

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет»

На правах рукописи



ДАВЫДОВА Ольга Сергеевна

АНАЛИТИКА АФФЕКТА В КИНО И ФОТОГРАФИИ

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии**

Санкт-Петербург, 2017

Работа выполнена в Институте философии

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Научный руководитель:

Соколов Евгений Георгиевич – доктор философских наук,
профессор (ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный университет»)

Официальные оппоненты:

Серкова Вера Анатольевна – доктор философских наук,
профессор (ФГАОУ ВО «Санкт-Петербургский
политехнический университет Петра Великого»)

Крышталева Марина Константиновна – кандидат
культурологии (ФГБУК «Государственный музей-заповедник
«Петергоф»)

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Российский государственный институт
сценических искусств»

Защита состоится «5» апреля 2018 года в 16 часов 00 минут на
заседании диссертационного совета Д 212.232.11 на базе Санкт-Петербургского
государственного университета по адресу: 199034, Санкт-Петербург,
Менделеевская линия, д. 5, Институт философии, ауд. 24

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. М. Горького
Санкт-Петербургского государственного университета (199034, Санкт-
Петербург, Университетская наб., д. 7/9) и на сайте <https://disser.spbu.ru>

Автореферат разослан «19» февраля 2018 года.

Ученый секретарь Диссертационного Совета

доктор философских наук


А.Е.Радеев

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Актуальность темы исследования связана, прежде всего, со спецификой современной культуры, которая тяготеет к тотальной визуализации: зрительные медиаобразы составляют ее ядро, практически полностью задают систему культурной репрезентации, определяют границы нашего восприятия, мироощущения и культурного творчества. По сути дела, современный человек живет в мире образов, которые говорят с ним и требуют интерпретации (Р.Барт), провоцируют реакции (К.Метц), обладают собственными структурами желания (У.Дж.Т.Митчелл), конструируют собственные пространственно-временные континуумы (Дж.Элкинс). Производство, дистрибуция и осмысление визуальных образов составляют важнейший элемент культуры современности, и постановка вопроса об основании этих образов является одним из ключевых сюжетов аналитики текущей культурной ситуации.

Трансформация поля репрезентации и его поворот к визуализации в конце XIX – начале XX века во многом связаны с появлением и развитием фотографии и кинематографа. Будучи, вероятно, основными средствами порождения огромного количества зрительных образов, фотография и кино нередко оказываются в центре множества теорий, осмысляющих ключевые культурные процессы XX и XXI веков. Именно фото- и кино-образы будут пониматься под «техногенными» в тексте диссертации. Одним из важнейших аспектов таких образов является их аффективная природа. Неслучайно именно к аффекту зачастую сводятся размышления о режимах достоверности образов, их идеологическом потенциале, их власти. Если рассматривать аффект как особый опыт переживания пространства и времени, относящийся, в свою очередь, к опыту присутствия, претерпеваемому зрителем во время просмотра фильма, – то через его аналитику можно в итоге описать и всю

современную структуру взаимодействия мира и человека и функционирование современной культуры в целом.

Кроме того, аналитика аффекта в кино и фотографии представляет собой довольно серьезную научную проблему. Различные визуальные теории так или иначе уделяли внимание аффективным механизмам образа (например, психоаналитические трактовки визуального Ж.Лакана, теория кино Ж.Делеза, феноменология Ж.-Л.Марьона и М.Ришира), однако аффект крайне редко становился предметом обособления в качестве ключевого феномена визуального опыта. Феноменология аффекта позволяет представить его в качестве своеобразного «онтологического» основания кино и фотографии, описать его в связи с опытом телесного присутствия в пространстве и времени, заданных техногенными образами.

Для культурологического знания осмысление аффекта в кино и фотографии как особого способа присутствия и переживания пространства и времени, а также аналитика аффекта, представляются очень важными. Сегодняшняя культурная ситуация нередко описывается через множество приставок «пост» (пост-документальность, пост-фотография, пост-память, пост-постмодерн и т.п.), а также через постоянное обращение к понятию кризиса (кризис репрезентации, кризис документа, кризис знака и т.п.). Поэтому закономерно возникает необходимость поиска некоего «нередуцируемого» основания. Визуальная теория в том числе озадачена этой проблемой. Представляется, что (поскольку современная культура зиждется на техногенной визуальности) рассмотрение специфики фото- и кино-образов позволит решить как ряд частных вопросов теории кино и фотографии, так и более фундаментальные проблемы теории культуры. В частности, концептуализация фотографического и кинематографического аффекта как особого опыта присутствия позволяет предложить вариант разрешения противоречия между «искусственным» и «подлинным», которое являлось одной из центральных проблем культуры XX века. Благодаря такой позиции можно сформулировать иные подходы к интерпретации понятия

реализма, унаследованного кино и фотографией у систем репрезентации XIX века и постоянно переосмысляемого в кинематографической и фотографической практике и теории. Аналитика аффекта в кинематографе и фотографии подразумевает междисциплинарный характер и включает в себя такие области знаний как философия, культурология, социология и психология.

Степень разработанности проблемы

Общеполитическая аналитика аффекта берет свое начало в античности – в текстах Платона и Аристотеля – и получает свое дальнейшее развитие в текстах Аврелия Августина. Дальнейшая разработка философской проблематики аффекта принадлежит Б.Спинозе, И.Канту, представителям философии романтизма, И.Г.Фихте и Г.В.Ф.Гегелю. Решающий поворот в трактовке аффекта осуществляется в рамках феноменологического проекта Э.Гуссерля; положения феноменологии аффекта в связи с теорией видения развивает М.Мерло-Понти. Дальнейшая разработка феноменологии аффективности в западной философии осуществлена в работах Ж.-Л.Мариона, Ж.-М.Мондзэн, М.Ришира, Б.Стиглера. Среди трудов отечественных исследователей, занимавшихся феноменологией аффекта и, в частности, проблематикой аффективности в произведениях Э.Гуссерля и М.Мерло-Понти, следует отметить работы И.С.Вдовиной, А.С.Козыревой, В.И.Молчанова, Н.В.Мотрошиловой, Ю.О.Орловой, Н.М.Савченковой, Г.И.Чернавина, И.И.Чикина, А.В.Ямпольской.

Аффект как созидательное, культуруобразующее начало присутствует в работах представителей «философии жизни» - В.Дильтея, Г.Зиммеля, Ф.Ницше, О.Шпенглера. Значительный вклад в разработку проблематики аффекта внес А.Бергсон, связав аффективность с памятью и опытом переживания времени; именно от его воззрений во многом отталкивался Ж.Делез в своей теории кино. Психоаналитическая трактовка аффекта содержится в работах Ж.Лакана, З.Фрейда, К.-Г.Юнга.

Аффективной основе кинематографического образа посвящают свои тексты такие ранние теоретики кино как Б.Балаш, Л.Деллюк и Ж.Эпштейн. Следующим этапом трансформации аналитики чувственности и аффективности в кинематографе становятся теории реализма, предложенные А.Базеном и З.Кракауэром.

Концептуализация киноязыка как теоретического понятия принадлежит в том числе Р.Арнхейму, Э.Вюйермозу, А.Гансу, Р.Канудо, Э.Фору, М.Л'Эрбье. Идеологический и языковой потенциал кинообраза осмысливается в работах Дзиги Вертова, Дж.Грирсона, Л.В.Кулешова, С.М.Эйзенштейна. Авторская теория кино формируется в текстах А.Астриюка и Ф.Трюффо, во многом предвосхищая структуралистскую аналитику кино Р.Барта, Р.Беллура, П.Вуллена, К.Метца, Ж.Митри. Также стоит отметить психоаналитический подход в текстах Л.Малви и К.Метца, диалектику образа-времени и образа-движения в кинотеории Ж.Делеза, критику кинематографа как идеологии Ф.Джеймисона и С.Жижека, феноменологическую аналитику кинематографического опыта в работах В.Собчак.

Существенный вклад в изучение общетеоретических проблем кинематографа, а также интерпретация существующего корпуса текстов кинотеории предложены в работах З.К.Абдуллаевой, О.В.Аронсона, А.М.Бурова, В.А.Мазина, А.В.Павлова, Б.В.Рейфмана, Н.М.Савченковой, М.Б.Ямпольского. В англоязычной теории аналитике рассматриваемого в данном исследовании корпуса текстов посвятили свои работы в том числе Э.Барноу, Д.Бордуэлл, Т.Ганнинг, С.Келлер, А.Б.Ковач, Н.Кэрролл, Б.МакЛейн, Б.Николс, К.Томпсон, К.Уолл-Романа, С.Хейворт, Дж.Чэпмен, Т.Эльзессер, Д.Эндрю, Й.Эткин и др.

Аналитика фотографического образа во многом исходит из противопоставления индексального и иконического знаков, заданного Ч.С.Пирсом. Проблеме соотношения фотографического образа и образа живописного посвящены эссе Дж.М.Кэмерон, Г.П.Робинсона, П.Стрэнда,

П.Г.Эмерсона. Более позднее осмысление фотографии в структуре современного искусства можно найти в текстах Р.Краусс, Дж.Уолла, Дж.Элкинса. Критика фотографии как основы идеологии осуществлена Р.Бартом (ранние работы), В.Беньямином, Ж.Бодрийяром, В.Флюссером. Аффективная аналитика фотографии принадлежит Р.Барту. Этические вопросы фотографического дискурса, а также проблемы формирования коллективной памяти через фотографию развернуты в работах Дж.Бэтчена, М.Рослер, С.Сонтаг (S.Sontag) и М.Хирш. Социальные аспекты фотографии рассматриваются Л.Болтански, П.Бурдьё, Р.Кастелья, Д.-К.Шамборедоном. В текстах Дж.Бергера, В.Бергина, Дж.Бэтчена, Ф.Уоттса, Л.Уэллс, М.Фрида, Н.Шоукросс, Дж.Элкинса представлена критическая рецепция фотографических теорий. Среди отечественных исследователей философским и теоретическим осмыслением специфики фотообраза в том числе занимаются О.В.Гавришина, М.А.Гурьева, И.Н.Инишев, В.Л.Круткин, Е.В.Петровская, В.А.Подорога, В.В.Савчук, Н.Н.Сосна.

Несмотря на то, что проблематика аффекта представляется довольно-таки хорошо исследованной, ни в отечественной, ни в зарубежной литературе нет большого количества теоретических работ, посвященных аналитике аффективности именно фотографических и кинематографических образов. Рассмотрение аффекта с позиции феноменологии, нечастое в теории кино и фотографии, позволит обогатить и расширить горизонты существующей визуальной теории.

Цели и задачи диссертационного исследования

Целью данного диссертационного исследования является аналитическое исследование аффекта в фотографии и кинематографе. Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие задачи:

1. реконструировать аффективные истоки опыта познания в феноменологическом проекте;

2. исследовать эвристические ресурсы применения феноменологических концептов для решения проблем, поставленных в теориях кино и фотографии;
3. проанализировать измерение аффективности в ранних и классических теориях кинематографа и фотографии;
4. провести дескриптивный анализ аффекта в визуальном опыте;
5. представить аффект в фотографическом опыте как основу конструирования коллективной памяти.

Источниковедческая база исследования

Использованные в диссертационном исследовании источники можно классифицировать следующим образом:

1. В рамках философской аналитики аффекта основной упор был сделан на фундаментальные сочинения Э.Гуссерля и М.Мерло-Понти. Появление проблематики аффективности у Эдмунда Гуссерля связано с аналитикой сознания времени, развернутой в работе «Феноменология внутреннего сознания времени», а также с более поздним корпусом текстов, известным как «Бернаусские манускрипты» (в частности, текст №14). Наиболее детальная разработка аффективных механизмов, в том числе механизма аффективного пробуждения, содержится в курсе лекций по трансцендентальной логике, прочитанном Гуссерлем между 1920 и 1926 годами. В русскоязычных статьях этот текст чаще всего упоминается как «Анализ пассивных синтезов». Дальнейшая разработка проблематики аффективности принадлежит французскому мыслителю Морису Мерло-Понти («Структура поведения», «Кино и новая психология», «Око и дух», а также неоконченный труд «Видимое и невидимое»). Отдельное внимание в диссертационном исследовании было уделено рецепции взглядов Э.Гуссерля и М.Мерло-Понти в отечественной феноменологии, представленной в том числе именами И.С.Вдовиной, А.С.Козыревой, В.И.Молчанова,

Н.В.Мотрошиловой, Ю.О.Орловой, В.А.Серковой, Г.И.Чернавина, А.В.Ямпольской.

2. Для аналитики аффекта в кинотеории важнейшими трудами стали тексты А.Базена, Б.Балаша, Л.Деллюка, З.Кракауэра, Ж.Эпштейна. Одной из ключевых ранних кинотеорий, предложивших аффект в качестве основы кинематографического образа, является теория фотогении, разработанная Л.Деллюком и Ж.Эпштейном, а также концепция мимики вещей на киноэкране Б.Балаша. Стоит упомянуть, что трудам французского режиссера и теоретика Ж.Эпштейна уделяется крайне мало внимания в отечественной визуальной теории (можно отметить знаменитые «Очерки ранней кинофеноменологии» М.Б.Ямпольского). Поэтому крайне существенными для диссертационного исследования стали работы таких англоязычных авторов как Р.Абель, Д.Бордуэлл, Т.Ганнинг, С.Келлер, С.Либман, К.Уолл-Романа, Т.Эльзессер, Й.Эткин. Дальнейшее представление аффекта как основы кинематографического опыта связано с так называемыми классическими, или онтологическими теориями кино А.Базена и З.Кракауэра. Концепт реальности, ставший ключевым для теории кино середины XX века, раскрывается с опорой на осмысление опыта переживания пространства и времени, заданных через кинематографический аффект. Проблема кинематографической реальности и реализма, обусловленного аффективностью кинообраза, также раскрывается в работах З.К.Абдуллаевой, О.В.Аронсона, Д.Бордуэлла, Ж.Делеза, Н.Кэрролла, Б.Николса, В.Собчак, Дж.Чамаретт, Т.Эльзессера.

3. В рамках аналитики аффекта в фотографии был сделан упор на труды Р.Барта, Р.Краусс, Ч.С.Пирса, А.Руйе, С.Сонтаг. Поскольку аффективный опыт в фотографии тесно связан с понятием индексальности образа, особой важностью для диссертационного исследования обладает семиотическая типология знаков Ч.С.Пирса. Также в ходе аналитики аффекта в фотографии автор исследования опирался на проект аффективной феноменологии фотографии Р.Барта. Основные концепты Барта были

рассмотрены в том числе такими исследователями как В.Бергин, Дж.Бэтчен, Р.Краусс, Ю.Кристева, К.МакКабе, Е.В.Петровская, В.А.Подорога, А.Руйе, Н.Н.Сосна, М.Фрид, Дж.Элкинс. И наконец, был сделан акцент на работы С.Сонтаг, в которых обосновывается тезис о том, что фотографический аффект может стать основой для конструирования сообществ и послужить формированию коллективной памяти. Для осмысления этой проблематики важными также представляются работы Дж.Бэтчена, Е.В.Петровской, М.Рослер, М.Хирш.

4. В качестве эмпирического материала исследования привлекались кинофильмы Д.У.Гриффита («Приключения Долли», 1908; «Одинокая вилла», 1909; «Нетерпимость», 1916), Л.Фейада («Фантомас», 1913-14), А.Ганса («Колесо», 1923; «Наполеон», 1927), Ф.Леже («Механический балет», 1924), Ж.Эпштейна («Верное сердце», 1923; «Прекрасная нивернезка», 1923; «Трельяж» / «Зеркало с тремя лицами», 1927; «Падение дома Эшеров», 1928; «Хозяин ветров» / «Le Tempestaire», 1947), Р.Флаэрти («Нанук с Севера», 1922; «Моана», 1926; «Человек из Арана», 1934), С.М.Эйзенштейна («Стачка», 1924; «Броненосец «Потемкин», 1925; «Октябрь», 1927; «Старое и новое», 1929; «Александр Невский», 1938; «Иван Грозный», 1944-45), Дзиги Вертова («Шестая часть мира», 1926; «Человек с киноаппаратом», 1929; «Энтузиазм: симфония Донбасса», 1930), К.-Т.Дрейера («Страсти Жанны Д'Арк», 1928; «Вампир», 1932; «Слово», 1955), Ж.Виго («По поводу Ниццы», 1930; «Тарис, король воды», 1931; «Ноль по поведению», 1933; «Аталанта», 1934), Ф.В.Мурнау («Носферату. Симфония ужаса», 1922; «Последний человек», 1924), Ф.Ланга («Нибелунги», 1924; «Метрополис», 1927; «М», 1931), М.Карне («Набережная туманов», 1938; «День начинается», 1939), Ж.Ренуара («Загородная прогулка», 1936; «Правила игры», 1939), У.Уайлера («Лисички», 1941), О.Уэллса («Гражданин Кейн», 1941; «Ф как фальшивка», 1975), В. де Сики («Похитители велосипедов», 1948), И.Бергмана («Тюрьма», 1948; «Вечер шутов», 1953; «Лето с Моникой», 1953; «Персона», 1966), Ж.-Л.Годара («На последнем

дыхании», 1959; «Жить своей жизнью», 1962; «Банда аутсайдеров», 1964; «Альфавиль», 1965; «Безумный Пьеро», 1965), А.Рене («Статуи тоже умирают», 1953; «Ночь и туман», 1955; «Хиросима, любовь моя», 1959; «В прошлом году в Мариенбаде», 1961), М.Антониони («Приключение», 1960; «Фотоувеличение», 1966), К.Маркера («Письмо из Сибири», 1957; «Взлетная полоса», 1962; «Без солнца», 1983; «Гробница Александра, или Последний большевик», 1992), Ж.Руша и Э.Морена («Хроника одного лета», 1961), Ф.Феллини («Восемь с половиной», 1963), А.Вайды («Все на продажу», 1968), А. и Д.Майзелс («Серые сады», 1975), М.-Х. Тринх («Коллаж», 1983), Э.Морриса («Тонкая голубая линия», 1988), М.Риггса («Развязанные языки», 1989), Т.Малика («Пустоши», 1973; «Дни жатвы», 1975; «Древо жизни», 2011), В.Косаковского («Среда 19.07.1961», 1997; «Тише!», 2003), В.Манского («Наша Родина», 2004), С.Лозницы («Полустанок», 2000; «Поселение», 2001; «Портрет», 2002; «Пейзаж», 2003; «Блокада», 2005; «Письмо», 2012), Э.Поппе («Тысячу раз спокойной ночи», 2013), М.Ханеке («Код неизвестен», 2000; «Скрытое», 2005; «Любовь», 2012), Л.фон Триера («Догвилль», 2003), У.Зайдля («Потери неизбежны», 1992; «Рай: Любовь», «Рай: Вера», «Рай: Надежда», 2012), Ж.-П. и Л. Дарденн («Сын», 2002; «Дитя», 2005), В.Сигарева («Страна ОЗ», 2015), М.Аде («Тони Эрдманн», 2016), В.Гризебах («Вестерн», 2017). В отдельную группу эмпирических материалов, привлекавшихся в ходе исследования, можно выделить фотографии, фотосерию, фотопроекты и фотокниги следующих авторов: А.Аведон, А.Айзенштадт, Д.Арбус, Э.Атже, Б. и Х.Бехер, Р.Биллингэм, Э.Блюменфельд, Л.Болтански, М.Брэйди, М.Бурк-Уайт, Н.Голдин, Л.Дагер, М.Доможилов, Э.Заломон, А.Зандер, Р.Капа, А.Картье-Брессон, А.Кертеш, Г.Крюдсон, Д.Ланг, Ф.Лорка ди Корсия, Ш.Ливайн, Б.Михайлов, Ж.Н.Ньепс, Х.Ньютон, М.Парр, О.Рейлендер, Г.П.Робинсон, А.М.Родченко, фотографы РОПФа (А.Шайхет, Я.Халип), Я.Романова, Т.Руфф, А.Стиглиц, П.Стрэнд, Дж.Уолл, Р.Фентон, Л.Хайн, С.Шерман, арт-группа «Шило», С.Шор, У.Эванс, У.Эгглстон, П.Г.Эмерсон, К.Юркова и др..

Теоретические и методологические основы исследования

В основу методологии исследования лег комплексный подход, выбор которого был обусловлен как спецификой проблематики исследования, так и многообразием существующих стратегий ее осмысления. Аналитика аффективности осуществлялась в рамках междисциплинарного подхода с привлечением теорий и исследований из таких областей знания как философия, культурология, теория кино и фотографии.

Методология и инструментарий диссертационного исследования выбраны и применены автором в соответствии с такими научными принципами, как объективность и универсальность. Для достижения поставленной цели и решения описанных выше задач были использованы методы анализа и синтеза, индукции и дедукции, сравнительного анализа. Кроме того, методологическая база исследования включает в себя элементы иконологического и семиотического разбора визуальных произведений (фильмов и фотопроектов). Специфической чертой работы является помещение классических текстов теории кино и фотографии в контекст феноменологической традиции, что позволяет использовать свойственные феноменологии интерпретативные стратегии при работе с текстами о визуальных произведениях.

В качестве концептуальной схемы в исследовании использована феноменологическая аналитика аффекта, осуществленная Э.Гуссерлем и М.Мерло-Понти. Существенным элементом исследования является описание механизма аффективного пробуждения и представление аффективного пробуждения в качестве теоретического концепта, что позволяет уточнить механизм работы аффективных процессов в визуальном опыте. Продуктивной стратегией стал сравнительный анализ понятия аффективности, предложенного в рамках феноменологического проекта, и концептуальных оснований кино- и фото-образа, выдвинутых и описанных А.Базеном, Б.Балашем, Р.Бартом, Л.Деллюком, З.Кракауэром, Р.Краусс, С.Сонтаг, Ж.Эпштейном. Использованные методологические и

интерпретативные стратегии представляются действенными и актуальными для развития культурологического знания.

Научная новизна работы

1. Установлено, что аффект является основой кинематографического и фотографического образа.
2. Продемонстрировано, что понятие аффективного пробуждения может быть использовано в качестве теоретического концепта, позволяющего уточнить механизм работы аффективных процессов в визуальном опыте.
3. Прослежена концептуальная связь между ключевыми теориями кино, фотографии и феноменологией аффекта.
4. Исследована трансформация понятия «реализм» в кино относительно концепций XIX века в связи с принципиальной аффективной природой кинообраза.
5. Выявлено и проанализировано темпоральное измерение фотографического образа.

Результаты исследования

1. Доказано, что аффект может быть представлен как исток познания, связанный не с пассивностью, но с активностью субъекта, и ответственный за докогнитивные процессы.
2. Установлено, что аффект может быть описан как уникальный способ бытия, особый тип присутствия, и в таком значении аффект может являться своеобразным «онтологическим» основанием кино- и фотообразов.
3. Выявлено, что аффективность кино- и фотообразов напрямую связана с опытом переживания пространства и времени, задаваемых фотографией и кинематографом, и с трансформацией привычного пространственно-временного континуума в этом опыте.

4. Доказана эвристическая эффективность использования феноменологических категорий, терминологии и методологии для анализа визуальных произведений.
5. Установлено, что представление аффекта в качестве своеобразного «онтологического» основания кино- и фотообраза позволяет визуальной теории снять ряд неразрешимых противоречий, связанных с осмыслением возможности и условий достоверности репрезентации.

Положения, выносимые на защиту

На защиту выносятся следующие положения:

1. Осуществленный в рамках исследования сравнительный анализ текстов классической визуальной теории позволяет выявить некое общее «онтологическое» основание кино- и фотообразов, под которым понимается способность таковых транслировать действительность и выявлять дополнительные смыслы, отличные от смысла референта.
2. Аналитика аффекта позволяет продемонстрировать факультативность и необязательность разграничения реального и вымышленного, игрового и неигрового, постановочного и непосредственно наблюдаемого.
3. Аффективный опыт переживания кино и фотографии конституируется в докогнитивной сфере, которая содержит в себе собственные аффекты субъекта и результаты внешних аффицирований.
4. Аффект в кино и фотографии представляет собой один из способов «телесного» переживания пространства и времени; он может совпадать с опытом реальности или же, напротив, радикально от него отличаться.
5. Аналитика аффекта позволяет артикулировать возможность формирования аутентичности образа, которая конституируется как в пространстве аффективного опыта субъекта, так и в совместном переживании – в механизмах формирования сообществ, в культурной и исторической памяти.

Теоретическая и практическая значимость работы

Материалы диссертационного исследования, предложенная в его рамках методология и полученные результаты способствуют более глубокому пониманию механизмов, ответственных за формирование и функционирование сегодняшней визуальной культуры. Решение поставленных задач позволяет глубже понять специфику образов, производимых кино и фотографией, и природу современного поля репрезентации.

Сделанные выводы расширяют представление о роли, месте и способе существования визуальных образов в окружающем человека мире, и открывают новые перспективы для развития культурологической мысли. Кроме того, теоретическая значимость достигнутых в исследовании результатов состоит в установлении своеобразного «онтологического» основания фото- и кинообразов, а также в выявлении, конкретизации и аналитике механизмов их аффективного воздействия.

Материалы диссертации могут быть использованы при написании как научных, так и публицистических работ по культурологии, теории культуры и визуальной теории. Итоги исследования также могут быть задействованы в научно-педагогической практике при разработке учебно-методических материалов и рабочих программ курсов по истории и теории кинематографа, истории и теории фотографии, визуальной философии, теории и истории культуры, а также при проведении занятий по указанным выше дисциплинам. Кроме того, полученные в ходе исследования результаты представляются важными для практиков, непосредственно занятых в сфере кинематографа, фотографии, музейного и фестивального дела – режиссеров, сценаристов, фотографов, кураторов.

Апробация результатов исследования

Результаты исследования были представлены в ряде докладов на следующих российских и международных научных конференциях и

форумах: «О чем мы говорим, когда говорим о фотографии?» (Москва, НИУ ВШЭ, 2014); «После (пост) фотографии I» (Санкт-Петербург, СПбГУК, 2015); «После (пост) фотографии II» (Санкт-Петербург, Европейский Университет, 2016); XLVI Международная филологическая конференция, секция «Кинотекст» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2017); «XI Кагановские чтения. Актуальные художественные практики и их теоретическое осмысление» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2017); «После (пост) фотографии – 3» (Санкт-Петербург, Европейский Университет, 2017); «Кино и капитал» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2017). Материалы диссертации были использованы при подготовке, организации и проведении ежегодной международной конференции по философии и теории фотографии «После (пост) фотографии 3» (Санкт-Петербург, Европейский университет, 2017), а также стали предметом обсуждения на методических семинарах для преподавателей, проводимых Бард колледжем (Нью-Йорк, США, 2016-2017), Американским университетом центральной Азии (Бишкек, Кыргызстан, 2017) и Европейским гуманитарным университетом (Вильнюс, Литва, 2017).

Промежуточные выводы и окончательные итоги диссертации легли в основу цикла публичных лекций по философии фотографии, прочитанных в фонде «ФотоДепартамент» в 2012-2016 гг.; были представлены на публичных выступлениях и мастер-классах в рамках IX и X Международного фестиваля фотографии «ФотоПарад» (Углич, 2015-2016). Результаты исследования также были использованы в авторских курсах лекций по истории и теории кино и фотографии, читаемых в рамках профиля подготовки «Кино и видео» факультета свободных искусств и наук СПбГУ (2015-2017 гг.): «Введение в философию фотографии», «История кино: введение», «Кино 1930-70х: теории и практики», «Эволюция неигрового кинематографа: от документа к подделке».

Результаты исследования были апробированы в рамках гранта РФФИ №17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

Основные положения работы отражены в публикациях автора. Общее количество опубликованных работ – 7, из них 3 опубликованы в журналах, рецензируемых ВАК.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Диссертационная работа соответствует п. 1.12 Механизмы взаимодействия ценностей и норм в культуре; п.1.14 Возникновение и развитие современных феноменов культуры; п.1.23 Личность и культура; п.1.24 Культура и коммуникация Паспорта научной специальности 24.00.01 – теория и история культуры.

Структура диссертации

Диссертация общим объемом 175 страниц состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка, включающего 207 наименований, в том числе 113 – на английском языке, и приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** проясняется проблематика работы и ее актуальность в пространстве современной гуманитарной мысли, указывается междисциплинарный характер работы и специфицируется методологический подход. Затем определяются цели и задачи исследования, формулируются положения, выносимые на защиту. Описывается степень разработанности проблемы и новизна исследования.

Первая глава «Концептуализация аффекта» посвящена интерпретации понятия аффективности в концепции Э.Гуссерля и дальнейшим его трансформациям в феноменологии М.Мерло-Понти.

В **параграфе 1.1. «Реабилитация аффективности»** рассмотрено возникновение проблематики аффективности и первичной чувственности в текстах Гуссерля, а также описан процесс «аффективного пробуждения» как

один из ключевых механизмов обеспечения единства сознания субъекта во времени¹.

Так, понятия аффективности и первичной чувственности возникают в связи с размышлениями о сознании времени (и о временности сознания). В «Феноменологии внутреннего сознания времени» (1905 г.), Гуссерль, размышляя о том, как именно в сознании конституируются временные объекты, обращает внимание на необходимость фиксации некой начальной точки. Такой точкой становится «первичное впечатление», которое оказывается обязательным условием существования «Теперь-сознания». Более того, уже здесь актуальность каждой ретенции для сознания оказывается обусловлена именно ее аффективным содержанием. Таким образом, Гуссерль выделяет момент аффицирования как исходную точку процесса сознания; предлежащая потоку сознания область оказывается полем общего взаимодействия, обмена, где опыту аффицирования субъекта миром предстоит неизбежно слиться с собственным, уже принадлежащим субъекту, опытом; а смысл (содержание) оказывается сконцентрирован в моменте встречи двух разнонаправленных движений, то есть в моменте аффицирования. В тексте №14 «Бернаусских манускриптов» Гуссерль более подробно описывает сферу «исходной сенсуальности». Ее содержание – первичные аффицирования, претерпеваемые Я в результате контакта с миром. В данном случае модус активности и модус пассивности (понятой как наполненность, способность вобрать в себя, содержать) постоянно перетекают друг в друга, и в результате граница между ними практически стирается. В пассивности для Гуссерля уже заключена способность активности, интенциональности, направленности на предмет. При этом сфера исходной сенсуальности существует до опыта, она насыщена содержаниями,

¹ Одна из глав «Анализ пассивных синтезов» носит название «Осуществление аффективного пробуждения и репродуктивная ассоциация», однако это название дано не Гуссерлем, а издателями данного курса лекций по трансцендентальной логике. В связи с этим сложно говорить о терминологической устойчивости понятия «аффективное пробуждение» в рамках «Анализ пассивных синтезов». Поэтому представление аффективного пробуждения как феномена и использование устойчивого выражения Гуссерля в качестве термина являются одной из задач, решаемых в первой главе.

отличными от тех, которые становятся доступными нам в результате опыта или рефлексии; это чистый аффект, лишенный пространственно-временных измерений, наполненный собственным чувственным содержанием.

В «Анализах пассивных синтезов» Гуссерль подробно описывает механизм ассоциации как уникальный способ связи между прошлым и настоящим сознания, который реализуется следующим образом: нечто в настоящем вызывает в памяти нечто в прошедшем. Сознание, изначально заданное как перцептивный механизм, в таком случае представлено как сознание пробуждающееся, способное к воспроизведению ретенций на основе ассоциативной связи. Эта связь выходит за пределы простого отношения подобия, оказываясь необходимым условием целостности чистого Я, чистой субъективности. Ассоциативное пробуждение является процессом, противоположным седиментации, оседанию смысла и гарантирует потенциальное присутствие содержания всех ретенций в опыте сознания. В том случае, когда содержанием ретенции оказывается аффект, имеет смысл говорить об аффективном пробуждении – механизме, посредством которого опустевшие ретенции и образы оказываются актуальными для сознания сегодняшнего. Речь идет о процессе формирования именно аффективной (а не понятийной) связи между тем, что сейчас является актуальным, и тем, что когда-то таким было, затем забылось, но вот-вот снова окажется живым. Ассоциативный синтез ретенции и содержания настоящего сознания осуществляется на основе аффективного подобия (например, настоящее впечатление желтого цвета пробуждает вовсе не впечатление от такого же цвета, но схожее цветовое впечатление само по себе, даже если другой цвет не был желтым).

В выражении «аффективное пробуждение» Гуссерль фиксирует идею о том, что пережитый опыт сплетается (ассоциируется – в результате механизма ассоциации) с актуальным переживанием в пространстве предданности, в до-когнитивном поле. Использование понятия «аффективное пробуждение» в качестве термина позволяет тематизировать аффект в

визуальном искусстве и более точно описать механизм аффицирования, характерный для опыта переживания кинематографа и фотографии. Аффект оказывается общим началом, которое «собирает» субъекта воедино, обеспечивая его идентичность и единство потока сознания во времени.

Безусловно, важным сюжетом для становления проблематики аффективности в феноменологическом проекте становится проблема телесности². Тело остается нередуцируемым основанием, осязаемым оплотом действительности; оно выполняет функции топоса опыта и восприятия, и оказывается важным элементом intersubjectивных взаимодействий. И все же, в текстах Гуссерля сохраняется определенная дистанция между телом, аффицированием, сознанием и восприятием – эти понятия не тождественны друг другу в едином опыте.

Стоит отметить, что при реконструкции гуссерлианской концепции аффективности автор исследования опирался как на первоисточник (тексты Э.Гуссерля), так и на русскоязычную литературу по феноменологии – в частности, на тексты А.В.Ямпольской, В.И.Молчанова, А.С.Козыревой, Г.И.Чернавина, Ю.С.Орловой. Работы вышеуказанных отечественных феноменологов создают тот контекст, в котором существуют и воспринимаются тексты Э.Гуссерля в российской науке, и восстановление этого контекста представляется одной из важных промежуточных задач исследования.

Параграф 1.2. «Аффективная феноменология видения» посвящен аналитике взаимосвязи взгляда и аффекта в философском проекте М.Мерло-Понти. Для французского мыслителя живое человеческое тело как место, в котором пребывает мыслящий субъект, оказывается гарантом существования субъекта в мире и единственным условием взаимодействия с миром. Топос мыслительного процесса смещается; им становится тело, осуществляющее

² Проблема тела и телесности у Гуссерля наиболее полно развернута в тексте «Идеи II». Поскольку исчерпывающая интерпретация проблемы телесности в рамках философского проекта Гуссерля не входит в задачи данного исследования, анализ вышеупомянутого текста остается за его рамками. В данном случае проблема телесности интересна как переход от проекта Э.Гуссерля к феноменологии М.Мерло-Понти.

акт видения и одновременно укорененное в мире вещей. Противопоставление субъекта и объекта в таком случае снято, а любое взаимодействие человека с миром превращается в текучий, обратимый процесс взаимного аффицирования, данный прежде всего в опыте видения и пребывания видимым. Видение, собственно, и есть аффект; другими словами, любой акт видения аффективен. Тесная связь воспринимающего (видящего) и воспринимаемого (видимого) предстает в образе хиазма – крестообразного переплетения, охарактеризованного одновременно точкой совпадения и разрывом. Разрыв в структуре хиазма обуславливается тем, что в опыте субъект едва ли может одновременно ощутить себя видящим и видимым; эти два разнонаправленных вектора восприятия всегда будут разделены. Но потенциально этот разрыв может быть преодолен, поскольку видящий и видимое слиты в едином аффективном жесте, и при этом никакое видимое и ни один видящий не обладают преимущественным статусом. Мир для Мерло-Понти представляется обладающим бесконечной глубиной, пространством, полем тотальной предьявленности. В таком случае аффективность оказывается общей характеристикой мира; она становится единственно возможным способом взаимодействия с миром вообще. При этом производство аффекта (как и осуществление видения) вовсе не обязательно связано с вещностью или осязаемой телесностью. Существует некая плоть (плоть мира, плоть бытия), в которой нечто становится видимым, хотя вовсе и не обязательно репрезентированным. Когда границы между видением и аффицированием стерты (как это и происходит у Мерло-Понти), субъекту для «схватывания» чего бы то ни было, будь то понятие или вещь, достаточно предьявленности в общем аффективном поле. Плоть как раз оказывается формой этой предьявленности и может послужить тотальной метафорой техногенного образа (в частности, кинематографического).

В ситуации восприятия кинематографического образа мы телесно разделяем одно пространство с поверхностями, где посредством жестов, мимики, взглядов присутствует чувственная, аффективная информация. Акт

видения не может состояться без того, чтобы видящий сам стал видимым. Значит, речь снова идет и об аффицировании тоже. Задача кино – через одновременность присутствия видимого (экрана) и видящих (зрителей) сделать представимым и видимым то, что представить невозможно.

Вторая глава «Аффект в теориях кино» посвящена представлению аффекта как основы кинематографического опыта в ключевых теориях кино первой половины XX века. Одной из важнейших оппозиций в рамках теории кино всегда была оппозиция между индексальной и иконической природой фотообраза (Ч.С.Пирс) и, соответственно, образа кинематографического, который в ряде теорий понимается во многом как наследник образа фотографического. Феноменологическая перспектива позволяет продемонстрировать принципиальную двойственность, неразличимость индексального и иконического как в фотографии, так и в кино. Таким образом, становится заметной факультативность и необязательность оппозиции между фактичностью и вымыслом, неигровой и игровой природой кино и фотографии. Понятие аффекта как основания визуального опыта оказывается отправной точкой для целого ряда теоретиков, хотя и приходят они к нему по-разному.

В **параграфе 2.1. «Аффект в ранней кинотеории»** показано, что именно аффект оказывается той концептуальной точкой, которая наконец позволяет ранним теоретикам кино уйти от проблемы обоснования легитимности нового способа репрезентации в системе классических искусств и заняться постановкой задач, подвластных одному только кинематографу. Так, способность кинематографа обладать одновременно ритмическими и пластическими, временными и пространственными характеристиками становится определяющей для описания чувственного опыта зрителя раннего кино. Основа этого чувственного опыта – тело зрителя, которое при помощи киноаппарата и зарождающегося киноязыка в опыте кинопросмотра может лишиться привычного положения в пространственно-временном континууме. Аффект рождается на пересечении

визуального и телесного, становясь проводником в мир без-кинематографически-непредставимого. Это и есть «фотогения» (Л.Деллюк, Ж.Эпштейн). В качестве основного механизма фотогении описан механизм аффицирования, который, в свою очередь, обуславливается переживанием трансформации пространственно-временного континуума в опыте кинематографического просмотра. Аффект, возникающий в результате подобной трансформации, становится основным содержанием кинематографического опыта. Такой аффективный образ подобен узлу, где неразлично и одновременно присутствуют и аффицированный зритель (Ж.Эпштейн), и не имеющее прямого видимого эквивалента понятие (Б.Балаш), и сама визуальная составляющая образа, его визуальная поверхность. Понятие «фотогении» во многом становится попыткой фиксации кажущейся неразрешимой дилеммы перевода визуальных образов в вербальные, выражаемые словами через сознание.

Параграф 2.2. «Феноменальность аффекта и опыта в онтологических теориях кино» демонстрирует концептуальную связь между двумя основаниями кинематографического опыта: реализмом и аффектом. В 1940-е мировой кинематограф оказался заморожен идеей двух «реализмов» сразу: объективного – в отражении среды и окружающего мира персонажа (отсюда, например, съемки на локациях, готовность и желание использовать непрофессиональных актеров), и субъективного – в изображении внутреннего мира героя. Наиболее ярким выражением сочетания объективного и субъективного реализмов стали кинокартины итальянского неореализма конца 1940-х годов. Собственно, в истории кино это и есть та точка, когда кинематограф переставляет акценты: вместо идеи подобия, вместо вечного стремления копии (фильма) к оригиналу (миру) главной становится категория кинематографического опыта. Реализм теперь будет принадлежать не фильму, но зрителю, поскольку обуславливается и верифицируется его переживанием. Речь больше не идет о создании мира, похожего на наш действительный мир, или мир наших грез, представлений,

фантазий. Речь идет о создании такого кинематографа, который в рамках фильмического будет способен вызвать у зрителя переживание и даровать ему опыт, тождественный тому переживанию и опыту, который зритель обретает в наличном бытии (А.Базен). Такой тип реализма А.Базен называет «истинным реализмом» (в противовес «ложному реализму», основанному на визуальном подобии). Безусловно, это новый шаг в концептуализации аффективности в рамках кинотеории. Если раньше аффект достигался через радикальную и тревожную трансформацию, то теперь аффект оказывается единственным гарантом целостности кинематографического мира – и, соответственно, кинематографического опыта (З.Кракауэр). Другими словами, «онтологические» (или, как их еще называют, «реалистические») кинотеории возводят на пьедестал почета фильмы, в которых время и пространство сконструированы так, чтобы их переживание ничем (насколько это возможно) не отличалось от переживания времени и пространства в действительности (именно об этом говорит теория глубинной мизансцены и длительности А.Базена). Таким образом, в отличие от ранних кинотеоретиков, которые отталкивались от аффекта, чтобы зафиксировать специфику кинематографического времени и пространства, онтология кино приходит к аффекту как к единственному возможному основанию достоверности кинематографического опыта.

Концептуальная связь между ранними теориями фотогении и онтологическими теориями кино состоит именно в тематизации аффекта. Появление понятия «истинного реализма» у Базена во многом было обусловлено идеей фотогении и влиянием Л.Деллюка и Ж.Эпштейна. Однако беспокоившая французских теоретиков 1920х гг. ситуация «непереводимости визуального в вербальное» в «реалистических» теориях фиксируется как уникальный аффективный опыт – единственно возможный опыт достоверности. Более того, кино в такой системе оказывается не просто взглядом, а синонимом или моделью восприятия вообще. Кинематографический опыт аффективен; конструируя свои собственные

время и пространство, кино позволяет зрителю пережить аффект как уникальный способ бытия вне доступной когнитивным процессам реальности – в той самой сфере, которую Гуссерль обозначил как «сферу исходной сенсуальности». Этот опыт едва ли фиксируем в рамках когнитивной деятельности, но переживаем телесно (такой вывод нам позволяет сделать оптика, разработанная М. Мерло-Понти). При этом память, работа которой основана в том числе на описанном Гуссерлем механизме аффективного пробуждения, позволяет зрителю выйти из состояния аффекта, запустить когнитивную деятельность. Другими словами, восстановить равновесие, вернуться в привычную систему координат. И все это только для того, чтобы иметь возможность выходить за ее пределы снова и снова.

Основные тезисы второй главы дополнены аналитикой конкретного визуального материала (фильмы М. Антониони, А. Ганса, Ж.-Л. Годара, Ф. Леже, К. Маркера, С. Лозницы, Ж. Эпштейна и др.).

Третья глава «Аффект в теории фотографии» посвящена анализу проблематики аффективности в двух ставших классическими теориях фотографического образа. Речь идет о проекте аффективной феноменологии фотографии Ролана Барта и об этически-ориентированном проекте фото-антропологии Сьюзан Сонтаг.

В параграфе **3.1. «Аффективно-временное измерение фотографического образа»** представлена эволюция философских взглядов Р. Барта на фотографию, а также аналитика его теоретического проекта, выдвинутого в тексте “Camera Lucida”, с точки зрения феноменологической парадигмы. В частности, знаменитое в дискурсе о фотографии понятие *punctum* представлено как концепт, который, прежде всего, позволяет Барту наделить фотографию статусом темпоральности. Лишенный временного измерения объект за счет своей аффективной насыщенности, за счет потенциального существования *punctum* обретает статус событийности (если выразиться точнее – сам *punctum*, понятый как встреча зрителя и фотографии, является потенциальным событием видения, которое может

произойти или не произойти). Наделение *punctum*'а категорией времени и, следовательно, описание фотографического образа как темпорального объекта роднит это понятие с другим концептом Барта – концептом «третьего», или «тупого» (фр. *obtus*) смысла. И именно это временное измерение в конечном счете становится для Барта ключевым в размышлениях о фотографии как о медиуме: ведь именно специфическое фотографическое время в конечном счете оказывается самой «сущностью» фотографии.

Итак, *punctum* позволяет ввести в фотографический образ «здесь и сейчас» событийности. Фотографический образ оказывается топосом современности, местом, где, собственно, и происходит событие. *Punctum* позволяет пересмотреть статус фотографии в системе других медиа. В рамках теории Барта фотография, во-первых, предстает как очевидно двойственный объект, объединяющий в себе иконическое (*studium*) и индексальное (*punctum*) образа. Во-вторых, она оказывается очень специфичным способом репрезентации, отличным от любых других (не случайно Барт оказывается одним из первых, кто рассматривает фотографию «саму по себе», не объединяя ее с кинематографом, как это делали В.Беньямин или А.Базен, а позже – З.Кракауэр). В-третьих, именно фотография обладает уникальной способностью развертывания в аффективном пространстве – и, таким образом, фотографическая репрезентация может стать событием. Путь Барта через семиотику, структурализм и постструктурализм («Риторика образа», «Ролан Барт о Ролане Барте», «Фрагменты любовной речи» и, наконец, “*Camera Lucida*”) оказывается путем к аффективности как к единственному возможному основанию субъекта. А фотография с её потенциальным *punctum*'ом оказывается объектом, способным эту целостность даровать.

Punctum вторит «третьему смыслу», о котором Барт говорит в одноименной статье, посвященной анализу фотограмм С.Эйзенштейна. В самом понятии «фотограмма» Барт стремится объединить, с одной стороны,

неподвижность и возможность взглядывания и разглядывания, которую подразумевает фотография, а с другой стороны – потенцию движения и длительности, которую подразумевает кинематографический образ. Фотограмма не равняется кадру; скорее, это картинка, которая возникает на экране в тот момент, когда мы останавливаем пленку. Именно поэтому фотограмма как раз наделена качеством темпоральности, временным измерением. «Открытый смысл», считываемый исключительно в случае восприятия фотограммы, во многом задан специфической конфигурацией временного континуума. Фотограмма понимается как остановка линейного развертывания фильма. В таком случае открытый смысл провоцирует трансформацию линейности развертывания фильма, позволяя конкретному образу развертываться в принципиально иной плоскости – аффективной сфере зрителя. Таким образом, речь идет о понятии внутреннего, аффективно переживаемого времени и об аффекте как способе существования в рамках такого специфического времени и пространства.

Автор диссертации также видел свою задачу в реконструкции концепций понимания *punctum*'а в русскоязычной философии и теории фотографии, поэтому в исследовании уделяется особое внимание рецепции взглядов Р.Барта в текстах Е.В.Петровской, В.А.Подороги, Н.Н.Сосны.

Параграф 3.2. «Аффект в фотографии как основа исторической памяти» затрагивает вопросы этики фотографии через призму теоретических текстов Сьюзан Сонтаг. В частности, ключевым моментом в размышлении об этике фотографии становится идея ответственности – или, скорее, сама способность человеческого сообщества взять на себя ответственность за зло, которому позволено было случиться. Представляется, что речь идет о некоей форме коллективной памяти, которая конструируется и легитимируется изображениями страшного и жестокого. Но память эта призвана способствовать не увековечиванию, не коммеморации, а ответственной переработке прошлого. Негативный статус иллюзорного и обманчивого объекта отходит на второй план, уступая место аффективности как главному

содержанию фотографического опыта. Именно аффективность становится основой коллективной памяти как новой формы этического сознания сообщества – сообщества переживающего и готового взять на себя ответственность за деяния прошлого.

Основные тезисы третьей главы проиллюстрированы примерами из конкретных фотопроектов.

В **заключении** подведены итоги работы и сделаны выводы. В частности, показано, что аффект, понимаемый как уникальный опыт переживания пространства и времени, может быть представлен как своеобразная основа кинематографических и фотографических образов. Описан эвристический потенциал введения феноменологической методологии в теорию кино и фотографии. Также продемонстрированы перспективы дальнейшего развития теории кино и фотографии.

Публикации по теме диссертации

По теме диссертации опубликовано семь научных работ. Из них три статьи напечатаны в ведущих научных рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки России.

Статьи, опубликованные автором в ведущих рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки России:

1. *Давыдова О.С.* Цена свободы (опыт этического анализа фильма А.Хичкока «Головокружение») / О.С.Давыдова // Вестник ЛГУ им.А.С.Пушкина. – 2012. – №1, Т.2. – С.120-127.
2. *Давыдова О.С.* Нарратив в фотографии: аффект вне времени / О.С.Давыдова // Общество. Среда. Развитие. – 2014. – №3 (32). – С.86-88.

3. *Давыдова О.С.* «Фотогения» Л.Деллюка: опыт феноменологического прочтения / О.С.Давыдова // Общество. Среда. Развитие. – 2015. – №4(37). – С.106-110.

Иные публикации автора по теме диссертации:

1. *Дмитриева О.С.* Музей и аттракционы: альтернатива в режиссуре музейного пространства / Дмитриева О.С. // Триумф музея? Сб. статей / Санкт-Петербургский гос. ун-т. – СПб., 2005. – С.191-194.
2. *Давыдова О.С.* Изнанкой наружу: частное и публичное в фотографии / О.С.Давыдова // *Studia Culturae*. – 2015. – №24. – С.108-119.
3. *Давыдова О.С.* Радикальная длительность: объективное и имманентное время в документальном кино / О.С.Давыдова // Актуальные художественные практики и их теоретическое осмысление: материалы Всерос. науч. конф. «XI Кагановские чтения» / Санкт-Петербургский гос. ун-т. – СПб., 2017. – С.18-19.
4. *Давыдова О.С.* К эстетике кинообраза: кинематографическое движение, пространство и время в теории Жана Эпштейна / О.С.Давыдова // Кино и капитал: материалы VI Международной науч. конф. Центра исследований экономической культуры СПбГУ / Санкт-Петербургский гос. ун-т. – СПб., 2017. – С. 39.