

ФИЛОСОФИЯ И НАУЧНОЕ ПОЗНАНИЕ

Д.И. Небольсин

ИЗОБРАЖЕНИЯ КАК СУБСТИТУТЫ: ОТ ГОМБРИХА ДО ВИЗУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Небольсин Даниил Игоревич – преподаватель Школы философии и культурологии. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Российская Федерация, 101000, г. Москва, ул. Мясницкая, д. 20; e-mail: daniil.nebolsin@gmail.com

Статья посвящена реконструкции, анализу и контекстуализации сравнительно малоизвестного мотива в истории междисциплинарных дискуссий об образном и визуальном. Речь идет о теориях, в которых изобразительная репрезентация рассматривается по модели субституции изображением его объекта. Выявляется, что эта идея, на первый взгляд представляющаяся не более чем удобной объяснительной метафорой, содержит в себе целый ряд неожиданных философских импликаций и направлений ее дальнейшей разработки. Это связано с тем, что концепция субституции позволяет отойти от привычной идеи репрезентации как сходства или референции. Так, историк искусства Эрнст Гомбрих, используя ее в рамках полемики с более традиционными теориями изображений, пришел к методологически продуктивной идее примата изобразительной функции над формой. В свою очередь, аналитический философ Кендалл Уолтон расширил наблюдения Гомбриха до оригинальной теории искусства, в которой репрезентация объясняется через понятия фикциональности, воображения и участия, а философ восприятия Алва Ноэ предложил концепцию, проясняющую взаимосвязь визуальной субституции с перцептивным опытом и когнитивными способностями человека. В статье также демонстрируется, что концепция субституции приобретает особенную теоретическую актуальность в силу ее тематической близости исследованиям последних десятилетий в рамках визуальных исследований, теории образа и Bildwissenschaft. В качестве наиболее ярких примеров этой близости рассматриваются дискуссии, посвященные проблемам изобразительного присутствия и аффективных, нерациональных реакций на изображения, а также концепция Хорста Бредекампа, в которой субституция трактуется как одна из разновидностей образных актов. Демонстрируется, что концепция визуальной репрезентации как субституции оказывается достаточно продуктивным теоретическим инструментом, позволяющим учесть важные для исследований визуальной образности факторы, которые редко упоминаются в одном ряду.

Ключевые слова: изобразительная репрезентация, теория образа, философия восприятия, аналитическая эстетика, визуальная культура, визуальные исследования, история искусства, Гомбрих, Ноэ, Уолтон

Для цитирования: *Небольсин Д.И.* Изображения как субституты: от Гомбриха до визуальных исследований // Философский журнал / Philosophy Journal. 2022. Т. 15. № 1. С. 102–114.

Теории визуальной репрезентации многочисленны и разнородны, они сопротивляются даже каталогизации по дисциплинарным критериям. В частности, философские теории изображений не всегда обязаны своим появлением и развитием деятельности профессиональных академических философов и не всегда могут оставаться «жизнеспособными» без сторонних влияний. Наглядный тому пример – теория изображения как субституции, версии которой разрабатывали историк искусства Эрнст Гомбрих, представитель аналитической эстетики Кендалл Уолтон, а также философ восприятия и активный участник дискуссий в когнитивных науках Алва Ноэ. Примечательно, что их подходы вызвали наибольший критический интерес в аналитической философии изображений, хотя тематически они ближе к повестке, характерной для визуальных исследований, и немецкой школе *Bildwissenschaft*. Существует множество теорий, в которых подчеркивается визуальная, семантическая или, например, эстетическая специфика изображений. Рассматриваемая концепция представляет собой необычную альтернативу таким подходам, поэтому ее реконструкция позволяет продуктивным образом переставить акценты в обсуждении проблем изобразительной репрезентации и рассмотреть некоторые исторические эпизоды этих обсуждений под нестандартным углом.

Концепция визуальной репрезентации как субституции является одним из наиболее ярких примеров пикториального антиэссенциализма – 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. 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). Рассматриваемые в этой статье авторы нетипичным образом объединяют демифологизирующий подход к изобразительной репрезентации с интересом к непредсказуемому культурному опыту и за счет этого предлагают оригинальные и информативные ответы на традиционные для философских теорий образа вопросы об определении и антропологическом статусе изображений. Для Гомбриха изображения оказываются субститутами, определяемыми через практики их использования и специфическим образом модулирующими базовые психологические способности человека, для Уолтона – важной частью практик социального воображения и участия, а для Ноэ – моделями, обеспечивающими различные режимы доступа к миру и тем самым поддерживающими континуальность нашего жизненного опыта.

Эрнст Гомбрих: игрушка как прототип искусства

В 1951 г. историк искусства Эрнст Гомбрих публикует эссе «Размышления об игрушечной лошадке». Многие широко известные авторы описывали искусство по модели игры, здесь же в качестве объяснительной метафоры берется конкретная игрушка, причем предельно простая – *hobby horse*, то есть «палка-лошадка» или «палка-скакалка». Ее пример демонстрирует, почему традиционные, успевшие стать словарными определения образа (особенно

такие, как «имитация внешней формы») не справляются со своей задачей. Когда ребенок использует палку для своей «верховой езды», она «сама по себе становится лошадью благодаря ее способности служить “субститутом”»¹. Субституты не выражают идеи или внутренние ощущения создателя и не имитируют что-либо внешнее. Ребенок не создает образ в словарном смысле слова: он *создает лошадку* из палки или метлы, и для этого нет нужды дотошно копировать внешний вид лошади или совершенствовать «формальные» характеристики палки.

Гомбрих использовал эту идею прежде всего в полемических целях, как орудие в борьбе с «призраками, до сих пор не оставившими в покое язык художественной критики»². Для него искусство – это создание, не имитация, а «исток искусства» является субституция как биологически фундированный процесс, помогающий обеспечить континуальность и непротиворечивость жизненного опыта. Важно отметить, что теория Гомбриха времен «Размышлений об игрушечной лошадке» заметно отличается от его идей времен «Искусства и иллюзии» и более поздних работ – во многом потому, что на раннем этапе более отчетливо заметны влияния, сформировавшие последнюю³. Концепция субституции многим обязана Эрнсту Крису, Юлиусу фон Шлоссеру и в особенности Генриху Гомперцу, разрабатывавшему идею скрещивания, взаимопроникновения образа и его объекта⁴. Гомперц не только предложил и первым раскрыл пример с игрушечной лошадкой, но и затронул проблему «истоков искусства» и трансформации первобытного «концептуального образа» в более привычные художественные практики. Историки искусства активно обсуждали ее уже в XIX в., и эссе Гомбриха послужило несколько запоздалым вкладом в эти дискуссии. С его точки зрения, субституция в первобытном искусстве предполагала определенную экономию средств репрезентации, благодаря чему образ выполнял свое преимущественно культовое предназначение (к примеру, идол не должен был становиться копией божества или его полноправной заменой) и становился особенно насыщенный в смысловом и аффективном отношениях (в этой трактовке визуальная «бедность» образа не ограничивает, но сильнее стимулирует вклад смотрящего). Позднее целью создателей изображений все чаще становилось сильное воспроизведение внешнего мира, а профессионализация и институционализация практик репрезентации вытеснила идею субституции на периферию; многочисленные примеры обращения художников XX в. к архаическому и первобытному никак не изменили ситуацию, но лишь укрепили представление об экзотическом статусе концептуального образа.

Как отметил Доминик М. Лопес, такая попытка реконструкции истории изображений достаточно спорна: «Кто из нас не признается в том, что мог прикасаться к фотографии любимого человека или обращаться к ней так, будто он или она присутствует в изображении? <...> Любое изображение может быть субститутом»⁵. Иными словами, маргинализация определенной

¹ Gombrich E.H. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. N.Y., 1985. P. 2.

² Ibid. P. 1.

³ См.: Gombrich E.H. *Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago* // *Art Journal*. 1984. Vol. 44. P. 162–164.

⁴ Gomperz H. *On Some of the Psychological Conditions of Naturalistic Art* // *Journal of Art Historiography*. 2011. Issue 5: 5-KJ/1. P. 5.

⁵ Lopes D.M. *Understanding Pictures*. Oxford, 1996. P. 79.

установки в среде производителей образов не означает того, что она исчезла из практик их обращения. Сам Гомбрих признал в поздних работах, что каждому изображению структурно присуща концептуальная составляющая и что различия между субститутами и другими модальностями визуальной репрезентации определяются прежде всего их функциями в определенном контексте. По мысли Гомбриха, ключевая характеристика субститутотв – превалирование функции над формой: из одной и той же палки можно сделать лошадь, меч для игры в рыцарей, ружье для игры в ковбоев и так далее, причем «формальные» свойства палки в каждом случае останутся неизменными. Что касается изображений, то они чаще всего используются в качестве субститутотв актов восприятия определенных ситуаций или предметов (а не субститутотв самих предметов). Поэтому их функциональность, на первый взгляд, ограничена: мы не станем скакать на детском рисунке лошади, поскольку рисованная лошадь больше подходит, например, для рассматривания. Но, опять-таки, отдельно взятое изображение редко дает понять, для чего оно было нужно, если контекстуальная информация неизвестна нам или утрачена.

Насколько убедительна мысль Гомбриха о том, что функции изображений важнее их «формы» или сходства с их объектами? Возьмем для примера четыре репрезентации: фотографию из выпускного альбома, портрет маслом, фоторобот и посмертную маску одного и того же человека. Скорее всего, они будут похожи на него в определенных аспектах, а некоторые из них даже могут представлять «формальный», художественный или эстетический интерес. Но все эти факторы производны по отношению к целям создания каждой из этих репрезентаций и способам обращения с ними. Перечисление и анализ формальных, стилистических или референциальных характеристик изображений – не самое плодотворное занятие до тех пор, пока в расчет не берется то, как их семантическая неопределенность разрешается контекстуальными условиями и возможностями.

Эту мысль можно развить сразу в нескольких направлениях. Так, в своей рецензии на книгу Чарльза Морриса «Знаки, язык и поведение» Гомбрих поднимает вопрос о том, можно ли с помощью семиотического метода классифицировать такие объекты, как, например, статуи Справедливости в залах суда. В подобных случаях важно не сходство и не концептуальное «наполнение», а отношение к этим образам «как к визуальным воплощениям сверхчувственной сущности»⁶. Подобные примеры приписывания изображениям «живого присутствия» референта исключительно разнообразны, среди них встречаются и следствия специфических религиозных установок, и образцы удачной манипуляции зрительскими привычками и ожиданиями, как в случае с пропагандистскими и рекламными изображениями. Вопрос о том, есть ли здесь доля и наших собственных магических убеждений, предсказуемо остается без четкого ответа ввиду изменчивости практик визуальной репрезентации: эта доля может то появляться, то исчезать⁷. Но, как правило, даже самые фанатичные идолопоклонники или носители магического мышления так или иначе понимают, что перед ними не «сами» божества, а их субституты – не в последнюю очередь потому, что они же их создают и используют.

⁶ Gombrich E.H. Signs, language and behavior // The Art Bulletin. 1949. Vol. 31. Issue 1. P. 73.

⁷ Gombrich E.H. Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation. L., 1961. P. 90.

Кендалл Уолтон о воображении и участии

Аналитический философ искусства Кендалл Уолтон развил предложенную Гомбрихом гипотезу до детально проработанной и тщательно аргументированной теории репрезентации в искусствах и за их пределами (некоторые авторы используют ее для анализа функционирования научных моделей⁸). Некоторые тезисы из «Размышлений об игрушечной лошадке» остаются в ней центральными: во-первых, репрезентировать значит создавать, а не имитировать; во-вторых, функция репрезентации важнее ее формы. Однако Уолтон отказывается от понятия субституции ввиду его недостаточной точности: все-таки на палке далеко ускакать не получится, а фотография лошади не заменит саму лошадь⁹. Он 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. В каждом из этих случаев люди создают фикциональный мир с его собственными правилами и фикциональными истинами, которыми становится то, что считается истинным по правилам конкретной игры. Чтобы генерировать фикциональные истины и вовлекать участников в игру, необходимы «подпорки» (*props*). Согласно Уолтону, репрезентации – это объекты, служащие подпорками в играх понарошку в определенной социальной группе. Для прояснения того, как именно они работают, Уолтон проводит важное различие между вымышленными истинами и истинами понарошку (*make-believe truths*). Истины понарошку – это истины о мирах, отличных от реального, но не ограниченных отдельно взятой индивидуальной фантазией¹⁰. Репрезентации вовлекают человека в игру и сразу же ограничивают эту вовлеченность правилами: он попадает в мир, который не зависит от него. Уолтон трактует репрезентацию не как представление или обозначение объектов, а как «реквизит» для воображения, что предполагает активное, пусть и отнюдь не волюнтаристское участие «реципиента»-игрока. Иными словами, изображения одновременно стимулируют и регулируют наше воображение и участие.

Уолтон уделяет особое внимание экспликации того, как его теория объясняет изобразительную репрезентацию. Изображения – это подпорки в визуальных играх понарошку, предписывающие визуальные воображаемые представления (*imaginings*) с определенным содержанием. Они генерируют фикциональные истины о своих объектах с помощью конфигурационных свойств своих поверхностей и тем самым позволяют нам принимать участие в изобразительных играх. При этом исполняемые человеком действия должны быть визуальными (это может быть рассматривание, всматривание, выявление тех или иных особенностей и т.д.) и сознательными (т.е. мы должны понимать, что участвуем в игре), а исполнение не визуальных действий (суждений, жестов и т.д.) должно быть связано с действиями визуальными. Правила этих игр довольно общи, устойчивы, долговечны и, главное, интуитивно понятны, их не нужно устанавливать или усваивать каждый раз

⁸ Toon A. The ontology of theoretical modeling: models as make-believe // *Synthese*. 2010. No. 172 (2). P. 301–315.

⁹ Walton K. *Marvelous Images: On Values and the Arts*. Oxford, 2008. P. 65.

¹⁰ Walton K. Pictures and Make-Believe // *The Philosophical Review*. 1973. Vol. 82. No. 3. P. 289–290.

заново. Это в том числе значит, что изобразительная репрезентация несводима к денотации или референции: Уолтон последовательно и бескомпромиссно отвергает символические теории и любые попытки объяснить изображения по аналогии с языком¹¹.

Уолтон предлагает довольно оригинальную версию описания опыта восприятия изображений: мы воображаем, что наше видение изображения является видением изображенного объекта. Изображения служат субститутами в той мере, в которой мы используем собственные перцептивные способности для реализации этой функции в рамках визуальной игры понарошку – скажем, для непрямо́й интеракции с объектами изображений. При этом важно, что провоцируемые изображениями воображаемые представления непосредственно соотносятся с актуальным визуальным опытом и конфигурационными свойствами изобразительной поверхности: в противном случае они были бы произвольными актами фантазии. В своем анализе Алон Чейзид выделяет четыре структурных компонента видения изображений согласно концепции Уолтона¹²:

а) «пропозициональное воображение», во многом схожее с убеждением и позволяющее осознанно участвовать в визуальной игре понарошку: человек *воображает, что видит* некоторую ситуацию;

б) воображаемые представления субъекта, генерируемые им «изнутри»;

в) акт видения изобразительной поверхности, являющийся объектом воображаемых представлений;

г) интеграция компонентов: восприятие и воображение не разделяются на два одновременных независимых друг от друга ментальных состояния, а образуют феноменально единый опыт.

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. Необходимо подчеркнуть, что предложенная Уолтоном пикториального опыта не является центральной для его теории, а лишь помогает выявить отличия изображений от других видов репрезентации. Как подмечает Марк Роллинз, за счет обрывания каузальных связей изображений с их референтами и убеждения в зависимости репрезентации от высших когнитивных способностей теория Уолтона становится конструктивистским «*институциональным*» подходом, в котором социальным практикам, возможно, придается большее значение, чем перцептивным процессам»¹³. Как и субституты по Гомбриху, репрезентации по Уолтону становятся возможными в силу человеческих установок по отношению к ним и практик, в которые они вовлекаются. Однако Уолтон уделяет существенно больше внимания правилам, ограничениям, а также структурам воображения и участия, затрагивающим все уровни этих установок и практик.

¹¹ Walton K. Are representations symbols? // *The Monist*. 1974. Vol. 58. No. 2. P. 236–254.

¹² Chasid A. Imaginatively-colored perception: Walton on Pictorial Experience // *The Southern Journal of Philosophy*. 2016. Vol. 54. Issue 1. P. 28–29.

¹³ Rollins M. Pictorial representation: When cognitive science meets aesthetics // *Philosophical Psychology*. 1999. Vol. 12. No. 4. P. 397.

Алва Ноэ: присутствие и моделирование

Если Уолтон развил гипотезу о субституции до амбициозной теории искусства, то Алва Ноэ переместил ее в контекст актуальных дискуссий об отношениях восприятия и ментальных образов в философии сознания и когнитивных науках, последовав за Гомбрихом не совсем обычным для академической среды путем: «Я был убежден, что дошел до этой мысли самостоятельно. Однажды я сел почитать эссе Гомбриха в старой книге, которую нашел дома. Меня поразило, что статья была испещрена моими заметками! В момент первого прочтения я еще был достаточно молодым студентом»¹⁴.

С точки зрения Ноэ, широко используемая в классических версиях когнитивистики и смежных философских теориях репрезентационистская теория сознания зачастую ведет к пониманию опыта визуального восприятия как завершенного, стабильного и детализованного: это либо трактовка зрения как моментального снимка, своего рода визуальной копии воспринимаемого мира, либо исследование процессов когнитивной обработки зрительной информации. Ноэ выступает против трактовок восприятия по модели изображений и ментальных репрезентаций и, напротив, обращается к анализу изображений с целью наиболее наглядного объяснения его устройства.

В частности, изображения примечательны тем, что они «позволяют нам переживать визуальное чувство присутствия чего-либо в его явном отсутствии»¹⁵. Базовый перцептивный феномен присутствия-в-отсутствии характерен для любого чувственного опыта. Для примера можно взять шкаф: когда он закрыт, мы не сомневаемся в присутствии его содержимого, пусть и не видим его в данный момент. Роясь в шкафу в поисках нужной вещи, мы не увидим внешних стенок шкафа, а перевернув его, не увидим его дверец. Что бы мы ни делали со шкафом или любым другим предметом, мы не увидим разом всей совокупности его аспектов и свойств, но неизбежно будем чувствовать присутствие последних в их отсутствии. Это чувство присутствия непосредственно связано с тем, что мы видим, и потому в большинстве случаев само является визуальным. В свою очередь, наблюдаемое присутствие вещей неизменно оказывается «хрупким», поскольку восприятие работает не как поглощение, а как удержание в руках (это близко к трактовке видения как «ощупывания взглядом» по Мерло-Понти). Чтобы воспринять что-либо, придется задействовать не только визуальные, но и, к примеру, сенсомоторные навыки, а значит, восприятие – воплощенный и активный процесс получения доступа к тем или иным аспектам мира.

Визуальная репрезентация – одно из средств получения такого доступа. Ноэ сравнивает изображения с моделями как инструментами когнитивной, перцептивной или иной работы с чем-либо отличным от самой модели¹⁶. Модель – это субститут или «представитель» определенного объекта. Никакая вещь не является моделью благодаря своим внутренним свойствам – ее для начала нужно использовать в качестве модели, но эффективность этого использования в немалой степени зависит от ее внутренних свойств. Если

¹⁴ Noë A. Varieties of Presence. Cambridge; L., 2012. P. 97.

¹⁵ Ibid. P. 86.

¹⁶ Ibid. P. 99.

изображения – это визуальные модели, то какие внутренние свойства обеспечивают их успешное функционирование? Ответ в том, что существенных связей между конфигурационными особенностями изображений и их объектами не существует. Изображения – это рукотворные конструкты без каких-либо «естественных» свойств. Но то, что их производство и использование связаны с задействованием базовых когнитивных и перцептивных способностей, обеспечивает легкость и «естественность» их базового понимания, не требующего специальных компетенций: они кажутся похожими на свои объекты, но лишь потому, что мы используем их в привычных нам коммуникативных практиках.

Не все изображения одинаково успешно выполняют свои функции: для этого необходимо сочетание контекста использования, фоновых обстоятельств, внутренних свойств предмета, целей, с которыми он используется, и подходящего практического и познавательного отношения со стороны «пользователя». Удачное совпадение этих факторов приводит к тому, что изображения не только обеспечивают человеку нужный режим перцептивного доступа к другому объекту, но и экземплифицируют возможности различных стилей доступа к миру и режимов присутствия в нем. Стоит уточнить, что этот тезис касается не только когнитивных способностей, но и телесности человека, поскольку, по Ноэ, восприятие невозможно без применения сенсомоторных навыков, а в актуальном опыте зрение неотделимо от других чувственных модальностей. Изображения – один из способов обеспечения континуальности опыта и поддержки процесса получения доступа к миру, потому они и бывают столь важными для нас.

Визуальные исследования и Bildwissenschaft: субституция и живое присутствие

В 1949 г. Рудольф Арнхейм отправил Гомбриху письмо с воодушевленным откликом на гипотезу о субституции: «...я не шел дальше мысли о том, что образ всегда содержит часть самого своего объекта (примерно в смысле *партиципации* по Леви-Брюлю). То, что ты говоришь, полагаю, можно применить к искусству в целом. Вопрос будет в том, можно ли утверждать, что каждый художник всегда в известной мере создает или пересоздает саму вещь. Назовем это комплексом Пигмалиона. (Очевидная связь с магическими практиками и т.д.)»¹⁷. Как ни странно, в этом пассаже легко заметить несколько тем, наглядно встраивающих три очерченные выше теории в некоторые актуальные дискуссии о визуальном. Это мотивы присутствия объекта в его изображении, влияния изображений на реальную жизнь и «магических» установок по отношению к ним. Их появление в одном письме неудивительно: в истории искусства первой половины XX в. нередко встречается одновременный интерес к универсальным психологическим объяснениям, антропологическим находкам в областях неевропейских художественных практик, домодерновым теориям изображений и истории культовых функций последних. Тот же Гомбрих, ориентировавшийся на строгие требования научной доказательности и достоверности, регулярно напоминал

¹⁷ См.: *Verstegen I. Revisiting Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2018. Vol. 76. No. 1. P. 47.*

о том, что рациональные убеждения держатся на многослойном и нестабильном фундаменте, который нередко напоминает о себе.

Одни из нас могут встревожиться потому, что портрет XVIII в. преследует их своим укоряющим взором, другие наверняка откажутся выколоть глаза фотографии своей матери, третьи будут готовы убить из-за обидевшей их карикатуры. В 1989 вышла книга Дэвида Фридберга «Власть образов», содержащая множество подобных примеров из разных исторических эпох и тезис о том, что наши непосредственные реакции на изображения универсально иррациональны и аффективны, в то время как история искусства и эстетика пытаются их вытеснить и подавить¹⁸. И причина этих реакций – не в рудиментарной мифологичности нашего мышления, а в сверхъестественной силе самих образов. Схожая, но более проработанная и развернутая логика прослеживается во многих теориях последних десятилетий, так или иначе связанных с иконическим поворотом, визуальными исследованиями, немецкой традицией *Bildwissenschaft* и некоторыми другими дисциплинами и тенденциями. В рамках данной статьи невозможно рассмотреть эти зачастую непохожие друг на друга подходы, тем более что им посвящено немало обзорной и критической литературы¹⁹. Они нередко стремятся прояснить специфику и значимость изображений и образов, и многие авторы так или иначе выводят на передний план не репрезентацию, а презентацию или же присутствие как «тождество образа и изображаемой вещи, “присущность” изображаемой вещи образу, их слияние или стирание различия между ними»²⁰. То есть упомянутые выше «нерациональные» реакции можно использовать как удобную отправную точку для теорий, порывающих с более традиционными трактовками визуальной репрезентации.

Необходимо отметить, что стратегия использования дотеоретических убеждений в качестве методологического ресурса не является маргинальной и достаточно плодотворно применяется в разных областях знания, особенно в современной антропологии²¹. Среди наиболее удачных примеров ее использования для изучения визуальной культуры можно упомянуть книгу Хорста Бредекампа «Образные акты: систематический подход к визуальной агентности»²². В ней проблематика автономии, агентности и силы «живых образов» объединяется с философской традицией Э. Кассирера и А. Варбурга, в которой символизация трактуется в первую очередь через аффективную и выразительную составляющие. Бредекамп предлагает не столько проработанную теорию, сколько подкрепленную примерами типологию «образных актов», выделяя в их числе субститутивные. Под субституцией в этом контексте подразумевается взаимное замещение тела и образа – это представление может звучать неубедительно в сциентистском контексте, но исключительно часто срабатывает на практике, о чем свидетельствуют приводимые Бредекампом примеры из истории религиозных культов или мифы, связанные

¹⁸ *Freedberg D.* The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago, 1989.

¹⁹ См.: *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks.* Leiden; Boston, 2012; *Wolff J.* After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy // *Journal of Visual Culture.* 2012. Vol. 11. No. 3. P. 3–19.

²⁰ *Maniura R., Shepherd R.* Presence: The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects. Aldershot, 2005. P. 2.

²¹ См.: *The Handbook of Contemporary Animism.* L.; N.Y., 2014.

²² *Bredekamp H.* Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency. Berlin; Boston, 2018.

с ранними практиками использования фотографий. Эти примеры объединяет представление о том, что в случае с изображениями каузальность бывает важнее сходства. Подобные идеи становятся более понятными, если переместить их из контекстов, считающихся историческими или «культурными», в более обыденную среду, в которой, скажем, использование изображений в плакатах «Их разыскивает полиция» или «Пропал человек» не только придает объявлениям убедительность и доходчивость, но и становится неотделимым от цепочек вполне реальных действий. Бредекэмп упоминает в числе похожих контекстов криминалистику и значимые исторические свидетельства вроде первых фотографий Освенцима: во всех этих случаях изображения становятся субститутами именно в силу значимости и необратимости последствий их воздействия, а не за счет их субъективно переживаемой «силы».

Перспективы теорий репрезентации как субституции

Визуальные исследования, Bildwissenschaft и смежные направления составляют дисциплинарно и методологически инклюзивное поле дискуссий. Этим воспользовался аналитический эстетик и историк искусства Джейсон Гайгер, чтобы предложить задействовать теорию Кендалла Уолтона в качестве объяснительной рамки для изучения реакций на «живые образы»²⁵. Его аргументы таковы. Прежде всего, Уолтон использует тройное разграничение между реальным миром, фикциональным миром игры и миром воображения вовлеченного реципиента: именно в последнем можно локализовать большинство «первобытных» реакций на образы. Разграничение частного и социального воображения также позволяет отделить идиосинкразическое поведение от «нерациональных», но отнюдь не девиантных реакций, вписывающихся в логику игры понарошку. Сам по себе акцент на воображении снимает противопоставление «первобытного»/«мифологического» и «модернового»/«рационального», на котором в значительной степени выстроена риторика Фридберга и некоторых авторов, придерживающихся аналогичных точек зрения. В свою очередь, понятие подпорок оказывается весьма продуктивным для намеченных Гайгером целей, ведь подпорки не только эффективно стимулируют воображение и вовлеченность, но и четко определяют рамки последних. Кроме того, это достаточно широкое понятие, включающее не только образы и изображения, но и неиконические артефакты, музыку, тексты и т.д. Указывая на дисциплинарные и доктринальные различия между аналитической эстетикой Уолтона и теориями реакций на «живые образы», Гайгер осторожно замечает, что его предложение требует эмпирической проверки и дальнейших уточнений.

По сравнению с масштабной теорией Уолтона рассуждения Гомбриха могут показаться черновиками, а тезисы Ноэ о изображениях – заметками на полях. Но можно предположить, что их трактовка субституции тоже не окажется бесполезной на фоне «сильных» трактовок образов. Как можно описать (без попытки предоставить строгое определение) изображения, признав их субститутами? Прежде всего, они создаются конкретными людьми

²⁵ Gaiger J. Participatory Imagining and the Explanation of Living-Presence Response // British Journal of Aesthetics. 2011. Vol. 51. No. 4. P. 363–381.

в соответствии с определенными целями и в определенном контексте (жизненном, социальном и т.д.). Этот очевидный, но часто отодвигаемый на задний план фактор задает структуру возможностей для режимов воздействия изображения, не ограничивая их интенцией «автора». Акцент на функции и контексте интересным образом позволяет размыть границу между «вкладом смотрящего» и «вкладом художника»: палка-лошадка не нуждается в реципиентах, а забвение авторов фотографий для паспортов встроено в их использование, а не мешает ему. Невозможно заранее выяснить, какой именно тип практической или аффективной реакции вызовет один и тот же случайно найденный предмет: он может стать игрушкой, тряпкой для мытья кастрюль или куклой Вуду. Так же с плакатами, рекламными постерами, картинами, фотографиями в семейных альбомах, снимками НАСА и т.д. Широкий спектр реакций на изображения больше связан с когнитивными и перцептивными закономерностями и ситуативными условиями, чем с магическими установками или «силой» самих образов. К примеру, последние могут вызывать раздражение, привязанность или сексуальное возбуждение не слабее живых людей, но исследование подобных реакций без учета целей и способов создания, обращения и использования изображений наверняка окажется неинформативным.

Казалось бы, сами по себе изображения-субституты анонимны и немые, но стоит вспомнить тезис Ноэ о том, что они обеспечивают способ доступа к их объектам (и не только к ним), который формируется тем, как и для чего был создан или выбран конкретный субститут и насколько эффективно он сработал. Уже в силу этого характеристики субститута не случайны и не произвольны: он был сделан таким, чтобы в нужном контексте предоставлять определенные аффордансы, возможности для действия. Этот термин психолога Джеймса Гибсона довольно удачно дополняет рассматриваемую концепцию, позволяя лишний раз напомнить и о свойствах самого изображения. Впрочем, не обязательно именно изображения: понятие субститута, как и понятие образа, охватывает широкий спектр объектов, включая вотивные предметы, восковые фигуры, всевозможные обереги и т.д. Оно практически не имеет эстетических коннотаций и резко расходится с концепциями подобию и подражания, при этом удачно акцентируя факторы, которые часто упускаются из виду или объявляются заведомо нерелевантными. Оно обозначает необходимый функциональный «минимум», не задавая границ или «высших» пределов возможностей изображений (что иногда наблюдается в «сильных» трактовках образов). Как следствие, теория субституции едва ли может претендовать на статус «полноценной» теории изображений, но может использоваться для «подстраховки» других подходов или в качестве философского базиса для антропологических исследований конкретных практик и контекстов создания и использования образов примерно в том же ключе, в котором институциональная теория искусства способствовала развитию социологии искусства.

Depiction as substitution: from Gombrich to visual studies

Daniil I. Nebolsin

National Research University “Higher School of Economics”. 20 Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russian Federation; e-mail: daniil.nebolsin@gmail.com

This article is devoted to reconstruction, analysis and contextualization of a relatively little-known issue in history of interdisciplinary debates on the pictorial and the visual. According to some theories, pictorial representation is described through the model where the image substitutes its subject. It turns out that this idea, which at first glance seems to be nothing more than a convenient explanatory metaphor, contains a number of unexpected philosophical implications and directions for further development of this same idea. This is due to the fact that the concept of substitution allows one to step back from the usual idea of representation viewed as a similarity or a reference. Thus, the art historian Ernst Gombrich came to the methodologically productive idea of dominance of the visual function over form, using substitution as the framework of a polemic against more traditional theories of images. For his part, the analytical philosopher Kendall Walton extended Gombrich’s observations to the original theory of art, in which representation is explained through the concepts of fiction, imagination and participation; in turn, the philosopher of perception Alva Noë proposed a concept that clarifies relationships between visual substitution, perceptual experience, and human cognitive abilities. This article also demonstrates that the concept of substitution is gaining special theoretical relevance due to its thematic proximity to the studies of recent decades, including those within the framework of visual studies, image theory and Bildwissenschaft. The author considers the most prominent examples of this proximity: discussions on the problems of pictorial presence, affective and irrational responses to images, as well as Horst Bredekamp’s concept in which substitution is treated as one of the forms of image acts. It is demonstrated that the concept of visual representation as substitution turns out to be a rather productive theoretical tool that makes it possible to consider the factors, which are rarely mentioned side by side, that can be significant for the studies of visual imagery. The paper also reveals the features of considered account due to which it may be applied as complementary to other theories of depiction.

Keywords: pictorial representation, image theory, analytic aesthetics, philosophy of perception, depiction, visual culture, visual studies, art history, Gombrich, Noë, Walton

For citation: Nebolsin, D.I. “Изображения как субституты: от Гомбриха до визуальной культуры” [Depiction as substitution: from Gombrich to visual studies], *Filosofskii zhurnal / Philosophy Journal*, 2022, Vol. 15, No. 1, pp. 102–114. (In Russian)

Список литературы / References

- Bredekamp, H. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*, trans. by E. Clegg. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. 361 pp.
- Chasid, A. “Imaginatively-colored perception: Walton on Pictorial Experience”, *The Southern Journal of Philosophy*, 2016, Vol. 54, Issue 1, pp. 27–47.
- Freedberg, D. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989. 560 pp.
- Gaiger, J. “Participatory Imagining and the Explanation of Living-Presence Response”, *British Journal of Aesthetics*, 2011, Vol. 51, No. 4, pp. 363–381.
- Gombrich, E.H. “Signs, language and behavior”, *The Art Bulletin*, 1949, Vol. 31, Issue 1, pp. 68–73.
- Gombrich, E.H. *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press, 1961. 466 pp.

- Gombrich, E.H. "Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago", *Art Journal*, 1984, Vol. 44, pp. 162-164.
- Gombrich, E.H. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. New York: Phaidon, 1985. 182 pp.
- Gomperz, H. "On Some of the Psychological Conditions of Naturalistic Art", trans. by K. Johns, *Journal of Art Historiography*, 2011, Issue 5: 5-KJ/1 [<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/johns-gomperz.pdf>, accessed on 31.01.2021]
- Harvey, G. (ed.) *The Handbook of Contemporary Animism*. London; New York: Routledge, 2014. 589 pp.
- Lopes, D.M. *Understanding Pictures*. Oxford: Clarendon Press, 1996. 248 pp.
- Maniura, R. & Shepherd, R. *Presence: The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects*. Aldershot: Routledge, 2005. 340 pp.
- Noë, A. *Varieties of Presence*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2012. 187 pp.
- Rampléy, M., Lenain, T., Locher, H., Pinotti, A., Schoell-Glass, C. & Zijlmans, K. (eds.) *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden; Boston: Brill, 2012. 594 pp.
- Rollins, M. "Pictorial representation: When cognitive science meets aesthetics", *Philosophical Psychology*, 1999, Vol. 12, No. 4, pp. 387-413.
- Toon, A. "The ontology of theoretical modeling: models as make-believe", *Synthese*, 2010, No. 172 (2), pp. 301-315.
- Verstegen, I. "Revisiting Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2018, Vol. 76, No. 1, pp. 45-55.
- Walton, K. "Are representations symbols?", *The Monist*, 1974, Vol. 58, No. 2, pp. 236-254.
- Walton, K. "Pictures and Make-Believe", *The Philosophical Review*, 173, Vol. 82, No. 3, pp. 283-319.
- Walton, K. *Marvelous Images: On Values and the Arts*. Oxford: Oxford University Press, 2008. 264 pp.
- Wolff, J. "After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy", *Journal of Visual Culture*, 2012, Vol. 11, No. 3, pp. 3-19.