

УДК 7.01

## К ПРОБЛЕМЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ: ОТ РЕЛИГИОЗНОГО ЗНАКА ДО МЕТАЯЗЫКА ВИЗУАЛЬНОГО

Крончев И. А.<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Российский институт истории искусств, Исаакиевская площадь, 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

<sup>2</sup> Школа дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», ул. Малая Пioneрская, д. 12, Москва, 115054, Россия.

Статья посвящена эволюции понятия «репрезентация» в контексте визуального искусства. Анализируются различные модели репрезентации – от античного мимесиса до знаковой концепции, сформулированной структуралистской и постмодернистской теорией. Центральное место в исследовании занимает эссе Эрнста Гомбриха *Meditations on a Hobby Horse*, в котором репрезентация рассматривается не как имитация внешнего облика, а как функциональное замещение, сопоставимое с религиозными и магическими образами, играющими роль заместителей. Эта точка зрения соотносится с концепцией Карло Гинзбурга, анализирующего репрезентацию как метонимическую замену в исторических и культовых практиках. Также проводится сопоставление с теорией знака Фердинанда де Соссюра и ее развитием в работах Розалинды Краусс, интерпретирующей коллаж как метаязык визуального. В результате репрезентация предстает не как прозрачный посредник между образом и реальностью, а как автономная структура, подлежащая художественной и философской рефлексии. Статья предлагает рассматривать репрезентацию как ключевой инструмент анализа современного искусства.

**Ключевые слова:** репрезентация, визуальный знак, мимесис, Гомбрих, Краусс, Гинзбург, визуальная культура.

## THE PROBLEM OF REPRESENTATION: FROM THE RELIGIOUS SIGN TO THE METALANGUAGE OF THE VISUAL

Kronchev I. A.<sup>1 2</sup>

<sup>1</sup> Russian Institute for the History of Arts, 5 Isaakiyevskaya Square, St. Petersburg, 190000, Russia.

<sup>2</sup> HSE Art and Design School, 12 Malaya Pionerskaya St., Moscow, 115054, Russia.

The article explores the evolution of the concept of “representation” in the context of visual art. It examines various models of representation – from ancient mimesis to the semiotic conception articulated within structuralist and postmodernist theory. At the center of the study is Ernst Gombrich’s essay *Meditations on a Hobby Horse*, where representation is understood not as imitation of external appearance, but as functional substitution, comparable to religious and magical images that serve as stand-ins. This perspective resonates with Carlo Ginzburg’s conception of representation as metonymic substitution in historical and cult practices. The article also draws a parallel with Ferdinand de Saussure’s theory of the sign and its further development in the works of Rosalind Krauss, who interprets collage as a metalanguage of the visual. As a result, representation appears not as a transparent mediator between image and reality, but as an autonomous structure subject to artistic and philosophical reflection. The article proposes to regard representation as a key tool for analyzing contemporary art.

**Keywords:** representation, iconic sign, mimesis, Gombrich, Krauss, Ginzburg, visual studies.

Понятие «репрезентация» происходит от латинского слова *repraesentationem*, которое образовано соединением двух смысловых частей: приставка *re* указывает, с одной стороны, на повторное воспроизводство действия, а с другой – на противоположное или обратное действие по отношению к корню слова; основа *praesentare* означает «представить, показать, продемонстрировать». Исходя из дихотомичного значения приставки, слово «репрезентация» также обладает двойным значением. С одной стороны, оно означает повторный показ чего-либо, а с другой – становится процессом, противоположным презентации, так как всегда подразумевает отсутствие самого объекта представления.

В настоящей статье понятие «репрезентация» рассматривается не в широком значении как представление или показ чего-либо в публичном пространстве, а в узком – как философская проблема, связанная с созданием образа и его отношением с реальностью. Само слово «репрезентация» изначально не имело устойчивого теоретического статуса в области искусства, а использовалось в том числе в религиозных и культовых контекстах. В философских и искусствоведческих работах это понятие начинает активно использоваться исследователями во второй половине XX века. Так, например, репрезентация становится одной из центральных проблем в трудах как зарубежных авторов, таких как Розалинда Краусс, Эрнст Гомбрих, Карло Гинзбург, так и российских искусствоведов (Екатерины Андреевой и Анатолия Рыкова), исследующих искусство XX века и постмодернизм.

Сама постановка вопроса о репрезентации как проблеме появляется в начале XX века и свидетельствует об особенностях становления современного (модернистского и постмодернистского) искусства, характеризующего, в первую очередь, радикальным отказом от классической эстетики. Классическая

теория искусств понимала отношение между художественным образом и реальностью через концепцию мимесиса, разработанной Платоном и Аристотелем, переосмысленной в ренессансной теории искусства и в итоге имевшей влияние на западноевропейское изобразительное искусство вплоть до начала XX века. Под классическим мимесисом в западноевропейском искусстве понимается способ создания идеальных образов, основанных на изучении природы и подражании ей, причем не только внешним аспектам, но и созидательным принципам, что позволяет раскрыть идеи, заключенные в ней [1, с. 14]. Мимесис, таким образом, становился способом постижения и реализации идеалов, находимых в природе. Классическая теория искусства, анализируя мимесис, ставила вопросы, что и как изображено, а также описывала и анализировала дистанцию между образом и изображаемым.

Во многом этот анализ исходил из традиционного понимания репрезентации как замещения реального объекта подобным ему образом, включающим в себе трактовку художника, тяготеющую то к идеализации, то к натурализации, то к гротеску. Так, Михаил Ямпольский пишет, что «классическая репрезентация – это особая форма представления реальности, которая основана на замещении некоего объекта его иллюзорным изображением. Отсутствие изображаемого замещается в ней иллюзией присутствия. При этом иллюзия почти никогда не достигает такой интенсивности, чтобы буквально обмануть зрителя или читателя. Иллюзия почти всегда не скрывает того, что она не обладает истинным бытием» [2, с. 5]. А Анатолий Рыков называет классическую философию «философией репрезентации» [3, с. 97].

Однако следует помнить, что изначально репрезентация и создание визуальных образов, представляющих реальность, не были связаны с художественной практикой и носили, скорее, ритуальный, мифологический, сакральный и религиозный характер. Так, итальянский историк искусства Карло Гинзбург в статье «Репрезентация: Слово, Идея, Вещь» [4] рассматривает феномен «репрезентации», опираясь на одно из прошлых его значений, которое забыто. Он цитирует фрагмент из статьи «Мир как репрезентация» [4] французского историка Роже Шартье, связывавшего репрезентацию с эффигией (от лат. *effigies* – образ, изображение) – жанром скульптурного надгробия, популярного в средневековой Европе в XIII–XV веках при похоронных ритуалах правителя. Эффигия изображала усопшего монарха в лежачем положении, как бы спящим, и воспроизводила его внешность. Связь понятия «репрезентация» с этим феноменом упоминается во «Всеобщем словаре» 1690 года, составленном французским писателем и лексикографом Антуаном Фюретьером и широко представляющем французский язык XVII века. Согласно словарю, в одном из своих значений репрезентация рассматривалась как инструмент, позволяющий увидеть отсутствующее путем его замены на «изображение» (образ). Примером этого значения в словаре как раз становятся эффигия («когда вы идете посмотреть почивших государей на их погребальном

ложе, вы видите только их репрезентацию») или носилки для погребения, покрываемые траурной тканью («репрезентацией называют также в церкви ложный деревянный гроб, покрытый траурной тканью, вокруг которого зажигают свечи во время заупокойной службы»). То есть репрезентация в XVII веке была связана с заменой чего- или кого-либо отсутствующего на его изображении.

Прообраз подобной репрезентации в средневековой европейской культуре Гинзбург находит в Античности: например, в Древней Греции существовала традиция создавать деревянные или глиняные фигурки (их называли колоссами, от греч. Kolossos – статуя), которые занимали место отсутствующих, чаще всего уже умерших, людей. Или римский закон о погребении, где одна ланувийская коллегия потребовала оставлять за собой право произвести *funus imaginarium*, «погребение образа», в том случае, если злой хозяин откажется выдавать тело раба. Все эти феномены Гинзбург именует репрезентацией, которая, по его мнению, связана со статусом изображения, где образ играет метонимическую роль, то есть становится заместителем. При этом Гинзбург отрицает влияние магического мышления и культа на уравнивание статуса между изображенным и изображаемым, а замечает, что «интересующие нас проблемы – это, скорее, проблемы образа и роли репрезентации в создании образа» [4]. Однако, несмотря на попытку дистанцироваться от магического мышления, Гинзбург все же приходит к выводу, что репрезентация работает как религиозный знак, который связывает реальный мир с сакральным, повседневное с потусторонним. Описанные Гинзбургом различные «репрезентации» из прошлого призваны были установить контакт с другим миром (чаще всего загробным), чтобы осуществить его присутствие (презентацию) в этом мире или служить напоминанием о нем.

Об этой изначальной функции репрезентации пишет искусствовед Эрнст Гомбрих. В самом начале своей «Истории искусства» [5], в главе о первобытном искусстве, он рассуждает о том, как представления примитивных народов, будто между реальностью и изображением нет никакой разницы, влияли на создание визуальных образов. Например, для уверенности в вечном существовании фараона после смерти создавались его скульптурные двойники, портреты из твердого гранита, которые помещались в гробницу, чтобы сохранять душу в образе и через образ. Несмотря на то, что эти древние практики по созданию визуальных образов обусловлены магическим, ритуальным и мифологическим аспектами человеческого сознания, Гомбрих утверждает, что художественное творчество сопряжено с аналогичными представлениями о действенной силе образов, которые вызывают напряжение в зазоре между реальностью и ее отображением.

Более подробно механизм репрезентации Гомбрих раскрывает в своем эссе «Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form» [6], которое было написано в 1951 году. *Hobby horse* – это детская игрушка в виде палки, с

закрепленной на конце игрушечной головой лошади, или порой просто палки, которую Гомбрих помещает в центр своих размышлений о репрезентации. Искусствовед задается вопросом: «Является ли эта игрушка “изображением” лошади?» Опираясь на определение слова *image* в Оксфордском словаре («...имитация внешней формы объекта...»), Гомбрих приходит к заключению, что лошадь-скакалка не имитирует реальное животное, а, скорее, репрезентирует его. В словаре это слово означает: «...вызывать через воображение или изображение фигуру, которая является заменителем». То есть детская игрушка-скакалка является не изображением лошади, а ее репрезентацией.

Сегодня у массового зрителя распространено представление о задаче репрезентации в искусстве, а именно, что художник имитирует внешнюю форму объекта. И чем сильнее иллюзия, чем лучше художник подражает реальности, тем больше ему удастся доставить зрителю эстетического наслаждения. Этот механизм связан с получением удовольствия от процесса узнавания объекта по его форме. Зритель испытывает буквально детскую радость от встречи с иллюзией. Гомбрих называет это традиционным взглядом на репрезентацию, вследствие чего произведение искусства становилось копией изображаемого или предполагало некоторую степень абстракции, как например, скульптор абстрагируется от цвета, а живописец и график – от третьего измерения и объема.

Однако искусствовед просит нас внимательнее присмотреться к случаю с «лошадкой-скакалкой» – игрушкой, которая вроде бы не является произведением искусства, но становится важным примером, объясняющим, на его взгляд, процессы репрезентации. Палка в этой игрушке не служит ни знаком, который в языке мог бы подразумевать «лошадь», ни изображением самой лошади. Гомбрих пишет, что палка является заменителем лошади по ее функции и именно поэтому становится ее образом. То есть то, что связывает палку и лошадь, – это не их формальное сходство, а функция. Посредством того же механизма, по мнению искусствоведа, создавались образы в первобытном и древнем искусстве. Глиняный конь или слуга, погребенный в гробнице могущественного человека, занимали место живого. Идол занимал место Бога и служил его заменой в поклонении и ритуале. Он становился рукотворным Богом в том же смысле, в каком детская игрушка становится рукотворной лошадью.

Гомбрих утверждает, что репрезентация не есть изображение мира внешнего или тем более внутреннего. Игрушечная лошадь не изображает чьи-то личные внутренние идеи о лошадях, а репрезентирует их в том смысле, что условно заменяет их, становясь их субститутотом. При этом связь между образом и изображаемой вещью устанавливается не по принципу имитации внешней формы, а по схожести функций. Гомбрих приводит в пример, что мячик становится заменителем для мышки, а палец – соской для младенца. Гомбрих

делает предположение, что образ служит удовлетворению некоей биологической или психологической потребности, а сами предметы, которые эти образы создают, не имеют ничего формально общего с тем, кого или что они заменяют.

Далее Гомбрих по принципу аналогии делает следующий вывод: если даже животные реагируют на изображения не потому, что опознают имитацию и воспроизводимую вещь, а потому что образ как-то биологически значим для них, то и человек – не исключение. Тогда художник, который изображает видимый мир, работает не с нейтральным набором форм, которые он стремится имитировать, а со структурированной вселенной, чьи силы все еще формируются биологическими и психологическими потребностями, как бы активно на них ни накладывалась культура.

В финале «Размышлений...» Гомбрих рефлексировать по поводу изменения отношений между изображением и изображаемым в модернистском (современном ему) искусстве. Он пишет, что «современные» художники критически осознали процесс репрезентации и стали использовать его как открытый прием: они рассматривают творимое ими изображение как саму «репрезентацию». Образ перестал существовать сам по себе, став референтом чего-то вне себя – записью визуального опыта (то есть восприятием чего-то внешнего), а не источником субститута. И как только образ стал изображением чего-то большего, чем то, к чему он отсылает, зрителю пришлось подключаться к игре воображения, которую предлагает художник. Это тонкое наблюдение Гомбриха снова доказывает, что художники-модернисты делают попытку репрезентировать саму «природу» репрезентации, тем самым расширяя возможный опыт художественной практики.

Об этом механизме процесса репрезентации в модернистском искусстве пишет Розалинда Краусс [7], обращаясь к лингвистической теории Фердинанда де Соссюра и основанному на ней структуралистскому методу. Краусс обращается к понятию лингвистического знака, который, также как и процесс репрезентации, построен на замещении. Знак представляет собой связь между означающим и означаемым (s/S), где означающее является материальным элементом, а означаемое – нематериальной концепцией, или понятием. Эта противоположность двух частей знака подчеркивает, что знак является заместителем, подменой отсутствующего референта.

Краусс утверждает, что феномен репрезентации основывается на отсутствии, и именно это отсутствие выступает условием появления репрезентативной функции у знака. Рассматривать знак как ярлык, указывающий на конкретный реальный объект, неверно, так как ярлык лишь повторяет уже существующий материальный предмет, присваивая его имя. Однако знак, будучи скорее связанным с отсутствием, чем с присутствием, представляет собой комбинацию материального предмета и нематериального понятия, которое иногда может даже не иметь реального объекта (то есть не иметь вещи, к которой можно было бы прикрепить ярлык).

Впоследствии философ Тристан Гарсия назовет такой подход «знаковой моделью репрезентации [8] (следующей за миметической)», в которой

центральными механизмами оказываются процессы означивания, или сигнификации. По мнению Гарсии, эта модель доминировала в современности, начиная с XIX века, благодаря работам Чарльза Сандерса Пирса и Фердинанда де Соссюра. Репрезентация становится уже не «мыслью о...», а, скорее, знаком.

Розалинда Краусс пишет, что именно через обращение к этой теории стоит трактовать коллажи такого яркого представителя модернистского искусства, как Пабло Пикассо. Например, анализируя изображения скрипичных эфов на его работах, созданных в 1912-1914 годах, Краусс подмечает, что наиболее распространенный ответ искусствоведа, опирающегося на классическую модель репрезентации, состоял бы в указании на присутствие в работе образа музыкального инструмента. Однако Краусс отвечает на этот вопрос по-другому. Исследовательница отмечает различие размеров эфов и их асимметричность по отношению друг к другу и предлагает трактовать их присутствие в работе не как знак скрипки, а как знак ракурса, репрезентирующего глубину поверхности (как пишет Краусс, «...поверхность уходит вглубь...»). Таким образом, по мнению Краусс, Пикассо использует эфы, чтобы показать ракурс и пространство, создавая знак глубины там, где ее на самом деле нет. Однако, как точно заметила искусствовед Екатерина Андреева, рецензируя текст Краусс, еще в 1921 году Н. Н. Пунин писал о том, что коллаж демонстрирует плоскостность картины: «Плоскость корчится, как в агонии, ломается, вспухает, почти разрушенная инородными фактурами, наклейками и наложениями чуждых материалов» (цит. по: [9, с. 298]).

Краусс рассматривает модернистский коллаж как материал, в котором разыгрывается новая модель репрезентации. Коллаж создает знак, представляющий пространство как пустое место, где происходит репрезентация чего-то внешнего по отношению к предметной реальности. Он раскрывает процесс означивания и репрезентации через неполноту, фрагментацию или отсутствие объекта. Коллажный элемент скрывает одно поле, чтобы показать изображение другого, представляющего плоскость как образ уничтоженной поверхности. Коллажные знаки, с одной стороны, представляют предмет, а с другой – одновременно утверждают его отсутствие. Коллаж осуществляет репрезентацию самой репрезентации, тем самым достигая метаязыка визуального.

Таким образом, роль репрезентации в художественной практике модернизма и авангарда кардинально трансформируется. Если в классической традиции репрезентация выступала как способ создания художественного образа, то в XX веке она становится предметом саморефлексии и критического анализа. Художники начинают обращаться не столько к изображаемому объекту, сколько к самим условиям, механизмам и ограничениям изображения. Так, Эрнст Гомбрих определяет это как «фиксацию визуального опыта», а Розалинд Краусс – как «метаязык визуального». В центре внимания оказывается не результат, а сам процесс производства визуального образа.

Подобный сдвиг фокусирует внимание на репрезентации как на ключевом инструменте постижения художественной практики. Характерным приемом становится обнажение механизмов изображения, деструкция иллюзии, визуализация самого акта репрезентации. Таким образом, репрезентация перестает быть прозрачным посредником между реальностью и образом: она становится объектом художественного анализа и интерпретации.

Этот вывод позволяет сформулировать обоснованную исследовательскую гипотезу: обращение к проблематике репрезентации является необходимым условием для анализа сущности современного искусства. Именно через такую призму становится возможным увидеть эволюцию художественных форм от миметического изображения к саморефлексивным, аналитическим и концептуальным стратегиям. Проследивание этих трансформаций позволяет не только описать, но и объяснить глубинные изменения в способах восприятия, интерпретации и производства искусства с конца XIX века до настоящего времени.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Чернышева М. А.* Мимесис в изобразительном искусстве: От греческой классики до французского сюрреализма. СПб.: Санкт-Петербург. Ун-т, 2014. 382 с.
2. *Ямпольский М. Б.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.
3. *Рыков А. В.* Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. СПб.: Алетейя, 2007. 373 с.
4. *Гинзбург К.* Репрезентация: Слово, Идея, Вещь // Новое литературное обозрение. 1998. № 33/5. С. 5–21.
5. *Гомбрих Э.* История искусства. М.: Искусство-XXI век, 2013. 688 с.
6. *Gombrich E.* Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form // Meditations on a Hobby Horse: And Other Essays on the Theory of Art. London, New York: Phaidon, 1978. P. 12–29.
7. *Краусс Р.* Во имя Пикассо // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 317 с.
8. *Garcia T.* In Defense of Representation // Realism Materialism Art. 2015. P. 245–251.
9. *Андреева Е. Ю.* Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 584 с.

## REFERENCES

1. *Chernysheva M. A.* Mimesis v izobrazitel'nom iskusstve: Ot grecheskoj klassiki do francuzskogo syurrealizma. SPb.: Sankt-Peterburg. Un-t, 2014. 382 s.
2. *Yampol'skij M. B.* Tkach i vizioner: Ocherki istorii reprezentacii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. 616 s.
3. *Rykov A. V.* Postmodernizm kak «radikal'nyj konservatizm»: Problema hudozhestvenno-teoreticheskogo konservatizma i amerikanskaya teoriya sovremennogo iskusstva 1960–1990-h gg. SPb.: Aletejya, 2007. 373 s.
4. *Ginzburg K.* Reprezentaciya: Slovo, Ideya, Veshch' // Novoe literaturnoe obozrenie. 1998. No 33/5. S. 5–21.
5. *Gombrich E.* Istoriya iskusstva. M.: Iskusstvo-XXI vek, 2013. 688 s.
6. *Gombrich E.* Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form // Meditations on a Hobby Horse: And Other Essays on the Theory of Art. London, New York: Phaidon, 1978. R. 12–29.
7. *Krauss R.* Vo imya Pikasso // Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify. M.: Hudozhestvennyj zhurnal, 2003. 317 s.
8. *Garcia T.* In Defense of Representation // Realism Materialism Art. 2015. R. 245–251.
9. *Andreeva E. Yu.* Vsyo i Nichto. Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2011. 584 s.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крончев И. А. – аспирант Российского института истории искусства, препод. каф. истории искусств Школы дизайна НИУ ВШЭ; iliakronchev@gmail.com

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kronchev I. A. – Postgraduate Student at the Russian Institute for the History of Arts; Lecturer, Department of Art History, HSE Art and Design School; iliakronchev@gmail.com