

УДК 930.2

Є. С. Рачков

МЕТОДИ ТА ПІДХОДИ ВІЗУАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ: АНАЛІЗ ІСТОРІОГРАФІЇ

Стаття присвячена аналізу методів та підходів візуальної історії. Особлива увага приділена стратегіям інтерпретації візуальних джерел, які використовуються дослідниками візуального на пострадянському просторі. Зростаюча увага дослідників до візуальних матеріалів розглядається автором як одна з характерних рис сучасної історіографії.

Ключові слова: візуальна історія, візуальний поворот, методологія.

Починаючи з 1970-х рр., соціальні науки зазнали значних змін, які у літературі описують як «культурний поворот». Посилений інтерес до вивчення різнобічних проявів культури сприяв становленню нових напрямків та полів історичних досліджень. Зокрема, була сформована дослідницька парадигма «візуальних студій» (visual studies), представники якої не тільки почали більш активно використовувати різноманітний візуальний матеріал, але і запропонували принципово нові підходи до його інтерпретації.

Незважаючи на це, у вітчизняній історіографії досі спостерігається недовірливе та подекуди зневажливе ставлення до візуальних джерел. Скептичне відношення до зображень, яке ґрунтується на міфі про їх ненадійність та вторинність порівняно з письмовим текстом, зумовило написання цієї статті. Ми не ставимо за мету дати вичерпний аналіз актуальних стратегій роботи з візуальними джерелами. Наше завдання полягає в окресленні найбільш популярних методів та підходів візуальної історії, які так або інакше використовуються дослідниками візуального на пострадянському просторі.

Зростання інтересу гуманітарних наук в останні десятиліття до вивчення візуальної культури отримало назву «візуального повороту» (pictorial turn). У науковий обіг цей термін увів один із теоретиків

візуальних досліджень У. Мітчел. Він визначив візуальну реальність (включаючи автоматизм візуального сприйняття у повсякденному житті) як культурний конструкт, який потребує «прочитання» та інтерпретації подібно до письмового тексту [29]. Відправною точкою візуального повороту прийнято вважати колективну роботу «Бачення та візуальність» під редакцією Х. Фостера [35]. Автори книги – відомі літературні критики, історики мистецтва та літератури, культурологи та філософи – запропонували різноманітні підходи до аналізу візуальних джерел та тим самим наголосили на міждисциплінарному статусі візуальних досліджень.

Поштовхом для візуального повороту послуговував ряд теоретичних та методологічних передумов. Найбільш повно та узагальнено вони представлені у статті А. Соколова [14, с. 10–24]. Автор виділяє три групи передумов. До першої він відносить передумови соціального характеру, пов'язані зі зміною статусу історії у сучасному суспільстві. Найбільш виразно ці перетворення відобразилися в інтенції західної історіографії до стирання кордонів між професійною історією та історією для широкого кола читачів. Зацікавлення останніх до історичних знань зростає, зокрема, через більш активне використання істориками візуальних матеріалів. Ці зміни, у тому числі, були спровоковані т.зв. «історизацією суспільства» (Ж. Ревель) [18], яка позначилася з 1970-х рр. [14, с. 11]. Друга група включає передумови теоретичного характеру, пов'язані з постмодерністською методологією, яка запропонувала нову «стратегію» роботи з візуальними джерелами та привнесла в історіографію концепцію дискурсивного. Нова стратегія інтерпретації візуальних матеріалів передбачає «прочитання» зображення подібно до письмового тексту в контексті відповідного дискурсу, в якому він виник. Завдання історика полягає в тому, щоби «розгадати» («розшифрувати») послання, яке міститься у зображенні [14, с. 11]. Третя група передумов пов'язана з впливом на візуальні студії психології мистецтва та, зокрема, концепції «візуального мислення» Р. Арнхейма [1]. В рамках концепції кожен акт візуального сприйняття являє собою активне вивчення об'єкту та його візуальну оцінку, відбір суттєвих рис, зіставлення їх зі слідами пам'яті та організацію у цілісний візуальний образ [14, с. 12–13].

Візуальне джерело є надзвичайно багатогранним, часто складним і неоднозначним, тому для його опрацювання дослідники використовують досягнення іконографії, семіотики, психоаналізу, марксистської критики, «культурних досліджень», постструктуралізму,

фемінізму тощо [17, с. 30]. Загалом, можна виокремити кілька підходів або методологій інтерпретації візуальних джерел. Британський дослідник П. Берк виділяє чотири таких підходи: іконологічний, психоаналітичний, семіотичний (структуралістський), соціальний [24]. Кожна з цих методологій може розглядатися як універсальна теорія смислу, характерна для будь-якого візуального об'єкта. Зазначені підходи тісно пов'язані один з одним, тому їх не варто сприймати як альтернативні. Натомість можна стверджувати, що найчастіше вони поєднуються та утворюють комплекс принципів роботи з візуальним матеріалом.

Одними з перших до теорії роботи з візуальними джерелами у контексті історії звернулися представники «гамбурзької школи» [14, с. 14], заснованої в 1920-х рр. у Німеччині. До її складу входили відомі дослідники у галузі мистецтва, літератури, історії та філософії, зокрема: А. Варбург, Ф. Заксль, Е. Панофський, Е. Вінд та інші. То об'єднуючись, то змагаючись між собою, вони шукали різні шляхи у дослідженні знаків та символів у культурі, позначаючи контури іконологічного методу інтерпретації художніх творів. Спільний тріумф Е. Панофського та Ф. Заксля, який відбувся в 1923 р. після виходу друком роботи з розшифрування втраченого значення гравюри А. Дюрера «Меланхолія І», став вагомим доказом життєздатності та перспективності нового методу [15, с. 8–9].

Основний зміст іконологічного методу був викладений в узагальнюючій праці Е. Панофського «Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance», якого у літературі часто називають «батьком іконології» [4, с. 21] або «патріархом вивчення візуальних джерел» [21, с. 473]. У зазначеній роботі запропонована більш вдосконалена версія ранньої іконологічної моделі Е. Панофського. Автор виділяє три рівні роботи з візуальними джерелами: доіконографічний опис, іконографічний аналіз, іконологічна інтерпретація [33, с. 3–17]. Цікавим є порівняння цих іконологічних процедур з археологічною практикою: інтерпретація розпочинається з поверхні (дослідження візуально-естетичного шару), наступний крок передбачає заглиблення у своєрідну кореневу систему значущого змісту [4, с. 23].

Доіконографічний опис зображення передбачає його псевдofормальний аналіз, тобто ідентифікацію предметів та подій з самим зображенням. Предметом дослідження на цьому рівні є первинний («натуральний») сюжет, його фактична та виразна

складова. Іншими словами, на цьому рівні дослідник має з'ясувати кого або що зображено, якою є композиція джерела, яким чином були використані художні засоби тощо [9, с. 300]. Засобом інтерпретації, яким послуговується дослідник на цьому рівні, є його практичний досвід, обізнаність щодо зображених предметів та подій. Особливість доіконографічного опису полягає у складності ідентифікації тих або інших зображень з причин некомпетентності або «злого наміру» автора твору. Тому Е. Панофський відмічає, що доіконографічний опис в багатьох випадках є неможливим без застосування знань про певний історичний локус, в рамках якого був створений об'єкт дослідження [33, с. 9–11, 14–15].

Іконографічний аналіз фокусує увагу на конвенціональному сюжеті візуального джерела, тих елементах, які утворюють світ образів, розповідей та алегорій. Головне завдання дослідника на цьому рівні полягає в атрибуції зображених предметів та подій з конкретними темами та поняттями. Окремо дослідник має «розшифрувати» послання, закладене у джерелі, з'ясувати ідею та наміри автора твору, визначити типовість або унікальність зображення [9, с. 300]. Засіб інтерпретації на цьому рівні – письмові та усні джерела, які містять відповідну інформацію [33, с. 11–14, 15].

Останній рівень інтерпретації – іконологічний – передбачає дослідження значень та сенсів зображення, які утворюють світ символічних цінностей. Увага дослідника зосереджена на виявленні зовнішніх, часових, національних, релігійних та інших основ зображення, тобто принципів та ментальних рис, властивих відповідній добі, які визначають характер самого твору [14, с. 14] (дослідження історії культурних «симптомів» або «символів»). Засобом іконологічної інтерпретації є синтетична інтуїція, яку Е. Панофський порівнює з «внутрішнім баченням». Синтетична інтуїція являє собою поінформованість про суттєві характеристики тенденцій людського духу, які виявляються за допомогою особистісної психології та аналізу світогляду [33, с. 14–16].

Водночас важливим та складним є питання переходів від одного рівня дослідження до іншого, а також їх внутрішні та зовнішні передумови. Відповіддю на нього може бути власне герменевтичний постулат розширеного аналізу, коректура змістовного зсуву та редукція попередніх сенсів. Розуміння необхідності переходу між рівнями роботи з візуальними джерелами особливо актуальна на третьому

етапі при визначенні завершеності іконологічної інтерпретації [4, с. 25–26].

Головним недоліком іконологічного підходу, запропонованого представниками «гамбурзької школи», є його умоглядність, яка виявляється у надмірній суб'єктивності дослідника, яка межує з інтуїтивністю. Фокусуючись на окремих елементах зображення, іконологічний підхід практично ігнорує символічний зв'язок, що їх поєднує, та суцільний соціально-історичний контекст зображення. Підхід є логоцентричним та раціоналістичним (бо передбачає інтерпретацію зображення, попередньо визначаючи, що його сюжет є узгодженим та логічним), тому іноді можна спостерігати опір іконологічній інтерпретації тих або інших візуальних джерел [24, с. 40–41].

Один із пізніх критиків іконології – Е. Гомбріх – уточнив завдання і межі підходу та у певному розумінні завершив роботу Е. Панофського. Е. Гомбріх здійснив спробу замінити філософську підоснову іконології своєрідною філософією буденної свідомості, стверджуючи, що основним завданням іконологічного підходу повинно бути не «визначення текстів» (як це відбувається в іконографії), а «реконструкція програм» [27; 4, с. 22, 40]. Е. Гомбріх сприяв поглибленню зв'язків іконологічного підходу зі структуралізмом, психоаналізом культури та герменевтикою, які позначилися з середини ХХ ст.

Особливо тісно з іконологічним пов'язаний структуралістський (семіотичний) підхід. У рамках останнього будь-який текст (зокрема, візуальний) розглядається як система знаків, а основна увага зосереджується не на декодуванні окремих елементів зображення, а на аналізі зв'язків між ними [24, с. 175–176]. Основоположниками сучасної семіотики вважаються Ч. Пірс та Ф. де Соссюр. Ч. Пірс увів у науковий обіг термін «семіотика» та сформував її основні принципи. Зокрема, він розробив класифікацію знаків, розділивши їх на три види: знаки іконічні (icons); показчики (indications) або індекси (indices); символи або загальні знаки. Знаки іконічні виконують функцію передачі ідеї та репрезентують певні речі, імітуючи їх; показчики (індекси) говорять про річ, тому що фізично пов'язані з нею; символи (загальні знаки) асоціюються зі значенням речей завдяки звичці [16].

Інтерпретація зображень в рамках структуралістського підходу базується на семіотичному понятті «репрезентації». Інтерес дослідників спрямований на внутрішню організацію тексту та особливо на бінарні опозиції між його частинами та різні способи, за допомогою яких його елементи можуть наслідувати та змінювати один одного [24, с. 172].

Репрезентація зображень передбачає показ специфіки співвідношення бачення та мови, візуального та текстуального, перекладу «мови зображення» на мову лінгвістичну [9, с. 297].

Специфіка будь-якого зображення безпосередньо пов'язана з його символічністю. Ч. Морріс назвав процес, в якому щось функціонує як знак, семіозисом та запропонував ще декілька термінів: знаковий засіб або знаконосій (sign vehicle), десигнат (designatum), інтерпританта (interpretant), інтерпретатор (interpreter). З його точки зору найбільш ефективно знак можна охарактеризувати наступним чином: знаконосій є знаком десигнату для інтерпританти інтерпретатора в тій мірі, в якій інтерпританта враховує десигнат завдяки наявності знаконосія [30, с. 3–6]. Враховуючи трійкові відношення семіозису (знаковий засіб, десигнат, інтерпретатор), Ч. Морріс також виділяє три його виміри (або рівні): семантичний, прагматичний та синтактичний. Семантичний вимір семіозису розглядає відношення знаків до об'єктів (до яких знак застосовується), прагматичний – відношення знаків до інтерпретаторів, а синтактичний – відношення, що виникають між самими знаками [30, с. 6–9].

Починаючи з 1960-х рр., все більше структуралістів намагалися застосовувати лінгвістичні моделі для дослідження візуальних об'єктів, зокрема, увага дослідників поширюється на художню специфіку різних видів мистецтва. Метою цих студій було окреслення меж застосування семіотичних методів, виявлення інваріантних структур (з'являються такі поняття, як «мова балету», «мова цирку», «мова кінематографу» тощо). У фокус досліджень потрапили співвідношення візуальних текстів з широким культурним контекстом з його багатоканальністю і гетерогенністю.

З 1970-х рр. в основному завдяки зусиллям представників французької семіотичної школи (Р. Барт, А. Греймас, Ю. Крістева) поняття «семіотика» та «семіологія» здобули нове наповнення. Семіологія переорієнтувалася на дослідження окремих комунікативних систем та отримала назву «семіологія комунікації». Семіотика («семіологія сигніфікації») навпаки була зорієнтована на вивчення різноманітних ознак (симптомів або індексів), які спостерігалися в соціокультурних сферах та утворювали певні знакові системи. Значний внесок у теоретичне осмислення візуальних знакових систем зробив Р. Барт. Він поширив свій інтерес на антропологічне визначення міфу як одного із способів утвердження суспільних норм в якості фактів природи, які не потребують доказів, і домінуючого аспекту культури, що складається з системи знаків, за допомогою якої ми пізнаємо і

відображаємо самих себе. Визначаючи міф як вторинну семіологічну систему, Р. Барт протиставляє поняття конотації і метамови та називає міф вторинним метамовним знаком, в якому присутня не жорстка єдність його складових частин, а безупинний взаємоперехід двох проявів одного й того ж об'єкта – сенсу та форми [2].

Вагомий внесок у дослідження візуального зробили вчені тартусько-московської семіотичної школи. Зокрема, варто згадати дослідження Ю. М. Лотмана, яке присвячене теоретичним питанням кінематографії, природи кінорозповіді, елементам та рівням кіномови, проблемам кадру та значенням кінематографічного знака [12].

Критика структуралістського підходу пов'язана в основному з відсутністю інтересу його представників до конкретних образів та зведенням досліджуваних об'єктів до певної моделі [24, с. 176]. В рамках структуралістського підходу особливе значення набувають теми, пов'язанні з «виключеннями», т. зв. «білими плямами», які можуть розглядатися як еквівалент мовчання в усному мовленні. Загалом, структуралістський підхід виявився більш продуктивним для аналізу письмового тексту, ніж візуальних матеріалів [24, с. 174–176]. Своєрідною реакцією на критику структуралізму стало формування на його основі в 1970-ті роки постструктуралістського напрямку. Основну увагу постструктуралісти звернули не на свідоме або підсвідоме виробництво значень та сенсів, а на неоднозначність та «полісемантичність» досліджуваних об'єктів, яку Ж. Дерріда назвав нескінченною грою сигніфікації [24, с. 176]. Полісемантичність передбачає, що будь-який знак може мати більше одного правильного значення, та виходить з розуміння того, що кожне суспільство або культура має власні домінуючі уявлення та розуміння, які не є однозначними або беззаперечними [34, с. 98]. Звичайно, дискусійним залишається визнання того, наскільки полісемантичність є досягненням саме постструктуралізму, оскільки навіть в рамках іконологічного підходу розглядаються проблеми багатозначності зображень [24, с. 177].

Мабуть, однією з найбільш проблемних методологій інтерпретації візуальних джерел для використання істориками є психоаналітичний підхід. Він ґрунтується на твердженні, що визначальну роль у створенні текстів та образів відіграє підсвідомість. Підсвідомі бажання та переконання автора проектуються на створювані зображення та утворюють асоціацію між видимими та підсвідомими бажаннями та переконаннями глядача [24, с. 170]. Психоаналітичний підхід

не має строгої послідовності методологічних дій (як, наприклад, іконологічний підхід) та найчастіше використовується не для дослідження особистості конкретної людини, а для інтерпретації візуальних образів та їх впливів на глядачів. Він працює з однією або кількома психоаналітичними концепціями, досліджує їх артикуляцію або реартикуляцію через відповідний візуальний образ. Психоаналіз, з одного боку, має справу з постійною дисциплінарною суб'єктивністю, а з іншого – з нестійкою підсвідомістю. Тобто він пропонує спосіб інтерпретації зображень не у зв'язку з референтними системами, домінуючими кодами та міфологією, а по відношенню до підсвідомості та її динаміки [34, с. 108, 111–112].

В основі психоаналітичного підходу знаходяться наукові теорії, пов'язані з проблемами людської суб'єктивності, сексуальності та підсвідомості, розроблені та переосмислені З. Фрейдом [34, с. 107]. Наприклад, деякі з його припущень та зауважень щодо інтерпретації сновидінь [20] мають безпосереднє відношення і до інтерпретації візуальних текстів або образів. Зокрема, поняття «зміщення» (displacement) та «згущення» (condensation) – процеси, які лежать в основі сновидінь – можуть використовуватися по відношенню до візуального наративу [24, с. 170]. Хрестоматійним прикладом використання психоаналізу для інтерпретації візуальних джерел є робота З. Фрейда, яка присвячена творчості Л. да Вінчі [19].

Починаючи з середини 1970-х рр., психоаналітичний підхід активно застосовується для дослідження художніх фільмів як візуальних засобів. Цьому, зокрема, сприяє акцент психоаналізу на емоційних ефектах візуальних образів та емоційних реакціях автора та глядача, які відбуваються на підсвідомому рівні [34, с. 108, 110, 141]. Загалом, психоаналіз передбачає наявність принаймні трьох складових елементів: психоаналітичної теорії, візуального об'єкта та особи критика [22]. Однією з найбільш вдалих та водночас дискусійних спроб застосування психоаналітичного підходу до аналізу художніх фільмів вважається праця британської дослідниці Л. Малвей, яка створена на перетині теорії кіно, психоаналізу та фемінізму. Л. Малвей використовує термінологію З. Фрейда та Ж. Лакана як «політичну зброю» у боротьбі проти «чоловічого погляду» (male gaze) – проявів гендерної асиметрії голлівудського кіно [31].

Використовуючи психоаналітичний підхід для вивчення візуального, дослідник, як правило, зіштовхується з деякими серйозними перешкодами. Вони пов'язані не тільки з визнанням

наукового статусу психоаналізу та конфліктами, які точаться між представниками різних наукових шкіл від К. Юнга до Ж. Лакана. Більш важливою є проблема надання об'єкту достовірного символічного змісту. Коріння цієї проблеми приховане у складності поєднання історії та психоаналізу (psychohistory). Історик, на відміну від психіатрів, як правило, не має можливості безпосередньо поспілкуватися з авторами тих або інших зображень, а опосередкований «контакт» істориків з минулим, зазвичай, можливий через джерела, які є продуктом уяви та певних поглядів на життя. Іншими словами, будь-яке зображення може розглядатися як проекція підсвідомих фантазій людини, проте її дослідження за допомогою звичайних наукових критеріїв є недосяжним [24, с. 170–171]. Саме тому психоаналітичний підхід вважають одним з найбільш спекулятивних та таких, що не має належного інструментарію для дослідження візуальної культури. Спираючись на ту або іншу концепцію психоаналізу, можна отримати зовсім різні інтерпретації візуального тексту або образу [34, с. 108].

Ще однією методологією інтерпретації візуальних джерел є соціальний підхід (П. Берк також називає його соціальною історією мистецтва, а Дж. Роуз – антропологічним підходом). В рамках підходу увага дослідників фокусується на соціальному контексті зображень, які розглядаються або як віддзеркалення суспільства в цілому, або як взаємовідносини між автором та в широкому сенсі слова замовником твору.

Один із апологетів підходу – А. Хаузер – в результаті багаторічних досліджень створив фундаментальну соціальну історію мистецтва з найдавніших часів до наших днів (перша і допоки єдина робота такого роду). Він дослідив соціально-історичні корені виникнення, розвитку та поширення мистецтва, наблизившись, таким чином, до створення світоглядного фундаменту, в якому мистецтво, підкоряючись законам діалектики, разом із суспільством входить в органічну єдність життя та є його найбільш адекватним вираженням [28].

В рамках соціальної теорії візуальності можна виокремити декілька інших конкуруючих та доповнюючих одна одну теорій, зокрема, близькими до соціальної історії мистецтва є феміністська теорія та теорія сприйняття (reception theory) [24, с. 178]. Перша акцентує увагу на гендерних характеристиках автора твору та замовника. Одними з перших, хто звернувся до феміністської теорії в рамках соціальної історії мистецтва були Л. Нохлін та Г. Поллок [24, с. 179]. Зокрема, Л. Нохлін розглядає історію мистецтва через

визначення методологічних упереджень, фокусууючись на змістовних характеристиках візуальних об'єктів та їх феміністському дусі. Одна з її найбільш відомих робіт започаткувала новий розділ в історії мистецтва, в центрі уваги якого знаходяться проблеми соціальних упереджень, спрямованих проти жінок, які займаються мистецтвом [32]¹. Теорію сприйняття, яка набула поширення в історії мистецтва та літературознавстві, в більший мірі цікавлять не явні (імпліцитні) сенси зображень, а непрогнозовані реакції, свідомі чи підсвідомі правила або звичаї, які регулюють сприйняття та інтерпретацію зображень в рамках відповідної культури. Цікаве відношення прихильників цієї теорії до «концепції неправильного тлумачення» (concept of misunderstanding). Історія тлумачення зображень переконує, що їх «неправильні» сприйняття в той або інший час є нормальним явищем. Більше того, вони дозволяють простежити причини та наслідки відмінностей сприйняття та тлумачення значень та сенсів між автором та глядачем [24, с. 179–181]. Серед найбільш відомих представників цього підходу, зокрема, можна назвати Д. Фрідберга [25] та М. Фріда [26].

На пострадянському просторі візуальні дослідження в основному стали сферою зацікавлень соціологів, культурологів та антропологів, які, починаючи з 1990-х рр., стали розглядати візуальні джерела не лише як інформаційний ресурс при вивченні якихось тем, але й як основний об'єкт досліджень. Доробок історичної науки на цих теренах допоки невеликий та представлений переважно працями російських учених [17, с. 29].

Серед таких робіт перш за все слід назвати збірник статей, підготовлений за підсумками Міжнародної наукової конференції «Образи в історії, історія в образах: візуальні джерела з історії Росії ХХ століття» (2007, Челябінськ). Збірник присвячений теоретичним підходам та прикладним методам візуалістики. Він складається з кількох частин, в яких, зокрема, аналізуються причини візуального повороту в історіописанні, перспективні мультидисциплінарні теоретико-методологічні засади візуальних студій; використання візуальних образів у конструюванні політичної реальності та пропаганди. Окремі розділи збірника присвячені питанням використання візуальних джерел для дослідження культурних конфліктів; символічного,

¹ Стаття Л. Нохлін отримала такий резонанс, що на честь її 30-річного ювілею у Принстонському університеті була проведена наукова конференція. За результатами конференції був опублікований збірник доповідей, до якого увійшла нова стаття Л. Нохлін «Why Have There Been No Great Women Artists?» Thirty Years After».

архітектурного та церемоніального «завоювання» простору; взаємодії держави та суспільства у галузях повсякдення та культури споживання. На думку редактора збірника – дослідника з візуальної історії І. В. Нарського – основне завдання книги полягає у тому, щоби заповнити прогалину у російській історіографії, пов'язану зі скептичним ставленням російських істориків до використання візуальних джерел та монополізацією досліджень візуального культурологами та соціологами [14].

Одним із прикладів застосування візуального матеріалу та відповідної методики його аналізу для дослідження графічних образів народів Росії, їх створення та існування у культурі є праця О. А. Вішленкової «Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому»» [8]. Візуальні образи розглядаються як складові частини категоріальної та дискурсивної матриці візуальної мови, які можуть використовуватися для опису старих та конструювання нових культурних та політичних спільнот. В роботі через призму візуального досліджується культурний світ жителів Росії, етнічні, національні та імперські стереотипи та уявлення. Основна увага зосереджена на виявленні культурних меж між народами, які існували в уяві жителів Росії в донаціональний період.

Особливу зацікавленість російські дослідники виявляють до такого візуального матеріалу, як фотографії. Зокрема, використовуючи родинні фотографії, своєрідний дослідницько-белетристичний експеримент провів І. В. Нарський. На основі аналізу автобіографічних документів, дослідник створює особистий «фототекст» [13]. Аналізу аматорської фотографії в Росії кінця XX – початку XXI ст. присвячена робота О. Ю. Бойцовой. Монографія є спробою реконструювати систему неписаних правил та конвенцій фотографії як своєрідної мови, яка використовується для трансляції візуальних повідомлень. Дослідниця аналізує як сюжетну складову фотографій, так і їх історію «життя» та значення у візуальній комунікації [3].

Безперечно цікавими для істориків є збірники статей з візуальної антропології, які стали результатом видавничої ініціативи Центру соціальної політики та гендерних досліджень [5; 6; 7]. Один зі збірників присвячений обговоренню існуючих правил та можливостей візуальних досліджень культури та суспільства. Автори статей деконструють образи популярного медіа дискурсу, піддають перегляду сформовані конвенції, акцентують увагу на проблемах

пам'яті та емоцій візуальних об'єктів [6]. Інший збірник присвячений аналізу візуальних проявів політичного дискурсу соціалізму. Автори на основі дослідження радянських плакатів, кінофільмів, фотографій розглядають особливості режимів бачення та ракурсів візуальної культури радянської доби та вплив на них зовнішніх та внутрішніх факторів [7].

Доробок українських дослідників з візуальної історії допоки незначний та представлений в основному поодинокими роботами окремих дослідників, зокрема, співробітників Інституту історії України НАН України [9; 10; 11; 17].

Таким чином, незважаючи на різноманітність аналітичних методів та цілей досліджень візуальних джерел, можна виділити кілька універсальних принципів інтерпретації зображень. Насамперед, це розуміння того, що візуальні матеріали, як і більшість інших історичних свідчень, не створювалися для того, щоб їх досліджували історики. Саме тому їх необхідно розглядати в культурних, ідеологічних та інших контекстах створення та поширення. Як і у випадку з текстами, під час інтерпретації зображень історик повинен намагатися читати між рядків, помічаючи найдрібніші деталі і лакуни та використовуючи їх як своєрідні ключі до інформації [24, с. 187–188]. Як стверджує британський дослідник С. Банн, візуальний образ нічого не доводить або доводить настільки тривіально, що його не можна використовувати в історичній науці в якості компонента аналізу [23]. Щоб уможливити застосування візуальних свідчень або наділити їх особливими вказівними якостями (на кшталт маркерів), історики повинні посилити методологічні основи їх опрацювання, більш чітко окреслити кордони візуалізації як ресурсу соціальних знань. Ставлення істориків на пострадянському просторі до візуальних матеріалів стає все менш скептичним. Більше того, посилення уваги дослідників до візуальних джерел розглядається як одна з характерних рис сучасної історіографії.



1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; пер. с англ. – М., 2007. – 392 с.
2. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М., 2008. – 352 с.

3. Бойцова О. Ю. Любительские фото: визуальная культура повседневности / О. Ю. Бойцова. – СПб., 2013. – 266 с.
4. Ванеян С. Панофский, Гомбрих и смысл значения в искусстве и иконологии / С. Ванеян // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2013. – Вып. 1 (10). – С. 21–43.
5. Визуальная антропология: городские карты памяти / под ред. П. Романова, Е. Ярской-Смирновой. – М., 2009. – 312 с.
6. Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. – М., 2009. – 296 с.
7. Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. – М., 2009. – 448 с.
8. Вишленкова Е. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому» / Е. Вишленкова. – М., 2011. – 384 с.
9. Ковалевська О. Візуальні дослідження та іконографія: проблема розмежування об'єкта, методу та понятійно-категоріального апарату / О. Ковалевська // Спеціальні історичні дисципліни. – 2013. – № 22. – С. 296–304.
10. Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. / О. Ковалевська. – К., 2013. – 420 с.
11. Ковалевська О. О. Зображення кризь віки: іконографія козацької старшини ХVІІ – ХVІІІ ст. / О. О. Ковалевська : у 2 ч. – К., 2014. – Ч. 1 : Монографія. – 314 с. ; Ч.2 : Додатки. – 330 с.
12. Лотман Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста; Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – СПб., 1998. – 704 с.
13. Нарский И. В. Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (Автобио-историко-графический роман) / И. В. Нарский. – Челябинск, 2008. – 516 с.
14. Оче-видная история. Проблемы визуальной истории России ХХ столетия : сб. ст. / редкол.: И. В. Нарский и др. – Челябинск, 2008. – 476 с.
15. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский ; пер. с нем. и англ. – СПб., 2004. – 336 с.
16. Пирс Ч. С. Что такое знак? / Ч. С. Пирс // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2009. – №3 (7). – С. 88–95.
17. Рабенчук О. До питання про візуальне як джерело історичних досліджень / О. Рабенчук // Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика. – 2012. – № 17. – С. 29–39.

18. Ревель Ж. Общественное использование истории: ожидания и неясности [Электронный ресурс] / Ж. Ревель // Гефтер. – Режим доступа: <http://gefeter.ru/archive/4868/>.
19. Фрейд З. Леонардо да Винчи: Воспоминание детства / З. Фрейд; пер. с нем. – М., 1991. – 64 с.
20. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд; пер. с нем. – Минск, 1997. – 574 с.
21. Щербакова Е. И. Визуальная история: освоение нового пространства / Е. И. Щербакова // Исторические исследования в России – III. Пятнадцать лет спустя / под ред. Г. А. Бордюгова. – М., 2011. – С. 473–488.
22. Bal M. Semiotic and Art History: A Discussion of Context and Senders / M. Bal, N. Bryson // The Art of Art History: A Critical Anthology. – Oxford, 1991. – P. 243–255.
23. Bann S. Under the Sign: John Bargrave as Collector, Traveler, and Witness / S. Bann. – Michigan, 1994. – 152 p.
24. Burke P. Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence / P. Burke. – New York, 2006. – 224 p.
25. Freedberg D. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response / D. Freedberg. – Chicago, 1991. – 560 p.
26. Fried M. Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot / M. Fried. – California, 1980. – 268 p.
27. Gombrich E. Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance / E. Gombrich. – London, 1972. – 352 p.
28. Hauser A. The Social History of Art, Volume 2: Renaissance, Mannerism, Baroque / A. Hauser. – Blue Ash, Ohio, 2006. – 232 p.
29. Mitchell W. What is Visual Culture? / W. Mitchell // Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892 – 1968) / ed. I. Lavin. – Princeton, 1995. – P. 207–217.
30. Morris C. Foundations of Theory of Signs / C. Morris // International Encyclopedia of Unified Science. – 1938. – Vol. 1. – № 2. – 66 p.
31. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema / L. Mulvey // Screen. – 1975. – №16 (3). – P. 6–18.
32. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? / L. Nochlin // ARTnews. – 1971. – January. – P. 22–39.
33. Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance / E. Panofsky. – Boulder, Colorado, 1972. – 262 p.
34. Rose G. Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual / G. Rose. – London, Thousand Oaks, New Delhi, 2007. – 304 p.
35. Vision and Visuality / ed. H. Foster – Seattle, 1988. – 135 p.

Рачков Е. С. Методы и подходы визуальной истории: анализ историографии

Статья посвящена анализу методов и подходов визуальной истории. Особое внимание уделено стратегиям интерпретации визуальных источников, используемым исследователями визуального на постсоветском пространстве. Возрастающее внимание исследователей к визуальным материалам рассматривается как одна из характерных черт современной историографии.

Ключевые слова: визуальная история, визуальный поворот, методология.

Rachkov Yevhen. Methods and approaches of visual history: historiography analysis

The paper analyzes methods and approaches of visual history. Special attention is given to visual sources interpretation strategies used by researchers of visual in the post-Soviet space. The increasing interest of researchers in the visual materials is considered as one of the key features of modern historiography.

Keywords: visual history, pictorial turn, methodology.