

ОТЗЫВ

официального оппонента доктора философских наук, профессора Серковой Веры Анатольевны на диссертацию Давыдовой Ольги Сергеевны «Аналитика аффекта в кино и фотографии», представленную на соискание учёной степени кандидата культурологии по специальности 24.00.01 – теория и история культуры

Диссертация Давыдовой Ольги Сергеевны «Аналитика аффекта в кино и фотографии» посвящена исследованию аффекта в кино и фотографии, роли аффекта в их восприятии, значения аффективных состояний сознания в формировании образов в визуальных искусствах и в формировании особой реальности искусства, воздействию ее на жизненный опыт. Объектом исследования служит особый сегмент современной культуры, визуальные области кино и фото продукции. Актуальность исследования определена, в первую очередь, тем значением, которое имеет визуальная культура в жизни современного человека. Автор диссертации определяет его как тяготение к тотальной визуализации. Действительно, современная культура, включая перформативные действия и зрелища, фотографию, «экранную культуру» (кино, телевидение) определяется визуализированными формами своего производства и потребления. Визуология, или как это называется в западной науке Visual Studies, или Visual Culture, формирует сложные предметы междисциплинарных исследований (на стыке искусствознания, антропологии, философии техники, культурологии, эстетики, социологии), которые можно определить как изучение того, что воспринимается в зрительном поле. Исследование визуального образа, той картинки, которая порождается в формах представления о реальности – это предмет аналитики в феноменологии, семиотике, структурализме, в аналитической философии. Визуализация – это способ осуществления реальности в сознании, и в этом смысле визуализация тотальна и является основой и фундаментальной структурой предметного мира. Аналитика этих базовых структур конструирования мира является важнейшей областью исследования процессов современной культуры и важнейшей областью культурологической аналитики. Именно это определяет актуальность диссертационной работы О.С. Давыдовой.

В этом исследовании применяется сложная и разнообразная методология. Если перечислять все используемые методологические аналитические программы, это будут: «классическая» феноменология Э. Гуссерля, «феноменология телесности» М. Мерло-Понти, семиотика Ч. Пирса, постструктурализм Р. Барта и аналитика кино и фотографии кино А. Базена, Л. Деллюка, Ж. Эпштейна, З. Кракауэра, С. Сонтаг.

Классическая феноменология Э. Гуссерля, которой посвящен первый параграф первой главы, является пропедевтикой к исследованию,

своеобразной «критикой чистого разума» визуальных фото и кино феноменов. Основываясь на аналитике процессов «аффективного пробуждения» Э. Гуссерля и на аналитике временных синтезов сознания О.С. Давыдова реконструирует процесс предметного конституирования в восприятии. Для Гуссерля важно, что феномены имеют сложную структуру, в которой взаимодействуют интенциональные (схваченные сознанием) предметы, смыслы, их конкретные содержания, и определенные формы (модификации) сознания, от которых зависит предметное и смысловое наполнение. Предмет как конструктивная основа феномена в сознании может быть дан (положен) в разнообразных формах («модусах» или «модификациях»). Одним из таких модусов является аффект. Кроме того, сознание «реализует» предмет во временной размерности, и потому время является необходимой структурирующей формой. В этом смысле аффект имеет свою длительность (начинается в какой-то момент, длится определенное время и заканчивается). Гуссерль выделяет два базовых временных модуса сознания, восприятие (ориентированное на внешний объект) и представление, осуществляющее их внутренних источников сознания. Восприятие, представление (как базовые структуры) и многообразные варианты других возможных модусов (аффект, в том числе) являются формами реализации порядка формирования целостных многообразных предметных единств, представленных в «потоке сознания». Время группируется не только вокруг точки-Теперь в ретенциально-протенциальной плотности живого длящегося, как на пленке первого фильма братьев Люмьер; оно может, вопреки однонаправленности, линейности, транзитивности (из прошлого через настоящее в будущее) формироваться согласно другому модусу – например в воспоминании, в представлении будущего события. И тогда на 10 кадре «реального кино» может всплыть воспоминание, которое нарушит заданную внешним миром «картинку», и прошлое или воображаемое будущее, как монтажная вставка, меняющая и дополняющая «реальное сознания». Это два разных региона сознания, как в таком случае выражается Э. Гуссерль: феномены, как бы снятые камерой восприятия, и феномены, порожденные активными временными синтезами сознания, как монтажные переформатирующие реальность ее вариации. Из всех возможных модусов сознания диссертантка выбирает один, - аффект как форму особой интенсивности вовлеченного в него содержания. «Аффективное пробуждение» не является базовой формой сознания, в отличие от восприятия, оно сродни вниманию. Но в восприятии визуальной информации этот модус является необязательной, но весьма желательной структурой формирования кино и фото феноменов. Диссертанту важно в силу поставленной задачи – исследовать значение аффекта в кино и фотографии – показать функциональные возможности его в переформатировании «реальности».

Основываясь на «Бернаусских манускриптах» Э. Гуссерля и «русскоязычной литературе по феноменологии» О.С. Давыдова обосновывает первое, вынесенное на защиту положение: «выявить некое

общее «онтологическое» основание кино- и фотообразов, под которыми понимается способность таковых транслировать действительность и выявлять дополнительные смыслы, отличные от смысла референта» (с. 14. автореф.).

В этом смысле «аффективное пробуждение» выполняет свою роль – быть базовой основой для аналитики кино и фотографии, поскольку выступает точкой расширения реальности и преобразования всего предшествующего течения событий в потоке сознания.

Феноменология М. Мерло-Понти, на которую опирается диссертантка во втором параграфе первой главы, описывает следующую существенную для восприятия «другой реальности» тему телесности, важную для аналитики кинообразов. Способность к аффективности проявляется в открытости «тотальной предьявленности» мира. Это предданное свойство видеть, чувствовать, внимать, понимать происходящее на экране основывается на телесном опыте. Однако, этот опыт опять-таки не реализуется автоматически, но проявляется как необязательное, дополнительное, но весьма ценное свойство сопереживания в силу телесной родственности. Если мы правильно понимаем диссертанта, аффект в этом отношении – это открытость, готовность к восприятию, данному посредством вторжения экранного мира.

В этом смысле феноменологическая аналитика М. Мерло-Понти служит дополнением к «критике чистого визуального опыта» Гуссерля и по-иному моделирует возможность дополнения субъективного феноменального мира сознания в интересующем пространстве культуры.

В следующей главе диссертант обращается к опыту истолкования кинореальности в теориях А. Базена, Л. Деллюка, Ж. Эпштейна, З. Кракауэра и выступает талантливым интерпретатором их идей. Концепция фотогении, двух «реализмов», дополнены аналитикой фильмов М. Антониони, Ж.-Л. Годара, К. Маркера, С. Лозницы. Аффект здесь выступает индикатором действительного переживания во всех возможных вариантах той реальности, которую моделируют кино-артефакты.

Интересной и важной с точки зрения понимания значения аффекта в формировании фото реальности является третья глава диссертации О. С. Давыдовой. В параграфе 3.1 излагается теория Р. Барта, соединяющая семиотику с идеями структурализма в соотношении с идеей значения аффекта в восприятии фотодокументов и фото образов (фотограммы, кадра, фотографической картинке, фотографического временного среза реальности). Аффект понимается здесь как уплотненный фрагмент реальности, отягощенный переживанием внутреннего напора событий, той истории, которая вставлена в фоторамку. Этот параграф один из самых замечательных в диссертационном исследовании, в нем диссертантка осуществила изощренный и в то же время убедительный анализ всех потенциальных и неочевидных возможностей фотографии. Еще более продуктивным с позиции проявления власти фотообразов является следующий параграф диссертации, в котором, ориентируясь на теорию

фотографии С. Сонтаг, О.С. Давыдова анализирует этические аспекты фотоискусства. В этом отношении, если мы правильно понимаем внутренний посыл всего исследования (его message), аффективность становится не только фактором коллективной памяти, но маркером нравственной вменяемости. Она принимает форму «патоса», страстного переживания и соучастия, а отсутствие ее, безучастие является свидетельством душевного неблагополучия и нравственной атрофии. Фотография в модусе порождающего аффекта в этом отношении является провокацией, на которую мы попадаем именно тогда, когда воспринимаем ее как «просто изображение». Она оказывается вызовом и масштабом состоятельности не только в роли зрителя-знатока или зрителя-любителя, но фактором оценки по «антропологическому счету».

В заключении О.С. Давыдова подводит итог своему исследованию и намечает перспективы дальнейших исследований. Таким образом, автору диссертационного исследования удалось тематизировать аффект как продуктивную тему исследования, выявить аналитические структуры ее описания в культурологической теории, реализовать возможность выстроить концептуальную систему понимания аффекта в поле кино и фотопроизводства и восприятия.

Можно согласиться со всеми пунктами новизны исследования, они выражены и в общем замысле работы и в конкретных частях исследования, в самой его осуществленной последовательности и экспозиции материала. Что касается положений, выносимых на защиту, диссертантка в целом продемонстрировала, каким образом происходит приращение дополнительных смыслов, формирующихся благодаря воздействию двух визуальных программ, - кино и фото репрезентаций.

Вместе с тем, скорее в плане полемической традиции, выскажем некоторые замечания по тексту диссертационного исследования.

1) Нам представляется спорным тезис о «необязательности разграничения реального и вымышленного, игрового и неигрового, постановочного и непосредственно наблюдаемого». Различать и разграничивать эти области необходимо при любых обстоятельствах, даже тогда, когда мы проживаем «жизнь в искусстве». Смещение этих позиций скорее характеризует область измененных состояний сознания, и в этом случае аффект может привести не к катарсису и новому опыту, но утрате общей ориентации и перверсивному поведению.

2) Но тем более сложным является решение вопроса о статусе реальности, конструируемой посредством визуальных презентаций. Они различаются в своих онтологических структурах, если исходить из разных концептуальных оснований. Следует, по-видимому, уточнить и вопрос о реальности, который в диссертации возникает в разных контекстах, – в философском и художественном. Реальность (объективный мир) с позиции любого варианта объективизма – это постоянный, устойчивый, существующий независимо от сознания первичный источник наших знаний о нем.

С феноменологической позиции все обстоит как раз наоборот: само сознание является источником производства реальности. «Быть» – значит «быть представленным в сознании». Отсюда следует правило феноменологической редукции: не следует сравнивать реальность («внешний мир») с ее отражением в сознании, но следует сравнивать разные способы представлений о мире, реконструировать разнообразные смыслы реального. Феноменолог анализирует не «реальность», или «объективный мир», а сознание как источник его порождения, его структур, способов формирования знаний «о реальности».

Совсем иной смысл имеет реальность в семиотике Ч.Пирса: реальный мир и мир сознания состоят в референтных отношениях. Существует отношение «истинного» и «ложного» реализма в концепции А. Базена. Есть теории симулякра как «псевдореальности», вытесняющей действительно реальное, в постструктурализме Ж. Бодрийера. Феноменология Гуссерля трудно совмещается с феноменологией Чарльза Пирса с его теорией символических форм и теорией знака как референтного отношения. Реализм и объективизм, исключенные в гуссерлевой аналитике на этапе феноменологической редукции, вполне возможны в философии Ч. Пирса. Не делает ли совмещение этих интерпретаций аналитику в целом противоречивой и непоследовательной?

Так что же, в конечном счете, мы принимаем за «реальное»? можно ли принять эту множественность за неразрешимую данность? Имеет ли смысл какой-либо «практический» смысл говорить о реальности относительно кино и фото изображения? Вопросы напрашиваются именно в силу столь разнообразных интерпретаций проблемы реального, представленных в диссертации.

3) Требуется некоторого прояснения третий пункт положений, выносимых на защиту. Согласно высказанному диссертантом тезису, аффект «конституируется в докогнитивной сфере». Нужно ли понимать это так, что аффект как бы опережает категориальную интуицию, и, следовательно, может какое-то время существовать во невербальной форме, как чистое возбуждение, никак не привязанное к предмету, послужившему источником его проявления? Однако, согласно представлениям Гуссерля, высказанным им в «Идеях к чистой феноменологии» (I) поток сознания включает в себя множество предметов, которые могут быть осмыслены с разной степенью ясности, но представить себе сознание как чистое состояние аффективности довольно сложно, это скорее относится не к области философии, а к психиатрии. Гуссерль несколько раз специально подчеркивал, что он занимается исследованием сознания нормального взрослого человека (даже если учитывать все тонкости и сложности фиксирования «нормы», которые выявили философы-постструктуралисты, в частности, М. Фуко).

4) Возникает вопрос и о значении «телесного» переживания пространства и времени» (с. 14 автореф.) для понимания природы аффекта. Аффект возникает как энергия сопереживания, захваченности действием, происходящим в пространстве фильма и фотографии, и в этом смысле он

моментально становится катализатором переформатирования реальности, расширения ее границ, включенности экранного поля в границы «своей реальности». Но является ли это переживание только «телесным»?

5) Диссертация написана ясным хорошим образным языком, ни в коей мере не упрощающим те сложные феномены, которые в ней описываются. Но некоторые выражения все-таки требуют своего прояснения («подлинная действительность» (с. 145 дисс.), «забытая ретенция» (с. 34 дисс.) «акт видения сам становится аффектом» (с. 55 дисс.), различие «фотографического аффекта» и «подлинного аффекта» (с. 145), «помнящая память» (с. 145 дисс.), «поворот от аффекта к этическому сознанию» (с. 145 дисс.).

6) На странице 20 автореферата дано определение аффекта: «Аффект оказывается общим началом, который «собирает» субъекта воедино, обеспечивая его идентичность и единство потока сознания во времени» (с. 20 автореф.) В этой связи возникает вопрос уточняющего характера о том, полагает ли диссертант, что аффицированность является универсальным качеством (условием) производства визуальных образов, или же это особое, «качественное» восприятие? Возникает и вопрос более общего свойства: является ли аффект основой восприятия в целом и базой всех прочих модификаций сознания? Гуссерль ответил бы на этот вопрос отрицательно. В «Идеях к чистой феноменологии» (1) он анализирует модус, который он называет «нейтральным полаганием», который соответствует значению «как бы думания», «как бы восприятия», «как бы понимания», «как бы сознания». Это состояние псевдодеятельности, в которое время от времени мы погружаемся. Является ли аффект внутренним усилием, управляемым напряжением, или аффицированность производится извне лежащего источника влияния и зависит от внешних факторов?

7) Очень интересным в контексте этой диссертации явился бы вопрос о формах разрешения аффективных состояний, в которые мы погружаемся посредством визуальных образов. Что может быть следствием: обязательно катарсис или какая-то необратимая форма духовного преобразования, или простое угасание аффекта и возвращение к обыденному повседневному опыту? Этот вопрос адресован исследователю, который много сил посвятил исследованию аффекта и, возможно, прояснил для себя формы развития аффективных состояний.

Однако признаем, что высказанные вопросы определяются скорее внешней для диссертации логикой. Дух диссертационной работы О.С. Давыдовой характеризуется продуманностью общей экспозиции исследования, а также редким качеством свободного и продуктивного экспериментаторства, позволяющему автору ставить сложные исследовательские вопросы и разрешать их.

Вынесенные на защиту положения и выводы диссертации могут служить основанием для новых концептуальных подходов в области теории и истории визуальной культуры, искусствоведения, антропологии.

Содержание диссертации может быть использовано при разработке соответствующих учебных курсов.

Диссертационное исследование О.С. Давыдовой прошло апробацию на многочисленных научных форумах и конференциях. По материалам диссертации опубликовано несколько статей, 3 из них – в ведущих рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК Министерством образования и науки РФ. Основные положения изложены в автореферате, структура которого соответствует тексту диссертации. Диссертационное исследование Давыдовой Ольги Сергеевны «Аналитика аффекта в кино и фотографии» является квалифицированным научным трудом и полностью соответствует требованиям Высшей аттестационной комиссии при Министерстве образования и науки Российской Федерации, в частности, пунктам 9-14 «Положения о присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 №842 (с изменениями Постановления Правительства Российской Федерации от 21 апреля 2016 г. № 335). Соискатель Ольга Сергеевна Давыдова безусловно достойна присуждения искомой степени кандидата культурологии по специальности 24.00.01 – теория и история культуры.

Доктор философских наук,
проф. Высшей школы общественных наук
Гуманитарного института
ФГАОУ ВО «Санкт-Петербургский
политехнический университет
Петра Великого»

/Серкова В.А./

12 марта 2018 г.

195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29
8 950 049 08 04
henrypooshel@rambler.ru

