

Научная статья
УДК 008
DOI: 10.20323/1813_145X_2023_1_130_208_217
EDN: YSOXKW

**История медиа как история становления виртуальной реальности:
знак в процессах коммуникации и инструмент отчуждения**

Николай Андреевич Хренов

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

Аннотация. В статье рассматриваются взаимоотношения между культурой и, в частности, искусством, с одной стороны, и технологией, способствующей появлению новых форм медиа, новых видов искусства, новых языков, в которой на первый план выходит не вербальное, а визуальное начало (фотография, кинематограф, телевидение, интернет и т. д.). Все возникшие на основе технологии виды искусства и коммуникации следует рассматривать еще и как фазы становящейся новой коммуникативной системы — виртуальной реальности. Наиболее эффективным подходом для осмысления этой системы, по утверждению автора, является семиотический. Однако такой подход предполагает также исторический взгляд. Знаковые системы — не застывшие способы коммуникации: они проходят в истории разные стадии становления; коммуникации, развертывающейся на основе знаков, предшествует дознаковая коммуникация.

Так, эпохам с окончательно сформировавшимися знаковыми системами предшествуют эпохи символических форм языка, когда коммуникация не сводилась к конвенциональным знакам, как в вербальном языке, то есть к знакам, замещающим предметы, а представляла сами эти предметы, используемые с целью коммуникации, и передаче символов, не достигающих знаковой определенности. В определенной степени можно утверждать, что визуальные средства коммуникации, возникшие на поздних этапах истории культуры, в частности в XIX и XX вв., начиная с фотографии, представляющие принципиально новые виды искусства, возвращают человечество в архаические эпохи, когда вербальная коммуникация в той совершенной форме, в какой мы ее сегодня знаем, еще не сложилась. В новых средствах коммуникации, являющихся ступенями в становлении виртуальной реальности, оживает та ступень становления в истории языка, когда коммуникация осуществляется с помощью демонстрации элементов предметно-чувственного мира, а не конвенциональных знаков.

Ключевые слова: медиа; средства массовой коммуникации; виртуальная реальность; фотография; кинематограф; телевидение; интернет; искусство; культура; технологии; семиотика; знак; знак-индекс; знак-икона; символ; образ пещеры Платона; семиологический поворот

Для цитирования: Хренов Н. А. История медиа как история становления виртуальной реальности: знак в процессах коммуникации и инструмент отчуждения // Ярославский педагогический вестник. 2023. № 1 (130). С. 208-217. http://dx.doi.org/10.20323/1813_145X_2023_1_130_208_217. <https://elibrary.ru/YSOXKW>

Original article

**Media history as the history of virtual reality formation:
a sign in the processes of communication and an instrument of alienation**

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 discusses the relationship between culture and, in particular, art, on the one hand, and technology that contributes to the emergence of new forms of media, new forms of art, as well as new languages, in which not verbal, but visual principles come to the fore (photography, cinema, television, Internet, etc.). All forms of art and communication that have arisen on the basis of technology should also be considered as phases of the emerging new communicative system — virtual reality. The most effective approach for understanding this system, according to the author, is semiotic. However, this approach also suggests a historical view. Iconic systems are not frozen ways of

communication: they go through different stages of formation in history; communication deployed on the basis of signs is preceded by dose-label communication.

Thus, eras with finally formed sign systems are preceded by eras of symbolic forms of language, when communication was not reduced to conventional signs, as in verbal language, that is, to signs that replace objects, but represented these objects themselves, used for the purpose of communication and transmission of symbols that do not reach sign certainty. To a certain extent, it can be argued that the visual means of communication that arose in the late stages of cultural history, in particular in the XIX and XX centuries, starting with photography, representing fundamentally new forms of art, return humanity to archaic eras, when verbal communication in the perfect form in which we know it today has not yet developed. In the new means of communication, which are steps in the formation of virtual reality, the stage of formation in the history of the language comes to life when communication is carried out by demonstrating elements of the subject-sense world, and not conventional signs.

Keywords: media; mass communication media; virtual reality; photography; cinema; television; internet; art; culture; technologies; semiotics; sign; index sign; icon sign; symbol; the image of the cave of Plato; semiological twist

For citation: Khrenov N. A. Media history as the history of virtual reality formation: a sign in the processes of communication and an instrument of alienation. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2023;(1): 208-217. (In Russ.). http://dx.doi.org/10.20323/1813_145X_2023_1_130_208_217. <https://elibrary.ru/YSOXKW>

Введение

В предыдущих частях нашего исследования, опубликованных в данном журнале, мы много внимания уделили образу пещеры Платона, часто используемому при интерпретации феноменологии кинематографа. Но выводы, которые автор делал в них по поводу этой параллели, еще не были полными. Не были потому, что в данной интерпретации платоновского образа отсутствует активность культуры. Без этого интерпретация образов Платона невозможна, поскольку более глубокое понимание коммуникации связано с различиями, существующими между символами и знаками. В истории существуют культуры, функционирующие преимущественно на основе знаков и культуры, функционирующие на основе символов, используемых в форме знака. В последнем случае мы имеем в виду культуры, в которых знак еще не вызван к жизни. Следовательно, сменяющие друг друга в истории системы видения определяются этими разными типами культур. Поэтому интерпретация средств медиа, связанных с изображением, должна исходить из этого несходства. Продолжая мысль о платоновской пещере, в частности, о тени, выступающей в виде архетипа визуальности, мы не можем не учесть суждения С. Сонтаг о фотографии как антологии изображений, что указывает на общность фотографии и интернета как разных фаз в становлении виртуальной реальности. Исходя все из того же образа платоновской пещеры, С. Сонтаг на этот вопрос отвечает так: «Человечество все так же пребывает в платоновской пещере и по вековой привычке тешится лишь тенями, изображениями истины. Но фотография учит не так, как более древние, более рукотворные изображения. Во-первых, изображений, претендую-

щих на наше внимание, теперь гораздо больше. Инвентаризация началась в 1839 г., и с тех пор сфотографировано, кажется, почти все. Сама эта ненасытность фотографического глаза меняет условия заключения в пещере — в нашем мире. Обучая нас новому визуальному кодексу, фотографии меняют и расширяют наши представления о том, на что стоит смотреть и что мы вправе наблюдать. Они — грамматика и, что еще важнее, этика зрения. И наконец, самый грандиозный результат фотографической деятельности: она дает нам ощущение, что мы можем держать в голове весь мир — как антологию изображений» [Сонтаг, 2003, с. 12].

Результаты исследования

Согласно представлениям С. Сонтаг человек XXI в. продолжает пребывать в платоновской пещере, тешась на этот раз теми же тенями, но только в их фотографическом виде. Но если на эту картину посмотреть взглядом философа, то получается, что человечество продолжает длительную историю овнешнения теней, которые есть наша так называемая «объективная реальность» и даже мы сами. Но мы обычно этого не осознаем, как не осознаем окончательного смысла каждого средства медиа. Конечно, конечно, в это созерцание теней, то есть нас самих как Нарциссов, фотоаппарат вносит новые нюансы, но все же радикально их не упраздняет. Это и дает право утверждать, что начавшаяся история виртуализации продолжается и в наше время. И как бы технологии отношения между архаическими, традиционными и новейшими техническими формами изображений не изменяли, на определенном уровне между ними существует преемственность, позволяющая утверждать, что имеет место история виртуальной реальности, и

ее начало уходит далеко в историю, а фотография является в этой истории лишь одной из фаз. Однако, разумеется, история виртуальной реальности к тем системам медиа, в которых изображение становится их основой, не сводится.

Если представить, что на основе изображения возникают новые языки, то все системы медиа следует рассматривать в семиотической перспективе. Может быть, лишь представление каждого из них в виде знаковой системы способно подвести к более глубокому заключению о том, что история медиа — это одновременно и история виртуализации протекающего в культуре и значимого процесса. Вот и Ф. Барбье, пытаясь разрушить узкую интерпретацию книгопечатания как медиа и включить ее в историю становления виртуализации, не может не откликнуться на мысль об овнешнении, которую он извлекает из Р. Дебре. «Человек как живое существо экстериоризирует свои способности, одну за другой, вот уже миллион лет, что позволяет ему удешевить их силу (в библиотеке больше памяти, чем в мозге)...: письмо “экстериоризирует” речь (материализует и визуализирует ее), и точно так же печатный текст экстериоризирует письмо, дневник, книгу, газету и т. д. Экстериоризировать — значит одновременно извергать вовне и поглощать снова, но уже иначе. Когда анатомическая эволюция человека остановилась, ей на смену пришла эволюция технических средств в рамках все того же процесса антропогенеза, так что порождение сменяющих друг друга устройств хранения информации, от бумажной книги и до CD-ROM, а подчиняется тому же принципу: постепенной интеграции функций, большей экономией средств, дематериализации и т. д. Таким образом, мы отказываемся от наших органических способностей, поскольку они одна за другой перемещаются в артефакты: теперь целлулоид видит, магнитная лента говорит, чип подсчитывает, клавиатура рисует и придумывает...» [Барбье, 2018, с. 421]. Но что значит экстериоризировать, как не овнешнить.

Иначе говоря, мы еще продолжаем мыслить в заданной Гегелем матрице. Эта матрица не упраздняется и с возникновением технологий. Наоборот, может быть, лишь с появлением технологий она и становится особенно актуальной, позволяя выявить в них те смыслы, которые длительное время для нас самих оставались неразгаданными. Вся история Духа по Гегелю заключается в стремлении овнешнить внутреннее. Какое-то время этот процесс овнешнения радует, делает

человечество счастливым. Но логика культуры такова, что рано или поздно в этом процессе овнешнения начинается период разочарования. Тогда мощные языческие торсы в статуях высокого «античного Возрождения», символизирующие, казалось бы, ненавидимую Платоном чувственную реальность, в ее предельном выражении, уступают место бесплотным образам Боттичелли, превращающимся уже и в самом деле в тени. Искусство позволяет выразить прорывы личности за пределы внешних форм, о чем свидетельствовала пластика, но и вернуться к разрыву между внутренним и внешним, хотя бы в форме музыки. Вернуться к разрыву, чтобы освободить внутреннее содержание, начинающее тяготиться своей материализацией во внешних формах, что подвело Гегеля к открытию механизма отчуждения, в свете которого философия XX в. будет осмыслять человека и общество.

Фотография — это форма изображения, выразившая комплекс пассионарной массы, а именно, прорыв предметно — чувственной стихии. Хотя ведь на поздних этапах своей истории фотография, как позднее и кино, раздваивается на два направления. Если в кино люмьеровскому направлению будет противостоять мельесовское направление, то этот же дуализм можно обнаружить и в фотографии. В качестве примера можно было бы сослаться на литовскую фотографию, привлекающую с 60-х гг. прошлого века своим документализмом и этнографизмом с использованием «широкоугольника», но, в том числе, и уходящую в своих отдельных проявлениях в фантастические миры [Вартанов, 1982, с. 264-272]. Потому прорыв предметно-чувственной стихии породил торсы Микеланджело, а если и музыка, то непременно Л. Бетховена. Но удивительно, что в искусстве может восторжествовать и другая тенденция. Например, в некоторых спектаклях В. Мейерхольда персонажи превращаются в марионетки, куклы. А Г. Крэг мечтает заменить живых актеров теми же марионетками [Хренов, 2019, с. 141]. Опять становится популярным Гофман со своими марионетками. Расцветает кубизм, и Пикассо рвется в классики. Наконец, возникает и распространяется аниматограф. А в этих явлениях рождается нечто такое, что еще трудно осознать и что потом назовут виртуальной реальностью. Это произойдет во время мощной вспышки язычества и разгула дионисийской плоти одновременно в формах предельной телесности и психофизиологической моторности, что нес в себе кинематограф. Но для одних форм

это последняя вспышка, а для других — обещание грядущего универсализма.

И может быть, в начале XX в. только один Н. Бердяев оказался способным проникательно комментировать происходящие сдвиги. Он пишет, что художник начала XX в. стремится «добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами» [Бердяев, 1994, с. 403]. Философ формулирует: «Материальные покровы мира начали разлагаться и распыляться и стали искать твердых субстанций, скрытых за этим размягчением» [Бердяев, 1994]. Употребляя слова «дематериализация», «отрыв от органических корней», философ выразит тенденцию, что, как кажется, приведет к взрыву логики в движении искусства. Спустя столетие эта мысль в связи с виртуальной реальностью становится вновь актуальной. Так, констатируя, что игровое кино связано с тотальным утверждением физической реальности и земного бытия, а также, что оно связано с миром внешнего человека и внешних человеческих свойств, А. Орлов пишет, что его эстетика демонстрирует острую потребность в преодолении бытовизма и в активизации трансцендентных мотивов. «Как ни странно, — пишет он — но именно это обязывает игровое кино слиться с компьютерными технологиями, позволяющими ему вести повествование на трансцендентном уровне. Игровое кино крепко зацеплено за земной план бытия, в отличие, например, от мультипликации, компьютерной анимации, видеоарта. Именно поэтому для полного описания «мира миров» игровой кинематограф 1990-х гг. все теснее «сплавляется» с электронными медиа, с компьютерными технологиями, чьи достижения в виде компьютерной и электронной достройки вносят необходимый элемент трансцендентности в физикалистскую картину игрового мира» [Орлов, 1997, с. 77].

В этом смысле интересен опыт С. Параджанова. Он возвращает кино, в котором динамика и моторика определяют его основные свойства, к статике, характерной лишь для иконописи. Это что-то вроде антикино. Эстетика иконы позволяет режиссеру преодолеть бытовой план повествования. Его фильм «Цвет граната» воспроизводит архаику древних изобразительных систем. Собственно, мы как раз и пытаемся донести эту основную мысль. Используя в кино некинематографические приемы, С. Параджанов уже предвосхищает компьютерные технологии. «Возможно, если бы Параджанов снимал “Цвет граната” в конце 1990-х гг., — пишет

А. Орлов, — он использовал бы компьютер для воспроизведения невидимой ауры своих персонажей. В 1969 г. у него не было такой возможности, и он использует традиционные средства...» [Орлов, 1997, с. 51]. То, что явилось в игровом кино редчайшим исключением, получило развитие в компьютерных технологиях. «То, что в игровом кино является редчайшим исключением (в качестве какового и выступает “Цвет граната”, — пишет А. Орлов, — является бессознательно транслируемой нормой на начальных этапах развития новых кинотехнологий (а именно этот этап проходили на рубеже 1990-х компьютерные технологии) и для своего сохранения требует осознания и рефлексии» [Орлов, 1997, с. 78].

Но что касается типа изображения, что появляется в фотографии и кино, то здесь происходит еще более серьезное явление, а именно, возвращение к ранним формам выражения, в которых все определялось тактильностью. Непонимание происходящего в изобразительном искусстве, длящееся десятилетиями, свидетельствовало о «геологических сдвигах» и в истории искусства, и в истории медиа. Демонстрируя прорыв в будущее, к формам, казалось бы, не имеющим в истории культуры прецедентов, новые технологии все-таки возвращают в прошлое. А это парадокс. Что здесь имеется в виду? Ну, во — первых, фиксируя этот грандиозный поворот, нарушающий привычную логику, невозможно не напомнить о той логике в смене систем видения, которая впервые была выявлена и аргументирована представителями Венской школы искусствознания — А. Риглем и Г. Вельфлиным. Как известно, в истории изобразительных искусств эти две системы видения возникали последовательно. Сначала появилась тактильно-осознательная, то есть самая ранняя система, когда четкая линия в изображении сохраняла еще связь с моторикой руки. Позднее появилась оптическая система видения, когда уже не рука, а глаз и только глаз становится хозяином положения. Что касается линии, то она растворяется в световых и цветовых пятнах, как в импрессионизме и в последующих направлениях художественного авангарда. Однако ближе к нашему времени в авангарде неожиданно возрождалось то, что называли «геометрическим стилем», что как раз и имел в виду Н. Бердяев, когда говорил, что художники демонстрируют потребность добраться до скелета вещей. Нечто подобное можно обнаружить, например, в «античном Средневековье», если этапы становления европейской культуры спро-

ещировать на античность. Линия возвращалась, а вместе с ней возвращалась и ранняя, то есть тактильная система видения. Под напором архаики примитивов отказывались от рассчитанной с помощью математики композиции в классической живописи Ренессанса.

Мы все читали книги М. Маклюена, и, конечно, отметили, что телевидение, ради объяснения которого канадский теоретик заново перепахал всю историю, он связывает с возрождением именно тактильности. Он пишет: «Будучи двухмерным и скульптурным, телевидение активизирует тактильность» [Маклюен, 2003]. В другом месте он пишет: «ТВ — не столько визуально, сколько тактильно — слуховое СМК» [Маклюен, 2003, с. 384]. Это очень существенное замечание. Но ведь это началось не с телевидения, а появилось уже в фотографии и имело продолжение в кино. Это возрождение тактильности в кино второй половины XX в. констатируют и авторы книги «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» Т. Эльзесер и М. Хагенер. Но то непонятное, что несло с собой так называемое беспредметное искусство, как раз с этой реализацией тактильности и связано. Что касается кино, то хотя оно и стремилось овладеть оптической системой видения, что и приводило к необходимости подражать живописи, но все — таки оно представало мощным раздражителем моторики нашего организма. Но первоначально все эти процессы уже имели место в фотографии. Собственно, то, что можно назвать «новой визуальностью», возвращает к истокам в истории искусства и, конечно же, культуры и демонстрирует не линейность, последовательность, а циклическую логику [Хренов, 2019].

Мы то забываем какие-то формы, то они вновь возрождаются. Как это ни покажется странным, но технология, демонстрируя необычайные прорывы в будущее, возвращает в прошлое, в архаику. Этот процесс активизируется в связи с появлением технологий. В истории человечество что-то забывает, а потом снова открывает, полагая, что это и есть новое. Современные медиа и цифровая революция, увлекая в фантастические миры, в будущее, вместе с тем, возвращают в архаику. Эти сдвиги помогают разобраться в языках медиа. Более того, кинематограф, особенно в своих ранних формах, возвращает к праязыку, то есть такому состоянию коммуникации, когда собственно язык, то есть язык вербальный еще не успел сформироваться, а коммуникация ради формирования и утверждения социума уже была востребована. И до того,

как возникнет слово, люди будут в коммуникации использовать предметы и вещи. Но, будучи использованными в этой функции, эти самые предметы и вещи уже предстанут знаками, хотя можно было бы ради точности называть их признаками. Почему? Да потому, что сформировавшийся язык акцент ставит на общезначимости используемых в коммуникации знаков. Потому и существуют словари, в которых за каждым словом закрепляется одно или нескольких значений, делающих понимание вступающих в коммуникацию людей возможным.

Именно этот праязык имеет в виду П.-П. Пазолини, проявивший интерес к семиотике кино. «Здесь необходимо сразу сделать одно замечание на полях: если инструментарий, лежащий в основе поэтической или философской коммуникации, уже разработан подробнейшим образом, являясь, в общем, реальной, исторически сложившейся и вызревшей системой, то визуальная коммуникация, лежащая в основе кино-речи, напротив, в высшей степени не обработана, пребывает в состоянии почти первобытной дикости. Как мимика и грубая действительность, так и сновидения и механизмы памяти относятся к проточеловеческому или стоят у самых границ человеческой эры: во всяком случае, они протограмматические и даже протоморфологические (сны возникают на уровне бессознательного, так же, как и мнемонические механизмы, мимика — это знак в высшей степени примитивной культуры и так далее). Лингвистический инструментарий, на котором базируется кинематограф, таким образом, иррационален, что объясняет глубоко онирический характер кинематографа, а также естественно присущую ему конкретность, назовем ее предметной конкретностью» [Пазолини, 1984, с. 152].

История собственно языка, то есть языка вербального как основы культуры свидетельствует о том, как язык освобождался от множества значений и приходил к предельной общезначимости, столь необходимой в поздних массовых и глобализирующихся обществах. Правда, ради этого языку потребовалось пожертвовать многими значениями каждого слова. А в них, в этих значениях, заключаются многие и самые разные оттенки в передаче субъективных смыслов, возникших в отношениях между человеком и другими людьми, между человеком и миром. Но, кажется, все эти оттенки и нюансы не исчезают из культуры совершенно. В процессе развития культуры возникнет значительный массив текстов, свидетель-

ствующих о их непонимании. Но, будучи зафиксированными с помощью технологий, они сохраняются и оказываются доступными для последующих поколений.

Но в этих процессах нас будут интересовать процессы творчества языка. Существует целая сфера, в которой отклонения от общезначимости предстают в институционализированных формах. Это поэзия. Чем более безличным оказывается собственно язык, а в индустриальных обществах он таким и должен быть, тем большую значимость приобретает поэзия, которая на рубеже XIX–XX вв., например, стала идеализировать архаические эпохи в истории становления языка (Хлебников, Мандельштам и др.). Это стихийное явление в искусстве было отрефлектировано в формализме. Именно поэзия консервировала механизм творчества языка, когда он как система еще не состоялся и находился в стадии творчества. Следовательно, когда в коммуникации доминировал не собственно язык с его однозначностью и общепонятностью, а речь, сохраняющая бездну субъективных реакций человека на мир. Архаический человек был поэтом. История свидетельствует, что чем совершенней язык, чем ближе он оказывается к идеалу, тем меньше в нем остается признаков речи. В нем, разумеется, коммуникативное начало важнее художественного.

Мы предпринимаем эти ретроспекции в ранние эпохи коммуникации для того, чтобы показать, что то же самое, что происходит в поэзии, в том числе, и в современных ее формах, происходило на стадии праязыка, когда вместо слов в коммуникации использовались предметы и вещи. Конечно, никакой общезначимости в процессах коммуникации на ранних исторических этапах не было. Язык оказывался еще в процессе становления и не успел предстать системой. Каждый предмет имел множество смыслов, которые могли даже друг другу противоречить. Такой язык, видимо, понять было трудно. Спасала только вещьественность такого языка, то есть использование предмета в функции знака. Эта фаза в становлении языка консервируется в некоторых системах древней письменности (китайской, египетской и т. д.). Так, например, иероглиф, который с точки зрения современного английского режиссера Гринуэя является далеким прообразом нового языка медиа [Гринуэй, 1997], свидетельствует, что изображение предмета в языке еще не упраздняется. Собственно, задолго до П. Гринуэя С. Эйзенштейн отмечал, что в иероглифе уже

присутствует система коммуникации, какой предстанет кино. С. Эйзенштейн демонстрировал, как сочетание двух иероглифов дает не их сумму, а величину другого изменения. Каждый из них в отдельности соответствует предмету или факту, но их сопоставление уже порождает понятие. Сочетание двух «изображений» достигается начертанием графически неизобразимого. Например, изображение воды и глаза означает «плакать», а рта и ребенка — «кричать». «Да ведь это же монтаж !!! — восклицает С. Эйзенштейн — Точно то, что мы делаем в кино, сопоставляя по возможности однозначные, нейтральные в смысловом отношении изобразительные кадрики в осмысленные контексты и ряды» [Эйзенштейн, 1964].

Языковая система, в которой доминирует иероглиф, является еще достаточно поздней системой. Ей, видимо, предшествует праязык в его самых архаических формах. Более точное обозначение этой системы предпринял Гегель, мотивируя раннюю фазу в становлении и опредмечивании Духа, когда отчуждение знака от предмета еще не произошло, как это произойдет позднее в собственно языке, когда знак предстанет совсем конвенциональным, то есть условным, что мы и обнаруживаем в слове. Гегеля не интересует становление языка, его интересуют системы выражения Духа, то есть некоего духовного или внутреннего содержания во внешних формах на разных фазах становления культуры. Любопытно, что всю эту раннюю фазу Гегель называет символической фазой. Это очень точно, поскольку, как утверждают семиотики, символ не является знаком. Во всяком случае, как утверждает Ц. Тодоров, Ф. де Соссюр символ не считал знаком [Тодоров, 1998]. Почему? Да потому, что символ не достигает ни общезначимости, ни ясности. Он многозначен, и потому речь в нем доминирует над собственно языком. Это еще не язык, а лишь движение к языку.

Это тот уровень мышления, который сохраняется в поэзии. В символе живет поэзия. Собственно, видимо, поэзия и начинается с символа. Раз в коммуникации используются многозначные элементы, то это как раз и свидетельствует о том, что язык не сложился, что он находится в процессе становления, хотя, конечно, такое становление никогда не прерывается. Но дело не только в том, что символ — это только движение к знаку, но не сам знак. Здесь следует иметь в виду культурологическую интерпретацию символа. Символ следует соотносить с типом культуры. Тип

культуры, в которой символ доминирует, П. Сорокин называет культурой идеационального типа. Идеациональное здесь от слова «идея». Как мы убеждаемся, здесь нам снова требуется Платон. До сих пор, чтобы прояснить вопрос с праязыком, мы обращались то к поэзии, то к символам. Но как уже очевидно, стадию праязыка консервирует именно кинематограф. Именно консервирует, а не развивает. Кино не допускает того, что в собственно языке предстает системой. Если это и система, то лишь в пределах одного произведения. Бурные дискуссии, развернувшиеся в 60-70-е гг. прошлого века по поводу семиотического изучения кино, не привели и не могли привести к заключению о том, что язык кино как самостоятельная система уже сложился и уподобился языку вербальному. И дело не в том, что вскоре кино станет звуковым, а в том, что языковые элементы в кино можно фиксировать лишь в тех его элементах, что являются наиндивидуальными. Но понятно, что это не самое интересное для искусства.

В идеальной форме символическая стадия продемонстрирована в раннем кино, когда в своей окончательной форме киноязык еще не успел сложиться. В кино немого периода активно возрождалась архаическая форма коммуникации, когда вербальная форма коммуникации еще не успела сложиться. Однако появление звукового кино снова вернуло вербальной коммуникации свой определяющий статус. Но и когда это произойдет, кино как хамелеон, постоянно будет сбрасывать с себя кожу, то есть уже сформировавшуюся систему языка, чтобы вновь вернуться к исходной точке и не жертвовать индивидуальным. С этой точки зрения любопытен призыв М. Ямпольского пересмотреть ту поэтику и эстетику кино, что успела сложиться в первой половине XX в. и вернуться к первоначалу, к периоду немого кино [Ямпольский, 1993]. Можно утверждать, что в раннем кино как раз и проявилась та система выражения, которую Гегель назвал символической. Как бы в своей истории кино не изменялось, в его основе всегда оказывается то, что применительно к собственно языку мы называем праязыком. Может быть, то, что Л. Манович называет «новым языком медиа» [Манович, 2018], как раз и означает возврат к этому самому праязыку. Это же имеет в виду П. Гринуэй, предвещающая смерть существующего кино. Последующее становление кино связано с преодолением праязыка, наделянием кино самыми разными социальными, идеологическими и культурными

смыслами, что без использования вербального языка невозможно. Кинематограф стал предельно говорящим. Но, как отмечал С. Эйзенштейн, при таком отношении к кино, утрачивалась его природа. Особенности его природы объясняются именно сохранением связи с архаическими формами коммуникации.

Выходом из такого тупика оказывался лишь возврат к праязыку. В этом плане любопытно перманентное возрождение в кино структуры построения произведения в духе аттракциона, в духе цирковой программы как самой архаической формы построения произведения, будь это фильм или спектакль, когда сюжет в современном смысле еще не сложился, а причинно-следственная связь в представляемой истории еще отсутствовала. Вместо сюжета один за другим следовали «показы», демонстрация отдельных и самостоятельных явлений. Такой прорыв к форме аттракциона произошел в середине прошлого века, а точнее в 60-е гг., и фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм» оказался как раз наиболее ярким примером такого обращения к архаике. Кроме всего прочего, праязык возвращает к тем формам выражения, в которых преобладает тактильность. Каковы же перспективы использования праязыка в последующей истории? Он что — отмирает совсем и не проявляет активности в последующей истории медиа? Но, как свидетельствует рукописная и печатная книга, праязык никуда не уходит. Он ведь определяет и развитие изобразительного искусства. В живописи предметы и вещи тоже говорят, и их используют именно в этом качестве.

Но в еще большей степени в связи с этим сохранением праязыка следует говорить о его функционировании в формах рукописной и печатной книги, в виде иллюстраций к вербальным текстам, о чем следует тоже сказать. Любопытно, что институционализация языка, прошедшего длительный этап становления и оставившего далеко позади свои первоначальные символические формы, не упразднила его связь с изображением, способным выступать в функции языка. Так, эта связь была ярко выраженной уже на ранних этапах истории книгопечатания. Предлагая новую периодизацию медиа, Ф. Барбье использует понятие «семиологический поворот». Этот вопрос для объяснения реализующегося, но пока незавершенного технологического проекта, связанного у него с виртуальной реальностью, является первостепенным. Историю медиа следует мыслить прежде всего как историю возникновения и

функционирования новых систем выражения, а в основе этих систем оказываются знаки. Сначала знаки фонетические как слагаемые устной коммуникации, а затем знаки письменные, то есть алфавит. За ними идут знаки печатные и т. д.

При этом следует иметь в виду те знаковые системы, что функционируют в формах пластических (скульптура, живопись) и театральных. Все это разнообразие знаков вызывается к жизни ради выражения и предметно-чувственной, и сверхчувственной реальности. Собственно, выводя человечество из «пещеры», а на самом деле, переводя его в другую «пещеру», уважаемые теоретики фотографии тоже в выявлении природы фотографии не могли обойтись без знака. Вообще проблема знака для выявления природы медиа является, видимо, первостепенной. С этой точки зрения придется еще раз вернуться, в том числе, и к метафоре Платона и рассмотреть ее в семиотическом плане. Вот, например, Р. Краусс пишет следующее: «Мы живем в мире, который все более радикально меняется под властью визуальных форм, и прежде всего — фотографии. Искусство Дюшана подсказывает, что это изменение характера образов, которые чем дальше, тем больше определяют наше окружение, влечет за собой изменение в господствующей структуре представления, что, в свою очередь, наверняка отразится на самих символических и воображаемых процессах: иными словами, что способ производства знаков сказывается на процессах познания. Это поразительное искусство, значение которого мы только начинаем понимать» [Краусс, 2014, с. 200].

В этом суждении — превосходное осознание ситуации, связанной с неспособностью адекватно и своевременно осознать природу каждого нового средства медиа, о чем пишет Л. Манович. Но, согласно Р. Краусс, если уж начать понимать смысл связанных с возникновением фотографии сдвигов, то приходится радикально изменять традиционные парадигмы, сложившиеся под воздействием пластических искусств в истории искусства как науке. Однако, чтобы в новой парадигме утвердиться, необходимо уяснить природу знака в фотографии. Проблема тут заключается в том, что в фотографии впервые возникает специфический знак. Здесь знак не порывает связи со своим референтом, что означает, что здесь субъективность, связанная с авторскими смыслами, ослабевает или даже совсем исчезает, и, наоборот, на первый план выступает объективность изображаемого предметно-чувственного

мира. Это, конечно, не избавляет природу данного знака от симуляции, поскольку ведь речь не идет о способности нового изображения возвращать эйдетические смыслы.

Исключительность фотографического знака заключается в том, что у фотографии иное отношение со своим референтом, чем это имеет место в картине, рисунке и в других видах изображения. «Если картину можно написать по памяти или по воображению, — пишет Р. Краусс — то фотоснимок как фотохимический оттиск может быть осуществлен лишь при условии сохранения исходной связи со своим материальным референтом» [Краусс, 2014, с. 105]. Участие технологии в производстве изображения в фотографии имеет своим следствием и то, что изображение здесь неизбежно соответствует натуре, как тень на стене пещеры Платона. Вот этот момент принудительности и потребовал обоснования природы фотографического знака как особой разновидности в типологии знаков. Именно поэтому для разрешения этой задачи Р. Краусс обращается к авторитету Чарльза Пирса, чтобы выбрать в его типологии тип знака, называемого им «индексом». В этой типологии Ч. Пирс выделяет три основных типа знака. Первый тип у него представлен чисто конвенциональным знаком, свидетельствующим о произвольном отношении означающего к означаемому. Примером знака этого типа являются слова, и этот тип знака Ч. Пирс называет символами, что может внести в наши предыдущие выводы некоторую путаницу. Но мы все же придерживаемся точки зрения Ф. де Сосюра.

Следующий тип знака, представляющего референт, так сказать, «по доверенности», то есть через визуальное подобие или сходство, пусть и приблизительное. Наконец, третий тип знака, который нас и интересует в связи с фотографией, это знаки — индексы. В этом типе знака референт представлен посредством следа или оттиска. Особенность этого знака — сходство с объектами, которые они представляют. Это обстоятельство отличает фотографическое изображение от других типов изображения. Здесь не имеются в виду типы изображения, которые появятся в кино и на телевидении. Они-то как раз продолжают концепцию знака как индекса. Речь идет лишь о традиционных знаковых практиках, связанных с живописью. Кроме Ч. Пирса как авторитета в определении идентичности фотографического изображения, Р. Краусс опирается также на авторитет Дюшана, убежденного в досимволическом типе

знака. Дюшан тоже мыслил знак в фотографии как индекс, позволяющий фиксировать несходство фотографического изображения с другими изображениями. «Цепи символического замещения, ставшие в свое время целью живописно — иконической традиции, коды, способные не только выявить смысл картины, — пишет Р. Краусс — но и утвердить его как внутреннее достояние произведения, — все эти операции символизации и субституции были, по мысли Дюшана, чужды действию индекса» [Краусс, 2014, с. 115].

И, наконец, более четкая и определенная формула знаковости в фотографии, связанной с индексом, а не с иконой как показательной для знаковости в живописи. «Ведь фотография — это оттиск, отпечаток реальности. Она — след, возникающий в результате фотомеханического процесса и связанный с объектами, к которым он отсылает, той же причинностью, что и отпечатки пальцев, следы шагов или влажные круги, оставляемые на столе холодными чашками. В этом ее родовое отличие от живописи, скульптуры или рисунка. На родословном древе изображений она располагается по соседству с отпечатками рук, посмертными масками, туринской плащаницей или следами чаек на прибрежном песке. Как с технической, так и с семиологической точки зрения рисунки и картины относятся к иконам, а фотоснимки — к индексам» [Краусс, 2014, с. 160].

Заключение

Таким образом, заключая сказанное, мы можем утверждать, что, представляя природу изображения уже не с помощью платоновской «тени», а с помощью следов, фотографические снимки приближают к «объективной реальности». Такое направление мысли авторитетных искусствоведов все-таки не допускает фиксации в фотографии эйдетического смысла ее отпечатков, а потому окончательно проблемы не решает. Решение проблемы связано с актуализацией в визуальных знаках эйдетического смысла. Но эта актуализация возможна лишь в результате трансформации знака, точнее, упразднения знака в его полностью определенными формами и возвращению к символу. Но это проблема уже не искусствознания и эстетики, а культуры. Это может произойти лишь в результате происходящего в два последних столетия культурологического поворота, а значит, подлежит специальному культурологическому исследованию, о котором пойдет речь в следующей статье.

Библиографический список

1. Барбье Ф. Европа Гутенберга. Книга и изобретение западного модерна (XIII-XVI вв.). Москва : Изд-во Института Гайдара, 2018. 496 с.
2. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства : в 2-х т. Т. 1. Москва : Искусство, 1994. 1052 с.
3. Варганов А. Фотография: документ и образ. Москва : Планета, 1983. С. 264-272.
4. Гринуэй П. «Кино — это механизм мечты» // Искусство кино. 2015. № 3. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2015/03/piter-grinuej-kino-eto-mekhanizm-mechty> (дата обращения: 08.11.2022).
5. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. 304 с.
6. Маклюен М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев : Ника-Центр Эльга. Издательский дом Дмитрия Бурого, 2003. 431 с.
7. Манович Л. Язык новых медиа. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. 400 с.
8. Орлов А. Виртуальная реальность. Пространство экранных культур как среда обитания. Москва : Гео, 1997. 150 с.
9. Пазолини П. П. Поэтическое кино // Стреление фильма. Москва : Радуга, 1984. 280 с.
10. Сонтаг С. О фотографии. Москва : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 272 с.
11. Тодоров Ц. Теории символа. Москва : Дом интеллектуальной книги. Русское феноменологическое общество, 1998. 408 с.
12. Хренов Н. Марионетка как феномен культуры: мифологические и антропологические аспекты // Старые и новые медиа: формы, подходы, тенденции XX века. Москва : Издательские решения, 2019. 540 с.
13. Хренов Н. Новая визуальность как проблема культуры. Москва : Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2019. 416 с.
14. Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. Т. 2. Москва : Искусство, 1964. 566 с.
15. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. Москва : Научно-исследовательский институт киноискусства, 1993. 450 с.

Reference list

1. Barb'e F. Evropa Gutenberga. Kniga i izobretenie zapadnogo moderna (XIII-XVI vv.) = Europe in time of Gutenberg. Book and invention of Western Art Nouveau (XIII-XVI centuries). Moskva : Izd-vo Instituta Gajdara, 2018. 496 s.
2. Berdjaev N. Filosofija tvorchestva, kul'tury i iskusstva = Philosophy of creativity, culture and art : v 2-h t. T. 1. Moskva : Iskusstvo, 1994. 1052 s.
3. Vartanov A. Fotografija: dokument i obraz = Photograph: document and image. Moskva : Planeta, 1983. S. 264-272.
4. Grinujej P. «Kino — jeto mehanizm mechty» = «Cinema is a dream mechany» // Iskusstvo kino. 2015.

№ 3. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2015/03/piter-grinuej-kino-eto-mekhanizm-mechty> (data obrashhenija: 08.11.2022).

5. Krauss R. Fotograficheskoe: opyt teorii rashozhdenij = Photographic: experience of divergence theory. Moskva : Ad Marginem Press, 2014. 304 s.

6. Makljuen M. Galaktika Gutenberga. Sotvorenje cheloveka pechatnoj kul'tury = Gutenberg galaxy. Creation of a printed culture man. Kiev : Nika-Centr Jel'ga. Izdatel'skij dom Dmitrija Burago, 2003. 431 s.

7. Manovich L. Jazyk novyh media = Language of new media. Moskva : Ad Marginem Press, 2018. 400 s.

8. Orlov A. Virtual'naja real'nost'. Prostranstvo jekrannyh kul'tur kak sreda obitanija = Virtual reality. Screen culture space as habitat. Moskva : Geo, 1997. 150 s.

9. Pazolini P. P. Pojeticheskoe kino = Poetic cinema // Stroenie fil'ma. Moskva : Raduga, 1984. 280 s.

10. Sontag S. O fotografii = About photography. Moskva : OOO «Ad Marginem Press», 2013. 272 s.

11. Todorov C. Teorii simvola = Symbol theories. Moskva : Dom intellektual'noj knigi. Russkoe fenomenologicheskoe obshhestvo, 1998. 408 s.

12. 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 HH veka. Moskva : Izdatel'skie reshenija, 2019. 540 s.

13. Hrenov N. Novaja vizual'nost' kak problema kul'tury = New visuals as a culture problem. Moskva : Sankt-Peterburg : Centr gumanitarnyh iniciativ, 2019. 416 s.

14. Jeizenshtejn S. Izbrannye proizvedenija = Selected works : v 6 t. T. 2. Moskva : Iskusstvo, 1964. 566 s.

15. Jampol'skij M. Vidimyj mir. Oчерki rannej kinofenomenologii = Visible world. Essays on early film cenomenology. Moskva : Nauchno-issledovatel'skij institut kinoiskusstva, 1993. 450 s.

Статья поступила в редакцию 02.11.2022; одобрена после рецензирования 12.12.2022; принята к публикации 19.01.2023.

The article was submitted on 02.11.2022; approved after reviewing 12.12.2022; accepted for publication on 19.01.2023.