

Научная статья
УДК 008
DOI: 10.20323/1813-145X-2022-6-129-190-203
EDN: AMZIEH

От принципа «органопроекции» в исследовании медиа к овнешнению духа в форме виртуальной реальности

Николай Андреевич Хренов

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания». 125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5
nihrenov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

Аннотация. Статья посвящена становлению виртуальной сферы культуры, получающей широкое распространение в последние столетия, в особенности в XX и в первых десятилетиях XXI в. Беспрецедентное вторжение в это время технологий приводит к необходимости осмыслить этот процесс в ракурсе виртуализации. По мнению автора, первоочередной задачей является осознание природы и возможностей виртуализации, а также, что становится весьма актуальным сегодня, понимание того, как этот процесс вписывается в существующую культуру. До некоторого времени гуманитарные науки к обсуждению этой актуальной проблематики не были готовы. Сегодня это становится неотложной задачей. Такова постановка вопроса. К каким же выводам приходит автор статьи, доказывая актуальность обсуждаемой проблематики? Наиболее существенные выводы, сделанные в статье, связаны, во-первых, с представлением разных форм медиа, ставших возможными на основе технологий как следующих друг за другом шагов в процессе распространения и утверждения феномена виртуализации. Сегодня эти проблемы невозможно рассматривать, используя только искусствоведческий, социологический или эстетический подход. Новый феномен поддается лишь универсальному культурологическому анализу, слагаемыми которого оказываются другие подходы.

Что же касается конкретных видов медиа, возникающих в XIX в., в частности с появления фотографии, по утверждению автора, их следует рассматривать как последовательно возникающие формы одной и той же системы — виртуальной реальности. Высоко оценивая концепцию органопроекции П. Флоренского, а также схожую концепцию Маклюэна, автор в данной статье предлагает использовать исторический подход и вернуться к идее, высказанной еще в XVIII в. Гегелем, а затем предвосхитившим идею Гегеля Платоном. С точки зрения автора, различные формы медиа как ступени в истории виртуализации можно осмыслить, придерживаясь онтологического подхода. С этой целью автор воспроизводит концепцию Платона, в философии которого реальность расщепляется на чувственную и эйдетическую. Автор приходит к выводу: платоновская традиция, для которой характерна недооценка чувственной реальности, в формах возникающей виртуальной реальности теряет свой прежний высокий статус. Начиная с фотографии, виртуальные формы все больше выступают как способ выражения именно чувственной реальности, а эйдетическая реальность, не исчезая, сосредотачивается или в традиционных искусствах, или в культурном бессознательном. На этой основе в теории кино высокий статус приобретает фиксация физической реальности или принцип документальности. Именно это обстоятельство способно иллюстрировать идею М. Хайдеггера, связанную с отождествлением времени с бытием, что свидетельствует о значимом повороте в истории культуры. Этот вывод объясняет тезис Ж. Делеза, изложенный им в монографии о кино, о том, что современные формы медиа (фотография, кино, телевидение, интернет) являются не чем иным, как мумификацией времени.

Ключевые слова: виртуальная реальность; органопроекция; Э. Капп; П. Флоренский; М. Маклюэн; опредмечивание; отчуждение; Гегель; феноменология Духа; Платон; миф о пещере; эйдос; симулякр; С. Сонтаг; Р. Краусс; Ж. Делез

Для цитирования: Хренов Н. А. От принципа «органопроекции» в исследовании медиа к овнешнению духа в форме виртуальной реальности // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 6 (129). С. 190-203. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2022-6-129-190-203>. <https://elibrary.ru/amzieh>

Original article

**From the principle of «organ projection»
in the research of media to the externation of the spirit in the form of virtual reality**

Nikolai A. Khrenov

Doctor of philosophical sciences, professor, chief researcher at the State institute of art studies. 125009, Moscow, Kozitsky lane, 5
nihrenov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

Abstract. The article is devoted to the formation of the virtual sphere of culture, which has become widespread in recent centuries and, in particular, in the 20th and the first decades of the 21st century. The unprecedented intrusion of technology at this time leads to the need to comprehend this process from the perspective of virtualization. According to the author, the primary task is to understand the nature and possibilities of virtualization, and also, which is becoming very relevant today, to understand how this process fits into the existing culture. Until some time, the humanities were not ready to discuss this topical issue. Today this is becoming an urgent task. Such is the question. What conclusions does the author of the article come to, proving the relevance of the issues under discussion? The most significant conclusions made in the article are related, firstly, to the presentation of different forms of media, made possible on the basis of technology, as successive steps in the process of spreading and establishing the phenomenon of virtualization. Today, these problems cannot be considered using only art criticism, only sociological or only aesthetic approaches, taken separately. The new phenomenon lends itself only to a universal cultural analysis, the components of which are other approaches as particular ones. As for the specific types of media that have emerged since the 19th century, in particular, with the advent of photography, then, according to the author, they should be considered as sequentially emerging forms of the same system, namely, virtual reality. Highly appreciating the concept of organoprojection by P. Florensky and considering the concept of McLuen undertaken in this vein, the author in this article proposes to use a historical approach and return to the idea expressed back in the 18th century by Hegel, and then Plato, who anticipated the idea of Hegel. From the author's point of view, various forms of media as stages in the history of virtualization can be comprehended by adhering to an ontological approach. To this end, the author reproduces the concept of Plato, in whose philosophy reality is split into sensual and eidetic. The author comes to the final conclusion: the Platonic tradition, which is characterized by an underestimation of sensory reality, is losing its former high status in the forms of emerging virtual reality. Starting with photography, virtual forms are more and more a way of expressing sensual reality, and eidetic reality, without disappearing, is concentrated either in traditional arts or in the cultural unconscious. On this basis, in the theory of cinema, a high status of fixation of physical reality or the principle of documentary arises. It is this circumstance that can illustrate the idea of M. Heidegger associated with the identification of time with being, which indicates a significant turn in the history of culture. This conclusion explains the thesis of J. Deleuze, stated by him in his monograph on cinema, that modern forms of media (photography, cinema, television, the Internet) are nothing but the mummification of time.

Keywords: virtual reality; organ projection; E. Kapp; P. Florensky; M. McLuhan; objectification; alienation; Hegel; phenomenology of Spirit; Plato; cave myth; eidosis; simulacrum; S. Sontag; R. Krauss; J. Deleuze

For citation: Khrenov N. A. From the principle of «organ projection» in the research of media to the externation of the spirit in the form of virtual reality. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2022;(6): 190-203. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2022-6-129-190-203>. <https://elibrary.ru/amzieh>

Введение

Подхватывая мысль Хайдеггера по поводу выведения техники из потаенности в открытость, о чем мы писали в первой части статьи, можно утверждать: этот процесс труден и происходит не сразу, растягиваясь во времени, что подтверждает гегелевское суждение о том, что сова вылетает лишь ночью. Кажется, что это высказывание М. Хайдеггера — загадочное. Но смысл его следующий: в технике имеется нечто такое, что уже есть в человеке, но он об этом не знает. То, что есть в нас, мы пока сами осознать не способны. А вот техника дает возможность наблюдать то, что для нас самих предстает тайной. Она помога-

ет овнешнить, материализовать и, в конечном счете, сделать наблюдаемым то, что является внутренним. Это внутреннее длительное время, не имея возможности предстать во внешних формах, оказывается бессознательным. С этого сложнейшего и постоянно изменяющегося механизма взаимоотношений между внутренним и внешним начиналась история Духа, как ее понимал в своей феноменологии Гегель.

Но если Гегеля не мог интересовать механизм овнешнения внутреннего в его технологическом варианте, то, не ссылаясь на Гегеля, к этому близко подходили те исследователи, что занимались философией техники, например, Э. Капп,

книга которого «Основания философии техники. Новый взгляд на историю возникновения культуры» появилась в 1877 г., а также философы, которые мимо этого механизма пройти не могли, например, П. Флоренский. Попробуем уяснить принцип действия органопроекции как он обсуждается в философии техники. Может быть, это нам поможет кое-что уяснить в природе культуры. Каждое техническое изобретение по отношению к человеку не является чем-то внешним. Оно лишь овнешняет то, что выступает для него внутренним. Технология — способ выведения во вне, в том числе в сознание и в культуру, того, что в человеческом организме содержится, но человеком не осознается. Осознание происходит через овнешнение, через выражение внутреннего с помощью предметно-чувственных форм.

Результаты исследования

Органопроекция, как ее представляют в философии техники, — это не только продолжение и расширение различных органов человеческого тела (ног, рук, мозга, нервной системы и т. д.), но и способ познания этого тела с помощью проецирования происходящих в нем процессов на техническом устройстве. «Прежде всего, — пишет П. Флоренский, — далеко не все органы собственного своего тела мы знаем. Тело наше не может считаться познанным, что, однако, не мешает творческому воображению техника проецировать его в технику и т. п. Стороны нашего тела или т. п. органы, которые анатомии макро- или микроскопической и физиологии еще неизвестны. Следовательно, не только допустимо, но и следует ждать увидеть в технике такие орудия, которых прототипа органического мы еще не нашли» [Флоренский, 1993, с. 161]. Но почему же принцип органопроекции имеет отношение лишь к телесности, как следует из этого суждения? Однако П. Флоренский, выявляя смысл техники, все же настаивает на ее соотносительности исключительно с биологией. Продолжая свою мысль, он пишет: «Если изучение организмов есть ключ к техническому изобретению, то и обратно, технические изобретения можно рассматривать как реактив к нашему самопознанию. Техника может и должна провоцировать биологию, как биология — технику. В себе и вообще в жизни открываем мы еще не осуществленную технику; в технике еще не изученные стороны жизни» [Флоренский, 1993, с. 161].

К этому выводу приходит и М. Ямпольский. Образно выражаясь, он технологию обозначает протезом, без которого человечество уже не мо-

жет существовать, а тем более развиваться. Человек, погруженный в технологическую среду, становится ее частью [Ямпольский, 2012, с. 5]. По сути, это уже можно считать антропологическим поворотом. Получается, что человек, оставаясь природным, биологическим существом, не является законченным, завершенным. Но разве об этом уже не писали Ф. Ницше и Ф. Достоевский? Движение к завершенности у него, видимо, начинается в связи с культурогенезом. В культуре человек преодолевает себя как природный феномен. Но не является ли преодоление незавершенности лишь с помощью культуры иллюзией? Это движение в сторону завершенности имеет продолжение в технологиях. Казалось бы, тут нет проблемы. Технологии со временем становятся частью культуры и самой культурой. Но о протезе ли только тут необходимо говорить? Некоторые исследователи напоминают, а точнее возвращают к образу человека, возникшему еще в эпоху Просвещения и, в частности, к сочинению Жюльена Оффре де Ламетри, согласно которому машинное не только вне, но и внутри нас. А потому оно человеку, вроде бы, не противостоит. «В такой перспективе машинное оказывается не противопоставленным человеческому (и, шире, органическому), — пишет М. Степанов — что свойственно классическому гуманизму, но, напротив, включает в себя “человеческое”, наряду с нечеловеческим. Человеческое и нечеловеческое уравниваются в современности именно благодаря медиа. В таком случае мне представляется, что следует говорить не о «расширении человека», как понимают медиа преобладающее большинство теоретиков медиа XX в., а о “расширении машины”. Медиа не только подвластны маклюеновскому понятию “extension of man”, но и расширяют сферу понимания нашего существования, указывают на множественность типов машинного как в нас самих, в нашей биологической основе, воображении и желании, так и в социальном и собственно техническом окружении и их постоянном динамическом взаимоотношений» [Степанов, 2014, с. 240].

Костыль как метафора «расширения человека» первоначально была использована в психологии, в частности в психоанализе. Вот и З. Фрейд в своей работе «Недовольство культурой» утверждает: «Всеми своими орудиями человек усовершенствует свои органы — как моторные, так и сенсорные — или же раздвигает рамки их применения, моторы предоставляют в его распоря-

жение гигантские силы, употребимые, подобно его мускулам, в различных целях; пароход и самолет делают беспрепятственными передвижение по воде и по воздуху; очки корректируют недостатки хрусталика глаза; телескоп делает возможность видеть на огромные расстояния; с помощью микроскопа преодолевается граница видимости, положенная строением нашей сетчатки. Человек создал фотокамеру — инструмент запечатления текучих зрительных впечатлений; граммофонная пластинка делает то же самое со звуковыми впечатлениями. И то и другое суть материализации его способности запоминания памяти. С помощью телефона он слышит на таком расстоянии, которое считалось невероятным даже в сказках; письменность с самого начала представляла собой речь отсутствующих; жилище эрзац материального лона, — первого и, может быть, донныне желанного обиталища, в котором мы пребываем в безопасности и так хорошо себя чувствуем» [Фрейд, 1991, с. 89]. Однако, излагая это позитивное начало в действии органопроекции, З. Фрейд не был столь оптимистичным, и его теория — увы! не открывает то, что помогает человечеству избежать трагедий.

Независимо от П. Флоренского и З. Фрейда этот принцип органопроекции позднее положил в основу понимания антропологической природы телевидения М. Маклюен. Еще в 60-е гг. прошлого века он удивит мир своими выводами, которые едва понимали, а когда в них что-то поняли, бросились критиковать и отвергать. Это и понятно, в своих суждениях М. Маклюен на этот раз в осмыслении существа нового средства медиа не запаздывал, а даже опережал. Опережал становление виртуальной реальности как разворачивающегося во времени и обращенного в будущее процесса. Он делал свои заключения применительно к телевидению, а то, что мы сегодня называем виртуальной реальностью, предметом всеобщего внимания еще не было. По принципу органопроекции он в телевидении усматривал расширение нервной системы, по-своему подтверждая высказывание П. Флоренского. «Помещая с помощью технических средств коммуникации свои физические тела в свои вынесенные наружу нервные системы, — пишет М. Маклюен, — мы приводим в действие динамический процесс, в ходе которого все прежние технологии, являющиеся просто-напросто расширениями рук, ступней, зубов и механизмов поддержания температуры тела, — все эти расширения наших тел, включая города, — будут

переведены в информационные системы» [Маклюен, 2003, с. 69].

Конечно, ограничение принципа действия органопроекции телесностью и биологией не позволяет перейти уже к процессам культуры. П. Флоренский лишь предлагает позитивистское решение вопроса, связанного с органопроекцией. Но есть возможность понять ее в философском ключе. В этом случае может помочь философия, а именно Гегель. Попробуем понять процессы виртуализации в истории, в том числе то, как они разворачивались в фотографии, кинематографе и телевидении и как они сегодня разворачиваются в интернете именно с помощью проекции внутреннего на внешнее, в чем и состоит смысл органопроекции в технике. Философская концепция Гегеля поможет понять как позитивные, так и возможные негативные стороны виртуализации. Даже не столько негативные стороны, сколько ограничения. Мы имеем в виду, прежде всего, проекцию внутреннего на внешнее и выражение этого внутреннего через внешнее как признаки того, что с некоторого времени в гуманитарных науках называется опредмечиванием или отчуждением. А это и есть гегелевская традиция. Правда, сам Гегель еще не подходил к открытым им смыслом отчуждения применительно к технике. Им эта мысль применялась исключительно к истории культуры, а также к истории искусства. Этот процесс овнешнения внутреннего с помощью техники имеет не только психологическую сторону и касается не только личности. Бессознательное становится сознательным — эта логика объективирует не только индивидуальные процессы, но и процессы культуры. В культуре тоже имеет место бессознательное — культурное бессознательное, и оно может осуществляться в технологических формах. Этого вопроса теории органопроекции не ставили. Но есть необходимость его поставить. Это важно для понимания сдвигов в художественных сферах. Ведь искусство первым делает прорыв к культурному бессознательному, представляя его в предметно-чувственных формах.

Вообще, несмотря на то, что в первой части статьи мы развели культуру и технику, как свидетельствует принцип органопроекции, культуру и технику тоже сближает соотношение внутреннего и внешнего, а именно это обстоятельство и положено в основу гегелевской феноменологии. Культура, как и техника, является искусственным порождением. Она непосредственно из природы не вытекает. Наоборот, она восполняет в природе

то, чего человеку в культуре недостает, чтобы выживать. А потому технологическое в ней присутствует с самого начала. Теперь следующий, вытекающий из взаимоотношений между культурой и технологией, вопрос. Культуру создает человек, но, когда он ее создал, уже культура начинает создавать человека и формировать его идентичность. Но, как уже отмечалось, технология — искусственное порождение, как и культура. Ее тоже создает человек. Но, как и культура, она тоже претендует на созидание человека. Получается ли? Вот это и следует проследить и осмыслить. Человечество пока пребывает в начале этого процесса.

Дело тут не ограничивается появлением роботов, к которым человечество шло начиная с античности [Хренов, 2019, с. 141]. Но, что удивительно, эта логика овнешнения внутреннего прослеживалась в древних восточных империях, в античности, затем, начиная со Средневековья, в западном мире. В эту историю Гегель вписал и историю эволюции художественных форм, пытаясь обнаружить, в каких культурах и эпохах внутреннее и внешнее достигали гармонии, а в каких между ними можно было фиксировать разлад. Эта мысль им положена в основу фундаментальной концепции эстетики. Самое удивительное, что в эту логику философа можно вписать и те художественные формы, что в результате технологических революций стали возможными. Здесь следовало бы обсудить такую закономерность в истории медиа: каждый раз, когда в эту историю входит новое средство, оно, естественно, как показано в первой части статьи, производит впечатление революции. Однако, несмотря на свой программный радикализм, оно не может разрушать те средства медиа, что благодаря технологиям возникли раньше. Не может, потому что они уже успели включиться в культуру, ассимилированы культурой и предстают собственно культурой. Разрывая с предшественниками, оно разрывает и с культурой, поэтому полного разрыва все же никогда не происходит.

Но прежде чем делать выводы о последствиях технологий, невозможно не обратить внимания на то, что с культурами в истории часто происходит: они сталкиваются с кризисами, в результате чего они или эти кризисы преодолевают и свою историю продолжают дальше, или, наоборот, не справляясь с вызовами в тойнбианском смысле, угасают, что, например, стало предметом осмысления в знаменитом философском бестселлере Шпенглера. Почему же эти кризисы возникают?

Да потому, что их искусственное происхождение сначала гипнотически притягивает, вызывает восторг и позволяет решить самую глобальную проблему жизни — выживание людей, чего они не могут получить от природы, а затем начинает отталкивать именно потому, что они созданы искусственно. Видимо, в наше время это может иллюстрировать ситуация в отечественном телевидении, перегруженном идеологическими и пропагандистскими функциями. В момент своего зрелого периода развития культура может демонстрировать переизбыток искусственного, неорганического и ностальгию по природному, органическому и человеческому. Так начинается эпоха отторжения культуры, недоверия к ней, критика культуры.

В этом смысле невозможно не процитировать суждение Г. Зиммеля, хорошо усвоившего положение Гегеля об отчуждении. В данном случае оно позволяет понять вариант отчуждения в культуре и через культуру. «Нам, — пишет Г. Зиммель, — противостоят бесчисленные объективации духа, произведения искусства и социальные нормы, институты и познания, подобно управляемым по собственным законам царствам, притягивающие на то, чтобы стать содержанием и нормой нашего индивидуального существования, которое, в сущности, не знает, что с ними делать, и часто воспринимает их как бремя и противостоящие ему силы» [Зиммель, 1996, с. 490]. В связи с этим суждением отметим, что здесь под объективацией духа подразумеваются не только «курьеры муз», как удачно когда-то выразился Ю. Богомолов о тех технических средствах, которые доносят до нас произведения искусства, но и о произведениях искусства, о формах выражения авторского Я, которые иногда обеспечивают свободу этого выражения, а иногда, скажем, по прошествии какого-то периода, уже воспринимаются стесняющими и ущемляющими свободу. В этом случае возникают дискуссии по поводу «смерти» искусства.

Что касается темы кризиса, то в XX в. кто только на эту тему не высказывался, начиная с Н. Бердяева, В. Вейдле, Х. Ортеги-и-Гассета и кончая энциклопедическим исследованием на эту тему Х. Зедльмайра [Зедльмайр, 2008]. Но обсуждалась также и тема «смерти» искусства, начиная опять же с Гегеля и заканчивая М. Хайдеггером. Так, возвращаясь к прогнозу Гегеля о смерти искусства, М. Хайдеггер констатирует: смерть искусства протекает столь медленно, что занимает несколько столетий. Гегель

имел в виду, что искусство перестало быть наивысшей потребностью Духа, а потому это в истории Духа вообще следует признать пройденным этапом. «Но вопрос остается, — пишет М. Хайдеггер, — по-прежнему ли искусство продолжает быть существенным, необходимым способом совершения истины, решающим для нашего исторического здесь — бытия, или же искусство перестало быть таким способом? Если оно перестало им быть, то встает вопрос, почему. О гегелевском приговоре еще не вынесено решения; ведь за ним стоит все западное мышление, начиная с греков, а это мышление соответствует некоторой уже совершившейся истине сущего» [Хайдеггер, 1987, с. 264].

Однако, вопреки всем прогнозам, искусство продолжает существовать и будет существовать. Все эти дискуссии о кризисе и смерти возникают в связи с омертвлением культуры как искусственного порождения, которое как искусственное порождение длительное время не осознается, но приходит время, и тогда эта искусственность начинает осознаваться. Именно это обстоятельство и породило идею У. Эко об открытости произведения искусства, спровоцированной омертвлением поэтики и эстетики, какими они до определенного времени были. Но к осознанию этой ситуации в искусстве XX в. подходит не только У. Эко. Это в свое время интересовало С. Эйзенштейна, разрушившего сюжет в традиционном смысле и проявившего интерес к новому способу организации произведения, что заставило его изучать приемы литературного повествования, впервые продемонстрированные Д. Джойсом. Впрочем, сам Д. Джойс тоже проявлял интерес к приемам «внутреннего кинолога», о чем свидетельствует встреча этих художников [Эйзенштейн, 2002]. Но проходит какое-то время, и в том же XX в. оказывается востребованной новая радикальная реформа киноязыка, которую пытается обосновать Ж. Делез [Делез, 2016]. В иные периоды истории человечество начинает ощущать отчуждение в его самых разных проявлениях. Но это отчуждение есть отчуждение от культуры и через культуру. Тогда и появляются философы типа А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, которые, ощущая этот кризис, пытаются обосновать разные способы преодоления глобального отчуждения через культуру.

Не такие ли фазы в своей истории проходит и становление медиа? Первоначально ее средства вызывают эйфорию и, кажется, разрешают все

накопившиеся проблемы, а потом оказывается, что человек, используя это новое средство, натягивает на себя еще одну стесняющую свободу выражения узду. Так, А. Орлов утверждает, что виртуальная реальность представляет невидимый саркофаг, соблазняющий человека возможностью безболезненной мумификации еще при жизни [Орлов, 1997]. Как это происходит? Чтобы в этом разобраться, нужна философия. Но вернемся к теме технологии, предлагающей человеку «протез». Как мы можем отметить, с возникновением письменности возникло огромное количество средств расширения человека и выведения процессов, происходящих в его теле, глазах и мозге, вовне. Платон всего этого еще не мог знать, но если бы знал, то сказал бы? Продолжал ли бы он развивать свою мысль, высказанную им относительно письменности, в которой обнаружил уязвимое место?

Если иметь в виду только одно из средств — кино, то оно делает процессы сознания видимыми, то есть переносит их на экран и делает наблюдаемыми. Конечно, кино — способ усилить органы восприятия и вырваться из тела в его природной форме. Вот как этот сдвиг описывает в 20-е гг. прошлого века Э. Вюйермоз применительно к кино как художественной форме: «Подчинить природные силы, чтобы они помогли нашей душе вырваться из телесного плена, присвоить себе их таинственные возможности, прибавить их силы к нашим, увеличить полет нашего голоса и чувствительность нашего уха с помощью телефона, победить время и расстояние с помощью радио, восторжествовать над рабством инерции и тяжести с помощью автомобиля и самолета: разве все это не законные победы? Почему же не признать за современным человеком, который благодаря науке умножил возможности своих органов чувств, права ввести эти новые великолепные достижения в благородную область искусства?» [Из истории французской киномысли, 1988, с. 149].

Так, М. Ямпольский утверждает, что наиболее существенным технологическим протезом сознания становится изобретение, данное через оптику. С помощью оптики сознание овнешняется [Ямпольский, 2012]. По сути, не цитируя Гегеля, М. Ямпольский продолжает, имея в виду технологические открытия, идею становления Духа. На этот раз с помощью технологии. Возникает новый вариант взаимоотношений между внутренним и внешним, из которых в построении своей феноменологии и истории Духа исходил

Гегель. Однако вторжение технологии в эту историю Гегель предвидеть еще не мог. Но мы можем продолжить распространять его логику применительно к нашему времени, а следовательно, к тому этапу в истории, когда без технологии этот процесс осмыслить невозможно. Констатируя значимость такого овнешнения процессом сознания, М. Ямпольский утверждает, что в связи с этим речь должна идти о значимом антропологическом сдвиге. Сдвиге, если не приближающем к полной завершенности человека, то свидетельствующем о следующем значительном шаге в продвижении к такой завершенности.

Но что это за шаг? За ответом на этот вопрос снова вернемся к З. Фрейду. Обращая внимание на то, что технологии, как протез, превратили человека почти в Бога, он делает такое замечание: «С давних времен человек создавал себе идеальное представление о всемогуществе и всезнании, воплощением которых были его боги. Им он приписывал все то, что было ему запрещено. Можно даже сказать, что боги были его культурными идеалами. Теперь он очень близко подошел к достижению этих идеалов, он сам сделался чуть ли не Богом. Правда, лишь настолько, насколько человеческий здравый смысл вообще признает эти идеалы достижимыми. В одних случаях они совершенно неисполнимы, в других — наполовину. Человек стал, так сказать, Богом на протезах, величественным, когда употребляет все свои вспомогательные органы, но они с ним не срослись и доставляют ему порой еще немало хлопот» [Фрейд, 1991, с. 90]. Очень точное выражение «не срослись». А должны ли, смогут ли? Это вопрос о судьбе не только технологий, но и культуры.

Это самоощущение человека XX в., связанное с возникшим в результате технологий его богоподобия, его самодовольства, пронизывает трактат Х. Ортеги-и-Гассета. По мнению испанского философа, человек Нового времени, достигший, как выразился Кант, совершеннолетия, начинает смотреть на всю предшествующую историю исключительно как на движение к тому состоянию, которое, наконец-то и стало реальностью, превратив человека в центр Вселенной, как это провозглашалось еще в эпоху Ренессанса, но не всегда реализовалось. Но посмотрим на конкретный пример расхождения между культурой и технологией. Оно становится очевидным в признаниях тех, кто в начале XX в. пытался понять природу кино. Так, в 20-е гг. Л. Бунюэль писал: «Объектив — глаз без традиций, морали, предрассудков,

и, тем не менее, способный сам по себе давать интерпретацию, — видит мир. Машина и человек» [Из истории французской киномысли, 1988, с. 121]. Данное высказывание классика кино понравилось бы импрессионистам как фотографам и кинематографистам. Но это не совсем так. Традиция в кино все же есть. Но она увлекает в далекую древность. Не случайно французский теоретик кино Л. Ландри в киноглазе усматривает воскреснувшую пещеру Платона [Из истории французской киномысли, 1988].

Невозможно не отметить, что каждая из возникающих технологий не только провоцирует восторг, но и вызывает сомнения. Если мы начали эту тему с Платона, то следовало бы воспользоваться другим его суждением, которое не случайно вспоминали при каждом появлении нового технологического изобретения. Речь идет о знаменитом образе пещеры, используемом философ для понимания реальности, в которой находится человек. Это имеет отношение к тем средствам медиа, что возникают на основе изображения. Это важно, поскольку у Платона знание связано с сохраняющейся в визуальных формах памятью. Пожалуй, пока Л. Манович является последним, кто в связи с кино и телевидением вспоминает этот образ платоновской пещеры. Оно и понятно, сегодня Л. Манович оказался пионером в осмыслении опыта и перспектив становления интернета, как в свое время это сделал М. Маклюен в отношении к возникшему в середине прошлого столетия телевидению.

Правда, идею Платона Л. Манович воспроизводит, прибегая к сочинению французского автора Ж. Л. Бодри, процитировавшего то место в диалоге Платона, в котором античный философ говорит о пещере. Этот образ Ж. Л. Бодри нужен для того, чтобы зафиксировать и осмыслить феномен кинематографического восприятия, связанный с неподвижностью находящегося в зале зрителя [Манович, 2018]. Иначе говоря, философ использует это высказывание в узком смысле. Применительно к кино образ пещеры осмыслен также В. Михалковичем. В опубликованной в 1995 г. в журнале «Искусство кино» статье, посвященной 100-летию кинематографа, В. Михалкович писал: «Переноса реальные вещи на экран, кино лишает их тяжести и материальности, превращает в тени, а значит, делает такими, какими они пребывают в мечтаниях и сновидениях. Там, как и на экране, они уже не “вещи в себе”, поскольку целиком и полностью оказыва-

ются во власти либидо» [Михалкович, 1995, с. 7]. Значит, о документальности здесь речь не идет.

Суждение В. Михалковича важно. Ведь тени, в его понимании, — не простые отпечатки. В них проецируются возникающие в сознании субъективные образы, хотя Платон в тени этот смысл не вкладывал. Запомним это. Дематериализация, призрачность запечатленных действий людей на экране, естественно, не может не напомнить о пещере Платона. Проблема лишь в том, что Платон в данной метафоре имеет в виду не возможное в будущем средство медиа, точнее, принцип его действия, а человеческую жизнь. Это не просто предвидение одного из средств медиа, которое появится в будущем, а формула взаимоотношений человека с миром. Тем не менее эта метафора у исследователей медиа успешно работает в узком ее понимании. «Воочию кинематографические призраки появились в первый раз на историческом сеансе в «Гран кафе», однако описаны были почти за два с половиной тысячелетия до того в диалоге Платона «Государство», — пишет В. Михалкович. — Фрагмент диалога, повествующий о поразительно верном аналоге кинопроекции, известен как миф о пещере» [Михалкович, 1995, с. 7]. Описание Платоном теней, отбрасываемых огнем на расположенную перед узниками стену пещеры, и в самом деле напоминает кинематографический сеанс. «Пожалуй, лишь одной деталью “миф о пещере” отличен от подлинной кинопроекции — переносимыми фигурами, которые, — пишет В. Михалкович, — ныне замещены их отпечатками на пленке. То, что Платон предугадал кинематограф, стало ясно лишь после того, как его изобрел Люмьер» [Михалкович, 1995, с. 7]. Ну просто подтверждение мысли П. Флоренского о том, что техника способствует осознанию в человеке того, чего он до ее появления не знал.

Конечно, эта параллель бросается в глаза. Но ведь образом пещеры Платон иллюстрировал не медиа, которое появится в будущем, хотя он его появление как бы предвосхищал. С помощью этой метафоры Платон иллюстрировал мысль о расхождении между предметно-чувственной и умопостигаемой реальностью — реальностью эйдосов. В подобных суждениях улавливается узкое и упрощенное толкование образа пещеры. Вместе с тем невозможно не признать, что в какой-то степени это все же имеет место при осмыслении функционирования кино. Но только во внимание следует принимать общую философскую мысль Платона и в ее свете анализиро-

вать и медиа. Тогда возникает вопрос: неужели эти тени и есть эйдосы, и можно ли исчерпать аналогией с кино смысл образа пещеры?

Да, у Платона человечество уподобляется узникам, пребывающим в пещере в оковах и сопротивляющимся попыткам вывести их из этого состояния. Просто удивительно, как эта метафора постоянно накладывается на самоощущение людей в разные периоды истории вплоть до самых современных. Пещера в ходе истории постоянно всплывает в памяти. Но, кроме самих узников, в пещере находится много разных вещей и предметов. Но так уж получается, что ни самих себя, ни окружающих вещей узники не видят, хотя и обладают зрением. Но что-то они все же видят. На стене пещеры они видят отбрасываемые от людей и вещей тени. Узники ничего не видят, кроме собственных теней и теней окружающих их предметов. Но, говорит у Платона Сократ, представим себе, что с людей сняли оковы, и они могут «приблизиться к бытию», то есть увидеть предметы такими, какие они есть на самом деле. Но однако же узники не способны на это, даже если все препятствия исчезнут. Их больше устраивают тени вещей и их собственные тени. Тени им кажутся более достоверными, чем сами вещи. Эта тень человека их устраивает больше, чем сам человек.

А все-таки какую познавательную роль играют тени и играют ли они эту роль вообще? Что такое эти тени? Не усматриваем ли мы в них и в самом деле то, что обычно называем медиа, в особенности в тех, что возникали на основе технологий? Об этом пишут и В. Михалкович, и Л. Манович. Разве невозможно рассматривать в качестве такой тени фотографию, а также кино и телевидение? Беспрецедентное тиражирование и распространение каждого из средств медиа не свидетельствует ли о том, что эти тени при всем их несовершенстве и в самом деле людям важнее, нежели объективная действительность. Но, ставя вопрос именно так, мы допускаем, что эти тени, отпечатывающиеся на стене, а в случае с кино — в кадре, превращаются во что-то вроде средства, с помощью которого можно совершить «бегство от жизни», в нежелание эту жизнь осмыслить и познать. Да нет, в этих тенях может присутствовать какая-то доля познавательного начала, возможность познать свое «я» и ситуацию, в которой люди пребывают. Значит, «бегство» познания не исключает.

Но познание какого рода имеет в виду Платон? Ведь главное у Платона — знать, что суще-

ствует что-то идеальное, лучшее, чем сама «объективная реальность». Это, пожалуй, главное в философском видении мира Платоном. Только из мифа о пещере эту мысль не вывести. Верно ли мы толкуем мысль Платона? Вот и С. Сонтаг, пытаясь осознать природу и эстетику фотографии, не может без этой метафоры обойтись. Как рассуждает С. Сонтаг, согласно Платону, человек подлинной реальности не видит. Он вынужден довольствоваться реальностью неподлинной, в которой даже не является действующим лицом, отвечающим за свои поступки. То, что он довольствуется не подлинной, а неподлинной реальностью, то есть лишь тенями подлинной реальности, он сам не осознает и даже не пытается ситуацию изменить.

Какую бы активность не демонстрировала личность в позднем, а тем более в современном мире, она продолжает пребывать все в том же неподлинном мире, то есть в пещере. В пещере продолжают пребывать и человек, и та среда, в которой он существует — все, кроме искусства, пугающего человечество прорывами в подлинный мир. Согласно Платону, такой прорыв связан с памятью о месте блаженства, в котором некогда пребывала его душа. Вот это-то и обязывает ввести в осмысление образа пещеры не только узников, ситуацию в пещере и тени, но и мир блаженства, вторгающегося в память, в сознание, что Платон называет эйдетическим миром. А эйдетический мир — не тени. Тогда возникает другой вопрос: а может ли, способен ли человек наделять тени эйдетическим смыслом? Если ответить на этот вопрос положительно, мы получим еще один смысл тени — эстетический.

Однако такие время от времени случающиеся в истории эстетические прорывы происходят в разных формах. Об их реальности, например, свидетельствуют пластические искусства, в частности изображения в живописи, которую, кстати, Платон не идеализировал и низко ценил, за что его позднее будет критиковать М. Хайдеггер, утверждая, что с этого и начинается отчуждение человека от бытия, потому что в этой чувственной реальности, которую Платон не ценит, и заключается истинное бытие. А живопись Платон низко ценил за то, что в ней воспроизводится лишь чувственный мир, лишенный эйдосов. А что же происходит с теми эстетическими феноменами, которые становятся возможными в массовых обществах на основе технологий? Это тоже прорыв? Кажется, даже не один, а целая серия прорывов, как это проследил

Б. Сандрар. Но какого рода эти прорывы, совершающиеся в фотографии, в кино, в телевидении и в интернете? Ведь все это, уж так повелось, оценивается как перманентный прогресс, в том числе и эстетического свойства.

В 70-е гг. С. Сонтаг печатает свои работы по эстетике фотографии. В них она тоже не может обойтись без образа пещеры, и именно в ее оценке фотографии как раз эта мысль о ставшем возможным отождествлении тени и реальности и прочитывается. «Фотография фактически вынудила нас расстаться с платоновским пониманием реальности — пишет С. Сонтаг — У нас все меньше и меньше оснований размышлять о нашем опыте, проводя различия между образом и вещью, между копией и оригиналом. Платону удобно было пренебрежительно относиться к изображениям, уподобив их теням — преходящим, минимально информативным, нематериальным, бессильным спутницам реальных вещей, отбрасывающих эти тени. Но сила фотографических образов определяется тем, что они сами по праву — материальные реальности, информативные остатки и следы того, что их высветило, властно меняющиеся ролями с действительностью — действительность превращается в тень. Изображения более реальные, чем можно было вообразить» [Сонтаг, 2013, с. 233]. Так значит смысл фотографии как определенной фазы в истории виртуальной реальности заключается в том, чтобы упразднить идею Платона, выраженную с помощью образа пещеры? Фотография разрушает тень и прорывается в реальность.

В чем эта мысль уязвима? Да в том, что С. Сонтаг тени сопоставляет лишь с «объективной реальностью», и смысл теней у нее только этим и исчерпывается. А где же тут место мифологическим и символическим откровениям как следствию памяти о мире блаженства, об эйдетическом мире? Касаясь этого вопроса, Ж. Делез воспроизводит другой миф Платона — о круговращении, смысл которого состоит в том, что всякая душа до своего следующего воплощения способна созерцать идеи, правда, не на земле, а в поднебесном пространстве и в то время, когда она пребывала в другом облике. «Этот же миф дает и критерий отбора, — пишет Ж. Делез, — по которому к подлинной одержимости или истинной любви, способны только те души, которые видели больше и сохранили дремлющие, но способные пробудиться воспоминания о виденном. Души же чувственные, забывчивые, полные мелких забот, отвергаются как ложные претен-

денты» [Делез, 2011, с. 330]. Любопытная однако же у Ж. Делеза постановка вопроса. Если допустить, что тени — это не просто копии узников и тех вещей, что их окружают, но в том числе и сливающиеся с этими тенями образы, сохраняющиеся в памяти узников, то тут возникает вопрос не просто о тени, а о видах тени, выделяемых с учетом критерия качества сопровождающих эти тени образов, сохраняющихся в памяти.

В связи с этим Ж. Делез, исходя из идей Платона, говорит о необходимости поставить вопрос о критериях отбора. А это уже интересно, ибо, может быть, позволяет точнее разобраться с понятием, которое появилось в философии постмодерна, то есть с понятием «симулякр». С этой точки зрения тени бывают более подлинными и менее подлинными. Но эта подлинность соотносима не столько с живыми узниками, сколько с сохраняющимися в их памяти образами. Иначе говоря, для С. Сонтаг смысл «мировой революции», связанной с фотографией, состоит в том, что, наконец-то тень как нечто неподлинное с помощью технологий сливается с реальностью, которую, исходя из оппозиции, хочется тоже наделить подлинностью. Но это было бы неправдой: то, что мы называем «объективной реальностью», для Платона и есть самая что ни на есть неподлинная реальность. Платон не доверял изображению, но это касается лишь изображений, создаваемых рукотворно, то есть связанных с изобразительным искусством. Нам не известно, что он сказал бы об изображении, воспроизводимом с помощью технологий.

Для Платона, в отличие от Хайдеггера, предметно-чувственный мир, как известно, не то чтобы не имеет никакого значения, но имеет мало смысла, как мало смысла имеет тень на стене пещеры. Но ведь, как уже отмечалось, платоновская философия уже выражает смысл сдвига, происходящего в античности, если ее сопоставить с культурами Востока. Все-таки, согласно античной философии, подлинная реальность существует. Только это не пещера, не отброшенные на стену пещеры тени вещей. Это умопостигаемая реальность, точнее — те априорные образы, что сохраняются в памяти. Вот связь между тем и другим и следует осознать. Это уже не тот узкий смысл, который в понятие тени обычно вкладывается. Это воспоминание о мире блаженства, в котором когда-то пребывала душа. Платон все виды творчества и искусство прямо выводит именно из этих воспоминаний. И если уж с чем-то художественные образы сопоставлять, то, ко-

нечно, именно с памятью об идеальном мире эйдосов, а не с тенью на стене пещеры. У него эйдетическая реальность важнее чувственной реальности.

Что же, в конечном счете, получается, если исходить из суждения С. Сонтаг? Ее комментарий к образу пещеры не совсем соответствует идее Платона. Ведь мир теней у Платона — это мир, способный стать подлинным, но для человека он недоступен, поскольку его судьба — продолжать существовать в пещере. Он способен приобрести видимость подлинного, поскольку в нем актуализируется не столько «объективная реальность», сколько память о другой, идеальной реальности. Мир теней может восприниматься по контрасту с миром пещеры, а значит, с неподлинным миром. Лишь эти самые тени позволяют человечеству войти в соприкосновение с миром блаженства. Но это мир нереальный и иллюзорный, как и вообще мир искусства.

Короче, это реальность, но реальность тени. Фотография — это тоже реальность тени, а не сама подлинная реальность. Но от живописи ее отличает то, что она все-таки в большей степени вторгается в объективную реальность и адекватно ее воспроизводит. Тем не менее, эти прорывы в иной мир тоже иллюзорны. А что же происходит в этих отношениях между миром подлинным и миром неподлинным, когда возникает фотография, смысл которой в самом деле, как утверждает Л. Манович, длительное время был не ясен. Ни философы, ни искусствоведы, ни культурологи в фотографии не усматривали какого-то значимого явления культуры, тем более искусства. Это произойдет позднее. А если и писали о ней, то осмысляли ее, исходя из искусствоведческой парадигмы. Но это ее природы не исчерпывает. Между тем новые исследователи, в том числе С. Сонтаг и Р. Краусс, радикально ставят вопрос о том, что с появлением фотографии история искусства в том виде, в каком она существовала, больше не существует. Критерии резко изменились. Последующие средства медиа в еще большей степени эту мысль укрепляли.

А что же все-таки произошло, если исходить из платоновского образа пещеры? А то, что фотография не только как изображение нового типа, но и как «новое видение» упраздняет изображение как только тень и становится приближенной к реальности. Хочется заменить ее зеркалом не просто какой-то реальности, а объективно существующей предметно-чувственной реальности, ее отпечатком. Можно даже утверждать, что фо-

тография, столь обязанная технологии, оказалась созвучной процессам, что развертывались в науке, а еще точнее, в философии, в частности, в таком философском направлении, как феноменология. В философии тоже возникла потребность освободиться от многочисленных рационалистических конструкций, в свете которых воспринимается предметно-чувственная реальность, и приблизиться к самой этой предметно-чувственной реальности. Фотография освобождает изображение от всех существующих в истории искусства художественных стилей. Хотя недавновидные фотографы все время пытались имитировать эти стили, что природе фотографии противоречит.

Но для Платона эта самая предметно-чувственная реальность — совсем не реальность, которую привычно называть объективной. Это среда обитания человечества, обреченного на жизнь в пещере, то есть на жизнь не своей подлинной жизнью, а жизнью неподлинной. С этой точки зрения получается: как ни приближайся к ней, ты все равно в нее полностью не проникнешь и никакого объективного знания о ней не получишь. Этот вывод вытекает не только из философии Платона, но и из поздней философии, например Канта, почитающего, кстати, Платона. Так что же получается? На фотографическом снимке как изображении упраздняется один вид тени, уравнивающей это изображение с живописью, и воспроизводится иная тень. Для Платона то, что обозначается как предметно-чувственная реальность, — это вечно изменяющаяся, непостоянная и как бы не имеющая формы, а потому и не значащая реальность. Значимой реальностью у него предстает лишь реальность сверхчувственная, эйдетическая. Это реальность памяти о том поднебесном и блаженном мире, в котором когда-то в процессах реинкарнации пребывала душа. Однако это пребывание определяет жизнь творцов. Их образы — не что иное, как воспоминание об эйдетическом мире. В отличие от предметно-чувственной реальности, «объективная реальность» — это остановившаяся в своем изменении, застывшая во мгновении реальность. Это вечность, которую М. Хайдеггер в XX в. выкинет из философии за ненадобностью. И коль скоро она статична, то она и сакральна. Вот западная живопись с эпохи Ренессанса выражает новое состояние духа, который уже пребывает в ускоряющейся динамике жизни, столь характерной именно для Запада. Но этот динамизм подрывает сакральность, что приводит к

разрыву западной живописи с византийским стилем. Эйдетическая реальность — средоточие чистой формы, сквозь которую можно увидеть в вечно меняющейся предметно-чувственной реальности какой-то смысл.

Уже из этого суждения, воспроизводящего позицию Платона, рассуждения об остановившемся, а потому и привилегированном мгновении и следует выводить и поэтику, и эстетику фотографии. Это воспроизводимое фотографией остановившееся мгновение не только мгновенно возникающее и также быстро исчезающее настоящее, но в то же время, что бы по этому поводу ни думал М. Хайдеггер, сама вечность, которую он стремится устранить. Поскольку это мгновение исчезает, не успев появиться, оно есть часть той предметно-чувственной реальности, которую Платон так низко оценивает, а следовательно, это символ быстротекущего времени. Оно не сакрально, а секулярно.

Спрашивается, а в чем тут новаторство фотографии, по сравнению с живописью? Ведь если прочитывать историю искусства сквозь призму времени, то эта история представляет огромный массив остановленных моментов, в границах которых художник творил эйдетический космос — универсальную картину мира. Только эти мгновения, как их воспринимают классики, были мгновениями привилегированными, как их ощутил и объяснил Бергсон, когда они уже уходили в прошлое. Но разве не то же самое мы обнаруживаем в фотографических снимках? Здесь тоже мгновение. Правда, не привилегированное, а всякое, то есть случайно попавшее в объектив фотоаппарата. Как в импрессионизме. Но не только в импрессионизме. В фотографии впервые появится то, что потом станет основой поэтики в последующих технических видах медиа — кино и телевидении. Не случайно, пытаясь понять поэтику и эстетику телевидения, У. Эко пишет, что на телеэкране «жизнь в своем непосредственном проявлении — это не открытость, а случайность» [Эко, 2018, с. 316].

Здесь следует иметь в виду то обстоятельство, что кино какое-то время, с одной стороны, продолжает поэтику фотографии, а с другой все-таки не порывает ни с поэтикой, ни с эстетикой живописи, причем живописи в ее классических формах, а в ней торжествуют иные поэтика и эстетика, исключаящие фиксацию случайного в воссоздании реальности. Конечно, к моменту появления кино сама живопись устремляется в погоню за случайностью, как это мы видим в импрессио-

низме, и это тоже начинает влиять на кинематограф. Как бы то ни было, кино должно было пройти этап ассимиляции форм выражения, характерных для живописи, точнее классической живописи. В этом кино тоже повторит этап пикториализма в самой фотографии, которая со временем от этого освободится. Все это особенности становления аудиовизуальных средств медиа, которые следует считать временными и преодоленными. Однако и фотография, и кино обретут подлинную идентичность, когда философия отрефлексирует новые отношения между пространством и временем как основополагающими категориями культуры. Лишь в свете этой рефлексии и будет понятно, как относиться к фотографии и кино.

С момента возникновения фотографии появляется другая история искусства, и в ней возникают категории, которых в прежней истории искусства не было. Допустим, что это грандиозное событие и в истории искусства, и не только. Но в чем заключается смысл новации в фотографии? Мы что с помощью фотографии продвинулись в познании мироздания? Если продвинулись, то, может быть, мы уже сделали решительный шаг по пути, выводящим человечество из пещеры? А может быть, с появлением фотографии мы уже из этой пещеры и вышли? Едва ли на этот вопрос можно ответить положительно. Прочитав еще одного теоретика фотографии — Р. Краусс, которая писала: «Ницше выступил с критикой платонизма, заявив об отсутствии всякого выхода из этой пещеры, о том, что вместо коридора, ведущего к открытому пространству и к социуму, там есть лишь переход в другую пещеру. Такое представление о реальности как простом эффекте ложного сходства, о том, что нас окружает не реальность, а эффект реальности, рожденный симуляцией и знаками, развивают вслед за Ницше большая часть философов-постструктуралистов» [Краусс, 2014, с. 296].

Что же касается фотографического изображения, то оно оказывается двуслойным, даже многослойным. Тут без феноменологической теории Р. Ингардена не обойтись. В нем одновременно присутствует и копия «объективной реальности», и что-то вроде симулякра, который Ж. Делез называет фантазмом [Делез, 2011, с. 333]. Но как в таком случае применительно к фотографии отличить копию от оригинала, а фантазм — от «объективной реальности»? Как утверждает Р. Краусс, это сделать невозможно. «С этим тотальным крушением, с этим радикальным под-

рывом отличия, — пишет она, — мы попадаем в мир симулякра, где, как в платоновской пещере, возможность отличить реальность от фантазии, действительную вещь от симулякра отсутствует» [Краусс, 2014, с. 295].

Но если на примере фотографии не удастся отличить копию от фантазма, то нам становится хотя бы понятен тот путь, которым двигался Платон, пытаюсь осмыслить онтологию изображения. А Платон все копии пытается делить на идеальные или истинные и искаженные. Так, о принятом им различии между ними Р. Краусс пишет: «...оно заключается в выяснении, какие из этих объектов являются верными копиями идеальных форм, а какие настолько искажены, что являются ложными. Разумеется, все объекты — копии, но верная копия, достойная имитация обладает истинным сходством и копирует внутреннюю идею формы, а не просто ее пустую оболочку» [Краусс, 2014, с. 295]. Вот мы и подошли к тому, что понятие тени у Платона невозможно свести к интерпретации, возникшей в теории в связи с необходимостью осознать онтологию изображения. Платоновская онтология связана с миром эйдосов, а следовательно, ответ на вопрос, что следует понимать под тенью на стене пещеры, зависит от того, соотносится ли эта тень с эйдосом, архетипом, или не соотносится. Если соотносится, то мы имеем в тени идеальную копию, если же не соотносится — искаженную, что можно обозначить как симулякр. Так что, хотя тень является, вроде бы, имитацией «объективной реальности», это еще не означает, что она является ее истинным воспроизведением — она может быть и симулякром. Чтобы убедить читателя в логичности суждений Платона, Р. Краусс использует религиозную метафору. «Бог создал человека по своему образу, и, следовательно, первоначально человек был верной копией. После грехопадения внутреннее сходство с Богом оказалось нарушено, и человек стал ложной копией, симулякром» [Краусс, 2014, с. 295].

Заключение

Заключая сказанное, можно утверждать, что тень на стене пещеры, несмотря на ее сходство с реальными узниками и окружающими их предметами, хотя и является копией, но полноценной ее назвать нельзя, потому что она чужда тем эйдетическим смыслам, которые, наполняя эту копию, превращают ее в полноценную и истинную копию, обладающую ценностью. Если первую копию, лишённую эйдетических смыслов, можно

назвать симулякром, то вторая — полноценна и истинна, то есть обладает ценностью, в том числе и художественной. Вот и Платон, разбираясь в этом вопросе, различает копии-иконы и симулякры-фантазмы. Они могут восприниматься как сходные. Но это сходство может запутать. Оно должно быть не внешним, а сущностным. Расхождение здесь внутреннего свойства, а для Платона внутреннее — это Идея, то есть эйдос. Имея в виду сходство не внешнее, а внутреннее, Ж. Делез комментирует Платона так: «Оно существует не столько между вещами, сколько между вещью и Идеей, поскольку именно Идея охватывает те отношения и пропорции, которые конституируют сущность вещи. Будучи вместе и внутренним, и духовным, сходство выступает и мерой притязания: копия по-настоящему походит на некую вещь лишь в той степени, в какой она походит на Идею этой вещи. Претендент соответствует объекту притязаний лишь постольку, поскольку смоделирован (внутренне и духовно) согласно Идее» [Делез, 2011, с. 333].

Так, Ж. Делез, а по сути, Платон помогает осмыслить основное свойство фотографии, превращающее ее в художественный феномен. Вместе с этим он помогает спроецировать вывод, к которому мы приходим, на все варианты изображений, что характерно для виртуальной реальности. Однако вот что интересно. Что имеет в виду Платон? Ценность изображения он ставит в зависимость от Идеи, то есть эйдоса, а что такое эта Идея, как не гегелевское внутреннее, что стремится предстать во внешних формах? Ну разве это не напоминает то, что было ранее представлено как «органопроекция»? Получается, что Гегель от Платона не так уж далеко ушел. В гегелевском понимании внутреннего мы ощущаем конструкцию Платона. Идея предстает во внешних формах, спасая изображение от симулякра. А симулякром, согласно Платону, является просто изображение вещи, несмотря на ее сходство с самой вещью, то есть просто тень без тех смыслов, что могут быть в нее вложены и из нее вычитаны.

Библиографический список

1. Делез Ж. Кино. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 560 с.
2. Делез Ж. Симулякр и античная философия // Делез Ж. Логика смысла. Москва : Академический проект. 2011. С. 328-365.
3. Зедльмайр Х. Утрата середины. Москва : Прогресс-Традиция : Издательский дом «Территория будущего», 2008. 640 с.
4. Зиммель Г. Кризис культуры // Избранное : в 2-х т. Т. 1. Философия культуры. Москва : Юрист, 1996. С. 490.
5. Из истории французской киномысли. Москва : Искусство, 1988. 317 с.
6. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 296-304 с.
7. Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. Москва ; Жуковский : Канон-Пресс, 2003. 464 с.
8. Манович Л. Язык новых медиа. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. 400 с.
9. Михалкович В. Поезд и призраки // Искусство кино. 1995. № 11. С. 7.
10. Орлов А. Виртуальная реальность. Москва : Гео, 1997. 250 с.
11. Сонтаг С. О фотографии. Москва : Ад Маргинем-Пресс, 2013. 272 с.
12. Степанов М. «Вторая» машина Готтхарда Гюнтера, аппарат Вилема Флюссера и трансгуманистический оптимизм // Медиа : между магией и технологией. Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014. 330 с.
13. Флоренский П. Органопроекция // Русский космизм: Антология философской мысли. Москва : Педагогика Пресс, 1993. С. 161.
14. Фрейд З. Недовольство культурой // Психологический анализ. Религия. Культура. Москва : Ренессанс, 1991. 296 с.
15. Хайдеггер М. Исток художественного творчества // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Трактаты, статьи, эссе. Москва : Изд-во Московского университета, 1987. 512 с.
16. Хренов Н. Марионетка как феномен культуры : мифологические и антропологические аспекты // Старые и новые медиа: формы, подходы, тенденции XXI века. Москва : Издательские решения, 2019. 540 с.
17. Эйзенштейн С. Метод : в 2-х. Т. 1. Москва : Музей кино. Эйзенштейн-Центр, 2002. 496 с.
18. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. Москва : АСТ: Corpus, 2018. 512 с.
19. Ямпольский М. Экран как антропологический протез // Новое литературное обозрение. 2012. № 2. С. 1-9.

Reference list

1. Delez Zh. Kino = Cinema. Moskva : Ad Marginem Press, 2016. 560 s.
2. Delez Zh. Simuljkr i antichnaja filosofija = Simulacrum and ancient philosophy // Delez Zh. Logika smysla. Moskva : Akademicheskij projekt. 2011. S. 328-365.
3. Zedl'majr H. Utrata serediny = Loss of the middle. Moskva : Progress-Tradicija : Izdatel'skij dom «Territorija budushhego», 2008. 640 s.

4. Zimmel' G. Krizis kul'tury = Culture crisis // Izbrannoe : v 2-h t. T. 1. Filosofija kul'tury. Moskva : Jurist, 1996. S. 490.
5. Iz istorii francuzskoj kinomysli = From the history of French filmmaking. Moskva : Iskusstvo, 1988. 317 s.
6. Krauss R. Fotograficheskoe: opyt teorii rashozhdenij = Photographic: experience of divergence theory. Moskva : Ad Marginem Press, 2014. S. 296-304 s.
7. Makljuen M. Ponimanie media: vneshnie rasshirenija cheloveka = Understanding media: external extensions of man. Moskva ; Zhukovskij : Kanon-Press, 2003. 464 s.
8. Manovich L. Jazyk novyh media = Language of new media. Moskva : Ad Marginem Press, 2018. 400 s.
9. Mihalkovich V. Poezd i prizraki = Train and Ghosts // Iskusstvo kino. 1995. № 11. S. 7.
10. Orlov A. Virtual'naja real'nost' = Virtual reality. Moskva : Geo, 1997. 250 s.
11. Sontag S. O fotografii = About photography. Moskva : Ad Marginem-Press, 2013. 272 s.
12. Stepanov M. «Vtoraja» mashina Gottharda Gjuntera, apparat Vilema Fljussera i transgumanisticheskij optimizm = Gotthard Gunther's 'second' machine, Wilem Flüsser apparatus and transhumanist optimism // Media : mezhdru magiej i tehnologiej. Moskva ; Ekaterinburg : Kabinetnyj uchenyj, 2014. 330 s.
13. Florenskij P. Organoproekcija = Organ projection // Russkij kosmizm: Antologija filosofskoj mysli. Moskva : Pedagogika Press, 1993. S. 161.
14. Frejd Z. Nedovol'stvo kul'turoj = Dissatisfaction with culture // Psihoanaliz. Religija. Kul'tura. Moskva : Renessans, 1991. 296 s.
15. Hajdegger M. Istok hudozhestvennogo tvoreniija = The source of artistic creation // Zarubezhnaja jestetika i teorija literatury ХІІ-ХХ веков. Traktaty, stat'i, jesse. Moskva : Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1987. 512 s.
16. Hrenov N. Marionetka kak fenomen kul'tury : mifologicheskie i antropologicheskie aspekty = Puppet as a cultural phenomenon: mythological and anthropological aspects // Starye i novye media: formy, podhody, tendencii ХХІ века. Moskva : Izdatel'skie reshenija, 2019. 540 s.
17. Jeizenshtejn S. Metod = Method : v 2-h. T. 1. Moskva : Muzej kino. Jeizenshtejn-Centr, 2002. 496 s.
18. Jeko U. Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoj pojetike = Open work. Form and uncertainty in modern poetics. Moskva : AST: Corpus, 2018. 512 s.
19. Jampol'skij M. Jekran kak antropologicheskij protez = Screen as an anthropological prosthesis // Novoe literaturnoe obozrenie. 2012. № 2. S. 1-9.

Статья поступила в редакцию 23.09.2022; одобрена после рецензирования 18.10.2022; принята к публикации 10.11.2022.

The article was submitted on 23.09.2022; approved after reviewing 18.10.2022; accepted for publication on 10.11.2022.