

ПРОБЛЕМНА ІСТОРИОГРАФІЯ

ВІЗУАЛЬНІ СТУДІЇ В СИСТЕМІ СУЧАСНОГО СОЦІОГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ

У статті подано визначення візуальних студій як окремого напрямку досліджень, вказано на кілька класичних гуманітарних дисциплін, які останнім часом активно почали залучати візуальні джерела чи візуальні методи досліджень; виділено кілька нових субдисциплін. Здійснено короткий огляд передумов реалізації візуального повороту в гуманітарній галузі знання. Окреслено основні особливості візуальних студій на сучасному етапі.

Ключові слова: *візуальні студії, візуальний (іконічний, пікто-ріальний) поворот, візуальна культура, сучасна соціогуманітаристика.*

Візуальні студії (*Visual Studies*) на сьогодні вже мають кілька десятків років власної історії, що дозволяє не лише окреслити основні віхи їхнього поступу, проаналізувати їхні результати, визначити низку дискусійних питань, але й оцінити роль та визначити місце цих досліджень у сучасній соціо-гуманітаристиці.

Візуальні студії – це не окрема дисципліна з чітким визначенням об'єкту, предмету та методологічного інструментарію дослідника, а напрям наукових досліджень історичного, соціологічного, культурологічного, політологічного та психологічного характеру, в яких об'єкт, предмет та метод можуть суттєво

* Ковалевська Ольга Олегівна – доктор історичних наук, старший науковий співробітник відділу української історіографії Інституту історії України НАНУ.

відрізнитись. Водночас те, що в одних дослідженнях, які за своїм характером можуть бути віднесені до візуальних студій, є об'єктом або предметом, в інших – виступає методом. Зокрема, фотографія одними дослідниками визначатися як предмет дослідницького аналізу, а іншими – використовується як метод.

Не зважаючи на те, що візуальні студії вже встигли зайняти свою нішу в системі пізнання дійсності, дискусії щодо визначення змісту напряму, що безпосередньо пов'язано з проблемою формулювання об'єкту цих досліджень, продовжуються. Одночасно відбувається виокремлення нових субдисциплін (тобто самостійних вузькоспеціалізованих відгалужень) в середині напряму. Такими субдисциплінами з власним, специфічним об'єктом дослідження є *візуальна історія, візуальна соціологія, візуальна антропологія, візуальне народознавство, імажинальна географія, історіофотія, ієротопія* та інші. При цьому об'єднують ці дослідження джерела, які є візуальними за походженням (переважно фотографія, відео- та аудіозаписи, кіно).

Відтак, візуальну історію визначають по-різному: то як «історію образів, що базується на семіотичному понятті репрезентації», коли дослідники прагнуть показати співвідношення *бачення та мови, візуального та текстуального*, здійснити переклад *мови бачення на мову лінгвістичну*¹, то як «мультидисциплінарно орієнтовану дослідницьку субдисципліну, яка займається аналізом аудіовізуальних уявлень в історичному контексті»². Обидва визначення мають як своїх adeptів, так й опонентів.

Візуальна соціологія – це традиційна наука про суспільство, його системи, закономірності розвитку та функціонування, соціальні інститути, відносини та групи, представлена у візуальному вимірі, де вона не лише використовує новітні досягнення техніки та технології фіксації й передачі зображень, але й пов'язана з кардинальним «розширенням сфери візуального в самому громадському житті»³.

Візуальна антропологія, яка спочатку виконувала допоміжні функції в етнографії і зводилася до створення фото- та відеоматеріалів під час польових досліджень, з часом перетворилася на окрему галузь культурної антропології, яка займається не

лише дослідженням візуальних репрезентацій в культурах різних народів (ритуали, церемонії, малюнки, фотографії, кіно тощо)*, але й «інтерпретацією візуальних артефактів як культурних феноменів, аналізом контекстів їх виробництва та використання, дослідження соціального життя візуальними методами»⁴.

Візуальне народознавство було визначено як «систему уявлень населення про себе та сусідів, через посередництво графічних, живописних та пластичних образів»⁵. Історіофотія являє собою «репрезентацію історії і форми рефлексії над нею, створені за допомогою візуальних образів та фільмового дискурсу»⁶. Вона також є «альтернативою та конкурентною формою рефлексії минулого та історії» для історіографії⁷. Ієротопія, за визначенням Олексія Лідова, вивчає «створення сакральних просторів», як «особливий вид творчості, а також як спеціальну галузь історичних досліджень, у якій виявляються та аналізуються конкретні приклади цієї творчості»⁸.

Імажинальна (гуманітарна географія)⁹ – дослідження міждисциплінарного характеру, метою яких є вивчення різноманітних способів репрезентації та інтерпретації земних просторів у діяльності людини, включаючи розумову (ментальну) діяльність. Базовими поняттями імажинальної географії є культурний (і етнокультурний) ландшафт, географічний образ, регіональна (просторова) ідентичність, просторовий або локальний міф**.

* У 1920-х рр. Р. Флаєрті виділив етнографічне кіно як самостійний напрям у візуальній антропології. Антропологічний аналіз телебачення та інших форм мас-медіа вперше був використаний в дослідженнях Г. Бэтсон, М. Мид, Р. Метро. У сучасній візуальній антропології можна виділити кілька самостійних відгалужень: антропологічне дослідження образів, етнографічна фотографія, етнографічне кіно. (Докладніше див.: <http://ponjatija.ru/node/9110>).

** Спочатку гуманітарна географія розвивалася в межах антропогеографії (початок ХХ ст.), пізніше – в межах економічної та соціально-економічної географії (з 1920-х рр.). Суттєві наукові досягнення у розумінні мети та завдань гуманітарної географії були пов'язані з розвитком культурного ландшафтознавства, географії населення, географії міст, географії туризму та рекреації, культурної географії, гео-

Аналіз генеалогії, змісту та теоретико-методологічних засад існування та розвитку кожної з названих субдисциплін, не входив до моїх завдань і може стати предметом окремої наукової розвідки.

Історичні передумови формування напрямку

Формальним початком формування дискурсу *візуальних студій* та *візуального повороту** в гуманітарних науках вважається міждисциплінарний симпозіум, який відбувся у фундації Дайс-Арт, що у Нью-Йорку, 30 квітня 1988 р. Ініціатива проведення цього форуму належала Гелу Фостеру, який по закінченні дискусій видав збірку текстів доповідей під назвою «Бачення та візуальність»¹⁰. Метою форуму було не започаткування чогось нового та до того часу невідомого, а навпаки: підведення підсумків й узагальнення наукового доробку вчених різноманітних галузей, які створили ту саму критичну масу студій, котра дала можливість заявити про існування цілком самостійного та нового напрямку соціогуманітарних досліджень. Аналіз змісту представлених напрацювань дозволив заявити про відхід науковців у специфіці своєї праці від текстоцентричності та поворот до широкого використання численних візуальних засобів передачі інформації. Водночас це означало визначення перспектив подальших теоретичних та практичних досліджень.

графії мистецтва тощо (Докладніше див.: *Замятин Д.Н.* Гуманитарная география: предмет изучения и основные направления развития. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ecsocman.hse.ru/data/2012/09/24/1251347015/Zamyatin.pdf>).

* Існує три основних терміни, які часто використовують як синоніми: іконічний поворот (*iconic turn*, Г. Бьоме), пікторіальний поворот (*pictorial turn*, У. Мітчелл) та візуальний поворот (*visual turn*). У першому випадку для дослідника головним питанням було співвідношення «образу та його матеріального носія». У другому – використання слова «поворот» повинно було вказувати на початок доби «унікальної або безпрецедентної в її захоплені видимим і візуальною репрезентацією». Третій варіант отримав поширення завдяки тому, що узагальнював обидва визначення та мав більш універсальний характер.

Перші кроки на шляху розширення джерельної, інструментальної та методологічної бази дослідників, були здійснені ще у ХІХ ст. Ці пошуки були визначені як відомими політичними подіями, зокрема результатами та наслідками французької революції, суспільно-економічними зрушеннями, так і суттєвими змінами в традиційних видах мистецтва. Протягом століття відбувся перехід від класицизму (його академізмом) та романтизму (з його захопленням героями, людськими страстями й стражданнями та боротьбою сил добра і зла) до реалізму, який яскраво проявився в творах мистців Барбизонської школи у Франції й на полотнах передвижників у Росії. Дискусії щодо нового художнього бачення та принципів живопису відобразилися в творах мистців нового напрямку – імпресіонізму, який виник в останній чверті ХІХ ст. Кінець століття відзначився подальшим розвитком цього напрямку, який дістав назву неоімпресіонізм, метою якого було перетворити живописну інтуїцію імпресіоністів на науковий метод, який би гарантував від помилок. В основу цього підходу було покладено метод Жоржа Сьора («дивізіонізм» – від фр. *division* – «розділення»), який виходив з закону оптичного сприйняття. Ж. Сьор стверджував, що око може синтезувати необхідний колір, поєднуючи світлові промені. Тому художник не повинен змішувати цей колір на палітрі. Кольори повинні були наноситися маленькими мазками, схожими на крапки, що отримало назву техніки пуантилізму (від фр. *point* – «крапка»). Загалом неоімпресіонізм як художня течія відобразив творчі пошуки кінця ХІХ ст. Інтелектуальність та новий підхід до техніки живопису не лише перетворили його на значне явище мистецтва, але й дозволили йому впливати на мистецьке життя початку ХХ ст. загалом.

Такі серйозні зрушення у мистецтві були не в останню чергу викликані появою у ХІХ ст. фотографії* та кіно* Вони

* Фотографія (від грец. *φώς* (*φωτός*) – світло та *γράφω* – пишу) як сукупність різноманітних науково-технічних засобів і технологій, які мають на меті реєстрацію одиничних довготривалих зображень об'єктів за допомогою світла, а також як результат фотографічного процесу, веде свою історію від 1816 р., коли французький винахідник Жозеф

загрожували перетворитися на конкурентів образотворчого мистецтва, були покликані перевернути уявлення мистців, критиків та мислителів, про сутність мистецтва та стати новими засобами фіксації реальності, а згодом джерелами багатьох досліджень.

Ньепс дійшов до думки отримати зображення за допомогою камери-обскури. Його перші зображення називалися «Накритий стіл» (1822) та «Вид з вікна» (1836), які були здійснені внаслідок 8 годинного експонування на олов'яній пластинці, вкритій тонким шаром асфальту. У 1839 р. Луї Жак Дагерр винайшов спосіб одержання зображення на мідній пластині, вкритій сріблом після 30-хвилинного експонування. Цей спосіб дістав назву дагерротипія. Одночасно англійський винахідник Вільям Генрі Фокс Телбот отримав перший в світі негатив, використавши для отримання зображення папір, просочений хлористим сріблом. Його спосіб дістав назву калотипія. Згодом Французька академія визнала за більш милозвучну назву отриманих зображень – фотографія.

* Появі кіно передували винаходи відповідних механізмів: кінетоскопів, біоскопів, вітаскопів та інших примітивних видів кінопроекторів, які були здійснені ще наприкінці XIX ст. У 1893 р. одеський механік І. Тимченко разом із фізиком М. Любимовим розробив скачковий механізм «слимак», який було використано для удосконалення стробоскопу. Принцип дії цього механізму став основою для нового апарату «кінескопу», у створенні якого брав участь винахідник М. Фрейденберг. Того ж року в Одесі відбулася публічна демонстрація двох кінофільмів, знятих «кінескопом» на Одеському іподромі: «Вершник» та «Метальник списа». У 1894 р. на IX з'їзді дослідників природи та лікарів Російської імперії Й. Тимченко за допомогою свого апарату демонстрував зображення на екрані. Таким чином він випередив західноєвропейських винахідників Л. Люм'єра, Ж. Демені, С. Складовського, однак його проблема полягала у тому, що він не запатентував свій винахід. У тому ж 1894 р. відбулася демонстрація першого німого кіно Т. Едісоном в США та Р.У. Поллом в Англії. У 1895 р. братами Огюстом та Луї Люм'єрами було винайдено синематограф, тобто апарат, який поєднував плівку з проєкційним ліхтарем. Їхніми першими документальними фільмами стали «Прибуття потягу» та «Поливальник». Перший такий фільм в Україні був створений у 1896 р. – «Вид харьківського вокзала в момент отхода поезда с находящимся на платформе начальством».

Усі вище перелічені зміни не могли не позначитися на соціогуманітарних науках. Мислителі та дослідники того часу почали шукати нові методи аналізу традиційних творів мистецтва, засоби оцінки нових його видів, а також розгорнули широку дискусію щодо сутності мистецтва, перспектив перцепції візуального, можливостей візуальних носіїв інформації фіксувати та транслювати політичні, економічні, релігійні та інші смисли.

Саме тоді, тобто наприкінці XIX – на початку XX ст. російськими вченими-мистецтвознавцями Ф. Буслаєвим (1818–1897)¹¹ та Н. Кондаковим (1844–1925)¹² було започатковано, закладено основи для широкого використання у майбутньому іконографічного^{*}, а німецьким вченим Аби Варбургом (Abraham Moritz Warburg) (1866–1929)^{**} – іконологічного^{***} методу у мистецтвознавчих, а згодом й у візуальних студіях. Ф. Буслаєв, досліджуючи середньовічне мистецтво та літературу, практично сформулював теорію ілюстрації. Останню він пропонував розглядати як «объяснение текста очертанием в формах ваяния и живописи», і закликав дослідників полегшити собі сприйняття абстрактних текстів «наглядным изображением»¹³. Вчений проаналізував співвідношення між традиційним характером мистецтва та свободою мистця, умовністю зображень та їхнім зв'язком з натурою. На конкретному матеріалі були розглянуті питання порушення єдності часу та місця, символіко-алегоричні форми в мистецтві тощо.

Н. Кондаков присвятив роки своєї праці систематизації та аналізу мініатюр грецьких рукописів, вперше застосувавши

* Іконографічний метод Н. Кондакова був сформований протягом другої половини 1860-х – кінця 1880-х рр. Розквіт у застосуванні методу припав на 1900-ті – 1925 рр.

** Метод вперше був застосований у докторській дисертації, присвяченій аналізу творів Боттичеллі – «Народження Венери» та «Прімавера» та захищеній у 1892 р.

*** Іконологічний метод А. Варбурга у загальних ідеях був викладений та застосований вченим у його працях 1920-х рр. Однак докладно розроблений та описаний він був вже його учнем Е. Панофські у працях 1950-х рр.

щодо них поняття «іконографічний тип». Вчений запропонував групування канонічних сюжетів за тематичним принципом. Остаточно його метод був відшліфований в дослідженнях релігійної іконографії, здійснених уже на початку ХХ ст. Н. Кондаков ще раз довів тісний зв'язок між текстом, ілюстрацією та історико-культурним контекстом їх створення. Розроблений ним метод допоміг систематизувати великі масиви візуального матеріалу.

А. Варбург у праці «Погансько-античні пророцтва в слові та зображенні в епоху Лютера» (1920), так само, як і його російські колеги, здійснив цікавий порівняльний аналіз інформації, закладеної в джерела різного виду. «... Досвід оцінки сучасних подій і аналіз архівних документів», – у цій книзі, – «взаємно збагачують один одного», – зазначала М. Торопигіна¹⁴.

Твором Аби Варбурга, який мав підсумувати наукові пошуки дослідника в сфері нових підходів до творів мистецтва, повинна була стати праця, присвячена культурній пам'яті («Мнемозина»¹⁵). Цей атлас, який спочатку складався з ілюстрацій до лекцій, дозволив би продемонструвати історію візуальних образів у культурі країн середземноморського регіону. Зібраний та систематизований матеріал А. Варбург представив у вигляді великих таблиць під назвами: «Макро- та мікрокосмос», «Переслідування та перетворення», «Викрадення жінок» та інші, які стали самодостатнім аналітичним матеріалом для вченого, де в одному полі зіткнулися абсолютно несумісні з точки зору класичної історії мистецтв візуальні образи, створені майстрами античності, високого Відродження та авторами сучасних вченому марок, рекламної продукції, фотографії тощо¹⁶. На жаль, праця залишилася не завершеною, коментарі до таблиць не написані.

Біографи Аби Варбурга стверджували, що вчений так і не створив цілісного систематичного вчення, схожого на метод формально-стилістичного аналізу Генріха Вольфліна або іконологічний метод, детально розроблений його учнем Ервіном Панофські. Однак суттєвому методологічному прориву середини 1950-х рр. в мистецтвознавстві та культурології сприяли ті масштабні новаторські ідеї, які були висловлені вченим у своїх нечисленних працях.

Сенс наукового метода Аби Варбурга зводився до відомого афоризму: «Бог – в деталях» («Der liebe Gott steckt im Detail»). На думку Ернста Кассирера, «вчений міг собі дозволити любов до деталей саме тому, що ніколи не втрачав розуміння цілісності власного підходу»¹⁷. Як вчений, А. Варбург чітко уявляв собі необхідність «об'єднати формальний аналіз, іконографічне тлумачення та звернення до писемних джерел, аби дати образу мову, а слову – живе існування»¹⁸. Водночас, як стверджував Е. Панофські, було би марною справою намагатися запозичити методику та стиль мислення Аби Варбурга, бо вони «були пов'язані з його особистістю та обраною темою наукових досліджень»¹⁹.

Чималий власний внесок у становлення візуальних студій у першій половині ХХ ст., точніше до залучення істориками візуальних джерел до своїх досліджень та до зміни ставлення до них, як до носіїв історичної інформації, здійснили представники школи «Анналів». М. Блок, розглядаючи питання розширення джерельної бази історичних досліджень, писав, що «... майже будь-яка людська проблема вимагає вміння оперувати свідцтвами найрізноманітніших видів...»²⁰, а отже «розмаїття історичних свідцтв майже безкінечне. Все, що людина говорить або пише, що вона виготовляє, до чого торкається, може и повинно давати про нього свідчення»²¹. Л. Февр, у свою чергу визначаючи коло джерел історика, також заявляв, що це може бути все, у тому числі й візуальне, якщо воно вказує на присутність, діяльність, смаки і способи буття людини, несе інформацію про неї: «Історія використовує тексти – це ясно як день. Але не лише тексти. Але й усі джерела, якою б не була їхня природа. Ті, що перебувають в обігу здавна, та особливо ті, що народжені бурним розквітом нових дисциплін: статистики [...], демографії [...], лінгвістики [...], психології [...], – усього не перелічити»²². Натомість, як згодом вказували деякі дослідники, зокрема Ф. Хескелл, засновники школи «Анналів» на той час ще не зовсім усвідомлювали значення мистецтва як джерела для історика²³. Ще пізніше, аналізуючи досягнення попередників у розробленні поняття візуального джерела та визначення місця зображень в їхніх працях, Ж.-К. Шмітт зазначав, що через

досить чітко розмежування між історією та історією мистецтв, яке ще мало місце в першій половині ХХ ст., а також внаслідок слабких зв'язків між цими дисциплінами, можна було спостерігати певний дисбаланс у наукових дослідженнях. Поки М. Блок закликав колег «по цеху» до обміркованого використання візуальних джерел у власних дослідженнях та припускав розширення сфери їхнього застосування у майбутньому, мистецтвознавці здійснили суттєвий прорив, концептуально оновивши свою дисципліну. У Німеччині, Великобританії та США почали з'являтися нові оригінальні праці, автори яких запропонували нові методи та дослідницькі прийоми в роботі з візуальними джерелами.

Поштовхом до змін у гуманітарних науках, зокрема історії мистецтв, культурній антропології та соціології, стали саме праці А. Варбурга, де він висловив чимало цікавих та інноваційних ідей*. Ці думки вплинули на широке коло соціогуманітарних дисциплін, багато в чому визначили проблемні та тематичні розробки Вальтера Беньяміна, Ервіна Панофські, Ернста Гомбріха, Френсіс Йейтс, Ернста Роберта Курціуса, дали початок активному застосуванню іконологічного методу, який на думку вченого, мав «розширити межі науки про мистецтво та сприяти міждисциплінарному обміну в галузі гуманітарного знання»²⁴. Зокрема Ф. Заксль та Е. Панофські запропонувати вивчати не самі візуальні джерела (твори мистецтва), які, як виявилось, кардинально відрізнялися від традиційних історичних, тобто писемних, а інтелектуальні традиції, які дозволяли розшифровувати різноманітні смисли творів мистецтва²⁵.

Сутність іконологічного методу Е. Панофські полягала у тому, щоб здійснити «доіконологічний опис джерела» (твору

* Г. Бінг вважала, що в центрі уваги А. Варбурга були два питання: роль формування образів як цивілізованого процесу та зміна стосунків між образами образотворчого мистецтва та мови. Натомість Е. Гомбріх у своїй доповіді 1999 р. під назвою «Аби Варбург, его цели и методы» зазначив, що у творчості вченого можна було виділити такі теми, як: життя образів в соціальній пам'яті та питання їх рецепції і трансляції у світлі творчості окремих художників (Див. *Торопыгина М.* – С. 36).

мистецтва), тобто здійснити ідентифікацію речей та подій з зображенням; «іконологічний аналіз відображення», тобто атрибуувати події у хронологічному, національному, релігійному та інших вимірах; запропонувати «іконологічну інтерпретацію»²⁶. Вчений, будучи класичним істориком мистецтва, вважав, що його завданням має бути дослідження взаємодії впливу літературних джерел та цілком самодостатніх зображувальних традицій на історію іконографічних форм, іконографічних типів²⁷.

Переїзд вченого у повоєнний час з Німеччини до США, створили для нього нові можливості. Будучи відірваним від свого звичного предмету досліджень (оригінальних творів європейського Ренесансу), Е. Панофські зосередився на зміні фокусу свого дослідницького бачення, зміні загального підходу до творів мистецтва, а також на низці теоретичних питань. Зокрема, на проблемі розмежування завдань історика мистецтва та його теоретика. На думку вченого, відносини між ними можна було уподібнити стосункам між двома сусідами, «які мають право полювати на одній території», однак у розпорядженні першого «лише рушниця», а у другого – «набої». Відтак їм треба домовитися і стати партнерами, бо «коли теорію не пускає на поріг емпірична дисципліна, вона, як привід, пробірається через димар і починає по-своєму переставляти меблі», а якщо історію не пускають через двері, вона проникає в дім «як зграя мишей, які підточують фундамент»²⁸.

Таким чином, мистецтвознавці та історики усвідомили, що заради отримання нового уявлення про людину та соціум, вони мають одночасно аналізувати мистецтво (візуальні джерела) в його специфіці та динамічних відносинах із суспільством²⁹. Це, на думку Ж.-К. Шмітта, дозволило, не витрачаючи час на розроблення самої дефініції візуального джерела, спробувати одразу сприйняти його як цілісність, що включала в себе поняття форми, структури, функції та функціонування. Звідси постало завдання звернути увагу на «специфіку пластичних мистецтв та отримати з того усі можливі висновки», а також зрозуміти, що «текст воскрешає в пам'яті сенс змісту як послідовність слів; натомість зображення залучає суттєво відмінне «мислення наочними образами», ґрунтоване на «баченні»³⁰.

Необхідність пошуку взаємодії між мистецтвознавцями, які почали втрачати монополію на твори мистецтва, та істориками, соціологами, етнографами та іншими фахівцями, які розширювали коло джерел своїх досліджень, призвела до використання європейськими та американськими дослідниками міждисциплінарного підходу до вивчення джерел, що згодом було обґрунтовано в колективній монографії французьких учених «Історія та її методи». У передмові до цього видання було зазначено, що класична теза позитивістів про те, що «немає історії без документа», у другій половині ХХ ст. повинна була інтерпретуватися значно ширше. Зокрема, поняття *документ* потрібно розуміти як різні типи джерел: *писемні, речові, аудіовізуальні, зображальні* та інші. Очевидне зростання уваги істориків до нетипових історичних джерел, зокрема аудіовізуальних та зображальних, призвело до того, що відомому історику кіно та кінокритику Ж. Садулю прийшлося описати процес виникнення та розвитку нових видів джерел*, розкрити методи аналізу фотодокументів та кінофільмів, розглянути значення кіно як джерела формування історичних уявлень сучасного суспільства³¹. Реалізувати своє завдання Ж. Садулю суттєво допомогло те, що свою увагу на фотографії та кіно, на їхню здатність одночасно бути «засобом відтворення та самостійним видом художнього виразу», європейські та згодом американські мислителі звернули ще на межі століть. Особливу роль у тому, що віднині і надалі фахівці різних дисциплін почали віддавати перевагу у своїх дослідженнях фотографії як джерелу, або як методу, відіграли статті представника відомої Франкфуртської школи** Вальтера Беньяміна: «Краткая история фотографии»

* Фотографія та кіно, які виникли у ще ХІХ ст., поступово завойовували своє «місце під сонцем», доводячи, що вони одночасно є творами мистецтва, повноцінними джерелами інформації про минуле, прекрасними ілюстраціями до текстів, а також незамінними методами соціологічних, антропологічних та психологічних досліджень.

** Франкфуртською школою традиційно прийнято називати групу талановитих, у політичному відношенні радикально налаштованих філософів, соціологів, економістів, істориків, літераторів, які об'єдна-

(1931)³² та «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1935–1938)³³. У першій праці В. Беньямін вперше накреслив свою концепцію «аури», яку, як і деякі інші ідеї, докладно розвинув у другій статті. Аура твору мистецтва, на думку мислителя, являла собою «дивне сплетіння місця та часу: унікальне відчуття далечі, як би близько при цьому не знаходився предмет, що розглядається»³⁴. Руйнування аури досягається репродукуванням: «репродукція [...] без сумніву відрізняється від зображення. У зображенні унікальність та тривалість так само тісно поєднані, як скороминущість та повторюваність у репродукції. Очищення предмету від його оболонки, руйнування аури являє собою характерну ознаку того сприйняття, в якому почуття однотипності відносно усього в цьому світі на стільки виросло, що воно за допомогою репродукції домагається однотипності навіть унікальних явищ»³⁵. В. Беньямін одним з перших звернув увагу на те, що в фотографії одним з вирішальних моментів є відношення фотографа до своєї камери за допомогою якої, здійснювалася фіксація реальності або формувався уявний простір. Саме через стосунки фотографа та його камери у подальшому у фототворах відбувалося відчуження людини та його оточення³⁶.

Ролан Барт (1915–1980), відомий французький літературознавець та семіолог, голова французької школи «нової критики», який разом із Кл. Леви-Строссом, Ж. Лаканом, М. Фуко та іншими, розробляв структуралістську методологію в гуманітарних науках, вивчаючи проблеми семіотики культури та літе-

лися навколо Інституту соціальних досліджень, створеного у 1923 році при Франкфуртському університеті. Школа активно формувалася у 1930-х рр., коли Інститут очолював Макс Хоркхаймер (1895–1973). На погляди представників школи мали вплив ідеї Теодора Адорно (1903–1969). Найбільш відомими філософами та соціологами, які співпрацювали зі школою, були В. Беньямін, Г. Маркузе, Е. Фромм, П. Лазарфельд, Ф. Поллок та інші. Пізніше вплив франкфуртської школи зазнали, критично переробивши її ідеї, мислителі сучасності Ю. Хабермас та К.-О. Апель. Загалом визначення «франкфуртська школа» критики почали використовувати після 1950 р. У той час, як самі М. Хоркхаймер та Т. Адорно майже його не застосовували.

ратури, теж віддав належне фотографії. Він писав: «фотографія – це те, що гідне бути поміченим, и за чим ми маємо право спостерігати»³⁷, водночас, на думку мислителя: «фотографія – це «непроникний» антропологічний феномен: він не лише абсолютно новий, але й не здатний до будь-якого внутрішнього розвитку; вперше за всю свою історію людство зустрілось з повідомленням без коду*»; відтак, фотографія, не будучи останнім (найбільш досконалим) нащадком у великій родині зображень, свідчить лише про радикальну зміну, яка відбулася у загальному балансі засобів інформації»³⁸.

Більш докладно можливості фотографії, особливості взаємодії фотографа та відзнятого ним, були досліджені та викладені у збірнику есе Сьюзен Сонтаг «О фотографии» (1973–1977). Письменниця вважала, що «фотографії змінюють та розширюють наші уявлення про те, на що варто дивитися і що ми маємо спостерігати. Вони – граматика і, що ще важливіше, етика бачення. І нарешті, самий грандіозний результат фотографічної діяльності: вона дає нам відчуття, що ми можемо тримати в голові весь світ – як антологію зображень»³⁹. Головний парадокс фотографії, як вважала авторка, полягав у тому, що людина, яка знімає, не може втрутитися у те, що відбувається, і навпаки, – якщо вона бере участь у подіях, то вже не може зафіксувати їх у вигляді фотозображення⁴⁰. А щодо кіно, то ще Е. Панофські в роботі «Стиль и средства выражения в кино» (F. Panofsky, *Style and medium in the motion pictures*, 1934) розкрив генезис раннього кінематографа, зв'язав його з епосом та народною культурою, висунув «принцип совиразності», згідно з яким сенс кіно визначається взаємодією різновидових засобів виразу. На основі цього принципу вчений осмислив взаємодію зображення та звуку, а також різноманітних звукових елементів у фільмі⁴¹. Загалом дослідники середини – другої половини ХХ ст. вже чітко усвідомлювали, що репрезентації у візуальній культурі (кінематограф, фотографія, живопис, реклама, медіа) суттєво впливають на соціальні уявлення,

* Р. Барт це сказав по відношенню до рекламної фотографії.

спрямовуючи и формуючи повсякденні соціальні практики людей. Отже, вони були варті дослідження.

На особливу роль візуального як джерела історичного дослідження, що виявилось у появі та розвитку *візуальної історії* в межах візуальних студій, дослідники також активно почали звертати увагу саме від другої половини ХХ ст. Особливість цих візуальних досліджень, які були реконструкціями «історії образів», що базувалися на семіотичному понятті репрезентації (такий підхід до вивчення візуальної культури розвивали у своїх дослідженнях Н. Брайсен, М. Голлі, К. Моксі та ін.)⁴², полягала у тому, аби показати специфіку співвідношення бачення й мови, візуального та текстуального, перекладу «мови зображення» на мову лінгвістичну тощо⁴³. Гаслом представників цього напрямку стало: «Навчитися бачити!», щоби потім інтерпретувати побачене так само, як цій процедурі піддається прочитаний текст⁴⁴. Предметом подібних досліджень було все, що мало візуальну природу. Перевага надавалася фотодокументам, оскільки саме фотографія вважалася «серцевиною візуальності»⁴⁵. Розширення в такий спосіб дослідницького поля перетворило на предмет дослідження газети, журнали, кіно, телебачення, рекламу, інтернет-ресурси, явища масової візуальної культури, які одночасно могли формувати як образ минулого, так й ідентичність суб'єктів сучасного соціуму. Фото, відео, кіно, електронні ЗМІ, інші різноманітні візуальні матеріали представляли інтерес для дослідника і в якості культурних текстів, і як репрезентації соціального знання, і як контексти культурного виробництва, соціальної взаємодії та індивідуального досвіду⁴⁶.

Візуальний поворот та зміст візуальних студій

Як вже зазначалося, оцінивши на форумі 1988 р. науковий доробок науковців різних галузей гуманітарного знання, накопичений протягом ХХ ст., науковці зафіксували його у виданні «Бачення та візуальність»⁴⁷. Водночас було визначено перспективні тематичні блоки, які потребували від дослідників поглибленого аналізу та розробки. Серед таких були проблеми теорії образу, визначення змісту понять *візуальність*, *візуальна культура*, об'єкт та предмет візуальних студій, особливості вико-

ристання візуальних (фотографічних, кінематографічних) методів в антропологічних, соціологічних чи психологічних дослідженнях.

У середині 1990-х рр. американський культуролог У. Мітчелл (*W.J. Mitchell*) у своїй праці «Теорія образу: очерки вербальної та візуальної репрезентацій» (*Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*) зафіксував утвердження в сучасній культурі «постлінгвістичне та постсеміотичне панування образів», які повсякчасно вступають у складну взаємодію з технікою, інститутами, дискурсами, тілами, різноманітними соціальними структурами⁴⁸. На відміну від переконань багатьох попередників, які підкреслювали тісний взаємозв'язок між текстом та зображенням*, У. Мітчелл запропонував розглядати стосунки між цими двома видами джерел інформації, як боротьбу за панування між зображеннями та вербальними знаками, в якій вони претендують на привілейоване право у трактуванні природи речей⁴⁹. Взаємодія текстуальних і візуальних форм в стосунку один до одного вчений пояснював в термінах «підривної діяльності». У. Мітчелл був переконаний, що слова та зображення – це не лише два способи репрезентації, але й дві життєві стратегії, які апелюють до різних троп культурного самовизначення. У своїй праці культуролог подавав відмінності між зображеннями та текстом, наголошуючи на різниці режимів функціонування людського досвіду. Для одних важливо «говорити», а для інших «показувати», в одних випадках люди покладаються на «чутки», а в інших – на показання «очевидців». Отже, в трактовці У. Мітчелла, протистояння візуальних та вербальних уявлень були невід'ємні від боротьби в культурній політиці та політичній культурі.

У праці «Чого хотят зображення? Життя и любовь зображений» (*What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*) У. Мітчелл зафіксував важливий для його іконологічної програми парадокс – ефект «подвійної свідомості», який полягав у

* На думку одних дослідників, ілюстрація була нерозривно пов'язана з текстом, суттєво доповнювала та уточнювала його, на думку інших, – вона могла повністю його замінити, виступаючи цілком самостійним джерелом.

«одночасній присутності, з одного боку, наївного та навіть забобонного відношення до зображення, з іншого, у збереженні по відношенню до нього тверезої, скептичної та критичної позиції»⁵⁰. Така позиція дала можливість У. Мітчеллу переглянути зміст таких понять та культурних об'єктів, як *ідоли, фетиши, тотеми*. Водночас, використовуючи терміни *іконоборство* та *ідолопоклонство*, дослідник спробував прояснити природу таких соціальних явищ, як тероризм та колоніальна політика⁵¹.

Насиченість ХХ ст., а тим більше ХХІ ст., різноманітною інформацією, яка мала візуальну природу, або мала візуальні складові елементи, обумовили той факт, що *візуальність* стала розглядатись як певний вимір дій людини. Відтак почав зростати інтерес до того, в який спосіб численні прояви візуального були здатні конструювати ідентичність, або вибудовувати стосунки в середині соціуму. Ці питання сприяли зростанню численних праць з соціології та антропології, в яких досліджувалися проблеми аналізу візуальних даних⁵² та використання візуальних методів, сутності фотографії, яка взагалі змінила поняття інформації⁵³, а також особливості використання фотографії в соціологічних, антропологічних та психологічних дослідженнях. Особливої уваги заслуговує узагальнююча праця польського дослідника П. Штомки «Візуальна соціологія», в якій у широкому соціально-філософському та культурологічному контексті були розглянуті теоретичні основи і практика використання фотографії як методу соціологічного дослідження; продемонстровані особлива роль візуальних проявів і уяви в сучасному суспільстві; висвітлені головні віхи розвитку соціально орієнтованої фотографії та продемонстрований шлях, пройдений у напрямку соціальної фотографії; схарактеризоване суспільство в фотографічному об'єктиві, включаючи людські постаті, дії, соціальну взаємодію, колективність, культуру та середовище. Цією працею відомий соціолог продемонстрував практичні можливості фотографії в додатку до інших методів соціології. Але найголовніше, він проаналізував фотообраз як предмет інтерпретації та виклав теоретичні аспекти розвитку візуальної соціології⁵⁴.

Досягнення візуальної антропології були продемонстровані у значній кількості праць європейських та американських дослід-

ників (Дж. Рубі⁵⁵, С. Пінк⁵⁶, Г. Грей⁵⁷, К. Мітчелл та інші), з одного боку, а також у цікавих дослідженнях російських вчених (В. Круткин, П. Романов, О. Ярська-Смирнова⁵⁸, Л. Воронкова⁵⁹, А. Усманова⁶⁰ та інші), з іншого. Велике значення для фахівців з різних галузей соціогуманітаристики мають збірки статей, підготовлених російськими науковцями, які репрезентують низку відповідних наукових центрів: Російську асоціацію візуальної антропології, до складу якої входять Центр Візуальної антропології Новосибірського державного університету, Лабораторія аудіовізуальної антропології Інституту етнології та антропології ім. М.М. Міклухо-Маклая РАН, Етнографічне бюро, а також окремих дослідників, які працюють в Російському гуманітарному університеті, Саратовському державному технічному університеті, Європейському гуманітарному університеті (Вільнюс), Інституті соціології РАН та інших.

Не маючи наміру детально аналізувати величезну кількість досліджень, які були опубліковані протягом останніх тридцяти років і які за своєю суттю відповідали напряму *візуальних студій* загалом, хотіла особливу увагу зосередити на праці відомого нідерландського літературознавця, історика культури, історика мистецтва, професора Амстердамського університету, засновниці й першої директорки Амстердамського інституту культурологічних студій (*Amsterdam School for Cultural Analysis, Theory and Interpretation*) Міке Баль. Вона у 2003 р. представила до уваги наукової спільноти надзвичайно цікаву та важливу теоретико-аналітичну та критичну статтю, яка у 2012 р. була перекладена російською мовою – «Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований» (*Visual essentialism and object of visual culture*)⁶¹.

Дослідниця, з одного боку, зосередила свою увагу на давно назрілому питанні «визначення найголовніших завдань, відкидання усього непотрібного та максимальній концентрації на тому, що дійсно має сенс»^{*} у *візуальних студіях*, тобто проблемі визначення їхнього об'єкту, предмету, методів, а з іншого –

^{*} Визначення ессенціалізму надане Греггом МакКеоном у книзі «Ессенциализм: Путь к простоте».

виступила проти бездумного використання есенціалізму як «теоретичної та філософської установки, яка характеризується приписуванням певній сутності незмінного набору рис та властивостей»⁶².

Актуальність праці М. Баль стає цілком очевидною на фоні великої кількості досліджень, які за формальними ознаками та термінологією належать до візуальних студій. Саме тому дослідниця поставила перед собою завдання критично переглянути низку стереотипних тверджень, визначити найголовніші узагальнюючі складові цих студій, а також окреслити їхні проблемні місця.

Отже, одним з перших М. Баль розглянула питання розуміння поняття *візуальна культура*. На думку дослідниці, *візуальна культура* – це «міждисциплінарне поле, а не дисципліна», її об'єкт не можна вивчати виходячи з існуючих парадигм⁶³. Проблемність згаданого поняття полягає у тому, що «номінально – це розуміння сучасної культури як переважно візуальної по природі або розгляд певної частини культури як візуальної, ніби її можна ізолювати від усіх інших форм (навіть з дослідницькою метою)»⁶⁴. Як наукове та культурне поняття *візуальна культура* виступає нащадком історії мистецтва, перш за все, в її історичному вимірі. Водночас вона стала реакцією роздратованих істориків мистецтва на втручання інших дисциплін у її дослідницьке поле, що було названо *візуальним поворотом*. М. Баль також наголосила, що коли дослідники мають справу з чітко визначеним об'єктом та категоріями, вони працюють в межах класичних дисциплін. Коли ж «об'єктна область не очевидна або якщо її ще треба «створити», то йдеться про міждисциплінарні дослідження»: «міждисциплінарне дослідження – це створення нового об'єкту, який не відноситься до жодної з них»⁶⁵. Розмірковуючи над тим, чи можна *візуальну культуру* розглядати як об'єкт, М. Баль дійшла висновку, що намір зробити дефініцію відправною крапкою праці дослідника – «це також частина проблеми». Дослідниця запропонувала звернути увагу на побутування та зміст таких понять, як: *візуальна подія*, *візуальний образ*, *візуальний компонент* традиційних від-

чуттів (слухання, читання, смакування та нюх)*. Вона також наголосила на потребі пам'ятати про те, що «візуальність неможна замінити іншими типами сприйняття»⁶⁶, хоча спроба відділити візуальність від інших властивостей образів, може заважати формулюванню нового об'єкту. Некритичне залучення окремими дослідниками нових медіа, які вважаються візуальними, зокрема Інтернет, як об'єкту візуальних студій, зазнало категоричного несприйняття з боку М. Баль. Вона зазначила, що Інтернет взагалі «переважно не є візуальним». У цьому контексті науковець запропонувала розглядати його як *екранну культуру* з її скороминущими образами на протигагу *культури друку*, де об'єкти, включаючи образи, мають міцну форму побутування⁶⁷. Запропонований дослідницею новий термін не може, на її думку, використовуватися як синонім до візуальної культури, так само як культура друку не може бути синонімом текстової культури. Суттєве місце в розмірковуваннях М. Баль посіла проблеми наявної плутанини з розумінням *візуального* як *медіума*, *семіотичної системи* та *метода*, що є дуже важливим для розуміння суті візуальних досліджень загалом. Вона також визнала наявність та правосильність академічної полеміки між історією мистецтв та візуальними студіями, зазначивши, що вони неодмінно будуть узгоджуватися у тому, що аналізують. Посилаючись на М. Фуко, М. Баль зазначила, що «знання так спрямовують прискіпливий і конкретизуючий погляд, що робить видимими ті сторони об'єктів, які інакше залишались невидимими»⁶⁸. Справедливим буде і зворотне твердження: «не будучи характерною ознакою побачених об'єктів, видимість є практикою або стратегією відбору, що визначають, які сторони цих об'єктів залишаються невидимими». Загальний висновок М. Баль щодо об'єкту візуальних студій звучить так: об'єктна область візуальної культури настільки є диффузною, що об'єкт

* Саме тому література, звук та музика можуть бути такими ж об'єктами візуальної культури, як кіно та телебачення, в той час як живопис, з причини своєї віддаленості від виключно візуальної сфери, є менш типовим об'єктом.

треба не визначати, а створювати, орієнтуючись на взаємозв'язки видимого та того, хто його розглядає.

Розмірковування над визначенням об'єкту візуальних студій, привели М. Баль до окреслення основних дослідницьких завдань цього напрямку: «дослідження візуальної культури навряд чи стануть описувати конкретні артефакти та їхнє походження за прикладом історії мистецтв або цілі культури, як це робить антропологія. Скоріше, вони повинні критично аналізувати стики та з'єднання візуального поля, розхитуючи його «природний», «звичний» стан» [...] вони «повинні фокусуватися на місцях, де об'єкти – часто, але не виключно – візуальної природи співпадають з процесами та практиками, які формують цю культуру»⁶⁹. Як приклад, М. Баль зазначила, що візуальні студії можуть бути присвячені проблемам зв'язку між візуальною культурою та націоналізмом, або візуальною культурою та дискурсами імперіалізму та расизму, які її формують, тощо. Нарешті, до методів візуальних студій дослідниця віднесла аналіз, який дістався цим студіям від історії мистецтв, герменевтичне коло, як важливу складову практик інтерпретацій, мультисенсорність, яка включає афективні, тілесні та когнітивні компоненти⁷⁰. Таким чином, дослідження Міке Баль розставило крапки над «і» у найбільш складних теоретико-методологічних проблемах візуальних студій, виявило проблемні зони, які ще потребують уваги вчених як у царині теоретичних, так і прикладних досліджень.

Для визначення загальних перспектив *візуальних студій* у контексті майбутнього соціогуманітаристики загалом, слід звернути увагу на принципи висновки Е. Доманської⁷¹. По-перше, польська дослідниця рекомендує чітко розмежувати так звану «нову гуманітаристику», яка розвивалася протягом 1970–1990-х рр., та «постгуманітаристику», яка з'явилася на світ з кінця 1990-х років та з того часу впевнено опановує інтелектуальний простір обох півкуль планети. По-друге, на межі двох зазначених періодів розвитку гуманітаристики відбувся принциповий парадигмальний ссув. Якщо для першого періоду були характерні лінгвістичний, візуальний, етичний повороти, а методологічною основою досліджень виступали постструкту-

ралізм, деконструкція, наративізм, текстуалізм, то другому періоду притаманні повернення до матеріальності, речевий, видовий поворот, емоційний та когнітивний повороти; в методологічному сенсі – новий емпіризм, постгуманітаристика, еволюційні та нео-еволюційні підходи тощо⁷². По-третє, на думку дослідниці, чистих, гомогенних парадигм не існує: скоріше дослідники мають справу з «різними напрямками, тенденціями та дослідницькими підходами, деякі з яких мають спільні риси»⁷³. Відтак, сучасний дослідник перебуває в певній «парадигмальній прогаліні», але з того є своя користь: науковці все частіше використовують компліментарні підходи, що поєднують гуманітарні, соціальні та природничі науки⁷⁴. По-четверте, до кола об'єктів сучасних гуманітарних досліджень потрапляють біометрія, біополітика, екоцид, межі видової ідентичності, відносини людини та не-людини, тобто людей, тварин, середовища та технологій тощо. З огляду на вищесказане, актуальності набувають як різні форми сприйняття, так і фіксації інформації. Серед останніх особливо поширеними є фотографія*, документальне та етнографічне кіно, відео-інтерв'ю та інші. У нових темах гуманітарних досліджень, як-то: нелюдські форми існування (тварини, речі), відносини дух-матерія, розум-тіло, людське-не-людське, речі як Інше людини, дослідження середовища або світів, предмети мистецтва як особи, мережі та агенти, візуальна складова залишається. Дослідник повинен володіти методами візуального аналізу, навичками інтерпретації образів незалежно від зміни парадигми.

До того ж, у суто прикладному сенсі *візуальні студії* мають усі підстави до подальшого розвитку та поширення. Це може бути пов'язано з удосконаленням методик опрацювання візу-

* Фотографічний метод (або метод фотографії) – метод дослідження різноманітних фактів та явищ, які відбуваються у природі та суспільстві, що полягає у фіксації їх на фотографії або серії фотографій, які у подальшому піддаються візуальному аналізу та інтерпретації з боку фахівців. Фотографія як метод використовується соціологами, антропологами, фізиками, астрономами, хіміками, агрономами, біологами та іншими фахівцями.

альних джерел, застосуванням компліментарного підходу до них й у гуманітарних дослідженнях загалом, а також між- (або інтер-) дисциплінарного підходу в суто історичних дослідженнях зокрема; розробкою перформативного підходу до візуальних матеріалів (творів образотворчого мистецтва та архітектури). У контексті конкретно тематичного вибору цікавим видаються дослідження проблематики побутування викривлених образів, тобто карикатури, дослідження кіно як джерела багатой культурно-історичної та соціальної інформації, дослідження різноманітних візуальних джерел як засобів пропаганди нормативних уявлень того чи іншого соціуму та інші.

Висновки

Таким чином, передумови розвитку візуальних студій (*Visual Studies*) склалися ще наприкінці XIX – на початку XX ст. Соціогуманітарні дослідження першої половини – середини XX ст., зокрема праці А. Варбурга, Е. Панофські, Р. Барта та інших, підготували ґрунт для констатації у 1988 р. наявного візуального повороту в «новій гуманітаристиці». Від 1990-х років до сьогодні вже накопичилась значна історіографія «візуальної» проблематики, яка налічує як праці суто теоретико-методологічного, так і прикладного характеру. Водночас стало можливим виокремити регіональні особливості у змісті американських, європейських, російських та вітчизняних творів.

Ще раз варто наголосити на тому, що *візуальні студії* – це не окрема дисципліна з чітким визначенням об'єкту, предмету та методологічного інструментарію дослідника, а напрям наукових досліджень історичного, соціологічного, культурологічного, політологічного та психологічного характеру, в яких об'єкт, предмет та метод можуть суттєво відрізнятись. Об'єднують їх або джерела, які є візуальними за природою свого походження, або методи (переважно фотографічний), або дослідницькі процедури (візуальний аналіз).

До особливостей візуальних студій загалом можна віднести такі: вони ґрунтуються на теоріях образу, візуальності, художнього бачення, які походять від теорій психоаналізу Зигмунда

Фройда та Жака Лакана, культурної критики Бірмінгемської та Франкфурської шкіл, поглядів Вальтера Беньяміна та інших.

Переважаючим головним постулатом візуалістики є відмова від протиставлення сенсуального та раціонального досіду пізнання.

Автори візуальних студій інтерпретують візуальні образи не як ілюстрацію до змісту писемного джерела, а як особливий вид тексту, що вимагає розшифрування в межах того дискурсу, в якому він виник; як самостійно існуючі структури, які слід розглядати як самодостатні знакові системи. Дослідники також зосереджують свою увагу на ідентифікації політичних, економічних та психологічних компонентів існуючих образів. Процес творення та використання візуальних образів інтерпретують як соціальні практики. Зосереджуючи увагу на інтерпретації образів, автори візуальних студій вважають, що саме візуальні джерела є найбільш відкритими та придатними для інтерпретацій. У самому переліку візуальних джерел переважають фотографії, кінофільми, реклама, образи віртуальної реальності.

Об'єктом візуальних студій є візуальна культура у всіх можливих проявах та режимах.

Одним з поширених предметів дослідження виступають сили (суб'єкти), які створюють візуальні стосунки через зміщення фокусу на сюрреалістичні авангардні візуальні тексти, з політичною метою висвітлюють опозиційні або резистентні візуальні практики.

Намагаючись систематизувати наявні візуальні дослідження, я їх спробувала класифікувати за кількома ознаками. Зокрема, за предметом дослідження: традиційні (твори мистецтва, архітектури) та нетрадиційні (фотографії, кіно, відео, реклама, об'єкти біо-арту тощо) візуальні об'єкти*; за походженням джерел: створені свідомо та без усвідомлення того, що вони можуть

* Хоча такий поділ є суто умовним. Він був більш актуальним для розрізнення праць першої половини – середини та кінця ХХ ст. На сучасному етапі він є недоречним, оскільки можливості дослідника у розширенні свого предмету надзвичайно зросли. У майбутнього тенденція до розмивання кордонів між традиційним та нетрадиційним буде поширюватися.

стати предметом вивчення; за фаховою кваліфікацією дослідника: класичні історики мистецтва, або філософи, соціологи, антропологи, представники природничих дисциплін; за дослідницькою парадигмою, якою керуються: інтерпретативно-конструктивістські чи неантропоцентричні.

Загалом можна переконливо стверджувати, що візуальні студії цілком виправдано займають свою нішу у соціогуманітарних дослідженнях, виступають їх інтегруючою складовою, мають багатовекторні перспективи як в умовах «парадигмальної прогалини», так і в межах постгуманітаристики, що ще чекає свого розквіту.

¹ *Гаскел А.* Візуальна історія // Нові перспективи історіописання / Під. заг ред П. Берка. – К.: Ніка-Центр, 2004. – С. 230–168.

² *Skotarczak D.* Historia wizualna. – Poznań, 2012. – S. 118.

³ *Штопка П.* Візуальна соціологія. Фотографія як метод дослідження / Пер. с польск. Н.В. Морозовой, авт. вступ. ст. Н.Е. Покровский. – М.: Логос, 2007. – 168 с. + 32 с. цв. ил.

⁴ *Григорьева Е., Ярская-Смирнова Е.* Візуальні дослідження: Летня школа і конференція в Саратові. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.old.jourssa.ru/2006/3/8bResearch.pdf>. – Дата звернення: 14.02.2016.

⁵ *Вышленкова Е.* Візуальне народознавство імперії, или «увидеть русского дано не каждому». – М.: Новое літературное обозрение, 2011. – 382 с.: илл.

⁶ *Film i historia. Antologia / Pod redakcją Iwony Kurz.* – Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://historiaimedia.org/2009/10/02/film-i-historia/>. – Дата звернення: 21.01.2016.

⁷ *White H.* Historiografia i historiofotia // *Film i historia. Antologia / Pod redakcją Iwony Kurz.* – Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008. – S. 118.

⁸ *Лидов А.М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторических исследований // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. Сборник под редакцией А.М. Лидова. М., «Прогресс-традиция», 2006. – С. 10.

⁹ *Замятин Д.Н.* Гуманитарная география: предмет изучения и основные направления развития. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/data/2012/09/24/1251347015/Zamyatin.pdf>

¹⁰ *Foster H.* Vision and Visuality, 1988.

¹¹ *Буслаев Ф.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – СПб.: Изд. Д.Е. Кожанчикова, 1861. – III, 643, 8 л. илл.; *Буслаев Ф.* Сочинения по археологии и истории искусства. – Т. 1. – СПб.: Отд. рус. яз. и словесности, 1908. – 21, IV, 552, II: илл.; *Буслаев Ф.* Сочинения по археологии и истории искусства. – Т. 2. – СПб.: Отд. рус. яз. и словесности, 1910. – 4, 455: илл.

¹² *Кондаков Н.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. – Одесса: Тип-я Новороссийского ун-та, 1876. – 276 с.; *Кондаков Н.* Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. – СПб., Изд. Император. Ак. Наук, 1906 – 125 с.: илл.; *Кондаков Н.* Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи итальянскою живописью раннего Возрождения. – СПб.: Тов-во Голике и Вильбор, 1911. – 216 с. + VII + илл.

¹³ *Буслаев Ф.* Мои досуги, собранные из периодических изданий мелкие сочинения: В 2-х ч. – М.: Въ Синодальной типографии, 1886. – Ч. 2. – С. 70, 77.

¹⁴ *Торопыгина М.* Аби Варбург. Биография и биографы // Искусствознание. – 2013. – № 3-4. – С. 23.

¹⁵ *Торопыгина М.* Атлас «Мнемозина». Non finito в истории искусства. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. – Вып. 2. Под ред. А.В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт, 2012. – С. 314–320.

¹⁶ *Торопыгина М.* Аби Варбург. Биография и биографы // Искусствознание. – 2013. – № 3-4. – С. 24–25.

¹⁷ Там само. – С. 25.

¹⁸ Там само. – С. 27.

¹⁹ Там само. – С. 27.

²⁰ *Блок М.* Апология истории или Ремесло историка / Пер. с фр. Е.М. Лысенко, прим. и ст. А.Я. Гуревича. – 2-е изд., доп. – М.: Наука, 1986. – 254 с. – С. 40.

²¹ Там само. – С. 39.

²² *Февр Л.* Суд совести истории и историка // Бои за историю. – М., 1990. – С. 20.

²³ *Haskell F.* History and Images. Art and Interpretation of the Past. – New Haven; L., 1993. – P. 21; *Магидов В.М.* Визуальная антропология и

задачи кино-, фото-, фотодокументального источниковедения // Проблемы источниковедения и историографии. Матералы II-х Научных чтений памяти академика И.Д.Ковальченко. – М.: «Российская чтений политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2000. – 432 с. – С. 302–349.

²⁴ *Торопыгина М.* Аби Варбург. Биография и биографы // Искусствознание. – 2013. – № 3-4. – С. 21.

²⁵ *Шмитт Ж.-К.* Историк и изображение // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. – М.: Наука, 2002. – С. 14.

²⁶ *Панофский Э.* Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. – СПб.: Гуманитарное агенство «Академический проект», 1999. – С. 45–50.

²⁷ *Панофский Э.* История искусства как гуманистическая дисциплина // Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. – СПб.: Гуманитарное агенство «Академический проект», 1999. – С. 27.

²⁸ Там само. – С. 31.

²⁹ *Шмитт Ж.-К.* Историк и изображение // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. – М.: Наука, 2002. – С. 15.

³⁰ Там само. – С. 15–16.

³¹ Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории: Учебное пособие / И.Н. Данилевский, В.В. Кабанов, О.М. Медушевская, М.Ф. Румянцева. – М.: Российский гуманитарный институт, 1998. – С. 149.

³² *Беньямин В.* Краткая история фотографии // Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: «МЕДИУМ», 1996. – С. 66–91.

³³ *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: «МЕДИУМ», 1996. – С. 15–66.

³⁴ *Беньямин В.* Краткая история фотографии // Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: «МЕДИУМ», 1996. – С. 81.

³⁵ Там само. – С. 82.

³⁶ Там само. – С. 83.

³⁷ *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

³⁸ Там само. – С. 312.

³⁹ *Сонтаг С.* О фотографии. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – С. 12.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ *Кино: Энциклопедический словарь* / Гл. ред. С.И. Юткевич; Редкол.: Ю.С. Афанасьев, В.Е. Баскаков, И.В. Вайсфельд и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 640 с., 96 л. ил.

⁴² *Усманова А.* Визуальные исследования как исследовательская парадигма // Визуальные и культурные исследования. – Минск, 2012. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108>. – Дата звернення: 1.08.2014.

⁴³ *Рабенчук О.* До питання про візуальне як джерело історичних досліджень. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://histans.com/JournALL/xxx/xxx_2012_17/4.pdf. – Дата звернення: 1.08.2014.

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ *Колодий В.В.* Визуальность как феномен и её влияние на социальное познание и социальные практики: автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.11 / Вячеслав Владимирович Колодий; Национальный исследовательский Томский политехнический ун-т. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sun.tsu.ru/mminfo/2011/000413532/000413532.pdf>. – Дата звернення: 31.07.2014.

⁴⁶ *Григорьева Е., Ярская-Смирнова Е.* Визуальные исследования: Летняя школа и конференция в Саратове. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.old.jourssa.ru/2006/3/8bResearch.pdf>. – Дата звернення: 14.02.2016.

⁴⁷ *Foster H.* Vision and Visuality, 1988.

⁴⁸ «Иконический поворот» в культуре и трансформация образования. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/111588>. – Дата звернення: 19.02.2014.

⁴⁹ Там само.

⁵⁰ Там само.

⁵¹ Там само.

⁵² *Соболева К.* О методах анализа визуальных данных. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sibac.info/13018>. – Дата звернення: 15.02.2016.

⁵³ Взгляд на фотографию. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.photographer.ru/cult/theory/401.htm>. – Дата звернения: 1.02.2016.

⁵⁴ *Штомка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования / Пер. с польск. Н.В. Морозовой, авт. вступ. ст. Н.Е. Покровский. – М.: Логос, 2007. – 168 с. + 32 с. цв.ил.

⁵⁵ *Ruby J.* Visual Anthropology // Encyclopedia of Cultural Anthropology, David Levinson and Melvin Ember, editors. – New York: Henry Holt and Company, vol. 4:1345–1351, 1996; *Ruby J.* Picturing Culture: Essays on Film and Anthropology. – Chicago: University of Chicago Press, 2000.

⁵⁶ *Pink S.* The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses. L., 2006; *Pink S.* Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research. L., 2007.

⁵⁷ *Грей Г.* Кино: Визуальная антропология / Пер. с англ. М.С. Неключевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2014.

⁵⁸ *Круткин В., Романов П., Ярская-Смирнова Е.* Интеллектуальное поле визуальной антропологии // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007. – С. 7–18;

⁵⁹ *Воронкова Л.* «Социологические выставки»: визуальные презентации в социальных науках // Визуальная антропология: настройка оптики / Под редакцией Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. – М.: Вариант, ЦСПГИ, 2009. – С. 149–228.

⁶⁰ *Усманова А.* Гендер и культура в парадигме культурных исследований // Введение в гендерные исследования. Часть 1: Учебное пособие / ХЦГИ – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 427–464.

⁶¹ *Баль М.* Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.logosjournal.ru/arch/23/art_124.pdf. – Дата звернения: 1.02.2016.

⁶² *Хлебалин А.В.* Эссенциализм и антиэссенциализм в модальной логике // Философия науки. – 2003. – № 2. – С. 34–46.

⁶³ *Баль М.* Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований (С. 212). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.logosjournal.ru/arch/23/art_124.pdf. – Дата звернения: 1.02.2016.

⁶⁴ Там само. – С. 213.

⁶⁵ Там само. – С. 215–216.

⁶⁶ Там само. – С. 221.

⁶⁷ Там само. – С. 223.

⁶⁸ Там само. – С. 225.

⁶⁹ Там само. – С. 243.

⁷⁰ Там само. – С. 247–248.

⁷¹ *Доманська Е.* Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле. – К.: Ніка-Центр, 2012. – 264 с.

⁷² Там само. – С. 174–175.

⁷³ Там само. – С. 158.

⁷⁴ Там само. – С. 159.

The article defines the visual studies as a distinct area of research, specifies several classical humanities which have recently begun to recourse actively to visual sources or visual methods of research; and highlighted several new sub-disciplines. The brief overview of the visual turn preconditions in the humanitarian field of knowledge is provided. The basic features of visual studies at the present stage are outlined.

Keywords: *visual studies, visual (iconic turn, pictorial turn) turn, visual culture, modern socio-humanitaristics.*