

«Иконический поворот» в теориях культуры и общества¹

Илья Инишев



БЛАСТЬ современного социального и гуманитарно-научного знания отличается высокой степенью дифференцированности. Единство многообразных социальных и гуманитарных наук уже не обеспечивается ни тематически, ни методически. Не считая это обстоятельство чем-то негативным и, напротив, усматривая в нем позитивные признаки самостоятельного и продуктивного развития отдельных дисциплин, нам кажется весьма важным обратить внимание на общие для различных социальных и гуманитарно-научных исследований содержательные мотивы, которые в какой-то мере связывают отдельные науки не только и не столько друг с другом, сколько с дотеоретической социальной действительностью.

К числу таких мотивов, как нам кажется, относится проблематика образа. Ее способность выступить в этой роли объясняется, прежде всего, очевидными изменениями в социальной и культурной сфере, наблюдаемыми в последние десятилетия. Образы и различные визуальные содержания стали поистине вездесущими, что в конечном счете привело к соответствующим переменам в функции и статусе образов. Эти изменения были описаны в первом приближении Вальтером Бенямином в его программной работе «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» (1936). Сегодня они служат одним из оснований если и не всеобщего, то по меньшей мере широкого интереса к проблематике образности. Пожалуй, редкая из дисциплин, причисляющих себя к современным социальным наукам, способна полностью игнорировать эту тему: различные

1. Статья подготовлена при финансовой поддержке Научного фонда НИУ ВШЭ. Проект «Субъект модерна: социокультурные модели личности и проблема персональной идентичности» (№ 10-08-0002).

типы образности (от художественной до коммерческой и от визуальной до вербальной) вплетены в саму ткань современного социума. Однако одного только изобретения средств массового производства образов и цифровых каналов их дистрибуции еще недостаточно, чтобы привести к по-настоящему качественным изменениям, отражением которых служит растущий интерес к вопросам образности и визуальности. Помимо историко-генетической, или диахронической, плоскости вопроса существует и систематическая, или синхроническая, плоскость. Образы «сами по себе», т. е. невзирая на исторические контексты и региональные различия, должны обладать теми чертами и потенциальными, которые заставляют современных социальных теоретиков и исследователей культуры уделять им столь пристальное внимание и которые находят свое воплощение в различных социально-исторических типах и функциях образности.

Исследование образов «самих по себе» не может ограничиваться понятийным анализом. Одним из сильнейших побудительных мотивов к провозглашению «иконического поворота», о котором пойдет речь в нижеследующем, было признание смысловой автономии образа. Образ, возможно, единственный объект, который в процессе своего восприятия не только потребляет «семантические ресурсы», сформированные в иных средах, например, в языковой коммуникации или телесных практиках разнообразных общественных ритуалов. Он также производит их *специфическим для него способом*. Иконический опыт, с одной стороны, представляет собой продолжение внеобразного опыта, а, с другой стороны, прерывает его течение, привнося в него содержания, спонтанно сформировавшиеся и стабилизовавшиеся в специфически образном медиуме. Автономная по отношению к языку «логика образа» обуславливает своего рода непровольную конкретизацию общих рассуждений об образе, его функциях и структуре. Тем самым любое исследование образа — даже если оно намерено оставаться в пределах сравнительно масштабных постановок вопроса — рано или поздно и без дополнительной мотивации переходит с макроуровня «диахронического» исследования на микроуровень «синхронического». Этот спонтанный переход связан с особым отношением образного к зримому. Образ как самостоятельная область смыслоформирования не только требует соответствующей интуитивной (в данном случае зрительной) данности, но и представляет собой универсальную модель зримости. Образ — это, разумеется, далеко не все, что может быть зримо, но он способен показать, как именно все становится видимым.

Далее мы схематично изложим идею «иконического поворота», который, по утверждению ряда исследователей, как в Ста-

ром, так и в Новом Свете произошел в философии и социальных науках в 90-х гг. прошлого века. Поначалу нас будет интересовать макроуровень проблематики образа, который при посредстве вышеупомянутой «спонтанной конкретизации» вскоре приведет нас на микроуровень анализа структуры конкретных образов. Но начнем мы с краткого разъяснения терминологических вопросов, связанных с формулой «иконический поворот», упомянутой в заглавии.

1. ЛАБИРИНТ «ПОВОРОТОВ»

Как известно, моду на словосочетания-маркеры с использованием слова «поворот» ввел Ричард Рорти в конце 60-х². На сегодняшний день существует множество вариаций на тему первоначальной формулировки («linguistic turn»): от интерпретативного поворота до пространственного³. Тем не менее, «оригинальное» выражение сохраняет свое первенство не только в исторически-генетическом, но и систематическом отношении.

Во-первых, большинство производных словосочетаний используются по преимуществу в нормативном смысле. Они не столько указывают на факт произошедшего и общепризнанного сдвига в принципиальных исследовательских установках в той или иной области знания, сколько служат своего рода «декларацией о намерениях». Другими словами, в этих словообразованиях превалирует риторическая составляющая. Подчас они выполняют функцию сигнальных огней, очерчивающих и одновременно оберегающих какую-либо «символическую территорию». На фоне большинства последующих «turns» «лингвистический поворот» — выражение скорее ретроспективное и дескриптивное. Это следует уже из того, что фактически поворот к языку произошел за полвека до возникновения соответствующего обозначения.

Во-вторых, «лингвистический поворот» превосходит все прочие в масштабах. На сегодня нет ни одного сколько-нибудь влиятельного направления в философии и гуманитарных науках, которое оставалось бы не затронутым им. Если трактовать «поворот» как всеобъемлющий пересмотр принципиальных ос-

2. The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method/R. Rorty (Ed.). Chicago: The University of Chicago Press, 1967.
3. Одна из наиболее впечатляющих попыток систематизации «поворотов» в науках о культуре представлена в следующем издании: *Bachmann-Medick D. Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2006.

нований, то, несмотря на всю важность последующих трансформаций, едва ли какая-либо из них может сравниться по влиянию и долговременному характеру своих последствий с лингвистической трансформацией.

При всей справедливости вышесказанного и для «иконического поворота», следует отметить одну его отличительную черту. В теориях, составляющих «иконический поворот», образ рассматривается как специфический медиум, обладающий собственной — т.е. альтернативной по отношению к лингвистической — логикой формирования смысла. Тем самым «иконический поворот» не предусматривает поспешных выводов о «смене парадигм» в сфере социальных и гуманитарных наук. Как нам кажется, его следует рассматривать скорее как комплементарный по отношению к лингвистическому повороту. В его рамках происходит продуктивная дифференциация предметного поля гуманитарных и социальных наук, в результате которой образуется новая, относительно самостоятельная, трансдисциплинарная область исследований.

Некоторые терминологические трудности готовит наличие целого ряда языковых конструкций, которые зачастую рассматриваются как синонимичные: *iconic turn*, *pictorial turn*, *imagic turn*, *visual turn*.

Формула «*iconic turn*» была предложена швейцарским искусствоведом Готфридом Бёмом в 1994 г. в статье, вошедшей в изданный им сборник программных работ по современной философии образа⁴. Бём, писавший докторскую диссертацию под руководством Гадамера, занимается по большей части обсуждением онтологических и эпистемологических вопросов, связанных с проблематикой образности. Внутренняя структура образа, его связь с материальным носителем, потенциал образа как ресурса познания — вот некоторые из основных тем, находящихся в его поле зрения. Подобная тематическая ориентация преобладает среди континентальных философов и искусствоведов, по преимуществу немецкоязычных. Формулировка «*iconic turn*» как раз и служит суммарным обозначением для таких постановок вопроса.

Выражение «*pictorial turn*» ввел в оборот американский литературовед Томас Митчелл. Одноименная статья (впервые опубликована в 1992 г.) открывает сборник его программных работ, изданный во всё том же 1994 г.⁵ В фокусе теоретических ин-

4. *Böhm G. Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild / G. Böhm (Hg.). München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. S. 13.*

5. *Mitchell W. J. T. The Pictorial Turn // Mitchell W. J. T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994.*

тесисов Митчелла находится вопрос о соотношении иконологии и идеологии, которые, с его точки зрения, взаимосвязаны и взаимообратимы. Трактовка образа как инструмента политики репрезентаций — это то, что объединяет «pictorial turn» в версии Митчелла с «visual turn», теоретической стратегией в рамках британских «культурных исследований», исходящей из идеи «визуальной культуры» как отличительной черты текущего этапа в развитии современного западного общества. Одним из основных пропонентов этой стратегии является американский медиа-теоретик Николас Мирзоев⁶. Два эти теоретические направления в рамках исследований образности и визуальности различаются в том, как каждый из этих проектов (pictorial turn, с одной стороны, и visual turn — с другой) относится к проблеме материального носителя образа, или материального медиума. Если для Митчелла и иных сторонников проекта «pictorial turn» интересен сам иконический медиум, обладающий особым модусом присутствия, оказывающим влияние на способы и эффекты восприятия образного содержания, то для теоретиков «визуальной культуры» на переднем плане их теоретического интереса находятся социальные и политические импликации образных содержаний. В этом аспекте американский «pictorial turn» и европейский «iconic turn» оказываются вполне солидарны. Американский историк искусства и теоретик визуального опыта Кит Мокси описывает соотношение теоретических позиций в этом вопросе посредством противопоставления «презентации» и «репрезентации». Сторонники pictorial/iconic turn, как он утверждает, исходят из представления, согласно которому «образ является презентацией, истоком мощи, природа которого как объекта наделенного бытием требует, чтобы те, кто его анализирует, обращали пристальное внимание на способ, каким он воздействует своей магией на зрителя»⁷. Пропоненты visual turn, или visual culture, трактуют образ как «культурную репрезентацию», значение которой связано по большей части с содержанием образа.

Тем самым выражения «iconic turn» и «pictorial turn», с одной стороны, обозначают различные теоретические линии в рамках проблематики образа. Различия затрагивают аспект генезиса (обе линии принадлежат разным интеллектуальным традициям) и аспект конечных целей (экспликация онтологической структуры, в одном случае, и политических содержаний, в другом). С другой стороны, характерный для них обоим интерес

6. *Mirzoeff N.* An Introduction to Visual Culture. London; NY: Routledge, 1999.

7. *Moxey K.* Visual Studies and the Iconic Turn // *Journal of Visual Culture*. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore: Sage, 2008. Vol. 7 (2). P. 141.

к материальной составляющей образности делает их возможное сотрудничество весьма многообещающим⁸.

Далее мы схематично изложим социально-теоретические основания «иконического поворота» в теориях культуры и общества.

2. ОБРАЗЫ В КУЛЬТУРЕ И ОБЩЕСТВЕ (макроуровень)

Одним из первых, — если не первым — кто обратил внимание на эстетическое измерение социальной и политической жизни, был Георг Зиммель. Это обстоятельство, на наш взгляд, недвусмысленно свидетельствует о том, что проблематика эстетического в социально-теоретическом контексте возникла задолго до появления постмодернистского дискурса.

В своей программной статье 1896 года «Социологическая эстетика»⁹ Зиммель говорит об «эстетических потребностях» и «эстетических инстинктах», выступающих в роли факторов, формирующих и стабилизирующих на какое-то время социальные связи. Эстетическое для Зиммеля не локализовано в области искусства или прекрасного. Оно представляет собой своего рода сквозную «линию», которая «разделяет способы мыслить»¹⁰. Любые, даже самые абстрактные понятия и дистинкции находят свое финальное основание и постоянно действующий движущий мотив в интуитивном различении приятного-неприятного. «Наши ощущения привязаны к различиям: ощущения ценности не в меньшей степени, чем тактильные ощущения или ощущение тепла»¹¹. Зиммель подчеркивает наличие динамичной и двухсторонней связи между эстетическими мотивами и практической целесообразностью. Действенность этой связи поначалу дает о себе знать в особой значимости чувства симметрии, а впоследствии распространяется и на вопросы общественного устройства.

8. В последние годы это сотрудничество начинать обретать зримые очертания. Например, осенью 2009 г. вышел специальный выпуск журнала *Culture, Theory and Critique*, посвященный «pictorial turn», который открывает публикация эпистолярного диалога между Бёмом и Митчеллом о соотношении их теоретических проектов.

9. *Simmel G. Soziologische Ästhetik*// M. Harden (Hg.). *Die Zukunft*. 1896. 17. Bd. Nr. 5. S. 204–216.

10. *Ibid.* S. 205.

11. *Ibid.* S. 206.

Роль, которую играет симметрия в социальных образованиях, позволяет достичь правильного понимания того, как, по видимости, чисто эстетические интересы вызываются материальной целесообразностью и, наоборот, как эстетические мотивы выливаются в образования, которые с внешней точки зрения следуют чистой целесообразности¹².

Не только определенная модель общественного устройства, но сам принцип рациональности «обретает свою зримую форму в симметричных формированиях». Целесообразное и симметричное, социальное и эстетическое перетекают друг в друга. Наличие или отсутствие у населения чувственно мотивированной симпатии, соответственно, антипатии в отношении симметрии или асимметрии служит дорефлексивным фундаментом для предпочтения той или иной формы общественного устройства.

«Тенденция к симметрии, к равномерному расположению элементов в соответствии с универсальными принципами отныне становится свойственной всем деспотическим формам общества»¹³. Жесткая взаимосвязь частей и целого, отсутствие четких границ между внешним и внутренним, концентричность делают принцип симметрии, столь эстетически привлекательный, эффективным инструментом трансляции и легитимации государственной воли. И наоборот, определенная социально-психическая конституция находит свое наиболее полное и наглядное выражение в соответствующих эстетических пристрастиях. Так, для демократического общества, состоящего из самостоятельных индивидуумов, будет характерно стремление к асимметрии и вариативности, которое также, с точки зрения Зиммеля, представляет собой эстетический принцип. В итоге «размах значимости эстетических мотивов обнаруживает себя в том, что они как минимум с равной силой выступают в защиту противоположных социальных идеалов»¹⁴. Пронизывая снизу доверху и структурируя по всем направлениям процесс формирования личной идентичности, эстетическое оказывается одним из ключевых факторов социальной жизни, одним из «источников всего человеческого».

Вальтер Беньямин также рассматривает образно-эстетическое в качестве фактора социально-политической жизни¹⁵. Однако если у Зиммеля эстетическое циркулирует в более или менее разряженной форме ценностно окрашенного ощущение

12. Ibid. S. 208.

13. Ibid.

14. Ibid. S. 211.

15. См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 190–234.

ния, Беньямин ориентирован на его более конкретные формы, а именно — изображения.

Эта ориентация на образы связана, прежде всего, с марксистскими установками Беньямина. Анализ производственных отношений и придание ему статуса диагностического инструмента в рамках социально-теоретической проблематики мотивирует рассмотрение эстетического не в терминах переживания, а с точки зрения «продукта» эстетической деятельности, с точки зрения произведения искусства и образа. Эта дистанция по отношению к эстетическому позволяет практиковать более дифференцированный по сравнению со стратегией Зиммеля подход¹⁶. Образно-эстетическое, перестав быть лишь имплицитным фактором, становится эксплицитным агентом социально-политической жизни. Такой взгляд на проблематику образности позволяет помимо прочего сделать темой исследования разнообразие форм и способы социально-политической инструментализации образов. Образное рассматривается отныне не только как фактор психологической конституции личности, но и как предметный слой «внешнего мира», наделенный определенными социальными функциями и в свою очередь оказывающий влияние на самосознание индивида. Это предоставляет возможность использования теоретических подходов, выходящих за категориальные рамки традиционной эстетики, например, социологических, т. е. таких, которые не ограничиваются описанием субъективных содержаний перцептивного опыта.

Важным, с нашей точки зрения, вкладом Беньямина в становление и развитие социально-теоретической перспективы в рамках проблематики образности является введение мотива материальности, что не в последнюю очередь было также обусловлено марксистскими предпосылками его теории.

Соотношение материального и образного задает историческую динамику искусства, которое, по мнению Беньямина, всегда имеет определенную социально-политическую функцию. Важно отметить здесь причудливое с точки зрения прошлого и многообещающее с точки зрения настоящего пересечение двух, казалось бы, несовместимых факторов: материальности и ауратичности. Способная нести на себе следы времени и тем

16. Справедливости ради следует упомянуть небольшую, но весьма важную статью Зиммеля об «онтологической» структуре и функции рамы изображения, в заключительном абзаце которой он указывает на структурную связь рамы и стиля, который — как в искусстве, так и в обществе — выступает посредником между индивидом и окружением, между индивидуальным и всеобщим (Зиммель Г. Рама картины. Эстетический опыт // Социология вещей. М.: Территория будущего, 2006. С. 48–53).

самым аккумулировать символическую энергию материальная основа произведений искусства делает последние пригодными для культовых, т. е. идеологических целей. Эти цели достигаются за счет ауры, излучаемой тесно связанной с материальным носителем образа уникальностью.

Однако любая попытка продуктивной интерпретации понятия ауры у Беньямина сталкивается с существенными трудностями и даже противоречиями.

Беньямин, как известно, наделяет ауру диагностической функцией. Аура в полной мере реализует свою действенность в традиционном произведении искусства и «сморщивается» в случае технически репродуцируемых образов. Ее деформация и последующее исчезновение рассматривается им как исключительно положительный признак: как признак процесса деидеологизации искусства. Этот процесс выражается и в смене ценностных индексов: на смену «культовой ценности» традиционного — укорененного в материальной основе — художественного образа приходит «экспозиционная ценность» технически репродуцированного отображения. Однако следует отметить, что понятие ауры Беньямин вводит и разъясняет, опираясь на опыт восприятия природных объектов, который едва ли можно прочно связать с проблематикой культа и идеологии¹⁷. Тем самым аура, с одной стороны, оказывается феноменом, не вполне вписывающимся в тесные рамки художественной сферы. А с другой стороны, если принять во внимание возможность расширительного толкования материальности, она вполне может сохранить свою действенность и в отношении технически (т. е. массово) репродуцированной образности. Если «материальность» трактовать достаточно либерально, например, во взаимосвязи со «зримостью», то даже в случае с цифровыми изображениями при определенных условиях мы сможем обнаружить признаки ауратичности.

Аура в работах Беньямина — это больше метафора и неопределенный мотив, чем разработанное понятие. Тем не менее как минимум два аспекта этой метафоры, как ее использует Беньямин, оказались, на наш взгляд, продуктивными для дальнейшего развития темы образности в контексте культуры и общества. Это, во-первых, идея ауры как «однократного явления дали, сколь бы близкой она ни была», или, другими словами, идея специфической пространственности образа. Особенность этой пространственности, которой мы посвятим несколько слов в нижеследующем, находит свое выражение уже

17. Ibid. S. 15.

в парадоксальной дефиниции, данной ей Бенямином. Во-вторых, речь идет о структурной связи между ауратичностью и материальностью, позволяющей распознать и подвергнуть детальному анализу коммуникативные и суггестивные возможности различных образов — от рекламных до живописных, — принимая во внимание характерные особенности их материального носителя (медиума)¹⁸.

Образы — это не только символические репрезентации социальных и политических отношений, требующие семиотической дешифровки. Образы — это и семантически перенасыщенные материальные поверхности, конфигурирующие социальные связи. Так понимаемые образы требуют в качестве адекватного способа доступа к ним не аналитической дистанции, а осуществляемого с аналитическими намерениями перцептивного погружения.

Пример подобного понимания образа и исследовательского подхода к нему мы находим в «сильной программе» культур-социологии Джеффри Александера¹⁹. В одной из недавних статей Александер ставит вопрос о социальной функции образов: способны ли они служить не только символическими репрезентантами социальных и политических отношений, но и «окнами в социальную действительность»²⁰?

Беря за отправную точку художественный образ (скульптуру Альберто Джакометти «Стоящая женщина»), Александер развивает тезис о динамическом характере текстуры художественного артефакта, играющей двойную роль. С одной стороны, поверхностная текстура скульптуры заставляет нас сфокусировать на ней внимание. Тем самым она как бы блокирует любые попытки ее трансцендирования или пенетрации, вынуждая нас

18. Немецкий философ Гернот Бёме предложил в конце 1990-х — начале 2000-х гг. теоретический проект «новой эстетики», основывающейся на идее первичности опыта атмосферического по отношению к опыту вещи. Не только произведение искусства или образ, но и физическая вещь обладает своей специфической аурой, конституирующей первичную пространственность, в рамках которой происходит восприятие вещи. Эта ауратическая (атмосферическая) пространственность связана с материальными качествами вещи, которые Бёме трактует как «экстазы»: чувственно воспринимаемые свойства вещи — это не то, что вещь «имеет», а то, посредством чего ее «существо» иррадирует вовне. В итоге художественная деятельность для Бёме — это одна из форм «эстетической работы», состоящей в «производстве атмосфер» (*Böhm G. Aisthesis. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001*).

19. *Alexander J. The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology. NY: Oxford University Press, 2003.*

20. *Idem. Iconic Experience in Art and Life // Theory, Culture & Society. 2008. Vol. 25 (5). P. 1–19.*

к сосредоточенному пребыванию при ней. С другой стороны, она «убеждает нас в том, что на самом деле за ней скрывается более глубокое значение»²¹.

Ключевой момент здесь состоит в том, что — в отличие от семиотической модели — материальная поверхность не представляет собой своего рода означающего, которое бы находилось в ассоциативной связи с некоторым означающим, локализованным за пределами образа. Отношение к «подразумеваемому» — каким бы оно ни было — в случае скульптуры Джакометти осуществляется внутри самой материальной текстуры, посредством присущей ей способности учреждать дистанции особого рода. Джакометти, по мнению Александра, стремится создать «поверхность, которая обладала бы глубиной»²². Эта поверхность способна не только отграничивать и скрывать, но вместе с тем размывать границы и делать зримым.

Александр — на наш взгляд, по праву — рассматривает изобразительную поверхность в качестве автономной и специфичной среды, в которой формируется иконический смысл. Восприятие этой поверхности — не моментальное схватывание, как в случае восприятия поверхностей вещей, включенных в прагматический контекст повседневностей. Оно представляет собой парадоксальное с логической точки зрения движение вглубь этой поверхности, к тому, что Александр предлагает именовать иконическим значением.

«Когда художник перемещает нас на этот более глубокий уровень, эстетический объект становится символом; не специфическим референтом для специфической вещи, а означающим, указывающим на все „подобные вещи“. Он становится коллективной репрезентацией, идеальным типом объекта, личности или ситуации. При всей своей уникальности он инициирует процесс типизации. Эзотерический эстетический объект становится иконическим, перемещая нас в средоточие мира»²³.

Это перемещение от поверхности в глубину образа Александр называет «погружением в материальность социальной жизни». При этом под материальностью социальной жизни подразумеваются не окружающие нас социально значимые объекты и устройства, а сама материальная фактура иконической плоскости, которая способна уникальным, присущим только ей образом репрезентировать разнообразные социальные отношения. Соответственно, погружение в материальность соци-

21. *Alexander J. Iconic Experience in Art and Life // Theory, Culture & Society. 2008. Vol. 25 (5). P. 2.*

22. *Ibid. P. 3.*

23. *Ibid. P. 6.*

альной жизни — это «погружение в эстетический объект, превращающее его в икону. Тем же образом неэстетические социальные вещи также становятся иконическими»²⁴.

Описывая иконическое погружение как двухсторонний процесс, Александр использует понятия «субъектификации» и «материализации». Под первой подразумевается своего рода интернализация: воспринимая образ, мы транспонируем его из внешнего мира в свой внутренний. Мы предоставляем в его распоряжение пространство нашего перцептивного поля и энергию наших переживаний. В итоге этим инициируется встречный процесс: «материализации», или экстернализации. Воспринимающий становится в какой-то степени и на какое-то время воспринимаемой вещью, т. е. иконой.

«Мы становимся вещью, существуя внутри нее. Мы живем и дышим объектом, глядя в мир изнутри него. Его текстура становится нашей текстурой. Так, Флобер замечает: „Я — мадам Бовари“»²⁵.

Называя этот двусторонний процесс «мистическим», Александр не склонен абсолютизировать эту характеристику. Несмотря на то, что субъект иконического опыта растворяется в образе, само содержание образа референциально: посредством собственной материальной текстуры, т. е. специфически «иконическим способом», образ отсылает нас за собственные пределы к внешнему миру. При этом структура «мира», помещенного в оптику образа, существенно отличается от структуры социального мира, мыслимого вне этой оптики. В итоге, двустороннее отношение «реципиент/образ» следует дополнить двусторонним отношением «образ/мир». Здесь мы уже выходим за пределы рассуждений Александра, не ставящего вопрос об этой стороне иконического опыта. Однако коммуникация образа с миром не в меньшей степени, чем коммуникация образа с воспринимающим его составляет ключевое условие выполнения тех социально-интегральных функций, которые Александр возлагает на художественные и социальные образы.

«Иконографический опыт разъясняет, как мы ощущаем *часть* (курсив Дж. Александра) нашего социального и физического окружения, как мы испытываем реальность уз, связывающих нас с людьми, которых мы знаем и которых мы не знаем, и как мы вырабатываем чувство места, гендера, сексуальности, класса, национальности, нашей профессии и даже нашей самости»²⁶.

24. Ibidem.

25. Ibid. P. 7.

26. Ibidem.

Наличие у образа двух сторон, двух векторов коммуникативной функции вынуждает нас обратить более пристальное внимание на его посреднический характер. Так как речь идет о специфически иконическом типе посредничества, мы вынуждены перейти с общего социально-теоретического уровня рассуждений на микроуровень анализа материальной структуры иконической плоскости. В конечном итоге логика любых рассуждений, утверждающих подобно Александру наличие у образных поверхностей уникальных возможностей в области социальной интеракции, приводит к вопросу о специфической «логике образа»: об особых смыслопорождающих потенциях иконической плоскости, которые существенно отличаются от способов формирования и трансляции интерсубъективных смыслов языковыми средствами.

3. ОБРАЗ И МЕДИУМ (микроуровень)

Если иконическая плоскость не сводится к материальному носителю нематериального смысла или средству выражения эстетической формы, она должна представлять собой нечто большее и нечто иное по сравнению с разнообразными физическими объектами. «Большее» и «иное» в этом контексте не следует понимать как нематериальное (смысловое, относящееся лишь к форме) дополнение к материальной основе или как надстройку над ней. В этом случае мы бы остались на прежних, «физикалистских», позициях. Следовательно, необходимо выработать альтернативную — если угодно, несемiotическую — модель образа, которая бы не ограничивала спектр парадигм образности «репрезентацией» и «отображением». Такой моделью, на наш взгляд, может и должен служить «медиум», понимаемый не только и не столько в смысле инструмента, или коммуникативного посредника, сколько в значении среды, или «насыщенного раствора», представляющего собой интерференцию материального и смыслового.

Отношение между медиальностью и образностью может служить основанием для дифференциации теоретических подходов к проблематике образа. Идея структурной связи смыслового и визуального содержания образа с его материальной средой, представляет собой характерную черту философии образа эпохи «иконического поворота». Этим она отличается как от классической теории искусства, так и от современных культурных (визуальных) исследований, которые — при всех их кардинальных тематических и методических различиях — объединяет об-

щая «семиотическая» установка по отношению к образу. К характерным чертам этой установки следует отнести, прежде всего, одностороннюю сосредоточенность на содержательной (смысловой, или информационной) стороне иконического опыта. При этом в качестве ресурса смыслового содержания образа рассматриваются внешние иконической поверхности факторы: целенаправленная деятельность индивида или неосознаваемые устремления и установки целого общества. Другими словами, смысл (содержание) образа читается посредством установления связи с чем-то внеобразным. Материальная поверхность образа оказывается в таком случае проницаемой и даже прозрачной, подобно материальной оболочке устной или письменной речи, которая как таковая не становится тематической в «нормальном» речевом акте.

Чтобы пояснить и вместе с тем детализировать тезис о структурной связи материального и смыслового, характерной для иконической плоскости, мы перечислим основные элементы визуального образа и специфичного для него модуса перцептивного опыта.

БАЗОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ / СЛОИ ОБРАЗНОГО

Проблема «онтологии» образа, как известно, доставляла немало трудностей тем, кто на протяжении истории западноевропейского мышления пытался предложить связную теорию образного. Хрестоматийное изложение этих трудностей мы находим уже в «Софисте» Платона: с одной стороны, образ — это нечто несуществующее, демонстративно фиктивное, а, с другой стороны, в своей фиктивности образ представляет собой нечто являющееся и, стало быть, существующее²⁷.

Проблема «субстанциального» определения образа — и не только она — связана, прежде всего, с тем, что как предмет образ представляет собой многослойное образование, элементы которого — т. е. слои — принадлежат различным «предметным контекстам», соответственно, подчиняются различным условиям, при которых они могут быть обнаружены и, следовательно, восприняты.

К числу основных принадлежат три слоя, которые мы ради удобства (и достаточно произвольно) обозначим латинскими терминами: *tabula*, *pictura* и *imago*.

Tabula — это образ как физическая вещь, как часть внеобразного «внешнего» мира. Соответственно, участие этого слоя

27. Платон. Софист: 239с–240в.

в характерном для образа процессе порождения смысла оказывается минимальным. Вместе с тем он крайне важен с аналитической точки зрения: он служит отправным пунктом для анализа многоуровневой динамики, специфичной для материальности иконических поверхностей. Лишь ориентируясь на него, мы сможем составить себе представление о широте спектра тех трансформаций, которые материя претерпевает в контексте «производства» и «потребления» образов.

Pictura — это изобразительная поверхность, то, что *непосредственно* участвует в формировании изображения. Это также слой, в котором материальная составляющая присутствует, но, по сравнению с кондицией материального в *tabula*, в измененном виде. Различие здесь заключается в том, что, во-первых, только часть материального содержания *tabula* входит в материальный (феноменальный) состав *pictura*. В то время как, например, произведение станковой живописи или аналоговая фотография в качестве физических объектов имеют лицевую и оборотную стороны, живописная или фотографическая поверхность (на это уже указывает сам термин) лишь лицевую. Во-вторых, та часть материальных свойств *tabula*, которая все же входит в состав *pictura*, функционирует по-другому. Если рама и полотно картины «имеют» определенную расцветку, то едва ли то же самое можно сказать об иконических элементах (цветовых пятнах, линиях и т. д.). Цвет — это не свойство иконических элементов, а скорее — среда, в которой, а главное, вместе с которой они обнаруживаются, т. е. попросту становятся зримыми. «Субстанция» иконического элемента «растворяется» в его элементарной зримости. Это обстоятельство находит свое отражение и в том, что, например, лицевая сторона картины — в отличие от рамы и тыльной стороны — «окрашивается» отнюдь не в соответствии с ее физическими контурами. Иными словами, отношения между материальными элементами изобразительной плоскости — не «метрические», а «грамматические». Цвет, по сути, здесь не наносится на поверхность, а только впервые и создает ее.

Imago — это как раз то в самом широком смысле предметное, которое обнаруживается в специфической материальной среде иконической плоскости; это — образ в узком и строгом смысле. Его материальность не столь очевидна как материальная составляющая двух других слоев. Если в первых двух случаях она в разной степени оказывается тематической, то в случае изображенного ее специфику можно обнаружить лишь посредством аналитической процедуры, в рамках которой устанавливается необходимая структурная связь между тремя перечисленными слоями.

ОБРАЗНОСТЬ И МЕДИАЛЬНОСТЬ:
взаимосвязь слоев образного

Специфику перечисленных предметных, или, если угодно, онтологических, слоев образа можно выразить при помощи понятия медиума. Каждому из предметных слоев соответствует свой тип медиальности. *Tabula*, или образ как физический объект — это медиум-носитель образа. *Pictura*, или иконическая плоскость, представляет собой медиум-посредник, а *imago*, как автономная предметная взаимосвязь, — медиум-среду.

«Физическая» сторона образа как медиума-носителя чего-то иного, что лишь окказионально связано с его «внутренними» свойствами, представляется наиболее «самостоятельным» из аспектов, или слоев, образного. Эта самостоятельность находит свое отражение в том тривиальном факте, что, будучи частью физического мира, медиум-носитель образа может (и даже должен) быть воспринят изолированно от всех специфически образных содержаний. Перемещая картину в музейном пространстве или проверяя исправность генерирующего изображение монитора, мы лишь «отмечаем» наличие образного содержания, не воспринимая его. Самостоятельность «физического» слоя оплачивается, однако, тем, что по отношению к специфически иконическим аспектам, или слоям он остается чистой потенцией и своего рода нулевой точкой. Другими словами, его «иконографические» характеристики исключительно негативны. Но из всего этого не следует вывод о его несущественности. Будучи «по природе» негативным и потенциальным, этот слой разворачивает свои «образные» возможности лишь во взаимодействии с другими слоями, и, прежде всего, с иконической поверхностью.

Иконическая поверхность как медиум-посредник — наименее «самостоятельный» слой. В то время как восприятие физического и смыслового компонентов образа составляет часть повседневного опыта, (изолирующее) восприятие иконической поверхности требует от субъекта занятия специальной, или искусственной, установки. Этот слой образа с трудом поддается «схватыванию», демонстрируя внутренне присущую ему склонность к исчезновению. При попытке изолирующего восприятия этого слоя мы, как правило, соскальзываем либо на уровень физической составляющей образа (в случае живописи), либо на уровень его содержания (в случае фотографии). Во многом это объясняется статусом этого слоя как медиума-посредника. Присущий посредничеству «диалектический» характер, как известно, состоит в том, что чем лучше посредник выполняет свою функцию, тем менее он заметен. Изобразительная плоскость как

медиум-посредник играет ключевую роль в процессе «иконизации» физической поверхности, чья связь с образным содержанием, как было отмечено выше, не является необходимой. Этот процесс «иконизации» мы предлагаем рассматривать как трансформацию физической *поверхности* в иконическую *плоскость*. Основой и конститутивным принципом этой трансформации является симультанизация: моментальное и одновременное восприятие всех элементов определенной физической поверхности. Но прежде чем разъяснить специфику симультанизации, уделим немного внимания различению физической поверхности и иконической плоскости.

Различие между ними заметно уже на уровне слов: слово «поверхность», как правило, употребляется в словосочетаниях с *genetivus possessivus*. Поверхность всегда отсылает к своему «носителю», или — что в общем-то тоже самое — она скрывает под собой «глубину». «Плоскость» же подразумевает чистую экстенсивность. Она не только мыслится автономной (как в математике), но и *воспринимается* как что-то отдельное (в иконическом опыте). *Иконическая плоскость*, очевидно, — это не объект и не часть объекта, состоящего из бесконечно многих физических и квази-физических элементов. Специфика иконической плоскости находит свое отражение и в условиях ее восприятия. Чтобы иметь возможность воспринимать не просто физический предмет, или потенциальный носитель образа, а образ, необходимо одновременно «схватывать» в восприятии все элементы физической поверхности объекта-носителя образа. Если это нам удастся, т. е. если процесс симультанизации проходит успешно, тогда происходит мгновенная трансформация, в результате которой появляется образ. Физическая *поверхность* становится иконической *плоскостью*.

Убедительное описание этой трансформации мы находим у Мартина Зееля, одного из наиболее интересных представителей современной философской эстетики²⁸. С его точки зрения, наше перцептивное отношение к вещам окружающего мира реализуется в двух основных модусах. В качестве «индивидуальных» материальные объекты даны нам в опыте, регламентируемом «пропозициональной познаваемостью». Из этого, конечно, не следует, что фактическое знание составляет неперемное условие их восприимчивости. «Пропозициональная определенность» вещи формируется в контексте вербально структурированных прагматических контекстов. Не только в рамках научного, но и прагматически мотивированного опыта мы по-

28. Seel M. Ästhetik des Erscheinens. Fr.a.M.: Suhrkamp, 2003.

переменно тематизируем вещи в аспекте тех или иных воспринимаемых свойств. Этот модус восприятия, соответственно, данности вещей, Зеель называет «так-бытием». Уже не как нечто индивидуальное, а как что-то особенное вещи воспринимаются нами в эстетическом восприятии, которое характеризуется моментальным и одновременным схватыванием разнообразных качеств, образующих новое содержание опыта, недоступное в рамках познавательной-прагматической установки по отношению к вещам феноменального мира. Необходимо подчеркнуть, что это новое содержание не следует рассматривать как что-то исключительно субъективное. Напротив, оно характеризуется «экстернальностью», т. е. принадлежит внешнему опыту, составляя его интегральную часть и основываясь при этом на содержаниях, выработанных в познавательных-прагматических контекстах. В итоге, эстетическое не только перестает быть чем-то «потусторонним» по отношению к повседневности, но, более того, оказывается «фундированным» во внеэстетических практиках, представляя собой результат внутренне присущих этим практикам трансформативных возможностей.

Так и образная поверхность каждый раз формируется посредством «симультанизации» физических элементов объекта-носителя. Один из важнейших эффектов этого процесса — изменение не только модуса присутствия воспринимаемого предмета, но и самосознания воспринимающего. Тот, кто видит образ, а не «всего лишь» неравномерно окрашенную поверхность, приостанавливает «нормальное» течение прагматически мотивированного повседневного опыта, в котором каждое восприятие встроено в целую серию других восприятий и опытов. Он не воспринимает образ ради какого-то другого восприятия или действия. Он сосредоточивается на самом опыте явления, всецело присутствуя в этом опыте как во временном, так и в пространственном смысле. Зеель так описывает взаимосвязь модусов присутствия предмета и субъекта эстетического восприятия: «Особый модус присутствия *предмета* восприятия связан с особым модусом присутствия *исполнения* (курсив везде — М. З.) этого восприятия. Мы не можем обращать внимание на присутствие предмета, не осознавая своего собственного присутствия»²⁹.

Тем самым между физическим носителем образа и иконической плоскостью налажена коммуникация. В процессе исполнения иконического восприятия материальные элементы образа-вещи перетекают в образную плоскость, складываясь в новый тип отношений и новый тип материальности. Они перестают

29. Ibid. S. 60.

быть лишь частями трехмерного физического пространства и обретают новое качество: они становятся элементами автономной иконической среды. В итоге физическая материальность превращается в иной по своей структуре тип материальности. Материальность этого рода мы бы предложили именовать «медиальной». Ее структурная особенность заключается в том, что, не отличаясь от физической материальности в аспекте «субстанциального» содержания, она принадлежит иному типу отношений. «Метрические» (т. е. измеряемые) отношения структурных элементов физического феноменального мира трансформируются в «грамматические» (или смысловые). В результате этих изменений, составляющих существо процесса восприятия образа, «центробежный» характер отношений, в которые вовлечены поверхности физического носителя образа, сменяются «центростремительными» отношениями, характерными для элементов иконической плоскости. Физические поверхности ссылаются друг на друга. Выстраиваемая из их элементов иконическая плоскость сосредоточена на себе. Она сама представляет собой плотную ткань феноменальных элементов, которая в определенный момент начинает восприниматься как пропозиционально неопределенное, однако структурированное целое, как чистая зримость. Этот эффект «семантического уплотнения» (Н. Гудмен), в конечном итоге, и составляет основной критерий перехода от второго слоя и, соответственно, типа медиальности к третьему: от образа как «значимой плоскости» (В. Флюссер), или медиума-посредника, к образу как изображению, или медиуму-среде.

Возвращаясь к идее структурной взаимосвязи базовых слов образа и типов медиальности, мы хотели бы подчеркнуть, прежде всего, ее дидактическое значение. Она, как нам кажется, позволяет безо всякого противоречия мыслить «онтологическую гетерогенность» образа, его одновременную принадлежность двум мирам: каузальным взаимосвязям физического мира и смысловым взаимосвязям «воображенного» мира. Образ — это, с одной стороны, часть окружающего нас физического пространства, а, с другой стороны, он обладает своей собственной — одновременно смысловой и феноменальной — пространственностью.

Во-вторых, сопряжение образности и медиальности позволяет интегрировать иконический опыт во взаимосвязь повседневности. Как многослойное и, соответственно, интермедиальное образование образ «легитимирует» гетерогенные формы обращения с ним, которые, в конечном итоге, способны сложиться в единый континуум, невзирая на их принадлежность различным смысловым и прагматическим контекстам и связям.

Перспектива «контекстуальности», в рамках которой до сих пор находились наши размышления, должна быть дополнена перспективой «экстернальности». Важно не только то, что — и как — образ вписывается в контексты, или, как выразился бы Гуссерль, в горизонты различных форм опыта, но и как именно, за счет каких «внутренних ресурсов» он достигает непосредственного контакта с внешней действительностью. В этой связи уделим немного внимания соотношению медиальности и материальности.

МЕДИАЛЬНОСТЬ И МАТЕРИАЛЬНОСТЬ:
действительность образа

Подобно тому как различным слоям образности соответствуют различные типы медиальности, различные типы медиальности в свою очередь могут быть структурно сопряжены с различными разновидностями материальности. Медиум-носитель (образ как *tabula*) в аспекте своей «субстанции» представляет собой материальный объект. Медиум-посредник, репрезентантом которого у нас выступает образ как *pictura*, находит свое соответствие в материи-знаке, и медиум-среда, воплощенный в *imago*, — в материи-тексте. Итак, трем типам медиальности (носитель, посредник, среда) соответствуют три типа материальности (объект, знак, текст).

Соотношение структурных элементов образа можно наглядно представить в виде таблицы:

Образность	Медиальность	Материальность
Tabula	Носитель	Объект
Pictura	Посредник	Знак
Imago	Среда	Текст

С одной стороны, как было отмечено выше, лишь такая ипостась образности, как *tabula*, может быть воспринята изолированно. Что в общем-то не удивительно, поскольку в этом аспекте восприятие образа подчиняется общим условиям восприятия объектов материального мира. Образ как *pictura* становится доступен воспринимающему только при условии исполнения «симультианизирующего» восприятия, характеризующегося существенным изменением вектора и модуса «стандартной» перцепции в рамках «нормального» течения повседневной жизни. Опыт образа в смысле *imago*, соответственно, базируется на опыте первых двух предшествующих слоев, которые соприсутствуют,

а стало быть, в какой-то мере совоспринимаются в контексте иконического восприятия в строгом смысле.

Аспект медиальности призван продемонстрировать, что отношение между первым и последующими слоями — не отношение фундирования. В медиальном аспекте *tabula* — наряду с другими вещами окружающего физического мира — принадлежит «внешним контекстам», в то время как *pictura* и, тем более, *imago* заключают в себе самих все те взаимосвязи, которым они «принадлежат». Если образ-объект (*tabula*) — это «вещь в мире», то образ-среда (*imago*) являет собой своего рода «мир внутри вещи».

Если аспект медиальности подчеркивает «холистический» характер образа (его способность репрезентировать целое), то аспект материальности — его «экстернальный» характер (способность поддерживать непосредственный контакт с единичным). Подобно тому как медиальность, характерная для *imago* — это высшее воплощение медиальности как таковой, так и его материальность оказывается не производной, а, напротив, первичной по отношению к материи объекта и материи-объекту. Если позволить себе использовать сравнительную степень неконвенциональным образом, эту «первичность» можно было бы выразить так: в образе материя более материальна, чем в контексте *восприятия* физических объектов окружающего мира. В образе материальности больше. В основе этой кажущейся на первый взгляд абсурдной квантификации материальности лежит динамическое представление о материи. Направление этой динамики задает идея зримости, или явленности.

Если рассматривать материальность не в перспективе идеи каузальности, а с точки зрения зримости, или феноменальности, то вполне очевидно, что образ, будучи чистой зримостью, будет и чистой материальностью. «Чистая материальность» в этом случае — не коррелят чистого чувственного раздражения. Это последнее — будучи, к слову сказать, результатом в высшей степени искусственной установки — основывается на селекции и изоляции лишь некоторых аспектов феноменального мира. Что касается «нормальной» установки повседневного обращения с вещами, то в этом случае феноменальная материальность вещей практически полностью ассимилируется прагматическими контекстами, которые по определению «трансцендируют» структурно связанную с «присутствием» зримость. В образе максимум зримости (а, следовательно, материальности) достигается посредством вышеупомянутой симультизации и артикуляции сырого, т. е. пока еще не вполне зримого физического материала. Иконическая поверхность — это плотная и перенасыщенная визуальным содержанием ткань, нити которой обра-

зуют настолько густую и вариативную сеть, что она воспринимается как единое целое. Говоря иначе, *аспекты материального присутствия и аспекты репрезентации смысла сливаются здесь до полной неразличимости*. Иконическая плоскость сочетает в себе оба момента, основополагающие для нашего опыта действительного: чувственную непосредственность и смысловую тотальность.

Визуальный образ — это не использование «готовой» материальной основы в эстетических (т. е. согласно традиции, миметических) целях, а определенный итог ее формирования и (само)обнаружения. (Художественный) образ — это в известном смысле финальная точка восхождения материальной основы в область зримого.

Например, Жан-Люк Нанси, подобно другим современным теоретикам образности, настаивает на материальности образа, который он характеризует как «дистинктное»: «Образ всегда материален: он — материя дистинктного, его масса, его плотность, его вес, его грань, его блеск, его тембр и его спектр, его шаг, его золото»³⁰. Согласно Нанси, автономность (дистинктность) образа не означает независимости от материального. Напротив, образ — это определенное состояние самой материи, ее чистая зримость, явленность: «Образ не располагается перед грунтом (ground) в качестве покрывала или ширмы. Не мы снисходим к грунту, но грунт поднимается к нам в образе»³¹. Как английское «ground», так и немецкое «Grund», употребляемые соответственно в английской и немецкой версиях цитированного текста, имеют следующие значения: основа, почва, грунт, грунтовка, фон. Все эти значения играют важную роль в нашем контексте. Не менее важно видеть, как материальность образа в действительности и вместе с тем действенно, или перформативно, связывает их воедино, трансформируя семантические связи в феноменальные.

ТЕЛО И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: логика образа

Итак, зрительный образ в аспекте структуры представляет собой пересечение двух динамических плоскостей: горизонтальной плоскости медиальности и вертикальной плоскости материальности. Связь этих плоскостей состоит в том, что движение от одного (воображаемого) пункта к другому в рамках одной плоскости сопровождается синхронным движением в рамках

30. Nancy J.-L. The Ground of the Image. NY: Fordham University Press, 2005. P. 12.

31. Ibid. P. 13.

другой. В процессе этого движения образность, медиальность и материальность совпадают: образ в собственном смысле слова — это медиальная материальность, заключающая в себе максимум зримости (или материальности) и максимум артикулированности (или медиальности). Образ — это медиум-среда и материя-текст. Это утверждение имеет не только дескриптивный, но и нормативный характер. Все типы образов и образности могут быть распределены по типам и классам, задаваемым этой моделью (см. таблицу выше): чем ближе опыт на предложенной нами шкале к значению «медиальная материальность» (образ как медиум-среда и как материя-текст), тем он настойчивее и масштабнее разворачивает свою специфическую логику, эффекты которой выходят далеко за рамки эстетической сферы, оказывая едва ли отрефлексированное, но тем более ошутимое влияние на всю социальную жизнь.

Переплетение и взаимное усиление телесного и смыслового аспектов нашего опыта, происходящее в иконическом восприятии, делают образ одним из наиболее мощных инструментов социального воздействия и взаимодействия. Более того, образ, в конечном итоге, — это не столько инструмент, сколько субъект (агент) социального действия. Правда, последний тезис распространяется только на «сильные», или «эминентные», образы, которые характеризуются совпадением вышеупомянутых дескриптивных и нормативных аспектов. Эти образы воспринимаются в качестве «значимых поверхностей», коммуницирующих со своими реципиентами не только интеллектуально, но и эмоционально-телесно, — образы, которые только и способны развернуть в полном объеме весь потенциал специфической иконической логики.

Упомянувшийся нами выше швейцарский искусствовед и по совместительству один из двух авторов «иконического поворота» Готфрид Бём так характеризует идею специфически образной логики: «Образы обладают своей собственной, только им принадлежащей логикой. Под логикой мы понимаем: консистентное производство смысла за счет подлинно образных средств. И с целью пояснения мы добавляем: эта логика не предикативна, т. е. не образована по модели предложения или других языковых форм. Она не проговаривается, она реализуется в восприятии»³².

К «подлинно образным средствам» относится, прежде всего, то, что Бём еще со времен своей программной статьи, провозгласившей начало *iconic turn*, называет «иконической диф-

32. *Böhm G. Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press, 2007. S. 34.*

ференцией»³³. Сформированное по образцу хайдеггеровской «онтологической дифференции», выражение подразумевает двойственность как в структуре самого образа, так и (соответственно) в структуре его восприятия. Как для Хайдеггера (тематический) опыт сущего всегда сопровождается (нетематическим) «пониманием» бытия и основывается на нем, так и для Бёме восприятие того, что репрезентирует образ, сопровождается восприятием фона, или «грунта». Речь при этом идет не о двух следующих друг за другом или (насколько это вообще возможно) параллельных актах перцепции, а об одном акте, характеризующемся внутренним напряжением. Восприятие образа — в отличие от восприятия объектов окружающей нас физической действительности — представляет собой единство двух модусов видения: видения нечто «как» нечто и видения его «в» чем-то. Изображенный объект может показывать себя только в пределах своего внутриобразного фона, а главное, вместе с ним³⁴. «Фигура» и «грунт» насыщают друг друга «символическими» энергиями, образуя из иконических элементов плотную семантическую ткань, не позволяющую в процессе исполнения иконического опыта разделить «фигуру» и «фон», смысл и материю, присутствие и репрезентацию. Если в языке смысл *высказывается* в относительно однозначных, ибо сформированных согласно жестким правилам суждениях, и уже по этой причине поддается контролю как со стороны спикера, так и со стороны реципиента, то в иконическом опыте смысл *показывается*, используя при этом ресурс спонтанного телесного и эмоционального самоощущения реципиента, а также (столь же неконтролируемую) текстуру материи.

«Дейктический» характер образа — способность, показывая себя, показывать что-то другое — делает ключевым фактором формирования и распространения смысла не только телесность самой иконической поверхности, но и телесность самого воспринимающего. Структурная связь образности и медиальности, соответственно, присутствия и репрезентации делает восприятие образа сходным с восприятием живого тела, другими словами, превращает восприятие образа в «акт анимации»³⁵.

Актом анимации иконический опыт становится благодаря характерной для его медиума «полупрозрачности». Иконический опыт, с одной стороны, это опыт длящегося присутствия, а не моментального «схватывания», как в случае с восприяти-

33. *Idem.* *Wiederkehr der Bilder.* S. 29.

34. *Ibid.* S. 39.

35. *Belting H.* *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft.* München: Fink, 2001. S. 30.

ем объектов находящихся другом с другом в «метрических» отношениях; это опыт «сканирования» «значимой плоскости»³⁶. С другой стороны, иконический опыт — это движение вглубь иконической плоскости, мотивированное вышеупомянутой трансформацией «метрических» отношений между материальными элементами иконической плоскости в «грамматические», соответственно, трансформацией объектной материи в «семиотическую», а затем в «медиаальную». Образная плоскость — это отнюдь не граница, у которой останавливается движения нашего взгляда. В модифицированной форме он продолжает движение во внутриобразном пространстве, которое Бенямин некогда назвал «аурой». Восприятие образа — это разновидность не только интеллектуальной, но и телесной «впутанности». В итоге, «логика образа» в известном смысле совпадает с «властью образа», воздействие которой минует инстанцию сознания, а следовательно, критическую инстанцию, адресуясь к эмоциям и телесному самочувствию индивида.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В завершение посвятим несколько слов сфере применимости теоретических итогов набирающего темпы «иконического поворота», а также дисциплинарным контурам (если таковые отыщутся), в которые его можно было бы на сегодня вписать.

Ряд относительно автономных теоретических проектов, составивших «иконический» поворот, вносят, прежде всего, заметный вклад в развитие философии образа, которая, несмотря на давно сложившееся реноме философии как в высшей степени «абстрактной науки», вполне «операционализируема». Эта операционализируемость связана в первую очередь с необходимостью постоянного принятия ряда решений касательно «онтологической» характеристики образа. Любой образ, понимаемый как нечто большее, нежели физический объект, готовит немало трудностей, связанных с определением его элементарной предметной структуры и базовых черт соответствующей этой структуре установки воспринимающего «субъекта». Такого рода рефлексия, как нам кажется, должна (в той или иной степени) сопровождать любой анализ конкретных изображений. Главное же основание возможной и происходящей время от времени в действительности «инструментализации» философии образа заключается в том, что и повседневное восприятие различ-

36. *Flusser V. Für eine Philosophie der Fotografie.* Berlin: European Photography, 2006. S. 8.

ных образов требует от реципиента обладания определенными компетенциями, наличие — и, соответственно, отсутствие — которых непосредственно сказывается на содержании и характере иконического опыта. Инструментализацию этого рода можно было бы назвать «трансдисциплинарной».

Кроме того, актуализированная «иконическим поворотом» философия образа вполне может оказаться весьма эффективной в контексте социально-теоретической проблематики. Вот лишь некоторые важнейшие черты образности, которые способствуют этому: транспарентность, нормативность и трансформативность.

Транспарентность, или, вернее, «полупрозрачность» иконической плоскости, подразумевает описанную выше в общих чертах связь между материей и смыслом. Поскольку эта связь реализуется окказионально и перформативно на уровне иконической плоскости, которая не принадлежит ни сфере каузального, ни сфере психического, образ способен выступить в роли как перцептивного, так и коммуникативного посредника. Он представляет собой одну (если не единственную) из первичных форм посредничества между человеком и миром, а также индивидом и обществом. Образ — это среда, где реализуется и одновременно репрезентируется *взаимопроникновение* материального и понятийного, индивидуального и социального. Образ/иконический опыт — это своего рода «плавильный котел», в котором создаются и реконфигурируются социально значимые диспозиции чувственного и интеллектуального.

Особую роль в этой связи играют антропологические импликации проблематики образного. Например, для Вилема Флюссера и в еще большей степени для Ханса Белтинга «производство» и «потребление» образов — это процесс, имеющий антропологический фундамент. Иными словами, он укоренен в природе человека. Человек и в самом деле — единственное из известных живых существ, способное производить и воспринимать образы.

«Производство образов само является символическим актом и поэтому требует от нас столь же символического способа восприятия, которое заметно отличается от повседневного восприятия наших естественных образов. Учреждающие смысл образы, занимающие в качестве артефактов свое место в любом социальном пространстве, появляются на свет как медиальные образы. Медиум-носитель предоставляет им поверхность с актуальным значением и формой восприятия»³⁷.

37. *Belting H. Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. S. 19–20.*

«Экстернальные» образы — живопись, фотография, реклама — структурируют, стабилизируют и стандартизируют индивидуальные («интернальные») образы, содействуя формированию определенных форм индивидуального самосознания и социального взаимодействия, на которых в свою очередь базируются вербальные и дискурсивные коммуникативные практики. Социальная функция образов не в последнюю очередь основывается на характерном для них структурном единстве презентации, репрезентации и коммуникации, которые представляют собой не последовательность операций, а «симфонический» эффект единого акта.

Другая важная структурная черта образа, способствующая актуализации проблематики образности в социально-теоретическом контексте — это, конечно же, нормативность: внутренне присущая иконической плоскости способность переводить «метрические» отношения в «смысловые» и обратно: «смысловые» отношения проецировать в «метрические», делая их «феноменальными»³⁸. В известном смысле производство и восприятие образов — это своего рода визуализация нормативности. При этом не столь важно, идет ли речь о «художественных» или «повседневных» образах.

Трансформативность образа — это третья социально-теоретически значимая характеристика, состоящая в переходе от факта к действию, характерном для «сильных» образов, т. е., согласно нашей «классификации», для «образов-сред».

В результате формально-онтологического анализа, предлагаемого рядом современных философских теорий, становится также ясно, что образ — это не просто один из наиболее важных факторов социальной интеграции и стабилизации, но эта и прочие его социальные функции базируются на его «агенсу», его способности выступать в роли социального актора, наделенного рядом личностных черт.

В итоге инициированные «иконическим поворотом» рефлексии могут послужить важным дополнением, например, к «сильной программе» культурсоциологии Джеффри Александера, исходящей из «идеи, что любое действие... в известной мере встроено в горизонт аффекта и значения»³⁹. Тезис Александера об иконическом опыте как «погружении в материальность социальной жизни»⁴⁰ может получить серьезную поддержку и раз-

38. *Flusser V. Für eine Philosophie der Fotografie. Berlin: European Photography, 2006. S. 8.*

39. *Alexander J. The Meanings of Social Life. P. 12.*

40. *Idem. Iconic Experience in Art and Life. P. 6.*

яснение со стороны структурного и онтологического анализа образа, очерк которого мы попытались представить.

То же самое можно сказать и о теории социального воображаемого от Корнелиуса Касториадиса до Чарльза Тэйлора, «фрейм-анализе» Ирвинга Гофмана, а также других социально-теоретических концепциях, отстаивающих автономию повседневного опыта и его способность влиять в том числе и на «глубинные» структуры социальной жизни.

В области «культурных исследований» обращение к проблематике образа могло бы поспособствовать формированию более дифференцированного представления о визуальности, инструментах политики репрезентации и культурной критике в целом.

Следует признать, что в нашей экспозиции проблематики «иконического поворота» мы ориентировались по большей части на «традиционные» типы образности: живопись, графика, фотография... Мы, конечно же, не утверждаем, что все многообразие типов образности может быть сведено к перечисленным разновидностям. Однако не «жанровые», а «структурные» характеристики служили для нас критерием при подборке «экземпляров». Более того, именно они, как нам кажется, должны стать принципиальным условием жанровой дифференциации. Чем выше степень «медиализации», которую образ допускает и обеспечивает, чем более последовательно он выполняет функцию многостороннего посредника, тем теснее его связь с социальной действительностью и тем больше оснований именовать его эмфатическим словом «искусство».

Семантически и визуально перенасыщенные медиальные образы — это, конечно же, только часть «сущего». Но на их примере мы скорее можем узнать, чем — а главное, как — «является» остальное сущее. Образ — это не столько *окно*, сколько «интерфейс», *место* встречи гетерогенного.