

УДК 14; 701
ББК 71; 878

Марков Александр Викторович

Доктор филологических наук, профессор, кафедра кино и современного искусства, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073
ResearcherID: Q-7934-2016
Scopus Author ID: 57215218399
markovius@gmail.com

Штайн Оксана Александровна

Кандидат философских наук, доцент, кафедра социальной философии, департамент философии, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 620002, Россия, Екатеринбург, ул. Мира, 19
ORCID ID: 0009-0004-1701-3147
ResearcherID: KQV-1280-2024
Scopus Author ID: 59277695700
shtaynshtayn@gmail.com

Ключевые слова: Гавагай, визуальная философия, неопределенность перевода, интерпретация, рецептивная эстетика, теория медиа, философия искусства, визуальное восприятие, смыслообразование, горизонт ожидания

Марков Александр Викторович, Штайн Оксана Александровна

Визуальный Гавагай



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-84-105

Для цит.: Марков А.В., Штайн О.А. Визуальный Гавагай // Художественная культура. 2026. № 1. С. 84–105. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-84-105>.

For cit.: Markov A.V., Shtayn O.A. The Visual Gavagai. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 84–105. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-84-105>. (In Russian)

Markov Alexander V.

D.Sc. (in Philology), Professor, Cinema and Contemporary Art Department, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073
ResearcherID: Q-7934-2016
Scopus Author ID: 57215218399
markovius@gmail.com

Shtayn Oksana A.

PhD (in Philosophy), Associate Professor, Department of Social Philosophy, Department of Philosophy, The First President of Russia B.N. Yeltsin Ural Federal University, 19 Mira Str., Ekaterinburg, 620002, Russia
ORCID ID: 0009-0004-1701-3147
ResearcherID: KQV-1280-2024
Scopus Author ID: 59277695700
shtaynshtayn@gmail.com

Keywords: Gavagai, visual philosophy, indeterminacy of translation, interpretation, receptive aesthetics, media theory, philosophy of art, visual perception, meaning-making, horizon of expectations

Markov Alexander V., Shtayn Oksana A.

The Visual Gavagai

Аннотация. Статья разрабатывает и вводит в научный оборот междисциплинарное понятие «визуальный Гавагай», расширяя знаменитый мысленный эксперимент У. Куайна о радикальной неопределенности перевода на сферу визуального восприятия и искусства. Предложенный концепт позволяет преодолеть традиционную для искусствоведения дихотомию между поиском имманентного авторского замысла и субъективной произвольностью интерпретации, утверждая онтологический статус неопределенности как фундаментального свойства самого произведения. Синтезируя методологический инструментарий Э. Гомбриха («схема и коррекция»), теорию медиа и рецептивную эстетику, а также обращаясь к спекулятивной философии А. Аванесяна, статья демонстрирует, как смысл рождается в процессе напряженного диалога между устойчивой структурой объекта и актом его восприятия. Детальный разбор интерпретационной многогранности «Медного всадника» А.С. Пушкина, выполненного Ю.Б. Боровым на переходе от структурализма к рецептивной эстетике, показывает, что целостность художественного мира конструируется вовне — в горизонте ожидания зрителя, который активно «чинит» свое понимание, подключая новые культурные коды. В конечном итоге, «визуальный Гавагай» предлагает новую исследовательскую оптику и этику восприятия, основанную на толерантности ко множественности смыслов и признании права произведения на собственную, нередуцируемую к человеческому пониманию агентность, что открывает новые перспективы для анализа как классического искусства, так и современных цифровых медиаландшафтов.

Abstract. This article develops and introduces into scholarly discourse the interdisciplinary concept of the 'visual Gavagai', extending Willard Van Orman Quine's famous thought experiment on the radical indeterminacy of translation into the realm of visual perception and art. The proposed concept allows for transcending the traditional art-historical dichotomy between the search for an immanent authorial intention and the subjective arbitrariness of interpretation, instead affirming the ontological status of indeterminacy as a fundamental property of the artwork itself. By synthesizing the methodological frameworks of Ernst Gombrich (schema and correction), media theory, and receptive aesthetics, and by engaging with the speculative philosophy of Armen Avanesian, the article demonstrates how meaning emerges through a dynamic dialogue between the stable structure of the object and the act of its perception. A detailed analysis of the interpretative polyvalence of Alexander Pushkin's *The Bronze Horseman*, as examined by Yuri Borev during his transition from structuralism to receptive aesthetics, reveals that the integrity of an artistic world is constructed externally — within the horizon of expectations of the beholder, who actively 'mends' their understanding by integrating new cultural codes. Ultimately, the visual Gavagai proposes a new research optic and an ethics of perception founded on a tolerance for the multiplicity of meanings and a recognition of the artwork's right to its own agency, irreducible to human comprehension. This opens new perspectives for the analysis of both classical art and contemporary digital media landscapes.

Введение

Мысленный эксперимент Уилларда Куайна (Willard Van Orman Quine, 1908–2000) [Куайн, 2000] осуществляет радикальный эпистемологический сдвиг, помещая исследователя в позицию не привилегированного интерпретатора, а машины по обработке данных. В отличие от классических экспериментов о сознании (таких как «китайская комната» Дж. Сёрла или «комната Мэри» Ф. Джексона), где наблюдатель извне вопрошает о статусе Другого, «Гавагай» интериоризирует эту инаковость. Полевой лингвист Куайна лишен трансцендентальной гарантии; его взгляд — это не взгляд человека на автомат, но взгляд автомата, пытающегося стать человеком через дешифровку поведенческих паттернов. Субъект здесь оказывается тем самым черным ящиком, чье содержание проблематично. «Гавагай» интериоризирует проблему кибернетического черного ящика: лингвист сам оказывается в позиции дешифровщика, лишённого доступа к «прошивке» системы. Это не взгляд на интерфейс, а взгляд изнутри него, где единственной данностью являются входные и выходные сигналы. Куайн, таким образом, предвосхищает медиатеорию, заменяя философию сознания анализом протокола взаимодействия:

Отметьте, что побудить к чему-то (prompt) в нашем смысле не означает добиться ответа (elicit). Добиться ответа «Evet» или «Yok» со стороны аборигена позволяет комбинация, состоящая из побуждающей к ответу стимуляции и настойчивого повторения вопроса «Гавагай?» [Куайн, 2000, с. 28].

Отметим в приведенной цитате слово *prompt* — собственно и полевой исследователь работает как нейросеть, образующая волевые повторения. Добиться ответа можно протоколом, то есть собственной архитектурой вопросов и ответов, но не самим изъявлением воли, которое будет слишком произвольным и идиосинкратичным для Куайна. Метод Куайна — это строгий бихевиористский протокол. Значение слова «Гавагай» не является ментальной сущностью или референциальной точкой, а представляет собой совокупность наблюдаемых диспозиций к реакции в ответ на конкретные сенсорные стимулы. Лингвист строит гипотезы, коррелируя звук с событием (появление кролика), но эта корреляция никогда не может быть верифицирована как единственно верная. Отсюда проистекает тезис о радикальной

неопределенности перевода: «Гавагай» с равным успехом может быть переведен как «кролик», «неотделимая часть кролика» или «временной отрезок кроличности». Референция оказывается не фиксированной, а реляционной, зависимой от всей сетки языковых конструкций.

Специфика куайновского бихевиоризма раскрывается в этом жесте устранения «ментального» как объяснительной категории. Единственным доступным эмпирическим основанием для лингвиста являются публично наблюдаемые стимулы и вербальные реакции туземца. Слово «Гавагай» не отсылает к некоей ментальной сущности или идее кролика в сознании носителя, но является условной реакцией на определенную конфигурацию сенсорных данных. Значение, таким образом, не предшествует коммуникации, а конституируется через нее в акте успешной поведенческой координации. Понимание оказывается не интуитивным схватыванием смысла, а практическим навыком корректного предсказания и употребления.

Таким образом, куайновский эксперимент выполняет критическую работу, размывая онтологическую границу между человеческим и машинным интеллектом. Если наше овладение языком есть по сути самый сложный процесс выработки условных реакций на основе статистических корреляций, то различие между человеком и искусственным агентом становится вопросом степени сложности, а не природы. «Гавагай» должен продемонстрировать, что иллюзия прямого доступа к значению — продукт успешной социальной адаптации, а не ее предпосылка, — поставив под сомнение саму возможность «приоритета» внутреннего опыта в каком-либо смысле.

Материалы и методы

Основу методологического аппарата данного исследования составляет междисциплинарный концептуальный синтез, направленный на построение оригинальной теоретической модели — концепта «визуальный Гавагай». Работа выполнена в русле спекулятивной эстетики и философии искусства с привлечением инструментария аналитической философии, классического искусствоведения и теории медиа.

Основным методом исследования выступило философское моделирование, целью которого является создание продуктивного

концепта, способного описать и переписать устойчивые проблемы в философии искусства. В работе применялись:

- герменевтический анализ — для выявления множественности интерпретационных слоев в художественных произведениях;
- гипотетико-дедуктивный метод — для выдвижения концепта «визуальный Гавагай» в качестве объяснительной модели и проверки его эвристического потенциала на разнородном материале (от древнего искусства до цифровых интерфейсов);
- компаративный анализ — для сопоставления рассматриваемых в статье методологических подходов и выявления точек их продуктивной конвергенции.

Таким образом, методология работы заключается не в индуктивном обобщении эмпирических данных, а в трансдисциплинарной теоретической конструкции, призванной предложить новый язык для описания процесса смыслообразования, преодолевающий ограничения классического корреляционизма.

Медийный Гавагай: от Яусса через Борева к медиатеории

Транспозиция эксперимента в визуальную сферу рождает «визуального Гавагая»: сложный, лишенный инструкции интерфейс (пульт, панель управления или, скажем, ритуальный объект в обряде). Пользователь лишен мануала; его единственный метод — эмпирическое взаимодействие, основанное на пробы и ошибке. Нажатие на кнопку (стимул) и получение сигнала (реакция) выстраиваются в поведенческий паттерн. Однако семантика иконки или индикатора остается принципиально неопределенной: мигающий значок может означать «готово», «ожидание» или «ошибку» — его значение конституируется не дизайнером, а в самом акте использования, через успешность или провал координации действий.

Рецептивная эстетика говорит нам, что наше восприятие интерфейса не безупречно (не чисто) [Кожанова, 2012]. Вы приходите к нему со своим «горизонтом ожидания»: вы видели другие пульта, программы, у вас есть опыт взаимодействия с миром [Михайлова, 2011]. Вы проецируете на неизвестный интерфейс метафоры из известных вам систем («это похоже на панель iTunes, значит, это может быть плеер»). Но сам интерфейс может эти ожидания подтвердить

или ломать, формируя новый горизонт понимания. Цельность интерфейса как «произведения» рождается именно в этом диалоге между вашим пред-пониманием и его ответами.

Обратимся к архитектурному «Гавагаю» — павильону Германии (1929) в Барселоне Миса ван дер Роэ. Его значение для современного зрителя радикально неопределенно. Является ли он воплощением утопического модернистского идеала — прозрачности, открытости, дематериализации? Или же, напротив, он читается как манифест холодной, отчужденной абстракции, предвещающей глобальный капиталистический ландшафт? Его минималистичный язык — мрамор, стекло, хром — оказывается идеально амбивалентным. Он не говорит, но лишь представляет себя для прочтения, и каждое поколение, в соответствии со своим «горизонтом ожидания» (по Х.Р. Яуссу), проецирует на него собственные страхи и надежды, связанные с модерностью, вынужденно достраивая недостающий контекст.

Именно здесь теория медиа и медиаэстетика [Загидуллина, 2022] проясняет куайновскую модель. По Г.М. Маклюэну [Маклюэн, 2003], медиа являются расширениями человека, но эти расширения становятся видимыми лишь в момент своего сбоя. Бесперебойно работающий интерфейс прозрачен; он становится «медиумом» в полном смысле лишь когда ломается, требуя от пользователя осознанного усилия по его «починке» [Грэхэм, Трифт, 2014; Зон-Ретель, 2016; Яковлева, 2025]. Эта «починка» и есть акт интерпретации, достраивания смысла. У Ф. Киттлера [Киттлер, 2009; Эрнст, 2010] эта идея обретает более жесткую форму: медиа — это не расширения, а дискурсивные сети, орудия-оружия, чья логика предписывает способы мышления. «Визуальный Гавагай» — это и есть момент столкновения с этой чужой, неочевидной логикой, которая не сообщает о себе прямо, а требует обратной разработки (reverse engineering) через наблюдение за ее функционированием и сбоями. Это соответствует и пониманию медиа как сущностного открытия сокрытого, на котором настаивает В.В. Савчук [Савчук, 2013, с. 39].

Возьмем кинетические скульптуры Жана Тэнгли (Jean Tinguely). Зритель видит не просто механизм, но хаотическое, на первый взгляд, движение металлических конструкций, их скрежет и саморазрушение. Первичная схема — «машина» — терпит крах, ибо машина предполагает порядок и утилитарную функцию. Зрителю

приходится выдвигать новые гипотезы: это ли пародия на индустриальный прогресс? Метафора тщетности человеческих усилий? Или же чистый акт самодостаточного движения? Значение рождается в акте наблюдения за крахом первоначальных ожиданий, в попытке нащупать новый код для описания этого «Гавагая» — абсурдного, но mesmerizing жеста.

Вы осваиваете интерфейс методом проб и ошибок. Когда ваша гипотеза ломается, вы не отказываетесь от устройства. Вы «чините» свое сломанное понимание: «А, эта кнопка не “вкл.», а “спящий режим”», — и нажимаете другую. Ваше восприятие и сам интерфейс — это не данность, а процесс, который требует активного достраивания, «склейки» его разрозненных сигналов в работающую модель. Интерфейс становится «медией», расширением вашего познания и действия, только когда вы научились с ним взаимодействовать, то есть когда вы вместе с ним сконструировали его смысл.

Процесс этой обратной разработки идеально описывается концепцией «горизонта ожидания» Ханса Роберта Яусса (Hans Robert Jauss, 1921–1997) [Турышева, 2012, с. 83]. Пользователь подходит к интерфейсу с пред-структурированным опытом (архивом известных ему GUI, культурных кодов). Интерфейс либо подтверждает эти ожидания, либо нарушает их. Его «инаковость» и есть мера его самостоятельности как медийного объекта. Так и в современных алгоритмах социальных сетей связность интерфейса (лайки, прокрутка, время просмотра) — это поведенческие реакции, на основе которых система строит гипотезы о значениях пользователя, а пользователь — о логике системы. Смысл платформы не задан изначально; он перформативно конструируется в этом цикле взаимного обучения и адаптации, оставаясь радикально неопределенным и текучим. Освоение «визуального Гавагая» — это диалог, в котором горизонт ожидания пользователя постоянно корректируется ответами системы, порождая новое, ситуативное понимание. Значение рождается не в дизайне и не в голове пользователя, а в зазоре между ними.

В сфере новых медиа классическим «Гавагаем» выступает инсталляция Кристиана Болтански (Christian Boltanski) «Архивы сердца» (с 2005). Темное помещение, мерцающий свет, бесконечно множась на стеллажах жестяные коробки и навязчивый, гипнотический ритм биений сердца. Ни одна из схем — «музей», «склад», «мемориал» — не

является исчерпывающей. Зритель оказывается в ловушке между интимным и тотальным, между биологическим фактом и его символической универсализацией. Значение инсталляции не в ней самой, а в диалоге, который она инициирует: попытке зрителя «перевести» этот навязчивый ритм на язык собственной памяти и экзистенциальной тревоги, столкнувшись с радикальной неопределенностью — своим ли сердцем он слышит, или это уже голос Другого.

Юрий Боров (1925–2019) [Боров, 1981], отталкиваясь от структуралистского метода, преодолевает его ключевое ограничение — стремление замкнуть смысл произведения в сети его внутренних, имманентных отношений. Для него анализ структуры — не конечная цель, а необходимая отправная точка. Подлинная задача критика — показать, как эта внутренняя организация, эта «морфология» текста, трансцендирует саму себя, порождая качественно новый феномен: художественный мир как самостоятельную целостность. Этот мир не сводим к сумме своих частей и не является пассивным отражением реальности; он живет по собственным, имманентным ему законам. Ключевой тезис Борова заключается в том, что способность произведения визуализировать себя как независимый и самооценный мир и есть основа его исторической значимости.

Боров совершает поворот: смысл произведения не дан раз и навсегда, а генерируется в акте его восприятия. Внутренние структуры текста — это своего рода партитура, которая требует исполнения-прочтения. Однако это не релятивизм, где любая интерпретация равноценна. Целостность текста выступает как мощный регулятивный принцип, который направляет и ограничивает возможные прочтения, отсекая произвольные и неадекватные. Смысл рождается в диалектике между объективной структурой произведения и субъективным, но исторически обусловленным «горизонтом ожидания» реципиента. Эта автономия не означает отрыв от реальности; напротив, именно самостоятельность художественной вселенной, ее внутренняя логика и полнота позволяют ей вступить в диалог с эпохой на равных. Произведение становится соразмерным эпохе не потому, что прямо ее иллюстрирует, а потому, что сложностью и цельностью своего мира оно реагирует на вызовы времени, предлагая не готовые ответы, а целостную модель для осмысления действительности. Боров показывает, что поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» (1833) не содержит

единственной, раз и навсегда заданной идеи (апологетической или критической). Ее смысл рождается из напряжения и диалога внутренне присущих ей стилистических и смысловых полюсов: одического и бытового, величественного и трагикомического. Эта структурная сложность порождает «неопределенность перевода» (по Куайну), допуская несколько конкурирующих, но эмпирически обоснованных интерпретаций (государственническую, гуманистическую, трагическую). Целостность произведения — в его способности удерживать эту множественность.

«Медный всадник» как текст — это набор стимулов (слов, образов, ритмов). Но его смысл (его «Гавагай») не сидит в этих словах как в мешке. Он рождается в «горизонте восприятия» каждой новой эпохи. Для современника Пушкина «бунт Евгения» и «величие Петра» имели один набор значений (коррелирующий со стимулами эпохи). Для советского читателя — уже другие (бунт против самодержавия, но и величие государственности). Для нас сегодня — третьи (конфликт личности и имперской машины, экология против прогресса). Самостоятельность художественного мира поэмы — это и есть его способность вступать в новые диалоги, порождать новые, эмпирически адекватные (глубокие, убедительные) но не тождественные прошлым интерпретации. Каждая эпоха «достаивает» его своим уникальным опытом, «чиня» те смыслы, которые оказались сломаны временем.

Борев прямо указывает, что у поэмы нет одного-единственного «правильного» значения. Вместо этого он выявляет три конкурирующие гипотезы перевода, три возможных «словаря» для интерпретации «Гавагай»:

— «Классицистический словарь»: если читатель смотрит на поэму через призму идеологии абсолютизма, он видит одно: «Гавагай» = «государство важнее личности». Эта гипотеза эмпирически адекватна: в тексте есть образы величия Петра и ничтожества бунтаря Евгения.

— «Романтический словарь»: если читатель — разочарованный интеллигент последекабристской эпохи, он видит другое: «Гавагай» = «трагедия одинокой титанической личности (Петра), несущей и прогресс, и разрушение». Эта гипотеза тоже находит подтверждение в тексте.

— «Реалистический словарь» (глубинный слой, по Бореву): это и есть та гипотеза, которую предлагает сам Боров (и Пушкин, с его

точки зрения). «Гавагай» = «государственность необходима, но она должна быть гуманизирована; личность и власть должны быть едины, а не противопоставлены».

Ключевой вывод таков: ни одна из этих интерпретаций не является ошибочной. Они равновозможны (как «кролик» или «неотделимая часть кролика» у Куайна), но их ценность и глубина различны. Боров утверждает, что реалистический словарь — наиболее полный и адекватный, так как он один способен объяснить всю сложность и противоречивость текста, а не только ее часть. Но смысл рождается не в самом наличии этих полюсов, а в напряжении между ними, в их взаимодействии. Читатель постоянно «переключается» между кодами, и именно в этом переключении, в этом диалоге стилей и рождается тот самый главный смысл — идея необходимости единства этих начал.

Визуальный Гавагай: добавляем Гомбриха

Наша концепция «визуального Гавагай», восходящая к куайновскому мысленному эксперименту, находит неожиданное и глубокое подтверждение в трудах искусствоведа Эрнста Гомбриха (Ernst Hans Gombrich, 1909–2001). Если Куайн показал, что значение лингвистического знака конструируется в процессе поведенческого взаимодействия, то Гомбрих детально описал, как именно этот же процесс работает в визуальном восприятии. Его ключевая концепция «схемы и коррекции» (Schema and Correction) [Gombrich, 1975] является прямым аналогом метода полевого лингвиста: мы никогда не видим «невинным глазом», но всегда подходим к изображению с набором усвоенных заранее визуальных шаблонов, которые постоянно тестируем и корректируем в диалоге со стимулом.

Этот диалог и есть процесс перевода «визуального Гавагай». Рассматривая, например, пещерную живопись, мы сначала применяем к ней современную «схему» реалистического изображения («Гавагай» = кролик). Но странные знаки и контекст заставляют нас усомниться в адекватности этого перевода. Мы корректируем гипотезу, подключая новые схемы — ритуальную, магическую, символическую — ища ту, что наилучшим образом объяснит все элементы изображения без остатка. Этот процесс никогда не завершается, оставляя место для радикальной неопределенности визуальной интерпретации.

Вторую жизненно важную концепцию Гомбриха — «тюрьму стиля» (The Prison of Style) [Gombrich, 1960, p. 320] — можно понять как теорию «горизонта ожидания» для визуального искусства. Мы всегда смотрим на произведение прошлого через призму эстетических норм и оптики своей эпохи. Искусствовед XIX века, воспитанный на академизме, видел в византийской иконе лишь «неумение» рисовать, так как его схема не совпадала со схемой создания. Лишь сдвиг горизонта ожидания в XX веке позволил разработать новые схемы (обратная перспектива, символичность цвета), которые сделали византийский «Гавагай» переводимым и осмысленным. Здесь заявляет о себе мощная параллель с Юрием Боровым и его анализом «Медного всадника»; хотя сам Боров не уделял большого внимания трудам Гомбриха, в отличие от трудов Яусса и В. Изера, которые он хорошо проработал на момент написания книги о поэме Пушкина. Боров, по сути, описывает литературный эквивалент «тюрьмы стиля», показывая, как поэма Пушкина последовательно прочитывалась через схемы классицизма, романтизма и реализма. Каждая эпоха, со своим горизонтом ожидания, активировала в тексте разные смысловые пласты, выдвигая новые гипотезы перевода его ключевых образов-«Гавагаев» (Петр, Всадник, Евгений).

Автономия художественного мира, которую отстаивает Боров, с точки зрения механизма Гомбриха заключается именно в его способности провоцировать бесконечный процесс «схемы и коррекции». Великое произведение — это не тот «Гавагай», значение которого легко установить, а тот, который постоянно ускользает от окончательной интерпретации, заставляя каждое новое поколение зрителей и читателей заново корректировать свои схемы, чтобы его постичь. Его целостность — не в статичной структуре, а в энергетическом напряжении, порождаемом этой перманентной герменевтической работой.

Третья концепция Гомбриха — «Создание и соотнесение» (Making and Matching) [Gombrich, 1965] — идеально описывает прагматический, куайнианский аспект этого процесса. Художник не копирует реальность, а создает (making) изображение, используя и трансформируя существующие схемы своей культурной традиции. Зритель, в свою очередь, пытается соотнести (matching) созданное изображение со своим внутренним каталогом схем. Успех коммуникации зависит не от совпадения ментальных образов, а от успешности этого

соотнесения в рамках конкретного культурного контекста. Именно в момент сбоя, когда matching не удается, и происходит «починка интерфейса», описанная в теории медиа. Столкнувшись с «визуальным Гавагаем» — будь то икона, авангардная картина или интерфейс, — мы не отбрасываем его, а начинаем активно достраивать свой аппарат восприятия, подключая новые культурные, исторические и теоретические «интерфейсы». Мы учимся видеть.

Таким образом, Гомбрих показывает, что восприятие искусства — это не пассивное принятие, а активное, творческое решение проблемы, абсолютно аналогичное попыткам лингвиста Куайна расшифровать чужой язык. И в том и в другом случае мы имеем дело лишь с поведенческими реакциями сложной системы (носителя языка / произведения искусства), на основе которых мы выстраиваем и проверяем гипотезы о ее внутренней логике.

Устройство визуального Гавагая: добавляем Аванесяна

Если Куайн и Гомбрих показывают, как мы конструируем смысл, то Армен Аванесян (Armen Avanesian, род. 1973) помогает нам задаться вопросом: а что, если мир (или само произведение) уже и без нас полон «Гавагаев» — странных, нечеловеческих смыслов, которые лишь частично и искаженно нами воспринимаются? Подключение Аванесяна и его школы спекулятивной эстетики [Avanesian, 2013; Avanesian, 2015; Аванесян, 2019] позволяет радикально переосмыслить идею «визуального Гавагая», выводя ее из гносеологической плоскости (как мы познаем) в онтологическую (что существует независимо от нашего восприятия). Аванесян предлагает мыслить не в парадигме корреляционизма, где смысл всегда является результатом связи между человеком и миром, а выйти к идее не-человеческих, спекулятивных смыслов, которые уже имманентно присутствуют в самом объекте или медиуме. В этом ключе «визуальный Гавагай» — это уже не просто двусмысленность образа, который зритель должен разрешить, а фундаментальная характеристика самого произведения искусства как автономного объекта, обладающего собственной агентностью и нередуцируемой к человеческому пониманию логикой.

Если для Куайна «Гавагай» был проблемой перевода, а для Гомбриха — проблемой восприятия, основанного на схемах и коррекции, то

для Аванесяна «Гавагай» становится проблемой самой материальности знака и его нечеловеческой действенности. Речь идет не о том, что мы не можем понять замысел автора или контекст, а о том, что произведение искусства как бы говорит на собственном языке, который лишь опосредованно связан с человеческими интенциями. Это язык материи, композиции, техники, медиа — язык, который обращается не к нашему сознанию, а к чему-то в нас до- или вне-сознательному, к способности быть затронутым чем-то иным.

В этом смысле классический пример — икона или абстрактная живопись. Их смысл не сводится к репрезентации (изображение святого или геометрической фигуры), но заключается в их способности производить эффект, выходящий за рамки изображенного. Икона — это не портрет, а окно в иную реальность, чья действенность обусловлена ее материальностью: доской, яичной темперой, золотом, — то есть тем, что ускользает от чисто семантического прочтения. Абстракция В.В. Кандинского или К.С. Малевича — это не просто изображение линий и пятен, а попытка говорить на языке чистых форм, цветовых вибраций, композиционных напряжений — языке, который претендует на то, чтобы быть универсальным и в то же время глубоко чуждым обыденному опыту.

Ярчайшим «Гавагаем» в живописи тогда остается «Черный квадрат» (1915, Государственная Третьяковская галерея, Москва) Казимира Малевича. Любая попытка навязать ему знакомую схему — «изображение геометрической фигуры», «икона», «обманка» — обречена на провал. Он систематически разрушает сам акт визуального опознания, провоцируя зрителя на выдвигание все новых метафизических и искусствоведческих гипотез. Его «гавагайность» — в абсолютной референциальной пустоте, которая становится экраном для проекции любого смысла: от нуля форм до иконы нового времени, от конца живописи до ее начала. Он не имеет значения, но является машиной по его производству, заставляя зрителя каждый раз заново изобретать язык для его описания. А в качестве перформативного «Гавагая» можно рассмотреть некоторые практики Марины Абрамович, например «В присутствии художника» (2010). Здесь «визуальный стимул» — это сама фигура художника, неподвижная и молчаливая. Процедура перформанса лишена нарратива, его значение целиком рождается из эмоциональной и телесной реакции зрителя, который вынужден

один на один корректировать свои схемы восприятия другого человека — от объекта наблюдения к субъекту взаимодействия, от артиста к медиуму. Этот «Гавагай» нельзя перевести вербально; его переводом становится аффект, молчаливая коммуникация, где значение оказывается не лингвистическим, а чисто прагматическим — оно в самом акте совместного присутствия. Таким образом, «визуальный Гавагай» оказывается не исключительным случаем, а парадигмой самого акта восприятия искусства, которое всегда требует от нас активного, творческого и по сути бесконечного акта перевода.

Такой подход позволяет перечитать и «Медного всадника» в духе Аванесяна. Поэма — не просто текст о конфликте личности и государства, но машина по производству аффектов, ритмов, образов, которые действуют на читателя помимо его воли и понимания. Медный всадник — это не символ, а *материальный агент*, который давит своей бронзовой тяжестью не только на Евгения, но и на язык поэмы, на ее ритм, на ее звучание. Его «Гавагай» — это не вопрос интерпретации, а вопрос непосредственного воздействия: он преследует, он возникает в видениях, он материализуется в самом тексте как нечто неотвратимое и вне-смысловое.

Таким образом, визуальный Гавагай в прочтении Аванесяна — это уже не образ, который нужно расшифровать, а сила, которая структурирует реальность произведения и наше восприятие помимо нашей воли. Задача критика или зрителя в этом случае — не найти единственно верный ключ, а проследить, как именно этот «Гавагай» действует, как он материализуется в медиуме, как он организует пространство и время произведения и как он затрагивает нас на уровне, который предшествует смыслу. Это смещает акцент с герменевтики (искусства интерпретации) на эстетику (искусство чувственного восприятия и аффекта), где произведение становится не текстом, а событием, и его смысл — не скрыт, а явлен в самой его материальной презентности.

Выводы

Феномен «визуального Гавагая», наследуя эпистемологический скепсис куайновской неопределенности перевода, находит свое воплощение в поле визуального, где перцептивный акт неизбежно становится

герменевтическим. Мы оказываемся в позиции лингвиста-полевика, сталкиваясь с артефактом, чья семиотическая система изначально не дана. Его значение не раскрывается, но конструируется в процессе неустойчивого и всегда гипотетического соотнесения наблюдаемых стимулов с нашим внутренним каталогом «схем» (по Гомбриху). Мы рассмотрели пять таких визуальных «Гавагаев» из разных областей искусства, где радикальная неопределенность становится условием порождения смысла.

Синтез идей Куайна, Борева и Гомбриха позволяет сформулировать универсальный тезис: значение — будь то вербальное или визуальное, — это не свойство знака или изображения, а событие, происходящее в точке встречи устойчивой структуры произведения с исторически изменчивым аппаратом восприятия реципиента. Этот аппарат состоит из набора схем, которые постоянно корректируются в процессе диалога с «Гавагаем». Боров предлагает не просто теорию интерпретации, а эстетику целостности. Ценность великого произведения искусства — в его способности организовывать себя и свое восприятие в мощное, самостоятельное и динамичное целое. Это целое не навязывается читателю извне, а требует от него активного со-творчества, «достраивания» — но по тем строгим законам, которые заданы самой художественной структурой. Именно эта способность к самоорганизации в восприятии, к построению «воздушной громады» смысла и делает искусство инструментом познания, соразмерным сложности человеческого бытия.

Произведение искусства — это и есть сложный, исторически изменчивый интерфейс («визуальный Гавагай»), чье значение не закодировано в нем раз и навсегда. Как и куайновский термин, оно индуктивно осваивается каждой новой культурой, эпохой, зрителем, которые вступают с ним в диалог со своим горизонтом ожидания. «Медный всадник» Пушкина для современника, советского читателя и сегодняшнего интерпретатора — это три разных, но эмпирически адекватных «перевода». Акт интерпретации — это всегда акт «починки» сломанной прозрачности, установления работоспособного, но никогда не окончательного протокола взаимодействия с автономным миром произведения, что-то вроде фотографирования заведомо неживого [Гусарова, 2025], но в обратном направлении.

Введение понятия «визуальный Гавагай» служит мощным теоретическим инструментом, который позволяет преодолеть ограничения традиционного искусствоведения, застрявшего в дилемме между поиском единственно верного авторского замысла и субъективным произволом интерпретации. Это понятие онтологизирует саму неопределенность, переводя ее из разряда проблемы, которую необходимо разрешить, в статус фундаментального свойства произведения искусства. Таким образом, «визуальный Гавагай» становится не недостатком нашего восприятия, а ключевым условием возможности самого искусства как живого, открытого и вечно современного диалога между объектом и зрителем.

Обогащение методологии происходит за счет синтеза, который предлагает этот концепт. Он выступает в роли связующего звена между, казалось бы, разнородными подходами: герменевтической традицией (включая синтез Боровым рецептивной эстетики, структурализма и герменевтики), феноменологией восприятия (в лице Гомбриха), спекулятивно-ориентированной философией (в лице Аванесяна) и теорией медиа. «Визуальный Гавагай» демонстрирует, что *схема и коррекция, горизонт ожидания и не-человеческая агентность медиа* — это не взаимоисключающие, а взаимодополняющие модели описания одного и того же процесса: рождения смысла в точке напряженного взаимодействия между стабильной структурой и актом ее восприятия.

С практической точки зрения этот концепт наделяет критика и зрителя новой ролью. Они перестают быть пассивными дешифровщиками или потребителями готовых смыслов, превращаясь в активных со-исследователей и со-творцов произведения. Задача заключается не в том, чтобы докопаться до «истины», а как раз в том, чтобы проследить, как именно произведение генерирует множественные, зачастую противоречивые значения и какими средствами оно провоцирует нас на их построение. Это смещает фокус с вопроса «Что это значит?» на вопросы «Как это работает?» и «Что это со мной делает?». «Визуальный Гавагай» утверждает новую этику восприятия, основанную на толерантности к неопределенности и уважении к инаковости произведения. Он напоминает, что сила искусства заключается не в передаче готовых сообщений, а в его способности оставаться бесконечно загадочным, сопротивляясь окончательной

интерпретации и постоянно побуждая к новым попыткам диалога. Это делает каждый акт встречи с искусством уникальным событием, в котором не только рождается смысл произведения, но и обновляется сам воспринимающий субъект.

Визуальный Гавагай

Список литературы:

- 1 *Аванесян А.* Метафизика сегодня / Пер. с нем. В. Котелевской. М.: V-A-C Press, 2019. 108 с.
- 2 *Борев Ю.Б.* Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М.: Советский писатель, 1981. 400 с.
- 3 *Грэхэм С., Трифт Н.* Неисправность: ремонтировать, поддерживать работу и понимать / Пер. с англ. А.В. Маркова, А.А. Арустамовой // Неприкосновенный запас. 2014. № 2. С. 147–174.
- 4 *Гусарова К.О.* Между истиной и нелепостью: фотографии животных в контексте таксидермических практик рубежа XIX–XX вв. // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2025. № 4. С. 105–124. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2025-4-105-124>.
- 5 *Загидуллина М.В.* Контекст и медиаэстетика: возможности развития алгоритмов дискурса-анализа // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. 2022. Т. 41. № 4. С. 621–627.
- 6 *Зон-Ретель А.* Идеальные поломки / Пер. с нем. А.Я. Ярина. М.: Издательство Грюндриссе, 2016. 108 с.
- 7 *Киттлер Ф.* Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова при участии А. Маркова. М.: Логос; Гнозис, 2009. 272 с.
- 8 *Кожанова В.Ю.* Концепты рецептивной эстетики в интерпретативной парадигме медиатекста // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2012. № 5. С. 97–107.
- 9 *Куайн У.В.О.* Слово и объект / Пер. с англ. А.З. Черняк, Т.А. Дмитриев. М.: Логос; Праксис, 2000. 386 с.
- 10 *Маклюэн Г.М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
- 11 *Михайлова М.В.* Классический текст как личное бытие // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. Т. 12. № 1. С. 257–271.
- 12 *Савчук В.В.* Медиафилософия: Приступ реальности. СПб.: Изд-во РХГА, 2013. 350 с.
- 13 *Турышева О.Н.* Теория и методология зарубежного литературоведения. М.: Флинта; Наука, 2012. 160 с.
- 14 *Эрнст В.* Логос машины и его границы с понятием медиа / Пер. с нем. Б. Скуратова // Логос. 2010. № 1 (74). С. 193–206.
- 15 *Яковлева Л.Ю.* Архитектура как интерфейс: связь, разрыв, поломка // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2025. Т. 7. № 2. С. 236–252. <https://doi.org/10.46539/gmd.v7i2.653>.
- 16 *Avanessian A.* Cubist Unions: Robert Musil's Novella *The Perfecting of a Love* // *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 2013. Vol. 88. № 1. P. 5–27. <https://doi.org/10.1080/00168890.2013.756780>.
- 17 *Avanessian A.* Irony and the Logic of Modernity. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015. 229 p.
- 18 *Gombrich E.H.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation: The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1956, National Gallery of Art, Washington. [New York]: Pantheon Books, [1960]. 466 p.
- 19 *Gombrich E.H.* The Use of Art for the Study of Symbols // *American Psychologist*. 1965. Vol. 20. № 1. P. 34–50. <https://doi.org/10.1037/h0021883>.
- 20 *Gombrich E.H.* Review Lecture, Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation // *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*. 1975. Vol. 270. № 903. P. 119–149.

References:

- 1 Avanessian A. *Metafizika segodnya* [Metaphysics Today], transl. from German V. Kotelevskaya. Moscow, V-A-C press Publ., 2019. 108 p. (In Russian)
- 2 Borev Yu.B. *Iskusstvo interpretatsii i otsenki: Opyt prochteniya "Mednogo vsadnika"* [The Art of Interpretation and Evaluation: An Experience of Reading *The Bronze Horseman*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1981. 400 p. (In Russian)
- 3 Graham S., Thrift N. Neispravnost': remontirovat', podderzivat' rabotu i ponimat' [Out of Order: Understanding Repair and Maintenance], transl. from English A.V. Markov, A.A. Arustamova. *Neprikosnovennyi zapas*, 2014, no. 2, pp. 147–174. (In Russian)
- 4 Gusarova K.O. Mezhdue istinoy i nelepoy: fotografii zhivotnykh v kontekste taksidermicheskikh praktik rubezha XIX–XX vv. [Between Truth and Absurdity: Animal Photography in the Context of Taxidermic Practices at the Turn of the 20th Century]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya*, 2025, no. 4, pp. 105–124. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2025-4-105-124>. (In Russian)
- 5 Zagidullina M.V. Kontekst i mediaestetika: vozmozhnosti razvitiya algoritmov diskurs-analiza [Context and Media Aesthetics: Opportunities for the Development of Discourse Analysis Algorithms]. *Voprosy zhurnalistiki, pedagogiki, yazykoznaniiya*, 2022, vol. 41, no. 4, pp. 621–627. (In Russian)
- 6 Sohn-Rethel A. *Ideal'nye polomki* [Ideal Breakdowns], transl. from German A. Ya. Yarin. Moscow, Izdatel'stvo Gründrisse Publ., 2016. 108 p. (In Russian)
- 7 Kittler F. *Opticheskie media: Berlinskie lektsii 1999 g.* [Optical Media: Berlin Lectures 1999], transl. from German O. Nikiforov, B. Skuratov, A. Markov. Moscow, Logos Publ., Gnozis Publ., 2009. 272 p. (In Russian)
- 8 Kozhanova V.Yu. Kontsepty retseptivnoi ehstetiki v interpretativnoi paradigme mediateksta [Concepts of Receptive Aesthetics in the Interpretive Paradigm of Media Text]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10: Zhurnalistika*, 2012, no. 5, pp. 97–107. (In Russian)
- 9 Quine W.V.O. *Slovo i ob'ekt* [Word and Object], transl. from English A.Z. Chernyak, T.A. Dmitriev. Moscow, Logos Publ., Praksis Publ., 2000. 386 p. (In Russian)
- 10 McLuhan H.M. *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man], transl. from English V. Nikolaev, concl. article M. Vavilov. Moscow, Zhukovskiy, KANON-press-TS Publ., Kuchkovo pole Publ., 2003. 464 p. (In Russian)
- 11 Mikhailova M.V. Klassicheskiy tekst kak lichnoe bytie [Classical Text as Personal Being]. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, 2011, vol. 12, no. 1, pp. 257–271. (In Russian)
- 12 Savchuk V.V. *Mediafilosofiya: Pristup real'nosti* [Media Philosophy: The Attack of Reality]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RKHGA Publ., 2013. 350 p. (In Russian)
- 13 Turysheva O.N. *Teoriya i metodologiya zarubezhnogo literaturovedeniya* [Theory and Methodology of Foreign Literary Studies]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2012. 160 p. (In Russian)
- 14 Ernst W. Logos mashiny i ego granitsy s ponyatiem media [The Logos of the Machine and Its Borders with the Concept of Media], transl. from German B. Skuratov. *Logos*, 2010, no. 1 (74), pp. 193–206. (In Russian)
- 15 Yakovleva L.Yu. Arkhitektura kak interfeis: svyaz', razryv, polomka [Architecture as Interface: Connection, Disruption, Breakdown]. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 2025, vol. 7, no. 2, pp. 236–252. <https://doi.org/10.46539/gmd.v7i2.653>. (In Russian)
- 16 Avanessian A. Cubist Unions: Robert Musil's Novella *The Perfecting of a Love*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 2013, vol. 88, no. 1, pp. 5–27. <https://doi.org/10.1080/00168890.2013.756780>.
- 17 Avanessian A. *Irony and the Logic of Modernity*. Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015. 229 p.
- 18 Gombrich E.H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation: The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1956*, National Gallery of Art, Washington. [New York], Pantheon Books, [1960]. 466 p.
- 19 Gombrich E.H. The Use of Art for the Study of Symbols. *American Psychologist*, 1965, vol. 20, no. 1, pp. 34–50. <https://doi.org/10.1037/h0021883>.
- 20 Gombrich E.H. Review Lecture, Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, 1975, vol. 270, no. 903, pp. 119–149.