

УДК 130.2

DOI: 10.37279/2413-1695-2024-10-1-18-29

## НОРМАТИВНОСТЬ ФОТОГРАФИИ: МОДЕЛИРОВАНИЕ ВИДИМОСТИ И ВОСПИТАНИЕ ВЗГЛЯДА

Хорошилов А. А.

***Аннотация:** В статье анализируется феномен нормативности фотографии как способа регулирования процесса создания и распространения изображений. На примере культурной практики и социального использования фотографии показывается, что нормативность проявляется в аспектах дискурса власти, социальной нормативности и эстетического принципа. На основании этого делается вывод о сконструированности изображений и закрытости мира от них, необходимости ограничения представления о фотографии как о прозрачном способе репрезентации вещей и удостоверении их существования, а также о выражении в фотографии культурных кодов общества, которое ее использует. Таким образом, нормативность фотографии, существующая в культуре, производит воспитание взгляда, вводит визуальные стандарты и нормы зрительного восприятия. Это в свою очередь открывает политическое измерение фотографии.*

***Ключевые слова:** фотография, нормативность, философия фотографии, культурная практика.*

Важность вопроса о нормативности фотографии становится очевидной в ситуации, когда мир по большей части представлен через фото и видео изображения. Сколько бы кадров мы ни сделали, сколько бы часов видео ни сняли, все равно у нас не получится воспроизвести окружающий мир во всей его полноте. Главное, что остается по ту сторону изображения, – это возможность взаимодействия с местом, в котором находится наблюдатель: рассматривать, перемещать объекты, самому перемещаться как захочется. Это верно даже, если не брать во внимание особую роль видимости, в которой исчерпывается информация, доступная на фотографии или видео. Человек, рассматривающий фотографию, всегда имеет дело с точкой зрения, с жестом автора этого изображения. Последнее подчиняется желанию создателя показать или, наоборот, скрыть что-то. Условность и ограниченность автоматических изображений, стремящихся представить для нас мир, остается общепринятой и разделяемой ситуацией в культуре. Несмотря на описанную неполноту рассматриваемые медиа успешно встроены в многообразие культурных практик.

Выводы, полученные нами, демонстрируют, что фотография, как культурная практика предоставляет ряд возможностей, действующих как способ защиты от хаоса реальности и как способ конструирования своего присутствия в мире цифровых коммуникаций [1; 2]. Действуя в обществе, она способна выражать отношения, демонстрировать события,

информировать, удостоверить, создавать общественное мнение. Из-за столь широких возможностей, демонстрация фотографических изображений попадает под контроль власти. В ее руках фотография участвует в процессе идентификации, каталогизации, создании внешнего вида, моделировании видимости и других процессах упорядочивания и контроля. Результаты этого процесса знакомы всем: это фотография для удостоверения личности, запрет на фотографирование определенных мест, контроль за содержанием изображений в СМИ и другие нормативные процессы. Поскольку существование фотографии в социальной среде служит различным целям и может привести к конкретным действиям и переменам, то контроль как над демонстрацией, так и над производством изображений может рассматриваться как способ контроля над обществом.

Первый факт вмешательства власти в производство фотографий, связанный с решением британского правительства во время Крымской войны 1853–1856 годов, описывает Сьюзен Сонтаг: «Весь предыдущий год (1854) пресса публиковала тревожные сообщения о непредвиденных опасностях и лишениях, которым подвергаются британские солдаты, и, желая как-то нейтрализовать их, правительство предложило известному профессиональному фотографу создать более благоприятное впечатление о непопулярной войне» [3, с. 39]. Этим «официальным» фотокорреспондентом был Роджер Фентон. Перед отправкой в Крым он получил четкие инструкции не фотографировать убитых, искалеченных и больных. Помимо этого, его фотографии лимитировала громоздкая техника, используемый им фотографический процесс, на то время самый совершенный, но от этого не менее трудоемкий. Поэтому сюжетами его снимков стали виды Севастополя и Балаклавы, корабли британского флота, палаточные лагеря, укрепления, кладбища. Для того чтобы снять солдат за повседневными делами, ему приходилось расставлять их наиболее удачным образом и просить не двигаться 15 секунд – таково было минимальное время выдержки при лучших условиях.

Первая поддерживаемая правительством командировка фотографа на войну послужила отправным пунктом в моделировании мнения о вооруженных конфликтах среди граждан враждующих государств. Любая война – это бесконечный ужас насилия и смерти. Но такой она становится для всего мира только с помощью фотографий или видеозаписи. Всесторонняя освещенность ужасов войны во Вьетнаме привела к широкому антимилитаристскому движению, подрыву авторитета американского правительства и широкой череде акций протеста. После этого прецедента, «понимая те эффекты, которые могут возникнуть в результате воздействия изображений на общественное мнение, военные систематически стремились над ними господствовать, удалять виды, снятые с земли, запрещать любое представление тел и жертв, изымать любые конкретные следы боев... Таким образом, война становилась абстрактной и приемлемой, если не приятной» [4, с. 170].

Нормативность фотографий войны, контролируемая властью, определяет восприятие событий конфликта и используется для регулирования общественного мнения и поддержания порядка. Такая фотография демонстрирует только определенные сюжеты и полностью игнорирует другие, закрывает мир от наблюдателя. Сегодня, с распростране-

нием электронных СМИ, социальных сетей и информационных каналов в мессенджерах, контроль над распространением изображений и видео становится не просто задачей цензуры внутри государства. Вместе с тем он превращается в часть феномена, получившего название информационных войн, которые предполагают среди прочего «массированную психологическую обработку населения для дестабилизации общества и государства, а также принуждения государства к принятию решений в интересах противоборствующей стороны» [5]. И роль фотографии и видео в этом процессе сложно переоценить.

Примечательно, что такой порядок представления информации используется не только во время войн: он служит также актуальной практикой любого истеблишмента. За любым лидером закреплён штат фотографов, изготавливающий официальные снимки событий, встреч и досуга главы государства. Все вместе они призваны создать образ политика, который удовлетворит избирателя и сформирует у него идею сильного, достойного, уверенного президента, премьер-министра и т.д. Наравне с этим все другие фотографии, которые могут сделать фотографы, по мере возможности тщательно контролируются. Если мероприятие не закрытое, то фотографам отводится определенное место, лишь с которого они могут вести съемку, и указывается пространство, которое они могут фотографировать. Введенная сегодня нормативность для изображений войны и политиков наглядно показывает, как может выстраиваться политическое воспитание взгляда.

Следующий этап контроля производства изображений заключается в полном запрете фотографирования на определенной территории или необходимости получения разрешения на это. Например, на территории Российской Федерации для использования съемочной аппаратуры на заседаниях суда или в местах лишения свободы требуется разрешение суда или начальника учреждения УФСИН, что делает недостижимой эту возможность для большей части общества. Сама проблема открытости общественных, частных и специальных мест для изображений ярко демонстрируется количеством правовых и нормативных документов [6].

Однако контроль над снимками осуществляется не только в сфере власти. Нормативность может проявляться в предпочтении одного вида изображений другим, в выборе позы, места или события для съемки, в эстетических характеристиках фотографии и т. д. – словом, конструироваться на основе социального габитуса. В определенных случаях введение нормативности в производство фотографий может выступать как инициатива общественной организации или группы людей. Например, в феврале 2015 года Российский Союз Молодежи запустил «компанию по борьбе с опасными селфи». В качестве обоснования авторы приводят следующее: «Людам свойственно не замечать опасность, если та скрывается за чем-то безобидным и малозначимым. Но поверьте, речь идет не о мифической угрозе, опасные селфи – это проблема, которую надо было решать еще вчера [...] подростки все чаще гибнут и калечатся, делая рискованные селфи и экстремальные фото друг друга. Российский Союз Молодежи призывает бороться с «эпидемией селфи»!<sup>1</sup>

Другая сторона нормативности фотографии связана с тем, что Пьер Бурдьё в рам-

---

1 ВКонтakte: сайт. URL: [https://vk.com/wall-27486\\_9114?ysclid=Isozs323ew400164176](https://vk.com/wall-27486_9114?ysclid=Isozs323ew400164176) (дата обращения 16.02.2024)

ках анализа культурных практик фотографии называет народной эстетикой. Она выражается в виде фотографической продукции или в суждениях по поводу фотографии, основанных на общественном вкусе, который в свою очередь подчинен «категориям и канонам традиционного мировидения» [7, с. 124]. Последнее подчиняет фотографию логике репрезентации и точного воспроизведения реального. При этом, показывает Бурдые, реальное – это отнюдь не существующее объективно и согласующееся с реальностью вещей, но то, что соответствует правилам социального определения объективности. Таким образом, общество само для себя определяет, что образ реального, соответствующий способу презентации в этом обществе, является объективным. Народная эстетика вносит свое изменение нормативности в создание фотографических изображений и делает это строго в соответствии со своим способом восприятия.

Еще одно измерение нормативности фотография принимает в практике творческой фотографии. Этот термин скорее описывает эстетические особенности изображений, нежели приписывает им выбор определенного объекта для съемки. Например, одноименная книга состоит из двух частей: «творческие техники» и «творческие сюжеты» [8]. В них подробно рассматривается то, как необходимо настроить камеру и как снимать тот или иной сюжет, чтобы получить «замечательные фотографии» [8, с. 6]. Творческая фотография ставит перед собой цель, не покидая поля фотографии и используя только фотографические средства, порвать с расхожим, обывательским, использованием фотографии. Этот переход от обывательского к творческому использованию фотографической практики сопровождается в первую очередь углублением знаний в использовании аппаратуры, построении кадра, композиции. Он связан с улучшением качества изображений. Во многом эти изображения остаются в сфере той же народной эстетики и попросту обретают качественный, с точки зрения фотографического искусства, вид. Продвигаясь в навыках творческой фотографии, фотограф, скорее всего, будет определять ценность своих снимков в соответствии с наличием на них «сюрпризов» – определенных обстоятельств, метко описанных Роланом Бартом. Среди них редкость фотографируемого объекта, запечатление действия в его решающей стадии, «смелый трюк», мультиэкспозиция, оптические искажения, случайная или необычная находка [9, с. 65–66]. Творческий фотограф должен тренироваться в поисках подобных сюжетов, «подобно акробату, должен пренебречь законами вероятного и даже просто возможного» [9, с. 67].

Наконец, нормативность может исходить из фотографических союзов, агентств и организаций. Так, вид репортажной фотографии, какой мы ее знаем в XX веке, во многом придала деятельность фотографов агентства Магнум Фото (Magnum Photos). Другое общество, возникшее в начале 90-х годов XX века, широко распространенное в мире – «Ломографическое общество»<sup>2</sup> – чье развитие и распространение связано с особым видом изображений, получаемых при помощи камеры ЛОМО. Они отличаются насыщенными цветами, высоким контрастом, размытостью. То есть полностью противоположны по своей изобразительной эстетике тем изображениям, которые преобладают как в медийной среде, так и среди фотографий, сделанных исходя из общественного вкуса. Помимо изо-

2 Оно получило свое название и идеологию из-за советского фотоаппарата «ЛОМО КОМПАКТ-АВТОМАТ» (ЛК-А).

бражений внутренний протест против общепринятой фотографии выражается и в 10 правилах ломографии: 1. Всегда берите с собой фотоаппарат, где бы вы ни были; 2. Используйте фотоаппарат в любое время дня и ночи; 3. Ломография не вторжение в вашу жизнь, это часть ее; 4. Снимайте от бедра; 5. Приближайтесь максимально близко к избранным ломографическим объектам; 6. Не думайте; 7. Действуйте быстро; 8. Необязательно знать заранее, что у вас получится на пленке; 9. И после съемки тоже; 10. Не думайте о правилах.<sup>3</sup> Эти правила последовательно порывают с пунктами народной эстетики, что проявляется в постоянном наличии камеры и расширении фотографической практики от занятия с определенным временем и местом до жизни как таковой. Сюда же нужно добавить пренебрежение традиционными идеями кадрирования, композиции, выстраивания кадра, прогнозирования результата, и отмену каких-либо видов условностей относительно фотографической практики. Провозглашая абсолютную свободу в отношении способа фотографирования, ломография все же устанавливает нормативность изображений через их эстетические характеристики, которые во многом зависят от аппаратуры и машинного основания (способа обработки). Практика ломографии создает изображения, являющиеся противоположностью общераспространенных фотографий, но для того, чтобы оставаться определенной, придерживается эстетических норм, установленных как используемой техникой, так и способом обращения с ней.

Итак, описанная нами нормативность фотографии проявляется в трех аспектах. Во-первых, это контроль над фотографиями войны, политиков и прямой запрет на съемку. Во-вторых, социальные нормы, обусловленные общественным вкусом. В-третьих, практика фотографирования, созданная вокруг определенного эстетического принципа. На основании этого можно сделать несколько выводов.

Первое, на что падает внимание при таком рассмотрении фотографической практики, – это сконструированность изображений и закрытость мира от них. Войну представляют в выгодном (в плане регулирования общественного мнения) свете, и властью прямо запрещается изображать такие места, как тюрьмы, военные базы и т.п. Повседневная и праздничная фотография подчинена определенному вкусу, и ее достоверность выстраивается в соответствии с принятым понятием реального. Творческая фотография скорее ориентирована на выразительные возможности используемой техники, фотографического письма, чем на предмет перед объективом. Во всех описанных ситуациях окружающий мир, его события, остаются по ту сторону фотографии. Парадоксальным образом фотография, которой в XIX веке приписывали будущее, связанное с открытием мира для взгляда, показом недоступных мест, осуществлением переписи вещей и т.п., становится тем, что закрывает этот мир от взгляда, что мало ориентировано на отображение внешнего мира, а больше замкнуто в ряде видов и сюжетов, воспроизводящих одно и то же. Кажется, что сегодня едва ли возможно найти или сделать фотографии, которые просто говорили бы о том, что есть, что происходит, о том что возвращается каждый день в банальном, уже виденном. «Парадокс состоит в следующем: самые совершенные технологии неперестанно расширяют границы видимого, средства массо-

---

<sup>3</sup> Ломография // Фотожурнал ХЭ: сайт. URL: <http://photo-element.ru/ps/lomo/lomo.html> (дата обращения 16.02.2024)

вой информации пытаются представить нам все более далекие и неизведанные места, виртуальные миры противопоставляют синтетические изображения реальным, жесткая конкуренция заставляет культурную индустрию (рекламу, телевидение, прессу, туризм и т. д.) удваивать графическую изощренность» [4, с. 454]. При этом мы начинаем видеть меньше, не обращаем внимание на повседневное и ординарное, уже виденное. Пожалуй, единственным местом в современной культуре, где мы можем встретиться лицом к лицу с повседневным и банальным, служит современное искусство.

Пытаясь разрешить описанный выше парадокс, художники изображают повседневное и знакомое, создают описи вещей, используя в качестве средства фотографию. Эмансипация фотографии от общественного вкуса, дискурса власти и эстетики «сюрприза», произошедшая в искусстве, приводит ее к функционированию на том уровне культурной практики, который мы описали как замедление и повторение [1]. Художники, работая с повседневностью, используют фотографию как способ защиты от нарастающего потока информации, визуальных образов, скорости жизни, как способ создания целостности, восстановления связи с конкретным, осязаемым, пережитым, знакомым.

Итак, практика фотографии вполне совмещает в себе две противоположных функции: дематериализацию мира, сокрытие его за визуальными образами, и обратное движение, вновь открывающее взгляду повседневное и актуализирующее мир. Осознание нормативных порядков, применяемых к фотографии в определенных социальных сферах, при таком рассмотрении играет важную роль в осмыслении границ восприятия и знания об окружающем мире.

Второй вывод, прямо связанный с первым, относительно нормативности, применяемой к фотографии в культуре, можно выразить следующим образом: суждение о сущности фотографии как о способе прозрачной репрезентации вещей и удостоверения их существования должно приниматься со значительным ограничением. При рассмотрении фотографии в качестве документа необходимо учитывать процесс создания изображения и эстетические привычки автора и зрителя изображения. Проиллюстрировать это положение можно на примере снимков фотографов, работавших в Петербурге во второй половине XIX века. Почти на всех изображениях города мы не увидим деталей неба (ему будет соответствовать равномерная светлая поверхность), людей и столбов с проводами, которые в то время повсеместно были установлены в городе. Если относительно изображения неба ситуацию легко объяснить особенностью фотоматериала того времени, то куда пропадают люди и столбы? Обратившись к оригинальным негативам, можно увидеть, что все это на них есть. Эстетический принцип того времени заставлял фотографов с помощью ретуши убирать столбы, провода, и случайно попавших в кадр людей, а иногда даже целые кареты с итоговых отпечатков. Публика приветствовала строгие и безмолвные изображения города – в противовес излишним деталям, связанным с индустриализацией и многолюдностью. Таким образом, фотографии Петербурга второй половины XIX века, представляют большой интерес для исследования в качестве способа видения, соответствовавшего той эпохе, а не как документ или свидетельство, описывающее город. В более категоричной форме

изложенную ситуацию можно обобщить следующим образом: фотоснимок лжет, он говорит не о реальности, а о культурных кодах. Это третий возможный вывод относительно нормативности фотографии.

Понимание снимков как культурных свидетельств открывает широкий горизонт для исследования социальной реальности, получившей расширение через фотографию. Оно становится тем актуальнее и содержательнее, чем большую роль в культуре начинает играть видимость. В общем виде исследование изображений может служить главным инструментом в воссоздании эволюции видения человечества, от доисторической эпохи до наших дней. Как показывает В.М. Розин, историческое рассмотрение связи изображений и социальной реальности может послужить основой для обоснования современного способа восприятия, описания культурных моделей, лежащих в основе видения окружающего мира и производства изображений [10]. Здесь нормативность предстает как массовый вкус, на основании которого делается выбор о месте, позе, времени и ситуации для съемки. Вкус этот крайне консервативен и выдает себя через «неисчислимое» множество однотипных изображений, доступных для просмотра в социальных сетях. Портреты, дети, праздники, встречи, отпуска и другие события жизни, если и подлежат фотосъемке, то только определенным образом, с расчетом на определенные изображения в итоге. Вся важность подобных наблюдений заключается в том, что выбор точки зрения на фотографируемую сцену редко является осознанным, но скорее завершается в мимолетном схватывании наиболее «красивой» для взгляда компоновке кадра. Бессознательный выбор направления и момента съемки, разделяемый среди множества фотографов-по-случаю и фотографов любителей, говорит сам за себя. Такое предпочтение связано с общим планом общественного вкуса, генерирующего способ смотреть, выбирать, думать, оценивать. Общий вид чувственности в современном мире выходит за рамки конкретного государства, народа или общества и становится массово разделяемым всеми участниками интернет-среды в планетарном масштабе, о чем можно судить по географии фотоснимков. Всемирный культурный код, во многом укорененный в визуальном, приводит к тому, что люди начинают видеть одни и не замечать другие события независимо от места жизни, достатка, образования, исторического наследия и т. д. Это предполагает, что «близкое и далекое смешиваются в одной и той же униформизации [и] что видимое само по себе ускользает от нас в нагромождении визуальных штампов» [4, с. 458]. В такой ситуации давать себе отчет в том, чем мы руководствуемся при восприятии и познании окружающего мира, становится особенно важно ввиду вывода, сделанного первым. Видимость, подчиненная дискурсу власти, может выступать как средство контроля. Средство много более опасное, чем силовое принуждение, так как действует неявно, исподволь навязывая нам ту или иную точку зрения как в смысле мышления, так и в смысле направления взгляда.

Если мы придаем своим фотоизображениям определенный желанный вид, мы тем самым используем фотографию как прокрустово ложе для нашего восприятия. Чувственность, организованная по фотографическому принципу, приводит к ситуации, когда мы считаем правомерным выносить решение о ценности места, объекта, события и

даже человека по одной лишь фотографии. Сергей Лишаев подробно описывает одно из проявлений такого рода восприятия, называя его «фото-конструкция путешествия». «С тех пор, – пишет Лишаев, – как туризм стал массовым, а путеводной нитью наших странствий по свету стала фотография, его природа изменилась. Когда-то внимание путешественников занимали дорога и то, что ей открывалось: другой мир, другие люди, невиданные обычаи и нравы. Бытие-в-пути было насыщено событиями и встречами, оно давало человеку новый опыт и расширяло границы сознания. В наши дни внимание туриста сместилось с людей и ландшафтов на технические образы. Соответственно, иным стало и путешествие» [11, с. 50–51]. Собираясь в путешествие, турист смотрит фотографии того места (главным образом достопримечательности) куда едет, приехав, делает снимки этих уже увиденных на других фотографиях достопримечательностей, но уже свои, а вернувшись домой, смотрит на эти снимки. Такую ситуацию едко комментирует Маклюэн: «Можно поспорить, что такие люди на самом деле никогда не покидают своих избитых маршрутов восприимчивости, равно как никогда не прибывают ни в какое новое место» [12, с. 224].

Итак, рассмотренная нами нормативность в фотографической сфере характеризуется, с одной стороны, предпочтительным видом изображений, который зависит от культурных кодов, привычек и норм зрительного восприятия, принятого в конкретном обществе. С другой стороны, нормативность исходит из дискурса власти, действуя как прямой запрет на съемку, как регулирование содержания фотографий, демонстрируемых в СМИ или публично, как формирование общественно мнения через предъявление фотографий, которые вписываются в визуальные стандарты людей, не вызывают противоречий своим значением и искажают смысл сфотографированного события тем, как оно сфотографировано. Культура производит воспитание взгляда, и фотография в этом процессе занимает не меньшую роль чем телевидение, кино и интернет.

Диалектика предъявленного/скрытого, появления/исчезновения пронизывает современную культурную практику фотографии. Этот факт отчетливо демонстрирует смену отношения к фотографической процедуре. Появившись в связи с развитием метрополий, монетарной экономики и индустриализацией, фотография в полной мере соответствовала новому обществу модерна, поскольку отлично могла его документировать и актуализировать его ценности. В нее верили как в инструмент, который поможет открыть мир, сделать его представимым, объединить разрозненные территории. Тогда и появилась вера в фотографию как в документ, чья достоверность не могла быть оспорена из-за машинной основы и исключенности руки человека из процесса создания изображений.

Сегодня фотография стала совершенной машиной для создания изображений. Изменив полностью свою технологию, она смогла мимикрировать под вид своего прошлого способа существования. Но при этом изменилась роль самих изображений, предлагаемых ее практикой. Функция показа, предъявления, репрезентации, регистрации мира, свойственная фотографии на ее начальной стадии, сменилась функцией замещения, моделирования, презентации, сокрытия мира для глаза. Это движение, с одной стороны, освободило фотографию от довлеющей над ней документальной парадигмы и открыло

для нее путь в современное искусство на правах его материала. С другой стороны, оно требует более внимательного отношения к самим фотографическим изображениям, которые приобретают ряд новых значений, отличных от изначального, документального.

Если фотография сегодня претендует на то, чтобы контролировать наше видение, скрывать то, что не должно быть увидено, и показывать то, что должно, это требует внимательного рассмотрения нормативных порядков, участвующих как в выборе объектов для съемки, так и в решении показывать или не показывать определенные снимки. В общем виде все это приводит к мысли о конкретном измерении существования фотографии – политическом. Политическое измерение существования фотографической процедуры понимается здесь максимально широко и включает в себя как уже описанное вмешательство власти в сферу создания и распространения изображений, так и функционирования этой процедуры в рамках социальной среды, когда мои фотографии оказываются включенными в процесс демонстрации их другим людям.

Сочетая пластичность с документальной характеристикой, фотография может вводить в заблуждение относительно окружающего мира преднамеренно и бессознательно. Это заслонение мира происходит, когда пластичность путают или растворяют в документальности. Культурный код, ответственный за норму, навязывает выражению однообразный, банальный вид, призванный повторяться от раза к разу в каждом выборе сюжета, ракурса и кадра для конкретной фотографии. Без принятия понятия нормативности фотографии и ее тесной связи со способом восприятия, принятым в конкретном обществе, сложно выйти за рамки представлений о фотографии как репрезентации и вполне прозрачном изображении способном без искажений представить референт. А, оставаясь в рамках этого представления невозможно увидеть политическое измерение фотоизображений. Это равносильно тому, чтобы оставаться не защищенным относительно моделирования реальности, производимых со стороны власти, ограничивать свое восприятие мира, нагружать свой взгляд все новыми слепыми пятнами.

Культурная практика фотографий неразрывно связана с нормативностью, предписывающей и ограничивающей создание новых снимков и распространение уже имеющихся.

Сформулируем основные выводы статьи. Нормативность фотографии проявляется в трех основных аспектах: властный контроль над созданием и распространением изображений; культурный код, определяющий предпочтительный вид и сюжет изображений; эстетический принцип, регулирующий фотографическую практику. Исходя из этого можно сделать вывод, что фотография – это сконструированное изображение, закрывающее реальность образами. Следовательно, представление о фотографии как о способе прозрачной репрезентации мира должно быть скорректировано в сторону рассмотрения ее сущности как выражения определенного культурного кода и способа видения. В рамках общества культурная практика фотографии осуществляет воспроизводство визуальных порядков через воспитание взгляда.

### Список литературы

1. Хорошилов А.А. Замедление и повторение: фотография как способ защиты от хаоса социального мира / А.А. Хорошилов // *Studia Culturae* – 2015. – вып. 1 (23). – С. 188–200
2. Хорошилов А.А. Реальное и цифровое пространство социального опыта: фото-конструирование жизни / А.А. Хорошилов // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* – 2015. – № 4. Ч. 2. – С. 179–182.
3. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014.
4. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014.
5. Мушта А.А., Баранов А.В. Информационная война // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/informatsionnaia-voina-2b7815/?v=5876475> (дата обращения: 14.02.2024)
6. Протасов П.В. Сборник часто задаваемых вопросов о праве на фотосъемку (версия 2.0). Электр. версия. URL: <https://disk.yandex.ru/i/YpFK0asNdrMPWw> (дата обращения 18.01.2024)
7. Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М., 2014.
8. Фрост Л. Творческая фотография, Идеи, сюжеты, техники съемки. М.: 2003.
9. Барт Р. *Camera Lucida*. Комментарий к фотографии. М.: 2011.
10. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. М.: Едиториал УРСС, 2004.
11. Лишаев С.А. Помнить фотографией. СПб.: Алетейя, 2012.
12. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: 2011.

#### Сведения об авторе

Хорошилов Андрей Алексеевич – соискатель кафедры философии, религиоведения и педагогики, направление: философская антропология, философия культуры. г. Санкт-Петербург, Автономная некоммерческая организация высшего образования «Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М.Достоевского».

E-mail: [andrew-khoroshilov@yandex.ru](mailto:andrew-khoroshilov@yandex.ru)

#### Khoroshilov A. A.

#### THE NORMATIVITY OF PHOTOGRAPHY: MODELING VISIBILITY AND EDUCATION OF THE EYE

*Abstract:* The article analyzes the phenomenon of the normativity of photography as a way of regulating the process of creating and distributing images. Using the example of cultural

*practice and social use of photography, it is shown that normativity is manifested in aspects of the discourse of power, social normativity and aesthetic principle. Based on this, a conclusion is made about the constructed nature of images and the closeness of the world to them, the need to limit the idea of photography as a transparent way of representing things and verifying their existence, as well as the expression in photography of cultural codes of the society that uses it. Thus, the normativity of photography that exists in culture produces the education of the gaze, introduces visual standards and norms of visual perception. This, in turn, opens up the political dimension of photography.*

**Keywords:** *photography, normativity, philosophy of photography, cultural practice.*

### References

1. Horoshilov A.A. Zamedlenie i povtorenie: fotografija kak sposob zashhity ot haosa social'nogo mira [Delay and Repetition: Photography as Way to Protect Against Chaos of the Social World] / A.A. Horoshilov // *Studia Culturae* – 2015. – vyp. 1 (23). – S. 188–200.
2. Horoshilov A.A. Real'noe i cifrovoe prostranstvo social'nogo opyta: fotokonstruirovanie zhizni [Revolution in Media: Photography in the Digital Environment] / A.A. Horoshilov // *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki.* – 2015. – № 4. Ch. 2. – S. 179–182.
3. Sontag S. Smotrim na chuzhie stradanija [Regarding the Pain of Others]. M.: OOO «Ad Marginem Press», 2014.
4. Ruje A. Fotografija. Mezhdju dokumentom i sovremennym iskusstvom [Photo. Between Document and Contemporary Art]. SPb.: Klaudberri, 2014.
5. Mushta A.A., Baranov A.V. Informacionnaja vojna [Information War] // Bol'shaja rossijskaja jenciklopedija: nauchno-obrazovatel'nyj portal. URL: <https://bigenc.ru/c/informatsionnaia-voina-2b7815/?v=5876475> (data obrashhenija: 14.02.2024)
6. Protasov P.V. Sbornik chasto zadavaemyh voprosov o prave na fotos'emku (versija 2.0) [Collection of Frequently Asked Questions about Photography Rights (Version 2.0)]. Jelektr. versija. URL: <https://disk.yandex.ru/i/YpFK0asNdrMPWw> (data obrashhenija 18.01.2024)
7. Burd'e P., Boltanski L., Kastel' R., Shamboredon Zh.-K. Obshhedostupnoe iskusstvo: opyt o social'nom ispol'zovanii fotografii [Photography: The Social Uses of an Ordinary Art]. M., 2014.
8. Frost L. Tvorcheskaja fotografija, Idei, sjuzhety, tehniki s'emki [The Creative Photography Handbook. A Sourcebook of Techniques and Ideas]. M.: 2003.
9. Bart R. Camera Lucida. Kommentarij k fotografii [Camera Lucida: Reflections on Photography]. M.: 2011.
10. Rozin V.M. Vizual'naja kul'tura i vosprijatie. Kak chelovek vidit i ponimaet mir [Visual Culture and Perception. How a Person Sees and Understands the World]. M.:

- Editorial URSS, 2004.
11. Lishaev S.A. Pomnit' fotografiej [Remember with a Photograph]. SPb.: Aletejja, 2012.
  12. Makljuven M. Ponimanie Media: Vneshnie rasshirenija cheloveka [Understanding Media: The Extensions of Man]. M.: 2011.

Khoroshilov Andrey Alekseevich – applicant for the Department of Philosophy, Religious Studies and Pedagogy, direction: philosophical anthropology, philosophy of culture. St. Petersburg, F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy.

*E-mail:* [andrew-khoroshilov@yandex.ru](mailto:andrew-khoroshilov@yandex.ru)