

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 76.03

*Е. В. Васильева*

### ИДЕЯ ЗНАКА И ПРИНЦИП ОБМЕНА В ПОЛЕ ФОТОГРАФИИ И СИСТЕМЕ ЯЗЫКА

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Конструкция означающего и означаемого, заложенная в основу теории знака, позволяет рассматривать механизм обмена как один из главных языковых элементов. Принцип обмена дает о себе знать как социально-экономический механизм, на что обращали внимание многие исследователи XX в. Система последовательного обмена является одной из фундаментальных основ европейской культуры: этот принцип воспроизводят многие институции — и языковые, и социальные. Фотография обращает внимание на то, что схема последовательного перехода может быть нарушена: снимок останавливает систему обращения, которая поддерживает движение означающего и означаемого. Механизм обмена, заданный системой языка, нарушен в фотографии — обратный обмен между фотографией и действительностью невозможен. В статье предпринята попытка сравнения языка и фотографического изображения, которые рассматриваются с точки зрения понятия знака. Работа анализирует особенности принципов обмена, которые действуют в фотографии и языке. Библиогр. 48 назв.

*Ключевые слова:* фотография, обмен, знак, означающее, означаемое, язык, симулякр, политическая экономия знака, фонетическое письмо, эквивалент, ценность, де Соссюр, Бодрийяр, Барт, Деррида, Маркс.

### THE IDEA OF SIGN AND THE PRINCIPLE OF EXCHANGE IN THE FIELD OF PHOTOGRAPHY AND IN THE SYSTEM OF LANGUAGE

*E. V. Vasilyeva*

St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The construction of signifier and signified, the basis of the theory of the sign, allows to consider the mechanism of exchange as one of the most important language elements. The principle of exchange reveals itself as a socio-economic mechanism — this draws the attention of many researchers of the XX century. The system of exchange is one of the essential foundations of European culture: this mechanism is reproduced in many institutions — in language, and in the social life. Photography draws the attention to the fact that a sequential transition can be broken: a snapshot stops the system that supports the movement of signifier and signified. The Exchange mechanism given in the language system is broken in photography — the reverse exchange between photography and reality is impossible. This article attempts a comparison of language and photographic images, which are considered

in terms of the concept of sign. The paper analyzes the peculiarities of the principles of sharing that operate in photography and language. Refs 48.

*Keywords:* photography, sharing, sign, signifier, signified, language, simulacrum, the political economy of sign, phonetic writing, equivalent, value, de Saussure, Baudrillard, Barthes, Derrida, Marx.

### Фотография: изображение и текст

Фотография представляет собой странный феномен — и с точки зрения принципов создания изображения, и в смысле языка. Она действует как инструмент повествования, она принимает участие в отображении мира, она передает непосредственное очертание предмета, отчасти повторяя принцип соответствия слова и понятия в языке. Снимок может быть рассмотрен как инструмент частичного обмена между изображением и действительностью: эти механизмы находят свои параллели как в формате фотографии, так и в системе языка. Снимок нарушает возможность хронологически последовательного изложения и тем самым останавливает движение времени, которое заложено в основу языка. Фотографическое изображение не только противостоит языку как системе, но и ставит под вопрос справедливость наших представлений о принципах и основе языка.

Фотографическое изображение и, шире, изображение вообще противостоит языковой форме: это наблюдение высказывалось многими исследователями, став магистральным направлением сравнения изображения и языка. Визуальная повествовательная схема выстраивается иначе, нежели в языке, — это наблюдение хорошо известно и опирается на обширную исследовательскую традицию начиная с Эфраима Лессинга [1]. Немецкий критик обращает внимание на несовпадение принципов развития рассказа в рисунке и тексте. Лессинг замечает, что изложение в литературном произведении развивается по нарастающей. Здесь два обстоятельства, два вектора: хронологический и этический. Литературный рассказ основан на временной структуре: вербальное изложение развивается во времени. Текст обнаруживает механизм последовательного представления эмоции, которая развивается по нарастающей, от момента возникновения к высшей точке. Картина и скульптура такими возможностями не обладают: изображение одномоментно, оно не содержит механизма, который позволил бы проследить развитие эмоции. Лессинг полагает, что живописное произведение должно схватывать начало переживания, избегая примитивного изобразительного абсолюта. Эту эмоциональную и смысловую точку Лессинг называет «моментом зарождения жизни».

Работа Лессинга, написанная в 1766 г., сама по себе важный эпизод, фактически она маркирует начало дискуссии о возможностях сопоставления текста и картины. Смысл работы Лессинга не только в определении этических рамок изображения и текста. «Лаокоон» важен как один из центральных прецедентов сравнения и одновременно наблюдения несоответствия между изображением и текстом. Труд Лессинга — это факт обнаружения самой проблемы, установление условной связи между изображением и текстом.

Рассуждения о различиях речевой структуры и визуального образа — один из аналитических аспектов в работах Маклюэна [2] и Флюссера [3]. Оба автора говорят о различиях в принципах построения повествования и изображения. Изображение и текст изначально обнаруживают разные принципы хронологического дви-

жения, демонстрируют разные возможности передачи этических акцентов [4]. Текст развивается в хронологической последовательности, изображение — нет. Изображение одномоментно и не поддерживает хронологическую последовательность повествования. Эмоциональное напряжение, которое в тексте развивается постепенно и последовательно, в картине или фотографии представлено ситуативным состоявшимся фактом. Фактически в изображении мы наблюдаем всю историю от начала до конца — от момента ее зарождения до финальной или высшей точки. Одна из проблем фотографии — ее эгалитарный характер, отсутствие вербального инструмента, который мог бы обнаружить наличие корректных этических акцентов. Фотография упускает механизмы формирования этического вектора, и для создания традиционной формы смысла изображение нуждается в вербальной поддержке.

Система сравнения изображения и текста не ограничивается сопоставлением повествовательных принципов. Один из главных аналитических конструктов связан с традицией сопоставления изображения и структурных основ языка. Барт [5] отмечал несоответствие фотографии системе сосюрковского знака и говорил о нарушении баланса между значением и смыслом. Бодрийяр [6] обращал внимание на искажение принципа обмена, нарушение двойной структуры знака. Делез [7], Лиотар [8], Флюссер [3] отмечали схематичный и ограничивающий характер означающего и репрессивный характер языковой системы в целом. Фотография представляет собой иную схему, она использует языковые принципы лишь отчасти, а в некоторых случаях указывает на несовершенство наших представлений о языке. Тем не менее взаимодействие фотографии и логоса до сих пор остается периферийной темой, рассмотренной крайне отрывочно, не систематизированной и не оформленной в последовательное изложение. Применительно к проблемам взаимодействия языка и фотографии мы имеем дело с набором отрывочных наблюдений, которые не собраны в единый организм и не систематизированы.

Фотография связана с *нарративной схемой* и в то же время нарушает привычный ход рассуждений о языке. Снимок ставит под вопрос традиционное понимание языковой структуры восприятия и смысла. Некоторые из этих противоречий могут быть обнаружены на примере конфигурации знака, которая при всем сходстве с конструкцией объекта и отпечатка демонстрирует свое несоответствие схеме фотографии. В результате сравнения кадра и текста базовые аспекты речевых форм могут быть пересмотрены: смысл, значение, последовательность, хронологическое пространство, принцип соответствия и обмена — фотография дает возможность подвергнуть ревизии основные рамки и критерии языка.

Пример фотографии показателен. Несмотря на участие в условном обмене между окружающим миром и его представлением, *фотография нарушает диахронию, единство и непрерывность знака* — базовые принципы языковой единицы. Система обращения означающего и означаемого, которая имеет место в языке, нарушена в фотографии. Здесь следует сказать несколько слов о феномене знака в целом, который, несмотря на обширную критику, остается одним из опорных понятий разговора о языке. В традиции Новейшего времени модель *языкового знака* была сформулирована Фердинандом де Соссюром [9], она дала о себе знать в работах Чарльза Пирса [10], Готлоба Фреге [11] и Чарльза Огдена [12]. Принципиально важный момент: теория знака была использована не только в языковых, но и в социальных теориях XX в. Идея близости лингвистической, социальной и политико-

экономической форм положена в основу аналитических систем Барта [13], Фуко [14], Бодрийяра [15], Делеза [16], Гваттари [16], Дерриды [17] и др. Фактически *обсуждение социально-экономических позиций XX в. было построено на лингвистической схеме и привязано к разговору о языке* — и в смысле формирования представлений о понятийном механизме, и с точки зрения формирования языковых структур. Де Соссюр считал знак основой речи и главной языковой единицей, обладающей несколькими устойчивыми признаками. К ним можно отнести единство означающего и означаемого, произвольность их совмещения и линейный характер речи. Де Соссюр обращал внимание одновременно на изменчивость и стабильность знака, которые, по его мнению, обеспечивали подвижность и устойчивость языка.

Критика модели Фердинанда де Соссюра стала общим местом теории знака практически с момента появления «Курса общей лингвистики» в 1916 г. Книга была опубликована три года спустя после смерти де Соссюра его коллегами Шарлем Балли и Альбертом Сеше [9, с. 3]. Фактически она представляет собой изложение курса лекций, которые швейцарский лингвист читал в Женевском университете, и, по всей вероятности, мы имеем дело с теорией, представленной в несколько измененном виде. На это обстоятельство, в частности, обращал внимание Жак Деррида, говоря о том, что в свете неизданных работ де Соссюра теория знака приобретает иной смысл, что многие положения соссюровского «Курса» могут быть прочитаны совершенно иначе.

Мы теперь лучше понимаем, сколько у Соссюра было при этом колебаний, бесконечных сомнений, в особенности по поводу различия между двумя «сторонами» знака и его «произвольности» [17, с. 203].

Основным объектом критики стали схематизм и ограниченность созданной де Соссюром конструкции. Со временем попытки расширить и формализовать соссюровскую теорию были продолжены. В этих моделях язык выглядел структурой более разветвленной, но от того не менее формальной. Чарльз Огден [12], Леонард Блумфилд, [18] Фридрих Фреге [11], Эдмунд Гуссерль [19], Люсьен Теньер [20], Луи Ельмслев [21] при всей масштабности реализованных проектов так или иначе опирались на предложенную де Соссюром структуру, видели язык разветвленной, но рациональной средой. Лингвистические теории скорее корректировали границы теории де Соссюра, нежели ломали ее структуру. И в конечном итоге многие взгляды — и на теорию языка, и на социальное пространство — выросли из традиционной соссюровской схемы [22].

Смысл теории знака не только в схематизме, простоте и устойчивости. При всем разнообразии направлений и школ в традиции XX в. знак по-прежнему идентифицируется как основа языка. Роман Якобсон [23] считал модель де Соссюра абсолютной: женевскому лингвисту, полагал он, удалось обнаружить отправную точку и *нулевую отметку языка*. Обращение к идее знака — это исследование элементарных частиц речи. Это возможность начать разговор и о языке, и о фотографии с нулевого уровня.

### Принцип знака и фотографическое изображение

Снимок непосредственно связан с предметом, отчасти он воспроизводит тот же принцип, который мы наблюдаем между словом и значением. Фердинанд де Соссюр настаивал на существовании *неделимой связи между означающим и озна-*

чаемым, т. е. звучанием слова и его значением. Единство фонетики и смысла, по мнению де Соссюра, представляет собой основу языка.

Язык можно сравнить с листом бумаги. Мысль — его лицевая сторона, звук — оборотная; нельзя разрезать лицевую сторону, не разрезав оборотную [9, с. 91].

В отличие от языка, последовательная рокировка между изображением и предметом невозможна — эту мысль мы обнаруживаем у Бодрийяра. Формулируя тезис «между реальностью и изображением обмен невозможен» [24, р. 176], Бодрийяр говорит о механизме одностороннего перехода. Объект может быть запечатлен на фотографии, но обратное движение невыполнимо. Снимок разрывает двойную систему знака. Он создает визуальный образ предмета, который сложно рассматривать означаемым по отношению к окружающему миру.

Фотография сохраняет прямую связь с вещью, но *принцип неделимого единства в фотографии нарушен*. Предмет и кадр в сущности автономны: между ними не существует обратной связи. Объект и снимок нарушают принцип непрерывности: несмотря на буквальное сходство, снимок и предмет не образуют замкнутую систему. Единство знака непрерывно. Фотография во многом противостоит тому, что мы могли бы назвать калькулирующим мышлением или «мышлением, выражающимся в числе» [3, с. 36]. Вилем Флюссер пишет о том, что над линейным историческим сознанием верх одерживает сознание калькулирующее. Он рассматривает фотографию как форму аппаратного мышления, т. е. мышления исчисляемого. Но математический принцип свойствен цифровому ряду и отчасти языку — он отсутствует в изображении, которое изначально оперирует другими категориями. Фотография, возможность создавать непосредственное изображение противостоит калькулирующему мышлению. Фотография неисчислима, непоследовательна и случайна. В ее выборе нет универсального принципа. В сущности, фотография — это система, которая противостоит языку как математической схеме.

В речи соотношение означаемого и означающего может меняться, но факт их взаимодействия постоянен. *Фотография, напротив, нарушает непрерывное обстоятельство движения*. Принцип обмена, действующий в системе знака, в фотографии нарушен. Снимок и вещь продолжают разделенное движение, не связанное ни сущностно, ни фактически. Возможный пример — фотографии Ханса Беллмера, который разбирал объекты немедленно после съемки. Созданные им скульптуры — аномальные фигуры кукол — прекращали свое существование сразу после того, как попадали в кадр. Снимок оставался единственным свидетельством их существования — фигура исчезала. Условное означаемое фотографии оставалось без означаемого и референта.

Здесь важна не только разделенная форма снимка и объекта, но и *возможность их автономного существования*, что немислимо в знаке. Означаемое и означаемое — это постоянно меняющееся, но неделимое соотношение. Существование предмета и фотографии дистанцировано: являясь рефреном и повторением друг друга, они разделены и с точки зрения физического присутствия, и с точки зрения смысла. Взаимоотношения объекта и фотографии — один из примеров появления предмета без обозначения. Но важно и другое: язык тесно связан с невыразимым. Значения в системе языка приблизительны. Речь не только обнаруживает предметы, но и оставляет их неназванными. Язык содержит пласт, который имеет

дело с неясным, неопределимым, необознаваемым. Слова всегда приблизительны, и обозначение никогда не точно, оно не соответствует миру и не равно сознанию. Язык — всегда неточная и приблизительная структура, скорее искажающая картину мира, нежели отражающая ее. Язык — это возможность понять, что в мире не существует единичного правильного ответа.

Традиционная система понимания знака делает существование неназванного предмета невозможным. Имя не только способ социализации, но и обстоятельство присутствия. Если вещь имеет место — значит у нее есть название. То, что формируется за границами языка, оказывается за границами существования. «Науке нечего делать с невыразимым», — замечает Барт [13, с. 362]. Но означающее — фактор социализации вещи, а не показатель ее физического существования. Кадр выявляет этот парадокс: фотография обнаруживает возможность существования неназванного. Она *визуализирует то, у чего нет имени*. Кадр становится средством демонстрации несовершенства языка. Из того, что вещь не сфотографирована, не следует, что ее не существует — если вещь не названа, не значит, что ее нет.

Важное противоречие — изменчивость, динамика знака и стабильность кадра. Визуальная стабильность противоречит идее знака: смысл означающего и означаемого в том, что их соотношение постоянно меняется — трансформируются фонетическая основа, значение и контекстуальный оттенок смысла. Парадокс языка в том, что нестабильная изменчивая основа формирует устойчивые границы языка. *Фотография есть конечный продукт — сделанная однажды, она не меняется*, консервируя фиксированный срез времени. Фотография вообще демонстрирует своеобразные взаимоотношения со временем: она всегда в прошлом, и она всегда запечатлевает фрагмент, наступающий из будущего. Формула, обозначенная Бартом в «Camera Lucida» применительно к портрету осужденного Льюиса Пэйна, — «он уже мертв, и ему предстоит умереть» [25, с. 143] — настораживает не только хронологической перверсивностью, но и своей стабильностью. Кадр, фотография, неизбежность ситуации и неизменность парадокса не могут быть нарушены. Необратимость фотографии сродни исчезновению и смерти, фигура которой часто возникает в рассуждениях о фотографии. «Фотография — сублимированное убийство», — замечает Зонтаг [26, р. 15]. «Мы всегда говорим в терминах уничтожения объекта в фотографии», — продолжает ее мысль Бодрийяр [24, р. 177]. Фотография и объект — разомкнутая система, стабильность кадра — это фактор исчезновения связи.

В сравнении кадра и языка, фотографии и знака важен *компонент произвольного выбора*. В сущности, предпочтения фотографии свободны. Далек не каждый предмет является объектом фотографирования — этот выбор произволен. Выбор объекта фотографии субъективен, он не имеет никаких внутренних оснований, продиктованных самим предметом. Говоря словами Барта, нет никаких оснований отдавать предпочтение одному предмету по сравнению с другим [25, с. 14]. Предпочтение любого предмета и любой стратегии сознательно, но фотография не предполагает объективных критериев. Решение фотографа всегда субъективно — даже в попытках построить абсолютную бесстрастную схему. Снимок — условный частный взгляд, и в этом смысле фотография не стремится к формированию иерархической системы, напротив, воспринимая все объекты возможными для фотографирования, снимок уравнивает их в правах. Фотографии несвойствен принцип систематизации. Стремления фотографии быть рациональной всегда подрывали ее природу. «Ни одна

фотография не является по-настоящему решающей», — замечал по этому поводу Вилем Флюссер [3, с. 44]. Снимок не выстраивает иерархическую схему, а стирает ее. И в сущности в этом заключается одна из особенностей фотографии.

Возможность произвольного выбора важна и в системе языка. Одна из центральных идей де Соссюра — наблюдение, что *связь между означающим и означаемым произвольна*: она не имеет под собой очевидных формальных оснований. Выбор знака случаен. Де Соссюр настаивал на том, что соотношение означающего и означаемого не имеет под собой никаких оснований. Выбор в пользу того или иного означающего продиктован традицией и привычкой, но изначально у него нет никаких формальных причин.

Означающее немотивированно, то есть произвольно по отношению к данному означаемому, с которым у него нет в действительности никакой естественной связи [9, с. 70].

Так же как у речи нет убедительных оснований делать выбор в пользу того или иного означающего, у фотографии нет объективных причин отдавать предпочтение одному предмету в ущерб другим. Для языка обстоятельства выбора становятся традиция, привычка или общественный договор. Для фотографии — субъективное решение или продиктованные извне условия, у которых нет причин, поддержанных самой природой кадра. При всей произвольности выбор фотографии сознателен: замысел определяет наполнение кадра — фотографирование предметов сродни их мифологическому называнию. Автоматическое письмо или механистическое фотографирование — форма сознательного обоснования. В этом случае речь идет не о выборе конкретного кадра, а о создании формообразующего концепта.

Исключения лишь подтверждают правила: фотографические изображения часто рассматривали как основу аналитических систем. Архивная стратегия Атже [27], каталогизация человеческих отклонений, предпринятая Дюшеном де Булоном [28], кадры «Гелиографической миссии» [29] — снимок может быть использован как основа системы, как ее элемент. Фотография была основой перечня, каталога, но предпочтение тем, сюжетов и ракурсов всегда произвольно. *Отсутствие устойчивых критериев выбора* всегда было одной из характеристик фотографии — попытки обосновать последовательность предпочтений всегда обнаруживали наивность размышлений и неубедительность принципов. В «Карандаше природы» — первой книге о фотографии, изданной в 1844 г. [30], Тальбо стремится объяснить выбор в пользу тех или иных объектов. Он ищет формальные обоснования и объективные причины: изображение фарфоровых чашек позволяет предъявить фотографию как доказательство в суде, стеклянные бокалы демонстрируют возможность передачи различных фактур. Но ни одно из этих обстоятельств не объясняет выбор в пользу именно этих объектов. Бюст Патрокла, факсимильная страница кодекса Ричарда II, фасад аббатства, стог сена, фарфор или стекло — выбор предметов, подтверждающий идеи Тальбо, мог бы быть абсолютно иным.

С языком все иначе: связь означающего и означаемого *не является результатом сознательного решения*. Мы не формируем и не выбираем обозначение того или иного предмета, мы используем существующие названия — слова или другие языковые единицы. Знаки не формируются непосредственно в процессе говорения. Мы опираемся на случайные и постоянно меняющиеся, но устоявшиеся связи. Подвижная система знаков формирует стабильную систему. Мы используем систему,

которая находится в состоянии постоянной трансформации, сохраняя при этом свои границы и единство. Одна из фундаментальных проблем языка и заключается в том, что возникновение связи между означающим и означаемым не до конца понятно: мы не понимаем и логически не осознаем механизм выбора фонограммы слов. Идеология выбора языка в пользу того или иного означающего не до конца ясна. Произвольный выбор фотографии противостоит фиксированной схеме языка, но механизм языковых предпочтений интересен своей неопределенностью. Мы понимаем, как происходит фотографический выбор, но мы не осознаем, как возникают слова, как появляется их изначальное звучание. Наблюдение смыслового механизма фотографии в сущности сталкивает нас с вопросом о возникновении языка.

### Идея языка и фотографии: основные принципы

Можем ли мы рассматривать фотографию в контексте знаковой системы? Михаил Лотман в своей книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» называет изображение разновидностью *знака* [31]. В его классификации рисунок и кадр относились к сфере так называемых иконических знаков. Он полагает, что в отличие от языковых единиц изобразительный знак обладает единичным значением и ограничивается функцией называния. Концепция Лотмана более чем спорна: он полагает, что изобразительные знаки естественны и понятны, что они ограничиваются функцией называния. Тем не менее сам факт появления работы Лотмана важен как прецедент обращения к теме изображения и знака. Его работа — одна из немногих последовательных попыток сопоставления фотографии и языка, мнение, которое можно принять и с которым можно не согласиться.

Но существуют и другие подходы. Барт считал, что по своей форме кадр ближе отпечатку руки на скале, нежели к рисунку [25]. В значительно большей степени, нежели рисунок, *снимок связан с окружающим миром*. Кадр изображает объект, предмет, который мы видим перед собой — это его прямой, а не условный аналог. Рисунок увеличивает дистанцию между предметом и образом. Фотография — прямой отпечаток вещи, ее след. Она демонстрирует абсолютную связь с миром, обнаруживает его буквальность. Полка с книгами на снимке Тальбо (1844), человек, прыгающий через лужу на фотографиях Картье-Бессона (1932), ботинки под кроватью в кадре Шора (1974) есть прямые отображения реальных объектов. Эта достоверность дала основание Бодрийяру считать фотографию тавтологичной [24]. Она слишком конкретна: между изображением и вещью нет условной дистанции. Предмет и снимок обнаруживают единство и непосредственную связь. Фотография не обладает способностью избегать объектов, и если тот или иной предмет существует в ландшафте — он будет отражен в кадре. То, что может быть проигнорировано в рисунке, будет зафиксировано на фотографии.

Ролан Барт задает вопрос о соотношении образа и языка, фотографии и знака: «Способно ли аналоговое воспроизведение <...> приводить к возникновению полноценных знаковых систем» [5, с. 297]? Ответ Барта уклончив: по его мнению, фотография одновременно и воспроизводит принцип знаковых соответствий, и не поддерживает их. В целом он склонен воспринимать изображение «как инстанцию, сопротивляющуюся смыслу» [5, с. 297], но сводит ее к схематичной конструкции языка. Фотография продолжает знаковый принцип обмена очертания



и смысла, но содержание кадра складывается иначе, нежели в языке. Значение не равно форме, т. е. не соответствует прямому значению. Именно Барт предпринял одну из самых масштабных попыток использования сосюрровской схемы применительно к фотографии. Но при всем размахе система Барта оказалась излишне формальной. И в конечном итоге вопрос, заданный Бартом в «Риторике образа», — «Каким образом смысл соединяется с изображением?» — так и остается открытым [5, с. 298].

Проблему изображения и знака Барт затрагивает в нескольких работах: «Мифологии» (1957) [13], «Риторика образа» (1964) [5], «Фотографическое сообщение» (1967) [32], «Camera Lucida» (1980) [25]. Его основной тезис: фотография — это сообщение. Схема формирования фотографического послания повторяет механизм языка, но нарушает принцип прямых значений. Бартовское понимание механизма знака изначально связано с представлением о коммуникативной функции кадра. Барт исходит из предположения, что фотография что-то рассказывает и сообщает. Это допущение становится основой всех его рассуждений. В формировании сообщения, в передаче информации Барт видит условную цель кадра. Снимок, по его мнению, представляет собой последовательное и законченное послание. «Весь комплекс этого сообщения образуют источник-отправитель, канал передачи и среда получателей», — пишет он [32, с. 378]. Его представление о фотографии связано с коммуникативной формой, где содержание всегда конечно и функционально.

По мнению Барта, фотография денотативна: она использует хорошо известное представление, но наполняет его другим смыслом. Изображение темнокожего офицера «сообщает» об интернационализме французской армии — такой пример приводит сам Барт [13, с. 241]. На фотографии мы видим прямые объекты окружающего мира, но смысл этих объектов искажен. Фотография изображает одно, но значит нечто совершенно другое. Газетные фотографии, по мнению Барта, создают мифологему, которая не равна ни окружающей действительности, ни буквальному значению фотографии. Барт считает фотографию отражением мифологической схемы, формой метаязыка. Это система, где смысл сообщения не соответствует заявленному значению. Тем не менее Барт склонен видеть в кадре мифологему нового, искаженного, но вполне конкретного смысла.

Близость фотографии языку у Барта в конечном итоге сводится к трем обстоятельствам: наличие смысла, коммуникативная функция и цель высказывания. Но соответствие любому из этих трех параметров кажется сомнительным. Фотография как феномен не имеет ни устремления, ни фиксированного смысла, ни по большому счету интенции сообщения. Это в конечном счете вынужден признать и сам Барт. К такому итогу он приходит в своей последней работе «Camera Lucida» [25]. Отметим, тот же посыл вызывает сомнение в рассуждениях Барта о моде [32]. Он полагает, что мода — это форма сообщения, что у нее есть задача и цель, не допуская возможности ее существования в качестве абстрактной символической формы. Фотография повествовательна, тем не менее ее смысловое наполнение выходит за рамки примитивной схемы однозначного смысла. И механизм моды, и фотография сопротивляются формальной системе буквальных значений: изображение и феномен ценностей оперируют символическим инструментом. В силу этого бартовская система искаженных, но фиксированных значений представляется излишне формальной. Основа конструкции Барта — схематичные представления о языке,

который, по его мнению, всегда можно свести к фиксированным значениям. Барт убежден в существовании искаженного и вариативного, но конечного смысла.

В этом представлении фотография не знак: она пересекает границы содержания, формирует дополнительные смыслы и в целом теряет знаковую тенденцию к фиксированному значению. Одно из главных различий между языком и изображением можно обнаружить в истреблении однозначности. При всей фантомности языковой знак тяготеет к итоговым конструкциям содержания и выражения. При всем разнообразии связей слово «дерево» все-таки обозначает дерево, а не металл, воду или нематериальную субстанцию. В фотографическом изображении границы смысла нарушены и размыты. Изображение дерева может быть каким угодно — существует множество способов фотографировать зеленые насаждения. Но даже если мы имеем дело с конкретным кадром, нам не всегда просто интерпретировать его смысл. «Освященные деревья» Онорато и Кребса, монументальные растения Блосфельда, уходящие вверх сосны на снимках Александра Родченко — в этих кадрах сложно найти единую опору, единое значение, узкий заявленный смысл. В подавляющем большинстве случаев картинку, кадр — черно-белый или цветной, фрагментарный или общий — сложно свести к единому знаменателю: снимок не имеет узкого фиксированного смысла. Язык однозначен, и в этом смысле он репрессивен: язык замыкает содержание, произведенное миром в строго ограниченных рамках. Он диктует и навязывает ограничение смысла, в то время как фотография оставляет рамки значения открытыми. Смысл фотографии, напротив, не определен, неточен, не назван. Фотография изображает конкретный объект (дерево), но мы никогда не можем сказать, о чем именно повествует кадр: его значение слишком неопределенно и широко.

Факт этого несоответствия хорошо понимал и сам Барт. Его скептическое отношение к собственной модели, выстроенной в «Системе моды», хорошо известно [33]. Термин *Punctum*, который появляется в «Camera Lucida» [25, с. 45] по сути противостоит риторической системе значения. *Punctum* не обладает повествовательным содержанием, он не содержит прямого указательного смысла, он действует иными методами, нежели описание или рассказ. «Он, как стрела, вылетает со сцены и пронзает меня», — пишет Барт, характеризуя *Punctum* [25, с. 45]. *Punctum* не предполагает использования языковой структуры или формы языка, он обнаруживает противостояние фотографии системным принципам. И фактически подразумевает противостояние (или как минимум несоответствие) принципам знака. *Punctum* «разительно “несистемный” элемент реальности на фотографии», — отмечает Зенкин [34, с. 28]. Укол, удар, момент имеют мало общего с описанием, изложением или понятийным знанием. Фотография демонстрирует тот факт, что смысл далеко не всегда возможно свести к единому знаменателю и что содержание далеко не всегда может быть обнаружено посредством знака. Фотография дает понять, что знак не единственная форма представления смысла.

Система представлений о знаке даже в ситуации, когда она привязана к сосюрговской модели, может быть совершенно иной. Диахрония знака не всегда подразумевает фиксированное соотношение означающего и означаемого, итоговую форму смысла. Знак не везде воспринимается схематичной конструкцией, даже если мы не будем учитывать изначальную сосюрговскую идею о постоянной изменчивости и неустойчивости слова. Сравнение знака и фотографии подразумевает, что сосюргов-

ская модель может быть воспринята шире. Что конструкция знака не сводится к однозначной комбинации формы и смысла. Язык не только опирается на феномен значения, но и противостоит ему. Юлия Кристева, например, обращает внимание на то, что формализм знака упраздняет территорию сакрального [35, с. 35]. Знак очевиден, рационален — он раскрывает и дезавуирует. Знак обнаруживает скрытое и тем самым отчасти нарушает целостность потаенного. Опираясь на понятие «означающего», мы можем обнаружить факт наличия сокровытого. Территория значения — это территория таинственного. Как только однозначность смысла ослабевает, знак обнаруживает способность удерживать аморфный смысл. При всей своей регулярности четкое внешнее очертание знака (означающее) может опираться на неопределенный смысл.

Он [язык] препятствует созданию символического континуума, который смог бы заместить линейность истории [35, с. 20].

Язык отдаляет и в то же время сохраняет саму возможность сакрального значения, он перекрывает поле сакрального, консервируя его. Фотография, напротив, обнаруживая неопределенность значения, открывает перспективу смысла. Смысла, который не ограничен рамками языка.

В работах Кристевой язык, текст и знак возникают как система, не ограниченная рамками узкого конечного значения. Скорее, это территория, где понятия формируют устойчивую, но не до конца определенную систему содержания. Выбранная ею модель — это несводимая к формальным значениям схема. Кристева замечает:

Текст не именуется и не детерминирует ничего внешнего по отношению к нему <...> он выступает на ту гераклитовскую текучесть, которую не признавала ни одна теория речи-знака [35, с. 34].

Текст и в конечном итоге знак при всей своей конечности не имеют строгих очертаний. Понятие, составляющее неотъемлемую часть структуры знака, всегда хаотично, неопределенно и нечетко. Оно есть приблизительный смысл, из которого складывается система языка. В своей фактической неопределенности язык сходен с фотографией и с изображением в целом. Фотография и язык в сущности демонстрируют сходную модель: неопределенное понятие, которое скрывается за четко выраженной формой.

Кристева выводит феномен языка и знака в социальное пространство. Но вопрос не в обстоятельствах использования речи, а в механизме образования и прочтения смысла. В сущности, один из вопросов, который поднимают фотография и речь: есть ли смысл за пределами конструкции знака? Можно ли представить себе механизм формирования смысла вне установления связи между знаком и значением? Этот же вопрос может быть адресован фотографии: обладает ли фотография значением или она представляет собой пример абсолютного видения? Можем ли мы увидеть абсолют смысла вне означающего? И, в конечном итоге, это вопрос о том, существуют ли значения вне языка. Фотография затрагивает проблему феноменов. Кадр, как и знак, не участвует в создании значения, а лишь использует его. Вопрос содержания фотографии не только проблема очертания смысла, но и возможность его существования за пределами логоса.

Отчасти эта модель ставит под сомнение классическую схему знака. Знак сохраняет свою целостность, продолжая оставаться неделимой сущностью и сохра-

няя модель сосюрковского «листа бумаги», но его смысловая сторона утрачивает свою однозначность. Так же как фотография, язык обнаруживает значение, границы которого не так просто определить и формализовать. Смысловая граница знака приблизительна. Как и в фотографии, очертания слова формируют абстрактное поле. И фотография, и язык не ограничены однозначностью смысла — они соотнесены с аморфной территорией значения, которая лишена конкретики высказывания или сообщения.

Предопределенность знака задает программу всей системы. Означающее и означаемое не только соединены в единую схему, но и противопоставлены друг другу. Знак — изначальная точка разлома, факт разделения формы и смысла, факт понимания того, что наполнение и очертание всегда не одно и то же. Идея языка, идея знака — эпизод осознания того, что очертания и смысл всегда разделены. Такая конструкция изначально предполагает противостояние выражения и смысла, очертания и наполнения, задавая вектор европейской цивилизации, определяя систему и принцип мышления. На это обстоятельство, в частности, обращает внимание Жак Деррида.

Различие между означаемым и означающим глубоко и неявно соотнесено со всей целостностью великой эпохи, заполненной историей метафизики [17, с. 127].

Вопрос о языке, как и вопрос о знаке, — это вопрос о существующей картине бытия. Он предполагает понимание бытия как наличия и подразумевает противостояние мира и его восприятия, смысла и понимания, субъекта и Другого.

Фоноцентризм совпадает с исторической определенностью смысла бытия вообще как наличия. <...> Логоцентризм идет рука об руку с определенностью бытия сущего как личности [17, с. 126].

Модель, предложенная Жаком Деррида применительно к речевым формам и тексту, покоится на идее потаенного и божественного. Конструкция Деррида связывает знак с пониманием идеи как феномена божественного. Слово — божественный атрибут и инструмент. Слово — основа творения и его итог. Язык изначально отсылает к тому, что хранится в потаенном месте. В самом факте наличия очертания и значения есть понимание присутствия и способа его проявления. Знак отсылает к источнику чистого смысла, где означаемое существовало до его называния, до утраты своей изначальной целостности. Механизм языка и представление о знаке принципиально связаны с вопросом возникновения смысла, с представлением об идее, которая может быть скрыта или дезавуирована при помощи речи. Логос предполагает веру в единство и гармонию мира, в наличие смысла, цели, концепта. Сама идея языка представляется крайне позитивной формой, которая предполагает веру в целеустремленность мира, возможность его рационализации и описания. Язык исходит из наивной убежденности в том, что мир постижим, познаваем или как минимум может быть назван. Знак постулирует наличие смысла, является следом его существования.

Вера в механизм знака связана с убежденностью в существовании базового концепта, наполнения, значения. Логос предполагает веру в наличие смысла, убежденность в том, что выражение возможно. При этом сама идея языка подразумевает факт существования мира до его обозначения и в то же время творения посредством

называния. Речь — это демонстрация представлений о том, что у мира есть смысл. Логос двойствен: одновременно он предполагает называние существующего и творение путем именования. И в конечном итоге, сталкиваясь с моделью знака, мы имеем дело с двойным механизмом обнаружения смысла и его представления. Двойственность знака заявляет существование чистого смысла: смысловая часть знака связывает нас с абсолютом. Идея знака по сути своей — это религиозная форма. Представление о знаке, положенное в основу языка, — это представление о божественном.

Идея языка всегда была тесно связана с идеей божественного. Слово — отправная точка создания мира, знак Бога и атрибут единого начала. Слово — библейская основа мира. Между словом и божественным стоит знак равенства. Классическая схема языка предполагает, что слово описывает уже созданную идею или смысл. И в то же время она подразумевает, что мир вокруг нас — это священное письмо, которое проявляет себя посредством знаков. Идея Слова заключает в себе идею Творца — идея знаков подразумевает сознательный инструмент их создания и определения. Знак и письмо воспринимаются как способ обозначения истины, как механизм, полагающий наличие абсолютного.

Признание божественного, признание единого смысла, как ни парадоксально, становится фактом истребления сакрального. Секретное, тайное, невысказанное не находит своего отражения в языке, оно изгнано рациональной системой знака и слова. Священное сохраняется в слове только в ситуации сокрытого и произнесенного. Язык обнаруживает божественное, но стирает сакральное. Священное способно сохраниться в слове только как невидимый ореол, необнаруженный и ускользнувший от власти языка. Фотография, напротив, обладает способностью представлять произнесенное. Фотография — странная возможность обозначить необозначаемое. «Смерть речи», связанная с разрушением механизма знака, о которой говорит Деррида, в фотографии становится обретением нового смысла. Иной механизм формирует иное пространство значения. Оказываясь бессильной перед возможностью отображения смысла, фотография переходит на территорию секретного и таинственного. Фотография буквальна по форме, но неопределима по своему смыслу. Идея прямого значения в фотографии заменена пространством невысказанного. Снимок предполагает возможность включения сакрального в сферу языка. Фотография подразумевает, что божественное и сакральное могут быть объединены.

Для фотографии идея воспроизведения божественного письма была близка с самого начала. Стремление фотографии повторить божественное письмо было одной из причин подозрительного отношения к ней со стороны церкви [36]. Воспроизведение книги мира и книги природы, которые упоминает Деррида, цитируя Галилея и Декарта, было одной из целей фотографии. Возможность прочтения книги мира всегда шла рука об руку с идеей освобождения смысла, его обнаружения вне механизма сокрытия в знаке. Энтузиазм фотографии связан с убежденностью, что тайна мира может быть дезавуирована. Для культуры знака обнаружение — это называние, а называние — создание новой завесы.

Фотография предложила механизм, который, казалось бы, снимал это противоречие, но одновременно с этим истреблял привычный конструкт диахронии обозначения и смысла. Ирония фотографии заключается в том, что тайна, обнаруженная с помощью камеры, не может быть обнаружена, названа, дезавуирована в привычном смысле этого слова. Снимок обращает внимание на то, что описание

мира не всегда может быть сведено к наивному механизму названия, каким бы сложным и абстрактным ни был язык прямого обозначения. Математизированная форма языка ломает картину мира, а не вычерчивает ее. И в конечном итоге сам механизм языка не всегда может быть сведен к рациональной комбинации означающего и означаемого. Наблюдая процесс размывания границ языка, Деррида замечает: «В конечном итоге все это означает разрушение понятия “знака” и всей его логики» [17, с. 122]. Фотография предполагает, что идея языка может сохраняться даже в тех случаях, когда принцип знака нарушен, что границы языковой формы могут быть шире, нежели пределы слова. Фотография использует форму, которая не поддерживает систему знака или заставляет предположить, что механизм языка шире ясной диахронии знака. Она формирует абстрактную неопределенность значения, соединенную с буквальной, но неуловимой формой.

### Дублирующая система и возможность обмена

Понимание фотографии как автономной территории стало основой в критике ее институциональных принципов. Фотография создает собственную действительность, которая имеет лишь формальную связь с окружающим пространством. Содержательно она формирует автономную среду, которая, как и язык, способна оказать воздействие на непосредственное восприятие достоверного мира. Негативная оценка кадра и речи часто связывается с осознанием прямого *воздействия фотографии и языка на систему окружающего мира*. Термин «симулякр» (от латинского «делать вид, притворяться»), предложенный Жоржем Батаем [37], развитый Делезом [38] и Бодрийяром [15], подразумевает копию, которая не имеет оригинала в реальности. У Батая представление о *дублирующем порядке* связано с языком, который остается искусственной и в сущности оторванной от мира территорией. Батай считает, что система имитаций порождена словами: «[Они] обычно нас питают, но отвергают от объектов», — замечает он [37, с. 38]. Слова формируют параллельную, оторванную от мира схему. Недоступный миру механизм слов формирует картину, которая не соответствует условной действительности. Язык — это дублирующий фантом, который искажает картину мира, делает ее если не однозначной, то ограниченной.

Имитация становится особенностью не только конструирующей системы, но и восприятия. Одна из характеристик батаевского симулякра — неопределенность смысла. В статье Франца о феномене симулякров, опубликованной в Екатеринбурге в 2006 г., мы читаем:

Для нас априорной формой является уверенность в том, что мы поняли именно то, что хотел донести до нас собеседник, что определенные слова у него связаны с теми же понятиями, что и у нас [39, с. 181].

Симулякр устанавливает различие между пониманием и смыслом. Нет никакой уверенности в том, что мы корректно воспринимаем смысл сказанного или что наше понимание того или иного слова равно значению, которое вкладывает говорящий. Перед нами один из аспектов, который поднимает витгенштейновский вопрос о природе языковых игр [40]. Смысл слов и фотографий не определен и размыт, понятийное наполнение слов приблизительно. Понятия, скрытые в языке, фантасмагоричны. Слово, знак и даже фотографический кадр сохраняют свои

очертания, но их значение относительно. Нет никаких оснований полагать, что для разных субъектов одни и те же понятия имеют один и тот же смысл, что, обмениваясь знаками, мы вкладываем в них одно и то же значение. Как следствие, нет никаких оснований полагать, что мы оперируем в рамках одного и того же мира. Попытка сконструировать действительность извне, при помощи языка разбивается о витгенштейновский вопрос о том, как устроено понимание.

Концепт знака изначально предполагает веру в то, что у него существует референт в реальности. То есть, строго говоря, сама идея знака предполагает факт существования достоверного мира. Отчасти сокрытого, отчасти дезавуированного при помощи речи. В то же время факт существования реального мира не более чем предположение. Язык, именование, называние остаются очень слабым доказательством объективности мира. Программа языка в данном случае двойка. С одной стороны, он обнаруживает убежденность в существовании реальности: если знак становится замещением или обозначением чего-либо, значит мы предполагаем, что названный объект действительно есть. С другой стороны, язык остается фактом сокрытия мира: именование выборочно и обманчиво. Названный предмет может отсутствовать в реальности или быть совершенно иным. Язык — фикция, которая убеждает нас в существовании не только понятия, но и смысла. Он становится величайшей человеческой профанацией, оставляя за собой возможность отражать и воспроизводить то, чего не существует. И в сущности, у нас нет никаких оснований предполагать, что находящееся за фонетической схемой означаемое действительно есть. Язык убеждает нас в существовании окружающего мира, оставаясь при этом автономной конструкцией, которая с легкостью может быть отделена от смысла.

Система языка абсолютна в своем аналитическом идеализме, но она не связана с непосредственным опытом. Это абстрактная схема, где связь означаемого и означаемого не имеет под собой устойчивых оснований. У Бодрийера представление о дублирующей системе приобретает другой акцент: симулякр не просто дублирует, но замещает действительность. Искусственный конструкт формирует основы современного мира: виртуальный двойник определяет то, что складывается в действительности.

Реальность не просто то, что можно воспроизвести, а то, что всегда уже воспроизведено <...> сегодня сама реальность гиперреалистична [15, с. 151].

Схема Бодрийера предполагает, что появление и развитие дублирующей системы, вне зависимости от того, говорим ли мы о медиа, фотографии или языке, ведет к ослаблению и затуханию действительности.

Не только фотография, но и язык становится фактом ослабления реальности, утраты ее позиций и значения. Фотография лишь воспроизводит языковую модель, когда границы говорения формируют очертания окружающего мира и пространства, когда язык и речь замещают собой непосредственное существование мира.

Приближает ли нас фотографическое изображение к так называемому «реальному миру»? <...> Что ставится на кон, так это место реальности, проблема ее расположения [24, р. 179].

Мы становимся заложниками ситуации, когда оперируем картой без территории. «Территория больше не предшествует карте и не переживает ее. Отныне карта

предшествует территории» [41, с. 5]. И фотография, и язык удаляют нас от реальности, которая сама неизбежно превращается в фантом. Сталкиваясь с обычным при творством, мы легко видим разницу между обманом и правдой. В качестве примера Жан Бодрийяр приводит человека, который сказался больным и лежит в постели, но мы отчетливо понимаем, что он здоров [41, с. 6]. Фотографическая и языковая симуляции не позволяют идентифицировать различие между правдой и обманом. Языковой план становится преградой между нами и окружающим миром — мы воспринимаем действительность через языковые понятия, и мир превращается для нас в фантом, созданный посредством языка.

Деррида называл фонетический язык и письмо великой метафизической авантюрой Запада. Его пример — голос, записанный на магнитофонную пленку, или математический язык: голос в отсутствии говорящего и знак в отсутствии телесного означаемого. Голос и письмо, оторванные от своего носителя. Доведенный до абсолюта абстрактный язык, самоценная языковая форма, язык ради языка. Математическое письмо, пишет Деррида, «оспаривает и сам идеал фонетического письма, и скрытую за ним метафизику <...> в частности, философскую идею эпистемы» [17, с. 127]. Голос и математический знак становятся языком без видимого референта. В конечном итоге такая модель языка стирает различие между машинерией и человеком.

Делез связывал действие симулякра с представлением идеи. Появление дубликата искажает идею, но все-таки симулякр Делеза предполагает, что идея существует. Что она покоится в основе вещей и что смысл, который хоть и искажен, все-таки есть.

Копии и изображения являются хорошими образами только потому, что они обеспечены подобием. <...> Оно фиксируется скорее не между одной вещью и другой, а между вещью и идеей [38, с. 340].

Фотография расставляет акценты иначе. Фотография предполагает существование вещи — предмета, без которого не может возникнуть снимок. Но мы не можем сказать, какой из снимков того или иного предмета «подлинный», так же как не можем сказать, какой из отпечатанных кадров «настоящий». Невозможно определить вектор, если непонятна точка отсчета. Невозможно идентифицировать производную, если неочевиден прототип. Провал в обнаружении идеи делает затруднительным понимание смысла. Это усложняет факт идентификации значения и в фотографии, и в языке. Та же причина затрудняет понимание слов: мы не знаем, что значит «на самом деле».

В отличие от знаковой системы языка в фотографии не существует единства подвижных элементов. Снимок статичен, и однажды сделанный кадр не меняется. В кадре от нас ускользает формообразующая основа. Понимание фотографии как дублирующей системы предполагает, что, делая снимки, мы формируем картину мира, а не используем ее. В сущности, то же можно сказать о языке. Одна из проблем использования языка связана с его двойственным положением: он отражает наши представления об окружающем мире и в то же время формирует их, создавая универсальный идеологический инструмент. Язык — рефлексия по отношению к миру и одновременно способ формирования границ. Речь ограничивает многообразие мира, сводит его к единому знаменателю, становясь формой искажения мира. Язык никогда не точен по отношению к окружающему пространству, никогда



не совпадает с ним и никогда не раскрывает его до конца [42]. В этом смысле язык репрессивен и по отношению к миру, и по отношению к субъекту: и в том и в другом случае язык навязывает ограниченный однозначный смысл. Обстоятельство, которое объединяет фотографию и язык, — *создание дублирующей системы*. Объединяющий план, который мы обнаруживаем на фотографии, — буквальное повторение мира и воспроизведение его с помощью единой технической основы. Но так же как слова в языке, снимки никогда не равны окружающим нас предметам. И то и другое — автономные, параллельно существующие системы: среда фотографического потока или языка.

Мы не можем определить, что является универсальным планом фотографии и что по сути мы фотографируем: объекты окружающего мира, видимое, иллюзорное, то, что скрыто от человеческого зрения, собственную проекцию мира или что-то еще? Мы не понимаем, что является для фотографии формообразующим началом, что составляет ее универсальный фон. Мы не понимаем, откуда идет на нас то, что мы видим на фотографии, мы не знаем, как связать многообразие производных, которое возникает в кадре. Пользуясь словами Лакана, обращенными к языку, мы обнаруживаем следующее: «Я пытаюсь поставить вопрос иначе <...> “откуда оно говорит?”» [43, с. 377].

Фотография изначально воспринималась как документ, свидетельствующий о достоверности мира. Одним из потрясений фотографии было изобретение ретуши и понимание того, что фотография может лгать. Одновременно с интересом к достоверному фотография рано обнаружила стремление к фальсификации. Например, в 1849 г. французский фотограф Ипполит Байяр запечатлел себя умершим. Уличные кадры ранней французской фотографии имитировали случайные сцены, но не могли быть ничем иным кроме постановочной фотографии: делать моментальные изображения не позволяла долгая продолжительность выдержки. Эдвард Штайхен рассказывал о том, как в 1893 г. провел несколько часов на улице под дождем и снегом, добываясь нужного ему настроения в изображении Пятой авеню. Не так важно, имело ли место то или иное событие в действительности, — важно, каким мы видим его на фотографии.

Одно из самых известных обвинений в фотографической фальсификации — замечание Сьюзан Зонтаг о том, что фотографы Администрации по защите фермерских хозяйств исказили картину жизни в американской провинции в 1930-е годы, сильно сгустив краски происходящего в годы Великой депрессии [26, р. 35]. Рассматривая кадры Уолкера Эванса и Доротеи Ланж, мы имеем дело с мифологической схемой, и не так важно, была ли она сконструирована сознательно или возникла случайно. Важно, что мы не можем отличить идеологическую схему от действительности и, глядя на эти фотографии, не можем сказать, как складывалась ситуация «на самом деле». Более того, в данном случае едва ли уместно говорить о существовании достоверного прототипа. Иными словами, мы не вполне понимаем, существует ли вообще какое-либо «на самом деле» и как мы можем его опознать.

Попытки преодолеть идеологическую программу, обнаружить подлинное были общим местом фотографии на протяжении всей истории ее существования. Контрастный кадр «Группы Ф-64» ставил своей целью создать лирическую мифологию пикториальной фотографии. Но в сущности попытки разрушить стратегию становились лишь способом построения новой программы. В 1982 г. Стивен Шор

снимал случайные и непримечательные объекты в рамках проекта «Необычные места»: придорожные рекламные щиты, смятые постели в мотелях, чеки и чашки в закусочных и т. д. Несколько лет спустя практически те же кадры были пересняты на широкоформатную камеру, став имитацией первоначальной схемы спонтанной съемки. Между случайными кадрами 1982 г. и постановочными образца 1994 практически нет разницы: мы определяем ее по косвенным признакам, в частности по более высокому разрешению, поскольку повторная серия снималась на широкий негатив. Мы не можем отличить прототип от имитации и повторения. Фотография внесла серьезные коррективы в понимание того, что мы видим «на самом деле» и что вкладываем в это понятие. Так же как язык, фотография стала барьером по отношению к окружающему миру, стала нашим способом его создания и восприятия. Всматриваясь в фотографии, мы не понимаем, где заканчивается изначальная схема объекта и начинается его идеологическая проекция или модель.

### Фотография, обмен и политическая экономия знака

Дуализм означающего и означаемого погружает нас в систему обмена. Фонетический образ и значение связаны друг с другом принципом эквивалента, когда ни один элемент не равен друг другу, но составляющие знака образуют равные соответствия. Идея сравнения языка и денежного обмена принадлежит де Соссюру. Он сравнивает знак с монетой, полагая, что разграничение фонемы и значения повторяет принцип обмена денег на товар. Эта идея, ставшая основой многих общественно-политических и социальных конструкций XX в., неоднократно подвергалась критике. Один из примеров — работа Бориса Гаспарова «Язык. Память. Образ».

Картина языковой деятельности как обмена готовыми знаками <...> совсем как посетители толкучего рынка обмениваются известными готовыми предметами (помидорами, вышитыми полотенцами, фарфоровыми слониками etc.) — такая картина, честно признаюсь, представляется мне до комизма нелепой [44, с. 11].

Но, утверждая идею обмена, де Соссюр говорил не только об операциях с готовыми знаками и не только о перверсии означающего и означаемого. Основная мысль де Соссюра — это идея о наличии эквивалента, наблюдение, что качественно неравные между собой компоненты могут быть сведены к единому знаменателю: они являются непосредственным соответствием друг друга. Значение может находить отражение в фонеме, и означающее и смысл могут быть равны. Смысл может иметь звуковой эквивалент, и звук может находить соответствие на территории смысла. Содержание языкового обмена для де Соссюра — соотнесение элементов, которые заведомо не равны.

Значимость, или ценность, слова (а де Соссюр употребляет именно слово *va-loge* — «ценность») определяется соотношением с другими элементами языка, а также с социальной платформой, которая корректирует содержание и рамки языка. Определение значимости знаков контекстуально, оно зависит от социального баланса и окружения слов. Ценность знака сформирована корреляцией по отношению к другим фонемам — значение слова поддержано и определено значением других слов. И в то же время ценность слова удерживается социальным контекстом.

Территория социального корректирует значение слов. Для того чтобы определить, какова ценность монеты в 5 франков, — пишет де Соссюр, — нужно знать, что ее можно обменять на определенное количество чего-то другого, например хлеба. А кроме того, ее необходимо соотнести с монетой той же системы, например соотнести франки и фунты [9]. Ценность языковых единиц определяется системой соответствий. Знак становится одновременно инструментом выражения абсолютных понятий и средой относительных сочетаний. И в конечном итоге вопрос значимостей языка — это вопрос соотношений. Это вопрос не столько языкового поля, сколько социального пространства.

Фотография демонстрирует возможность частичного обмена. Безостановочно двустороннего процесса, который сохраняет свою целостность, в фотографии не происходит. Разделительная полоса шоссе (Франк) или горный ландшафт (Адамс) могут стать основой кадра, но процесс обратного перехода произвести нельзя. Фотография копирует объекты, которые могут осуществлять процесс обмена только в рамках автономной параллельной системы. Обмен одной фотографии на другую представить возможно, обмен между действительностью и изображением — нет. Фактически кадр поглощает объекты, делает их частью автономной системы, которая если не замещает, то по крайней мере дублирует окружающее пространство. И в этом смысле механизм фотографии близок механизму языка, который формирует дублирующий механизм понятия.

Фотографический обмен разомкнут, одностороннее движение разрушает непрерывность знака. Но есть еще одно обстоятельство: снимок не оперирует категориями эквивалента. Кадр — буквальная копия. Он не предполагает соответствия через элементы другого категориального порядка. Изображение объекта не равно ему самому и не находит пропорционального равенства в фотографии. Ситуацию запутывает представление о непосредственном обмене в языке. Конструкция обмена — удачная модель, которая описывает механизм языка. Тем не менее точность этого соответствия вызывает большие сомнения. Мы представляем себе звучание и границы слов, но мы очень приблизительно очерчиваем скрытые за ними понятия. Иначе говоря, мы не вполне точно меняем слова на их значение: мы не до конца понимаем, что скрывается за их звучанием. Смысл понятия в том, что оно не очерчено границами стандарта и любые попытки формализовать понятийную сферу приводят к ее искажению. Эта открытость смысла имеет место и в фотографии: запечатлевая объект, мы не до конца понимаем границы значения — как его самого, так и его изображения. В конечном итоге неопределенность смысла становится инструментом, который способен объединить фотографию и естественный язык. Наблюдение фотографии позволяет пересмотреть наше отношение к языку.

Смысл кадра ускользает без вербального комментария. Эта ситуация хорошо известна в фотографической среде. До тех пор пока снимок не сопровождает вербальный комментарий, мы не понимаем, в какой контекст следует поместить фотографическое изображение. Фотография — пример широты и неопределенности смысла. Хорошо известна, например, ситуация, когда операторы Администрации по защите фермерских хозяйств в Америке в 1930-е годы были вынуждены писать текстовые сопровождения к своим снимкам. Фотодепартамент FSA создавался с целью прославления действий американского правительства в годы Великой де-

прессии — целью фотодепартамента было формирование положительного образа государственных программ в области сельского хозяйства. Кадры операторов FSA должны были демонстрировать позитивный вектор, представлять действия правительства в выгодном ключе. Но результат этих сообщений был совершенно иной. Дело не только в желании самих фотографов показать бедственное положение фермеров. Их, как мы знаем, часто обвиняли в искажении действительной ситуации и чрезмерном сгущении красок [26]. Вне текстового сообщения содержание многих изображений было неясно: ускользал не только идеологический вектор, но и буквальный смысл. В фотографиях Артура Ротштайна, Доротеи Ланж и т.д. видели наполнение, которое далеко не всегда пытались сформулировать сами мастера. Зрители, коллеги или начальство не всегда могли определить сюжет и содержание фотографий: что на них изображено, в чем смысл визуального сообщения, позитивным или отрицательным настроением обладает кадр — все эти вопросы оставались открытыми и требовали специального комментария.

Открытое содержание фотографии — обстоятельство, на которое обращает внимание Барт [25]. Он говорит о том, что без вербального комментария не может определить, что именно происходит на фотографии и в чем заключается смысл изображения. Это любопытное обстоятельство: фотография создает приблизительное значение. Отсутствие прямого значения лишает фотографию точки опоры и в то же время придает ей автономный смысл. Говоря словами Сартра, «журнальные фотографии могут с успехом мне “ни о чем не говорить”» [25, с. 35]. Фотография лишена системы взаимодействия очертания и смысла. Прерывая постоянное движение соответствий, фотография останавливает возможность смыслового перехода. Противостояние механизму обмена лишает фотографию привычного смысла. Снимок демонстрирует способность формировать смысл другим способом.

Утверждение де Соссюра сформировало представление о языковом обмене в двух основных плоскостях: представление о прямом эквиваленте и вариативность ценности, сформированной социальной средой. И то и другое, поместив разговор о языке в пространство социально-экономической терминологии, предположило возможность сравнения политэкономического механизма и системы языка. Идея соотношения языка и социально-экономической модели легла в основу многих лингвистических и социальных теорий, позволив рассматривать форму обмена как единый принцип, действующий в рамках и языка, и товарной формы. Язык и товарная форма демонстрируют единый аспект прямого соответствия, бинарность оппозиций, возможность прямого перехода из одного состояния в другое. Означающее взаимодействует со смыслом, так же как товарная форма предполагает обмен денег на товар, так же как труд находит эквивалент в деньгах.

Сходство языковой и товарной формы — обстоятельство, на которое обращал внимание Жан Бодрийяр [6; 39]. Его идея — сравнение экономической модели Карла Маркса и системы Фердинанда де Соссюра. Он подчеркивает, что, выделяя два аспекта в движении языковых знаков, де Соссюр фактически уподобляет их деньгам. Означающее и понятие функционируют как денежный знак и то, что можно получить в обмен на него. Соотношение языковой единицы с аналогичными элементами формирует категорию значимости (прямого значения и ценности) — способность элементов соотноситься между собой в рамках единой системы. Конфигурация лингвистического знака, полагает Бодрийяр, подчинена рыночному закону

определения ценности. В этом смысле принцип языка равен сформулированному Марксом закону стоимости.

Рыночный закон стоимости — это закон эквивалентностей, и закон этот действует во всех сферах: он в равной мере относится и к такой конфигурации знака, где эквивалентность означающего и означаемого делает возможным регулярный обмен референциальными содержаниями [15, с. 58].

Этот канонический закон стоимости идентичен во всех институциях — и языковых, и социальных.

Обстоятельство, о котором говорит Бодрийяр, — радикальные изменения, прерывающие классическую экономику стоимости. Она затрагивает все сферы и связана с размыканием традиционного принципа обмена. Два аспекта стоимости, соединение означающего и означаемого, оказываются разобщены: уничтожается принцип референтной стоимости.

Нет больше никаких референций производства, аффекта, субстанции, истории, нет больше никакой эквивалентности «реальным» содержаниям, еще отягощавшим знак каким-то грузом <...> то есть нет больше его формы как представительного эквивалента [15, с. 59].

Нарушение принципа знака и обмена есть нарушение фундаментального принципа, на котором построена цивилизационная система сознания и языка. Нельзя сказать, что фотография играет в этом разрушении центральную роль, но она, несомненно, отражает обстоятельства этого процесса. Фотография нарушает принцип единства знака, или как минимум возникновение ее односторонней формы хронологически совпадает с размыканием знака и распадением классического обмена. Фотография стала современницей нарушениям факта обмена. Искажение принципа прямого соответствия подразумевает, что эта категория может быть редуцирована в культуре. Фотография, прерывая непрерывность обмена, останавливает возможность этого перехода. Принцип размыкания знака находит свои аналогии не только и не столько в современных, сколько в традиционных обществах. В этом смысле фотография архаична. Обнаруживая несимметричность обмена, она обращается к системе символического значения.

Одна из главных попыток изучения символического в контексте социальной сферы, которая в сущности сформировала всю последующую традицию изучения символического (включая идею символического, предложенную Лаканом), была предпринята Марселем Моссом и в рамках его работ [45], и в его знаменитом докладе о Даре. Мосс обращает внимание на то, что подавляющее большинство человеческих институций используют принцип прямого соответствия через эквиваленты, т. е. разнообразные аналоги товарно-денежной формы. Тем не менее есть феномены, которые эту последовательность размыкают. Дар, представляющий собой своеобразную одностороннюю структуру, — один из них. Система дарения, которую подробно рассматривает Мосс, не предполагает ответное движение. Даже если культура формирует принцип встречного дара, категория подношения не предполагает эквивалентного соответствия. Встречный дар не связан ни с категорией равенства, ни с идеей обмена.

Традиционные общества (а Мосс рассматривает именно их) обнаруживают механизмы, которые не опираются на конструкцию эквивалентного соотношения.

Конструкция Мосса — это система символического движения ценностей, которая не предполагает механизма обратного перехода. В определенном смысле система, сформулированная Моссом, близка принципу, который демонстрирует фотография. Снимок не предполагает эквивалента и полноценного последовательного обмена. Кадр — это движение в одну сторону, ему не нужен встречный эквивалент. Фотографию сложно атрибутировать как символический жест, но отсутствие строгой социальной функции фотографии сродни отсутствию рационального устремления. Фиктивность фотографии не предполагает обратного движения. Цель фотографии условна и в конечном итоге процесс фотографирования — это всего лишь имитация цели.

Тезис Мосса больше, чем простое наблюдение. Он обнаруживает не только факт существования систем, избегающих принципа обмена, рассматривая механизм дара как этнографический прецедент. Фактически речь идет о том, что аналитический инструмент, успешно справляющийся с идеей и механизмом обмена (классический марксизм, например), оказывается абсолютно бессилён в попытках описания общества или ситуации, где этот принцип нарушен. Система, сводящая все многообразие человеческой деятельности к экономической схеме, оказывается несостоятельной (или практически несостоятельной) в ситуациях, где этот принцип не действует. Механизм дара, способность устанавливать ценности — методы рациональной аналитики не справляются с конструкциями, лишёнными принципа обмена. Эта несостоятельность рациональных калькулирующих теорий видна и на примере изучения постиндустриальных обществ: принцип меновой и потребительской стоимости, ясность количественных показателей не срабатывают. Марксистская модель, построенная на переносе базисных условий производства в надстройку политики и культуры, не способна описать механизм появления символических ценностей и по большому счету проваливается при описании механизма формирования и идентификации ценности вообще.

Сталкиваясь с доиндустриальными обществами, классическая политэкономия обнаруживает неразрешимое противоречие: культуру, существующую вне истории, потребительской иерархии, универсума понятий и регламентированных через количественный принцип производственных отношений. Механизм рационального знакового обмена не работает в социальной среде, ориентированной на символическую схему и символические ценности. Понимание этого несоответствия — повод артикулировать вопрос о том, не является ли символическая составляющая неотъемлемой частью любого социального механизма: не остается ли символическое более важным принципом, нежели принято полагать. Эта мысль в разных формах проговаривается в разных теориях — и у Вебера [46], и у Лакана [42], и у Фуко [14]. Фотография обращает внимание на то, что далеко не все инструменты постиндустриальной системы подчинены рациональному механизму исчисления и потребления. Всегда остается нечто, ускользающее от количественного анализа, и эта неcodифицируемая составляющая кардинально меняет его значение и результат.

Проблема этого системного несоответствия отражена и в некоторых художественных проектах. Один из примеров — проект «Одно для Другого» («It for Others») британского художника Дункана Кэмпбелла, за который была присуждена премия Тернера 2014 г. Проект, в котором совмещены фотография и видео, постро-

ен на соединении двух базовых элементов. Первый — африканская культура, воспроизведенная по мотивам документального фильма Криса Маркера и Алена Рене «Статуи тоже умирают» (1953 г.). Второй — визуальная композиция, посвященная «Капиталу» Маркса. Одна из тем — изменение смысла посредством изменения контекста. Но речь идет не только о критике колониальной системы и ее деструктивных итогов. Речь идет о несовпадении цивилизационных принципов, о невозможности верифицировать одну культуру при помощи другой. Иррациональность традиционной культуры и экономическая логика европейской цивилизации не находят аналитических соответствий. Итог проекта — наивность и беспомощность механизма традиционной культуры, с одной стороны, и бессилие классической политэкономии (в том числе политэкономии знака) — с другой. Рациональная система знака оказывается несостоятельной и в попытках изучения традиционных обществ, и в намерениях исследования пространства постиндустриальной культуры. В силу этого постиндустриальное общество обнаруживает множество элементов, которые мы идентифицируем как архаические. Символическая нагрузка социальных институций, социальных отношений и схем приводит к тому, что они воспроизводят иррациональную схему.

И окружающее пространство, и социальная система не соответствуют рациональной конструкции — и с точки зрения экономической схемы, и с точки зрения соотношения знака-понятия. В сущности, мир неопределен. Наше представление о сводимости мира к рациональной схеме, вера в достоверность категорий не более чем предположение. Условность и неопределенность мира связаны с тем, что в нем нет эквивалентов, что любое представление об эквиваленте условно и остается проекцией сознания. Абсолют не может быть обменен на что-либо — в этом смысле мир по природе своей алогичен. Представления о мире могут быть рационализированы при помощи структурной схемы, в том числе языка, но это не значит, что язык воспроизводит реальную картину мира. Мир не поддерживает систему эквивалентов и в силу этого сохраняет свою герметичность, неопределенность и непознаваемость.

Вопрос об обмене — это вопрос о возникновении границ, вопрос о возможности их установления. Язык сам по себе формирует лимит, предел, границу. На это, в частности, обращает внимание Деррида, рассматривая язык как своеобразную форму разделения и разграничения [47, р. 7]. Языковая граница существует вне национальностей, кровного родства и социальных делений. Пересечение лимитов языка — всегда преодоление пределов, и с точки зрения различных языковых схем, и в смысле системы языка как таковой.

Язык проницаем. Оптимизм языка и рационализм товарной формы обеспечивают возможность перехода как в одну, так и в другую сторону. Деньги меняются на товар, товар — на деньги, означаемое обращается в смысл, смысл — в фонетическое очертание. Происходит безостановочный последовательный обмен, непрерывность которого разрушена в фотографии. Кадр делает возможным только односторонний переход, размыкая непрерывность двусторонней последовательности. Существует возможность превратить объект в предмет изображения, но обратный обмен и обратное движение невозможны.

Это размыкание связей находит свои параллели в другой схеме: конструкции разграничения смерти. Идея наблюдения символической границы между жизнью

и смертью, так же как и факта ее нарушения, принадлежит Жану Бодрийяру. Он обращает внимание на то, что цивилизационный процесс — это система последовательных сегрегаций, система выдворения различных социальных категорий за пределы человеческого сообщества и нормативного. Начинается этот процесс с выдворения смерти, установления социальной границы между будничным и смертоносным.

Мало-помалу мертвые перестают существовать. Они выводятся за рамки символического оборота группы. Они больше не являются полноценными существами, достойными партнерами обмена [15, с. 233].

Бодрийяр настаивает на том, что исключение смерти из символического оборота и символического обмена лежит в основе рациональности всей нашей культуры. Язык, разграничение смерти и товарная форма демонстрируют сходный принцип выстраивания пределов. Разграничение жизни и смерти становится одной из первых форм цивилизационных установлений, системой, которая предполагает противоположность позиций, но сохраняет идею постоянного символического обмена. В традиционных обществах он постоянно осуществляется между миром мертвых и миром живых.

В конечном счете смерть не что иное, как социальная демаркационная линия, отделяющая «мертвых» от «живых»; следовательно, она в равной мере касается и тех и других [15, с. 235].

Несмотря на очевидность разграничения, смерть проницаема для традиционных культур: она остается частью единого пространства единой культуры. Образ предков, погребения и пространство мертвых, включенное в повседневный оборот, — все это признаки постоянного обмена между территорией жизни и смерти.

Тот же принцип сохранен на уровне знака: обмен между означающим и означаемым равен обмену между посю- и потусторонним. Фотография нарушает этот принцип. В снимке непрерывность обмена нарушена, и распространение фотографии совпадает с разрушением конструкции смерти как таковой. Смерть вынесена за пределы жизненного круга. Мы имеем дело с нарушением фундаментальных экзистенциальных основ. Как замечал Мишель Фуко, рождение и смерть более не связаны с повседневным окружением [48]. Люди рождаются и умирают не в домах, а в больницах, клиниках и хосписах. Смерти нет места в круговороте жизни, она выстраивается таким образом, что исключает смерть.

Мертвым больше не отводится никакого места, никакого пространства/времени, им не найти пристанища, их теперь отбрасывают в радикальную утопию [15, с. 234].

Исчезновение смерти при этом разрушает не только конструкцию, но и сам принцип обмена. Базовая категория, положенная в основу многих рациональных и цивилизационных процессов, исчезает. По мнению Бодрийяра это размыкание не приводит к триумфу жизненного, а формирует обратную ситуацию: вторжение смертоносного на территорию жизни.

Раз нет больше кладбища, значит, его функцию выполняют все современные города в целом — это мертвые города и города смерти [15, с. 234].



Фотография поддерживает конструкцию одностороннего движения. Она останавливает последовательность обмена, делает переход ограниченным и неполным. Кадр — конечный смысл, в отличие от знака, он не обладает возможностью обратного перехода: препятствие смещения придает фотографии эсхатологический оттенок. Нарушая непрерывность разграничения и движения, фотография тем самым смешивает лимиты. Она истребляет различие между жизненным и смертоносным так же, как уничтожает границу между означающим и означаемым. Фотография открывает путь невысказанному, непроизносимому, нерациональному. Фотография становится формой символического смысла, системой неартикулированной и нерасчлененной речи. Она становится средством обнаружения невысказанной части языка.

Диахронизм знака постулирует количественный показатель двойного обмена. Товарная форма и деньги оперируют цифровым соответствием. Товарная форма предполагает перевод абстрактной ценности в количественную категорию денег, так же как знак предполагает переход смысла в строго очерченную конкретику означаемого. Знак производит коммерческий обмен формы и смысла. Одна из главных характеристик и знака, и товарной формы — это их исчисляемость. Применительно к языку и товарной форме мы прежде всего говорим о категориях, поддающихся измерению. В качестве альтернативы Деррида упоминал возможности письма, которые ускользают от структурированной системы знаков. «В алфавите есть что-то некоммерческое», — замечал он [17, с. 424]. И в конечном итоге критика теории знака — это критика представлений о количественных эквивалентах как единственно возможных. Одно из главных направлений дискуссии в теории знака — невозможность сделать выбор в пользу его структурного характера или, напротив, в пользу аморфного сочетания фонемы и смысла.

Фотография не просто настаивает на молчаливом, невысказанном — она свидетельствует об ослаблении принципа количественного эквивалента. Фотографическое соответствие сложно перевести в нумерологические показатели — изображение с трудом поддерживает математические или структурные принципы. О фотографических категориях содержания и смысла сложно говорить в понятиях «больше» или «меньше». Фотография разрушает монетизирующий принцип: смысл фотографии небуквален. Она близка некоммерческому характеру алфавита, его неопределенности и абстрактности. Снимок противостоит смысловой конкретике языка.

Избегая количественного аспекта, фотография снимает базовый принцип, положенный в основу знака и товарной формы. Сообщение фотографии всегда условно, оно редко сводится к единому резюме. На фотографии Картье-Брессона человек прыгает через лужу. Мы не можем вывести из этого кадра конкретный финальный смысл: это не рассказ о плохой погоде, прыжках в длину или несовершенстве городского ландшафта. Очертания этой фотографии (впрочем, как и многих других) не обмениваются на конкретное значение.

Фотография — сфера символического. Символические предметы, символические означающие, символические соответствия. Кадр сложно назвать символом, но он остается проводником символического смысла. Основа его символического характера — противостояние принципу подсчета, прямых соответствий, количества. Фотографическая среда сама по себе — это сфера символического обмена. Несмотря на свою непосредственную связь с достоверным миром, фотография теряет принцип реальности предмета. Сделанная однажды, она никогда не оперирует

достоверными объектами. Снимок становится автономной средой, он формирует не столько социальные, сколько символические связи. У фотографии нет никаких общественных обязательств, есть возможность их символического представления. Функциональная идея полезности может быть применима к языку, но она мало применима к фотографии. Снимок — идеологическая структура, у него нет прямого значения, но есть смысловое наполнение.

Фотография нарушает метафизику понимания, систему, где означающее меняется на смысл. Сфера символического предполагает сокрытие и сакрализацию значения. Символ никогда не понятен до конца: его поверхностное значение всегда скрывает суть, которая, как любая тайна, не может быть обнаружена. Смысл символического и сокрытого — в сохранении таинственного, его герметичности. Фотография эквивалентна самой себе, она соответствует собственному внутреннему смыслу. Говоря о текстах Руссо, Деррида обращает внимание на то, что философ XVIII в. стремится утвердить положительную ценность всего, что связано с членораздельностью. С фотографией происходит нечто совершенно противоположное: она утверждает ценность того, что связано с буквальным, но непонятым, точным, но неясным. Снимок тяготеет к нечленораздельности, его смысл неартикулирован. Фотография с большим трудом определяет разницу между понятиями, проводит границу между положительным и отрицательным. Снимок — это язык до речи, представление того, что не разделено на понятия. Фотографию сложно считать «естественным языком» Руссо — языком, который связан с детской речью до появления говорения.

В фотографии понятия смешаны и не идентифицированы. Фотография с этой точки зрения представляет собой безусловный парадокс. С одной стороны, она цельна, недифференцирована и едина. Снимок — единое пространство, которое в подавляющем большинстве случаев сложно структурировать или разделить на фрагменты. И в то же время фотография — всегда часть, фрагмент, эпизод, отрезок. Она убеждает нас в существовании целого, но подразумевает, что восприятие всегда сводится к фрагменту. Артикуляция подразумевает возможность разделения, раздробления, что фотография продельвает с большим трудом. Фотография — никогда не целое и в то же время никогда не ограниченное одним элементом. Фрагмент, деталь на фотографиях Эжена Атже или мастеров Гелиографической миссии никогда не существуют автономно. Они выделены, выбраны, но не артикулированы. Но в этом свойстве фотографии прослеживается языковая модель: артикуляцию языка часто принимают за артикуляцию мышления, в то время как определение понятия не всегда предполагает определение смысла, членораздельность не всегда становится обретением содержания.

Членораздельность — разграничение понятий. Это разъятие тела смысла как целого, исчезновение связи и единства. При всем рационализме членораздельность — разрушение целого, нарушение его естественной гармонии. Членораздельность слова — это нарушение божественного Абсолюта. Начало фотографического языка уводит в область теологии, снимок связывает нас с неопределенным наличием. Фотографии можно дать то же определение, которое Деррида дает условному начальному языку:

Людское рассеяние, абсолютное одиночество, немота, опыт, ограниченный дорефлективными ощущениями, переживаемым моментом, не затрагивающим ни память, ни

предвидение, ни воображение, ни способность к сопоставлению и рассуждению, — такова девственная почва любого социального, исторического, языкового начинания [17, с. 431].

В этом смысле фотография возвращает нас в изначальное, природное, естественное состояние. Фотография — это прекращение рациональной катастрофы языка.

## Литература

1. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии (1766) / вступ. ст. и примеч. Г.М. Фридлендера. М.: Гослитиздат, 1953. 519 с.
2. Маршалл М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего (1962) / пер. с англ. И.О. Тюриной. М.: Академический проект, 2005. 496 с.
3. Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. 146 с.
4. Васильева Е. Фотография и феномен времени // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2014. Вып. 1. С. 64–79.
5. Барт Р. Риторика образа (1964) // Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика / пер. с фр. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 297–318.
6. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака (1972) / пер. с фр. Д. Кралечкина. М.: Библион-Русская книга, 2003. 272 с.
7. Делез Ж. Различие и повторение (1969) / пер. с фр. Н. Маньковской и Э. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
8. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
9. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики (1916) / пер. с фр. А. Сухотина. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
10. Пирс Ч. Что такое знак? (1894) // Вестн. Томского гос. ун-та. Сер. «Философия. Социология. Политология». 2009. № 3 (7). С. 88–95.
11. Фреге Г. О смысле и значении (1892) // Логика и логическая семантика / пер. с нем. Б. Бирюков. М., 2000. С. 220–246.
12. Ogden C., Richards I. The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism. New York: Harcourt, 1927. 420 p.
13. Барт Р. Мифологии (1957) / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с.
14. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук (1966) / пер. с фр. В. Визгина, Н. Автономовой. СПб.: А-сacд. 1994 г. 408 с.
15. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть (1976) / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2011. 392 с.
16. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Я. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.
17. Деррида Ж. О грамматологии (1967) / пер. с фр. Наталии Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 511 с.
18. Блумфилд Л. Язык (1933) / пер. с англ. Е.С. Кубряковой, В.П. Мурат. М.: Прогресс, 1968. 608 с.
19. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. I. Прологомены к чистой логике (1900) / пер. с нем. Э.А. Бернштейна. М.: Академический проект, 2011. 253 с.
20. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса (1959) / пер. с фр. В.Г. Гака. М.: Прогресс, 1988. 656 с.
21. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка (1943) / пер. с англ. В. Звезгинцева, Ю. Лекомцева, И. Мельчук, В. Мурат. М.: КомКнига, 2006. 248 с.
22. Демьянков В. З. Доминирующие лингвистические теории в конце XX века // Язык и наука конца XX века. М.: Институт языкознания РАН, 1995. С. 239–320.
23. Якобсон Р. Нулевой знак // Якобсон Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 222–230.
24. Vaudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumiere: Litteralite de l'Image // L'Echange Impossible. Paris: Galilée, 1999. P. 175–184.

25. *Bart P. Camera Lucida: комментарий к фотографии (1980) / пер., коммент. и послесл. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.*
26. *Sontag S. On photography. New York: Farrar; Straus & Giroux, 1977. 165 p.*
27. *Nesbit M. Atget's Seven Albums. New Haven; London: Yale Publications in the History of Art, 1993. 428 p.*
28. *Duchenne G. B. de. Mecanisme de la physionomie humaine. Paris: Jules Renouard, 1862. 99 p.*
29. *Васильева Е. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX — начала XX в. Саарбрюккен: LAP LAMBERT, 2013. 280 с.*
30. *Talbot W. H. F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6.*
31. *Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.*
32. *Bart P. Система моды. Статьи по семиотике культуры (1967) М.: Изд-во им. Собашниковых, 2003. 511 с.*
33. *Зенкин С. Ролан Барт и семиологический проект // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Собашниковых, 2003. С. 5–28.*
34. *Зенкин С. Ролан Барт — теоретик и практик мифологии // Барт Р. Мифологии / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. С. 5–53.*
35. *Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики / пер. с фр. Г. К. Кошелева, Б. П. Нарумова. М.: РОССПЭН, 2004. 652 с.*
36. *Krauss R. Tracing Nadar // October. 1978. Vol. 5. P. 29–47.*
37. *Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Аксиома; Мифрил, 1997. 336 с.*
38. *Делез Ж. Симулякр и античная философия // Делез Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. И. Свицкий. М.: Раритет, 1998. С. 329–365.*
39. *Франц В. Симулякр и симуляция Ж. Бодрийера в контексте «постмодернистской чувствительности» // Сумма философии. Вып. 7. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 246–258.*
40. *Витгенштейн Л. Философские работы (1953) / пер. с нем. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева. М.: Гнозис, 1994. Ч. I. 612 с.*
41. *Бодрийер Ж. Симулякры и симуляция / пер. с фр. О. А. Печенкина. Тула: Тульский полиграфист, 2013. 204 с.*
42. *Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис, 1995. 100 с.*
43. *Дьяков А. Жак Лакан. Фигура философа. М.: Территория будущего, 2010. 560 с.*
44. *Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.*
45. *Мосс М. Очерк о даре // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. М.: Восточная литература, 1996. С. 83–169.*
46. *Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма (1905) // Вебер М. Избранные произведения / пер. с нем. Ю. Давыдова. М.: Прогресс, 1990. 808 с.*
47. *Derrida J. Aporias. Stanford: Stanford University Press, 1993. 87 p.*
48. *Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / пер. с фр. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. 448 с.*

## References

1. *Lessing G. E. Laocoon, ili O granitsakh zhivopisi i poezii (1766) [Laocoon: An Essay On The Limits Of Painting And Poetry]. Vstup. st. i primech. G. M. Fridlendera. Moscow, Goslitizdat Publ., 1953. 519 p. (In Russian)*
2. *Marshall M. Galaktika Gutenberga. Stanovlenie cheloveka pechataiushchego (1962) [The Gutenberg Galaxy The Making Of Typographic Man]. Transl. from Engl. by I. O. Tiurina. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2005. 496 p. (In Russian)*
3. *Fliusser V. Za filosofiiu fotografii [Towards A Philosophy of Photography]. Transl. from Germ. by G. Khaidarova. St. Petersburg, Izd-vo SPbGU Publ., 2008. 146 p. (In Russian)*
4. *Vasil'eva E. Fotografiia i fenomen vremeni [Photography and Phenomenon of Time]. Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 15. Arts, 2014, issue 1, pp. 64–79. (In Russian)*
5. *Bart R. Ritorika obraza (1964) [The Rhetoric Of The Image]. Bart R. Izbrannyye raboty: semiotika, poetika [Selected Works: Semiotics, Poetics]. Transl. from French by G. Kosikov. Moscow, Progress Publ., 1989, pp. 297–318. (In Russian)*

6. Bodriiia Zh. *K kritike politicheskoi ekonomii znaka* (1972) [*For The Critique Of Political Economy Of The Sign*]. Transl. from French by D. Kralechkin. Moscow, Biblion-Russkaia kniga Publ., 2003. 272 p. (In Russian)
7. Delez Zh. *Razlichie i povtorenie* (1969) [*Difference And Repetition*]. Transl. from French by N. Man'kovskaia and E. Iurovskaia. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1998. 384 p. (In Russian)
8. Liotar Zh.-F. *Sostoianie postmoderna* [*The Postmodern Condition*]. Transl. from French by N. Shmatko. Moscow, Institut eksperimental'noi sotsiologii Publ.; St. Petersburg, Aleteia Publ., 1998. 160 p. (In Russian)
9. Sossiur F. *Kurs obshchei lingvistiki* (1916) [*Course in General Linguistics*]. Transl. from French by A. Sukhotin. Moscow, Editorial URSS Publ., 2004. 256 p. (In Russian)
10. Pirs Ch. Chto takoe znak? (1894) [What Is a Sign]. *Vestn. Tomskogo gos. un-ta. Series Filosofiiia. Sotsiologiiia. Politologiiia* [*Bulletin of the Tomsk State University. Philosophy. Sociology. Political Science*], 2009, no. 3 (7), pp. 88–95. (In Russian)
11. Frege G. O smysle i znachenii (1892) [On Sense And Reference]. *Logika i logicheskaiia semantika* [*The Logic And Logical Semantics*]. Transl. from Germ. by B. Biriukov. Moscow, 2000, pp. 220–246. (In Russian)
12. Ogden C., Richards I. *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. New York, Harcourt, 1927. 420 p.
13. Bart R. *Mifologii* (1957) [*Mythologies*]. Transl. from French by S. N. Zenkin. Moscow, Izd-vo im. Sabashnikovykh Publ., 1996. 312 p. (In Russian)
14. Fuko M. *Slova i veshchi. Arkheologiia gumanitarnykh nauk* (1966) [*The Order Of Things*]. Transl. from French by V. Vizgin, N. Avtonomova. St. Petersburg, A-cad Publ., 1994. 408 p. (In Russian)
15. Bodriiia Zh. *Simvolicheskii obmen i smert'* (1976) [*Symbolic Exchange and Death*]. Transl. from French by S. N. Zenkin. Moscow, Dobrosvet Publ., 2011. 392 p. (In Russian)
16. Delez Zh., Gvattari F. *Tysiacha plato. Kapitalizm i shizofreniia* [*A Thousand Plateaus*]. Transl. from French by Ia. Svirskii. Ekaterinburg, U-Faktoriia Publ.; Moscow, Astrel' Publ., 2010. 895 p. (In Russian)
17. Derrida Zh. *O grammatologii* (1967) [*Of Grammatology*]. Transl. from French by Nataliia Avtonomova. Moscow, Ad Marginem Publ., 2000. 511 p. (In Russian)
18. Blumfeld L. *Iazyk* (1933) [*Language*]. Transl. from Engl. by E. S. Kubriakova, V. P. Murat. Moscow, Progress Publ., 1968. 608 p. (In Russian)
19. Gusserl' E. *Logicheskie issledovaniia. T.I. Prolegomeny k chistoi logike* (1900) [*Logical Investigations*]. Transl. from Germ. by E. A. Bernshtein. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2011. 253 p. (In Russian)
20. Ten'er L. *Osnovy strukturnogo sintaksisa* (1959) [*Elements of Structural Syntax*]. Transl. from French by V. G. Gak. Moscow, Progress Publ., 1988. 656 p. (In Russian)
21. El'msl'ev L. *Prolegomeny k teorii iazyka* (1943) [*Prolegomena to a Theory of Language*]. Transl. from Engl. by V. Zvegintsev, Iu. Lekomtsev, I. Mel'chuk, V. Murat. Moscow, KomKniga Publ., 2006. 248 p. (In Russian)
22. Dem'iankov V. Z. Dominiruiushchie lingvisticheskie teorii v kontse XX veka [The Dominant Linguistic Theories In The Late XX century]. *Iazyk i nauka kontsa XX veka* [*Language And Science At The End Of The Twentieth Century*]. Moscow, Institut iazykoznaniiia RAN Publ., 1995, pp. 239–320. (In Russian)
23. Iakobson R. Nulevoi znak [The Zero Sign]. Iakobson R. *Izbrannye raboty* [*Selected works*]. Moscow, Progress Publ., 1985, pp. 222–230. (In Russian)
24. Baudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumiere: Litteralite de l'Image. *L'Echange Impossible*. Paris, Galilée, 1999, pp. 175–184.
25. Bart R. *Camera Lucida: kommentarii k fotografii* (1980) [*Camera Lucida*]. Transl., comment. and afterword by M. Ryklin. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 223 p. (In Russian)
26. Sontag S. *On photography*. New York, Farrar; Straus & Giroux, 1977. 165 p.
27. Nesbit M. *Atget's Seven Albums*. New Haven; London, Yale Publications in the History of Art, 1993. 428 p.
28. Duchenne G. B. de. *Mecanisme de la physionomie humaine*. Paris, Jules Renouard, 1862. 99 p.
29. Vasil'eva E. *Gorod i ten'. Obraz goroda v khudozhestvennoi fotografii XIX — nachala XX v.* [*City and shadow. The Image Of City In Art Photography XIX — early XX c.*]. Saarbrücken, LAP LAMBERT, 2013. 280 p. (In Russian)
30. Talbot W. H. F. *The Pencil of Nature*: in 6 parts. London, Longman, Brown, green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6.
31. Lotman Iu. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [*The Semiotic Of Cinema And The Problems Of The Aesthetics Of Cinema*]. Tallin, Eesti Raamat, 1973. 140 p. (In Russian)

32. Bart R. *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury (1967) [The Fashion System]*. Moscow, Izd-vo im. Sobashnikovoykh Publ., 2003. 511 p. (In Russian)
33. Zenkin S. Rolan Bart i semiologicheskii proekt [Roland Barthes and The Semiology Project]. *Bart R. Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury [Bart R. System of Fashion: Articles On The Semiotics Of Culture]*. Moscow, Izd-vo im. Sobashnikovoykh Publ., 2003, pp. 5–28. (In Russian)
34. Zenkin S. Rolan Bart — teoretik i praktik mifologii [Roland Barthes — The Theoretician and The Practitioner Of Mythology]. *Bart R. Mifologii [Mythology]*. Transl. from French by S. N. Zenkin. Moscow, Izd-vo im. Sabashnikovoykh Publ., 1996, pp. 5–53. (In Russian)
35. Kristeva Ju. *Izbrannye trudy. Razrushenie poetiki [Selected Works: The Destruction of Poetics]*. Transl. from French by G. K. Koshelev, B. P. Narumov. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004. 652 p. (In Russian)
36. Krauss R. *Tracing Nadar*. October, 1978, vol. 5, pp. 29–47.
37. Batai Zh. *Vnutrennii opyt [Inner Experience]*. St. Petersburg, Aksioma Publ.; Mifril Publ., 1997. 336 p. (In Russian)
38. Delez Zh. Simuliakr i antichnaia filosofiiia [Simulacrum and Ancient Philosophy]. *Delez Zh. Logika smysla [Logic of sence]*. Transl. from French by Ia. I. Svirskii. Moscow, Raritet Publ., 1998, pp. 329–365. (In Russian)
39. Frants V. Simuliakr i simuliatsiia Zh. Bodriiara v kontekste «postmodernistskoi chuvstvitel'nosti» [Simulacrum And Simulation Of Jean Baudrillard In The Context Of “Postmodern Sensibility”]. *Summa filosofii [Summa Philosophica]*, issue 7. Ekaterinburg, Izd-vo Ural. un-ta Publ., 2007, pp. 246–258. (In Russian)
40. Vitgenshtein L. *Filosofskie raboty (1953) [Philosophical Investigations]*. Transl. from Germ. by M. S. Kozlova, Ju. A. Aseev. Moscow, Gnozis Publ., 1994, Part I. 612 p. (In Russian)
41. Bodriiia Zh. *Simuliakry i simuliatsiia [Simulacra and Simulation]*. Transl. from French by O. A. Pechenkin. Tula, Tul'skii poligrafist Publ., 2013. 204 p. (In Russian)
42. Lakan Zh. *Funktsiia i pole rechi i iazyka v psikhoanalize [The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis]*. Transl. by A. Chernoglazov. Moscow, Gnozis Publ., 1995. 100 p. (In Russian)
43. D'iakov A. *Zhak Lakan. Figura filosofa [Jacques Lacan. The Figure Of The Philosopher]*. Moscow, Territoria budushchego Publ., 2010. 560 p. (In Russian)
44. Gasparov B. *Iazyk, pamiat', obraz. Lingvistika iazykovogo sushchestvovaniia [Language, Memory, Image. Linguistic Of Language Existence]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 352 p. (In Russian)
45. Moss M. Ocherk o dare [The Gift]. *Moss M. Obshchestva. Obmen. Lichnost' [Society. Exchange. Personality]*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 1996, pp. 83–169. (In Russian)
46. Veber M. *Protestantskaia etika i dukh kapitalizma (1905) [The Protestant Ethic and The Spirit of Capitalism]*. *Veber M. Izbrannye proizvedeniia [Selected Works]*. Transl. from Germ. by Ju. Davydov. Moscow, Progress Publ., 1990. 808 p. (In Russian)
47. Derrida J. *Aporias*. Stanford, Stanford University Press, 1993. 87 p.
48. Fuko M. *Volia k istine: po tu storonu znaniia, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let [Will The Truth: On The Other Side Of Knowledge, Power and Sexuality]*. Transl. from French by S. Tabachnikova. Moscow, Kastal' Publ., 1996. 448 p. (In Russian)

Статья поступила в редакцию 5 сентября 2015 г.

#### Контактная информация

Васильева Екатерина Викторовна — кандидат искусствоведения; ev100500@gmail.com  
 Vasilyeva Ekaterina V. — PhD; ev100500@gmail.com