

ФОН И ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА: ПРОСТРАНСТВО В СЕЛФИ

Р.С. Козятинский

ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»
Министерства науки и высшего образования РФ

Для цитирования: Козятинский Р.С. Фон и линейная перспектива: пространство в селфи // *Аспирантский вестник Поволжья*. – 2019. – № 3–4. – С. 67–73. <https://doi.org/10.17816/2072-2354.2019.19.2.67-73>

Поступила: 12.02.2019

Одобрена: 06.05.2019

Принята: 10.06.2019

▪ В статье через исторический опыт автопортрета в визуальной культуре рассматриваются изменения, произошедшие в отношении пространства, представляющего фон в селфи. Цифровой фотографический автопортрет (селфи), ставший в ситуации стремительно меняющейся культурной ситуации (переход от «лингвистического» к «иконическому повороту») одним из наиболее ярких феноменов визуальной культуры нашего времени в контексте исторического опыта визуальной репрезентации, позволяет автору также отметить те изменения, которые происходят в пространстве между зрителем и моделью, производителем селфи. Особое внимание уделено роли линейной перспективы в рассматриваемом вопросе, технике и способах отражения евклидовых и неевклидовых пространств на изобразительной плоскости на примерах современной фотографии, картинах Яна ван Эйка («Портрет четы Арнольфини») и Пармиджанино («Автопортрете в выпуклом зеркале»).

▪ **Ключевые слова:** фон; фигура; линейная перспектива; селфи; автопортрет; пространство; живопись; визуальные исследования; визуальная культура.

BACKGROUND AND LINEAR PERSPECTIVE: SPACE IN SELFY

R.S. Kozyatincky

Samara State Institute of Culture

For citation: Kozyatincky R.S. Background and linear perspective: Space in selfy. *Aspirantskiy Vestnik Povolzhiya*. 2019;(3-4):67-73. <https://doi.org/10.17816/2072-2354.2019.19.2.67-73>

Received: 12.02.2019

Revised: 06.05.2019

Accepted: 10.06.2019

▪ The article is devoted to the changes in the space representing the background in the selfie through the historical experience of the self-portrait in the visual culture. The digital photographic self-portrait (selfie), which has become one of the most striking phenomena of the visual culture of our time in the context of historical experience of visual representation in the context of a rapidly changing cultural situation (transition from “linguistic” to “iconic turn”) in the context of historical experience of visual representation allows the author to focus on those changes which occur between the viewer and the model, the self-maker. The author also pays attention to the role of linear perspective in the issue under consideration, techniques and ways of reflecting Euclidean and non-Euclidean spaces on the pictorial plane using examples of contemporary photography, paintings by Jan van Eyck (“Portrait of Arnolfini couple”) and Parmigianino (“Self portrait in a convex mirror”).

▪ **Keywords:** background; figure; linear perspective; selfie; self-portrait; space; painting; visual studies; visual culture.

Обращение к визуальной презентации самого себя имеет давнюю историю. В основе её лежит тема присутствия — онтология остановки времени, захвата бытия и обладания пережитого опыта [7–8]. В современной информационной культуре, охваченной потоком виртуальных инсценировок, усиливается желание сохранить себя через тиражирование

и воспроизводство своих визуальных образов. Этой теме посвящены многочисленные исследования, в которых акцентируются вопросы визуализации социальной драмы и удержания культурной реальности в быстро меняющемся мире [2, 4–8, 12–14, 16, 18]. При этом важнейшим репрезентативным инструментом визуализации остаётся фотография.

Не секрет, что в самой основе фотографии лежат два изобретения: известная со времен античности камера-обскура для получения изображений и способ их фиксации. Довольно быстро выяснилось, что для камеры-обскуры равны по своему значению любые предметы, попадающие в её поле зрения. Среди них нет главных и второстепенных, и если на снимке воспринимаются таковые, то это результат усилий фотографа. Традиционно принято считать, что в селфи главное — это «фигура» автора снимка, автора, который одновременно является и моделью, и первым зрителем собственного цифрового изображения, то есть привычный фотографический опыт практик трёх различных субъектов — Operator, Spectrum и Spectator в терминологии Р. Барта [1] здесь сводится к одному человеку. Но для того чтобы эта «фигура» стала отчётливо различима, она должна выделиться из «фона», черты поретретируемого должны проступить на этом фоне. Исходя из этого, трудно представить существование селфи без фона, тем не менее в селфи фигура стремится максимально занять пространство, заслонить собой фон.

Обращаясь к историческому опыту автопортрета в визуальной культуре, необходимо отметить, что главный сдвиг здесь произошёл в отношении пространства между зрителем и автором. Это пространство субъект-объектных отношений, то есть совершенно разных онтологий, обусловлено в первую очередь техникой. В этой связи очень важно для понимания технической особенности селфи различать реальное, изображаемое и воображаемое пространство как месторасположение объектов, субъектов и зрителей.

Пространство, которое изображается с помощью законов перспективы, кроме самого предмета изображения содержит также смотрящий глаз. Как ни парадоксально, в перспективе всегда заложена возможность взгляда на самого себя. Для пояснения данного тезиса необходимо обратиться к истории перспективы и исследованиям этой темы. Эрвин Панофский, исследуя перспективу, в своей работе «Перспектива как символическая форма» писал, что «историю перспективы с равным правом можно трактовать и как триумф отстранённого и объективного осознания действительности, и как триумф упраздняющего дистанции человеческого властолюбия, равно и как упрочение и систематизацию внешнего мира, и одновременно как расширение сферы собственного Я (Ichsphere)» [10, с. 88].

В основе европейской живописи нового времени до конца XIX столетия лежало

понятие *центральной перспективы*, когда на картине среди всех её точек выделялась одна главная — *центральная точка*. К ней сходятся все линии изображаемого предмета, перпендикулярные плоскости картины, при «неограниченном мысленном продолжении» [19]. Именно эту точку называют ещё *точкой схода*, и ко всему прочему именно она отличает западную живопись от восточного искусства, а также полотна мастеров Нового времени в Европе от средневековой живописи.

Эта особенность европейской живописи очень важна для понимания нашей культуры в целом. Точка схода является своего рода структурным узлом изображения, хотя сама по себе она не видна, но её положение в изображении, построенном по законам перспективы, всегда можно определить. Главная точка центральной перспективы необходима для создания иллюзии «глубины», то есть трёхмерного объёма в изображаемом пространстве на двумерной плоскости. Художники Средних веков, сталкиваясь с задачей изображения интерьера, ещё не владели основами центральной перспективы, поэтому правильное перспективное изображение, например, паркета, когда все прямые, мысленно продолжаясь, пересекаются в одной точке, было затруднено. Решением стало открытие, сделанное великим флорентийским архитектором эпохи Возрождения Филиппо Брунеллески.

Первым описал это открытие Леон Баттиста Альберти, итальянский архитектор и ведущий теоретик искусства эпохи Возрождения. Альберти видел в картине *сечение* оптической системы, которая связывает предмет с глазом, обеспечивая точное соответствие точек визуального образа и точек наблюдаемого предмета. Опыт евклидовой геометрии и классической оптики, на которые Альберти делает ссылки в своих работах, говорил, что достижение данного соответствия происходит с помощью так называемого *зрительного луча*. Так, каждой точке предмета соответствовал такой луч. Из этого Альберти выводит свою концепцию зрительной *пирамиды*. Такую пирамиду непосредственно образуют данные зрительные лучи, взятые вместе. Глаз был вершиной такой пирамиды, в то время как основанием служила поверхность наблюдаемого предмета. Крайние лучи этой пирамиды упираются в контур видимого предмета, измеряя, «подобно ножкам циркуля», его протяжённость [19]. Наиболее важным из всех лучей, образующих пирамиду, был тот, который находился по центру. Он как перпендикуляр падал из глаза зрителя на наблюдаемый предмет, и именно

он определял положение центральной точки всего изображения.

По всей видимости центральная точка появляется на картинах вследствие построения и мысленного неограниченного продолжения линий при разработке планов архитектурных сооружений. Настоящим открытием становится идея о том, что мысленно продолженные параллельные линии зримого материального предмета пересекутся, и притом только в одной точке — изображении глаза. Альберти прямо указывает, что у художника «нет иной задачи, кроме той, чтобы представить формы видимых вещей на поверхности картины не иначе, как если бы она была прозрачным стеклом, сквозь которое проходит зрительная пирамида» [11]. Альберти предлагает идею «открытого окна» (итал. *finestra aperta*), согласно которой корректным изображение любого предмета в пространстве на плоскости картины будет только в том случае, если бы мы увидели предмет в открытом окне, а затем в оконный проём вставили живописное изображение данного предмета и не заметили бы разницы.

Так возникает план построения картины. На первом этапе прямоугольная плоскость картины становится открытым окном, из которого художник как бы наблюдает то, что будет изображено. При этом такое окно ограничивает поле зрения художника и размеры сечения зрительной пирамиды. Следующим шагом будет установка художником центральной точки, куда упадёт центральный луч пирамиды. Зритель будет наблюдать «вид из окна» именно с этой точки зрения. Проекцией вершины пирамиды в картину служит как раз её главная точка. К этой точке на последнем этапе от края картины проводят отстоящие друг от друга на равном расстоянии прямые. Так возникает своего рода разметка для размещения фигур на плоскости картины. Альберти описывает решение проблемы, которая никак не давалась художникам Средневековья, — правильное изображение паркета в интерьере, и выводит «правило деления пола», согласно которому продолжение всех диагоналей изображённых квадратов тоже сойдётся в единственной точке на линии горизонта, и притом на расстоянии, равном расстоянию от зрителя до картины [19].

Таким образом, мы получаем невидимую в законченном изображении конструкцию картинного пространства, размеченную сетью направляющих линий. Даже если на такой картине нет ни одной фигуры, там уже присутствует абстрактное изображение — изображение *трёхмерного евклидова*

пространства. Центральная точка в такой конструкции как бы связывает все остальные точки изображения, а всякая прямая, проходящая через эту точку, уходит в бесконечность. Если по этим линиям удалять в направлении взгляда зрителя какую-либо фигуру, то она будет уменьшаться в своих зримых размерах до тех пор, пока не исчезнет в *точке схода*. Это символическое изображение зрения.

Изобретение Брунеллески, которое описал Альберти, представляло собой небольшую доску с разметкой перспективы и тщательно изображённым поверх неё Флорентийским баптистерием (зданием городской крещальни) находящимся на центральной площади города. В точке схода флорентийский архитектор проделал небольшое отверстие и закрепил плоское зеркало параллельно изображению картины. С обратной стороны картины зритель смотрел в отверстие и в зеркале видел изображение баптистерия. Если убрать в следующий момент зеркало, перед зрителем должен был предстать уже реальный баптистерий, без особо заметных изменений, что и являлось подтверждением правильного перспективного изображения на картине. Но особенно важно для нас здесь отметить, что точка схода, символизировавшая бесконечность в данном положении, представала как точка зрения глаза, точка становилась нашим глазом.

Для проверки корректности изображения в перспективе Филиппо Брунеллески создал довольно изощрённую конструкцию, но в процессе её изобретения уже на раннем этапе было совершенно очевидно, что для проверки правильности перспективного построения вполне достаточно всего лишь увидеть картину в зеркале. Но к чему тогда делать в полотне отверстие? Судя по всему, архитектор в подобный процесс наблюдения закладывал особый символический смысл. Центральная точка картины совмещается с точкой зрения. Это возвращает нас к нашему тезису, согласно которому каждое перспективное изображение содержит в себе *видящий глаз*.

Ещё более наглядно мы можем наблюдать видящий глаз на полотнах художников, которые, пойдя дальше, вписывали в картину небольшое зеркало, обращённое к наблюдателю и отражающее самого художника. Одним из наиболее значимых примеров подобного селфи является «Портрет четы Арнольфини», созданный Яном ван Эйком в 1434 году. На картине, имеющей все признаки линейной перспективы, точкой схода становится вогнутое зеркало, немногим превосходящее своими размерами блюдце. Технология производства плоских зеркал была ещё затрудне-

на в то время, и именно вогнутое зеркало на картине ван Эйка представляет собой другое, неевклидово пространство, вписанное в первое, евклидово. Зеркало расположено на оси симметрии картины, над её смысловым центром — соединёнными руками пары молодожёнов.

Персонажи находятся в спальне своего городского дома и одеты в дорогие празднично-церемониальные костюмы. Мужчина поднял правую руку во время произнесения клятвы или благословения. На картине изображено множество вещей, традиционно несущих иконографические значения христианского брака, семьи, дома, веры и Святого Духа: собачка пары, лежащая на полу, деревянные башмаки, свеча, но именно зеркало здесь особенно примечательно. Обратив на него своё внимание, Эрвин Панофский отметил, что зеркало занимает здесь место, в иконографии традиционно отводимое для голубей или других символов Святого Духа.

При близком рассмотрении зеркало представляет отражённую перспективу комнаты. В точке схода одного пространства одновременно отражается второе пространство, и мы можем наблюдать ту же сцену, но уже со спины персонажей, видеть всю комнату целиком. Но вогнутое зеркало сжимает находящееся перед ним пространство, и более того, оно сжимает перспективу, предъявляя искажённую интерпретацию реального пространства.

Это очень напоминает снимки, сделанные современными широкоугольными объективами fish-eye или обработанные цифровыми инструментами Instagram, имитирующими такой «рыбий глаз». При очень широком угле зрения неизбежно возникают сильные искажения перспективы: задний план кажется дальше, чем на самом деле, а при удалении от центра поля зрения форма предметов искажается [17]. Подобное отображение пространства присутствует и в снимках астронавтов База Олдрина и Акихико Хошиде. Тут, как и на холсте ван Эйка, мы одновременно наблюдаем евклидово и неевклидово пространства. Последнее — как отражение в сферическом зеркальном стекле шлема астронавтов. В космическом селфи Акихико Хошиде можно заметить, как реальное пространство космонавта трансформировалось. В стекле шлема отражается космический корабль, который находится перед ним и сжат до размеров игрушки. Зритель смотрит на снимок именно с «точки зрения» этого корабля. Это пространство зрителя на снимке представлено непропорциональным и эфемерным, оно — почти фон. Вогнутые зеркала как у ван Эйка, которые

сначала были модернизированы до выпуклых (шлем космонавта), а затем и плоских, используются по сей день, обычно как инструменты для наблюдения в магазинах. Но зеркало на картине голландца обозначает, скорее, наблюдение уже с других, метафизических позиций.

Несмотря на то, что Святой Дух не изображён в виде белого голубя, летящего над руками пары, иконографическое значение замены этого символа зеркалом по-прежнему остаётся традиционным. Для религиозного общества того времени вогнутость становится визуальной парадигмой, в которой зеркала не отражают, а дают людям образ альтернативной реальности над ними. Зеркало представляет взгляд, которому удастся охватить всю комнату сразу, взгляд всевидящего ока Господа.

Возможно, причина отражения в картине двух разных подходов к изображению пространства кроется в том, что ван Эйк жил в эпоху, когда на смену средневековой технике визуализации пространства, которое представлялось метафизическим и физическим одновременно, приходили ренессансные методы геометрического изображения. Столкновение евклидова и неевклидова пространств, словно говорит о встрече с новой метафизикой — зеркальной метафизикой мира. В такой метафизике существует параллельная реальность, «потусторонний», «зазеркальный» мир [20]. Пространство, изображённое по законам перспективы, — это пространство четырёх Арнольфи, а искажённое пространство зеркала — пространство художника. И в зеркале видно, что эти пространства разделены стеной, и художник наблюдает пару через дверной проём, будто из другого мира.

В этом автопортрете ван Эйка (где ко всему прочему над зеркалом присутствует надпись: «Ван Эйк был здесь» — подобно современным Instagram Stories) в точке схода место, занимаемое ранее Богом, теперь занимает видящий глаз художника, автора. К схожим изображениям приходит в своей работе «Искусство видеть» Джон Бергер, говоря, что «перспектива делает глаз центром видимого мира. Всё сходится в глазу, как в исчезающей точке бесконечности. Видимый мир оказывается устроенным для зрителя, как когда-то Вселенная мыслилась устроенной для Бога» [3, с. 24].

Рассматривая современные селфи, мы встречаемся со взглядом автора, являющегося одновременно и моделью, которой захватывается всё большее пространство снимка, почти не оставляя места для зрителя. Так, положение зрителя меняется. М. Фуко прямо отмечал, что «мы, зрители — лишние. Попав под этот взгляд, мы изгнаны им, замещены тем, что

всё время находилось здесь до нас: самой моделью. Но и наоборот: взгляд художника обращён в пространство вне картины, в пустоту, что позволяет ему принять столько моделей, сколько придёт зрителю; в этом конкретном, хотя и безразличном месте созерцающий и созерцаемый без конца меняются местами» [15, с. 42].

Во многих классических полотнах, подобных портрету ван Эйка, художник предполагал гипотетический взгляд зрителя, и автор старался указать положение для зрителя, что способствовало достаточно определённой интерпретации произведения. В случае с современным селфи не существует чётко предписанного снимком положения для наблюдателя, что порождает множество различных трактовок увиденного — каждым зрителем по-своему. Пространство, фон, реальность, находящаяся за спиной модели, заслоняющей эту реальность, всё больше вытесняются, и мы наблюдаем нечто подобное изображениям, созданным мастерами средневековой живописи до открытия линейной перспективы.

При этом мы должны отметить, что в таких селфи, которые мы называем «репортажными», фон играет первостепенную роль. Он меняется с фигурой местами, так как выразительные свойства обстановки или действия становятся самоценными в такой снимке, окружающая фигуру реальность выходит на первый план. Одним из примеров может служить явление, с недавних пор постоянно имеющее место в галереях изобразительного искусства: посетители всё меньше рассматривают и всё больше делают селфи *на фоне* знаменитых полотен, подавляющую часть времени, соответственно, находясь спиной к экспонируемому произведению.

Практический смысл данного действия сложно определить, ведь качество изображения картины на таком снимке уступает любой репродукции — и полиграфической, и цифровой.

Вероятно, производитель такого селфи пытается интегрировать свою визуальную репрезентацию в уже существующий контекст, контекст с претензией на интеллектуализм. Автором селфи движет желание «эстетического присвоения данного объекта — для частного архива зрительных эмоций или в целях последующего размещения в социальной сети» [9, с. 383]. Чаще всего, снимки *на фоне* делаются на фоне чего-то, что их автору представлялось важным. В этом прослеживается желание человека прикоснуться к предмету, который значительнее него, и усилить тем самым своё онтологическое присутствие, обрести опору

или костыль. В случае со знаковыми произведениями изобразительного искусства, по всей видимости, посетитель галереи, делая селфи с работами да Винчи, полагает, что данная операция перемещает его на более высокий уровень культуры. Но при этом игнорируется «факт очевидной вульгаризации исходного материала, когда рамка самодостаточного шедевра насильно расширяется и ему навязывается чужеродный элемент» [9, с. 384].

Значение селфи в историческом опыте автопортрета не исследовано ещё в достаточной степени. И это с учётом того, что, например, визуальная репрезентация девушки в Instagram не имеет принципиальных отличий по части композиции, режимов тела (поза, взгляд, жест) и т. д. Единственное новшество здесь заключается в том, что техника дала женщине возможность самой конструировать своё отражение, в отличие от всего предыдущего опыта европейской живописи, когда оно конструировалось исключительно мужским взглядом. В этой связи примечательна картина Диего Веласкеса «Венера с зеркалом». Это пример не только указания местоположения зрителю, но и управления зрительной рецепцией. Различные исследователи доказали, что по законам перспективы в зеркале, которое держит Купидон, должно отображаться бедро, а не лицо модели [9]. В пространстве цифрового селфи символическому взгляду художника, который сталкивался с проблемами перенесения реальности на холст, всегда по-своему преломляя эту реальность, почти не остаётся места. Здесь зритель непосредственно сталкивается с зеркальным отражением автора селфи, минуя возможные подлоги, возникающие как следствие уже упомянутых технических сложностей.

Вышеописанная практика «репортажных» селфи — явление сравнительно новое даже по меркам истории цифрового селфи. В «традиционных» селфи главный фокус всегда направлен на фигуру модели — автора снимка, и пространство реального мира ею активно вытесняется вследствие стремления быть максимально полно представленной в рамках кадра. Куда бы ни был устремлён взгляд зрителя, он всегда будет попадать в модель, упираться в фигуру автора селфи. Такой снимок теряет пространственную глубину, то пространство, необходимое для взгляда зрителя, которому теперь больше нет места в изображении. Примеры подобной тотальной представленности фигуры мы можем обнаружить уже у Пармиджанино в его «Автопортрете в выпуклом зеркале». Как и в цифровых селфи, пространство внешнего мира здесь стремится

к сжатию. Хотя пространство у Пармиджанино наличествует, как и в работе ван Эйка, в данном случае оно полностью изменено выпуклым зеркалом, что, соответственно, ведёт и к нарушению линейной перспективы. Художник будто помещён в сферический аквариум, а вся комната кажется меньше пределов картины. Зритель сталкивается с зеркальным отображением автора картины, на которой нет другой реальности, кроме лица художника. Зритель смотрит на Пармиджанино и видит своё отражение. Очень часто авторы селфи с помощью селфи-палки получают аналогичную картинку, так как данная техника позволяет автору максимально «втиснуться» в рамки кадра, в котором пространство также сжимается. По всей видимости, субъектное пространство будет сжиматься ещё больше с развитием технологий широкоугольных камер в смартфонах. Селфи делаются с расстояния вытянутой руки, и на таких снимках рука выходит непропорционально большой в силу своей близости к объективу камеры. Такая рука обращена к зрителю, автор селфи будто хочет прижать зрителя к себе, нарушив его пространство и тем самым сжав зримое пространство за своей спиной. Взгляд наблюдателя упирается в фигуру автора с удвоенной силой.

Стоит отметить, что всё это свидетельствует об изменении пространственных отношений между зрителем и автором, которые со времён открытия линейной перспективы оставались почти неизменными. Исчезает точка схода, и поэтому это напоминает образцы презентации пространства в живописи Средних веков. Фронтальные камеры смартфонов, селфи-палки, эффекты и объективы fish eye (искажающие линейное пространство на снимке) — это те технические инструменты, которые дают модели недоступные прежде возможности с расстояния вытянутой руки почти целиком войти в кадр, максимально вытеснив фон, а значит, и часть культурной реальности. Так, техники отражения перспективы (и указания положения зрителя) на всём протяжении исторического опыта автопортрета меняли и продолжают менять нашу культуру.

Литература

1. Барт Р. Третий смысл / Перевод С. Зенкина и др. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 103 с. (Серия Minima; 14). [Bart R. Tretij smysl. Translated S. Zenkin i dr. Moscow: Ad Marginem Press; 2015. 104 p. (Seriya Minima; 14). (In Russ.)]
2. Бенсаид Д. Спектакль как высшая форма товарного фетишизма. — М.: Институт общегуманитарных исследований, 2012. — 128 с. [Bensaid D. Spektakl' kak vysshaya forma tovarnogo fetishizma. Moscow: Institut obshchegumanitarnyh issledovaniy; 2012. 128 p. (In Russ.)]
3. Бергер Д. Искусство видеть / Пер. с англ. Е. Шраги. — СПб.: Клаудберри, 2012. — 184 с. [Berger D. Iskusstvo videt'. Translated from English E. Shragi. Saint Petersburg: Klaudberri; 2012. 184 p. (In Russ.)]
4. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. — Екатеринбург: У-Фактория, 2006. — 196 с. [Bodriyyar Zh. Paroli. Ot fragmenta k fragment. Yekaterinburg: U-Faktoriya; 2006. 196 p. (In Russ.)]
5. Жижек С. Чума фантазий. — Харьков: Гуманитарный центр, 2012. — 388 с. [Zhizhek S. Chuma fantazij. Kharkov: Gumanitarnyj centr; 2012. 388 p. (In Russ.)]
6. Иванов А.В. Эстетическая основа визуальной коммуникации в архитектонике культуры // Аспирантский вестник Поволжья. — 2015. — № 3-4. — С. 107–110. [Ivanov AV. Aesthetic basis of visual communication in the architectonics of culture. *Aspirantskij vestnik Povolzh'ya*. 2015;(3-4);107-110. (In Russ.)]
7. Ионесов В.И. Культура как преодоление: о метафорах перехода и символах спасения / VI Всероссийская научно-практическая конференция в рамках «Национальное культурное наследие России: региональный аспект». Самара, 2018. [Ionesov VI. Kul'tura kak preodolenie: o metaforah perekhoda i simbolah spaseniya. (Conference proceedings) VI Vserossijskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya v ramkah "Nacional'noe kul'turnoe nasledie Rossii: regional'nyj aspekt". Samara; 2018. (In Russ.)]
8. Ионесов В.И. Ускользящая культура: границы и переходы в турбулентном мире / Всероссийская с международным участием научная конференция «Лики культуры в эпоху социальных перемен». Екатеринбург, 2018. [Ionesov VI. Uskol'zayushchaya kul'tura: granicy i perekhody v turbulentnom mire. (Conference proceedings) Vserossijskaya s mezhdunarodnym uchastiem nauchnaya konferenciya "Liki kul'tury v epohu social'nyh peremen". Yekaterinburg; 2018. (In Russ.)]
9. Левинг Ю. Революция зримого: образы на сетчатке. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 424 с. [Leving Yu. Revolyuciya zrimogo: obrazy na setchatke. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie; 2018. 424 p. (In Russ.)]
10. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 336 с. [Panofskij EH. Perspektiva kak "simvolicheskaya forma". Goticheskaya arhitektura i skholastika. Saint Petersburg: Azbuka-klassika; 2004. 336 p. (In Russ.)]
11. Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / Под общ. ред. Д. Аркина, Б. Терновца. — М.: ОГИЗ, 1937. — 621 с. [Mastera iskusstva ob iskusstve: Izbrannye otrivki iz pisem, dnevnikov, rechej i traktatov. Ed. by D. Arkina, B. Ternovca. Moscow: OGIz; 1937. 621 p. (In Russ.)]

12. Романо К. Авантюра времени. Три эссе по феноменологии события. – М.: РИПОЛ Классик, 2017. – 220 с. [Romano K. Avantyura vremeni. Tri esse po fenomenologii sobytiya. Moscow: RIPOL Klassik; 2017. 220 p. (In Russ.)]
13. Рuzер-Браунинг У.М., Ионесов В.И. Искусство как опыт преобразования культуры / Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Восьмые Азаровские чтения. Библиотека. Культура». Самара; 2018. [Ruzer-Brauning UM, Ionesov VI. Iskusstvo kak opyt preobrazovaniya kul'tury. (Conference proceedings) Vserossijskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya s mezhdunarodnym uchastiem "Vos'mye Azarovskie chteniya. Biblioteka. Kul'tura". Samara; 2018. (In Russ.)]
14. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания / Пер. В.П. Гольшева. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 96 с. [Sontag S. Smotrim na chuzhie stradaniya. Translated from English V.P. Golyshev. Moscow: Ad Marginem Press; 2014. 96 p. (In Russ.)]
15. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. – СПб.: А-сэд, 1994. – 405 с. [Fuko M. Slova i veshchi. Arheologiya gumanitarnyh nauk. Translated from French. Saint Petersburg: A-cad; 1994. 405 p. (In Russ.)]
16. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: Учебник для студентов высших учебных заведений, получающих образование по направлению (специальности) «Социология» / Пер. с польск. Н.В. Морозовой. – М.: Логос, 2007. – 150 с. [Shtompka P. Vizual'naya sociologiya. Fotografiya kak metod issledovaniya: Uchebnik dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedenij, poluchayushchikh obrazovanie po napravleniyu (spetsial'nosti) "Sotsiologiya". Translated from Polish N.V. Morozova. Moscow: Logos; 2007. 150 p. (In Russ.)]
17. Академик. Рыбий глаз (объектив) [Интернет]. [dic.academic.ru. Rybij glaz (ob»ektiv) [Internet]. (In Russ.)]. Доступно по: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/678737>. Ссылка активна на 10.02.2019.
18. royallib.com [Интернет]. Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий и эстетика утраты иллюзий. [royallib.com. Bodriyyar ZH. Ehstetika illyuzij i ehstetika utraty illyuzij [Internet]. (In Russ.)]. Доступно по: https://royallib.com/read/bodriyyar_gan/estetika_utrati_illyuziy.html#0. Ссылка активна на 10.02.2019.
19. topos.ru. В. Шевченко. Картина пространства [Интернет]. [topos.ru. V. Shevchenko. Kartina prostranstva [Internet]. (In Russ.)]. Доступно по: http://www.topos.ru/veer/57/17.htm#_edn5. Ссылка активна на 10.02.2019.
20. Peraica A. Culture of the selfie: self-representation in contemporary visual culture. Amsterdam: Institute of Network Cultures; 2017. 115 p.

▪ Информация об авторе

Роман Сергеевич Козыатинский — очный аспирант кафедры теории и истории культуры, ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры». E-mail: roman.kozyatinsky@gmail.com.

▪ Information about the author

Roman S. Kozyatinsky — Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture, Samara State Institute of Culture. E-mail: roman.kozyatinsky@gmail.com.