

*Е. В. Васильева*

## **МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА И ФОТОГРАФИЯ: СИСТЕМА ЯЗЫКА И СТРУКТУРА СМЫСЛА**

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

Статья посвящена исследованию принципов формирования смысла в рамках визуальных структур, музыкальной формы и в системе языка. Изображение, музыка и языковая среда подходят к созданию смысла различными способами. В то же время их содержательные системы обнаруживают общие принципы создания смыслового пространства. В статье рассмотрены музыкальные концепции Булеза, Шенберга Веберна и Кейджа, которые соотнесены с теориями изображения, языка и значения у Кондильяка, де Соссюра, Хайдеггера, Кристевой и Деррида. Особое внимание в статье уделено концепту обмена как центральному механизму определения смысла, демонстрирующему свои нюансы в каждой из художественных форм. Проанализирована конструкция знака и ее особенности на примере музыки, фотографии и речи. Затрагиваются аспекты формирования смысла на примере музыкальной формы, визуальных систем и вербального порядка. Рассмотрены категории содержания, обмена и значения, что позволяет скорректировать акценты в теории означающего, смысла и языка. Библиогр. 27 назв.

*Ключевые слова:* фотография, знак, смысл, знак, значение, содержание, язык, речь, голос, тишина, Булез, Кейдж, Шенберг, Лессинг, де Соссюр, Хайдеггер, Кондильяк, Кристева, Деррида.

## **MUSICAL FORM AND PHOTOGRAPHY: SYSTEM OF LANGUAGE AND THE STRUCTURE OF MEANING**

*E. V. Vasilyeva*

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

The article is devoted to the study of the principles of creation of sense within the visual structures, in the musical form and in the system of language. Images, music and language environment reveal the different approaches to the creation of meaning. In the same time, their informative systems detect the same principles of semantic space. The article examines the music-conceptions of Boulez, Webern, Cage and Schoenberg — they are correlated with the theories of image, language and values by Condillac, de Saussure, Heidegger, Kristeva and Derrida. Particular attention is paid to the idea of exchange as a central mechanism for determining the meaning in each art form. The text analyzes the construction of sign and its peculiarities in music, photography and words; it examines the aspects of formation of sense in musical forms, visual systems and verbal order. The article considers the categories of content, exchange and values that allows to adjust the emphasis in the theory of meaning, signified and language. Refs 27.

*Keywords:* photography, sign, meaning, sign, value, content, language, speech, voice, silence, Boulez, Cage, Schoenberg, Lessing, de Saussure, Heidegger, Condillac, Kristeva, Derrida.

Язык и музыкальная форма, звук и изображение, картина и текст — многое в аналитике европейской культуры построено вокруг этих векторов. Вопросы речи, изображения и музыки пересекаются, накладываются друг на друга, сохраняют свою автономию и единство. Картинка, звук и речь — единая сфера, единый круг проблем, единая аналитическая территория, где в то же время сформированы независимые концептуальные механизмы и методы. Музыка, изображение и язык связаны с вопросами изложения и предмета, сюжета и повествования, последовательности и смысла. Эти проблемы по-разному артикулируются в каждой из дисциплин, очерчивая при этом единый круг проблем.

Фотография занимает в этой теоретической сфере особое место. С одной стороны, она прочно связана с традицией классического изображения, сохраняет и поддерживает его принципы, в том числе с точки зрения теории. Снимок — пример классической визуальной структуры. Разговор о соотношении изображения и речи дает возможность проецировать изобразительные принципы на фотографию. Круг проблем, поднимающий вопросы создания и связи изображения и текста, был обозначен в работе Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» [1]. Изображение и текст исходят из принципиально разного инструментария, замечает Лессинг. Повествование развивается во времени, изображение — нет. Это обстоятельство формирует особое качество картины, где сюжет одномоментен. Работа Лессинга — важный эпизод, она определяет начало объемной дискуссии о несоответствии между изобразительными и нарративными принципами. Труд Лессинга важен как факт обнаружения самой проблемы, как обстоятельство установления структурной связи и несоответствий между текстом и картиной, как изложение принципов, которые могут быть рассмотрены и на примере фотографии, и с точки зрения звука, и в системе языка.

Фотография в этом смысле — преемница классической картины: по своей нарративной форме она поддерживает традиционные изобразительные принципы. И в то же время фотография — нестандартный визуальный продукт: она моментальна, максимально приближена к реалиям окружающего мира, точна в способности воспроизведения и повторения. Она является безусловным способом указания на предмет, эмфатическим инструментом, и одновременно средством устранения иерархического и смыслового статуса объекта. Фотография — своеобразный способ образования смысла и значения. Снимок предельно конкретен в своей опоре на обстоятельства действительного мира. И в то же время он неустойчив по своему содержанию: кадр сложно свести к фиксированному значению и единому знаменателю. В фотографии не всегда легко обнаружить локальный смысл. С точки зрения определения вектора смысла язык идеологичен, фотография — нет. И в конечном итоге мы вынуждены признать, что значение снимка формируется в рамках неустойчивого понимания феномена смысла.

Заметим, вопрос образования смысла — одна из фундаментальных проблем европейской феноменологии, построенная вокруг выявления Идеи, средств ее идентификации и выражения. Один из центральных вопросов здесь — возможность существования Истины и перспективы использования доступного нам инструментария ее определения. Речь, изображение и музыка в разных системах интерпретируются как способы обнаружения и сокрытия. Звук и картина воспринимаются как возможный способ дезавуировать истину или как способ ее скрыть. Такое понимание механизма истинного, его связи с инструментом голоса, письма и изображения мы встречаем у многих авторов. Один из возможных примеров — «Парменид» Мартина Хайдеггера [2], где автор говорит о значении истинного в его греческом понимании. Хайдеггер полагает, что в греческой традиции слово «истина» связано с понятием «не-сокрытого». В то время как уже латинская традиция исходит из принципиально другого смысла: «истинное» (*verum*) как защищенное, спрятанное, скрытое. Хайдеггер замечает, что греческое и латинское понимание значения «истинного» диаметрально противоположно. При переходе от ранней греческой философии (Парменид и Гераклит) к поздней античной и латинской мысли (классическая греческая

и римская философия) происходит принципиальное изменение в осознании феномена смысла. В конечном итоге, по мнению Хайдеггера, это приводит к нарушению вектора всей европейской философии, которая со временем отходит от попыток обнаружения сокрытого и недоступного (даже в своих очертаниях) смысла и сосредоточивается на проблеме ее восприятия, т. е. проблеме субъекта и личности. Тем не менее греческая и римская традиции понимания истинного находят свое продолжение в понимании инструмента звука, речи, формы и языка. Мы обнаруживаем условную возможность двоякого ответа на вопрос о целях знаковых систем — и как инструмента обнаружения, и как механизма сокрытия.

В своей работе «Поэзия — центр и отсутствие — музыка» Пьер Булез [3], цитируя Малларме, говорит: «... между музыкой и словесностью существует чередующаяся грань, которая то расширяется в сторону тьмы, то непреложно сверкает единственным феноменом, который я назвал Идеей» [3, с. 173]. Наблюдение Булеза — о соотношении священного и открытого, о возможности обнаружить систему, одновременно соответствующую этим взаимоисключающим понятиям, о способности уловить феномен, объединяющий сакральное и репрезентативное. Суть не только в признании (или в непризнании) музыки и языка феноменами, способными реализовать эти принципы, — идея в том, чтобы определить саму возможность их присутствия, очертить границы существования схемы, избегающей латинизированного рационалистического противостояния сокрытого и дезавуированного, означающего и означаемого, найти элементы и механизмы, избегающие принципа обмена. Понимание музыки как языка мира, свойственное многим теоретическим и критическим конструкциям, наблюдение скорее поэтическое, нежели критическое. Оно связано с представлениями о возвышенном, и в этом смысле несколько пафосное определение музыки как языка сущего — это, пожалуй, религиозный жест, нежели аналитическая форма. Тем не менее, лирическая идея поднимает важный смысловой аспект — механизм создания смысла и феномена сокрытия, который действует как на уровне музыки, так и на уровне языка. Музыкальное и языковое нарушает сакральную неприкосновенность Истины, ее священный смысл. Они вскрывают и трансформируют тайную секретность, которая заключена в очевидности. Не-сокрытость остается формой сохранения потаенного.

Идентификация смысла, попытка определения музыкальной формы как текстового фрагмента и опровержение этого взгляда — одно из направлений дискуссии о соотношении музыки и языка. Возможность понимания музыки как текста и речи, как музыкальной формы — тема, которая постоянно возникает в рассуждениях о звуке и языке. Если мы оставим в стороне вопрос вербального наполнения музыкальной формы, связанный с проблемой речитатива, текста и его функции в музыкальном произведении (а это вполне самостоятельное и автономное направление аналитики музыки и ее содержания [3; 4; 5]), мы столкнемся с фундаментальной проблемой взаимодействия музыкального и текстового: вопрос о наличии смысловой основы. По этому поводу существуют разные взгляды как с точки зрения языка, так и в контексте теории музыки. Основное направление дискуссии сводится к решению двух вопросов. Первый: обладает ли речь музыкальной составляющей, и где может быть обнаружена граница между музыкой, речитативом и языком [3; 5; 6]. Второй: сохраняет ли музыка смысловую составляющую и обладает ли музыка способностью формировать и удерживать смысл [7; 8; 9].

Понимание речи как музыки известно и музыкальным, и лингвистическим теориям. Мышление XX столетия пришло к тому, что утверждало наличие смысла в любых конфигурациях. Новая и новейшая музыкальные теории подразумевали безграничность музыкального материала, что предполагало изменение отношения к музыкальной форме. С этой точки зрения музыкой является любая (в том числе нулевая) акустическая среда [10]. Речь лишь частный случай этого окружения, звучание, связанное с акустическим абсолютом, инструмент, обладающий звуковым наполнением. Этот тезис, высказанный многими авторами и хорошо известный по теоретической конструкции Кейджа, можно считать одним из центральных концептов XX века [11]. Он поднимает вопрос о соотношении музыки и языка, рассматривая речь как абстрактную музыкальную форму. В этой системе язык утрачивает свое прямое значение, редуцируя ценность означаемого, но одновременно утверждая возможность подлинного. Идея Кейджа заключена в непосредственном обращении к феномену Истинного, к возможности обретения Идеи через звук. Его мысль — в осознании акустического фона мира как формы гармонии, где звук не связан со смыслом или подразумевает иную форму его существования. Одно из наблюдений Кейджа — обретение содержания, которое противостоит логическому смыслу, и определение формы, способной создать иррациональный смысл.

Частичная утрата механизма значения позволяет сохранить обращение к абсолютному смыслу. Для Кейджа вопрос определения речи как музыкального фрагмента — это прежде всего вопрос идентификации формы. Что можно считать музыкальной конструкцией, а что нет? Где проходит граница, разделяющая речь и музыку, и где критерии, позволяющие убедительно вынести текст за пределы музыкальной системы? Если все, что нас окружает, — это музыкальная структура, нет никаких оснований выводить вербальное звучание за пределы музыкального ряда [11, р.92]. Звук априори наделен содержанием, но этот смысл не равен понятийному принципу языка. Концепт Кейджа поднимает вопрос о способах отражения Идеи, и эта конструкция связывает нас с проблемой формирования речи как таковой.

Музыкальное качество речи стало одним из направлений в разговоре о происхождении языков. Самые известные авторы этих концепций — Руссо и Кондильяк. Руссо — сторонник музыкального происхождения языков [12]. По своему настрою он делит языки на север и юг. Северную компоненту он связывает с нарастанием согласных, препятствий, ритма, артикуляции. Юг, по его мнению, музыкален, он растягивает гласные, выводит языковую форму из пения. Кондильяк — сторонник иной теории [5]. По его мнению, не язык возникает из музыки, а, наоборот, музыка, пение есть следствие развития языка. Кондильяк (и это ключевой момент для многих последующих лингвистических и антропологических теорий) связывает возникновение языка с членораздельностью. Разделение, пауза, жест — в этом он усматривает источник речи и языка. Он считает музыку составляющей частью языка, но не ставит между ними знак равенства. Он полагает, что у речи и пения слишком разный принцип. У Кондильяка речь — феномен, связанный не столько со звуком, сколько с паузой, безмолвием, преодолением. Источник языка — дистанция, прерывание, остановка. Язык возникает из разделения звуков и смыслов, и в этом смысле молчание и тишина — составляющая часть и основа вербального. Эта идея по сути становится близкой новейшей теории музыки. Стремление видеть

смысл в молчании, равно как и попытка восприятия повседневной речи частью музыкального потока — концепт, который мы находим и у Шенберга [9], и у Кейджа [11], и у Булеза [3]. Язык воспринимается как музыкальная форма, напрямую связанная со звуком, но дистанцированная от языкового смысла.

Кондильяк полагал, что музыкальная составляющая играет второстепенную роль в процессе организации значения. Музыка равна слову по своей выразительности, но тонкие модуляции не нужны для выражения смысла [5, с. 193]. Категория смысла становится главным критерием, способным идентифицировать язык и отличить его от музыки. Эта форма связана с фигурой лингвистического знака, идея которого была сформулирована Фердинандом де Соссюром и которая связывает звучание и смысл, устанавливает нераздельную связь между означающим и означаемым.

Идея лингвистического знака была окончательно оформлена в «Курсе общей лингвистики» [13], изданном уже после смерти де Соссюра. Фактически эта работа стала своеобразным итогом наблюдения формы знака, который был использован в европейской культуре начиная с античности, стал частью языковых теорий XIX века [14] и лег в основу лингвистических и социальных концептов XX столетия [15]. Несмотря на критику и корректировку де Соссюровской модели, которую мы находим в работах Огдена [16], Фреге [17], Ельмслева [18], его теорию знака до сих пор принято считать основой теории языка, а знак — смысловой и конструктивной единицей речи [19]. Главный компонент идеи де Соссюра — единство фонетического звучания и значения, которые объединены в слове, представляя собой нерушимую связь. Знак, предполагает швейцарский лингвист, представляет собой комбинацию означающего и означаемого, где означающее — условная фонетическая или графическая форма, а означаемое — предмет или идея, которую она обозначает. Он говорит о единстве звука и смысла в языке: голос или графема в соединении со смыслом неразделимы как лист бумаги [13, с. 113]. Означающее и означаемое находятся в состоянии постоянного обмена, где звук меняется на содержание, а содержание — на звук. Заметим, это обстоятельство дало основания соотнести теорию знака с политэкономическим инструментом и позволило рассматривать ее в контексте экономических и социальных теорий XX века.

В музыке такого соединения не происходит. Нотная графема соотнесена со звуком — она поддерживает принцип знака, находит свой прямой акустический эквивалент, но этот эквивалент лишен формального содержания. Музыкальная конструкция демонстрирует схему, где звук не соотнесен со значением: означающее лишено смыслового наполнения. На это обстоятельство — отсутствие означаемого — обращал внимание и Артур Шопенгауэр [7]. «Музыка представляет собой не означаемое, а только знак», — замечал он [7, с. 1]. То же отмечает Пьер Булез: «Музыка не является впрямую означающей, она не может отвечать ни за какое значение» [3, с. 182]. Но здесь, и применительно к языку, и применительно к музыкальной форме, встает вопрос о том, что является значением, каковы его границы и что может быть рассмотрено в рамках категории значения.

Соссюровская модель так или иначе тяготеет к представлению об однозначности смысла. Слово подразумевает конкретную единицу. «Дверь», «книга», «стол» — за этими словами стоят фиксированные понятия. В музыке отсутствует механизм понятия, что затрудняет сведение музыкальной формы к единому смысловому зна-

менателю. «Музыка — язык, который не постигается разумом», — отмечает Шенберг [9, с. 24]. Музыкальная конструкция создает форму, которую априори сложно подтвердить или опровергнуть в силу отсутствия фиксированного значения. И в этом смысле музыкальная форма интересна сама по себе: она предполагает создание значения, которое находится за пределами рационального смысла. Музыка претендует на статус сакрального языка, адаптируя языковую форму к сакральному значению. На это обстоятельство в работе «Звук и слово» [3, с. 128–134] обращает внимание Пьер Булез, который говорит о смысловой закрытости литургического текста. Одна из идей сопряжения языка и музыки — в ускользании смысла. Булез вслед за Шенбергом рассуждает о редукции текста в музыкальном произведении, о фактическом исчезновении вербального значения слов в музыке [3, с. 178]. Он обращает внимание на то, что в ритуальных песнопениях разных культур используются устаревшие или мертвые диалекты, прямой смысл которых ускользает от слушателя. Отчасти идея заключается в сохранении традиции, поддержании устойчивейшей формы, сохранении ритуальной последовательности. Но смысл исчезнувшего языка — в таинстве смысла, в обращении к несуществующему. Мертвый язык — это обнаружение сокрытого, стремление сохранить его священную форму, попытка конституировать факт наличия и герметичность сакрального. Объектом восприятия становится сакральный язык, главная идея которого — отсутствие или редукция прямого значения. «Музыка наделяет неожиданной силой потустороннее в языке», — замечает Булез [3, с. 179]. Тайный смысл разрушает стандартный механизм понятия, обнаруживая нерациональные формы создания смысла. Текст, лишенный прямого или буквального значения, формирует новое содержание, которое не находит прямого продолжения в бытийственной среде.

Слово подразумевает референцию в реальности: язык формирует параллельную дублирующую систему понятий, но сохраняет веру в существование достоверного мира. Язык — это параллельная среда, дублирующая конструкция описания. Система речи предполагает существование прототипа, который становится объектом выявления или сокрытия. Конструкция языка исходит из предположения, что у языка есть предметный или чувственный прототип. Музыка, выступая во многих теориях как аналог языка мира [9], конструкцию связи с миром в сущности не предполагает. Здесь можно вспомнить тезис Шопенгауэра о том, что референция музыкальной формы с миром весьма условна:

Музыка, не касаясь идей, будучи совершенно независима от мира явлений, совершенно игнорируя его, могла бы до известной степени существовать, даже если бы мира вовсе не было [7, с. 3].

Вопрос о состоятельности теории знака неоднократно возникал и в рамках лингвистических теорий. И далеко не всегда это были вопросы, связанные с проблемой референции. Юлия Кристева [20], например, обращала внимание на то, что понимание языка как наборной конструкции чередующихся знаков, возможно, не вполне верно. Она представляет язык как гераклитов поток, где соотношение между фонемой и смыслом далеко не так однозначно, как в сосюрговской схеме, и обращает внимание на то, что ни одна теория языка всерьез не рассматривала речь как неразделимую текущую форму [20, с. 36]. Ее модель предполагает не только

и не столько неартикулированность речи, сколько ее несоответствие неартикулированности смысла. Представления об артикуляции смысла или не равны значению слова, или вообще несостоятельны в силу своей конечности. В ином контексте на феномен текучести обращает внимание Пьер Булез [3, с. 123–127]. По его мнению, традиция европейской музыки — это нормализация взаимоотношений между интервалами. Он говорит о конструкции интервалов, о том, что именно они формируют иерархическую сетку [3, с. 124]. Фактически текучесть не только противостоит интервалу, но и снимает саму возможность иерархической системы. Поток исключает или как минимум затрудняет механизм обмена, разрушая наши представления о языке как о рациональной системе. Рассмотренный как поток, язык ускользает от монетарного принципа обмена звука на смысл, ставя под вопрос классическую рациональную схему образования значения.

Разрушая (хотя бы отчасти) систему знака, нарушая связь означающего и означаемого, музыкальная форма как таковая поднимает вопрос о границах смысла. Она ставит вопрос о феномене значения в целом: из чего состоит эта конструкция и как она формируется. Речь не идет ни о бесконечности содержания, ни о многозначности — иная структура смысла предполагает принципиально иную композицию значения, гораздо более абстрактную, неустойчивую и неопределенную, нежели это может быть отражено в речи. В сущности, вопрос о музыкальном содержании — это вопрос о границах значения в языке. Такой подход ставит под сомнение метафизику понимания, обозначенную Аристотелем [21]. «Не означать что-то одно — значит ничего не означать <...> невозможно что-либо мыслить, если не мыслят что-то одно» [21, с. 128], — это основа всей европейской системы понимания и значения, которая может быть нарушена в фотографическом кадре. По поводу аристотелевского тезиса в фотографии возникает целый ряд сомнений. Насколько обоснованы наши представления о точности и конечности смысла? Насколько знак сводим к фиксированному единичному содержанию? Насколько убедительно наше представление об объективности смысла, который очень произвольно включен в конструкцию слова? Насколько феномен смысла привязан к идее понятия? И насколько понятийный механизм неизбежен в системе смысла?

По наблюдению Жака Деррида, значение — это территория идеальности [22]. Это абстрактная форма, чистый в своей предельности абсолюта. Феномен значения предполагает постоянное присутствие чистого смысла, абсолюта, абстракции, которая является неотъемлемой частью предметного мира. Абстрактная основа заложена в объектах и связях, объединяющих их в единую бытийственную систему. Составная часть предметной системы — это абстрактный фон. Понятие, слово — это формообразующий элемент, очерчивающий границы нашего понимания, нашей системы и, в конечном итоге, границы мира. Язык в этом смысле — постоянная форма присутствия идеального и фактического, способность их объединения и пересечения. Язык сам по себе предполагает сомнение в идее наличия: если существование возможно на уровне абстракции — насколько объективной может быть идея существования в целом? По большому счету, мы не до конца понимаем, что представляет собой означаемое и каковы его границы.

Значение складывается как форма присутствия Ничто. В этом есть определенный парадокс языка и смысла: и то и другое постулируется через отсутствие. При всей своей актуальности язык — это форма исчезновения, форма небытия.

Язык — система исчезновения вещей. В сущности, мы предполагаем, что идеи небытия, Ничто, пустоты возникают прежде всего в языке и сознании. Существование Ничто ставит под сомнение безусловность существования материального мира. Речь при этом оперирует механизмом пустоты, отсутствия, и это важная компонента в системе формирования понятия и значения. В известном смысле Ничто, как феномен значения, снимает антитезу существующего и несуществующего, переводя дискуссию о достоверном в другую категорию понятий. Значение как Ничто подразумевает другую конструкцию знания, не связанную с противопоставлением существующего и несуществующего, посю- и потустороннего, рационального и иррационального. Ничто (и категория значения поддерживает эту конструкцию) не подразумевает механизм обмена, представленный в знаке. И вообще исходит из других категорий, нежели конструкция прямого соответствия, в частности, обмена фонемы на смысл.

Ничто есть отрицание определенности, и такое отношение к речи меняет наше представление о языке и отношении к нему. Если мы принимаем факт существования Ничто в речи, язык становится неустойчивой формой. Он становится системой выражения неопределенности, что серьезно противоречит и нашим представлениям о языке как структуре, и нашим представлениям о конкретности знака. Если мы воспринимаем значение как форму неопределенности, язык превращается в подвижную неустойчивую систему приблизительных значений, приблизительных смыслов и условного понимания. Если значение приблизительно, то вслед за Кондильяком [5] и Витгинштейном [23] нет никаких оснований полагать, что слово во встречной речи соотносено с тем же понятием, что и наше собственное. Тезис о том, что все названное имеет определенность, кажется очень спорным. И в сущности даже такая форма, как язык, сформировавшаяся более или менее как система адресных обозначений, не предполагает безусловной точности понятий, значений и объектов. Язык в таком восприятии значения предстает как текучий гераклитов поток, о котором говорит Кристева [20].

В этом смысле язык близок идее сакрального: какая-то часть смысла всегда ускользает, остается сокрытой, неидентифицированной. Смысл обладает качеством тайного. И в этом смысле невыразимое — часть категории значения. Смысл содержания в том, что какая-то его составляющая не может быть ни обнаружена, ни вербализована. Неясность сакрального текста лишь поддерживает эту идею тайного как части смысла. Смысл неявный удерживает смысл фактический. И непонимание текста является частью его восприятия и идентификации. Значение и смысл сохраняют смутный элемент, который остается частью их самих. Неясность текста — часть его смысла. И, пожалуй, это главная категория, в которой музыка расходится с текстом. Музыкальная форма лишена конкретного значения. Она действует при помощи иного инструмента и других средств выражения. Смысловая неясность, неидентифицированность музыкального фрагмента не является частью вербального значения. Музыка, делая выбор в пользу сокрытого и создавая собственное священное значение, утрачивает сакральную неопределенность текста и языка. Невысказанное как часть смысла отсутствует в силу того, что отсутствует вербализованное. Отсутствие вербального истребляет категорию невысказанного. Музыка — это исчезнувший текст [3, с. 175]. Она обладает способностью находить смутный элемент смысла, его неопределенную компоненту. Музыка обнаруживает



затуманенный пласт значения, констатирует факт его наличия. Пользуясь словами Булеза, «музыка наделяет неожиданной силой потустороннее в языке» [3, с. 179].

Фотография вступает в эту игру с иных позиций. Она удовлетворяет всем качествам классического изображения и с точки зрения целей, и с точки зрения принципов. В то же время фотография обнаруживает целый ряд специфических черт: она механистична, моментальна, буквальна по отношению к объекту и в известном смысле занимает промежуточное положение между картиной и буквальным отражением окружающего мира. Фотография конкретна и тавтологична, она с трудом формирует систематизирующий аппарат обобщения. В отличие от языка, который оперирует общими понятиями, формирует абстрактную систему категорий, фотография привязана к конкретному предмету. Но в своей буквальности фотография претендует на статус элементарной единицы, формируя особый взгляд на феномен смысла.

Механизм фотографии может быть рассмотрен с точки зрения конструкции знака. Фотография предполагает непосредственное обращение к предмету, является его непосредственным воспроизведением. И в этом смысле фотография ближе к объекту, нежели рисунок. Этой близости присуще единство, свойственное знаку: снимок и вещь демонстрируют непосредственную связь. Снимок соединяет объект и его отпечаток, отчасти воспроизводя конструкцию соединения слова и смысла.

И в то же время принцип фотографии и форма знака друг другу противостоят. Де Соссюр считал одной из характеристик знака неразрывную связь означающего и означаемого. Снимок связан с предметом и отчасти поддерживает тот же принцип взаимодействия, который мы наблюдаем между словом и значением. Фотография «ломает» непрерывное обстоятельство движения — этот принцип нарушен в фотографии. Кадр подтверждает разделенную форму изображения и объекта, демонстрирует возможность их автономного существования. В системе знака это невозможно: означающее и означаемое постоянно меняются, но это неделимое соотношение. Предмет и фотография дистанцированы по отношению друг к другу — они разделены и с точки зрения физического положения, и с точки зрения смысла. Фотография дает пример объекта без обозначения.

Одно из генеральных отличий — отсутствие принципа обмена, который сохраняется в слове (перверсия означающего и означаемого) и отсутствует в фотографии. Последовательный обмен между кадром и действительностью невозможен. Фонема и значение находятся в подвижном соотношении, обратный переход снимка в действительность невозможен [24]. Объект может быть запечатлен на фотографии, но обратный переход совершить нельзя. Фотография размыкает принцип обмена, нарушая тем самым один из центральных принципов рационалистического сознания. Снимок демонстрирует иную систему соответствия, где устранен принцип перехода очертания и смысла, и это снова поднимает уже прозвучавший выше вопрос о критериях и принципах образования смысла. Фотография представляет собой любопытное явление: она приближена к языковой форме и в то же время разрушает фундаментальные основы языка. Разрушение конструкции обмена кажется здесь важным обстоятельством. Устранение системы эквивалентного перехода, прямого обмена фонемы (или очертания) на значение обнаруживает, как и в музыкальной форме, иные принципы образования смысла. Фотографическое значение формируется за пределами рациональных принципов прямого перехода звука (изображения) и понятия.

Принцип знака, означающее и означаемое задают программу всей системы. Конструкция знака — исходная точка разлома, обстоятельство разделения формы и смысла. Одно из обстоятельств знака — определение того, что форма и смысл всегда разделены. Двойная структура знака погружает нас в систему обмена. Фонетическое звучание и смысл связаны друг с другом идеей эквивалента. Элементы не идентичны друг другу, но они составляют равные соответствия. Идея представления языка в терминологии денежного обмена принадлежит самому де Соссюру [13, с. 305]. Его наблюдение — представление о том, что качественно не равные между собой компоненты могут быть сведены к единому знаменателю. Речь — это соотношение элементов, которые заведомо не равны. В фотографии принцип обмена нарушен: принцип одностороннего перехода разрушает непрерывность знака. Снимок не оперирует категориями эквивалента, кадр — буквальная копия. Фотография не предполагает связи элементов через явления другого категориального порядка.

Конструкция де Соссюра позволила сформулировать модель совмещения социально-экономической схемы и языка. Фонема меняется на смысл так же, как деньги меняются на товар. Эта идея легла в основу многих лингвистических и социальных теорий, рассматривая форму обмена единым принципом, который действует в системе языка, социальных институций и товарной формы. Язык и товарная форма демонстрируют принцип прямого соответствия, возможность перехода из одного состояния в другое. Принцип означающего и означаемого находит свои прямые параллели в товарной форме. Это наблюдение позволило сравнить идею де Соссюра и концепцию Маркса [25]. Конфигурация знака повторяет рыночный закон стоимости. «Рыночный закон стоимостей — это вопрос эквивалентностей <...> он в равной мере относится и к такой конфигурации знака, где эквивалентность означающего и означаемого делает возможным регулярный обмен референциальными содержаниями...», — замечает Бодрияйр [25, с. 58]. Тем не менее категории смысла и значения обнаруживают обстоятельства, которые эту классическую экономику стоимости прерывают. И размыкание обмена, нарушение принципа знака и обмена есть нарушение фундаментального принципа, на котором построена метафизика сознания и языка. Нельзя сказать, что фотография играет в этом разрушении центральную роль, но она наглядно демонстрирует обстоятельства этого процесса.

Этот механизм размыкания находит свои параллели в другой конструкции: референции смерти. Бодрияйр обращал внимание на то, что исключение смерти из повседневного оборота — основа рационалистического характера нашей культуры. Смерть проницаема для традиционных обществ: образ предков, погребения, пространство мертвых включены в повседневный оборот. Территория жизни и территория смерти представляют собой единое символическое пространство. Рационалистическая система разделяет жизнь и смерть, делает их фигурантами перехода, что находит свои прямые параллели в обмене означающего и означаемого. Фотография этот механизм обмена размыкает, выстраивает принципиально иную схему соотношения формы и смысла, устраняет рационалистический принцип. И это обстоятельство происходит не только на уровне изображения, но и на уровне языка. Мы можем говорить или о нарушении языковой схемы и «смерти речи» [6], или о том, что наши представления о речи как рационалистической конструкции не совсем верны и что язык, как и музыкальная форма, содержит обширный пласт внелогического, внерационального и внепонятийного.

Фотография свидетельствует об ослаблении принципа исчисляемости, она разрушает монетизирующий принцип: смысл фотографии не буквален. В сущности, фотография демонстрирует, что метафизика понимания может быть нарушена и подчинена иному принципу. Категории смысла, значения и понимания не сводимы к монетизирующим идеям прямого перехода. Понятие, значение и смысл предполагают пласт неназванного, неопределимого и невысказанного. Конструкции неэквивалентного перехода, сама возможность этого прецедента была в свое время рассмотрена Марселем Моосом [26]. Его внимание было сосредоточено на изучении традиционных обществ, тем не менее Моос обозначил механизм социального движения, которое не имело эквивалентной компоненты. Речь шла о даре, у которого нет встречной формы и который противостоит идее эквивалентного товарно-денежного обмена. Система дара не предполагает механизм обратного перехода, не подразумевает наличия эквивалента. Ответный дар не связан ни с категорией равенства, ни с идеей обмена. И этот тезис — больше, чем простое наблюдение. Говоря о традиционных обществах, Моос обнаруживает системы, избегающие принципа обмена. Аналитический принцип несостоятелен при изучении символических структур, форм сокрытия или умолчания. Рациональная идея с трудом оперирует с невербальным, немонетарным пластом или не справляется с ним вовсе. Мы наблюдаем ценности, существующие вне потребительской иерархии, истории и количественного исчисления, — эта компонента с трудом идентифицируется утилитарным логическим инструментом, остается невоспринятой и непонятой. Механизм рационального знакового обмена не работает ни в фотографии, ни в музыкальной сфере, ни в социальной среде, ориентированной на символическую схему и символические ценности. И при всей устоявшейся традиции аналитики языка не до конца понятно, какой объем в речи занимает невербальный смысловой пласт.

Традиционно мы полагаем, что языковой знак тяготеет к итоговым конструкциям содержания и выражения. Но и фотография, и музыкальная форма, и речь обнаруживают тот факт, что смысл далеко не всегда может быть констатирован и сведен к единому знаменателю. Но и язык, как мы заметили, не только опирается на идею значения, но и противостоит ему. Фотография скрывает перспективу смысла, обнаруживает размытые рамки значения. Не обладая дополнительными комментариями, мы с трудом можем определить содержание фотографии — на это обстоятельство обращал внимание, в частности, Барт [27]. Когда на снимке Картье-Брессона мы видим человека, прыгающего через лужу, мы с трудом можем определить смысл, буквальное содержание и даже идеологический вектор этой фотографии. Фотографический смысл предстает неопределенной средой, что по сути близко недифференцированному пласти языкового смысла. Это изображение с неопределенным содержанием. Сакральное, неявное, тайное становятся главными характеристиками смысла фотографического. И фотография, и язык обнаруживают несводимость к формальным значениям. Снимок находит возможность обозначить необозначаемое. Оказываясь бессильной перед необходимостью передачи прямого смысла, фотография переходит на территорию секретного и таинственного. Идея прямого значения в фотографии заменена пространством невысказанного. Но таинственное, обнаруженное посредством фотографии, переведенное в разряд дезавуированного, не может быть вербализовано — при обращении в систему знака невысказанное утрачивает свой сакральный смысл. В этом смысле снимок

обращает внимание на то, что описание мира не всегда может быть сведено к наивному называнию. Фотография, музыкальная форма и язык демонстрируют, что дескрипция мира обладает невербализованным срезом, где смысл формируется за пределами значения. В изображении, музыкальном фрагменте и языке метафизика смысла опирается на конструкции невербального и невысказанного. Они подразумевают феномен неопределенного.

## Литература

1. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии (1766). М.: Художественная литература, 1953. 132 с.
2. Хайдеггер М. Парменид / пер. с нем. А.П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2009. 384 с.
3. Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / пер. с фр. Б.Скуратов. М.: Логос-Альтера, 2004. 200 с.
4. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм // Фридрих Ницше. Рождение трагедии. М.: Ad Marginem, 2001. 736 с.
5. Кондильяк Э. Опыт о происхождении человеческих знаний. О языке и методе // Сочинения: В 3 т. М.: Мысль, 1980. Т. 1. С. 182–302.
6. Деррида Ж. О грамматологии (1967) / пер. с фр. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 511 с.
7. Шопенгауэр А. О сущности музыки / вступит. ст. К.Эйгес. Пг.: Музгиз, 1919. 42 с.
8. Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / пер. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 31–59.
9. Шенберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост. и пер. Н. Власовой, О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 248 с.
10. Зенкин К. Кейдж и «час нуль» культуры // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Матлы науч. конф. М., 2002. С. 67–78. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Вып. 46).
11. Cage J. Silence. Lectures and Writings (1961). Middletown: Wesleyan University Press, 1979. 276 p.
12. Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков // Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. Трактаты. М.: КАНОН-Пресс, 1998. С. 80–95.
13. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики (1916) / пер. с фр. А. Сухотина. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
14. Пирс Ч. Что такое знак? (1894) // Вестник Томского государственного университета. Сер. Философия. Социология. Политология. 2009. № 3 (7). С. 88–95.
15. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака (1972) / пер. с фр. Д. Кралечкина. М.: Библион-Русская книга, 2003. 272 с.
16. 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.
17. Фреге Г. О смысле и значении (1892) // Логика и логическая семантика / пер. с нем. Б. Бирюков. М., 2000. С. 220–246.
18. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка (1943) / пер. с англ. В. Звезгинцев, Ю. Лекомцев, И. Мельчук, В. Мурат. М.: КомКнига, 2006. 248 с.
19. Якобсон Р. Нулевой знак // Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 222–230.
20. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики / пер. с фр. Г.К. Кошелева, Б.П. Нарумова. М.: РОССПЭН, 2004. 652 с.
21. Аристотель. Метафизика // Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1976. Т. 1. С. 63–368.
22. Деррида Ж. Голос и феномен: введение в проблему знаков в феноменологии Гуссерля. (1967) СПб.: Алетейя, 1999. 210 с.
23. Витгенштейн Л. Философские работы (1953) / пер. с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева. М.: Гнозис, 1994. Ч. I. 612 с.
24. Baudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image // L'Echange Impossible. Paris: Galilée, 1999. P. 175–184.
25. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть (1976) / пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2011. 392 с.
26. Мосс М. Очерк о даре // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. М.: Наука, 1996. С. 83–169.

27. Барт П. Camera Lucida (1980): комментарий к фотографии / пер., коммент. и послесл. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.

## References

1. Lessing G. E. *Laocoon, ili O granitsakh zhivopisi i poezii (1766)* [*Laocoon: An Essay On The Limits Of Painting And Poetry (1766)*]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1953. 132 pp. (In Russian)
2. Heidegger M. *Parmenid [Parmenides]*. Transl. from Germ. by A. P. Shurbelev. St. Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 2009. 384 pp. (In Russian)
3. Boulez P. *Orientiry I. Vobrazhat'. Izbrannye stat'i [Landmarks I. Imagine. Selected Articles]*. Transl. from French B. Skuratov. Moscow: Logos-Al'tera Publ., 2004. 200 pp. (In Russian)
4. Nietzsche F. *Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm [The Birth of Tragedy, or Hellenism and Pessimism], Fridrikh Nitszhe. Rozhdenie tragedii [Friedrich Nietzsche . The Birth of Tragedy]*. Moscow: Ad Marginem Publ., 2001. 736 pp. (In Russian)
5. Kondil'iak E. *Opyt o proiskhozhdenii chelovecheskikh znanii. O iazyke i metode [Essay on the Origin of Human Knowledge. Language and method]*. Works: in 3 vols. Moscow: Mysl' Publ., 1980. Vol. 1, pp. 182–302. (In Russian)
6. Derrida J. *O grammatologii (1967) [Of Grammatology (1967)]*. Transl. from French by N. Avtonomova. Moscow: Ad Marginem Publ., 2000. 511 pp. (In Russian)
7. Shopengauer A. *O sushchnosti muzyki [On the essence of music]*. Vstupit. st. K. Eiges. Petrograd: Muzgiz Publ., 1919. 42 pp.
8. Webern A. *Lektsii o muzyke. Izbrannye pis'ma [Lectures about music]*. Transl. from Germ. by V. G. Shnitke. Moscow: Muzyka Publ., 1975, pp. 31–59. (In Russian)
9. Schoenberg A. *Stil' i mysl'. Stat'i i materialy [The style and thought. Articles and materials]*. Comp. and transl. by N. Vlasova, O. Loseva. Moscow: Kompozitor Publ., 2006. 248 pp. (In Russian)
10. Zenkin K. Keidzh i «chas nul'» kul'tury [Cage and “zero hour” of culture]. *Dzhon Keidzh. K 90-letiiu so dnia rozhdeniia: Mat-ly nauch. konf. [John Cage. On the 90<sup>th</sup> anniversary: Papers for the conference]* Moscow, 2002, pp. 67–78. (*Nauchnye trudy Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii im. P. I. Chaikovskogo. Issue 46 [Proceedings of the Moscow State Conservatory of P. I. Tchaikovsky]*). (In Russian)
11. Cage J. *Silence. Lectures and Writings (1961)*. Middletown: Wesleyan University Press, 1979. 276 p.
12. Rousseau J.-J. *Essai sur l'origine du langage (1871) [Essay on the Origin of Languages]*. Paris: Flammarion, 1993. 272 p. (In French)
13. Saussure F. de. *Kurs obshchei lingvistiki (1916) [Course in General Linguistics (1916)]*. Transl. from French by A. Sukhotin. Moscow: Editorial URSS Publ., 2004. 256 pp. (In Russian)
14. Pirs Ch. *Chto takoe znak? (1894) [What Is a Sign]*. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Series Filosofii. Sotsiologiya. Politologiya [Bulletin of Tomsk State University. Philosophy. Sociology. Political science]*. 2009, no. 3 (7), pp. 88–95. (In Russian)
15. Baudrillard J. *K kritike politicheskoi ekonomii znaka (1972) [For a Critique of the Political Economy of the Sign (1972)]*. Transl. from French by D. Kralechkin. Moscow: Bibliion-Russkaia kniga Publ., 2003. 272 pp. (In Russian)
16. 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.
17. Frege G. *O smysle i znachenii (1892) [On Sense and Reference]*. *Logika i logicheskaia semantika [Logic and the semantic of logic]*. Transl. from Germ. by B. Biriukov. Moscow, 2000, pp. 220–246. (In Russian)
18. Hjelmstev L. *Prolegomeny k teorii iazyka (1943) [Prolegomena to a Theory of Language (1943)]*. Transl. from Eng. by V. Zvegintsev, Iu. Lekomtsev, I. Mel'chuk, V. Murat. Moscow: KomKniga Publ., 2006. 248 pp. (In Russian)
19. Iakobson R. *Nulevoi znak [The Zero Sign]*. *Izbrannye raboty [Selected works]*. Moscow: Progress Publ., 1985, pp. 222–230. (In Russian)
20. Kristeva J. *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 pp. (In Russian)
21. Aristotel'. *Metafizika [Metaphysics]*. *Sochineniia [Works]*: in 4 vols. Moscow: Mysl' Publ., 1976. Vol. 1, pp. 63–368. (In Russian)
22. Derrida Zh. *Golos i fenomen: vvedenie v problemu znakov v fenomenologii Gusserlia [“Speech and Phenomena” and Other Essays on Husserl's Theory of Signs]*. (1967) St. Petersburg: Aleteiia Publ., 1999. 210 pp. (In Russian)

23. Wittgenstein L. *Filosofskie raboty (1953)* [*Philosophical Investigations (1953)*]. Transl. from Germ. by M. S. Kozlova, Iu. A. Aseev. Moscow: Gnozis Publ., 1994. Part I. 612 pp. (In Russian)
24. Baudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image. *L'Echange Impossible*. Paris: Galilée, 1999, pp. 175–184.
25. Baudrillard J. *Simvolicheskii obmen i smert' (1976)* [*Symbolic Exchange and Death (1976)*]. Transl. from French by S. N. Zenkin. Moscow: Dobrosvet Publ., 2011. 392 pp. (In Russian)
26. Moss M. Ocherk o dare [The Gift]. *Moss M. Obshchestva. Obmen. Lichnost' [Society. Exchange. Personality]*. Moscow: Nauka Publ., 1996, pp. 83–169. (In Russian)
27. Bart R. *Camera Lucida (1980)* [*Camera Lucida (1980)*]: kommentarii k fotografii. Transl., comment. and afterword by M. Ryklin. Moscow: Ad Marginem Publ., 1997. 223 pp. (In Russian)

Статья поступила в редакцию 15 мая 2015 г.

#### Контактная информация

Васильева Екатерина Викторовна — кандидат искусствоведения; [ev100500@gmail.com](mailto:ev100500@gmail.com)

Vasilyeva Ekaterina V. — PhD; [ev100500@gmail.com](mailto:ev100500@gmail.com)