

М.Е. Темирбекова<sup>\*1</sup>, А.Ж. Мырзахметова<sup>1</sup>, Д.В. Васильев<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Карагандинский университет имени академика Е.А. Букетова, Караганда, Казахстан;

<sup>2</sup>Московский городской педагогический университет, Москва, Россия

(E-mail: [1markhabat@gmail.com](mailto:1markhabat@gmail.com), [amyrsakhmetova@gmail.com](mailto:amyrsakhmetova@gmail.com), [VasilevDV@mgpu.ru](mailto:VasilevDV@mgpu.ru))

## Проблема феномена визуальности в современном англо-американском научном дискурсе

В статье исследовано отражение феномена визуальности в современном англо-американском академическом пространстве. Особое внимание уделено освещению явления визуального поворота в исследованиях, а именно, почему внимание ученых XX в. привлекла визуальная культура, и как визуальность завоевывала различные социокультурные пространства. Проанализированы взаимосвязи между визуальным поворотом и привилегией зрения над другими органами чувств (окулоцентризм) и появлением новых технологий. Проникновение визуального в теорию культуры и распространение образов в самой культуре называют «визуальным поворотом» (иногда его также называют «пикториальным поворотом» или «иконическим поворотом») («pictorial turn», «iconic turn»). Он был представлен в исследованиях одного из самых выдающихся теоретиков медиа и визуальной культуры У. Дж. Т. Митчелла. Со временем понятие «визуальность» успешно утвердилось не только в самой культуре, но и в других направлениях, таких как культурология, философия, социология и история, которые все больше переплетаются через изображение. Неудивительно, что в текстах известных исследователей и теоретиков культуры, таких как Стюарт Холл, Гордон Файф, Джон Ло, Джон Питер Бёрджер, Мартин Джей, Элла Шохат, Роберт Стэм, Донна Харауэй и многих других, уделяется большое внимание изучению различных аспектов проблемы визуальности, а фокус академических исследований часто смещается на междисциплинарный уровень. В исследованиях большое внимание уделено определению визуальности и других явлений феномена видимости, онтологии зрения и видения, выявлению границ между видимым и невидимым, освещена проблема образа, теоретических свойств образа в фотографии, кинематографе, искусстве, образовании и т.д. Проблема визуального была возведена в центр новых исследований, заложен фундамент для появления новых направлений исследований, в частности визуальных. Это знаменует начало нового этапа в развитии гуманитарных исследований, когда от простого наблюдения за тем, что мы живем в эпоху доминирования образов, мы переходим к теоретической концептуализации этого явления.

*Ключевые слова:* феномен визуальности, англо-американская наука, визуальная грамотность, изображение, современная наука, визуальные образы, визуальный поворот, окулоцентризм, скопический режим.

### Введение

Мы живем в мире, где все пространство, которое нас окружает построено на визуальной основе. Мы привыкли получать информацию посредством технологий, использующих визуальные образы. Англо-американское научное общество уделяет большое внимание понятию «визуальности» («visuality»). В западном академическом пространстве порицается так называемая «визуальная неграмотность» («visual illiteracy»), и звучат призывы перестроить школьные и университетские программы таким образом, чтобы «визуальная грамотность» («visual grammar») изучалась наряду с пониманием текстов, чисел и молекул. Существует много неопределенностей относительно визуального. Является ли визуальный образ языком? Как именно работают визуальные образы?

В 1992 г. американский литературовед и теоретик культуры У. Дж. Т. Митчелл определил и провозгласил «пикториальный поворот» как движение против господства вербального языка [1]. Примерно в то же время немецкий искусствовед Готфрид Бём в своем эссе «Возвращение образов» [2] провозгласил «иконический поворот» с конечной целью создания «общей науки об образах» (Allgemeine Bildwissenschaft) по явной аналогии и в качестве противодействия по отношению к общей лингвистике — особенно к доминированию языка и текста в лингвистическом повороте. Однако когда речь идет об иконическом повороте, подразумеваются далеко не только подобные визуальные феномены повседневной культуры. Прежде всего инициируется новое внимание

\* Автор-корреспондент. E-mail: [1markhabat@gmail.com](mailto:1markhabat@gmail.com)

культурологии к образам. Опираясь на критику познания и языка, иконический поворот развивает визуальную компетенцию (грамотность), со времен платоновского неприятия визуальных образов и логоцентризма философии до сих пор еще недостаточно сформировавшуюся в западном обществе. Доминирование языка в западных культурах долгое время вытесняло изучение визуальных культур на самый край [3; 394].

Визуальный поворот влияет на способы создания и представления изображений и заставляет нас переосмыслить место визуального, образа, видения, внешнего вида и т.д. в нашей повседневной жизни. Визуальный поворот тесно связан с привилегированным положением чувства зрения, с тем, что зрение является наиболее существенным центром восприятия, или с тем, что известно как окулоцентризм, иногда называемый окулоцентризмом или просто гегемонией видимого.

#### *Методология и методы исследования*

Данная статья предполагает междисциплинарный подход, включая исторический, культурологический, социологический, а также биологический подходы. Методологической основой исследования послужил принцип историзма, включающий в себя анализ объекта исследования как системы, обладающей определённой внутренней структурой, изучение этой структуры в процессе развития, выявление качественных изменений и их причин как внутреннего, так и междисциплинарного характера в их взаимосвязи.

Американский ученый, теоретик искусства и литературы У. Дж. Т. Митчелл в своей знаменитой работе «Теория изображений» отметил, что «мы все еще точно не знаем, что такое изображение, каково его отношение к языку, как оно действует на наблюдателей и на мир, как следует понимать его историю, и что следует делать с ним или по отношению к нему» [1, 13]. Британский социолог культуры и массовых коммуникаций Стюарт Холл писал, что «стоит подчеркнуть, что не существует единственного или правильного ответа на вопрос: «Что означает это изображение?»... Поскольку не существует закона, который мог бы гарантировать, что вещи будут иметь «одно, истинное значение», или что значения не будут меняться со временем, работа в этой области обязательно будет интерпретационной — дебаты не между тем, кто «прав», а кто «не прав», а между одинаково правдоподобными, хотя иногда конкурирующими и оспариваемыми значениями и интерпретациями. Лучший способ «урегулировать» такие спорные прочтения — обратиться к конкретному примеру и попытаться подробно обосновать свое «прочтение» в связи с реально используемыми практиками и формами означивания, и какие смыслы они, как вам кажется, производят [4; 9]. Интерпретация изображений — это именно интерпретация, а не выявление их «истинности». Поэтому важно обосновать свою интерпретацию, опираясь на визуальный материал и собственный опыт.

#### *Обсуждения*

Вторая половина XX в. ознаменовалась изменением подхода к пониманию социальной жизни. Этот сдвиг часто описывается как «культурный поворот». Один из главных участников этого сдвига, Стюарт Холл писал: «Утверждается, что культура — это не столько набор вещей — романов и картин, телепрограмм или комиксов, — сколько процесс, набор практик. В первую очередь, культура связана с производством и обменом смыслами — «дарением и принятием смысла» между членами общества или группы... Таким образом, культура зависит от того, как ее участники осмысленно интерпретируют то, что их окружает, и «придают смысл» миру в широком смысле этого слова в целом схожими способами» [4; 2]. Но в последнее время многие авторы, занимающиеся этими вопросами, утверждают, что визуальное занимает центральное место в культурном конструировании социальной жизни в современных западных обществах. Они уверены, что многие смыслы передаются с помощью визуальных образов. Мы окружены различными видами визуальных технологий, например картины, фотографии, цифровая графика, видеоизображения, и изображениями, которые они нам демонстрируют: телевизионные программы, реклама, скульптуры, фильмы. Все эти различные виды технологий и изображений представляют собой своеобразные взгляды на мир, представляя мир в визуальных терминах. Но сам визуальный образ никогда не бывает невинным. Визуальные образы мы видим сквозь призму автора. Они интерпретируют мир, они отображают его специфическими способами. Американский нейробиолог Ричард Маслэнд в работе «Как мы видим? Нейробиология зрительного восприятия» пишет: «Мир, который мы видим, — вовсе не тот мир, что существует на самом деле. Наша сетчатка анализирует воспринимаемое визуальное изображение, выделяет в нем наиболее значимые компоненты, какие-то из них модифицирует посылает десятки отдельных потоков сигналов о

каждом из них в наш мозг, который собирает из них «видимую» нами картину мира» [5; 17]. Поэтому важно провести различие между зрением («vision») и визуальностью («visuality»). Зрение — это то, что человеческий глаз физиологически способен видеть. Визуальность относится к тому, как зрение конструируется различными способами: «как мы видим, как мы способны или созданы для того, чтобы видеть, и как мы видим это видение и невидение в нем» [6]. Мы смотрим глазами, но видим мозгом. Мозг преобразует свет, попадающий через сетчатку, в изображение. Узнавание полученной картинке во многом зависит от нашего жизненного опыта.

Некоторые исследователи полагают, что визуальное является основополагающим из всех чувств. Английские социологи и исследователи в области науки и техники Гордон Файф и Джон Ло [7; 2], например, утверждают, что «изображение, иллюстрация и видение являются вездесущими особенностями процесса, посредством которого большинство людей познают мир таким, каким он является для них на самом деле», а английский писатель и критик Джон Питер Бёрджер предполагает, что это происходит потому, что «... зрение приходит раньше слов. Ребенок смотрит и узнает раньше, чем может говорить» [8; 7]. Другие авторы историзируют важность визуального, проследивая, по их мнению, растущее насыщение западных обществ визуальными образами. Многие утверждают, что этот процесс достиг беспрецедентного уровня, так что люди теперь взаимодействуют с миром в основном через то, как мы его видим. Например, американский историк Мартин Джей [9] использует термин «окулоцентризм» для описания очевидной центральной роли визуальных образов в современной западной жизни. Проблему возрастающей важности визуального для современных западных обществ является частью более широкого анализа перехода от премодерна к модерну и от модерна к постмодерну рассматривал американский культуролог Николас Мирзоев [10]. Он предполагал, что в досовременных обществах визуальные образы не имели особого значения, отчасти потому, что их было так мало в обращении. С наступлением современности ситуация начала меняться. В частности, предполагается, что современные формы знания зависят от скопического режима, который приравнивает видение к знанию. Социолог Крис Дженкс, например, обосновывает это в эссе под названием «Центральная роль глаза в западной культуре» [11], утверждая, что «взгляд, видение и знание стали опасно переплетены», так что «современный мир в значительной степени является «видимым» явлением» [11; 1, 2].

Другое понятие, имеющее сходное с визуальностью значение, — это скопический режим. Оба термина относятся к способам, с помощью которых культурно конструируется как то, что видят, так и то, как это видят. Изначально французский теоретик кино Кристиан Метц ввел термин «скопический режим» [12], чтобы отличить кино от театра: «что определяет специфически кинематографический скопический режим, так это не столько сохраняемая дистанция... сколько отсутствие видимого объекта» [12; 61]. Из-за того, что кинематографический аппарат конструирует воображаемый объект, его скопический режим не связан с «реальным» референтом. Репрезентация не зависит от того, что представлено, по крайней мере, в качестве настоящего стимула, как пространственного, так и временного. Другие используют этот термин более широко для определения визуального опыта, опосредованного и даже созданного другими технологиями, такими как фотография, телевидение и цифровые компьютеры, а также для постулирования значительных гендерных различий (чаще это режим, поддерживаемый «мужским взглядом»). Более амбициозные теоретики выдвигают общие системы визуальности, созданные культурным/технологическим/политическим аппаратом, опосредующим очевидно данный мир объектов в нейтральном перцептивном поле. В этом более тотализирующем употреблении «скопический режим» указывает на неестественный визуальный порядок, действующий на дорефлексивном уровне и определяющий доминирующие протоколы видения и присутствия в конкретной культуре в конкретное время. Термин «режим» подразумевает нечто неопределенно принудительное, включающее дисциплинированный взгляд или организованное визуальное поле, которое пронизывает культуру. Более смелые комментаторы ищут параллели между визуальными протоколами и другими культурными явлениями, связанными с пространственной организацией, такими как ландшафтный дизайн, архитектура и городское планирование. Некоторые даже усматривают грубые аналогии с соответствующими философскими направлениями.

Современная европейская эпоха, например, анализируется в терминах трех различных, хотя и пересекающихся скопических режимов: «Картезианский перспективизм» («Cartesian perspectivalism»), «искусство описания» («the art of describing») и «барочный разум» («baroque reason»). Первый и наиболее распространенный режим возник с «изобретением» или «открытием» перспективы в живописи в XV в. Она представляла собой абстрактное, количественно упорядочен-

ное, однородное пространство и создавала правила трансформации для преобразования трехмерного пространства в двухмерное. Прямолинейный пространственный порядок, в котором располагались объекты, был внешним по отношению к рациональному, развоплощенному и монокулярному субъекту. Философия Декарта, часто рассматриваемая как основа современной мысли, была конгруэнтна этой эстетической визуальной практике, в то же время способствуя научному мировоззрению. Ментальные репрезентации картезианского субъекта отражали мир немых объектов, больше не наделенных смыслом, присущим миру, понимаемому как читаемый текст.

Второй скопический режим раннего модерна был идентифицирован с тем, что американский историк искусства Светлана Альперс [13] называет голландским искусством описания, в отличие от более перспективного, повествовательного искусства итальянского Возрождения. Это голландское искусство обращало внимание на множество мелких вещей, а не на несколько крупных; его свет отражался от предметов, а не моделировал их посредством кьяроскуро (градации светлого и темного, распределение различных по яркости цветов или оттенков одного цвета, позволяющее воспринимать изображаемый предмет объемным); оно больше фокусировалось на поверхностных цветах и текстурах предметов, чем на их взаимном расположении в геометрическом пространстве. Его изображения не были ограничены рамкой, как в картезианском перспективном искусстве, а его созерцатель был бинокулярным, воплощенным субъектом. Вместо трехмерного окна в мир, постулируемого перспективистами, он предпочитал плоскостность материальной поверхности холста, демонстрируя свое родство с картографическим импульсом эпохи открытий. Приглашая зрителей в изображаемые сцены, а не удерживая их на расстоянии, он способствовал менее оculoцентричному и более тактильному режиму обзора.

Третий современный скопический режим был идентифицирован с барочным разумом, согласно французскому философу Кристин Бюси-Глюксманн [14]. «Играя с ослепительным, дезориентирующим, экстатическим визуальным опытом, освобожденным от зависимости от геометрической регулярности или спокойной солидности материальных поверхностей, высвободилась то, что называется безумием зрения [14; 74]. Анаморфотные эффекты («преобразующие») и так называемые троплейные («trompe l'oeil» с французского «обманный») сюрпризы создавали визуальное поле, которое не поддавалось никакому осмысленному упорядочиванию; поле, не поддающееся исследованию ни дальним монокулярным взглядом, ни бинокулярным ближним. Желаящее тело, глаза которого скорее нервно скользят, чем спокойно смотрят, свергло холодный, овеществляющий взгляд перевоплощенного картезианского субъекта-перспективиста. Его философскими коррелятами были парадоксальная философия Паскаля и неясности мистиков Контрреформации, а его урбанистической средой — пересекающиеся плоскости, неровные фасады, скрытые анклав и фрагментированное пространство барочного города.

Эти скопические режимы сложным образом пересекаются в реальном мире. Хотя картезианская перспективистика, возможно, доминировала в эпоху модерна, те, кто отстаивает идею преемника постмодерна, часто рассматривают его визуальную культуру как возрождение барочного разума. Возможно, в этом смысле утверждение Кристина Метца о том, что кинематограф создает скопический режим, определяемый отсутствием реального объекта, предвосхищает более широкий аргумент, выдвинутый по поводу постмодернистского возрождения барокко.

Мы ежедневно сталкиваемся и закрепляем смешение «видимого» и «известного» в разговоре посредством обычного лингвистического добавления «вы видите?» или «видите, что я имею в виду?» к высказываниям, которые, как кажется, требуют подтверждения, или, когда хотим узнать мнение, спрашивая о «взглядах» людей [11; 1–3].

Историк Барбара Мария Стаффорд [15] утверждает, что в процессе, начавшемся в XVIII в., формирование научных знаний о мире все больше и больше основывалось на изображениях, а не на письменных текстах; Крис Дженкс предполагает, что именно превознесение науки в западных культурах позволило повседневному представлению установить такую же связь между видением и знанием. Однако эта связь была установлена и в других областях современной практики. Ричард Рорти [16], например, прослеживает развитие этой связи между видением и знанием на пересечении нескольких идей, центральных для философии XVIII в. Социолог Джудит Адлер [17] исследует туризм и утверждает, что между 1600 и 1800 гг. путешествия европейской элиты все больше определялись как визуальная практика, основанная сначала на «всеобъемлющей научной идеологии, которая превращала даже самых скромных туристов в часть... беспристрастного исследования всего творения» [17; 24], а затем на особой оценке впечатляющей визуальной и художественной красоты.

Другие авторы приводили и другие аргументы в пользу важности визуального для современных обществ. В работе французского философа, теоретика культуры и истории Мишеля Фуко [18] исследуется то, как многие институты XIX в. зависели от различных форм наблюдения; а в своем исследовании всемирных ярмарок и выставок XIX в. Тимоти Митчелл [19] показывает, как европейские общества представляли весь мир в виде выставки. В XX в. Ги Дебор [20] утверждает, что мир представляет собой «общество зрелищ», а Пол Вирилио утверждает, что новые технологии визуализации создали «машину видения», в которую мы все попали» [21].

Таким образом, утверждается, что современность является окулоцентричной. Утверждается также, что визуальное является столь же центральным для постмодернизма; Николас Мирзоефф [22], например, провозгласил, что «постмодерн — это визуальная культура». Однако в постмодернизме, как часто утверждается, современная связь между видением и истинным знанием была нарушена. Так, Мирзоефф предполагает, что постмодернизм является окулоцентричным не просто потому, что визуальные образы становятся все более распространенными, и не потому, что знания о мире все больше артикулируются визуально, а потому, что мы все больше взаимодействуем с полностью сконструированным визуальным опытом. Таким образом, современная связь между видением и знанием растягивается до предела в постмодернизме: «В наши дни увидеть — это гораздо больше, чем поверить. Вы можете купить изображение своего дома, сделанное с орбитального спутника, или получить магнитное изображение своих внутренних органов. Если тот особенный момент не совсем удачно получился на фотографии, вы можете изменить его на компьютере с помощью цифровых технологий. На нью-йоркском небоскребе Эмпайр-стейт-билдинг очереди на виртуальный аттракцион «New-York Ride» длиннее, чем на подъемники к смотровым площадкам. В качестве альтернативы вы можете избавить себя от лишних хлопот и увидеть весь горизонт Нью-Йорка, выполненный в привлекательных пастельных тонах, на курорте «New York-New York» в Лас-Вегасе. К этому виртуальному городу вскоре присоединится Париж Лас-Вегас, имитирующий уже тщательно обработанный образ города света» [22; 1].

Данное явление Жан Бодрийяр [23] назад назвал симулякром. Французский философ утверждал, что в постмодернизме уже невозможно провести различие между реальным и нереальным; образы оторвались от какого-либо определенного отношения к реальному миру, в результате чего мы живем в скопическом режиме, где доминируют симуляции, или симулякры.

Однако теория о растущей степени и меняющейся природе окулоцентризма не лишена критики. Американский искусствовед Джеффри Гамбургер [24], например, утверждает, что визуальные образы занимали центральное место в некоторых видах досовременной, средневековой духовности, а культурологи Элла Шохат и Роберт Стэм [25] выступают против европоцентризма, который пронизывает многие дискуссии о «визуальном». Работы Д. Гамбургера, Э. Шохат и Р. Стама ясно показывают, что если можно говорить о возрастающем окулоцентризме на Западе, то он должен быть гораздо более нюансированным, исторически и географически, чем это было до сих пор.

Кроме того, ведутся споры о социальных отношениях, в которые встраиваются эти визуальные образы, и особенно о влиянии симулякров. Ж. Бодрийяра, например, часто обвиняют в некритическом восхвалении симулякра без учета зачастую очень неравных социальных отношений, которые могут быть артикулированы через него, а работа Донны Харауэй [26] является полезным напоминанием о том, что стоит на кону в современном окулоцентризме. Как и многие другие, Харауэй отмечает современное распространение визуализирующих технологий в научном и повседневном использовании, и она характеризует связанный с этими технологиями скопический режим следующим образом: «Видение в этом технологическом пиршестве становится нерегулируемым обжорством; всякая перспектива уступает место бесконечно подвижному зрению, которое больше не кажется мифом о божественном трюке видеть все из ниоткуда, а воплощает этот миф в обычную практику» [26; 189]. Она утверждает, что современное нерегулируемое визуальное обжорство доступно лишь немногим людям и институтам, в частности, тем, которые являются частью «истории науки, связанной с милитаризмом, капитализмом, колониализмом и мужским превосходством» [26; 188]. Донна Харауэй подчеркивает, что визуальность создает специфическое видение социальных различий — иерархии классов, рас, гендера и так далее, в то время как сама претендует на то, чтобы не быть частью этой иерархии и, таким образом, быть универсальной. Именно потому, что такое упорядочивание различий зависит от различия между теми, кто претендует на универсальное видение, и теми, кого видят и классифицируют особым образом, Д. Харауэй утверждает, что оно тесно связано с угнетением и тиранией капитализма, колониализма, патриархата и т. д. Часть критического проекта Д. Харауэй заключается

в детальном изучении того, как определенные институты мобилизуют определенные формы визуальности, чтобы видеть и упорядочивать мир. Эта доминирующая визуальность отрицает действительность других способов визуализации социальных различий, но Д. Харауэй настаивает на том, что действительно существуют другие способы видения мира, и ее особенно интересуют попытки увидеть социальные различия неиерархическими способами. Для Д. Харауэй, как и для многих других авторов, доминирующий скопический режим постсовременности не является ни исторической неизбежностью, ни неоспоримым фактом. Существуют различные способы видения мира, и критическая задача состоит в том, чтобы провести различие между социальными эффектами этих различных видений. Особые формы репрезентации, создаваемые конкретными скопическими режимами, важны для понимания, потому что они тесно связаны с отношениями социальной власти. Аргумент Д. Харауэй [26; 193] ясно показывает необходимость понимания того, какие социальные отношения производят и воспроизводят те или иные формы визуальности.

#### Заключение

Феномен визуальности является одним из ключевых понятий в области культурологии, социологии и истории. Визуальное занимает все большее место в современной культуре и вытесняет средства массовой информации, Интернет. Это распространение и консолидация изображений и теории изображений называется визуальным поворотом. Визуальный поворот является естественным следствием зрительного центрирования, то есть эпистемологической привилегии зрения, которое в западной культуре еще в античности считалось самым благородным из чувств; зрение считалось независимым от мудрости, знания и способностей. Образ, возникающий в результате визуального поворота, хотя обычно и носит массовый и потребительский характер, не должен сводиться к нетворческому копированию реальности, а скорее должен рассматриваться как продукт творческой деятельности, связанный с воображением и концепцией автора, воздействующий на пользователя, часто также интерактивный, так что в результате взаимодействия с пользователем он способен трансформироваться и воспроизводить себя. В результате визуального поворота создается все больше и больше программ визуальных исследований — новых академических курсов, тесно связанных с визуальностью, творчеством или визуальной коммуникацией. Феномены визуальных исследований, визуального поворота, трансформации визуального и образа в современной западной культуре породили различные, порой противоречивые интерпретации. Однако, учитывая своеобразный релятивизм, присущий культуре постмодерна, нельзя сказать, что одни из этих интерпретаций точны, а другие ошибочны и необоснованны.

#### Список литературы

- 1 Mitchell W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* / W.J.T. Mitchell. — Chicago: Chicago University Press, 1994. — 462 p.
- 2 Boehm G. *Was ist ein Bild?* / G. Boehm. — München: Brill | Fink, 1994. — 459 p.
- 3 Бахманн-Медик Д. *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре* / Д. Бахманн-Медик. — М.: НЛЮ, 2017. — 504 с.
- 4 Hall S. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* / S. Hall. — London: Sage, 1997. — 400 p.
- 5 Masland R. *We Know It When We See It — What the Neurobiology of Vision Tells Us About How We Think* / R. Masland. — New York: Basic Books, 2020. — 272 p.
- 6 Foster H. *Vision and Visuality* / H. Foster. — Seattle: Bay Press, 1988. — 135 p.
- 7 Fyfe G. *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations* / G. Fyfe, J. Law. — London: Routledge, 1988. — 281 p.
- 8 Berger J. *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series* / J. Berger. — London: Penguin Books, 1990. — 176 p.
- 9 Jay M. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* / M. Jay. — Berkeley: California University Press, 1993. — 648 p.
- 10 Mirzoeff N. *An Introduction to Visual Culture* / N. Mirzoeff. — London: Routledge, 2009. — 330 p.
- 11 Jenks C. *Visual Culture* / C. Jenks. — London: Routledge, 1995. — 284 p.
- 12 Metz C. *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier* / C. Metz. — London: Palgrave Macmillan, 1982. — 327 p.
- 13 Alpers S. *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century* / S. Alpers. — Chicago: University of Chicago Press, 1984. — 327 p.
- 14 Buci-Glucksmann C. *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity* / C. Buci-Glucksmann; trans. P. Camiller. — London: Sage, 1994. — 192 p.

- 15 Stafford B.M. *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* / B.M. Stafford. — London: MIT Press, 1993. — 587 p.
- 16 Rorty R. *Philosophy and the Mirror of Nature* / R. Rorty. — Oxford: Basil Blackwell, 1980. — 401 p.
- 17 Adler J. *Origins of sightseeing* / J. Adler // *Annals of Tourism Research*. — 1989. — No 1. — P. 7-29.
- 18 Foucault M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* / M. Foucault; trans. A. Sheridan. — London: Allen Lane, 1977. — 333 p.
- 19 Mitchell T. *Colonising Egypt* / T. Mitchell. — Berkeley: University of California Press, 1991. — 218 p.
- 20 Debord G. *Society of the Spectacle* / G. Debord; trans. F. Perlman, J. Supak. — Detroit: Black and Red, 1977. — 221 p.
- 21 Virilio P. *The Vision Machine* / P. Virilio; trans. J. Rose. — London: British Film Institute, 1994. — 81 p.
- 22 Mirzoeff N. *The Visual Culture Reader* / N. Mirzoeff. — London: Routledge, 2012. — 698 p.
- 23 Baudrillard J. *Selected Writings* / J. Baudrillard; trans. J. Mourrain. — Stanford: Stanford University Press, 2002. — 294 p.
- 24 Hamburger J.F. *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent* / J.F. Hamburger. — Berkeley: California University Press, 1997. — 318 p.
- 25 Shohat E. *Narrativizing visual culture: towards a polycentric aesthetic* / E. Shohat, R. Stam // *The Visual Culture Reader* / N. Mirzoeff ed. — London: Routledge, 1998. — P. 27-49.
- 26 Haraway D. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* / D. Haraway. — London: Routledge, 1990. — 312 p.

М.Е. Темирбекова, А.Ж. Мырзахметова, Д.В. Васильев

### Қазіргі ағылшын-американдық ғылыми дискурстағы визуалдық феномен мәселесі

Мақалада қазіргі ағылшын-американдық академиялық кеңістіктегі визуалдық феномен мәселесі зерттелген. Зерттеулердегі визуалды бетбұрыс құбылысын түсіндіруге ерекше назар аударылған, атап айтқанда, XX ғ. ғалымдардың назарын визуалды мәдениет неге аударды және визуалдылықтың әртүрлі әлеуметтік-мәдени кеңістіктерді қалай жаулап алғаны. Визуалды бетбұрыс пен басқа сезім мүшелеріне қарағанда көру артықшылығы (окулоцентризм) мен жаңа технологиялардың пайда болуы арасындағы қатынастар талданған. Мәдениеттің теориясына визуалды ену және мәдениеттің өзінде бейнелердің таралуы «визуалды бетбұрыс» деп аталады (кейде оны «пикториялық бетбұрыс» немесе «иконикалық бетбұрыс» деп те атайды, яғни «pictorial turn», «iconic turn»). Медиа және визуалды мәдениеттің ең көрнекті теоретиктерінің бірі У.Дж.Т. Митчелл визуалдық бетбұрысты ұсынды. Уақыт өте келе «визуалдық» мәдениеттің өзінде ғана емес, сонымен бірге бейнелеу арқылы тоғысатын мәдениеттану, философия, әлеуметтану және тарихта да өзін сәтті түрде қалыптастырды. Стюарт Холл, Гордон Файф, Джон Лоу, Джон Питер Бургер, Мартин Джей, Элла Шохат, Роберт Стэм, Донна Харауэй және басқа да көптеген зерттеушілер мен мәдениет теоретиктерінің мәтіндерінде әртүрлі визуалдық мәселесінің аспектілеріне көп көңіл бөлінуі таңқаларлық емес және олардың академиялық зерттеу саласы жиі тарих, әлеуметтану, мәдениеттану және философия арасындағы шекараға ауысады. Бұл авторлардың еңбектерінде визуалдылықтың анықтамасы, көріну құбылысын білдіру үшін қолданылатын түрлі метафоралар, көру мен көріну онтологиясы, көрінетін мен көрінбейтін арасындағы мәселелері, бейненің мәселелері, бейненің фотосуреттегі, кинематографтағы теориялық қасиеттері және т.б. мәселелер қарастырылады. Визуалдық мәселесі жаңа философия дәрежесіне көтеріліп, визуалды құбылыстарды талдап, сынайтын жаңа академиялық пән — визуалды зерттеулердің негізі қаланды. Бұл гуманитарлық ғылымдардағы жаңа кезеңнің басталуын білдіреді, бұл кезде біз имидждік үстемдік дәуірінде өмір сүріп жатқанымызды байқаудан осы құбылысты теориялық концептуализациялауға көшеміз.

*Кілт сөздер:* визуалдық феномен, ағылшын-американдық ғылым, визуалдық сауаттылық, бейнелеу, заманауи ғылым, визуалды бейнелер, визуалдық бетбұрыс, окулоцентризм, скопиялық режим.

M.Y. Temirbekova, A.Zh. Myrzakhmetova, D.V. Vasiliev

### The phenomenon of visibility in the modern British-American scientific space

In this article the phenomenon of visibility in modern Anglo-American academic space is studied. Special attention is paid to highlighting the phenomenon of visual turn in research, namely, why visual culture attracted the attention of scientists of the twentieth century and how visibility conquered various socio-cultural spaces. Visual rotation and the privilege of vision over other sense organs (oculocentrism) and the emergence of new technologies are analyzed. The penetration of the visual into cultural theory and the spread of images in culture itself are called the “visual turn” (sometimes it is called «pictorial turn» or «iconic turn»). It was present-

ed in the research of one of the most prominent theorists of media and visual culture W. J.T. Mitchell. Over time the concept of “visual” has successfully established itself not only in culture itself, but also in cultural studies, philosophy, sociology, and history, which are increasingly intertwined through the image. Texts of cultural researchers and theorists such as Stuart Hall, Gordon Fife, John Law, John Peter Burger, Martin Jay, Ella Shohat, Robert Stam, Donna Haraway and many others much attention is paid to the study of various aspects of the problem of visibility, and the focus of academic research often shifts to the interdisciplinary level. In research, much attention is paid to the definition of visibility and other phenomena of the phenomenon of visibility, the ontology of sight and vision, the identification of boundaries between the visible and invisible, the problem of the image, the theoretical properties of the image in photography, cinema, art, education, etc. is highlighted. The problem of the visual has been elevated to the center of new research; the foundation has been laid for the emergence of new areas of research, visual. This marks the beginning of a new stage in the development of humanitarian research, when from the simple observation that we live in an era of image dominance, we move on to the theoretical conceptualization of this phenomenon.

*Keywords:* phenomenon of visibility, British-American science, visual literacy, image, modern science, visual images, visual turn, oculo-centrism, scopic regime.

## References

- 1 Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press.
- 2 Boehm, G. (1994). *Was ist ein Bild?* München: Brill | Fink.
- 3 Bakhmann-Medik, D. (2017). *Kulturnye povoroty. Novye orientiry v nauках o kulture* [Cultural Turns: New Orientations in the study of culture]. Moscow: NLO [in Russian].
- 4 Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- 5 Masland, R. (2020). *We Know It When We See It — What the Neurobiology of Vision Tells Us About How We Think*. New York: Basic Books.
- 6 Foster, H. (1988). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press.
- 7 Fyfe, G., & Law, J. (1988). *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*. London: Routledge.
- 8 Berger, J. (1990). *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series*. London: Penguin Books.
- 9 Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: California University Press.
- 10 Mirzoeff, N. (2009). *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- 11 Jenks, C. (1995). *Visual Culture*. London: Routledge.
- 12 Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London: Palgrave Macmillan.
- 13 Alpers, S. (1984). *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press.
- 14 Buci-Glucksmann, C. (1994). *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. (P. Camiller, Trans.). London: Sage.
- 15 Stafford, B.M. (1993). *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Science*. London: MIT Press.
- 16 Rorty, R. (1980). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford: Basil Blackwell.
- 17 Adler, J. (1989). *Origins of sightseeing*. *Annals of Tourism Research*, 1, 7-29.
- 18 Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. (A. Sheridan, Trans.). London: Allen Lane.
- 19 Mitchell, T. (1991). *Colonising Egypt*. Berkeley: University of California Press.
- 20 Debord, G. (1977). *Society of the Spectacle*. (F. Perlman, & J. Supak, Trans.). Detroit: Black and Red.
- 21 Virilio, P. (1994). *The Vision Machine*. (J. Rose, Trans.). London: British Film Institute.
- 22 Mirzoeff, N. (2012). *The Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- 23 Baudrillard, J. (2002). *Selected Writings*. (J. Murrain, Trans.). Stanford: Stanford University Press.
- 24 Hamburger, J.F. (1997). *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*. Berkeley: California University Press.
- 25 Shohat, E., & Stam, R. (1998). *Narrativizing visual culture: towards a polycentric aesthetic*. *The Visual Culture Reader*. N. Mirzoeff (Ed.). London: Routledge.
- 26 Haraway, D. (1990). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Routledge.