

Для цитирования: Конфедерат О. В., Дядык Н. Г.
Скопический режим и его место
в эпистемологическом плане
визуальной культуры //
Социум и власть. 2022. № 3 (93). С. 71—82.
DOI 10.22394/1996-0522-2022-3-71-82.
EDN ZMDGEK.

УДК 165.19 + 316.733

EDN ZMDGEK

DOI 10.22394/1996-0522-2022-3-71-82

СКОПИЧЕСКИЙ РЕЖИМ И ЕГО МЕСТО В ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКОМ ПЛАНЕ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ¹

Конфедерат Ольга Владимировна,
Челябинский государственный университет,
доцент кафедры истории России
и зарубежных стран,
кандидат культурологии.
Челябинск, Россия.
E-mail: olga.confederat@yandex.ru

Дядык Наталья Геннадьевна,
Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет,
доцент кафедры философии и культурологи,
кандидат философских наук.
Челябинск, Россия.
E-mail: djadykng@cspu.ru

Аннотация

Введение. Заинтересованность современной гуманитарной науки областью визуального предполагает системную работу со структурными и содержательными элементами зрелища, кодирующими важную информацию о социальном бытии и мышлении, о ценностных системах человека и общества, о характере рецепций и моделей познания, принятых в ту или иную эпоху. Предметом внимания в статье является базовый кодирующий инструмент визуальности — режим взгляда, или скопический режим. Выяснение его характера и способа действия открывает возможность философского рассмотрения познавательных моделей эпохи.

Цель: представить в аспекте философской теории визуальности модели скопических режимов, выявить их эпистемологическое значение и рассмотреть примеры практического действия таких режимов в фильмах XX и XXI вв.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке ФГБОУ ВО «Шадринский государственный педагогический университет» по договору на выполнение научно-исследовательских работ от 15.06.2022 г. № 16-391 по теме «Смысловые ориентиры современной молодежи в цифровую эпоху: методология исследования».

Методы. В ходе исследования применялись общенаучные методы анализа и синтеза; метод феноменологической редукции, позволяющий фиксировать чувственно воспринимаемые качества предметно-пространственных экранных образов; герменевтический метод, позволяющий на основании видимых знаковых структур выявить глубинные интенции визуального образа, а также методы структурного и дискурсивного анализа визуального источника, позволяющие выявить маркеры философско-культурного содержания визуального текста и объективных причин и условий его появления.

Научная новизна заключается в том, что мы подходим к визуальному источнику с позиций эпистемологии, позволяющей выяснить характер познавательной стратегии той или иной эпохи. Мы систематизируем принятые в визуалистике типы скопических режимов и выявляем возможность теоретизации дополнительного, «обсервационного» режима, актуального для начала XXI века.

Результаты. В ходе анализа нами были применены к современной визуальной культуре, а именно к фотографическим и кинематографическим образам, инструментарий и понятийная база философской эпистемологии. Это позволило увидеть за однотипным способом организации зрелища и управления зрительским взглядом определенную познавательную стратегию и тем самым открыть возможный путь к изучению эпистемологического «априорного условия» познания, характерного для той или иной эпохи. Рассмотрены пять наиболее действенных скопических режимов: «картезианский перспективизм», «топографический» режим, «барочный» режим, «импульсный» и «обсервационный» режимы.

Выводы. Структурный и дискурсивный анализ визуального материала (фотографических серий и фильмов) разных десятилетий XX и XXI вв. позволяет выделить особый инструмент, кодирующий познавательные интенции эпохи в визуальном образе: скопический режим или режим взгляда. Используя как базовые характеристики скопического режима присущий ему тип избирательности и динамику взгляда, мы различаем в визуальной практике XX—XXI вв. пять основных скопических режимов. Вместе с этим, понимая режим взгляда как выражение и действие доминирующей в ту или иную эпоху эпистемы, мы обнаруживаем философско-эпистемологическую область исследования фотографии или фильма.

Ключевые слова:
скопический режим,
эпистема,
визуальная культура,
познавательная интенция

Введение

Внимание современной гуманитарной науки к визуальным источникам имеет ряд немаловажных причин. Например, то обстоятельство, что благодаря фотографии и кино мы имеем практически неизмеримый объем документированных свидетельств о прошлом за последние двести лет, и серьезная работа с этим объемом только начата. Или тот факт, что на протяжении второй половины XX века традиционно доминирующее вербальное и оптико-вербальное мышление человека западной цивилизации постепенно уступает визуальному типу мышления, законы которого до конца не открыты, поскольку не все ходы такого мышления могут быть подвергнуты логической дескрипции. М. Баль видит специфику визуального в его внутренней синэстезии [4, с. 221] и, кроме того, связывает с визуальными практиками, принятыми в социуме. Видимость, таким образом, является и качеством синэстетических объектов, и «практикой или даже стратегией отбора, определяющей, какие стороны этих объектов остаются невидимыми» [4, с. 225]. Такие практики интерпретации и конструирования (framings) визуального М. Баль называет скопическими режимами.

Скопический режим в аспекте эпистемологии

Термин «скопический режим» вводит К. Метц, говоря о специфике визуального восприятия кинофильма. При этом он рассматривает лишь один интересующий его режим взгляда, соединяющий зрителя с желанным объектом на экране. Физическое отсутствие объекта при этом является существенным условием вуайеристского скопического режима, «прикрепляющего желание к нехватке» [16, с. 93]. Фильм с этой точки зрения есть «несостоявшаяся встреча вуайериста и эксгибициониста, соединение которых так никогда и не произойдет (они «разминулись»)» [16, с. 95].

Теоретики визуальности М. Баль и М. Джей используют термин в более широком смысле, связывая скопический режим с ситуацией человека, наблюдающего как «отсутствующие», так и «присутствующие» вещи, с ситуацией фотографа, оператора, художника, посетителя музея, городского фланера и т. д.

Среди элементов визуального мышления скопический режим играет наиболее важную роль. Функции, которые за ним обнаруживаются, ставят понятие скопического

режима в один ряд с такими понятиями как «дискурс», «парадигма», «эпистема». Мы готовы предпочесть в качестве философского определения скопического режима последнее, поскольку трактовки концепта «эпистема» в трудах М. Фуко, а также основные положения современной научной дискуссии по поводу эпистемы убеждают в применимости этого понятия к философско-историческому и социально-философскому анализу визуального источника, каким являются, например, фильм или фотографическая серия.

Наше исследование является междисциплинарным. Анализ визуальных текстов здесь проводится в культурфилософском аспекте, отсылает к гносеологическим проблемам философии и, кроме того, имеет в виду цели визуальной истории, восполняющей и корректирующей наше знание о прошлом и настоящем, черпая из источников, выходящих за пределы вербальной парадигмы мышления.

Ранее мы рассматривали способы моделирования визуального текста в их связи с аксиологической установкой эпохи, исходя из положения, что формообразующим началом являются «доминирующая в культуре того или иного периода интенция, то есть направленность сознания, и обусловленная ею ценностная система» [13, с. 82]. Анализ визуального источника с этих позиций позволяет наблюдать за «изменениями в состоянии социальной «души», сменой ее желаний и намерений, приоритетов и убеждений» [13, с. 82], а массовый успех фильма может стать залогом философского диагноза времени. Продолжая начатое, мы предлагаем эпистемологический подход к визуальному источнику.

Понятие «эпистема» мы принимаем в нашем исследовании в том содержании и объеме, в котором оно предстает в трудах М. Фуко и в современной философской критике эпистемологии Фуко. В частности, в работах С. А. Гашкова «К определению понятия «эпистема» в работе «Слова и вещи» Мишеля Фуко» (2016), О. Б. Бокаревой «Генезис гуманитарных наук у М. Фуко, понятие «эпистемы» и программа археологии знания», (2019) и др.

А поскольку понятие «эпистема» уточняется в отношениях с понятием «дискурс», мы пользуемся определениями последнего, принятыми в работах Ю. Хабермаса, П. Серию, Ж. Гийому, Д. Мальдидье, И. Н. Инишева и некоторых других авторов. Не входя подробно в проблематику дискурса в современной лингвистике и философии, можно обозначить некоторые общие аспекты самого предмета.

Швейцарский лингвист П. Серио, предвзято собирая статьи французской школы анализа дискурса, указывает на множественность определений понятия «дискурс» и вариативность его применения: а) речь, б) субъектность речи, в) речевая ситуация, включающая субъекта речи, адресата, место и время высказывания, г) система ограничений, налагаемая на речь в силу социальной или идеологической позиции говорящего. «Так, когда речь идет о “феминистском дискурсе” или об “административном дискурсе”, рассматривается не отдельный частный корпус, а определенный тип высказывания, который предполагается вообще присущим феминисткам или администрации» [19, с. 26]. Таким образом, дискурс предстает как лингвистический аспект производства текста, связывающий язык и идеологию.

Ж. Гийому и Д. Мальдидье, отсылая к трудам Бенвениста, называют дискурс «эмпирическим объектом, с которым сталкивается лингвист, когда он открывает следы субъекта акта высказывания, формальные элементы, указывающие на присвоение языка говорящим субъектом» [9, с. 124].

И. Н. Инишев принимает чтение и дискурс в качестве комплементарных лингвистических феноменов, двух форм коммуникативного опыта, причем «дискурс выполняет не только критическую и репродуктивную, но и контрольную и конструктивную функцию» [12, с. 8].

Наша гипотеза сводится к следующему: понятие «скопический режим», применяемое к кино и фотографии, может находиться в отношениях тождества с понятием «дискурс», когда речь идет о визуально-лингвистической стратегии автора фильма или снимка, но оно может совпадать в своих границах с понятием «эпистема», когда мы выясняем наиболее общие условия видения той или иной эпохи, в границах которой действует автор. В этом случае, анализируя скопический режим визуального источника, мы приближаемся к эпистемологическому условию видения, характерному для своего времени.

Материалом для анализа в данном случае служат фотографические и кинематографические источники. Мы далеки от цели дать хотя бы фрагментарную историю смены эпистем, фундирующих визуальные дискурсы XX века. Мы ставим задачей критику инструментальности понятия «эпистема» в применении к визуальным источникам и выяснение соотношения объема понятий «эпистема» и «скопический режим».

Итак, эпистема принимается в современной философии познания как «некий

культурный “фон” возможности научного мышления, непрозрачный в то же время для самих учёных, принадлежавших к той или иной эпохе» [7, с. 235]. С. А. Гашков дает ряд характеристик и функций эпистемы, определенных в трудах М. Фуко и близких ему философов 1960-х годов: «фундаментальный код», «генеративная грамматика когнитивного языка», «философско-историческое априори, указывающее на связь разнородных элементов истории мысли» [7, с. 236]. Эпистема определяется как «социальный конструкт» [3, с. 59], предвещающий дискурсивную методику науки, философии и искусства. Она связывается с онтологическими основаниями культуры. С ее помощью выясняются «не критерии рациональной ценности или объективности форм знания, а только условия их возможности, те мыслительные структуры, которые являются незримыми условиями существования всяких теорий, всякого отношения к миру» [15, с. 73]. Она выступает как «путь к познанию социальных институтов, языка и истории в их комплексном развитии, как эвристический концепт для построения социально-философской онтологии» [8]. Она является конечной целью текстологических исследований. «Социально-философский подход обнаружит заключенную в тексте целостную эпистему. Она позволяет рассмотреть в синхронистической перспективе целостный ансамбль слов и вещей, организующих текстовый строй» [11, с. 145].

Если концепт «эпистема» доказывает свою инструментальность при разборе вербального текста, при философском анализе предметно-языковой стороны культуры и ее изобразительных памятников, как показывает опыт самого М. Фуко в книге «Слова и вещи», то, со всей очевидностью, он должен работать и при разборе таких визуальных источников гуманитарного знания, какими являются фотография и кино. Что в таком случае может быть маркером «исторического априори», определяющего «условия возможности мнений, теорий или даже наук в каждый исторический период»? М. Фуко полагает этот маркер лингвистическим, наблюдая его в отношениях слова и вещи, но дает нам возможность выделить и оптический маркер эпистемы: взгляд. Этому посвящена глава «Придворные дамы» («Слова и вещи»). М. Фуко смотрит на картину Д. Веласкеса «Менины» (1656). Его взгляд фиксирует персонажей, а точнее, траектории их взглядов, обращенных к зрителю или друг к другу, фиксирует оптические интенции зеркала, света, падающего из невидимого окна

справа, полотна, скрывающего от взгляда зрителя свою иконографическую плоскость. Сплетения, пересечения и обращения взглядов образуют невидимую, но прочную сеть взаимодействий между художником, его моделями и зрителем. Нигде не прерываясь, оптическая нить образует завитки и гибкие линии, захватывая разные участки иллюзорного пространства, забрасывая свои петли в пространство зрителя, пока, наконец, не уходит, как в отверстие бусины, в открытую дверь на дальнем плане. Темная фигура на пороге этой двери притягивает взгляд, а поворот лестницы, открывающийся в светлом проеме, позволяет нити взгляда выскользнуть из картины, но оставляет обратный путь открытым [18]. В этом сложном рисунке незримых линий Фуко обнаруживает эпистему барокко как скопический режим эпохи.

Скопический режим эпохи как эпистема

Существующее в современной визуализации понятие режима взгляда или скопического режима описывает стратегию видения, выбор которой зависит как от смотрящего субъекта, так и от исторического априори, от условия познания, актуального для эпохи. В первом случае скопический режим выступает как дискурс, выбранный и определенный автором в соответствии со своими задачами и своей причастностью к определенным культурным институциям. Когда от анализа конкретных дискурсов исследователь переходит к поиску условия возможности этих дискурсов, то обнаруженный им в итоге скопический режим эпохи выступает в качестве эпистемы. Мы можем, например, рассматривать «картезианский перспективизм» (М. Джей) в фотографических сериях А. Родченко как авторский дискурс, подчеркнутый диагональным или вертикальным лучом взгляда. Но, будучи обнаруженным в более спокойной «горизонтальной» форме в комедиях Ч. Чаплина, мелодрамах Э. Любича или Д. Штернберга, перспективизм приобретает качество и смысл одной из наиболее значительных эпистем 1920-х годов. Точно так же «обсервационный»¹ режим взгляда, планомерно применяемый в философских фильмах Д. Вильнева («Прибытие», «Бегущий по лезвию 2049») или в социо-философских фильмах Г. Ван Сента («Слон», «Джерри») как дискурс и метод, расширяется до

¹ Мы используем для характеристики этого режима понятие, принятое в работе А. М. Пятигорского «Мышление и наблюдение. Четыре лекции по обсервационной философии».

эпистемологического условия первых десятилетий XXI века, если принять во внимание признаки той же оптической формулы в ряде фильмов этого времени, тронутых тем же состоянием потерянности: «Солярис» (США, 2002, С. Содерберг), «Часы», (США — Великобритания, С. Долдри), «Русский ковчег» (Россия, 2003, А. Сокуров), «Трудности перевода» (США, 2003, С. Коппола), «Соучастник» (США, 2004, М. Манн), «Что-то в воздухе» (Après mai, Франция, 2012, О. Ассаяс) и др.

Американский критик Х. Фостер определяет скопический режим как естественный для субъекта (индивидуума, сословия, поколения, этноса, эпохи) порядок рассматривания мира. Видение обусловлено социально и исторически, физиологически и психически. Фостер указывает также на идеологизированные скопические режимы, которые «с помощью собственной риторики пытаются <...> создать из множества визуальностей, существующих в обществе, одно главное видение или же выстроить эти визуальности в соответствии с естественной иерархией взгляда» [19, с. IX].

Г. Крипс, ссылаясь на М. Фуко («Надзирать и наказывать»), анализирует «паноптические режимы контроля» и указывает на их «разрушительные, дионисийские, либо консервативные, аполлоновские эффекты» [22, с. 99].

Характеристики скопического режима **1. Избирательность видения**

Визуальные источники, даже если они описывают одно и то же событие, разнятся набором референтов, которые художник, фотограф, автор видеозаписи или фильма счел необходимым увидеть и представить нам как свой выбор значимых визуальных объектов. Что именно зритель видит на снимке или в фильме, всегда зависит от того, что разрешает себе видеть, что предпочитает видеть автор, его поколение, его сословие или институция, которую он представляет.

Основываясь, например, на референтных комплексах А. Картье-Брессона и У. Кляйна, снимавших жизнь московских улиц в 1954—1959, можно заметить избирательность взгляда и понять ее как эпистемологическое (априорное) условие, учитывая возраст фотографов (в данном случае, возможность или невозможность личного опыта второй мировой войны), национально-культурную принадлежность, политическую ориентацию, институцию, которую они

представляют. В репортажах А. Картье-Брессона практически не появляются люди окраин и «дворов», специфической социальной среды, возникшей в 1930—1950-е годы в результате переселения обитателей бараков и подвалов в благоустроенные отдельные или коммунальные квартиры. Кроме того, его особым вниманием пользуются зрелые женщины разной степени ухоженности и элегантности, а также люди в военной форме, молодые и старики, отмеченные хорошей выправкой, благородством черт или просто мужественным обаянием. Многие здесь объясняются личными склонностями и политической ориентацией фотографа, статусом аккредитуемого агентства Magnum Photos, памятью Картье-Брессона о собственном военном опыте, признанием роли Советской Армии во Второй мировой войне, уважением к представителям армии и т. д.

Напротив, У. Кляйна не занимают жители «домов на набережной», представители традиционной социальной элиты или герои недавней истории. Его референты — обитатели «дворов» или улочек, которые, занимаясь своими делами, не заботятся о респектабельности позы и одежды. Кроме того, Кляйна привлекают участники скрытых или прямых социальных конфронтаций, вроде вызывающе-вульгарной девчонки в бикини посреди московского сквера со стариками на лавочках, «гэбистов», контролирующих праздничную демонстрацию, или группы зрителей первомайского парада, расположенной вокруг старой женщины в вязаном платке, резко-неприятно прищурившей-ся на объектив фотографа-американца.

Об избирательности взгляда говорит Н. Арлаускайте, рассматривая хроникально-документальные и игровые фильмы о ленинградской блокаде и отмечая набор референтов, составляющих иконографический канон темы: замерзший трамвай, зимний фонарь, громкоговорители на улицах, дирижабли, стрелка Васильевского острова, прорубь на Неве, санки с покойниками и т. д. Всего двенадцать канонических референтов [1].

Примеры можно множить, но закономерность такова: мы видим на фотографии и в фильме только то, что социум той или иной эпохи выбирает как значимое и достойное наблюдения.

2. Динамическая стратегия избирательного взгляда

Визуальный источник (картина, фотография, фильм) организован согласно опреде-

ленному порядку смотрения. Порядок может быть как особенным, свойственным автору, так и типичным, характерным для своего времени и эпохи, и в этом случае он имеет значение эпистемы. Опираясь на его характеристики, можно выделить несколько типов скопического режима. Американский теоретик визуальности М. Джей называет три: «картезианский перспективизм», описательный «топографический» режим, «бачное видение» [20]. Начнем с них.

«Картезианский перспективизм»

В определении первого соединяется способ видеть (ренессансная прямая перспектива) и способ мыслить (картезианская рациональная аналитика). В трактатах Л. Альберти и А. Дюрера перспективизм выглядит как симметричная оптическая пирамида или конус. Все видимое пространство организуется на центральной оси анфиладой прозрачных плоскостей или срезов видимого, уменьшающихся соответственно с увеличением дистанции, которую проходит взгляд. При этом ось взгляда фиксирована в двух привилегированных точках: в источнике (единственном, статичном, неизменном, «немигающем») и в геометрически выверенной точке схода. Избирательность взгляда здесь достигает максимально высокой степени. Даже если она не может быть реализована с чистотой абсолюта, например, в документальном фильме или репортажной фотографии, в расчет принимается только императивность взгляда, выделяющего нужные для него объекты.

Такой режим дает себя знать повсюду, где имеет место культурный или идеологический моноцентризм: в живописных пространственных образах Ренессанса, в классицизме XVIII века, занятого поисками универсального «европейского» человека, в романтизме конца XVIII и первой половины XIX века, преследующем свой идеал на бесконечно удаляющемся горизонте. Наконец, в тоталитарном искусстве 1930-х годов. На советской фотографии этого времени мы, как правило, имеем дело с императивностью насквозь (*perspescere*) видящего взгляда, пронизывающего небеса (А. Родченко «Балконы» из серии «Дом на Мясницкой», 1925, «Радиомачта», 1929), уходящего к горизонту (И. Шагин «Стальные кони», 1930, М. Альперт «Строительство Большого Ферганского канала», 1939), ввысь по диагонали (А. Родченко «Лестница», 1929, Б. Игнатович «На стройке», 1929), изгибающегося мощной дугой (Г. Петрусов

«ДнепроГЭС», 1935) или с птичьего полета охватывающего мир в его схематической ясности (А. Родченко «Спортивный клуб "Динамо"», 1935, А. Шайхет. «Лыжный поход красноармейцев», 1928). Каким бы ни был угол взгляда, как бы ни распределялись срезы видимого в оптической пирамиде, скопическим перспективным режимом передается пафос целенаправленной переорганизации мира.

В визуальном строе 1930-х годов этот режим не единственный. Фотографии А. Родченко, фильмы Д. Вертова, В. Ерофеева, С. Эйзенштейна позволяют наблюдать диалектику двух различных скопических режимов: перспективного, заданного автором, разделяющим идеологические установки своего времени, и «топографического», спровоцированного самой наблюдаемой реальностью. Так, например, в сериях А. Родченко «Фабрика-кухня» (1931) и «Парк им. А. Горького» (1929) властный перспективный взгляд, многократно усиленный экспрессивным углом зрения, проходит в реальной насыщенно-феноменологической среде. Абстрактный пафос революционной переделки мира сплетается с невольным оптическим «ощупыванием» вещей и лиц, составляющих референтный слой снимков: тряпица с прорезями для глаз и рта, защищающая от солнца и пыли, на лице женщины с носилками, лапти на ногах другой женщины в этом же снимке (А. Родченко «Носят грунт» из серии «Парк имени Горького», 1929), нечистый алюминиевый бачок с варевом и такой же нечистый фартук поварахи (А. Родченко «Фабрика-кухня», 1931), вилка с обломанными зубьями, затрепанная обложка книги, тарелка с густой похлебкой, гастрономический состав которой трудно различить (А. Родченко «Фабрика-кухня», 1931).

Объективно такое положение представляет диалектическую сложность внутреннего состояния Советской России в 1920—30-е годы, хорошо осмысленную в литературе этого времени. Например, в журналистской и художественной прозе М. А. Булгакова, в авантюрных и одновременно документально точных романах И. Ильфа и Е. Петрова.

«Топографический» режим взгляда и феноменологическая модель познания

М. Джей связывает «топографический» режим с фламандским или голландским натюрмортом, опираясь на работу С. Алперс «Искусство описывать» (S. Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*).

Century. Chicago : University of Chicago Press, 1983).

«Если и существует модель для голландского искусства, то это карта с ее неапологетически плоской поверхностью и готовностью включать в свое визуальное пространство как слова, так и предметы. <...> Если и существует философский коррелят северного искусства, то это не картезианство с его верой в геометризованную, рационализованную, по сути интеллектуальную концепцию пространства, а скорее более эмпирический визуальный опыт наблюдательно-ориентированного бэконовского эмпиризма» [20, с. 12—13].

«Топографический» режим демонстрирует сущностные различия между двумя способами мышления и познания: логическим и эмпирическим. Но в этом режиме мы различаем две версии: индуктивно-логическую (с некоторым множеством оптических посылок к правильному заключению) и феноменологическую, наблюдающую «слабые знаки» реальности и откладывающую заключение ради длящегося процесса восприятия-познания. В фотографии и кинематографе XX века две этих версии взгляда создают особенную проблему для исследователя, поскольку колебания между «индуктивным» перечислительным взглядом, между гедонистическим собиранием чувственно-оптических феноменов и подлинно феноменологическим вопросом к видимому особенно сильны и рискованны в визуальном техническом искусстве.

Наиболее отчетливо феноменологическая стратегия видения проявляет себя в советском и западно-вропейском кино, начиная с конца 1970-х и до середины 1990-х годов, в фильмах С. Соловьева, Р. Хамдамова, В. Тумаева, А. Рехвиашвили, А. Ихо, Й. Стеллинга, С. Поттер, П. Гринуэя, Д. Джармена, Н. Мэрджиняну и др. Благодаря внимательности взгляда, «ощупывающего» плоть мира: ткань и металл, камни и артефакты, луковичную шелуху, сыромятную кожу, кованое железо, разошедшееся дерево, речную гальку, золотое шитье, сухую траву и т. д., возникает эффект восприятия мира «всем телом», о чем говорил М. Мерло-Понти (М. Мерло-Понти «Кино и новая психология»). Избирательность взгляда здесь значительно ослаблена или действует с целью, прямо противоположной перспективизму, преследующему один привилегированный объект.

«Барочное видение»

Этот тип скопического режима М. Джей связывает с барочным искусством и опи-

сывает его в терминах беспорядка и неясности. В скопическом режиме барокко, по наблюдениям исследователя, представлены одновременно чувственность эмпиризма, плюрализм монадологии Г. Лейбница, экстатическая эпистемология Б. Паскаля, пылкая экспрессия религиозной проповеди и меланхолия эпохи, предчувствующей неудачу своих грандиозных притязаний: «ослепительный, дезориентирующий, экстатический избыток образов», «непрозрачность, нечитаемость и неразборчивость изображаемой реальности» [20, с. 16].

Отсутствие ясной логической перспективы или «топографического» осматривания вещей сообщают этому режиму определенную меланхолию, отмеченную В. Беньямином в его рассуждениях о барочной драме. Более того, он говорит о барочном видении в драматических тонах: «ужасные пучины барочных настроений», «переменчивые физические импульсы в симультанном пространстве», «головокружительная неопределенность аффектированного движения» [5, с. 41]. «Религиозный человек барокко настолько привязан к миру потому, что чувствует, как его вместе с миром несет к водопаду» [5, с. 49].

У Ж. Делеза мы находим еще одну характеристику барочной оптической эпистемы: «складка». Мы намерено выделяем эпистемологический аспект «складки» в рассуждениях Делеза, хотя сам по себе концепт предполагает, что онтологические, гносеологические и аксиологические аспекты предмета суть «струи и волны» одного потока [10, с. 11]. Применяя к мышлению барокко пространственные аналогии (темная комната, «обитая натянутым полотном, принимающим различные формы посредством движущихся и живых складок» [10, с. 50], двухъярусное строение, город с пересечением улиц и т. д.). Делез замечает: «С той или иной точки зрения, стало быть, воспринимается не определенная улица и не ее определенное отношение к другим улицам, ибо все это константы, — а разнообразие всех возможных связей между пересечением какой угодно улицы с любой другой, город как упорядочиваемый лабиринт. Бесконечная серия искривлений или инфлексий и есть мир, а весь мир включен в душу с какой-либо точки зрения» [10, с. 44].

Эта бесконечность взаимных размещений друг в друге внешнего и внутреннего, большого и малого, материального и мыслительного не подлежит телеологическому объяснению, словно «складки покидают своих «носителей» <...> ради участия в ка-

ком-то бесконечном состязании» [10, с. 69]. В этом, по мысли Делеза, отличие барочной складки от платоновской, которая предполагает общую меру для двух противопоставленных ее членов <...> действует, вписывая их в круг, что соответствует повторению их пропорции»¹.

Здесь опыт Делеза совпадает с опытом М. Фуко («Придворные дамы»), который моделирует барочную эпистему как «складчатость» дистанций и маршрутов видения: «виток», «спирально закрученная раковина», поворот, обращение, удвоение, бесконечное замещение видимого видящим. Становление и познание неотделимы друг от друга в этом акте, являются одной и той же бесконечной складкой, взятой одновременно в ее активном (сгибание) и пассивном (складывание) модуле.

Поэтому когда мы пытаемся найти «барочный» оптический режим, нас не всегда удовлетворит тот период кино и фотографии, который носит условное имя «барочного» (1980—1990-е годы XX века). Внешнее сходство с картинами Караваджо или Рубенса (избыточность плоти, пластическая пышность, экстатичность драматургических положений) не делает визуальные образы этого времени в действительности барочными хотя бы потому, что подчеркнутая аналогия с живописью XVII века «замыкает круг» и представляет «общую меру», провоцируя законченные телеологические объяснения и определения.

Скорее мы обнаружим этот режим в послевоенном европейском кинематографе. Например, у М. Антониони или А. Рене. В них нет экстатичности и чувственного избытка, который мы приписываем барокко как отличительную черту. Но долгий безмонтажный план, открывающий, скажем, «Затмение» (1962) М. Антониони демонстрирует как раз то, что имеет в виду Ж. Делез: петлистую траекторию взгляда героини по экстерьерным «складкам», каждый изгиб которых демонстрирует сложную связность предметной реальности и одновременно «разгибается внутрь», в реальности метафизическую, обнаруживая ее неопределенность и бесконечность. В этом режиме смотрения моделируется «непрозрачность, нечитаемость» (М. Джей) реальности и меланхолия послевоенной эпохи.

Любопытно, что та же эпоха, переживаемая советским человеком, исключает подобный скопический режим. В «Заставе Ильича» («Мне двадцать лет», 1965,

¹ Ж. Делез ссылается на диалоги Платона «Государство» и «Тимей».

р. М. Хуциев) вопрошающему герою является его погибший отец-фронтовик, и два времени, два мира, две судьбы складываются строгой греческой складкой, напоминающей геометрический завиток меандра.

Принимая во внимание характер скопического режима, среди «нео-барочных» фильмов 1980—1990-х годов можно назвать действительно соответствующими «барочной» эпистеме лишь фильмы П. Гринуэя («Контракт рисовальщика», «Отсчет утопленников», «Zoo», «Интимный дневник» и др.), где к пластической избыточности образов добавлена «петлистость» ищущего взгляда и «головокружительная неопределенность аффектированного движения» [5, с. 41].

Если три вышеописанных скопических режима со всей ясностью обнаруживают себя как эпистемы визуальной практики XX века, то два следующих составляют трудность для исследователя. Оба противоречат принципу «картины мира», то есть целостного и устойчивого визуального образа, соответствующего модернистскому представлению о целостной и непротиворечивой реальности, поддающейся связному пересказу, даже если отдельные ее проявления трагически аффектированы. Но насколько разрушение нарратива является бессознательной потребностью эпохи, ее «априорным условием знания», а насколько оно является стратегией сопротивления иллюзии целостности и прозрачности «рассказанного» мира? Применительно к XX веку можно говорить об «импульсной» или «обсервационной» оптической стратегии экспериментального искусства. Однако визуальные практики XXI века радикально меняют характер массового производства и потребления образов. К «сетевому» и «потокковому» бытию визуальных данных не может быть адекватно применено понятие «картезианского перспективизма» или «топографического взгляда». Возможно, эпистемой первых десятилетий XXI века будут «импульсный» или, как его версия, «обсервационный» скопический режим

Импульсный скопический режим

Определение и объяснение этого понятия мы находим в статье Р. Краусс «Им(пульс) видеть». Краусс связывает его с экспериментами художественного авангарда первой половины XX века, в частности, с опытами П. Пикассо, М. Дюшана, М. Эрнста. Импульсный режим представляет собой смену двух позиций зрителя: а) отождествление с оптической иллюзией, б) наблюдение

за работой «оптической машины». Иначе говоря, пульсацию взгляда, последовательно обращаемого то к образу, то к техническим условиям его создания. Такова позиция зрителя в эпоху протокинематографических устройств, когда экранное искусство еще не настолько изолировано технически, чтобы вовлечь зрителя полностью в свою иллюзию.

Результатом такого скопического режима, примененного сознательно, становится разрушение репрезентации. Ритмическая пульсация «конструирует гештальт и одновременно разрушает его, одновременно позиционируя нас в сцене в качестве активного зрителя и вне ее в качестве пассивного свидетеля» [21, с. 59—60]. Специфический «ритм желания, которое обретает и теряет свой объект в одном и том же жесте» [21, с. 62], представляется Краусс альтернативой или формой протеста против модернистского окулароцентризма с его претензией на всеобъемлющую и завершенную картину мира. Критикуя эту претензию, Краусс ограничивается наблюдением над живописными опытами дадаизма и кубизма, прибегающих к импульсному режиму взгляда.

Кинематографические аспекты вопроса мы находим в ранней статье Ж.-Ф. Лиотара «Не-кино» (*L'acinéma*, 1973). Рассуждения Лиотара о «либидинальной экономике» кино нас интересуют не столько фрейдистско-семиологическими выкладками, характерными для постмодернистской мысли 1970-х, сколько замечаниями о «правильных» и «неправильных» построениях фильма. Перспективистская (картезианская) репрезентация возникает, по мысли Лиотара, из «исключения ошибочных движений». При постановке, съемке и монтаже из фильма вычищаются «случайность, грязь, смута, неправильное, небрежное, плохо кадрированное, кривое, пересвеченное...» [13]. Эти «лишние» элементы как раз и ценны для Лиотара своей интенсивностью, разрушающей продуктивный (капиталистический) порядок кинематографической репрезентации, от которой требуется быть узнаваемой, а значит, включенной в процесс массового социального обмена. Точно так же движение, остановленное там, где зритель вправе рассчитывать на динамику, является нарушением «обменных процессов». Обездвиженность кадра уничтожает «согласованную общность, которую обычно составляет кинематографическое движение, и вместо хороших, унифицирующих и разумных форм идентификации изображение будет вызывать сильнейшее волнение своим невероятным бездействием» [13].

То, что кажется ошибкой кинопроизводства, является эстетической программой экспериментального кино, к которому апеллирует Лиотар. Разрушение известного скопического режима, картезианского или топографического, на деле есть создание нового, импульсного режима, вынуждающего взгляд зрителя постоянно менять объект наблюдения, переходя от содержания репрезентации к условиям репрезентации, расщепляя видимое на референт и референцию благодаря включению в зрелище самой механики референции вроде засвеченной пленки, небрежного кадрирования или настолько остановленного движения. Создание препятствий для «продуктивного» порядка идентификации зрителя с кинематографической иллюзией имеет здесь ту же цель, что и в живописи дадаизма и кубизма.

На протяжении XX века импульсный скопический режим был доступен для экспериментального и андеграундного кино, например, для фильмов Э. Уорхола, С. Бреккиджа, С. Двоскина, Г. Дебора, П. Кулибёфа, Ш. Аккермана и др. В каждом случае эта была альтернатива классическому перспективизму с его иллюзией целостного моноцентрического телеологически оправданного мира. Но с отступлением глобальной культуры от самой идеи моноцентричности, с разрушением «картины мира» и превращением ее в мириады визуальных «сетевых» образов, не слагающихся в осмысленное целое, такой скопический режим неосознанно принимается широким кругом потребителей визуальной культуры, в особенности, поколением XXI века.

«Обсервационный» скопический режим является вариантом импульсного режима. Последний превращает зрителя из пассивного потребителя визуального продукта в создателя новой содержательно-образной целостности путем непрерывной пульсации внимания, сфокусированного то на зрелище, то на технических условиях зрелища. Но в какой-то момент это пульсирующее движение может быть приостановлено. Взгляд зрителя, не находя ясных опор для себя ни в образном содержании, ни в объективированном инструментарии зрелища, невольно обращается к собственному усилию бесплодного смотрения. Возникает ситуация, которую А. М. Пятигорский называет «наблюдением наблюдателя» [17]. Отчасти на нее указывает и Ж.-Ф. Лиотар, когда говорит про обезличенность или нулевые значения референтов в кадре фильма [13]. Первыми приходят на память экспериментальные фильмы Э. Уорхола

«Сон», «Еда» или «Эмпайр», построенные на «нулевом» движении и на значении, «обнуляющемся» в чрезмерно длительном процессе восприятия неизменного объекта. Но такой же опыт зрения мы находим в фильмах М. Антониони, Я. Одзу, А. Тарковского. При всех индивидуальных особенностях этих авторов несомненна близость их философских позиций. И обозначена она, между прочим, склонностью к этически безупречному «наблюдению наблюдателя», вопрошанием к самому видящему о природе и цели его внимания. Пустые или разреженные созерцательные панорамы, долгие обездвиженные планы в их фильмах, не обнаруживая своего смысла в видимом, переводят внимание на самого видящего, наблюдающего их по какой-то неясной причине. Реакция на это переход может быть разной. Чаще всего зритель, практикующий другие режимы взгляда, взыскующий ясности содержания и определенности смысла, испытывает удивление, раздражение, дискомфорт скуки, отторжение. Однако культурная реальность XXI века, поставившая под вопрос определенность заданного смысла и ясности конфигураций, все чаще требует как раз «обсервационного» режима видения, объективирующий не предмет, а условия и самого субъекта наблюдения. Во всяком случае, такой созерцательный медитирующий режим заметен в фильмах Г. Ван Сента «Джерри» (2002), «Слон» (2003), «Последние дни» (2005), А. Киаростами «Пять» («Пять посвященных Одзу», 2003), «24 кадра» (2017), Н. Б. Джейлана «Однажды в Анатолии» (2011), «Зимняя спячка» (2014), «Дикая груша» (2018), Вима Вендерса «Всё будет хорошо» (2015), Д. Вильнева «Прибытие» (2016), «Бегущий по лезвию 2049» (2017), А. Зельдовича «Медя» (2021).

Заключение

Философско-эпистемологический подход к анализу визуальных образов, в особенности наиболее актуальных для своей эпохи, позволяет выделить скопический режим в качестве модели и стратегии познания, результатом действия которой становится визуальный образ. Фильм и фотография наглядно демонстрируют, что именно из окружающей реальности и в каком именно ракурсе согласна видеть эпоха, насколько императивна или, напротив, созерцательно-пассивна ее познавательная интенция. Это качество визуальных образов, характеризованное избирательностью взгляда, его динамикой и модусом, мы называем

вслед за К. Метцем, М. Джейм и М. Баль скопическим режимом. Учитывая подробную разработку этики и эпистемологии скопических режимов в классической культуре М. Фуко («Надзирать и наказывать», «Слова и вещи»), мы полагаем скопический режим демонстрацией, доминирующей в социуме той или иной эпохи познавательной стратегией. Обращение к значительным явлениями визуальной культуры разных десятилетий XX и XXI вв., позволяет выделить не только представленную взгляду «картину мира», но и ее эпистемологическое условие — режим взгляда.

Если весь опыт анализа кинематографических образов XX века, предпринятый гуманитарной наукой, позволяет с относительной уверенностью представить это время как последовательную смену трех доминирующих скопических режимов: «картезианского перспективизма» (1920—1930-е), «топографического» (1970-е), «барочного» (1950-е, 1980—1990-е), то наблюдение за визуальной культурой XXI века заставляет предположить широкую актуализацию скопических режимов, доселе бывших инструментами экспериментального искусства: «импульсного» и «обсервационного» режимов, работающих не с видимыми вещами и событиями, а с самим субъектом зрения, утратившим свою уникальность и аподиктичность в условиях «сетевой» культуры.

1. Арлаускайте Н. «Пройдемте, товарищи, быстрее!»: режимы визуальности для блокадной повседневности // Блокадные нарративы / сост. П. Барскова, Р. Николози. М. : Новое литературное обозрение, 2017. С. 77—102.

2. Аронсон О. В. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М. : Новое литературное обозрение, 2007. 384 с.

3. Афанасьевский В. Л. Основания понимания дискурса в историко-культурных исследованиях М. Фуко // Аспирантский вестник Поволжья. 2019. № 3—4. С. 54—60. URL: <https://doi.org/10.17816/2072-2354.2019.19.2.54-60>.

4. Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований / пер. с англ. Я. Левченко // Логос. 2012. №1 [85]. С. 212—249.

5. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М. : Аграф, 2002. 288 с.

6. Бокарева О. Б. Генезис гуманитарных наук у М. Фуко, понятие «эпистемы» и про-

грамма археологии знания» // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2019. Т. 2, № 2, С. 6—10.

7. Гашков С. А. К определению понятия «эпистема» в работе «Слова и вещи» Мишеля Фуко // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2016. № 4. С. 234—241

8. Гашков С. А. «Эпистема» как путь к познанию. Эвристический потенциал концепта «эпистемы» Фуко для социально-онтологических концепций языка и истории. // Философская мысль. 2018. № 4. С. 30—40.

9. Гийому Ж., Мальдидье Д. О новых призмах интерпретации или проблема смысла с точки зрения анализа дискурса // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса : пер. с фр. и португ. / ред и вступ. ст. П. Серио ; предисл. Ю. С. Степанова. М. : Прогресс, 1999. С. 124—136.

10. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко / общ. ред. и послесл. В. А. Подороги ; пер. с франц. Б. М. Скуратова. М. : Логос, 1997. 264 с.

11. Домников С. Д. «Тексты вещей». Традиционный текст в эпистемологической перспективе // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2019. Вып. 2. С. 145—157.

12. Инишев И. Н. Чтение и дискурс: трансформации герменевтики. Вильнюс : ЕГУ, 2007. 168 с.

13. Конфедерат О. В., Дядык Н. Г. Гедонистическая онтология фильма: порождающие модели // Социум и власть. 2020. № 3 (83). С. 74—84.

14. Лиотар Ж.-Ф. L'acinéma / пер. с фр. Т. Осипова / Cineticle. 2020, 12 авг.

15. Львов Д. В. Архетипы в контексте априорного знания и эпистемы // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2020. № 55. С. 89—96.

16. Мелешина С. Н. Синхронные мыслительные программы: историческая реконструкция эпистем М. Фуко // Дискурс-Пи. 2015. №1 (18). С. 72-79.

17. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ кино / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб. : Изд-во Европейского университета, 2010. 336 с.

18. Пятигорский А. М. Мышление и наблюдение. Четыре лекции по обсервационной философии. Рижский Философский Симпозиум. Рига : Liepnieks & Ritups, 2002. 72 с.

19. Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса : пер. с фр. и португ. /

ред и вступ. ст. П. Серио ; предисл. Ю. С. Степанова. М. : Прогресс, 1999. С. 12—53.

20. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. СПб. : А-сэд, 1994. 407 с.

21. Foster H. Preface // *Vision and Visuality*. / ed. by Hal Foster. Bay Press Seattle. 1988. P. IX—XIV.

22. Jay M. Scopic Regimes of Modernity // *Vision and Visuality* / ed. H. Foster. Seattle : Bay Press, 1988. P. 12—13.

23. Krauss R. The Im/Pulse to See // *Vision and Visuality* / ed. H. Foster. Seattle : Bay Press, 1988. P. 59—60.

24. Krips H. The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek // *Culture Unbound*, Vol. 2, 2010. Pp. 91—102.

References

1. Arlauskajte N. (2017) Blokadne narriativy. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, p. 77—102 [in Rus].

2. Aronson O. V. (2007) Kommunikativnyj obraz (Kino. Literatura. Filosofija). Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 384 p. [in Rus].

3. Afanas'evskij V.L. (2019) *Aspirantskij vestnik Povolzh'ja*, no. 3—4, pp. 54—60 [in Rus].

4. Bal' M. (2012) *Logos*, no. 1 (85), pp. 212—249 [in Rus].

5. Ben'jamin V. (2002) Proishozhdenie nemeckoj barochnoj dramy. Moscow, Agraf, 288 p. [in Rus].

6. Bokareva O. B. (2019) *Mezhdunarodnyj zhurnal gumanitarnyh i estestvennyh nauk*, vol. 2, no. 2, pp. 6-10 [in Rus].

7. Gashkov S. A. (2016) *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofija. Sociologija. Politologija*, no. 4, pp. 234—241 [in Rus].

8. Gashkov S. A. (2018) *Filosofskaja mysl'*, no. 4, pp. 30—40 [in Rus].

9. Gijomu Zh., Mal'did'e D. (1999) *Kvadratura smysla: Francuzskaja shkola analiza diskur-*

sa. Moscow, Progress, pp. 124—136 [in Rus].

10. Deljoz Zh. (1997) *Skladka. Lejbnic i barokko*. Moscow, Logos, 264 p. [in Rus].

11. Domnikov S. D. (2019) *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofija. Psihologija. Sociologija*, vol. 2, pp. 145—157 [in Rus].

12. Inishev I. N. (2007) *Chtenieidiskurs: transformacii germenevtiki*. Vil'njus, EGU, 168 p. [in Rus].

13. Konfederat O. V., Djadyk N. G. (2020) *Socium i vlast'*, no. 3 (83), pp. 74—84 [in Rus].

14. Liotar Zh.-F. (2020) *Cineticle* [in Rus].

15. L'vov D. V. (2020) *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofija. Sociologija. Politologija*, no. 55, pp. 89—96 [in Rus].

16. Meleshina S. N. (2015) *Diskurs-Pi*, no. 1 (18), pp. 72—79 [in Rus].

17. Metc K. (2010) *Voobrazhaemoeoznachajushhee. Psihoanalizkino*. Saint Petersburg, Izd-vo Evropejskogo universiteta, 336 p. [in Rus].

18. Pjatigorskij A. M. (2002) *Myshlenie i nabljudenie. Chetyre lekcii po observacionnoj filosofii*. Riga, Liepnieks&Ritups, 72 p. [in Rus].

19. Serio P. (1999) *Kak chitajut teksty vo Francii / Kvadratura smysla: Francuzskaja shkola analiza diskursa*. Moscow, «Progress», pp. 12—53 [in Rus].

20. Fuko M. (1994) *Slova i veshhi. Arheologija gumanitarnyh nauk*. St. Petersburg, A-cad, 407 p. [in Rus].

21. Foster H. (1988) *Preface / Vision and Visuality*. Ed. by Hal Foster. Bay Press Seattle, p. IX—XIV [in Eng].

22. Jay M. (1988) *Scopic Regimes of Modernity // H. Foster. (Ed.). Vision and Visuality*. Seattle, Bay Press, pp. 12—13 [in Eng].

23. Krauss R. (1988) *The Im/Pulse to See // H. Foster. (Ed.). Vision and Visuality*. Seattle, Bay Press, pp. 59—60 [in Eng].

24. Krips H. (2010) *The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek. Culture Unbound*, Vol. 2, pp. 91—102 [in Eng].

For citing: Confederat O.V., Dyadyk N.G.
Scopic regime and its place in the epistemological
plan of visual culture //
Socium i vlast'. 2022. № 3 (93). P. 71—82. DOI:
10.22394/1996-0522-2022-3-71-82.
EDN ZMDGEK.

UDC 165.19 + 316.733

EDN ZMDGEK

DOI 10.22394/1996-0522-2022-3-71-82

SCOPIC REGIME AND ITS PLACE IN THE EPISTEMOLOGICAL PLAN OF VISUAL CULTURE

Olga V. Confederat,

Chelyabinsk State University,
Associate Professor of the Department
of History of Russia and Foreign Countries,
Cand. Sc. (Cultural Studies), Associate Professor.
Chelyabinsk, Russian Federation
E-mail: olga.confederat@yandex.ru

Natalya G. Dyadyk,

South Ural State
Humanitarian Pedagogical University,
Associate Professor of the Department
of Philosophy and Culturology,
Cand. Sc. (Philosophy).
Chelyabinsk, Russian Federation.
E-mail: djadykng@cspu.ru

Abstract

Introduction. The interest of modern humanities in the field of the visual involves systematic work with the structural and content elements of the spectacle, encoding important information about social being and thinking, about the value systems of man and society, about the nature of receptions and models of cognition adopted in a particular era. The subject of attention in the article is the basic coding tool of visibility - the gaze mode or the scopic mode. Elucidation of its nature and mode of action opens up the possibility of a philosophical consideration of the cognitive models of the era.

The purpose: of the article is to present models of scopic modes in the aspect of the philosophical theory of visibility, to reveal their epistemological significance and to consider examples of the practical operation of such modes in films of the 20th and 21st centuries.

Methods. In the course of the study, general scientific methods of analysis and synthesis were used;

the method of phenomenological reduction, which allows fixing the sensually perceived qualities of object-spatial screen images; a hermeneutic method that allows, on the basis of visible sign structures, to reveal the deep intentions of a visual image, as well as methods of structural and discursive analysis of a visual source, which make it possible to identify markers of the philosophical and cultural content of a visual text and the objective causes and conditions for its appearance.

The scientific novelty lies in the fact that we approach the visual source from the standpoint of epistemology, which allows us to find out the nature of the cognitive strategy of a particular era. We systematize the types of scopic modes accepted in visualism and reveal the possibility of theorizing an additional, "observational" mode, which is relevant for the beginning of the 21st century.

Results. In the course of the analysis, we applied the tools and conceptual base of philosophical epistemology to modern visual culture, namely, to photographic and cinematic images. This made it possible to see a certain cognitive strategy behind the same type of way of organizing the spectacle and controlling the spectator's gaze, and thereby open up a possible path to studying the epistemological "a priori condition" of cognition characteristic of a particular era. The five most effective scopic regimes are considered: "Cartesian perspectivism", "topographic" regime, "baroque" regime, "impulse" and "observational" regimes.

Conclusions. Structural and discursive analysis of visual material (photographic series and films) of different decades of the 20th and 21st centuries makes it possible to highlight a special tool that encodes the cognitive intentions of the era in a visual image: the scopic mode or the gaze mode. Using the type of selectivity inherent in it and the dynamics of the gaze as the basic characteristics of the scopic mode, we distinguish five basic scoping modes in the visual practice of the XX—XXI centuries.. At the same time, understanding the regime of gaze as an expression and action of the episteme that dominates in a particular era, we discover the philosophical and epistemological field of study of photography or film.

Keywords:

scopic mode,
episteme,
film,
photography,
visual culture,
cognitive intention