

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»

*На правах рукописи*

Небольсин Даниил Игоревич

**Структура и семантика изобразительной поверхности: аналитические  
теории визуальной репрезентации**

Специальность

5.7.2 – история философии

РЕЗЮМЕ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата философских наук

Научный руководитель:  
доктор философских наук  
Инишев Илья Николаевич

Москва – 2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.....</b>	<b>3</b>
Актуальность исследования.....	3
Степень научной разработанности проблемы.....	5
Объект, предмет и границы исследования.....	8
Цель и задачи исследования.....	9
Теоретико-методологическая основа исследования.....	10
Научная новизна исследования.....	14
Положения, выносимые на защиту.....	15
Теоретическая и практическая значимость исследования.....	18
<b>ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ.....</b>	<b>20</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>54</b>
Апробация результатов исследования.....	60

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### Актуальность исследования

Современную культуру достаточно часто описывают как преимущественно визуальную, выделяя в качестве её ключевой характеристики изобилие образов — материальных и цифровых, художественных и обыденных, научных и рекламных, профессиональных и любительских, «сильных» и «пустяковых». Такое описание достаточно легко накладывается на наш повседневный опыт, но сталкивается с неожиданными нюансами, как только мы начинаем теоретически прорабатывать вопрос о том, что именно делает окружающую нас визуальность современной и из чего она, собственно, состоит. Возьмём в качестве примера цифровые изображения. В 1990-е годы их появление казалось многим теоретикам радикальным онтологическим сдвигом в области визуальности<sup>1</sup>, но сейчас сама процедура дигитализации представляется менее радикальной, чем трансформация социальных практик использования образа под влиянием Web 2.0 и социальных сетей<sup>2</sup>. Современные образы не воспринимаются поодиночке (как в музее), а создают сложные и непредсказуемые среды, в которых отдельно взятые изображения играют меньшую роль, чем отношения между ними. При этом внутренняя логика этих сред оказывается всё более непрозрачной для зрителей и даже для производителей изображений: теоретики медиа много пишут об «алгоритмическом курировании» современной визуальной культуры, которое приводит к специфическому смешению человеческого и нечеловеческого зрения или к

---

<sup>1</sup> См. один из наиболее известных примеров артикуляции такой позиции на примере фотографии, обретающей «пост-фотографический» статус под влиянием дигитализации: Mitchell W.J. *The Reconfigured Eye*. – Massachusetts, London: The MIT Press, 1994.

<sup>2</sup> См: Sandbye M. It has not been — it is. The signaletic transformation of Photography // *Journal of Aesthetics & Culture*. – 4:1. – 2012. – Pp. 1-10.

«платформенному видению» (с этим феноменом сталкивался каждый, кто ставил «лайк» на фотографию в социальной сети, не успев её внимательно разглядеть)<sup>3</sup>. Можно сказать, что актуальная визуальная культура во многих своих проявлениях управляется сферой невидимого: оперирующими невизуальными данными алгоритмами платформ и непрозрачными автоматизированными процедурами модерации, цензуры и рекомендации «контента»<sup>4</sup>. В свою очередь меняется и отношение зрителя к этим визуальным средам: знаточеское и оценивающее отношение к образам, отдающее приоритет законченным и «значимым» изображениям вытесняется практиками «невнимания» и фатической коммуникации, в которой важен не обмен сообщениями ради их значений, а поддержание коммуникации ради самой себя<sup>5</sup>. В этих условиях образ лишается дистанции по отношению к обыденной жизни, его становится сложнее описывать как нечто сакральное<sup>6</sup>. Если моделью традиционного образа было изображение ушедшего человека, позволявшее вписать его или её в историю и вырвать из потока времени<sup>7</sup>, то одна из моделей для современного образа — это изображение в ленте, которое создаётся и выкладывается с чётким пониманием того, что оно будет воспринято в череде похожих изображений и наверняка забудется или затеряется уже на следующий день.

---

<sup>3</sup> См: Cubitt S., Lury C., McQuire S., Papastergiadis N., Palmer D., Pfefferkorn J., and Sunde E.K. *Ambient Images // The Nordic Journal of Aesthetics*. – No. 61–62. – 2021. Pp. 68–77.

<sup>4</sup> См. работы Хито Штайерль, в особенности статью «Политика прокси»: Steyerl H. *Proxy Politics: Signal and Noise // e-flux journal*. – Issue #60. – 2014. URL: <https://www.e-flux.com/journal/60/61045/proxy-politics-signal-and-noise/>

<sup>5</sup> См: Frosh P. *The poetics of digital media*. – Medford, MA: Polity, 2018.

<sup>6</sup> См: Nancy J.-L. *The Ground of the Image*. – New York: Fordham University Press, 2005; Giunta C., Janus A. (Eds.) *Nancy and Visual Culture*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

<sup>7</sup> См: Boehm, G. *Representation, Presentation, Presence: Tracing the Hosimo Pictor // Alexander J.C., Bartmański D., Giesen B. (Eds.) Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life*. – New York: Palgrave Macmillan, 2012. – Pp. 15-23.

Один из главных вызовов, который эти бегло описанные обстоятельства ставят перед теоретиками образа и исследователями визуальности — это необходимость описать значительные и зачастую трудноуловимые (и при этом активно проживаемые на уровне повседневного опыта) изменения, избежав преувеличений и излишне критической, зачастую алармистской оценки этих изменений как «кризиса» или «деградации» более привычных форм культуры. В этом контексте особенно важны критическая ревизия и актуализирующее прочтение теорий, посвящённых более «традиционным» формам образа. Данная диссертация представляет собой пример такого прочтения. В данном исследовании мы рассмотрим достаточно важную линию исследований образа, в которой изображение рассматривается через проблему репрезентации. На первый взгляд такой ракурс может показаться слишком «старомодным», но в ходе исследования будет продемонстрировано, что репрезентация может пониматься как сложная культурная практика, нередуцируемая к копированию мира и миметическим функциям. При этом нас будет интересовать проблема статуса изобразительной поверхности в аналитических теориях визуальной репрезентации.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Настоящее исследование сфокусировано на «слепых пятнах» и «фигурах умолчания» в теориях, о которых было написано достаточно много исследовательской литературы. Поэтому можно сказать, что исследовательская проблема практически не была затронута в предшествующей литературе напрямую, но было сделано достаточно много для того, чтобы можно было к ней подступиться. В частности, важным поводом для проблематизации статуса поверхности в аналитических теориях изображений стали дискуссии о визуальной инфлексии, представленные

работами Роберта Хопкинса<sup>8</sup>, Бенса Ненея<sup>9</sup>, Альберто Волтолини<sup>10</sup>, Катерины Бантинаки<sup>11</sup> и Джерома Пеллетье<sup>12</sup>. В этой дискуссии была достаточно чётко обозначена проблема взаимодействия изобразительной поверхности и репрезентационного содержания, но без подробной экспликации статуса изобразительной поверхности: это распространённое умолчание показалось достаточно интригующим, и результатом исследования его причин стала представленная диссертация.

Стоит обозначить основную литературу, задающую теоретический фон и методологическую основу настоящего исследования. Существует достаточно много текстов об основных теориях в рамках аналитической философии изображений, представляющих эти теории в качестве единого дискуссионного поля: более того, многие публикации в рамках этой традиции начинаются с краткого обзора имеющихся позиций. В этом ряду выделяются две подробные книги, вводящие читателя в ключевые вопросы и теории аналитической философии изображений — «Понимание изображений» Доминика М. Лопеса<sup>13</sup> и «Образы» Джона Кульвицки<sup>14</sup>. Эти

---

<sup>8</sup> Hopkins R. Inflected Pictorial Experience: Its Treatment and Significance // Abell C. & Bantinaki K. (Eds.) *Philosophical Perspectives on Depiction*. – Oxford: Oxford University Press, 2010. – Pp. 151-180.

<sup>9</sup> Nanay B. Inflected and Uninflected Experience of Pictures // Abell C. & Bantinaki K. (Eds.) *Philosophical Perspectives on Depiction*. – Oxford: Oxford University Press, 2010. – Pp. 181-207.

<sup>10</sup> Voltolini A. Why, as responsible for figurativity, seeing-in can only be inflected seeing-in // *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. – Volume 14. – 2015. – Pp. 651–667.

<sup>11</sup> Bantinaki K. Stylistic Deformity and Pictorial Experience // Pelletier J., Voltolini A. (Eds.) *The Pleasure of Pictures: Pictorial Experience and Aesthetic Appreciation*. – New York and London: Routledge, 2019. – P. 125-144.

<sup>12</sup> Pelletier J. Inflection and Representation // Pelletier J., Voltolini A. (Eds.) *The Pleasure of Pictures: Pictorial Experience and Aesthetic Appreciation*. – New York and London: Routledge, 2019. – Pp. 145-161.

<sup>13</sup> Lopes D.M. *Understanding Pictures*. – Oxford: Clarendon Press, 1996. – 252 p.

<sup>14</sup> Kulvicki J. *Images*. – London, New York: Routledge, 2014. – 240 p.

книги даже можно использовать в качестве учебников или вводных пособий по аналитическим теориям визуальной репрезентации. При этом в исследовательской литературе обнаруживается достаточно мало работ, предлагающих прочтение аналитической философии изображений со стороны или контекстуализацию её наработок: в этом плане выделяются работы Пола Кроутера (мы разбираем их в параграфе 4.4.) и Крешимира Пургара<sup>15</sup>, а также ряд немецкоязычных сборников статей, подготовленных авторами, связанными с немецкой традицией *Bildwissenschaft*<sup>16</sup>.

Литература, посвящённая различным традициям и дисциплинам, так или иначе затрагивающим проблематику философского объяснения визуальной репрезентации, достаточно обширна и нуждается в отдельном разборе, который позволил бы затронуть работы по эстетике, феноменологии, теории медиа<sup>17</sup>, семиотике<sup>18</sup> и, к примеру, объектно-ориентированным онтологиям<sup>19</sup>. В рамках настоящего исследования необходимо упомянуть работы, так или иначе помещающие философские теории образы в контекст актуальных проблем культуры. Стоит отметить, что такой ракурс достаточно хорошо известен в русскоязычной среде по книгам и статьям Е.В. Петровской<sup>20</sup>, Н.Н. Сосны<sup>21</sup> и И.Н. Инишева<sup>22</sup>, в которых была проведена

---

<sup>15</sup> Purgar K. *Pictorial Appearing: Image Theory After Representation*. – Bielefeld: transcript Verlag, 2019. – 216 P.

<sup>16</sup> В особенности см. статью: Steinbrenner J., *Bildtheorien der analytischen Tradition // Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn* (Herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach), Suhrkamp, 2009. S. 284-315.

<sup>17</sup> См: Flusser V. *Into the Universe of Technical Images*. – The University of Minnesota Press, 2011. – 224 P.

<sup>18</sup> Nöth W. *Visual Semiotics: Key Features and an Application to Picture Ads // Margolis E. & Pauwels L. (Eds.) The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. – Pp. 298-317.

<sup>19</sup> Пример недавней книги об образах из перспективы постгуманизма: Nail T. *Theory of the Image*. – Oxford: Oxford University Press, 2019. – 430 P.

<sup>20</sup> Петровская Е.В. *Теория образа*. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2012. – 281 С.

важная работа по введению проблематики теории образа в отечественный контекст. Также выделяются «картографирующие» работы Кита Мокси<sup>23</sup> и Биргит Мерсманн<sup>24</sup>, сфокусированные на экспликации методологических особенностей разных традиций исследования визуальных образов. Среди наиболее актуальных публикаций в указанном русле необходимо выделить работы Сюзанны фон Фалькенхаузен<sup>25</sup>, Эммануэля Аллоа<sup>26</sup> и Крешимира Пургара<sup>27</sup>, в том числе недавний объёмный учебник под редакцией последнего, в котором даётся подробный обзор основных тематических и методологических направлений науки об образах<sup>28</sup>.

### **Объект, предмет и границы исследования**

Объектом диссертационного исследования выступает широкий корпус текстов с философской проблематикой, связанных с традицией аналитической философии, затрагивающих проблематику изобразительной

---

<sup>21</sup> Сосна Н.Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, прозрачное. – М.: Институт философии РАН; Новое Литературное Обозрение, 2011. – 200 С.

<sup>22</sup> Инишев И.Н. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. 2012. Т. 85. – № 1. – С. 184-211.

<sup>23</sup> Moxey K. Visual Studies and the Iconic Turn // Journal of Visual Culture. – 2008. – Vol. 7, Issue 2. – Pp. 131-146.

<sup>24</sup> Mersmann B. D/Rifts between Visual Culture and Image Culture // Bachmann-Medick D. (Ed.) The Trans/National Study of Culture: A Translational Perspective. – De Gruyter, 2014. – Pp. 237-260.

<sup>25</sup> Falkenhausen, S. von. Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies. – Bielefeld: transcript Verlag, 2019. – 250 P.

<sup>26</sup> Alloa E. Looking through images: a phenomenology of visual media (Transl. by Nils F. Schott). – New York: Columbia University Press, 2021. – 408 P.

<sup>27</sup> Purgar K. Pictorial Appearing: Image Theory After Representation. – Bielefeld: transcript Verlag, 2019. – 216 P.

<sup>28</sup> Purgar K. (Ed.) The Palgrave Handbook of Image Studies. – Palgrave Macmillan, 2021. – XXIX, 984 P.



репрезентации и упоминаемых в дискуссионном поле аналитической философии изображений.

Предмет исследования — теории изобразительной репрезентации, в которых затрагивается проблема структуры и семантики изобразительной поверхности.

Обозначенные объект и предмет исследования задают границы последнего: в диссертации не преследуется цель исследования, реконструкции или классификации всех философских теорий изображений или визуальной репрезентации. Кроме того, за пределами нашего исследовательского интереса остаются теории визуальной репрезентации, которые полностью обходят стороной проблему поверхности: некоторые из этих теорий были предложены достаточно широко известными в других тематических направлениях авторами (к примеру, Кристофером Пикоком<sup>29</sup>) либо достаточно часто упоминаются в контексте аналитической философии изображений (в частности, концепции Джона Хаймена<sup>30</sup> и Роберта Хопкинса<sup>31</sup>). Из-за особенностей этих границ представленное исследование не претендует на исчерпывающий разбор всех важных и интересных позиций в аналитической философии изображений и не описывает в полной мере актуальное состояние этого поля философских дискуссий.

## **Цель и задачи исследования**

**Цель исследования:** выявить и проанализировать то, как в аналитических теориях изобразительной репрезентации раскрывается проблема структуры и семантики изобразительной поверхности.

---

<sup>29</sup> Peacocke C. Depiction // *The Philosophical Review*. – 1987. – Vol. 96. No 3. – Pp. 383-410.

<sup>30</sup> Hyman J. *The Objective Eye*. – Chicago: The University of Chicago Press, 2006. – 300 P.

<sup>31</sup> Hopkins R. *Picture, Image and Experience: A Philosophical Inquiry*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1998. – 216 P.

Для достижения этой цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Выявить и проанализировать ключевые методологические и дисциплинарные особенности аналитической философии изображений.
2. Реконструировать историческое развитие основных дискуссий в рамках аналитической философии изображений.
3. Эксплицировать особенности трактовки структуры изображений в аналитической философии изображений.
4. Выявить и проанализировать статус поверхности в аналитических теориях визуальной репрезентации.
5. Провести реконструирующий и актуализирующий анализ основных аналитических теорий изобразительной репрезентаций с опорой на проблематику изобразительной поверхности и структуры изображения.

### **Теоретико-методологическая основа исследования**

Одна из основных методологических сложностей при изучении визуальной культуры в целом и изобразительной репрезентации в частности заключается в том, что у этого предметного поля не существует «привилегированной» дисциплины. Искусствоведение и история искусства, иконология, визуальные исследования, психология восприятия, эстетика, семиотика, теория образа, арт-критика, визуальная социология и социальная теория – таков неполный список школ, дисциплин и методологий, в которых систематически исследуется проблематика визуального и образного. Интересная (и достаточно необычная на фоне других тематических ответвлений аналитической философии) методологическая особенность аналитической философии изображений заключается в том, что она держится особняком на «доктринальном» уровне, но вбирает многие методологические находки из нефилософских программ исследования визуального. Это позволяет без особых трудностей поместить аналитические теории визуальной репрезентации в более широкий академический контекст и

рассматривать их не только как самостоятельные теории, созданные в рамках достаточно замкнутого дискуссионного поля, но и как теоретический и методологический ресурс для междисциплинарных исследований визуального образа<sup>32</sup>.

Похожий ракурс характерен для немецкоязычной школы Bildwissenschaft, также использующей наработки философских теорий образа для осмысления современной визуальной культуры и разрабатывающей философский взгляд на актуальные образные среды<sup>33</sup>. В данной диссертации мы используем в качестве методологического ориентира некоторые работы представителей этой школы, в которых даётся реконструирующее прочтение ряда философских теорий с целью их помещения в контекст современных дискуссий о визуальном образе: это в первую очередь работы Ламберта Визинга<sup>34</sup>, Ганса Бельтинга<sup>35</sup>, Хорста Бредекампа<sup>36</sup> и Сюзанны фон Фалькенхаузен<sup>37</sup>. Схожие примеры актуализирующего и проблематизирующего прочтения философских теорий образа можно найти и в англоязычной теоретической среде — к примеру, в классической работе У.

---

<sup>32</sup> См: Manghani S., Pieper A. Image: A Reader. – Sage Publications, 2006. – 352 P.

<sup>33</sup> См: Rampley M. Bildwissenschaft: Theories of the Image in German-Language Scholarship // Rampley M., Lenain T. et al (Eds.) Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks. – Leiden, Boston: Brill, 2012. – Pp. 119-134. Подробнее о философских истоках немецкоязычной науки об образе: Bredekamp H. The Picture Act: Tradition, Horizon, Philosophy // Marienberg S. and Trabant J. (Eds.) Bildakt at the Warburg Institute. – Berlin, Boston: De Gruyter, 2014. – P. 3-32.

<sup>34</sup> Wiesing L. Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory. – Stanford University Press, 2009. – 168 P.

<sup>35</sup> Belting H. An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body. – Princeton University Press, 2011. – 216 P.

<sup>36</sup> Bredekamp H. Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency. – Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. – 361 P.

<sup>37</sup> Falkenhausen, S. von. Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies. – Bielefeld: transcript Verlag, 2019. – 250 P.

Дж. Т. Митчелла «Иконология: образ, текст, идеология»<sup>38</sup>. Широкая тенденция критического перечитывания теорий образа возникла не на пустом месте и во многом связана с глубоким влиянием визуальных исследований на остальные дисциплины о визуальном (в том числе — и в особенности — на философские, которые нередко демонстративно дистанцируются от различных «studies»), о котором следует сказать подробнее.

Визуальные исследования формировались с 1980-х годов и прошли стадию институционализации и дисциплинарной специализации в 1990-е гг.<sup>39</sup>, но в концептуальном плане они стали реакцией на ряд культурных процессов, начавшихся ощутимо ранее. Одним из этих процессов был повсеместный отход (или «усталость») от текстуальных моделей осмысления культуры (семиотики, философии языка, постструктурализма и проч.), который накладывался на достаточно широко распространённый скептицизм по отношению к визуальному (во влиятельных социальных теориях оно долгое время рассматривалось как манипулятивный инструмент). Если изучение текста предполагает точность и доказательность, с визуальным это, как оказалось, работает в меньшей степени: как показывает пример поздних работ Ролана Барта, даже изучая изображения как знаки, мы неизбежно сталкиваемся с «аномалиями», когда значение уже не работает. К схожим выводам пришли и историки искусства — к примеру, Жорж Диди-Юберман, исследовавший «маргиналии», трещины и неожиданные эффекты классической живописи, ускользающие от подходов, ориентированных на текст<sup>40</sup>. Помимо необходимости поиска новых способов к изучению

---

<sup>38</sup> Mitchell W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. – The University of Chicago Press, 1986. – 236 P. Также см: Mitchell W.J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. – The University of Chicago Press, 2004. – 408 P.

<sup>39</sup> Dikovitskaya M. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. – The MIT Press, 2006. – 326 P.

<sup>40</sup> Didi-Huberman G. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. – The Pennsylvania State University Press, 2004. – 336 P.

визуального случились и важные изменения в самих визуальных практиках: пролиферация образного и его депрофессионализация («deskilling»), вытеснение традиционной модели изображения и образа более средовыми, мультисенсорными и нестабильными практиками, а также переход от привычной модели наблюдателя к иммерсивным практикам. Невозможность однозначной позитивной или негативной оценки этих изменений приводит к тому, что наиболее информативные подходы к визуальному оказываются более «гибкими», свободными и «недисциплинированными», чем было это принято, например, в философской эстетике или классической истории искусства: этими качествами отличаются именно концепции в рамках визуальных исследований. Важно понимать, что этот сдвиг к междисциплинарным исследованиям визуальной культуры нельзя списать на дань моде: ярким примером давней готовности философских теорий образа к интеграции в более широкие контексты является теория Эрнста Гомбриха, сочетающая философскую глубину с широкой даже по нынешним меркам междисциплинарностью и интересом к новым формам визуальности («Искусство и иллюзия» начинается с рассуждений пролиферации визуального, которые и сейчас легко можно поместить в любую книгу по visual studies).

Вместе с тем и в самих визуальных исследованиях существует осязаемый запрос на интеграцию с философскими теориями изображений, который часто обозначается как запрос на «теорию образа». Существует достаточно много версий того, что можно понимать под этой (квази)дисциплиной. Некоторые из них имеют программный и «учреждающий» характер, некоторые – обзорно-аналитический, некоторые – полемический; кроме того, одни из них могут поддерживаться полноценной исследовательской программой и серьёзным «стажем», в то время как другие являются продуктом индивидуального труда. К примеру, У. Дж. Т. Митчелл предложил проект «науки об образах» (image science) в одноименной книге с

подзаголовком «Иконология, визуальная культура и эстетика медиа»<sup>41</sup>. Впрочем, это не столько проект, сколько своего рода промежуточное подведение итогов рассуждениям самого Митчелла за последние десятилетия. В частности, «четырьмя фундаментальными понятиями науки об образах» оказываются изобразительный поворот, образ/изображение, метаизображение и биоизображение – понятия, знакомые читателям по его работам. Перечисляя среди потенциальных компонентов этой науки химию, физику, оптику, лингвистику, психолингвистику, историю, когнитивные науки и психологию, Митчелл, конечно, не выдвигает очередное междисциплинарное предложение, а обыгрывает ряд связанных с пониманием образа проблем, лишней раз указывая на их многочисленность и актуальность. Другие авторы, говорящие о необходимости философской теории образа, также указывают на то, что за последние десятилетия накопился ряд теоретических проблем, требующих для своего решения и некой философской основы, и междисциплинарности (к примеру, это уже упоминавшиеся выше Л. Визинг, Э. Аллоа, К. Пургар и др). Наше исследование методологически вписывается в этот ряд, поскольку тоже предлагает актуализирующее прочтение концепций аналитической философии изображений с опорой на понятийный инструментарий философских теорий образа и проблематику культурных исследований с использованием концептуального анализа, экспликации и контекстуализации рассматриваемых теорий.

### **Научная новизна исследования**

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые было осуществлено систематизированное актуализирующее прочтение аналитических теорий изображений в ракурсе проблемы изобразительной

---

<sup>41</sup> Mitchell W.J.T. Image Science: Iconology, Visual Culture and Media Aesthetic. – Chicago: University of Chicago Press, 2015. – 272 P.

поверхности. Кроме того, была впервые осуществлена экспликация и анализ проблемы изобразительной двойственности и выявлен её центральный статус для понимания структуры изображений в аналитической традиции. Также были впервые выявлены разные трактовки статуса изобразительной поверхности в аналитических теориях изобразительной репрезентации и предложено понятие пикториального антиэссенциализма для описания теорий, избегающих прямого разговора о поверхности из методологических соображений. Кроме того, были проведены институциональный анализ (с фокусом на отношениях с аналитической эстетикой) и историческая реконструкция развития АФИ (обычно о ней говорят в синхронии), позволивший выявить связь между трактовкой изобразительной двойственности и дефинициями произведения искусства в ранней аналитической философии искусства. Выбранный ракурс исследования также позволил эксплицировать ряд редко упоминаемых, но интересных в концептуальном и теоретическом отношении элементов концепций рассматриваемых авторов, а также поставить аналитические теории изображений в контекст актуальных междисциплинарных дискуссий об образном и визуальном.

### **Основные положения, выносимые на защиту**

1. Дискуссии вокруг проблематики изобразительной репрезентации в аналитической философии характеризуются связностью и некоторой замкнутостью в плане методологии, исследовательских установок, терминологии и условий коммуникации между различными авторами. Эти свойства заметно выделяют рассматриваемых авторов на фоне других дискуссий о визуальном и образном и позволяют говорить о едином дискурсивном поле, которое для удобства можно обозначить как «аналитическая философия изображений» (АФИ). Это поле достаточно тесно связано с аналитической эстетикой, однако вместе с тем демонстрирует

заметную тенденцию к тематическому и методологическому размежеванию с ней.

2. Аналитическая философия изображений обладает рядом разделяемых её авторами теоретических и методологических установок: это в первую очередь рассмотрение депикции и репрезентации как ключевых функций изображений, внимание к проблеме многообразия изображений, а также ориентированность на ёмкие, «минималистичные» и обладающие наибольшимобъяснительным потенциалом теории изображений. Также нельзя не отметить важность понятийной и терминологической стороны дела в аналитических дискуссиях, которые часто выстраиваются вокруг прояснения какого-либо ключевого понятия (ярким примером выступают дискуссии о двусложности).

3. Указанные методологические установки аналитических философов изображений влекут за собой ряд ограничений (таких, как недостаточное внимание к эстетическим функциям изображений), но также открывают ряд интересных возможностей. Это, к примеру, внимание к изобразительной репрезентации как к сложноустроенной и пластичной культурной практике, которую необходимо изучать в отрыве от моделей мимесиса и копирования окружающего мира.

4. В ходе исследования выявлено, что проблема структуры изображения трактуется в аналитической традиции через концепцию изобразительной двойственности. В силу этого изображения понимаются как объекты, состоящие из онтологически различающихся (и порой конфликтующих друг с другом) элементов, которые в разных теориях могут обозначаться по-разному: как «дизайн» и «объект» изображения, как «холст» и «природа», как физическое пространство и пространство репрезентации и т.д. Это одна из наиболее важных и наименее обсуждаемых новаций аналитических теоретиков визуальной репрезентации, сохраняющая свою актуальность и в новых медиальных и социальных условиях.



5. Понимание изображений как фундаментально двойственных объектов задаёт определённые ограничения для исследования изобразительной поверхности. В частности, она может пониматься как нечто комплементарное по отношению к репрезентации, как «чисто» физический элемент изображения и лишённая дополнительных смыслов материальная основа репрезентации. Эта точка зрения характерна для «минималистских» трактовок поверхности, которые достаточно часто встречаются в аналитической философии изображений и имеют много общего с предложенным в аналитической эстетике пониманием произведений искусства как физически воплощённых и культурно эмерджентных объектов.

6. Другая трактовка статуса изобразительной поверхности в рассматриваемых теориях предполагает, что изобразительная поверхность функционирует как экран или пространство возможностей: в этом случае уже сама поверхность начинает пониматься как культурно эмерджентный и насыщенный в смысловом отношении объект, который, впрочем, требует определённой расшифровки или наполнения со стороны смотрящего. Эта позиция достаточно тесно связана с историей искусства: в аналитической традиции её наиболее влиятельными проponentами являются Эрнст Гомбрих и Майкл Подро.

7. Наиболее «сильная» трактовка статуса изобразительной поверхности в аналитической традиции предполагает, что поверхность участвует в создании автономного режима пикториальности, нередуцируемого к референциальному содержанию изображения: в этой версии поверхность имеет семантически генеративный статус. Это наиболее перспективная в теоретическом плане версия теории изобразительной поверхности, которая реконструируется нами на основе теорий Нельсона Гудмена, Джона Кульвицки, Ричарда Уоллхейма, Майкла Подро, Доминика М. Лопеса и близких авторов.

8. Также необходимо отметить ещё одну важную позицию в рамках аналитических дискуссий об изобразительной репрезентации, которая может

быть обозначена как пикториальный антиэссенциализм. В самом общем виде пикториальный антиэссенциализм — это тезис об отсутствии каузальных связей поверхности и опыта восприятия изображения. В этом случае изображения и образы определяются не через их онтологические или структурные характеристики, но через режимы их вовлечения в социальные и культурные практики. В диссертации эта позиция рассматривается на примере теорий субституции и распознавания.

9. Основные направления для дальнейшей доработки, уточнения и аппликации аналитических теорий изобразительной репрезентации связаны с разработкой гибридных подходов (к примеру, с интеграцией аналитических и феноменологических теорий, как в концепции Пола Кроутера), а также с наложением рассмотренных теорий на нетипичные формы современной образности.

10. Наиболее оригинальный вклад аналитических теорий визуальной репрезентации в междисциплинарные дискуссии об образном заключается в экспликации культурно пластичного статуса изобразительной поверхности. Это «деонтологизирующая» трактовка поверхности, одновременно подчёркивающая взаимосвязь материальности и репрезентации в изображениях и вместе с тем указывающая на нестабильный и вариативный характер этой связи: поверхность может как «поглощаться» коммуникацией, так и функционировать в качестве автономного уровня пикториальности в зависимости от того, в какие культурные практики вовлекается изображение.

### **Теоретическая и практическая значимость исследования**

Теоретическая значимость исследования проявляется в следующем. Во-первых, важные и чаще недооцениваемые аналитические теории изобразительной репрезентации впервые систематическим образом вводятся в российский научный оборот: эти теории представляют интерес как для философии, так и для визуальных исследований и культурологии в целом.

Во-вторых, впервые рассмотрена и проанализирована проблема статуса поверхности в аналитических теориях изображений, что является заметным шагом в рецепции этих теорий за пределами их дискуссионной среды. В-третьих, представленное в диссертации систематизированное актуализирующее прочтение этих теорий также полезно для расширения понятийного аппарата теории образа и визуальных исследований, как и для методологического сближения философии и наук о культуре.

Практическая значимость исследования заключается в том, что представленные в диссертации материалы могут оказаться полезными при подготовке новых курсов, учебных и методических материалов по современной философии искусства, теории образа, философии культуры и другим тематическим направлениям. Кроме того, в диссертации разбирается ряд концепций и понятий, которые могут способствовать уточнению и большей методичности языка, используемого при обсуждении художественных и нехудожественных изображений — как в академическом поле, так и, например, в контексте арт-критики или неакадемического изучения визуальной культуры и современных культурных практик.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** раскрываются и обосновываются актуальность исследования и степень научной разработанности исследуемой проблемы, а также определяются объект, предмет и границы исследования и уточняются его цель и задача. Далее следует экспликации теоретико-методологической основы исследования и обоснование его научной новизны. Также приводятся положения, выносимые на защиту и данные об апробации результатов исследования.

**Первая глава «Дисциплинарные и методологические особенности аналитической философии изображений»** выполняет картографирующую и обзорную функцию, необходимость которой обусловлена тем, что аналитическая философия изображений и аналитическая эстетика в целом крайне скудно представлены в русскоязычной академической среде. Глава помогает очертить основные методологические контуры и дисциплинарные границы этого направления и подготавливает читателя к более предметному разбору исследуемых теорий. Такая подготовка важна в том числе потому, что аналитическая философия изображений ощутимо отличается от некоторых других тематических анклавов аналитической философии большей методологической свободой и междисциплинарностью, поэтому при первом ознакомлении с концепциями её представителей может возникнуть вопрос о том, что в них есть собственно «аналитического». Этот вопрос (стоит отметить, что в исследовательской литературе он чаще всего игнорируется) разбирается в параграфе «Методологическая специфика аналитической философии изображений». В нём даются пояснения о том, что современная аналитическая философия характеризуется не общей для её представителей методологической или доктринальной базой, а скорее узнаваемым стилем философского письма и «проблемоцентризмом», т.е. планомерной коллективной работой над определённой теоретической «головоломкой» без окончательных решений последней. Представители аналитической

философии изображений также придерживаются характерного стиля письма, сочетающего строгость и ясность аргументации с полемической направленностью, и опираются прежде всего на «локальную» избирательную традицию, сформированную их непосредственными предшественниками и современниками (более широкий контекст может не учитываться вовсе). Этим обусловлена заметная замкнутость и избирательность их дискуссионного поля, в которое могут не попадать всемирно известные авторы, работающие с теми же вопросами (Bildwissenschaft, визуальные исследования, франкоязычные теории образа и т.д.), но могут получать пристальное внимание теории относительно неожиданных исследователей (как правило, историков искусства и психологов восприятия). Несмотря на отсутствие общей методологической базы и разнообразие в способах аргументации (от апелляций к обыденному опыту или мыслительных экспериментов до привлечения эмпирических исследований), в аналитической философии изображений наблюдаются достаточно чёткие стандарты доказательности и убедительности той или иной теории: в идеале она должна отличаться внутренней согласованностью и охватывать всё разнообразие изображений, не противореча обыденным интуициям и не прибегая к редукционистским объяснениям. Практически все упомянутые выше теории строятся вокруг новаторских концептов (таких, как make-believe или двусложность). Демонстрируется, что даже не опираясь существенным образом на историю философии и подходя к феноменологическим или онтологическим проблемам «с нуля», представители аналитической философии изображений стараются решать их посредством расширения, уточнения и нюансировки понятийного аппарата. Делается вывод, что за счёт этого теоретические наработки данной школы могут представлять интерес и для исследователей, не разделяющих её базовые философские допущения (если признать, что изучение области визуального нуждается в точности, пластичности и «меткости» языка описания).

Далее осуществляется историко-философская реконструкция развития аналитической философии изображений: ей посвящены **параграфы 1.2-1.6**, составляющие большую часть объёма первой главы. Обращение к историческому измерению этих теорий (обычно намеренно избегающих диахронической оптики) обусловлено тем, что они практически всегда встроены в плотный дискуссионный контекст и являются реакциями на работы ближайших предшественников и современников. Стоит отметить, что практически во всех работах по аналитической философии изображений это историческое измерение либо опускается, либо заменяется систематизирующим: поэтому в диссертации была проведена первая попытка исторической реконструкции развития этого дискуссионного поля. Для структурирования изложения были выбраны две важные и тоже малоисследованные проблемы: это отношения аналитической философии изображений с аналитической эстетикой и история проработки проблемы структуры изображения и статуса изобразительной поверхности. Кроме того, основное внимание было уделено динамике тематических и методологических изменений в публикациях авторов, писавших о проблеме изобразительной репрезентации на английском языке и связанных с полем дискуссий в аналитической традиции (в большинстве случаев это авторы, печатавшиеся в *British Journal of Aesthetics* и *Journal of Aesthetics and Art Criticism* либо цитировавшиеся этими авторами и дискутировавшие с ними). В указанных параграфах впервые продемонстрирована история относительного тематического отмежевания аналитических теорий изображений от аналитической эстетики, которая достаточно важна и показательна в контексте достаточно широкой тенденции к отходу теорий визуального от эстетической проблематики. Также выявляется и сохраняющаяся «инфраструктурная» связь этих направлений: несмотря на тематическую автономию, представители аналитической философии изображений чаще всего публикуются в упомянутых выше журналах по эстетике и становятся членами эстетических профессиональных обществ.

В рамках историко-философской реконструкции было выявлено то, как именно проблематика изобразительной поверхности и структуры изображений формировалась на основе проблематики философии искусства. Одной из важных отправных точек этого процесса была масштабная работа Монро Бердсли «Эстетика: проблемы философии критики» (1958), впервые предложившая систематизированный взгляд на эстетику из перспективы аналитической философии (что интересно, это был взгляд практически «с нуля», так как в то время соответствующих концепций было крайне мало). В главе «Репрезентация» Бердсли ставит вопрос о структуре изображения, раскрывает его через разграничение объекта изображения и изобразительной поверхности («визуального дизайна») и далее обращается к проблеме отношений между этими элементами изображения. Именно обозначенные Бердсли проблемы и способы их дальнейшей проработки подробно разбираются в следующих главах. Что касается дальнейшего исторического изложения, то в этой части исследования последовательно реконструируются рецепция ключевых книг в рамках аналитической философии изображений («Искусство и иллюзия» Э. Гомбриха, «Языки искусства» Н. Гудмена, «Искусство и его объекты» Р. Уоллхейма, «Глубже в изображения» Ф. Шiera, «Мимесис как игра понарошку» К. Уолтона и т. д.), также выявляется смена тематических предпочтений рассматриваемых авторов. Особое внимание было уделено истории их методологических предпочтений: это позволило выявить и прочертить богатую историю их междисциплинарных взаимодействий (от истории искусства и психологии восприятия к когнитивистике и философии науки), а также обратить внимание на недавний поворот к «гибридным» теориям и проблематике изобразительной инфлексии (то есть проблеме отношений поверхности и репрезентации). Глава завершается обзором основных способов классификации теорий в рамках аналитической философии изображений. Один из важнейших выводов на основе исторической реконструкции развития аналитической философии изображений заключается в том, что проблема структуры изображений в

целом и изобразительной двойственности в частности была одной из важнейших тем, структурировавших ход аналитических дискуссий об изобразительной репрезентации (и нередко «провоцировавшая» эти дискуссии), но при этом не рассматривалась самими авторами в качестве таковой: они предпочитали концентрироваться на уровне репрезентации, редко проговаривая эксплицитным образом статус поверхности и проблему структуры изображения в целом. Делается вывод о том, что за счёт этого в их теориях возникло нуждающееся в исследовании и дополнении «слепое пятно», которому и посвящено последующее изложение в рамках диссертации.

В частности, в главе **«Концептуальные рамки работы над проблемой изобразительной поверхности в аналитических теориях визуальной репрезентации»** проводится анализ основных терминов и методологических рамок работы с темой изобразительной поверхности в интересующей нас традиции. В этом плане глава выполняет «установочную» функцию: обозначает ключевые вопросы и проблемы и систематизирует теоретический инструментарий, который будет использован при анализе конкретных концепций. Так, **параграф «Понятийные границы предметного поля аналитической философии изображений: изображение и депикция»** посвящён уточнению типичной для аналитической традиции трактовки понятия изображения. Эта задача может показаться необязательной и тривиальной, но именно исследование изображений, а не образов ярко выделяет аналитическую философию изображений среди других философских теорий визуальности (при этом философски проработанное разграничение изображение и образа всё ещё не вполне привычно для русскоязычной академической среды). К примеру, для немецкоязычной теории образа характерно использование термина Bild, указывающего и на материальное объективированное изображение, и на образ в более широком смысле; многие теории в рамках визуальных исследований также опираются на расширительное, «зонтичное» понимание образа, вмещающее множество



самых разных импликаций<sup>42</sup>. Аналитические философы изображений пишут именно об изображениях как материальных культурных артефактах («картинках»), а не об образах как потенциально нематериальных и неустойчивых феноменах. Нельзя сказать, что это сильно облегчает их работу: картинки тоже неоднородны – к ним относятся не только фотографии в семейных альбомах или полотна в музеях, но и инженерные чертежи, фотороботы, портреты звёзд на футболках или рисунки на коробках конфет. Разнообразие изображений (pictorial diversity) подталкивает к вопросу о том, что, собственно, есть общего у этих артефактов помимо их визуальной специфики. Демонстрируется, что в аналитической философии изображений на него отвечают примерно следующим образом: все они репрезентируют что-то, однако особым способом – изображения невозможны без депикции (depiction) или изобразительной репрезентации (pictorial representation). При этом трактовка изображений по модели репрезентации не только ограничивает язык описания, но и предполагает множество способов работы с этой моделью: акцентирование интерпретативного, автономного и генеративного характера изобразительной семантики позволяет предположить, что в определённых случаях обновление понятия репрезентации становится удачнее отказа от него. Иными словами, здесь демонстрируется, что аналитическая философия изображений во многом интересна именно тем, что выбирает достаточно скромные и на первый взгляд скорее ограничивающие понятия, но развивает их в нетривиальных направлениях. Один из ключевых выводов этого параграфа заключается в том, что многие наиболее содержательные определения изображений формулируются через тезис об изобразительной двойственности (то есть о том, что структура изображения включает в себя изобразительное содержание и изобразительную поверхность). В дальнейшем изложении мы

---

<sup>42</sup> Manghani S. Image Degree Zero. From the Empirical Image to Image as Capacity // Alloa E. and Cappelletto Ch. (Eds.) *Dynamics of the Image: Moving Images in a Global World*. – De Gruyter, 2020. – P. 263-286.

опираемся именно на понимание изображений как двойственных объектов, совмещающих материальную поверхность и нередуцируемое к последней изобразительное содержание («холст» и «природу», если пользоваться терминологией Гомбриха).

Тезис о двойственности изображений так или иначе упоминается, подчеркивается или обыгрывается во множестве дефиниций изображений: он предоставляет достаточно скромную их характеристику, но служит хорошим инструментом для того, чтобы сфокусировать ряд теоретических вопросов и проблем, разрабатываемых представителями аналитической философии изображений. В параграфе **«Изобразительная двойственность и проблема структуры изображений»** впервые в исследовательской литературе об аналитической философии изображений производится его реконструирующий и обзорный анализ и уточнение. В частности, анализируются ранние формулировки изобразительной двойственности от психологов восприятия Джеймса Гибсона и Ричарда Грегори: они интересны тем, что в них вывод о двойственности и парадоксальности изображений делается не на основании феноменологии восприятия изображений, а исходя из того, как они гипотетически должны восприниматься исходя из онтологических статусов их элементов. Эти авторы подчёркивают парадоксальность изображений, совмещающих в себе то, что в обыденном восприятии воспринимается как несовместимое и противоречащее друг другу (трёхмерное и двухмерное, плоское и объёмное и т.д.) В целом их формулировки предоставляют удобную отправную точку и открытый исследовательский вопрос: «Как можно объяснить парадоксальный статус изображений?». Далее рассматривается более проработанный ответ на этот вопрос от Майкла Полани, предлагающего использовать для его решения теорию фокального и субсидиарного внимания. В нашей интерпретации утверждается, что наиболее важный момент этого объяснения – указание на то, что отношения двойственности прослеживаются именно между холстом и изобразительной формой, а не между холстом и наблюдаемой или

воображаемой «картинкой». В этом отношении Полани предлагает достаточно формалистский подход, который впоследствии будет не так часто встречаться в АФИ и который также интересен тем, что он позволяет проследивать вариативность выстраивания отношений между элементами изображения в различных изобразительных практиках. Подчёркивается, что это достаточно важный момент для понимания изобразительной двойственности: она может быть реализована по-разному как со стороны зрителя, так и со стороны производителя изображений и является не только стабильным структурным свойством изображений, но и свойством, производным от культурных практик. Также анализируется важное определение, предложенное Майклом Подро. Выявляется, что в его версии поверхность оказывается элементом изображения, который легче всего опустить или не заметить при анализе репрезентационных его характеристик, но именно она обладает формативной ролью в создании изображения и зрительского опыта. Поэтому, по мысли Подро, несостоятельны даже попытки сфокусироваться или применить фокальное внимание только к репрезентационной составляющей изображения, к тому, что мы видим в нём: эта «картинка» неотделима от процесса появления изображаемого объекта в поверхности и, следовательно, от внутренней структуры поверхности. Далее проводится беглое и требующее дополнительного исследования сопоставление аналитических и феноменологических трактовок структуры изображения: последнее обычно предстаёт в феноменологической традиции как трёхчастная, а не двухчастная структура. Кроме того, феноменологи гораздо чаще отталкиваются от исследования того, как образ встроен в саму ситуацию его восприятия: в этом плане они более подробно прорабатывают структуру изобразительного опыта как имманентного типа образного сознания. Уточняется, что эта тенденция полностью обошла стороной аналитическую традицию: в определённый момент (ближе к 1980-м годам) аналитики ощутимо склонились к исследованию специфики восприятия изображений и изобразительного опыта. Более того, большинство

определений изобразительной репрезентации в аналитической традиции строится по принципу разграничения опыта репрезентации от обыденного зрительного опыта. Отличие заключается в том, что аналитики нередко уделяют большее внимание репрезентационному содержанию, но не поверхности изображения, которая в феноменологии чаще признаётся отправной точкой для анализа визуальной репрезентации. Важным этапом, позволившим переломить эту тенденцию, стали дискуссии о проблеме визуальной инфлексии, в которых проблема отношений поверхности и репрезентационного содержания выносится на передний план.

**В параграфе «Семантика изобразительной поверхности: пикториальный антиэссенциализм в аналитических теориях изображений»** предпринимается попытка экспликации и анализа того, как именно в рамках аналитической философии изображений трактуется изобразительная поверхность. Это достаточно сложный и практически полностью игнорируемый в исследовательской литературе вопрос, поэтому ответ на него составляет одну из наиболее инновационных частей настоящего исследования. В первую очередь выявляется, что в аналитических определениях изобразительной двойственности прослеживается допущение о том, что специфика двойственности изображений заключается в сочетании семантического и несемантического. В этом случае поверхность трактуется либо как теоретическое «слепое пятно», либо как «чистая», «бессмысленная» материальность. Подобная минималистичная или дефляционная трактовка изобразительной поверхности не может не вызывать обоснованные вопросы, особенно если знать, какую роль обычно отводят ей в феноменологических или искусствоведческих теориях образа. Вместе с тем вполне понятно, почему именно у аналитической традиции возникают сложности с темой поверхности и материальности изображений: это проблема с «плавающими» предметными границами (остаётся открытым вопрос, где именно в изображениях заканчивается материальность и начинается значение), которая относительно легко поддаётся редукции. Выявляется, что такое отношение к

поверхности становится более объяснимым, если обратить внимание на трактовку статуса материальности произведений искусства в аналитической эстетике: это более известный теоретический мотив, который, как ни странно, ранее не сопоставлялся с тем, как в аналитической традиции трактуется структура изображений. В результате анализа концепций Дж. Дики об артефактном статусе произведения искусства и тезиса Дж. Марголиса о произведениях искусства как физически воплощенных и культурно эмерджентных объектах в параграфе выявляются некоторые общие пресуппозиции аналитической эстетики и аналитической философии изображений: в случае со второй поверхностью в первую очередь имеет статус физической основы и необходимого условия для функционирования изображения, а собственно репрезентационная функция оказывается эмерджентной (в некоторой степени «внешней») по отношению к поверхности, появляясь в результате работы восприятия, распознавания или означивающей деятельности реципиента (этот момент также поясняет, почему для многих теоретиков аналитической философии изображений так важен фактор авторской интенции). Также впервые проводится сопоставление минималистской трактовки поверхности с более «классическими» теориями Клемента Гринберга, Лео Стайнберга и Дэвида Джослита. В ходе сопоставления выявляется, что в случае с минималистской, дефляционной трактовкой поверхности мы имеем дело либо с осознанным решением о том, что поверхность не стоит переоценивать, либо с достаточно оригинальным и радикальным методологическим подходом к статусу поверхности, предполагающим её «вынесение за скобки» с целью добиться большей точности при анализе изобразительной репрезентации.

В ходе дальнейшего анализа выявляется и эксплицируется несколько «уровней» в понимании поверхности, предлагаемых теоретиками аналитической философии изображений: от более нейтральных и минималистичных трактовок к более «насыщенным». Первый из этих уровней совпадает с упомянутой выше минималистской трактовкой

поверхности: последняя трактуется в этом случае как культурно нейтральная физическая основа изображения. Это «стартовое» понимание поверхности в аналитической философии изображений, которое часто используется либо как непроговариваемая пресуппозиция, либо как отправная точка для более подробной и насыщенной концептуализации. Как уже упоминалось, на этом уровне поверхность оказывается вторичной по отношению к восприятию и «поглощается» коммуникацией (даже если коммуникация имеет сугубо пикториальный характер и не редуцируется к языку); похожая трактовка материальности знака встречается в наиболее «классических» версиях семиотики. В рамках параграфа также проводится анализ ограничений и импликаций этой трактовки поверхности через её наложение на некоторые сложные примеры («Портрет мадам Матисс», директивные изображения и проч.). Уточняется, что минималистская трактовка поверхности может идти вразрез с нашими представлениями об эстетической ценности многих изображений, но можно привести ряд примеров, в которых она используется нами на обыденном уровне и не вызывает особых вопросов. В частности, существует множество специфических видов изображений, корректное восприятие которых предполагает наложение специфических знаний с целью извлечения «неочевидной» информации (это в первую очередь научные и операциональные изображения); кроме того, многие профессиональные и околопрофессиональные контексты также могут вытеснять восприятие поверхности дополнительным знанием: к примеру, когда мы оцениваем качество или «правдоподобие» даже обыденных изображений или проверяем их на подлинность и достоверность. Этот анализ позволяет очертить границы применимости минималистских трактовок поверхности: они достаточно удобны для исследования нехудожественных или профессиональных изображений, отличающихся высоким уровнем конвенциональности, но не очень информативны, когда речь заходит о художественных изображениях.

Анализ минималистской трактовки поверхности также подводит нас к проблеме пикториального антиэссенциализма<sup>43</sup> – философской позиции, определяющей и интерпретирующей изображения и образы не через их онтологические или структурные характеристики, но через режимы их вовлечения в социальные и культурные практики. В самом общем виде пикториальный антиэссенциализм – это тезис об отсутствии каузальных связей поверхности и опыта восприятия изображения. Эта позиция наиболее характерна для аналитической философии изображений (особенно для структурных теорий, теорий распознавания и концепций, инспирированных психологическими исследованиями середины XX в.), а также социологии и культурной антропологии искусства; обычно она противопоставляется более «континентальным» подходам (как правило, ориентирующимся на феноменологию и философскую антропологию). Важно понимать, что пикториальный антиэссенциализм зачастую мотивируется примерно теми же соображениями, что и эссенциализм. В качестве примера можно привести проблему семантической генеративности изображений, то есть их способности генерировать новые смыслы даже в том случае, если производитель изображения планирует использовать его как «копию» референта. В этом случае интересно, что если в значительной части континентальной традиции семантическая генеративность приписывается поверхности изображения<sup>44</sup>, то в аналитической – репрезентационному содержанию. В итоге выявляется, что теоретики из разных традиций выдвигают похожий тезис о генеративности изображений, но раскрывают его с разных сторон: в одном случае эту генеративность обеспечивает богатство

---

<sup>43</sup> См. об эссенциализме в теориях образа: Purgar K. Essentialism and subjectivism: Two ways of claiming an image // Purgar K. Pictorial Appearing: Image Theory After Representation. – Bielefeld: transcript Verlag, 2019. – P. 61-86.

<sup>44</sup> Boehm G. Indeterminacy: On the Logic of the Image // Huppauf B., Wulf C. (Eds.) Dynamics and performativity of imagination : the image between the visible and the invisible. – London, New York: Routledge, 2009. – P. 219-229.

и необычная глубина изобразительной материалности (и её теснейшая связь со значением), в другом – неопределённость и плотность пикториальной референции либо специфический режим восприятия, характерный для восприятия изображений.

Проблема генеративности изображений подводит нас ко *второму уровню* трактовки изобразительной поверхности, в котором последняя понимается как *пространство возможностей*. В параграфе определяется, что на этом уровне поверхность трактуется как своеобразный экран для перцептивных и семантических операций или проекций: зритель не столько считывает информацию с изображения, сколько насыщает и дополняет его. В этом случае ключевую роль играет не сама поверхность, а то, как используются распознавательные способности человека: режим внимания и насмотренность зрителя позиционируются как более важные, чем изобразительная материалность, так как без них последняя окажется «нереализованной». Вместе с тем, в такой трактовке остаётся пространство для концептуализации сложных отношений между восприятием и материалностью изображений: в частности, именно понимание изображений по модели экрана позволило Майклу Подро подойти к проблеме пикториальной инфлексии и обратить внимание на интерактивную специфику нашего понимания изображений. Кроме того, в этой трактовке изображение не «поглощается» коммуникацией, а рассматривается как культурно насыщенный объект, который может быть лишён очевидных коммуникативных функций. Выявляется, что при понимании изображения как экрана или пространства возможностей культурно эмерджентной становится и сама поверхность изображения, а не только лишь репрезентация. Благодаря этому изображения начинают считаться пограничными и реляционными объектами не в силу их онтологической парадоксальности (что предполагается в большинстве экспликаций проблемы изобразительной двойственности), но в силу культурных практик их использования:



изображения трактуются как экраны, заведомо несводимые к коммуникации и языку и подталкивающие нас к различным сложным интеракциям с ними.

Далее мы обращаемся к *третьему уровню* трактовки поверхности, на котором она трактуется как *специфический режим пикториальности*, который может пониматься в отрыве от процедур проекции либо как то, что активно управляет этими процедурами или генерирует смыслы, несводимые к тому, что мы перцептивно вкладываем в изображение. В этой версии на передний план выходит специфический уровень пикториальности между «чистой» материей и референцией, который, по мысли этих авторов, и составляет специфически пикториальное содержание изображений. Демонстрируется, что Р. Уоллхейм обозначает это как «репрезентационное содержание», Дж. Кульвицки говорит о скелетном содержании, Д. М. Лопес обозначает этот уровень просто как «содержание», и во всех этих версиях речь идёт об уровне значения, который оказывается либо первичным по отношению к распознаваемому, референциальному содержанию (Кульвицки, Уоллхейм), либо обогащает последнее (Гудмен, Лопес). Подчёркивается: здесь особенно важно, что поверхность трактуется как значимый, семантический насыщенный уровень изображения, который нельзя редуцировать ни к референции, ни к материальности: собственно, она в этом случае манифестирует нерепренциальную, специфически пикториальную семантику изображения. Делается вывод о том, что это сугубо немиметический, несколько «формалистский» способ трактовки изобразительной репрезентации в обход её фигуративного содержания, который представляется наиболее интересным и перспективным для дальнейшей проработки.

Далее выявляется, что между рассмотренными трактовками изобразительной поверхности существует напряжение, воплощаемое и отчасти разрешаемое теориями инфлексии: в них поверхность часто трактуется и минималистски (в духе первого уровня из рассмотренных выше), и как важная смысловая составляющая изображения. В этих работах

на передний план выходит проблема взаимодействия и взаимопроникновения поверхности и репрезентации в опыте нашего восприятия изображений: здесь важно то, что поверхность начинает пониматься как формативный элемент пикториальной репрезентации и как «триггер» эстетического опыта (при этом эстетическое вновь рассматривается в континуальности с репрезентационным). После анализа ключевых понятий изображения, изобразительной двойственности и изобразительной поверхности мы обращаемся к более детальной экспликации основных аналитических теорий визуальной репрезентации в свете проблемы изобразительной поверхности.

**Третья глава «Ключевые трактовки статуса изобразительной поверхности: экран и семантически автономный уровень репрезентации»** посвящена наиболее «классическим» и широко известным теориям изобразительной репрезентации. При этом изложение начинается с концепций двух историков искусства, оказавших сильнейшее влияние на аналитические теории изображений: Эрнста Гомбриха и Майкла Подро. В параграфе **«Изобразительная поверхность как экран: неопределённость изобразительной репрезентации и проекция»** выявляются ключевые для нашего изложения особенности комплексной и междисциплинарной теории изображений Гомбриха. Наиболее интересное и необычное методологическое достижение этого автора заключается в том, что он осуществил органичный синтез натуралистского и исторического (во многом социологизирующего) подхода к визуальной репрезентации. Описывая создание изображений как комплекс историчных и коллективных практик, нацеленных на воссоздание мира, Гомбрих подчеркивает, что несмотря на все поиски и исследования, никакие репрезентации не достигают своих целей в полной мере: в этом плане идеал репрезентации – не столько копирование мира, сколько фиксация визуального восприятия визуальными же средствами. С точки зрения Гомбриха, на структурном уровне обыденное восприятие и восприятие изображений не имеют существенных различий. Обыденный мир предоставляет многообразную и динамичную информацию, которую сразу

дополняет перцептивная система, а в условиях неопределенности она вынуждена осуществлять выбор между альтернативными или конфликтующими интерпретациями видимого (причем сама по себе неопределенность остаётся неосознаваемой и недоступной). В случае с визуальной репрезентацией (представляющей собой яркий пример перцептивной неопределённости) этот выбор осуществляется легко и незаметно уже в силу нашего знакомства с особенностями этой практики: поэтому изображения позволяют вывести на передний план теоретического рассмотрения незаметный обычно «вклад зрителя». Получается, понятие изображение – значит прежде всего дополнить его своими перцептивными усилиями. Гомбрих полагает, что доля волюнтаризма в этой операции исчезающе мала, поскольку специфика любой проекции определяется ментальной установкой (mental set) смотрящего. Значение ментальной установки для понимания визуальной репрезентации настолько велико, что Гомбрих довольно часто приводил в пример пятна Роршаха – по его мнению, любые другие изображения точно так же лишены каузальных связей с их трактовками и могут быть поняты бесчисленным множеством способов. То есть когда мы смотрим на изображение, мы спонтанно находим связное решение для неопределённой ситуации, абсолютно не замечаем неопределённости ситуации и наблюдаем в первую очередь продукт собственной ментальной установки. Подчёркивается, что решение описать способность интерпретации изображений через отсылку к обладанию ментальными установками, знанию схем и проекциям – довольно радикальный ход, ведущий к необычной трактовке статуса самих визуальных репрезентаций. Выявляется, что в трактовке Гомбриха материальная поверхность изображения – это семантически неопределённый «экран», в этом плане его концепция представляет собой классический пример трактовки изобразительной поверхности как экрана. Дается уточнение, что в этой трактовке конфигурационные характеристики изобразительной поверхности определяются исключительно контекстом и функцией их

использования и, опять-таки, «сами по себе» могут ничего не значить. Но отмечается, что такая трактовка ведёт к интересному выводу о том, что изображения выполняют скорее эвокативную, чем миметическую функцию: это значит, что их отношения с опытом и воображением смотрящего гораздо важнее отношений с репрезентируемым миром.

Вторая классическая трактовка изобразительной поверхности по модели экрана анализируется в **параграфе «Взаимопроникновение поверхности и репрезентации: феномен изобразительной инфлексии (Майкл Подро)»**. Выявляется, что Подро развивает ту сторону теории Гомбриха, которая затрагивает работу наших распознавательных способностей при восприятии изображении, но при этом исходит из асимметрии между обыденным опытом и пикториальным опытом как из центрального фактора для понимания работы распознавания в изображениях. Как и Гомбрих, Подро указывает на то, что изображения не столько вызывают приятный эффект узнавания, сколько провоцируют неопределённость, требующую от нас определённой перцептивной и когнитивной реакции. Неопределённость заключается не только в сочетании «природы» и «холста», но и в том, что каждое изображение одновременно словно включает в себя свой объект и в то же время имеет с ним исчезающе мало общего (стоит отметить, что Подро разбирает эту проблему на материале живописи). При этом искажение, трансформация и своевольная интерпретация объекта в рамках изображения не являются чем-то опциональным или относящимся к области стиля. Демонстрируется, что в этой перспективе изображение трактуется не как сообщение, которое нужно правильно декодировать, а как ресурс, который можно использовать более или менее корректными способами. В этом плане задачей художника является поддержание (sustaining) распознавания и создание триггеров и ограничений для воображения. Ключевым ориентиром при этом являются не отношения изображения и референта, а отношения обыденного восприятия и восприятия изобразительной поверхности. Это обеспечивает определённую

ограниченную автономию визуальной репрезентации по отношению к задачам копирования внешнего мира и позволяет описывать репрезентацию, не прибегая к категориям сходства и подобия. Согласно формулировке Подро, «распознавание поддерживает и развивает себя посредством вовлечения (recruitment) собственного материала и психологических условий, чтобы сделать себя более насыщенным, в то же время расширяя распознавание через различие»<sup>45</sup>. В ходе нашей интерпретации выявляется, что понятие вовлечения – одна из важнейших теоретических находок Подро, пусть он и проясняет её в основном через примеры, без подробной экспликации и прояснения термина. Также подчеркивается, что вовлекается (рекрутируется, призывается) не человеческое восприятие, а именно изобразительная поверхность. Эти наблюдения подводят нас к анализу проблемы инфлексии (т.е. проблемы отношений поверхности и репрезентации): обращаясь к ней, Подро исходит из допущения о том, что материальная поверхность и фактура изображения всегда играют ключевую роль в изобразительном опыте и, собственно, определяют его уникальность по отношению к обыденному опыту. Подро сравнивает наше схватывание процедуры депикции с восприятием объектов в темноте: в обоих случаях мы имеем дело с неопределённостью и принимаем определённые перцептивные решения [Ibid. P. 12.]. Даже если нам кажется, что восприятие изображений не требует особых усилий, мы совершаем определённые действия и «даём случиться» достаточно сложным перцептивным процессам. Подро обозначает их как «приноравливание» (adjustments), «самопроверку» (self-monitoring) и «адаптацию» (adaptation), причём эти действия зачастую имеют негативный характер: в частности, Подро много пишет «негативном приноравливании», ограничивающем наши ожидания в отношении того, что можно увидеть в изображении. В результате анализа понятий и наблюдений Подро мы приходим к выводу, что он предлагает достаточно формалистский взгляд на

---

<sup>45</sup> Ibid. P. 26.

природу изобразительной репрезентации, в рамках которого поверхность оказывается во многом важнее содержания. Это также подводит к выводам о том, что Подро придерживается сильной трактовки визуальной инфлексии. Во-первых, он считает её необходимым, а не опциональным условием изобразительной репрезентации (по крайней мере в искусстве). Во-вторых, он связывает феномен инфлексии не с нашим восприятием изображения, а с формативной ролью изобразительной поверхности, с необходимостью провоцирующей перцептивное и имагинативное взаимопроникновение изображенного объекта и поверхности. В этом плане Подро предлагает одну из интереснейших трактовок статуса изобразительной поверхности, связанных с аналитической традицией и наиболее проработанную версию теории изображения как экрана.

Следующий параграф **«Пикториальный формализм: структурные теории изобразительной репрезентации»** посвящён анализу наиболее сложной и «технической» традиции аналитической философии изображений. В подпараграфе **«Синтаксис и семантика пикториальных символических систем»** осуществлена краткая реконструкция метода и теоретических установок поздней теории Нельсона Гудмена, предполагающей использование общей теории символических систем, раскрывающей «механику» их функционирования, а также синтаксические и семантические различия между, допустим, языковыми и изобразительными системами. Этот «формалистский» подход был непривычен для дискуссий того времени в том числе ввиду его следующей импликации: чтобы понять устройство и функционирование изображений, нужно исследовать их отношения друг с другом, а не с их референтами или с перцептивным опытом смотрящего. То есть в теоретическом отношении отдельно взятое изображение не говорит практически ни о чем, а для его базового понимания необходимо знакомство с правилами и характеристиками системы, в которую оно включено. Выявляется, что при этом специфика визуального восприятия изображений практически полностью выносится за рамки теории (это, возможно, одно из

наиболее контринтуитивных и оригинальных решений Гудмена). В подпараграфе также эксплицируются основные элементы поздней теории Гудмена, позволяющие перейти к интересующей нас части его теории изображений: это отказ от понятия сходства и концентрация на синтаксических и семантических характеристиках символических систем. Также проводится полемика с чисто семиотическими интерпретациями теории Гудмена, в которых она позиционируется в качестве конвенционалистской: доказывается, что в его теории конвенции не объясняют всех когнитивных и эстетических эффектов изобразительной репрезентации.

Подробный анализ этих эффектов проводится в следующих подпараграфах: **«Репрезентация как инвенция: эвристические функции изображений»** и **«Изобразительная поверхность вне репрезентации: теория экземплификации»**. Демонстрируется, что изобразительная репрезентация по Гудмену становится двусмысленным понятием, в котором объединяются денотативная и не-денотативная функции. Более того, он не отождествляет изображения с репрезентацией как семантическим отношением. Поэтому, с точки зрения Гудмена, репрезентацию стоит объяснять *в терминах референции, но не как разновидность референции*, поскольку в данном случае речь идёт о достаточно неоднозначной системе отношений: референциальная составляющая изображений («какой объект изображен?») не всегда важнее неререференциальной («что это за изображение, какому классу изображений оно принадлежит?»). Кроме того, помимо денотации изображениям доступны экземплификация и другие виды референции. Не существует изображений, отсылающих к чему-либо «как оно есть» либо представляющих некоторый объект во всех возможных ракурсах и с учётом всех его возможных свойств. Поэтому денотация неизменно сопровождается предикацией, придающей объекту изображения определённые свойства и позволяющей репрезентировать его в определённом ключе. Изображения используют уже известные объекты,

символы и отношения для учреждения новых связей, трактовок и, собственно, объектов: «эффективные репрезентация и описание требуют инвенции. Они имеют творческий характер. Они обогащают друг друга и формируют, соотносят и разграничивают объекты. Тезис о том, что природа имитирует искусство – слишком робкий. Природа – это продукт искусства и дискурса»<sup>46</sup>. Мы обращаем внимание на то, что эти тезисы оказались недооценёнными исследователями Гудмена и демонстрируем, почему они представляют наибольший интерес для актуализации его теории: выявляется, что именно замена критерия достоверности и подобия на критерий новизны и нетривиальности, а также замена единичного опыта и отдельного изображения систематичной работой символизации составляют «ядро» гудменовского подхода к изобразительной репрезентации. Иными словами, центральными понятиями семиотической теории Гудмена оказываются инвенция и креативность, а не денотация и информативность.

Эти наблюдения подводят нас к проблеме экземплификации, позволяющей уточнить точку зрения Гудмена на проблему изобразительной поверхности. Демонстрируется, что его оригинальность заключается в «разведении» проблем изобразительной репрезентации и изобразительной поверхности: Гудмен попросту приписывает поверхности другие, нерепрезентационные символические функции. Предложенная Гудменом теория экземплификации интересным образом дополняет его теорию визуальной репрезентации, давая понять, как можно включить фактор изобразительной поверхности в структурную теорию изображений. В самом общем виде, экземплификация есть вид референции, в котором что-либо выполняет функцию примера или образца чего-либо ещё. Реконструируя его теория экземплификации, мы демонстрируем, как она помогает переосмыслить и «осовременить» проблему художественного выражения. При этом экземплификация, конечно, не является отношением эстетического

---

<sup>46</sup> Goodman N. Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols. – Indianapolis: Bobbs-Merill Company, 1968. – P. 33.



порядка – она служит «общим знаменателем» искусств и наук. Выявляется, что предложенная Гудменом теория экзemplификации является интересным примером «формалистского» подхода к изобразительной поверхности, который учитывает её репрезентационные функции и позволяет схватывать её семантику без лингвистической редукции.

Подпараграф **«Ревизия структурного подхода и проблема «скелетного» содержания изображений (Джон Кульвицки)»** посвящён реконструкции и анализу теории наиболее активного последователя Гудмена Джона Кульвицки. После анализа общих оснований его системы в сопоставлении с концепцией Гудмена мы обращаемся к предложенной им трактовке прозрачности: по его мысли, репрезентативная система может считаться прозрачной, если принадлежащая ей репрезентация и ее мета-репрезентация будут синтаксически идентичны. Отмечается, что Кульвицки рассматривает прозрачность как структурное условие, гомологичное опыту восприятия. Кульвицки также предлагает интересную теорию, в соответствии с которой существуют два уровня репрезентативного содержания – скелетный (*bare bones content, skeletal content*) и наполненный (*fleshed out content*), причем скелетное содержание имеет первостепенное значение. Подчёркивается, что скелетные содержания являются воспринимаемыми и, более того, делают изображения воспринимаемыми: Кульвицки нетривиальным и достаточно рискованным образом переходит от синтаксических характеристик изображений к перцептивному, описывая скелетное и наполненное содержание по аналогии с различием между сырыми «чувственными данными» и осознанным перцептивным знанием, которое может послужить основанием для суждения. Проще говоря, скелетное содержание обеспечивает возможность «вывести» наполненное, но может интерпретироваться и наполняться множеством разнообразных способов – в этом плане оно до некоторой степени не только схематично, но и стохастично. Однако обычно понимание изображений происходит моментально благодаря «срабатыванию» распознавательных концептов,

позволяющих вычленять из скелетного содержания «перцептивно салиентные» элементы. В результате анализа делается вывод о том, что концепция скелетного содержания – одна из наиболее проработанных попыток теоретизирования нерепрезентативной, немиметической семантики изобразительной поверхности.

Следующий параграф **«Двусложность и перцептуалистская трактовка поверхности: Ричард Уоллхейм»** посвящён реконструкции и анализу ещё одной известнейшей теории в рамках аналитической философии изображений. Изложение начинается с прояснения понятий видения-как, видения-в и двусложности (одной из важнейших попыток теоретизации изобразительной двойственности). Подчёркивается, что воздержание от развёрнутой экспликации феноменологии видения-в и двусложности было методологической позицией, которой Уоллхейм последовательно придерживался. Также демонстрируется, что Уоллхейм редко акцентировал пространственный характер двусложности и видения-в, и поэтому упоминания различия между «физическим измерением» и «изобразительным измерением» встречаются лишь в немногих из посвящённых ему критических работ. Анализируя пространственную дефиницию двусложности, мы приходим к неожиданному выводу: подход Уоллхейма выделяется тем, что в нем используется немиметический и нерепрезентативный способ трактовки изобразительной репрезентации: она характеризуется установлением пространственных отношений в плоскости. Если поместить черное пятно на белую поверхность, пятно будет перцептивно находиться «на» поверхности; голубое пятно, в свою очередь, будет выглядеть расположенным «позади» поверхности. Согласно его концепции, видеть что-либо в изображении – значит видеть дисконтинуальные обыденному опыту пространственные отношения репрезентации в плоскости, которая не вырывается из пространства обыденного опыта. Но как охарактеризовать первое из этих пространств? Для ответа на этот вопрос целесообразно задействовать предложенное

Уоллхеймом различие между репрезентационным содержанием и фигуративным содержанием. Репрезентационное содержание (РС) – это все пространственные отношения, которые можно увидеть в изображении. В свою очередь, к фигуративному содержанию (ФС) относится все, что можно увидеть в изображении и подвести под конкретные понятия. Если РС по определению есть у любых изображений, то ФС – далеко не у всех. РС абстрактной картины, как правило, позволяет ей обладать изобразительной семантикой без необходимости отсылать к объектам или событиям. Выявляется, что в рамках рассматриваемой теоретической модели именно РС оказывается тем, что мы видим в изображениях в первую очередь: по крайней мере, оно является наиболее подходящим кандидатом на роль объекта видения-в в силу своего неконцептуального (пространственные отношения плохо поддаются понятийному анализу) и строго визуального характера. Разграничение РС и ФС приводит к следующему выводу: базовое понимание изображений предполагает распознавание не только изображенных объектов, но и всех репрезентационных пространственных отношений. Это обстоятельство позволяет элиминировать из объяснительного языка границу между (говоря условно) «содержательной» и «формальной» сторонами изображений; получается, что РС – это «что» (а не «как») изображения, а ФС – это «что именно». Пространство репрезентации не обязано исполнять денотативную функцию или быть трехмерным в смысле правдоподобия или иллюзионизма, но даже в таких случаях оно будет автономным в своей «грамматике». Отталкиваясь от этих наблюдений, мы приходим к выводу, что самоограничения Уоллхейма в отношении анализа изобразительной поверхности можно признать излишними. То, что мы видим в изображении, приобретает смысловую автономию по отношению к поверхности, но не вырывается из двусложного опыта, компоненты которого «срабатывают» лишь в совокупности и во взаимодействии. Репрезентации, как и репрезентационного видения, нет до тех пор, пока не будет увидена подходящая для этого поверхность. Она дает возможность репрезентации в

уоллхеймовском смысле в тот момент, когда продуцирует пространственные отношения, которые воспринимаются как отличные от нее самой, но при этом не теряет статуса материального объекта, встроенного в контекст повседневного опыта. Это обстоятельство позволяет реартикулировать поздний тезис Уоллхейма о функциональной эквивалентности аспектов двусложности составляющим ее переживаниям поверхности и объекта: аспекты двусложности функционально эквивалентны в том числе и структурным элементам изображения. Делается вывод о том, раздвоенным оказывается не только опыт, но и само изображение. Его онтологическая парадоксальность, напряжение между репрезентацией и поверхностью становится условием того, что его можно привычным образом воспринять в качестве изображения, а не «обычного» предмета с добавленной к нему иллюзией. По итогам анализа мы приходим к выводу о том, что теория двусложности также помогает прояснить автономный и генеративный статус изобразительной поверхности.

Далее мы переходим к анализу концепций, так или иначе уходящих от проблемы изобразительной поверхности либо отвергающих её: им посвящена глава **«Пикториальный антиэссенциализм: основные трактовки, проблемы и альтернативы»**. В параграфе **«Субституция, игра и воображение: гетерономия изобразительного значения»** демонстрируется, что концепция визуальной репрезентации как субституции является одним из наиболее ярких примеров пикториального антиэссенциализма. Для начала мы возвращаемся к корпусу работ Эрнста Гомбриха, чтобы обратить внимание на ранние сочинения, посвящённые анализу игрушечных лошадок как образца репрезентации. Демонстрируется, что для раннего Гомбриха искусство – это создание, не имитация, а «исток искусства» является субституция как биологически фундированный процесс, помогающий обеспечить континуальность и непротиворечивость жизненного опыта. С его точки зрения, субституция в первобытном искусстве предполагала определённую экономию средств репрезентации, во многом благодаря которой образ

выполнял своё преимущественно культовое предназначение (к примеру, идол не должен был становиться копией божества или его полноправной заменой) и становился особенно насыщенным в смысловом и аффективном отношениях (в этой трактовке визуальная «бедность» образа не ограничивает, но сильнее стимулирует вклад смотрящего). Выявляется, что ключевая для Гомбриха характеристика субститутов – превалирование функции над формой; что касается изображений, то они чаще всего используются в качестве субститутов актов восприятия определённых ситуаций или предметов (а не субститутов самих предметов). После анализа нескольких примеров подчёркивается, что в этой трактовке изобразительная поверхность полностью «вытесняется» факторами функциональности и культурных практик использования изображений.

В следующем подпараграфе **«Фикциональность и игра в изображениях: репрезентация как практика работы с воображением (Кендалл Уолтон)»** мы обращаемся к наиболее проработанной теории субституции (и заодно одной из наиболее оригинальных теорий репрезентации). Уолтон предлагает термин *make-believe*, обозначающий притворство или «игру понарошку», ставит в центр своего подхода воображение и гораздо подробнее Гомбриха развивает аналогию детских игр с искусствами. Выявляется, что по Уолтону игры понарошку предполагают намеренное создание воображаемых ситуаций и имеют антропологически универсальное значение: их можно обнаружить в любой культурной или социальной группе. Оригинальность концепции Уолтона заключается в том, что он выносит на передний план не игру как культурную практику и не игру как универсальную константу человеческого опыта, а именно активность воображения. По его мысли, функции воображения не слишком отличаются от функций познания, а специфика воображения не определяется вопросами достоверности. Демонстрируется, что Уолтон анализирует репрезентацию как практику коллективного воображения, предполагающую создание и использование фикциональных миров и воображаемых игровых ситуаций.

Чтобы генерировать обеспечивающие эти качества фикциональные истины и вовлекать участников в игру, необходимы «подпорки» или «реквизит» (props). Мы демонстрируем, что труднопереводимое понятие является центральным для понимания статуса репрезентаций по Уолтону. Реквизит выполняет функцию подсказки и побудителя к действию (prompter), расширяя границы индивидуальных воображений и координируя их друг с другом без предоставления эксплицитных правил. По сути, реквизит «даёт полномочия воображению» (mandates imaginings), предписывает определённые воображаемые активности и побуждает к представлению определённых фикциональных истин, из которых и складываются фикциональные миры. Важно отметить, что реквизит обладает относительной автономией и генерирует фикциональные истины независимо от индивидуальных воображений: когда реципиент пытается искусственно сопротивляться тому, что подсказывает картина или текст, то прочтение получается некорректным. В этом плане реквизит обеспечивает некоторую объективность фикциональных истин, во многом за счет своего объектного характера. Делается промежуточный вывод о том, что для Уолтона репрезентации – это объекты, служащие реквизитом в играх понарошку в определённой социальной группе.

Далее уделяется особое внимание экспликации того, как теория Уолтона объясняет изобразительную репрезентацию. В ней изображения – это подпорки в визуальных играх понарошку, предписывающие визуальные воображаемые представления (imaginings) с определённым содержанием. Они генерируют фикциональные истины о своих объектах с помощью конфигурационных свойств своих поверхностей и тем самым позволяют нам принимать участие в изобразительных играх. Иными словами, изображения одновременно стимулируют и регулируют наше воображение и участие. Последний термин достаточно важен: для Уолтона речь идёт именно об участии, а не о пассивной рецепции или восприятии. Этот аспект позволяет прояснить специфику изображений для этой теории (помимо достаточно

очевидного указания на их визуальность). В случае с изображениями исполняемые человеком действия должны быть визуальными (это может быть рассматривание, всматривание, выявление тех или иных особенностей и т.д.) и сознательными (то есть мы должны понимать, что участвуем в игре), а исполнение невизуальных действий (суждений, жестов и т.д.) должно быть связано с действиями визуальными. Иными словами, «ограничения, накладываемые на физическое участие, направляют нас к участию психологическому». При этом под психологическим участием подразумевается не эмпатическое вживание, как это часто бывает в психологических теориях искусства, а активное взаимоналожение восприятия и воображения. Уолтон акцентирует вариативность восприятия изображений и то, что оно на деле оказывается активным участием – психологическим, визуальным, вербальным – в играх понарошку, расширяющим и обогащающим наш опыт посредством расширения и обогащения способности воображать. По результатам анализа концепции Уолтона делается вывод о том, что его относительное равнодушие к проблеме поверхности позволяет ему переключиться на уровень анализа имагинативных практик, что в его случае оказывается сильной, а не слабой стороной: это один из возможных «плюсов» пикториального антиэссенциализма.

Параграф **«Пикториальный антиэссенциализм в аналитических теориях распознавания изображений»** посвящён анализу наиболее проработанной и «чистой» версии пикториального антиэссенциализма. В вводной части обосновывается, что для этих теорий характерен тезис о том, что «базовое» понимание изображений зависит от врождённых, несознательных перцептивных способностей: во многом поэтому теоретики этой группы часто апеллируют к психологии, философии сознания и когнитивистике и полагают, что теория изобразительной репрезентации должна включать в себя «когнитивную теорию ментальной активности» или по крайней мере разрабатываться с серьёзной оглядкой на последнюю.

Отстаивая «чистоту» визуальных процессов, они используют наработки каузальных теорий восприятия и (зачастую без эксплицитных отсылок) теорий модульности сознания. Яркий пример такого подхода разбирается в подпараграфе **«Автономия иконического распознавания, естественная генеративность и «пуристская» теория изобразительной репрезентации (Флинт Шиер)»**. После подробного анализа ключевых для Шиера понятий «перво-икон» (Ur-icon), естественной генеративности, пикториальной избирательности и конвенции К (Convention C) мы обращаем внимание на то, что Шиер удивительно мало говорит о том, как конфигурационные свойства изображений могут влиять на их распознавание и интерпретацию. Это подводит нас к трактовке онтологического статуса икон – это один из наименее обсуждаемых в научной литературе и при этом наиболее радикальных элементов теории Шиера. Иконы (это понятие шире понятия изображения и включает в себя всё, что *может* быть распознано как изображение) исключительно редко бывают «монолитными»: можно выделить их «иконически значимые части», понимание которых необходимо для понимания целого. Эти части сами по себе тоже являются иконами. Как следствие, любую икону можно рассмотреть как совокупность икон, композиция которой также является иконической. Иконические части можно разделить на суб-иконические сегменты: подобно буквам, они лишены собственной семантики и зависят от «вклада» остальных частей (случайный мазок может кардинально изменить семантику изображения, хотя сам по себе ничего не изображает). Важно, что восприятие и интерпретация компонентов изображения происходят одновременно – если рассмотреть суб-иконические части поочередно и по отдельности, то они предстанут бессмысленными метками. Анализируя эти компоненты, Шиер ясно даёт понять, что он не принадлежит к сторонникам анализа конфигурационных свойств изображений. Выявляется, что поскольку иконы лишь экзemplифицируют иконические (вторичные) свойства и являются «второсортными гражданами онтологии», анализ их физических качеств бесполезен. Шиер также



напоминает о том, что иконичность – это функциональная характеристика, так что для выделения отдельных икон необходимо прибегать к функциональным критериям; это же относится и к иконическим частям. Поскольку распознавательные способности многочисленны и разнообразны, именно различия в их применении определяют различия между иконами и иконическими частями. Эти наблюдения проясняют, почему иконификация (iconification) и депикция не являются синонимами репрезентации. Разумеется, тезис о неоднородности и ситуативности семантики и онтологии изображений не нов и широко распространён (достаточно вспомнить Пирса), но Шьер намеренно не выходит за границы «чистой» иконичности. Выясняется, что в рамках подхода Шьера невозможно ответить на вопрос о том, почему определенные метки на поверхности изображают определённый объект, ведь иконические свойства в ней однозначно трактуются как вторичные, а материальность не имеет значения. Тем самым разрушается модель изображения как объекта: оно становится компонентом реализации распознавательных способностей. Мы демонстрируем, что эта теория – один из наглядных примеров антиэссенциалистской трактовки изображений в обход проблемы изобразительной поверхности.

В подпараграфе **«Пикториальный экспансионизм и проблема структуры изображений (Доминик М. Лопес)»** эксплицируется более «мягкая» версия распознавательного подхода, не предполагающая полного вынесения проблемы поверхности за скобки. Демонстрируется, что в отличие от Шьера Лопес не использует феномен генеративности в качестве основного объяснительного инструмента: его интересуют динамика и вариативность наших распознавательных способностей. При этом он отталкивается не от противопоставления иконических и пространственных частей изображений, а от «тройственной» трактовки их структуры. Фигуративная или референциальная составляющая изображений обозначается как предмет (subject): далеко не все они имеют дело именно с реальными объектами, а могут репрезентировать фиктивные сущности, а также процессы, события,

положения дел, сцены и т.д. Оформление (design) – это релевантные репрезентации визуальные свойства физической поверхности – такие, как «метки, направления, границы, контуры, формы, цвета, оттенки, относительные контрасты светлого с тёмным» и т. д. Это свойства, на основе которых изображения могут быть распознаны в качестве изображений. В роли третьего компонента выступает изобразительное содержание (content). Лопес характеризует его как «те свойства, которые изображение приписывает своему предмету в репрезентации»<sup>47</sup>. Содержание изображений – это слой, который наиболее затруднителен для концептуализации и который в самом первом приближении можно спутать с двумя другими. Но его отличия от предмета существенны: изобразительное содержание не получится исчерпывающе описать при помощи языка. Оно также не идентично изобразительной поверхности, ведь изображения не характеризуют некоторый объект как, скажем, состоящий из ста сорока трех разноцветных мазков. Выявляется, что изобразительное содержание – это структурный компонент изображения, который выполняет семантическую функцию и при том не сводится ни к предмету, ни к изобразительной поверхности. Именно он определяет специфику опыта восприятия изображения. Далее анализируется то, как привлечение проблемы структуры изображения позволяет Лопесу «обогатить» теорию избирательности Шьера вниманием к формативной функции изобразительных аспектов и изобразительной прозрачности. При этом демонстрируется, что в рамках нашей темы наиболее релевантной находкой Лопеса оказывается теория изобразительного содержания.

Анализ пикториального антиэссенциализма продолжается в параграфе **«Ограничения пикториального антиэссенциализма: анализ сложных примеров в аналитической философии изображений (на материале trompe-l'œil)»**. Экспликация стадийного характера видения обманок (от

---

<sup>47</sup> Lopes D.M. Understanding Pictures. – Oxford: Clarendon Press, 1996. – P. 3-4.

иллюзии и собственно обмана к «саморазоблачению» изображения) позволяет продемонстрировать то, как характерная для пикториального антиэссенциализма концентрация исследовательского внимания лишь на первой из этих стадий (при всей её необычности) не только приводит к неполноте теоретического объяснения обманок, но и отрывает это объяснение от теории репрезентаций в целом, ведь последняя должна быть релевантной не только первому или последнему моменту столкновения с изображением. Эти проблемы также актуализируют пространственный, телесный и контекстуальный аспекты восприятия изображений. Мы также затрагиваем значимый вопрос: отличаются ли *trompe-l'œil* от других изображений в плане их содержания? Семантическая функция изображений не может быть сведена ни к обозначению некоторого предмета или положения дел, ни к нейтральным «стилистическим» характеристикам: изображения – не столько визуальные репрезентации чего-либо, сколько визуальные интерпретации того, что они представляют. Содержание изображений, как правило, асимметрично по отношению к содержанию опыта обыденного восприятия, ведь репрезентации могут придавать предмету любые визуальные свойства, которых в обыденной практике увидеть невозможно. Специфично ли изобразительное содержание обманок? Демонстрируется, что вместо образца необыкновенно удачного мимемиса *trompe-l'œil* скорее являют пример габитуализированного изобразительного содержания, помещенного в такие пространственные условия, где оно может быть не распознано зрителем в качестве изобразительного содержания, поскольку все свойства, придаваемые им предметам, полностью предсказуемы и хорошо знакомы – как и способы придачи этих свойств, понимание которых стало культурным перцептивным рефлексом. Выявляется, что в этом примере поверхность снова рассматривается как семантически автономный и культурно эмерджентный объект, многие характеристики которого легко проигнорировать, если обращаться к нему с позиций пикториального антиэссенциализма.

Далее мы обращаемся к одной из возможных альтернатив последнему в параграфе **«Программа интеграции аналитических и феноменологических теорий визуальной репрезентации: Пол Кроутер»**. В нём осуществляется критическая экспликация основных понятий и концептуальных конструкций этого автора: таких, как четырёхсложность, интерпретативный характер репрезентации, феноменологическая глубина и модальная пластичность изображений. Кроутер возводит когнитивные, онтологические и эстетические свойства изображений не только к их семантике, но и к пространственной организации их репрезентационного содержания. В её основе лежит пикториальный синтаксис, под которым подразумеваются визуальные отношения, устанавливаемые между двумя крайними точками изобразительного пространства – фоном и «поверхностной плоскостью» (наиболее «близкими» к зрителю элементами содержания визуальной репрезентации). Подчёркивается, что визуальный синтаксис не только способствует организации схематического и партикулярного векторов изображения в легко схватываемое единство, но и конституирует специфическую двухмерность изобразительной репрезентации. Предполагая необходимость трансформации изображаемых объектов, пространственно-плоскостная специфика изображений лишней раз демонстрирует, насколько визуальная репрезентация этих объектов неизоморфна их данности в опыте – и это влечет за собой важное онтологическое следствие, связанное с темпоральным аспектом визуальной репрезентации. Помещаясь в описанные выше условия, изображаемое вырывается из потока актуального времени реципиента: время перестаёт быть значимым фактором, даже если в изображении представлено некоторое движение или процесс. Кроутер обозначает данное свойство термином «присутственность» (presentness), указывающим как на присутствие изображаемого в настоящем, так и на радикальное отделение этого настоящего от привычного хода вещей, способствующее прерыванию естественной установки. Анализ концепции Кроутера позволяет сделать

аргументированный вывод о том, что разработка нюансированных междисциплинарных и «гибридных» теорий оказываются наиболее перспективным направлением в исследовании изобразительной поверхности: предложения и импликации его теории убедительно демонстрируют, что отсутствие налаженной интеракции между аналитической и феноменологической версиями философии изображений – это, возможно, следствие академической конъюнктуры, но явно не признак несовместимости разрабатываемых в рамках данных традиций подходов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящем исследовании впервые была обозначена, эксплицирована и проанализирована проблема статуса изобразительной поверхности в аналитической философии изображений. Это было проведено в несколько этапов. Прежде всего мы обрисовали методологический и дисциплинарный контекст этой проблемы во введении, указав, что наработки аналитических теорий визуальной репрезентации будут помещены в контекст актуальных дискуссий о визуальном и образном. Далее был проведён институциональный анализ аналитической философии изображений: реконструирована история и проанализированы отношения с аналитической эстетикой, важные для понимания дискуссий в рамках этого исследовательского поля. Также был проведён методологический анализ аналитической философии изображений и обозначены особенности и сильные и слабые стороны трактовки изображения через депикцию и репрезентацию. Этот анализ позволил нам выявить и эксплицировать два аспекта, задающих контуры трактовки проблемы изобразительной поверхности у исследуемых авторов. Во-первых, в аналитической традиции преимущественно используется теория изобразительной двойственности, основанная на тезисе о том, что структуры изображений предполагает сосуществования двух элементов: репрезентации и поверхности (при этом поверхность редко подвергается эксплицитному теоретизированию). Во-вторых, в указанной традиции наблюдаются три разные трактовки статуса поверхности: это минималистское понимание поверхности, трактовка поверхности как экрана или пространства возможностей и понимание поверхности как автономного режима пикториальности. Также выявлена нередкая для аналитических философов изображений позиция пикториального антиэссенциализма, предполагающая, что изображения и образы определяются не через их онтологические или структурные

характеристики, но через режимы их вовлечения в социальные и культурные практики.

Указанная аналитическая рамка была использована для реконструкции статуса изобразительной поверхности в теориях, которые до этого исследовались через призму проблемы репрезентации, а не проблемы поверхности. В самом общем виде можно сделать следующие выводы из этого анализа. Концепции Эрнста Гомбриха и Майкла Подро представляют собой классический пример понимания изобразительной поверхности по модели экрана и при этом демонстрируют интересные импликации этой модели. В случае с Гомбрихом она приводит к некоторой недооценке роли материальности в создании пикториальных значений, но позволяет использовать исключительно гибкую и информативную междисциплинарную методологию, не игнорирующую вариантивность и пластичность практик репрезентации. Это случай, когда вынесение проблемы поверхности за скобки оказывается эвристически полезным для понимания репрезентации как культурной практики. В свою очередь Майкл Подро удачно дополняет эту линию, делая акцент на проблеме взаимовлияния и по сути взаимопроникновения репрезентации и поверхности: как видно по нашей реконструкции, это одна из наиболее насыщенных и плодотворных в теоретическом отношении трактовок изобразительной поверхности.

Далее мы обращаемся к экспликации теорий, помогающих концептуализировать изобразительную поверхность как автономный уровень или режим пикториальности. В этом плане особенно интересны структурные теории изображений: несмотря на то, что они не говорят о проблематике поверхности «прямым текстом», их понятийный инструментарий позволяет описать ряд важных функций поверхности. Это, в частности, понятия инвенции и экземплификации у Нельсона Гудмена и понятие скелетного содержания у Джона Кульвицки. Это наработки подчёркивают нерепренциальные и неденотативные аспекты пикториальности,

автономные для изображений и редуцируемые к языку или другим знаковым системам. К этому же подводит интересна почти не упоминаемая в исследовательской литературе теория репрезентационного содержания Ричарда Уоллхейма, также позволяющая говорить о семантической автономии изобразительной поверхности.

Наконец, в четвёртой главе мы обращаемся к различным версиям пикториального антиэссенциализма. Среди них выделяются теории субституции, в первую очередь концепция Кендалла Уолтона, которая представляет собой исключительно плодотворный взгляд на репрезентацию как на практику интересубъективного использования воображения. В теориях субституции игнорирование проблемы поверхности позволяет подчеркнуть культурную пластичность изобразительных практик (схожий методологический ход наблюдался у Гомбриха). Более классическая версия пикториального антиэссенциализма обнаруживается в работах теоретиков распознавания Флинта Шьера и Доминика М. Лопеса: при этом Шьер оказывается наиболее «пуристским» автором, полностью обходящим проблему поверхности, в то время как Лопес предлагает интересную трактовку структуры изображений. Мы рассматриваем некоторые недостатки и трудности пикториального антиэссенциализма на примере того, как он препятствует анализу сложных образцов изобразительных практик (отталкиваясь от материала обманок), после чего переходим к теоретической программе Пола Кроутера, представляющей собой один из перспективных способов преодоления пикториального антиэссенциализма путём интеграции аналитических теорий изобразительной поверхности с феноменологическими.

Указанный анализ подводит нас к некоторым выводам, имеющим потенциал дальнейшей разработки. Исследование аналитических теорий визуальной репрезентации позволяет говорить о том, что для них характерен достаточно оригинальный взгляд на изобразительную поверхность, предполагающий её «деонтологизацию» и допущение о пластичности её семантического и перцептивного статуса. Это значит, что поверхность всегда



служит необходимым элементом изображения (которое, напомним, трактуется по модели двойственности, то есть как конструкция, состоящая из двух разнородных элементов) и обеспечивает материальную «основу», но её дальнейшие функции могут различаться в зависимости от культурных практик использования изображений. К примеру, в ряде случаев поверхность может «поглощаться» коммуникативным содержанием изображений, как это бывает с директивными изображениями или визуальными инструкциями. Но в других случаях поверхность будет иметь решающее значение для формирования изобразительных смыслов, как это случается с художественными образами. Более того, эта вариативность справедлива и в отношении отдельно взятых изображений: к примеру, одна и та же ксерокопия фотографии из паспорта будет по-разному «работать» в папке документов и на обложке книги в жанре true crime, и в каждом из этих случаев у изобразительной поверхности будут различные функции и эффекты.

К перспективным следствиям такого подхода можно отнести тенденцию к осмыслению взаимосвязей материального и культурного, в которой материальная изобразительная поверхность трактуется как культурно эмерджентный объект, обладающий при этом рядом автономных эффектов, нередуцируемых к языковому значению. То есть даже минималистские на первый взгляд трактовки статуса поверхности при их должном анализе и развитии подводят к тезису о семантической автономии изобразительной поверхности, способной генерировать новые значения. Интересно, что к этому выводу подводят именно теории изобразительной репрезентации, что также позволяет поднять вопрос о переосмыслении культурного статуса репрезентационных практик. Как уже упоминалось, для аналитической философии изображений характерно внимание к репрезентации как сложноустроенной и пластичной культурной практике. В этой трактовке репрезентация понимается как эвристически полезная семантическая операция, которая всегда генерирует новые смыслы и никогда

не сводится к денотативной функции. Это понимание интересным образом отличается от зачастую некритически воспроизводимого антирепрезентационализма, имеющего широкое хождение в академической и неакадемической (к примеру, художественной) средах, в также заставляет перейти к пониманию репрезентации как того, что всегда генерирует новое, никогда не копирует мир и предполагает критическую дистанцию даже тогда, когда мы вовлечены в репрезентационную практику. В этом плане репрезентация может оказаться ценным в критическом отношении ресурсом для новой культуры в то время, когда практики, основанные на аффектах и иммерсии, слишком часто тяготеют к использованию нерациональных и манипулятивных режимов вовлечения. Акцент на репрезентации как практике дистанцирования и контролируемого использования воображения также позволяет использовать её для поиска ресурсов для того, чтобы репрезентационные практики становились усилителем, но не ограничителем культурного опыта.

Можно привести достаточно много рекомендаций и перспектив дальнейшего развития темы диссертационного исследования. Если говорить о перспективах в рамках аналитической философии изображений, то в первую очередь стоит упомянуть возможности, открываемые исследованием для дискуссий о проблеме изобразительной инфлексии: уточнение различных трактовок статуса поверхности позволит более точно выявить особенности и вариации взаимодействия поверхности и репрезентации, а также опыта восприятия поверхности и опыта восприятия репрезентации. Кроме того, дальнейшая разработка этой темы открывает новые возможности для исследования эстетического потенциала практик визуальной репрезентаций: эта тема часто раскрывается через разграничение художественных и нехудожественных изображений, в то время как акцент на поверхности может позволить уловить их континуальность. Ещё одной важной перспективой для аналитических теорий изображений является понятийное и методологическое взаимодействие с феноменологическими теориями образа:

мы разобрали некоторые первоначальные контуры такого взаимодействия на примере теории Пола Кроутера.

Наиболее смелые и интригующие перспективы дальнейшего развития темы диссертации лежат в области интеграции философских теорий изображений и междисциплинарных культурных исследований: в этом случае ключевым становится вопрос о границах актуальности репрезентационных изображений и об их отличиях от более «нестабильных» форм образности. В этом случае на передний план выйдут проблемы отношений «традиционного», или эмпирического изображения с «образом как способностью» (Санил Мангани), который характеризуется большей динамичностью и виртуальностью<sup>48</sup>, а также с «композитным образом» (Пол Фрош), который также отличается множественностью и материальной неопределённостью<sup>49</sup>. Ещё одна тема, обладающая достаточно большим потенциалом подробной экспликации — это проблема отношений репрезентации и иммерсии. Эта тема особенно интересна в силу того, что иммерсивные культурные практики отличаются от репрезентационных на структурном уровне и маркируют сдвиг современной культуры от визуальности к сенсомоторным аспектам чувственности. Кроме того, необходимо упомянуть тенденцию к интеграции теорий образа с обсуждениями недооценённых и порой незаметных чувственных модальностей в социальной семиотике и исследованиях звука, чувственности (Sensory Studies) и мультимодальности: эти методологические взаимодействия могут позволить выявить неожиданные эффекты и импликации изобразительной поверхности.

---

<sup>48</sup> Manghani S. Image Degree Zero. From the Empirical Image to Image as Capacity // Alloa E. and Cappelletto Ch. (Eds.) *Dynamis of the Image: Moving Images in a Global World*. – De Gruyter, 2020. – P. 263-286.

<sup>49</sup> Frosh P. *The poetics of digital media*. – Medford, MA: Polity, 2018. – 243 P.

## **Апробация результатов исследования**

### **Публикации по теме диссертации:**

**Работы, опубликованные автором в журналах, индексируемых в международных базах индексации и цитирования, а также входящих в списки журналов высокого уровня НИУ ВШЭ:**

1. Небольсин Д. И. Пространство, содержание и поверхность визуального изображения: теория двусложности Р. Уоллхейма // Философский журнал. 2017. Т. 10. № 2. С. 114-129.

2. Небольсин Д. И. Интеграция аналитических и феноменологических теорий визуальной репрезентации в философском проекте Пола Кроутера // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2017. № 3 (41). С. 126-132.

3. Небольсин Д. И. Дисциплинарные и теоретические особенности аналитической философии изображений // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2018. № 41. С. 15-23.

4. Небольсин Д. И. Изображения как субституты: от Гомбриха до визуальных исследований // Философский журнал. 2022. Т. 15. № 1. С. 102-114.

### **Иные публикации по теме диссертации:**

1. Небольсин Д. И. Эстетический когнитивизм и теория экземплификации Нельсона Гудмена // В кн.: Философия. Язык. Культура / Отв. ред.: В. В. Горбатов, А. В. Марей. Вып. 6. СПб. : Алетейя, 2015. С. 241-253.

## **Конференции:**

Основные положения и выводы диссертационного исследования освещались в следующих выступлениях автора:

1. Конференция «Ломоносов-2017», секция «Эстетика», доклад «Натурализация эстетики: проекты и альтернативы» (Москва, МГУ, 11 апреля 2017 г.)

2. Конференция «Способы мысли, пути говорения», доклад «Философия изображений и когнитивные исследования: о новых перспективах теоретического взаимодействия» (Москва, НИУ ВШЭ, 29 апреля 2017 г.)

3. Конференция «Ломоносов-2018», доклад «Репрезентация как субституция: от Гомбриха к Ноэ» (Москва, МГУ, 13 апреля 2018 г.)

4. Конференция «Способы мысли, пути говорения», доклад «Междисциплинарные стратегии в аналитической философии изображений: случай психологии и Э. Гомбриха» (Москва, НИУ ВШЭ, 30 апреля 2019 г.)