традиционных исследовательских практик. Она включает как методы документирования визуальной информации (видео-, фотосъемка), так и технологии восприятия, анализа и интерпретации визуальных документов, основанные на методах наблюдения.

В исторической науке визуальный поворот совершается медленнее, чем в социологии или культурологии, и имеет свои особенности, поскольку визуальные источники традиционно рассматривались в контексте исключительно историко-культурной проблематики. В последние годы, однако, произошли заметные изменения, связанные с ростом доступности кино-, фотодокументов для сообщества историков и повышением интереса к ним. Это заставляет задуматься над используемым исследовательским инструментарием и его методологическим обоснованием.

Отличительной чертой визуальных технологий выступает использование «неисторических» приемов сбора и фиксирования информации – методов наблюдения. Они получили методологическое

обоснование и развитие в социологии, нашли применение в этнографии, культурологии, искусствоведении, музееведении, но применительно к историческому исследованию нуждаются в дополнительной адаптации и корректировке с учетом специфики объекта исследования.

Следует отметить, что технологии наблюдения не являются чем-то принципиально чуждым для исторической науки. Возможно, здесь сказываются отголоски летописного прошлого истории, когда роль очевидца была вполне типичной для составителя хроник. О возможностях применения метода наблюдения рассуждает в своем труде А. С. Лаппо-Данилевский, хотя его основные тезисы ориентированы на задачу обособления методов истории от исследовательских практик других наук, и в этом смысле он позиционирует наблюдение как метод естественно-научных разработок. Вместе с тем Лаппо-Данилевский не отрицает, что *«незначительная часть действительности, протекающей пред историком, непосредственно доступна личному его чувственному восприятию»*, одновременно он подчеркивает проблематичность таких наблюдений [Лаппо-Данилевский, с. 277]. И главную сложность он видит в необходимости выработки научных критериев оценки исторической значимости наблюдаемых событий, а также того, что именно нужно отслеживать и фиксировать, т.е. в отсутствии устоявшихся и проверенных временем научных приемов проведения наблюдения. В качестве обычной практики историка А. С. Лаппо-Данилевский видит изучение остатков (источников) и *«чужих наблюдений, воспоминаний и оценок, доступных его собственному чувственному восприятию»* [Там же]. Следует отметить, что подобная оценка возможности применения методов наблюдения в полной мере соответствует информационным технологиям, которые определяли ситуацию в начале XX века: корпус визуальных источников еще не сформировался и не мог повлиять на реструктуризацию методов исторического исследования, а прямое наблюдение – это всегда был удел социологов, политологов и прочих представителей общественных наук,

изучающих современность. Именно благодаря им данный метод получил научное обоснование и развитие.

В сходном ключе понятие исторического наблюдения трактуется в работах М. Блока: возможность «прямого» исторического наблюдения *argiōi* исключается, но опосредованное наблюдение с опорой на свидетельства источников (вещественных, этнографических, письменных) рассматривается как вполне обычное явление. Указывая на возможность визуального изучения истории, М. Блок отмечает, что «следы прошлого... доступны прямому восприятию. Это почти все огромное количество неписьменных свидетельств и даже большое число письменных» [Блок]. Но снова возникает проблема метода, т.к. для формирования навыков оперирования разными источниками необходимо овладеть совокупностью технических приемов, применяемых в разных науках.

Прямое наблюдение для историка останется, видимо, недоступным и в дальнейшем, поскольку участие в каком-то историческом событии и его наблюдение – это не одно и то же. Наблюдение как метод отличается своей целенаправленностью, организованностью, а также обязательностью регистрации информации непосредственно в ходе наблюдения. Соблюдение всех этих условий, и прежде всего позиции нейтрального наблюдателя, невозможно для очевидца, который участвуя в событиях, не может регулировать сам процесс его прослеживания и комплексной оценки. Для этого нужно планировать наблюдение и готовиться к нему, вводить контрольные элементы. В противном случае мы получаем на выходе вариант мемуаров, который можно рассматривать как разновидность самонаблюдения.

Применение метода наблюдения в его визуально-антропологическом понимании, напротив, становится все более актуальным и это непосредственно связано с включением визуальных источников (кинодокументы, теле-, видеозаписи, частично, фотодокументы) в практику исследования. Если к изучению фотографий применимы обычные приемы

анализа иконографических документов (они статичны), то кино- и видеодокументы воспроизводят движение, зафиксированное объективом камеры и предполагают применение технологий прослеживания, фиксации и интерпретации визуально воспринимаемой меняющейся информации. Следует учитывать и то, что кинофильмы – это в большинстве своем спровоцированные, а иногда и полностью постановочные документы, представляющие собой результат коллективного творчества. Что, однако, не исключает возможность их использования для реконструкции исторической реальности. Принципиально важным в этом случае является понимание образной природы фильма и специфики отражения действительности.

Наряду с ними сегодня активно формируется массив видеодокументов, которые снимаются частными лицами и представляют собой способ фиксации текущей реальности в естественных формах ее развития. Этот массив может представлять историческую ценность, как и любой источник личного происхождения, но он пока не описан и не доступен историкам, хотя ситуация, благодаря интернету, может кардинально измениться.

Методы изучения любых визуальных документов (профессиональных или личных) будут основаны на некоторых общих принципах и приемах. Мы рассмотрим их применительно к исследованию классического варианта визуальных источников – кинодокументов, которые благодаря развитию сетевых технологий сегодня стали доступны для широкого круга историков. При работе с ними важен комплексный подход, включающий полноценный источниковедческий анализ, дополненный характеристикой особенностей технологии съемки фильмов, их монтажа, построения кадра и прочих тонкостей кинопроизводства, без которых невозможно понять природу рассматриваемого источника. Помимо этого возникает необходимость применения методов фиксации и интерпретации визуально воспринимаемой динамичной информации, основанных на понимании природы «образа» – основного информационного элемента кинодокумента. Интерпретация образа осложняется задачей вычленения и верификации той «исторической»

информации, которая содержится в источнике и позволяет реконструировать прошлое в его субъективной или объективной форме.

При работе с визуальными источниками понятие образа становится ключевым, поскольку и на входе, и на выходе исследовательского процесса оно определяет всю методику работы историка. Необходимо не только декодировать тот образ (образы), который был положен в основу кинодокумента, но и проинтерпретировать его опять же в образной форме, имея более ограниченный арсенал приемов исторической реконструкции, чем авторы фильма, и соблюдая при этом правила научной репрезентации.

Если источниковедческий анализ предполагает изучение метаданных документа, его структуры и свойств, в том числе технологических, поскольку все визуальные источники связаны с применением определенных технологий, накладывающих свой отпечаток, то интерпретация содержания кинодокументов строится на анализе их смыслов, как явной, так и скрытой информации.

Изучение содержания визуальных источников в свою очередь требует применения метода наблюдения в его классической форме – целенаправленного, организованного прослеживания важных для наблюдателя-исследователя информационных элементов, часто выступающих фоном, отдельным эпизодом или второстепенным сюжетом по отношению к основной сюжетной линии. Эта позиция может быть обозначена как «критическая», поскольку предполагает отказ от роли зрителя (соучастника, свидетеля событий фильма) и выполнение функций наблюдателя, нацеленного на вычленение нужной ему информации, которая важна с точки зрения изучаемой темы.

Можно выделить следующие этапы изучения визуальных источников:

- 1) отбор фильма/фильмов для изучения в качестве исторического источника. На этой стадии необходимо уточнить сам объект исследования и критерии отбора конкретных документов;

2) сбор и анализ информации о создателях фильма, его целях, сверхидее, закладываемой автором, времени и условиях создания, общественном резонансе – в общем, обо всем том, что обычно обозначается словом «судьба» фильма;

3) просмотр фильма для получения общего впечатления, знакомства с сюжетом, основными героями и событиями, определение основной и второстепенных тем, центральной проблемы, оценка жанровых и изобразительных приемов создания образов. Кроме того, необходимо уточнить характер презентуемой визуальной информации – непосредственное отражение или реконструкция реальных/вымышленных фактов;

4) повторное целенаправленное наблюдение по намеченному исследователем плану (например, изучение религиозных практик или миграционных настроений; изменений в образе жизни, моделях поведения и проч.), которое сопровождается обязательной фиксацией информации с уточнением минуты просмотра, контекста и роли наблюдаемого эпизода в сюжете;

5) конструирование исторической реальности на основе оценки зафиксированных информационных элементов с учетом их *образного* решения. Она нуждается в верификации путем сравнения с другими источниками информации.

Особенностью наблюдения выступает также то, что его результаты отличаются известной субъективностью, поскольку проецируются на ментальную сетку наблюдателя и интерпретируются с учетом присущей ему системы ценностей и представлений. Поэтому очень важно использовать контрольные элементы (увеличение числа просмотров или же количества наблюдателей).

Таким образом, изучение визуальных источников предполагает формирование у историка особых навыков работы с информацией. На первый взгляд зрительное восприятие относится к наиболее простому виду

психофизиологической деятельности, основанному на ассоциативном понимании и образном усвоении информации, но такое мнение во многом обманчиво. Историк должен обладать визуальной культурой – это то, что часто называют «насмотренностью», что позволяет корректно воспринимать, анализировать, оценивать, сопоставлять визуальную информацию. Отдельно следует выделить задачу распознавания визуальных кодов, поскольку они историчны и по истечении нескольких десятилетий уже могут прочитываться некорректно, а ключи к этим кодам чаще всего лежат в области обыденного или национального и могут быть неочевидными зрителю из будущего. Иначе говоря, интерпретация самого текста настолько же важна, насколько и знание надтекстовых – исторических, социальных, экономических – параметров его производства и функционирования. Свои сложности имеет решение проблемы соотношения визуальной информации и текста (вербализации увиденного), нахождения оптимального взаимодействия этих знаковых систем, имеющих некоторые общие корни, но весьма отличных по своим механизмам функционирования (психофизиологический и логический). Здесь требуются свои «словари», свои технологии перевода.

Помимо проблем интерпретации визуальных текстов появляются принципиально новые направления исторических исследований, связанные с изучением публичности кинематографа в широком понимании этого слова. С одной стороны, кинематограф выступает как канал отражения массовых представлений, ожиданий, стереотипов, а с другой, обладая программирующим воздействием, оказывает влияние на зрителей, объединяя и разделяя их, моделируя их поведение, представления и даже само понимание реальности.

Новая культурологическая ситуация, порождаемая визуальным поворотом, ставит перед историками новые вопросы: можно ли рассматривать визуальные образы как источники исторической информации? какие методы наиболее адекватны задачам изучения визуальных образов? как соотнести язык образов с вербальным языком? что такое образы является ли

визуальность его необходимым свойством? как функционирует образ в сознании, памяти, творческом воображении? каково соотношение исторической реальности и исторических форм визуальной культуры? и т.д. Вопросов пока больше, чем ответов, но они являются первым шагом к их решению.

Литература

1. Барт Р. Риторика образа // Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989
2. Блок М. Апология истории или ремесло историка. М., 1986.
3. Гирц К. Интерпретация культур. М., 2004.
4. Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории. М., 2006.
5. Николаев А. И. Основы литературоведения: учеб.пособ. Иваново, 2011.
6. Ожегов С. И. Образ // Толковый словарь URL: <http://lib.deport.ru/slovar/ojegov/o/1-obraz.html>
7. Разлогов К. Искусство экрана: от синематографа до интернета. М., 2010.
8. Роднянская И. Б. Художественный образ // Яндекс-словари. URL: [http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Художественный%20образ/;](http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Художественный%20образ/)
9. Руби Дж. Визуальная антропология. Реф. В.Л.Круткина // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст./ Под ред. Е.Ярской-Смирновой, В.Романова, В.Круткина. Саратов, 2007.
10. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма [электронный ресурс]. URL: <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108>.
11. MacDougall D. Transcultural Cinema / Ed. L. Taylor. Princeton: Princeton University Press, 1998;
12. Mitchell W.J.T. What is Visual Culture? // Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside/ ed. Irving Lavin. Princeton, NJ: Institute for Advanced Study, 1995.