

М.Е. Темирбекова¹ *, А. Вентсель² , А.Ж. Мырзахметова¹ 

¹Карагандинский университет имени академика Е.А. Букетова, Караганда, Казахстан;
²Университет Тарту, Тарту, Эстония
(E-mail: Imarkhabat@gmail.com, aimar.ventsel@ut.ee, amyrakhmetova@gmail.com)

Методы анализа фотографических изображений

Статья посвящена исследованию методов анализа фотографических изображений в исторических исследованиях: иконологический метод искусствоведческого анализа произведений Аби Варбурга и иконографически-иконологический анализ изображения Эрвина Панофски (Пановский). Иконологический метод Аби Варбурга предполагает тщательный контекстуальный анализ изображений с учетом их исторических, культурных и эмоциональных аспектов. Он выходит за рамки стилистического анализа и изучает символический язык изображений и их резонанс в более широких культурно-исторических рамках. Иконографически-иконологический анализ изображений Эрвина Панофски представляет собой комплексный подход, направленный на раскрытие глубинных представлений культурных, исторических и символических смысловых, заложенных в произведениях искусства. Этот метод включает в себя два совместных процесса: иконографию и иконологию. В исторических исследованиях визуальные данные предоставляют исследователям инструменты для изучения визуальных аспектов общественных структур, культурных практик и исторических представлений. При использовании методов анализа изображений в области гуманитарных наук необходимо принимать во внимание интерпретационную природу визуальных данных и контекст, в котором создаются и потребляются изображения. Очень важно подходить к этим методам с критическим подходом, учитывая место производства образа, место самого образа и место, где его видят различные аудитории.

Ключевые слова: визуальная история, изображение, фотография, анализ изображений, интерпретация, иконологический метод, иконографически-иконологический анализ, репрезентация, визуальный образ, визуальная антропология.

Введение

Мы живем в мире изображений. Картины, рисунки, гравюры, фотографии и фильмы дают представление о социальных, культурных и исторических явлениях эпохи. За последние десятилетия значение визуальных средств значительно возросло. Люди, как никогда ранее, подвержены воздействию информационных и коммуникационных технологий, основанных на визуальном восприятии [1].

Технология фотографии распространилась по всему миру сразу после ее изобретения в первой половине XIX в. Исследователи все больше говорят о новой эпохе изменившихся представлений [2; 36]. Сейчас, в начале XXI в., и на исходе классической фотографии исчезают границы между миром и образом, реальностью и симуляцией; измерения времени и пространства кажутся относительными, исчезают различия между означающим и означаемым. Наука отреагировала на это «пикториальным поворотом», требующим дискурсивной науки об изображениях, в меньшей степени опирающейся на лингвистическую основу и использующей социальные качества изображения, видимость «другого» [3]. Новые подходы к методам интерпретации фотографий также связаны с развитием социальных наук в последние три десятилетия. Фотографии позволяют интегрировать новые подходы, например, в историю или антропологию.

Методология и методы исследования

Для расшифровки информации, содержащейся в снимках, в начале XX в. немецким историком искусства Аби Варбургом был создан иконологический метод искусствоведческого анализа произведений, который до сих пор служит основой для анализа всех изображений. В отличие от традиционных искусствоведческих подходов, которые фокусировались исключительно на стилистическом анализе, метод Варбурга был направлен на выявление культурно-исторического резонанса изображений [4]. Такие науки, как антропология и история, начали адаптировать вклад истории искусства и науки

* Автор-корреспондент. E-mail: Imarkhabat@gmail.com

об искусстве и развивать их как «визуальную антропологию». Немецкие исследователи Клаус Молленхауэр (1983), Хорст Шиффлер и Рольф Винкелер (1985), Конрад Вюнше (1991) одними из первых начали систематически исследовать изображения как источник для исторических исследований [5].

Исследователи обращают свое внимание на материализацию и воплощение культуры. Телесные позы, а также всевозможные артефакты рассматриваются как выражение культуры. Фотография фиксирует и переносит визуальные аспекты культуры, многократно воссоздавая ее как в публичной, так и в частной сфере. Изображения содержат закодированную информацию о взаимоотношениях между поколениями. В отличие от литературных произведений, которые обычно фиксируют нетипичное, фотографии сохраняют повседневное и тривиальное.

Однако мы до сих пор мало знаем о том, что на самом деле показывают фотографии. Ключевым вопросом является вопрос о том, можно ли считать фотографию документальным источником. Фотографии содержат информацию о политической, культурной, социальной и частной жизни. Но камера фиксирует то, что находится перед объективом, а это может быть нечто случайное и непреднамеренное. Иногда именно эти элементы изображения, например, малейшие движения тела, комментируют то или иное событие. Фотография всегда обращает внимание на невербальные аспекты коммуникации, поскольку ограничивает реальность ее визуальными элементами.

Обсуждения

Сомнения в пригодности фотографий в качестве источника возникают тогда, когда они используются просто как иллюстрации, либо когда они выдвигаются в качестве доказательства без необходимой проверки источника [6]. Привлекательность фотографии заключается в напряжении, существующем между подлинным и постановочным. С момента появления фотографии фотограф может играть с возможностью создания кажущейся реальности. Следовательно, эффект кажущейся спонтанности фотографии, так называемый «моментальный снимок», может быть достигнут благодаря используемой фотографом технологии.

Есть две особенности, которые объясняют причину сомнения ценности даже классической фотографии как источника (когда фотография задумывается как документальная, без манипуляций и оцифровки) — это ее отношение к реальности и роль случайности [7; 84–109].

В целом фотография не прямо соотносится с реальностью, поскольку она не фиксирует отражение один в один, а представляет точку зрения. С точки зрения оптического восприятия фотоаппарат действительно беспристрастен, и все, что появляется на снимке, должно было быть видно и перед объективом фотоаппарата в момент спуска затвора, но где и как это появится, во многом решает фотограф. Фотографическое изображение — это редукция реальности, выборка. В процессе фотографирования вещи объективной реальности не только теряют свои пространственные, акустические, тактильные и обонятельные свойства: объект, по выражению американского фотографа Аарона Сискин-да, вырывается из привычного окружения, отчуждается от соседей, вступает в новые отношения [8].

В отличие от живописи, фотография по своей сути не является физическим творческим процессом, поэтому невозможно интерпретировать каждый элемент снимка как намеренный. Напротив, фотографы больше полагаются на фотоаппарат, а значит на случайность. Можно ли вообще интерпретировать фотографии, если они не являются продуктом намерения? На это можно ответить двояко. Во-первых, эффект изображения не зависит от первоначального замысла и характера производственного процесса. Оно действует в соответствии с формальными эстетическими критериями, которые можно проанализировать и описать. Во-вторых, в природе фотографии заложено, что эффект изображения реализуется сначала в выборе и композиции мотива и его техническом воплощении, а затем снова в принятии решения о проявке пленки, печати негатива и сохранении или утилизации конечного снимка. Это означает, что фотографы, как правило, принимают решение о том, удался ли, по их мнению, снимок или нет.

Способы работы со случайностью в фотографии различаются в зависимости от жанра. Художественные фотографы часто работают со случайностью как с творческим элементом, генерируя другие перспективы, новые идеи и разрывы с условностями. Профессиональные фотографы также работают с совпадениями и случайностью. Однако в относительно статичных мотивах, таких как фотографии официальных мероприятий, фотографы стараются по возможности исключить это. Для интерпретации элемент непредвиденного может быть очень полезен, поскольку именно эти непреднамеренные, непредсказуемые детали часто раскрывают ключевую информацию о том, как человек реагирует на реальность.

Другой аспект фотографии обуславливает особые отношения фотографии с реальностью — это ее кажущаяся «правдивость». С самого своего изобретения фотография понималась как технология, которая просто фиксирует то, как все выглядит на самом деле. Но также с самого начала фотографии считались магическими и странными [9]. Способность фотоаппарата фиксировать оптическую «правду», взаимодействие химических и физических законов в фотографии привели к тому, что фотографии стали рассматриваться как «подлинные». Лишь спустя некоторое время было осознано, что техническая процедура может быть изменена. То, что, не меняя фотографической ситуации, можно конструировать, подчеркивать и интерпретировать эффект изображения путем соответствующего технического вмешательства. Возможно, фотографический снимок воспринимается как снимок реальной жизни в силу нашего ожидания, что фотографии покажут нам фрагменты правды. Но, по мнению французского мастера гуманистической фотографии Робера Дуано, фотография может выглядеть «реально», но быть позированной [10]. Кроме того, как отмечает визуальный теоретик Гризельда Поллок [11; 85–87], статус снимка реальной жизни также частично определяется ее содержанием, который находится не в фокусе.

Технология фотоаппарата предлагает фотографу определенные возможности, такие как изменение диафрагмы, времени экспозиции и фокуса, которые позволяют выбрать мотив перед камерой. Через видоискатель можно определить основные аспекты композиции и главный мотив, отцентрировать фотографию и определить точку схода. Можно получить совершенно разные фотографии одного и того же объекта в зависимости от того, как он сфотографирован: с высоты птичьего полета, на уровне глаз, на одном уровне с объектом или снизу. Фокусируясь на определенной области или изменяя глубину фокуса, можно изменять соотношение времени и пространства, а значит, и значимость объекта. Также возможна дальнейшая обработка, и часто для достижения желаемого эффекта, особенно в прессе или в рекламе, обрабатываются целые участки снимка. Форма готовой фотографии зависит от того, для каких целей она будет использоваться. Например, при съемке детей фотограф часто держит камеру на уровне глаз ребенка, чтобы имитировать их равное положение. Также очевидно, что разница между профессионалами и фотографами-любителями играет большую роль в производственном процессе. Не следует забывать и о стоимости создания фотографии. Произведение искусства — это нечто ценное, но на протяжении последних десятилетий фотографии были относительно дешевы, так что многие фотографировали, не задумываясь. Кроме того, они легко воспроизводимы, и им не нужно изображать что-то уникальное. Именно способность «запечатлеть мимолетную тень настоящего в его полете» делает их столь ценными для историков [12].

Что на самом деле показывают фотографии? Что они показывают, чего не показывают другие источники, или для чего они являются источником?

На фотографиях изображено то, что находилось перед объективом в момент экспонирования пленки (нажатие спусковой кнопки на камере), независимо от того, было ли это специально организовано или попало в кадр непреднамеренно. Фотография имеет множество смыслов. В этом она сопоставима с изобразительным искусством, и, как все исторические источники, является сверхдетерминированной. Причина этого кроется во множестве визуальных знаков, объединенных в фотографии, в том, что фотография опосредует как детали, так и целое, в эстетическом качестве (содержание и форма воспринимаются в фотографии неразрывно), а также в правилах зрительного восприятия.

Фотографии могут пониматься как акты самопрезентации фотографа, так и как репрезентации желаний заказчика или идеологии. Фотографии, сделанные фотокорреспондентом, дают представления, заметно отличающиеся от моментальных снимков. Фотограф для новостного журнала не стал бы делать те же снимки, что и фотограф-любитель.

Объекты съемки также могут в определенной степени влиять на фотографию, поэтому всегда необходимо определять соотношение между саморепрезентацией фотографа и самопрезентацией объектов съемки.

Таким образом, ценность фотографии как источника для исследования заключается в ее сложности. Скрытые перспективы фотографа и объекта соответствуют той многоплановости, которая ожидается от социологических и исторических исследований. Было бы неверно ограничивать исторический анализ визуальных источников только содержанием изображения. Эстетическое качество изображения неразрывно связано с его содержанием и должно рассматриваться в равной степени при определении значимости фотографии.

Несмотря на то, что важные аспекты теории фотографии уже рассмотрены, до сих пор не существует широко апробированного и признанного метода интерпретации фотографий в рамках истори-

ческих или эмпирических исследований [13]. Фотографии можно использовать и интерпретировать различными способами, но это нельзя делать произвольно. Результаты должны быть правдоподобными и способными к подтверждению. Интерпретация фотографий дает возможность руководствоваться не только гипотезами или вопросами, поставленными в рамках исследовательских проектов, но и выявлять и учитывать вопросы, поставленные самими изображениями. Уточнение исследовательских вопросов и выдвижение гипотез возможны двумя способами: анализ большого количества фотографий и анализ отдельных изображений. Интерпретация отдельных изображений также требует изучения больших сопоставимых групп фотографий. Таким образом, интерпретация отдельных изображений и анализ большого количества фотографий не являются альтернативой, а взаимозависимы.

Одним из преимуществ анализа фотографических изображений является то, что фотографии образуют жанры, могут иметь общие мотивы и сходство стиля, а также условности, характерные, как правило, для определенной эпохи. Для того чтобы их распознать, необходимо иметь большое количество изображений разных авторов и исторических этапов. По мере того, как фотографии приобретают характер массового носителя информации, они становятся доступными в таком количестве и с такой неоднородностью, что возникает необходимость их сортировки по содержанию и историческим критериям, а не исследования произвольных отдельных фотографий или серий снимков. В силу сложности и неоднозначности изображений фотографии должны быть сначала помещены в некоторый внешний контекст. Поэтому первым шагом является архивирование фотографий с точки зрения их происхождения и времени создания. Однако для научной работы с большими коллекциями, а также для сравнения и сопоставления серий фотографий этого недостаточно. Необходимо также классифицировать фотографии по стандартным критериям, обеспечивающим наличие хотя бы минимальной информации о контексте, без которой невозможна ни правильная интерпретация, ни эффективная обработка и структурирование фотографий в большом количестве.

Каждая отдельная фотография классифицируется путем присвоения ей стандартных текстовых формулировок о происхождении, использовании и контексте сбора. Соответствующая информация берется либо из самой фотографии, то есть является внутренним фактором (тематика, мотивы и стиль), либо внешним (дата, место, авторство, применение). Дата и место являются обязательными данными классификации, без которых редко удастся правильно оценить фотографию. Кроме того, классификация фотографий предполагает также ввод ключевых слов в базу данных изображений. В целом для каждого вида социально-научного исследования, включающего большое количество фотографий, необходимо создать справочный каталог, основанный на этих критериях. База данных изображений также должна включать всю известную информацию о фотографии.

Внешние факторы классификации фотографии относятся к историческим фактам, связанным с фотографией. Такими факторами являются дата, место(-а) производства, авторство и применение.

Для эмпирических исследований обычно достаточно иметь возможность отнести фотографию к десятилетию или некоторому ограниченному периоду времени. Неопределенность в несколько лет не представляет особой проблемы для исследований в науке, связанных с переходом формы, поскольку изменения в любом случае происходят в течение более длительного периода времени.

Помимо даты, важно место, где была сделана фотография, прежде всего, для отнесения ее к той или иной эпохе, социальной системе, культуре.

Для анализа как большого количества фотографий, так и отдельных снимков, особенно важно знать, был ли снимок сделан частным лицом, либо лицом, выполняющим государственные функции или имеющим определенное задание. Поэтому первое разделение проводится между частной и профессиональной фотографией. Частные фотографы действуют по иным правилам, нежели профессионалы, кроме того, существуют существенные различия в фотографических и художественных средствах, а также в принципах каждого жанра [14]. Среди профессиональных фотографов также существуют значительные различия: например, между художественными фотографами и фотографами прессы. Если художественный фотограф исследует возможности среды, то фотограф прессы готовит комментарий на актуальную тему, ориентируясь на определенный круг зрителей. Существует также отдельная группа, которую называют полупубличными фотографиями. Это, как правило, работы фотографов с определенными целями, например, современные блогеры. Все эти фотографы преследуют иные цели, чем фотографы прессы или официальные фотографы. К этой группе относятся фотографии из разных летописей, а также многие фотографии молодежных организаций и т.п. Однако некоторые работы по визуальным вопросам не интересуются намерениями создателя изображения. Есть те, кто утверждает, что, поскольку изображение всегда создается и воспринимается в связи с другими

изображениями, этот более широкий визуальный контекст является более значимым для того, что означает изображение, чем то, что думал художник. [15]. Ролан Барт [16; 145–146] привел этот аргумент, когда провозгласил «смерть автора». Также есть исследователи, которые настаивают, что самым важным местом, где создается смысл изображения, является не его автор, не его производство и не оно само, а его аудитория, которая привносит свои собственные способы видения и другие знания в изображение и в процессе создает из него свои собственные смыслы.

Фактор применения тесно связан с фотографом — информация группируется, по какому случаю был сделан снимок, а также о его первоначальном и последующем использовании. С какой целью была сделана фотография? Кто является заказчиком? Как она была использована? Как она была передана? Как и в случае с фотографиями, различаются публичные, полупубличные и частные цели. Например, публичное использование подразумевает использование в публикации, а фотография в семейном альбоме — частное. Полупубличным будет использование фотографии в социальных сетях. Также нужно иметь в виду и ряд экономических, социальных и политических отношений, институтов и практик, которые окружают изображение и через которые оно воспринимается и используется. Зачастую не вся аудитория сможет или захочет реагировать на способ видения, предлагаемый конкретным изображением и конкретной практикой его демонстрации. Таким образом, восприятие изображения всегда происходит в определенном социальном контексте, который опосредует его воздействие. Оно также всегда происходит в определенном месте со своими особыми практиками. Различные места имеют свои собственные правила поведения зрителя, и это влияет на то, как конкретное изображение будет увидено и как воспринимается конкретное изображение.

Внутренние факторы классификации относительно легко получить в сравнении с внешними, поскольку они связаны исключительно с данными, которые можно получить из самого изображения: тема, фотографический мотив, стиль. Необходимость классификации по внутренним критериям возникает прежде всего из-за проблем структурирования большого количества фотографий, прежде всего сортировка по мотиву позволяет собирать серии для сравнения. Однако реальная категоризация фотоматериала для исследования происходит путем связывания классификационных признаков.

Классифицированные коллекции фотографий могут быть структурированы различными способами в зависимости от характера исследования и интересующей темы. Это означает, что для новой темы исследования и новых вопросов классифицированный архив может быть перестроен по-другому. Таким образом, одна фотография или архив могут быть исследованы по разным причинам. Фотография может быть отнесена к различным группам под разными заголовками. Перед каждым исследованием встает вопрос о том, какие фотографии можно отнести к той или иной группе и какова их конкретная ценность как источника. Например, общественный образ системы образования формируется в основном за счет опубликованных фотографий в прессе или в официальных источниках, а частные снимки, сделанные школьниками на уроках, как правило, дают частный взгляд на то же самое явление.

Определившись с объектом исследования, необходимо определить критерии отбора по классификационным признакам. Связав внутренние и внешние классификационные признаки, можно создать фильтр отбора — наиболее эффективно это можно сделать с помощью соответствующей функции электронной базы изображений. Применяв фильтр ко всей базе данных, можно получить группы, отсортированные по историческим критериям и содержанию и позволяющие проводить необходимые для данного исследования сравнения.

Для анализа отдельных фотографий существуют различные методы, основанные на художественном и историческом подходах. Один из наиболее известных анализов принадлежит Ролану Барту [17]. Однако многие художественные фотографии или частные снимки не обладают той однозначностью, которая присуща рекламе, интерпретируемой Бартом. Для того, чтобы верно оценить фотографию, интерпретация всегда должна учитывать: технические средства, которыми располагала фотография и проявка пленки; жанр (частная или публичная фотография); конкретные истории стиля и мотива; назначение и использование фотографии (применение).

Сведение источника только к изображению, интерпретируемому только с точки зрения содержания, без учета эстетики, было бы принижением.

Иконографически-иконологический анализ изображения для использования именно при интерпретации фотографии был детально разработан как историческая методология анализа культурной значимости изображений и других форм визуального выражения и хорошо апробирован вплоть до отдельных процедурных шагов. Эрвин Пановски, разработавший и многократно варьировавший этот

метод, придавал большое значение анализу форм, символов, мимики, жестов, поз тела и мельчайших деталей в их историческом контексте [18]. Анализ на каждом уровне (доиконографическом, иконографическом и иконологическом), в свою очередь, является продуктом исторического анализа произведений искусства.

Цель иконографически-иконологического анализа отдельных фотографий — рассмотрение фотографии в деталях как единое целое, с ее исторической техникой, мотивом и критическим восприятием, а также учитывать функцию фотографии в интерпретации, так что вместо того, чтобы просто вычленивать отдельные мотивы из изображения и представить их в качестве доказательства, информация извлекается из самой фотографии в смысле «обоснованной теории».

В целом для иконографических исследований подходят все фотографии, если известны основные факты (дата и место производства). Однако для иконографического анализа отдельных фотографий с целью проверки новых исследовательских гипотез, как правило, выбираются фотографии, которые не только кажутся особенно актуальными для данной темы, но и предполагают некоторую двусмысленность, создают впечатление, что на них можно обнаружить информацию, неочевидную на первый взгляд.

На первом этапе, доиконографическом описании, предпринимается попытка охватить фотографию во всех ее деталях. На этом уровне описывается формальная структура изображения. На втором этапе, иконографическом описании и интерпретации, информация, полученная на первом этапе, соотносится со внешними знаниями об изображении и с другими фотографиями. Вся доступная информация используется для исследования функции фотографии, ее применения и критического восприятия. Изучается история типа фотографии, чтобы можно было классифицировать ее исторически. Проводится сравнение с другими фотографиями, близкими по тематике. На основе всей этой информации делается первая попытка интерпретации предполагаемого смысла фотографии. На заключительном этапе такие аспекты, как знание контекста, расположение, противоречия и уникальные особенности фотографии, роль фотографа и объекта, форма и содержание, соотносятся между собой. Затем, на этапе, названном Эрвином Панофским «синтетической интуицией», предпринимается попытка герменевтическим путем прийти к «реальному» смыслу или глубинной структуре фотографии. Вопрос о том, несет ли «реальный» смысл отдельной фотографии типичные черты того или иного явления, должен быть затем исследован с помощью сопоставимых фотографий. В отличие от других продуктов изобразительного искусства, в фотографии значительную роль играет нецелевой элемент. Тем не менее, как для целевых, так и для нецелевых посланий фотографий существуют формальные основания, элементы содержания, четкие методологические индикаторы, которые могут быть понятны другим. Поскольку фотография представляет собой визуальное выражение, всегда можно показать, как что-то было выражено на снимке. Поэтому этот заключительный этап интерпретации, который обычно служит для формулирования гипотез, является научно точным и может быть воспроизведен на других фотографиях.

Фотография — это не просто изображение мира или репрезентация объективных фактов, а kaleidoscope индивидуальных и коллективных точек зрения. Поэтому сами по себе фотографии не могут служить доказательством общественно-исторических событий. Но точка зрения фотографа является отражением этого развития. Например, фрагментарность нашей жизни и изменчивость наших представлений, которые мы связываем с модернизацией общества в его постмодернистской фазе, в фотографии представлены метафорически, а сама фотография является первым средством современной массовой культуры.

Фотография сблизила мир. Одни и те же фотографии используются для передачи информации по всему миру, хотя это не означает, что их эффект везде одинаков. Как бы то ни было, они формируют мировоззрение тех, кто их рассматривает; они служат и информации, и манипуляции.

Конечно, в случае социально-исторических исследований существует риск культурного релятивизма. Кажущаяся двусмысленность фотографии может привести к тому, что зритель откажется от попыток объяснения. Преходящие изображения можно рассматривать как метафору изменчивости взглядов.

Заключение

Чем больше человек знает о фотографии, чем больше ему известно фотографий разных эпох и регионов, чем точнее он может их интерпретировать, тем разнообразнее возможности их применения. Следовательно, можно рассматривать фотографию в разных вариациях: 1) фотография как доку-

мент — содержание фотографий как архив того, что реально существовало, как никакой другой носитель информации, фотография сохраняет образы былых времен; 2) фотография как источник для изучения среды и воздействия — материальные, физические и эстетические формы выражения, представленные на фотографиях, могут быть интерпретированы как реакция на исторические явления. Изменения в этих формах выражения могут быть описаны в краткосрочной или долгосрочной перспективе. Позы и жесты отдельных людей, презентации профессиональных групп, учреждений, молодежи и общества можно рассматривать как сложное наложение преемственности и изменений, намерений и последствий, внешних воздействий и внутренней логики; 3) фотография как источник для внутрикультурных и межкультурных сопоставлений — фотографические источники связаны с культурами, но в них проявляются элементы стиля, выходящие за рамки отдельной культуры. По этой причине фотографии прекрасно подходят в качестве источника, например, для межкультурных исследований советского периода.

Ценность фотографий как источника заключается в том, что фотографический носитель обеспечивает как внутреннюю, так и внешнюю репрезентацию изображения. Это связано с тем значением, которое придает фотографии в частной и общественной жизни. Также это зависит от визуальной природы фотографий. Они могут рассматриваться как визуальная связь между внешним образом общества и внутренним образом индивидуума. Чем проще технология, тем более непосредственно изображение будет представлять визуальную реакцию на импульс, тем ближе оно будет как источник к высказываниям людей о своей жизни. Личный опыт такая же часть визуальности фотографии, как и исторически сложившиеся формулы изображения. Фотография, как и все изображения в искусстве, показывает центральные, проблемные, животрепещущие вопросы эпохи.

Список литературы

- 1 Burgin, V. (1996). *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Los Angeles: University of California Press.
- 2 Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer: Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. London: MIT Press.
- 3 Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press.
- 4 Gombrich, E.H. (1970). *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute, University of London.
- 5 Hockings, P. (2003). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Walter de Gruyter.
- 6 Barnouw, D. (2008). *Germany 1945: Views of War and Violence*. Indiana: University Press.
- 7 Sekula, A. (1982). On the invention of photographic meaning. *Thinking photography*. V. Burgin (ed). London: Red Globe Press.
- 8 Siskind, A. (1989). *Road Trip: Photographs 1980-1988*. Carmel: The Friends of Photography.
- 9 Slater, D. (1995). Photography and modern vision: the spectacle of natural magic. *Visual Culture*. C. Jenks (ed). London: Routledge.
- 10 Doisneau, R. (1990). Renault: In the Thirties. London: Dirk Nishen.
- 11 Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge.
- 12 Sontag, S. (2001). *On Photography*. London: Picador.
- 13 Banks, M., & Morphy, H. (1997). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press.
- 14 Hirsch, M. (1999). *The Familial Gaze*. London: University Press of New England.
- 15 Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- 16 Barthes, R. (1978). *Image-Music-Text* (S. Heath, Trans). New York: Hill and Wang.
- 17 Barthes, R. (2022). *Camera Lucida: Reflections on Photography* (R. Howard, Trans). Morrisville: Lulu.com.
- 18 Panofsky, E. (1957). *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday & Company.

М.Е. Темирбекова, А. Вентсел, А.Ж. Мырзахметова

Фотосуретті талдау әдістері

Мақала тарихи зерттеулердегі фотографиялық бейнелерді талдау әдістерін зерттеуге арналған, яғни Аби Варбург шығармаларын өнертану талдауының иконологиялық әдісімен және Эрвин Пановскийдің (Пановский) бейнесін иконографиялық-иколологиялық талдау. Аби Варбургтың иконологиялық әдісі кескіндердің тарихи, мәдени және эмоционалдық аспектілерін ескере отырып, мұқият контекстік

талдауды қамтиды. Ол стилистикалық талдау шеңберінен шығып, бейнелердің символикалық тілін және олардың резонансын неғұрлым кең мәдени-тарихи шеңберде зерделейді. Эрвин Панофскидің бейнелерін иконографиялық-иконологиялық талдау — бұл өнер туындыларына енген мәдени, тарихи және символдық семантикалық терең түсініктерді ашуға бағытталған кешенді тәсіл. Бұл әдіс екі бірлескен процессті қамтиды: иконография және иконология. Тарихи зерттеулерде визуалды деректер зерттеушілерге қоғамдық құрылымдардың, мәдени тәжірибелердің және тарихи ұғымдардың визуалды аспектілерін зерттеуге арналған тәсілдерді ұсынады. Гуманитарлық ғылымдар саласындағы бейнелерді талдау әдістерін пайдалану кезінде визуалды деректердің интерпретациялық табиғатын және бейнелер жасалатын және пайдаланылатын контексті назарға алу қажет. Бейненің жасалу орнын, бейненің өзін және оны әртүрлі аудитория көретінін ескерсек, осы әдістерге сын тұрғысынан қарау өте маңызды.

Кілт сөздер: визуалды тарих, бейне, фотосурет, бейнелерді талдау, интерпретация, иконологиялық әдіс, иконографиялық-иконологиялық талдау, репрезентация, визуалды бейне, визуалды антропология.

M.Y. Temirbekova, A. Ventsel, A.Zh. Myrzakhmetova

Photographic image analysis methods

This paper examines the photographic image analysis methods used in historical research through the lens of two art historical approaches: Aby Warburg's iconological method and Erwin Panofsky's Iconographic/Iconological Analysis. Aby Warburg's iconological method involves analyzing images in context, including historical, cultural, and emotional aspects. It analyses the symbolic language of images in a broader cultural and historical context, beyond stylistic analysis. Erwin Panofsky's Iconographic/Iconological Analysis is an approach that aims to uncover cultural, historical, and symbolic meanings represented in works of art. The method consists of two combined processes: iconography and iconology. Visual data provides a tool to explore the visual aspects of social structures, cultural practices, and historical representations in historical research. Have you ever wondered how visual data is analyzed in the humanities? It's not just about the technical aspects of images, but also about their interpretation and contextual significance. Understanding these factors is crucial for effective analysis. Images are complex pieces of visual communication that require a thorough analysis. To achieve this, it is essential to take into account the place of production, intended audience, and location.

Keywords: visual history, image, photography, image analysis, interpretation, iconological method, iconographic-iconological analysis, representation, visual image, visual anthropology.

Сведения об авторах

Темирбекова Мархабат — PhD докторант, Карагандинский университет имени академика Е.А. Букетова, Караганда, Казахстан; <https://orcid.org/0000-0002-5582-9671>;

Вентсель Аймар — PhD, профессор отделения этнологии, Университет Тарту, Тарту, Эстония; <https://orcid.org/0000-0002-3242-5471>;

Мырзахметова Асель — к.и.н., ассистент профессора кафедры археологии, этнологии и Отечественной истории, Карагандинский университет имени академика Е.А. Букетова, Караганда, Казахстан; <https://orcid.org/0000-0002-7695-9475>.

Information about the authors

Temirbekova Markhabat — PhD student, Karaganda Buketov, Karaganda, Kazakhstan;

Ventsel Aimar — PhD, professor of the Department of Ethnology, University of Tartu, Tartu, Estonia;

Myrzakhmetova Assel — Candidate of historical sciences, assistant professor of the Department of Archeology, Ethnology and Kazakhstan history, Karaganda Buketov University, Karaganda, Kazakhstan.