

УДК 008+7.036.4

Н. А. Хренов

Семиозис в контексте перехода от культуры с сопутствующей ей трансцендентностью к секулярной культуре

В статье становление визуальной культуры, начавшееся с появления фотографии и продолжающееся с возникновением кино и телевидения, рассматривается в контексте перехода от индустриального к постиндустриальному обществу, что требует рассмотрения с использованием социологического подхода. Это становление является выражением возникающей в XX веке так называемой мозаичной культуры. Следствием возникновения этой культуры является разрушение существующих навыков восприятия. Однако развертывающийся уже в наше время переход к постиндустриальному обществу требует углубления в знаковую природу новой визуальности, что требует уже рассмотрения с точки зрения семиотики. Опираясь на исследование по фотографии Р. Краусс, автор пытается показать семиотический смысл расхождения между визуальностью в ее традиционных формах, или в формах живописи, и визуальностью в ее новых формах, возникших на технологической основе.

Ключевые слова: визуальность, индустриальное общество, мозаичная культура, секулярное общество, трансцендентность, переходный период, тактильный способ восприятия, оптический способ восприятия, семиозис, семиотический подход, знак «икон», знак «индекс», циклическая логика.

Khrenov N. Semiosis in the context of the transition from culture with its attendant transcendence to secular culture

In the article the formation of visual culture, which began with the advent of photography and continued with the emergence of film and television, is considered in the context of transition from industrial to an industrial society that requires consideration by using sociological approach. This formation is the expression arising in the twentieth century the so-called mosaic of cultures. With the emergence of this culture is the destruction of existing skills. However, un-

folding in our time the transition to a postindustrial society requires a deepening in the iconic nature of the new visibility, which requires consideration from the point of view of semiotics. Based on the study by pvhotos by R. Krauss, the author tries to show the semiotic sense of the discrepancy between the visibility in its traditional forms or in the forms of painting and visibility in new forms that emerged on the technological basis.

Keywords: *visibility, the industrial society, mosaic culture, secular society, transcendence, transition, tactile way of perception, optical method of perception, semiosis, semiotic approach, a sign of «icons» of the sign «index», circular logic.*

1. Визуальная культура как следствие перехода культуры от трансцендентного к профанному

Человечество уже давно существует в постиндустриальной цивилизации, которая имеет особые признаки. Общая характеристика этого типа цивилизации уже существует, например, в варианте Э. Тоффлера. В эту характеристику важно вписать наш предмет рассмотрения — визуальную культуру, которая начинает свою историю с возникновения фотографии, т. е. с вторжения в сферу искусства технологий. Судя по всему, этот переход к постиндустриальной цивилизации повлиял на изменения в структурах, кодах и языках изображения.

Например, автор фундаментального труда о фотографии А. Руйе на новом этапе истории констатирует кризис того вида фотографического дискурса, который он обозначает как фотография-документ. Этот кризис он связывает с утверждением именно информационного или, что одно и то же, постиндустриального общества. А. Руйе утверждает, что этот вид фотографии не соответствует ориентациям возникающего информационного общества. Он утверждает: «Фотография остается необходимым образом связанной с вещами, телами, субстанциями, физические отпечатки которых она собирает, тогда как мир, реальность и истина сегодня, в свою очередь, ориентированы на нетелесное, информационное, нематериальное» [16, с. 188].

В соответствии с этой точкой зрения, изображение перестает воспроизводить объекты, оно не относит к предметному миру.

«Изображение, — пишет А. Руйе, — уже не отсылает прямым и недвусмысленным образом к вещи, но отсылает к другому изображению; оно вписывается в ТВ-серию без определенного источника, оно всегда уже потеряно в бесконечной цепи копий и копий копий» [16, с. 189]. Но отношение изображения к другому изображению, например фотоизображения к телевизионному, а телевизионного — к кинематографическому, в этом изображении выдает его симулятивную природу. Эти трансформации изображения легко иллюстрируются пропагандистскими передачами по телевидению, когда известные политики, делая публичные заявления по поводу горячих, взрывоопасных тем, иллюстрируют их срежиссированными репортажами, в которых, например, гражданская война на Украине иллюстрируется снимками, сделанными в другое время и в другом пространстве.

2. Визуальная культура на стадии становления индустриальной цивилизации

Однако особенности того или иного периода в истории визуальной культуры просматриваются лишь на фоне всей ее истории, при сопоставлении позднего периода с предыдущими. В этом смысле для понимания того, что сегодня происходит, весьма значимым периодом является переходный период от доиндустриальной к индустриальной цивилизации. В этот период в культуру вторгается множество технологий, а культура перестает быть синонимом цивилизации. Это очень хорошо ощутил О. Шпенглер, хотя и не во всем с ним можно согласиться. Ведь собственно визуальная культура как следствие технологий в культуре как раз в этот период и возникает. Появление видов искусства, возможных на технологической основе, становится реальностью именно этой эпохи. Да и вообще история визуальной культуры совпадает с историей индустриальной цивилизации, поэтому ее трудно рассматривать отдельно. Она выражает установки этой цивилизации, присущий ей дух, ритмы, скорости и ментальность.

Все это имеет не только плюсы, но и минусы. С минусами связан распад тех ментальных структур, в соответствии с которыми человек доиндустриальной культуры воспринимал мир. Эти процессы распада прежних форм организации чувственного опыта и его ис-

толкования, что возникли в эпоху Ренессанса и утвердились в эпоху Просвещения, фиксировались еще в XIX веке. Здесь мы обнаруживаем другую проблему, важную для характеристики новой визуальности, а именно социальный контекст.

Осмысление этой проблемы потребует усилий со стороны не только семиотики, но и социологии. История новой визуальности начинается и проходит ряд стадий в контексте смены доиндустриального общества индустриальным, это откладывает на эту историю свой отпечаток. Так, например, возникновение и распространение фотографии связано с теми ритмами, скоростями и потребностями, которые стали реальностью индустриальных обществ. Так, уже цитируемый нами А. Руйе возникновение и развитие фотографии соотносит со становлением индустриального общества, что позволяет точнее выявить ее социальные функции.

Фотография соответствует потребностям индустриального общества. Она способна его документировать, служить ему орудием и актуализировать его ценности. Возникновение и развитие фотографии А. Руйе напрямую связывает с возникновением и потребностями индустриального общества. «Современность фотографии и легитимность ее документальных функций, — пишет он, — основаны на тесных связях, которые она поддерживает с наиболее знаковыми явлениями индустриального общества: расцветом метрополий и монетарной экономикой, индустриализацией, переменами в отношениях человека с пространством и временем, переворотом в коммуникации, а также с развитием демократии. Эти связи в соединении с машинным характером фотографии делают ее способом изображения, соответствующим индустриальному обществу. Она документирует его с максимальной точностью и эффективностью, служит ему орудием и актуализирует его основные ценности. В свою очередь, индустриальное общество является для фотографии условием возникновения, главным объектом и парадигмой» [16, с. 24].

Несмотря на дискуссии по поводу того, является ли фотография искусством или не является, в XIX веке она быстро начинает распространяться и осваиваться, и прежде всего в той среде городского населения, которая представляет средний класс. Это констатирует и А. Руйе, утверждая, что во второй половине XIX века фотография пользуется огромным успехом у буржуа, удовлетворяя их нарцис-

сический комплекс. Все представители этого класса хотели иметь свои портреты, если не живописные, то хотя бы фотографические [16, с. 359].

Связь фотографии с индустриальным обществом для А. Руйе является настолько значимой, что он даже утверждает: расцвет фотографии и ее упадок выражают историческую эволюцию индустриального общества. Он пишет, что с исчезновением индустриального общества заканчивается целая эпоха, а в истории фотографии исчезает такая важная для нее тенденция, как «фотография-документ», уступая место развитию других принципов фотографии, которые до того были маргинальными. Так, с угасанием индустриального общества начинается процесс, «ведущий от произведений — предметов, созданных для взгляда, к высказываниям без определенной материальной формы, созданной для мысли или для того, чтобы вызвать некое отношение» [16, с. 17].

Этот поворот для А. Руйе определяет судьбу фотографии в последних десятилетиях XX века. Она резко повернула от документа в сторону выражения, а значит в большей степени становится искусством. Возникновение постиндустриального общества снижает документальную ценность изображения, поскольку пространство и время нового общества заполняются множеством других видов изображения, более соответствующих потребностям информационного общества и конкурирующих в этом с фотографией.

Однако в центр внимания фотография выдвинулась в середине XIX века еще и потому, что возник кризис истины, утрата доверия к традиционным способам репрезентации, зависимым от человеческой субъективности. С появлением фотографии возникло новое средство репрезентации, свободное от человеческой субъективности. Вот почему фотография приковала к себе внимание. На этом этапе в ней проявились особенности, поддерживающие ее документальную природу.

Фотография оказывается созвучной индустриальному обществу потому, что она выразила поворот от трансцендентного к имманентному и профанному. Но именно это и характерно для эпохи секуляризации. А. Руйе формулирует: «Иначе говоря, фотографическое изображение игнорирует трансцендентность, переносит священные ценности на землю, на уровень тривиальных вещей профанного ми-

ра: собор отныне эквивалентен песчинке» [16, с. 64]. По отношению к всякой ценностной иерархии фотография оказывается нейтральной. Это означает, что для нее не существует более значимых и менее значимых вещей. Они все равны и все имеют право быть запечатленными на пленке.

Так мы приближаемся к существенному выводу, касающемуся уже не только фотографии, но и всей новой культуры, в которой начинается становление визуальности. Ведь распад иерархии, который демонстрирует фотографический дискурс, оказывается свидетельством разложения структурности и иерархичности доиндустриальной культуры в целом. Эта тема знакома по работам А. Моля [12]. Новую культуру А. Моль обозначает как мозаичную. Однако до некоторого времени не было очевидным, что, будучи первой ступенью в становлении новой истории визуальности, фотография уже оказывалась мощным средством формирования мозаичной культуры. Это становится очевидным лишь в наше время, что констатируется современными исследователями.

Так, С. Сонтаг полагает, что фотография словно создана для того, чем были озабочены сюрреалисты, у которых швейная машина могла сочетаться с зонтиком. Вот как в ее описании природы фотографии вычитывается мозаичность: «В мире, где царит фотографическое изображение, все границы («кадр») кажутся произвольными. Все можно отделить, отчленить от чего угодно другого — надо только нужным образом выстроить кадр вокруг объекта (и наоборот — можно что угодно к чему угодно присоединить). Фотография подкрепляет номиналистский взгляд на социальную реальность как на нечто, состоящее из маленьких элементов, по видимости бесчисленных, — так же как снимков чего угодно можно сделать бесчисленное количество. В фотографиях мир предстает множеством несвязанных, самостоятельных частиц, а история прошлая и сегодняшняя — серией эпизодов и *faits divers*» [17, с. 37].

А вот еще более точное заключение С. Сонтаг о фотографии как способе институционализации мозаичного сознания: она сравнивает фотографа с коллекционером. С ее точки зрения, фотография уравнивает в правах все видимые в мире предметы. Как утверждает С. Сонтаг, в этом фотография созвучна установкам сюрреализма. «Но если традиционные искусства с их историческим сознанием стре-

мятся привести прошлое в порядок, проводя различие между новаторским и ретроградным, центральным и маргинальным, насущным и несущественным или просто интересным, — пишет она, — подход фотографа — как и коллекционера — бессистемен, даже антисистемен. Страсть фотографа к предмету существенно не зависит от его содержания и ценности — от того, что делает его классифицируемым. Она связана прежде всего с утверждением наличия предмета, с его правильностью (правильного выражения лица, правильного расположения объектов в группе), что эквивалентно коллекционерскому критерию подлинности, с особенностью объекта — качествами, которые делают его уникальным. Взгляд профессионального фотографа, алчный и своевольный, не только сопротивляется традиционной классификации и оценке предметов, но и намеренно их игнорирует и разрушает» [17, с. 107].

3. Мозаичная культура как следствие становления индустриальной цивилизации

Обратим внимание на то, что если возникновение и становление фотографии соответствует ментальности человека индустриальной цивилизации, как на этом настаивает А. Руйе, то из этого вытекает следующий вывод. Становление индустриальной цивилизации связано и со становлением специфической культуры. Но это становление является оборотной стороной разрушения культуры, существовавшей на протяжении нескольких столетий. Стало быть, реальность мозаичности — это реальность распада той иерархической структуры сознания как производного от уходящей в прошлое доиндустриальной цивилизации.

Значит, мозаичность — это следствие переходного периода. В некоторых реакциях на этот процесс на первый план выдвигаются именно негативные последствия переходности. Такого рода констатацию можно фиксировать на всем протяжении XIX века. Пожалуй, исходной точкой этого длительного процесса явилась не новая визуальность, а скорее медиа, т. е. пресса, связанная с расширением поля журналистики, появления множества газет и журналов, с увеличением их тиража. Фактом в этом общем процессе новая визуальность становится далеко не сразу. Но таким фактом является именно фото-

графия. Любопытно, что, касаясь этого процесса, многие констатировали его негативные последствия.

Так, в своем втором философическом письме П. Чаадаев фиксирует повышенную нервность жизни, спровоцированную в том числе газетными новостями и легковесной литературой. «Повсюду мы встречаем людей, — пишет он, — ставших неспособными серьезно размышлять, глубоко чувствовать вследствие того, что пищу их составляли одни только эти произведения последнего дня, в которых за все хватаются, ничего не углубив, в которых все обещают, ничего не выполняя, где все принимают сомнительную или лживую окраску и все вместе оставляют после себя пустоту и неопределенность» [18, с. 59].

Уже в этом суждении можно ощутить, как на нашу психологию активно воздействуют печать и журналистика, свидетельствующие о развитии медиа. Мысль П. Чаадаева подтверждает тезис М. Маклюена об истоках мозаичности, т. е. прессе, которая затем трансформируется в универсальную систему мышления и, соответственно, видения. Как известно, А. Моль выдвинет мысль о возникновении альтернативной культуры и назовет ее мозаичной культурой. Но в фиксации тех новых явлений, которые свидетельствовали о распаде классических форм организации и функционирования знаний, П. Чаадаев не был одинок.

Словно подхватывая мысль П. Чаадаева, С. Булгаков спустя несколько десятилетий пишет: «В современном человечестве не только у нас, но и на Западе произошел какой-то выход из себя вовне, упразднение внутреннего человека, преобладание в жизни личности внешних впечатлений и внешних событий, главным образом политических и социальных. Отсюда такая потребность суеты, внешних впечатлений. Современный человек стремится жить, как бы не бывая дома наедине с собою: сознание заполнено, но достаточно приостановиться этому калейдоскопу внешних впечатлений, и можно видеть, как бедна или пуста его жизнь собственным содержанием» [4, с. 259].

Эту тенденцию представители искусства не могли не ощутить. Ее отмечали, в частности, теоретики, касающиеся кризиса в начале XX века театра. Вот как, например, описывает нервную жизнь города и ее последствия для восприятия искусства В. Чарский: «Современный городской житель весь во власти суеты и деловой су-

толки. Нет никакого сравнения между жизнью теперь и пятьдесят лет назад. Усовершенствованные способы сношений воспитали в нас желание все знать. Мы хотим пробежать литературный фельетон, заглянуть в заграничные известия о трестах в Америке, о революции в Персии, об автомобильной гонке, нам интересно состояние общественной жизни в провинции, вновь возникшая секта, вчерашнее зверское преступление. Но, выбрав в изобилии и многообразии впечатлений, современный человек сильно проиграл в их силе, глубине и содержательности; они поверхностны и отрывисты; впечатлений много, но они скоропреходящи и скользят по поверхности души, не оставляя в ней глубокого следа. В суете неумной и нервной городской жизни нет места самоуглублению, чувство проходит в душе не широкой волной, а коротким аккордом: он быстро замирает и, едва замерев, уступает место другому, столь же краткому. Теперь для художника важна не эволюция чувства, не выяснение логической связи между явлениями, а конспективная их смена» [19, с. 136].

Наконец, эти процессы были подмечены и западными мыслителями, например Ф. Ницше. В своем последнем, незаконченном сочинении он констатирует: «Газета заменила ежедневные молитвы. Железная дорога, телеграф. Централизация огромной массы разнообразных интересов в одной душе, которая при этих условиях должна отличаться большой силой и способностью к превращениям» [13, с. 63]. В этом же сочинении Ф. Ницше, продолжая констатировать происшедшие в XIX веке сдвиги, снова возвращается к уже сделанному заключению. При этом он обращает внимание на связь нового сознания с увеличивающимся масштабом расширения прессы. «Чувствительность несказанно обострена (под моралистическими прикрасами увеличение сострадания), — пишет он, — количество разрозненных впечатлений больше чем когда-либо: космополитизм языков, литератур, газет, форм, вкусов, даже пейзажа. Темп этого потока — *prestissimo*; впечатления смывают одно другое; инстинктивно остерегаешься воспринимать что-либо, воспринимать глубоко, «переваривать» — отсюда как результат ослабление пищеварительной силы. Происходит известного рода приспособление к этому перегружению впечатлениями — человек отучается от активности, все сводится к реагированию на внешние раздражения. Он расходует свою силу частью на усвоение, частью на самооборону, частью на

борьбу. Глубокое ослабление самопроизвольности: историк, критик, аналитик, толкователь, наблюдатель, коллекционер, читатель — все «реактивные» таланты: все — наука!» [13, с. 65].

Кажется, человечество снова приходит к той ситуации, которая была спрогнозирована еще Платоном [15, с. 216]. Реагируя на изобретение письменности и упрекая изобретателя Тевта в том, что он дает людям не истинную, а мнимую мудрость, Платон начал критическую интерпретацию вторжения в культуру технологий, которая должна быть подхвачена и продолжена.

Мы привели несколько суждений, на основании которых можно утверждать, что процесс становления индустриального общества, связанный с увеличением массовой публики, привел к распаду тех созерцательных способов восприятия, что успели возникнуть под воздействием печатной культуры в пока еще достаточно немногочисленных средах, преимущественно в городах. Эта трансформация восприятия изображений не проходит мимо внимания С. Сонтаг, когда она обращается к фотографии. Она прямо формулирует: фотография ослабила восприятие живописи [17, с. 194].

Однако проблема заключается в том, что речь идет не только об эстетической стороне восприятия, но и о деформации личности, об отступлениях от нравственной нормы. «Но наша способность сжиться с растущей гротескностью изображений (движущихся и неподвижных) и печатных текстов обходится дорого, — пишет она. — В конечном счете это ведет не к освобождению личности, а к вычитанию из нее: псевдознакомство с ужасным склоняет к отчуждению, ослабляет в человеке способность реагировать в реальной жизни. То, что происходит с чувствами человека, когда он впервые смотрит сегодняшний порнофильм или при показе жестокости по телевидению, не так уж отличается от реакции на впервые увиденные фотографии Арбус» [17, с. 60]. Так что мысль С. Сонтаг разворачивается все в той же парадигме, что и мысль процитированных нами мыслителей, начиная с П. Чаадаева.

Судя по всему, эта констатация внедрения утверждаемого новой визуальностью типа восприятия все еще беспокоит исследователей, не избегающих сопоставления фотографии и живописи. К ним относится и А. Руйе. Так, имея в виду более позднее время — период между двумя мировыми войнами, А. Руйе констатирует, что изображе-

ния более не предполагают разглядывания. По его мнению, к этому приучает фотография. Затем сформированные ею навыки восприятия переходят в другие, более традиционные сферы истории искусства. «Поскольку фотография неизбежно обеспечивает физический контакт между вещью и ее образом, — пишет А. Руйе, — разглядывание больше не является такой необходимостью, как раньше было в живописи. В пределе фотография делает разглядывание необязательным» [16, с. 373].

Если в XIX веке было еще не так, то с развитием фотографии эта тенденция усилилась. В XX веке это становится очевидным. «Угасание разглядывания, — пишет А. Руйе, — нарастает в период между двумя мировыми войнами, по мере того как с распространением журналистской и любительской фотографии усиливается банализация изображения. Возникает впечатление, что быстрый рост количества изображений неотделим от легкого к ним отношения, которое является одновременно и причиной этого роста, и его следствием» [16, с. 373].

Этот вывод А. Руйе делает по отношению не только к фотографии, но и к живописи. По его мнению, эпоха разглядывания изображения заканчивается, а вместе с ней заканчивается и живопись вообще как самая репрезентативная форма для традиционной истории визуальности. В этом смысле можно утверждать, что заканчивается и история искусства, во всяком случае та, что развивалась на основе принципа мимесиса.

По-настоящему эту тенденцию кризиса восприятия и не только восприятия изображения, которая, как мы убедились, была реальной уже для XIX века, аргументировал все-таки В. Беньямин. Он рассуждает так. Вплоть до возникновения видов искусства на технологической основе, искусство, в том числе живопись, еще сохраняли связь с ритуалом. В данном случае философ процесс эволюции живописи видит шире, чем Г. Вельфлин, для которого история искусства связана с постепенной утратой активного проявления тактильности, а значит, руки, и со все большим значением оптического начала, т. е. глаза (5). Для В. Беньямина в истории искусства значима связь искусства, в том числе живописи с ритуалом, которая все больше ослабляется, в связи с чем разрушается аура произведения как центральное понятие истории искусства в ее традиционном смысле. Если, по мнению Г. Вельфлина, в

истории искусства нарастает оптический характер живописи, что он демонстрирует с помощью барокко, то у В. Беньямина получается, что в этой истории нарастает экспозиционное начало. Чем слабее в живописи связь с ритуалом, тем активней утверждает себя экспозиционная ценность произведения. В связи с этим В. Беньямин говорит даже о новых функциях искусства.

Для В. Беньямина революция в искусстве происходит вместе с появлением фотографии. Ведь именно фотография впервые демонстрирует экспозиционную функцию произведения как доминантную. Любопытно, что, переходя от фотографии к кино, В. Беньямин уже в самом начале его истории обнаруживает компенсаторную функцию, без которой невозможно понять его природу. Он констатирует утрату в связи с технической воспроизводимостью произведения искусства ауры, что было чрезвычайно важным для живописи. Он также констатирует вслед за утратой ауры утрату культовой функции. Это подвигает кино на реабилитацию ауры и культовой функции. Потребность вернуть культовую функцию в кино проявилась в том, что нам известно как «система звезд», выводя акт эстетического восприятия кино за пределы воспроизводимого на экране сюжета и фильма вообще — в пространство частной жизни актеров, воспринимающихся по принципу языческих божеств.

Но дело не только в меняющихся функциях — экспозиционных и культовых, очевидных при восприятии кино. Дело еще и в соотношении между индивидуальным и массовым способом восприятия. Кризис восприятия, который мы, опираясь на источники, пытались проследить, реален уже при восприятии живописи XIX века — это следствие трансформации индивидуального способа восприятия и его растворения в массовом восприятии. Здесь-то как раз и проявляется воздействие на художественную жизнь тех установок, что возникают именно в индустриальных или, что понятнее, в массовых обществах. В новой ситуации искусство вынуждено входить в контакт с массовой публикой, количественные масштабы которой на протяжении XIX века в индустриальной цивилизации необыкновенно расширяются. Тиражирование произведения — это следствие возрастания роли массовой публики в художественной жизни. Ставший возможным с помощью галерей и салонов контакт с живописью уже не может удовлетворить потребность массового общества.

Однако у В. Беньямина получается так, что экспозиционные и развлекательные функции фотографии, а затем и кино возрождают тактильный характер восприятия, что как раз и приводит к кризису разглядывания и созерцания, культивируемых в изображениях, предшествующих новой истории визуальности. По мысли В. Беньямина, расхождение между кино и живописью, а следовательно, между историей искусства в ее традиционном варианте и историей образов в новую эпоху возникает в результате реабилитации более архаического способа восприятия.

Вот как это видит В. Беньямин. Оптический образ в кино имеет тактильные свойства. Поэтому произведение искусства способствует «возникновению потребности в кино, развлекательная стихия которого в первую очередь также носит тактильный характер, а именно основывается на смене места действия и точки съемки, которые рывками обрушиваются на зрителя. Можно сравнить полотно экрана, на котором демонстрируется фильм, с полотном живописного изображения. Живописное полотно приглашает зрителя к созерцанию; перед ним зритель может предаться сменяющим друг друга ассоциациям» [3, с. 57].

По мнению В. Беньямина, что касается кинокадра, то это невозможно. Не успеваешь охватить его взглядом, как тот уже изменился. Именно это обстоятельство, т. е. трансформация индивидуального восприятия, приводит В. Беньямина к выводу о том, что восприятие кино уподобляется восприятию архитектуры, которая в соответствии с концепцией Гегеля является основополагающей эстетической формой на символической фазе становления Духа. Восприятие архитектуры, сохраняющейся на протяжении всей истории, не требует концентрации и разворачивается в коллективных формах. Оказываясь доминантой на символической фазе становления Духа, этот способ восприятия сохранялся в том числе на классической и романтической фазе. В этом восприятии архитектуры можно фиксировать два уровня — тактильное и оптическое.

Как мы помним, по Г. Вельфлину, эволюция истории искусства разворачивается в границах взаимоотношений между этими двумя началами. На оптическом уровне восприятия архитектуры как раз и возможны и разглядывание, и созерцание, и концентрация внимания, что, собственно, и культивировала живопись на всем протяжении ее

истории. Живопись как бы нарушала это соотношение оптического и тактильного в пользу оптического. Но архитектура потому и является самым древним видом искусства, а для символической фазы репрезентативной, что сохраняет тактильное, т. е. рассеянное восприятие, образцом которого оказывается восприятие архитектуры туристами. Вот именно этот определяющий функционирование архитектуры тип восприятия — в большей степени тактильный, нежели оптический — возрождается, по мнению В. Беньямина, в кино. Здесь оптический способ восприятия растворяется в тактильном восприятии.

Более того, философ утверждает, что, подхватывая у архитектуры такой способ восприятия, кино внедряет его в другие виды искусства. «Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, — пишет В. Беньямин, — становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино» [3, с. 61]. Так, В. Беньямин ставит точку под достаточно длительным процессом диагноза возникшего в истории изображений кризиса.

4. История визуальности после истории искусства

Являясь современниками новой переходной ситуации — уже от индустриальной к постиндустриальной цивилизации, мы обязаны понять, какие трансформации сегодня происходят и как визуальная культура вписывается в новую цивилизацию. Не предприняв характеристику этой культуры, какой она являлась в индустриальной цивилизации, мы не сможем выявить и свойственные ей в новую эпоху особенности. Таким образом, современные процессы визуальной культуры необходимо рассмотреть в историческом аспекте. Можно попытаться наметить несколько таких ситуаций в истории визуальной культуры, которые позволят выявить ее наиболее проблемные узлы.

Пока мы выделили лишь две такие ситуации, что позволяет понять социологический контекст истории визуальной культуры, т. е. две переходные ситуации, как их излагает Э. Тоффлер — переход от доиндустриальной к индустриальной цивилизации и переход от индустриальной цивилизации к постиндустриальной. Однако на самом деле этими ситуациями история этой культуры не исчерпывается. Возникновение и становление индустриальной цивилизации вызы-

вает к жизни не просто визуальную культуру, а новую визуальность или новый тип визуальности, что не удивительно, ведь она является следствием технологического прогресса. Именно поэтому она отличается от того типа визуальности, который соответствовал доиндустриальной цивилизации, того типа визуальности, который соответствовал истории искусства вплоть до XIX века, т. е. до появления технических видов искусства.

В самом начале истории индустриальной цивилизации не могло произойти столкновения традиционного типа визуальности с новым ее типом, что выражает вся живопись XIX века. Здесь требуется уже не социологический, а семиотический уровень рассмотрения. Значимым вопросом исследования является выявление основных особенностей традиционного типа визуальности. Очевидно, что в связи с появлением в XIX веке фотографии возникает уже визуальность нового качества. Но что обязывает нас рассматривать визуальность индустриальной цивилизации качественно новой по сравнению с предшествующим типом визуальности? В какой мере можно утверждать, что новая визуальность продолжает визуальность традиционную или ту визуальность, что имела место в истории искусства? Можно ли утверждать, что в традиционных видах визуальности уже возникло то, что потом обратит на себя внимание в разных формах визуальности нового типа? Или же этого допустить невозможно?

В любом случае в поле внимания необходимо включить все те переходы, которые имели место в истории искусства и которые для этой истории являются внутренними. Историки искусства обычно эти переходы рассматривают как смену стилей. Кроме того, здесь важно задать вопрос, какие последствия имело для продолжающейся истории искусства возникновение визуальности нового типа. Продолжала ли эта история развиваться в соответствии с установками, что имели место на предшествующих этапах истории искусства, или же после появления новой визуальности она существенно меняется. Ведь такие точки зрения тоже высказывались, например, А. Базеном [1].

Если до появления новой визуальности живопись была обязана придерживаться того, что древними называлось мимесисом, то новый тип визуальности освободил живопись от такой необходимо-

сти и она оказалась более свободной в выражении того, что Гегелем было названо Духом. А известно, что некоторые историки искусства при осмыслении опыта традиционной визуальности гегелевской концепции следуют, например, М. Дворжак (7). Поздний период в истории искусства выражает ту фазу, которую Гегель назвал романтической. На этой фазе Дух уже мог себе позволить дистанцироваться от форм чувственности и телесности, что предполагал эстетический принцип мимесиса. Так в самой живописи возникает новая для истории искусства визуальность. Она оказывается более условной. Возникает ощущение, что возрождается тот самый геометрический стиль, который можно фиксировать на ранних этапах истории искусства [6].

Становление в XX веке новой визуальной культуры связано с постоянной ретроспекцией в начальные периоды этого становления, а именно в эпоху возникновения фотографии. Конечно, появление фотографии вызывало такой же шок, какой, например, вызывали выставляемые в музеях экспонаты Дюшана, извлеченные из самой настоящей предметно-чувственной реальности в необработанном художником виде. Первоначально фотографию отождествляли исключительно с механическими отпечатками реальности и на этом основании отрицали ее отношение к искусству и, соответственно, к истории искусства. Тем не менее постоянно предпринимались попытки в эту историю фотографии вписать. Поэтому ее постоянно пытались воспринимать и оценивать в соответствии с традиционным дискурсом, сформировавшимся в стилях живописи. С большой натяжкой ее пытались рассматривать разновидностью изобразительного искусства.

Однако в фотографии было что-то такое, что этому противостояло. Традиционный дискурс истории искусства с фотографией явно расходился. Что же все-таки включению фотографии в дискурс истории искусства мешает? На этот вопрос в своей посвященной фотографии книге пытается ответить Р. Краусс. Исследователь в данном случае пользуется семиотическим подходом. Она утверждает, что фотографии присуща совсем иная знаковая система, нежели живописи. «Семиологические условия фотографии в корне отличны от тех, — пишет Р. Краусс, — что определяют существование иных форм изобразительной продукции, объединяемых термином «икона» [9, с. 16].

Тогда как же Р. Краусс понимает знак, что имеет место в фотографии? Опираясь на определение знака Ч. Пирса, Р. Краусс утверждает, что применительно к фотографии следует говорить не о знаке «икон», а о знаке «индекс», «поскольку фотография относится к знакам, которые поддерживают со своим референтом отношения, предполагающие физическую связь, она входит в тот же класс, что и впечатления, симптомы, следы, предметы» [9, с. 105].

На этом семиотическом основании Р. Краусс разводит изображение, имеющее место в живописи, и фотографическое изображение. Самостоятельность фотографии возникает в результате того, что со своими референтами она поддерживает отношения, тогда как картины, рисунки и другие изображения этих отношений не имеют. «Если картину можно написать по памяти или по воображению, то фотоснимок как фотохимический оттиск может быть осуществлен лишь при условии сохранения исходной связи со своим материальным референтом» [9, с. 16].

Чтобы точнее представлять актуализируемый фотографией тип знака, названного Ч. Пирсом знаком-индексом, приведем суждение самого Ч. Пирса, тем более что он как раз о фотографии и говорит. «Фотографии, особенно моментальные, — пишет Ч. Пирс, — очень поучительны, ибо мы знаем, что в ряде отношений они в точности сходны с объектами, которые представляют. Но это сходство порождено тем, что фотографии сделаны в условиях физического принуждения к точному соответствию натуре. Таким образом, фотографии принадлежат ко второму классу знаков, объединяющему знаки, физически сопряженные» [14, с. 203].

Разводя процессы и специфику семиозиса, как он реализуется в живописи и в фотографии, Р. Краусс приходит к выводу о том, что фотографию необходимо рассматривать не с точки зрения традиционного изобразительного дискурса, как он складывается в живописи и в ее конкретных направлениях, скажем в сюрреализме, а как принципиально самостоятельную и специфическую знаковую систему, которая утверждает особые отношения с реальностью. Более того, в соответствии с природой знака в фотографии возникает специфический фотографический или специфически визуальный дискурс, в свете которого можно по-новому рассматривать все предшествующие стадии в истории изображений и, соответственно, те, что в исто-

рии искусства имели место. По сути, предлагается по-новому прочесть всю предшествующую фотографии и экранной культуре вообще историю искусства.

Если принять во внимание появление последующих технических искусств, прежде всего кино и телевидения, продолжающих развивать заложенные в фотографии возможности, то и в самом деле возникает, как к этому призывает Р. Краусс, возможность нового прочтения истории искусства. В этом смысле весьма парадоксальной кажется мысль Р. Краусс о том, что по-настоящему понять такое направление в живописи XX века, как, например, сюрреализм, кажущийся весьма далеким от фотографии, можно лишь открыв и ощутив, что такое фотографический дискурс или дискурс новой изобразительности. Ведь, по мнению Р. Краусс, такой характерный для фотографии прием, как автоматическое письмо, столь превозносимый сюрреалистами, как раз и является слагаемым фотографического дискурса.

5. Визуальная культура с точки зрения циклической логики функционирования культуры

Так мы подходим к необходимости расширения исторического поля исследования. Без анализа переходного периода — от доиндустриального общества к индустриальному обществу тенденции близкого нам перехода к постиндустриальному обществу рассмотреть невозможно. Но без характеристики традиционного типа визуальности, который совпадает с историей искусства, в визуальности нового типа невозможно разобраться вообще. Если история визуальности традиционного типа совпадает с историей искусства на всем ее протяжении, то новая визуальность имеет особую историю. Однако выявить особенности этой новой истории возможно лишь в сопоставлении с историей искусства. Так мы выходим к формулировке сверхзадачи нашего исследования.

Нас будет интересовать история изображения или изображения после собственно истории искусства. Но чтобы такую историю осознать, необходимо сопоставление ее качественных признаков с теми, которые имели место в истории искусства. Однако все сказанное, связанное с историей новой и традиционной визуальности, еще

не исчерпывает предпринимаемого нами исторического подхода к исследованию визуальной культуры.

До сих пор, касаясь истории становления новой визуальности в ее сопоставлении с визуальностью традиционной, исторические процессы мы мыслили в соответствии с линейной перспективой. Развертывающиеся в истории процессы мы представляли в соответствии с линейным принципом в истории. Поскольку историю визуальной культуры мы соотнесли с историей индустриального общества, то кроме исторического аспекта в изучении этой культуры у нас возникла потребность в использовании при ее исследовании социологического подхода. Но этого недостаточно. Логика становления визуальной культуры свидетельствует, что она постигается в соответствии не только с линейным, но и циклическим принципом.

Дело в том, что новый тип визуальности не просто и не только преодолевает традиционный тип визуальности в его поздних проявлениях. Это преодоление связано с возвращением изображений или образов к истокам визуальности, к исходной точке функционирования изображений. То, что было ранее сказано о новых установках живописи, возникших после появления новой визуальности в собственно истории искусства, т. е. о возвращении живописи к условным, геометрическим формам, можно фиксировать в новом типе визуальности тоже. Демонстрируя новое качество изображения, визуальная культура в то же время возрождает самые архаические структуры и функции изображения.

Так, характерными признаками новой визуальности является снижение удельного веса художественности и возвращение изображений к ритуальной функции. Правда, уже не в религиозном, а в политическом смысле. Вся история искусства свидетельствует о постепенном нарастании разрыва искусства с ритуалом. Вся история искусства в ее традиционном смысле предстает институционализацией субъективности, но новая история образов свидетельствует о другом. Она возвращает человечество к доиндивидуальной стихии коммуникации. Поэтому можно утверждать, что история искусства как история институционализации субъективности входит в эпоху радикальной трансформации. Более того, судя по всему, предшествующая история искусства как история институционализации субъективности закончилась. Эту историю можно представить одним большим циклом.

В соответствии с циклическим принципом, когда какой-то цикл, в котором можно выделить определенные фазы, заканчивается, история, чтобы начать все сначала, начать новый цикл, возвращается к исходной точке. Собственно, именно так представляется и история новой визуальности. Ее становление связано с возвращением к наиболее архаическим стадиям в ее истории. В связи с проведенной аналогией между современной эпохой функционирования изображений и их функционированием до истории искусства можно сослаться на С. Эйзенштейна. Опираясь на разные психологические школы, в том числе на гештальтпсихологию и психоанализ, он также приходил к выводу о «регрессе» в истории искусства в связи с выявлением природы кинематографической коммуникации и киноязыка.

По сути, С. Эйзенштейн предвосхитил выводы, сделанные Р. Краусс применительно к фотографии. Именно С. Эйзенштейну принадлежит мысль о возвращении искусства после его длительной истории к первоначальным архаическим стадиям, когда оно еще не успело обрести самостоятельности. Эту стадию, которую он называл символической фазой в истории становления Духа, как раз и описал Гегель, что составило значимый раздел в разработанном им проекте эстетики. Правда, Гегель не предсказывал, что человечество когда-то к этой форме становления Духа снова вернется. Скорее из его проекта можно вывести кризис, а то и «смерть» искусства.

По мнению С. Эйзенштейна, это возвращение к исходной точке, к тому, что Гегель назвал символической фазой, развернется именно в формах кино. Не случайно он позволяет себе экскурс в... будущее кино, подразумевая под ним экскурс в прошлое. По его мнению, кино начинает историю искусства заново. «Все искусства, — скажет С. Эйзенштейн, — кажутся тянущимися через века к кинематографу. И обратным взглядом на них кинематограф во многом помогает понять их метод» [20, с. 38].

По сути, эта мысль С. Эйзенштейна предвосхищает такую ретроспективную логику развертывания истории искусства. В соответствии с идеей С. Эйзенштейна, это возвращение к ранним формам языка прежде всего развернулось в виде документального кино. Так, имея в виду то, что хроника представляет начальную стадию художественного кино, С. Эйзенштейн проводит параллель между ею и наскальным изображением, с одной стороны, и орнаментом — с дру-

гой, как начальным в истории искусства периодом («Хроника — это стадия наскального изображения и орнамента в истории художественного фильма» [21, с. 449]).

Впрочем, в самой хронике он выделяет две фазы: наскальную и орнаментальную. На этой первой стадии имеет место автоматическая фиксация предметно-чувственной реальности. Так, имея в виду орнамент как первоначальную фазу становления художественного сознания, С. Эйзенштейн констатирует: «В самой ранней стадии орнамента изобразительность отсутствует вовсе. На месте изображения — просто сам предмет как таковой: на нитку натянуты когти медведей или зубы океанских рыб, просверленные раковины, засушенные ягоды или скорлупа» [20, с. 228].

В истории изобразительного искусства эта стадия соответствует дохудожественной, наскальной стадии. Это, как выражается С. Эйзенштейн, «стадия обвода контура», а, следовательно, в соответствии с Г. Вельфлиным, фаза тактильно-осязательная, т. е. самая ранняя. В ней господствует линия, рисунок которой вместе с танцем вырастает, по утверждению С. Эйзенштейна, «из лона единого импульса» [21, с. 125]. Собственно, на этой стадии линия еще сохраняет связь с рукой, т. е. с тактильными свойствами изображения.

Вторая стадия в эволюции изображения — это стадия орнамента, получившая выражение в документальном кино, в «Киноправде» и «Киноглазе» Д. Вертова. Наконец, выделяется третья фаза, т. е. игровое кино, оперирующее уже не зафиксированными отпечатками физической реальности, как это происходит в хронике, а образами этой реальности. Понятно, что, возвращаясь к истокам изображения, С. Эйзенштейн, по сути дела, воссоздает ситуацию, характерную для того, что Гегель подразумевает под символической фазой становления Духа.

Собственно, эта ретроспективная тенденция улавливается не только в технических искусствах, но и в культуре в целом. Так, как уже отмечалось, если иметь в виду живопись XX века, то в своих беспредметных экспериментах она возвращает к имевшему место в архаическую эпоху античности геометрическому стилю. Продемонстрированная нами возможность постижения процессов экранной культуры в больших длительностях истории позволяет сделать вывод, что такое видение экранной культуры требует совме-

щения исторического подхода при исследовании экранной культуры не только с социологией, но и с культурологией. Иначе говоря, с этой точки зрения история предстает уже в контексте становления индустриального общества, также в контексте истории культуры, проходящей разные фазы и циклы.

Циклическое время — это время больших длительностей, а время больших длительностей есть время культуры. Таким образом, можно заключить, что визуальная культура может быть осмыслена именно в историческом ключе и именно на уровне циклического развертывания исторического времени. Хотя ее становление происходит на протяжении двух последних столетий, тем не менее для постижения ее природы требуется пространство всей, как бы выразился Гегель, истории становления Духа. Ведь эпоха визуальной культуры, возвращающей к истокам визуальности, в XX веке демонстрирует одновременность всех прошедших этим Духом фаз: символической, классической и романтической.

Таким образом, визуальная культура в ее сущностных проявлениях является частью культуры и, несмотря на ее короткую историю, постигается все же только во времени культуры, в ее больших длительностях. Чтобы выявить ее природу, необходимо понять все этапы становления в истории изображений, в том числе и этап, предшествующий истории искусства. Ведь возникшая на технической основе новая история изображений возвращает к доистории искусства. Лишь на этом фоне истории, осмысляемой в больших длительностях, будет до конца понятным то, что мы называем визуальной культурой. Таким образом, получается, что историю визуальной культуры невозможно рассмотреть, замыкаясь исключительно в ней самой, не соотнося ее с тем, что происходило и продолжает происходить в истории искусства до ее появления и одновременно с ней. Важно только уяснить, что с появлением визуальной культуры человечество приобретает, а что теряет.

6. Фазы в истории новой визуальности

Само собой разумеется, что, констатируя разные эпохи в истории функционирования изображений, а история визуальной культуры в этой истории является особой сферой функционирования изображе-

ний, мы в то же время отдаем отчет в том, что в протяженности визуальности, как в ее традиционных формах, так и новой визуальности, можно выделять особые фазы или этапы. Так, в истории визуальности, развертывающейся в пространстве истории искусства, искусствоведы прослеживают становление больших художественных стилей и их смену. Ими выделяется, например, эпоха готики, эпоха ренессансного стиля, классицизм, барокко и т. д. Что же касается истории становления новой визуальности, то в ней тоже можно выделять разные фазы. Так, первая фаза совпадает с появлением и становлением фотографии. Следующая фаза начинается с возникновения кинематографа. Наконец, новая фаза возникает с появлением телевидения.

Здесь важно отметить то, что начало каждой такой фазы связано с большим массивом сказанного и написанного на эту тему. Конечно, в этом массиве текстов можно отыскать идеи, касающиеся не только каждого технического вида искусства, но и визуальной культуры в целом, частным выражением которой является каждый возникший на технической основе конкретный вид искусства. Так, в некоторых проявлениях теории кино постоянно предпринималась попытка распространить выводы, сделанные в результате наблюдений над кино, на другие визуальные формы. Собственно, сделать обобщения, касающиеся не только кино, но и экранной культуры в целом.

Например, попытки теоретизирования кино постоянно возвращали к фотографии, к сравнению общих свойств фотографии и кино (Базен, Кракауэр, Михалкович и др.). Одно из первых исследований, в которых фотография, кино и телевидение рассматриваются как единый процесс, как становление экранной культуры в целом, — это исследование В. Михалковича «Изобразительный язык средств массовой коммуникации» [11]. Такой уровень обобщений был характерен еще для С. Эйзенштейна. Это, пожалуй, единственный случай, когда обобщения, предпринимавшиеся в сфере кино, выходили на уровень сравнения с письменностью, знаковыми системами, разными культурами. К анализу привлекались психология, философия, семиотика, лингвистика, эстетика. Поэтому не удивительно, что разбираться в том, что было написано С. Эйзенштейном, киноведам оказалось не под силу. Пришлось этим заниматься ученому-гуманитарию, энциклопедисту Вяч. Вс. Иванову — лингвисту и семиотику, историку и теоретику культуры. Вяч. Вс. Иванов усмотрел в С. Эйзенштейне

предшественника семиотики [8, с. 754]. С. Эйзенштейна следовало бы осмыслять так же, как культуролога. Этот аспект его теории особенно активен в период его работы над фильмом о Мексике.

Однако сегодня можно констатировать, что в теоретическом осмыслении визуальной культуры много сделано и теми исследователями, которые писали, казалось бы, исключительно о фотографии. Правда, многие десятилетия фотографией занимались на эмпирическом уровне преимущественно сами фотографы. Они хорошо разбирались в технологии, в истории фотографии, но не могли сделать широких обобщений. Во второй половине XX века в эту сферу пришли философы и искусствоведы, которые хорошо ориентировались в разных сферах (С. Сонтаг, Р. Краусс, А. Руйе, Р. Барт и др.) Именно им удалось сказать принципиально новые вещи о самой фотографии. В то же время погружение в проблематику фотографии позволило им выявить, как мы убедились, цитируя их работы, общие для визуальной культуры закономерности. Правда, здесь особняком стоит В. Беньямин, который еще раньше сделал важные наблюдения по поводу и фотографии, и, с другой стороны, вообще функционирования искусства, возможного на технологической основе в его соотношении с традиционными видами изобразительного искусства.

Что касается теории телевидения, то об этом тоже пишется много. Но, пожалуй, по части обобщений, непревзойденных в этом смысле, оказался М. Маклюен. Отталкиваясь от телевидения и сосредоточиваясь, казалось бы, исключительно на телевидении, он тем не менее был вынужден, чтобы уяснить природу телевидения, воспроизвести всю цепь средств коммуникации, которые когда-либо в истории имели место [10]. Конечно, М. Маклюен задал другую парадигму исследований — в направлении не визуальной культуры, а средств массовой коммуникации. Но это не помешало ему высказать оригинальные идеи по поводу преемственности, существующей между печатной книгой и кинематографом, кинематографом и телевидением, телевидением и медиа в целом. Именно ему одному из первых удалось понять появление в культуре ее мозаичных структур. Истоки мозаичных структур М. Маклюен усматривал в прессе, эскалация которой началась в раннем модерне. Но что такое ранний модерн? Если мы попробуем понять это время с точки зрения социологии, то это и есть эпоха становления индустриального общества.

В заключение остается лишь поставить вопрос о возможностях систематизации имеющихся в изучении визуальной культуры, будет ли это изучение фотографии, кино или телевидения. Систематизация должна учитывать близость той или иной идеи, касающейся экранной культуры, к какому-то исследовательскому направлению или к какой-то научной дисциплине. Значительный вклад в исследование визуальной культуры делается в искусствознании. Но, как уже отмечалось, новая визуальность выводит за пределы художественности, во всяком случае того типа художественности, что за многие столетия существования истории искусства успел сложиться.

В этом отношении показательно возвращение некоторых проявлений визуальной культуры к истокам изображения, в которых художественное начало вообще отсутствовало. Поэтому, чтобы выявить особенности визуальности нового типа, потребуются помощь других наук, например исторической науки, социологии, семиотики, теории и истории культуры и, наконец, философии, о чем уже свидетельствует наше обращение к Гегелю. По мере необходимости возникает возможность прибегать к помощи каждой из названных наук. В построении общей теории и истории экранной культуры мы бы очень продвинулись, если бы удалось выявить, описать и систематизировать два вида источников, на основании которых можно было бы проиллюстрировать историю осознания особенностей природы и функционирования визуальной культуры.

Во-первых, потребуются источники, которые помогли бы осмыслить природу образов, традиционных для истории искусства. Для чего же при разработке истории новой визуальности нам требуется история живописи? Она нужна нам для того, чтобы выявить смысл того, что институционализация субъективности, которая у Р. Барта является основополагающей функцией литературы (а мы добавили бы — и искусства), не сопровождает всю историю культуры. Эта последняя история постоянно отклоняется в сторону институционализации массовой ментальности. Собственно, взрывная ситуация, связанная с возникновением новой визуальности, ставшей возможной на технической основе, как раз и связана с этим отклонением. Это отклонение было характерно на ранних стадиях культуры. Но это отклонение является также реальностью индустриального общества. История культуры представляет чередование этих двух типов ин-

ституционализации. В культурологическом выражении эти два типа институционализации предстают в двух разных типах культуры, называемых П. Сорокиным культурой чувственного типа и культурой идеационального типа.

Во-вторых, необходимы источники, демонстрирующие осознание прорыва в выявлении природы новой визуальности. Этот прорыв развертывался внутри той рефлексии, что возникала по поводу появления каждого вида новой визуальности. Что касается первого вопроса, то к выявлению основополагающих особенностей изобразительного искусства ближе всех подошел Г. Вельфлин. Как известно, он пытался реабилитировать стиль барокко, воспринимавшегося до некоторого времени критически, оценивался чем-то вроде декаданса. Чтобы защитить и поднять статус барокко, Г. Вельфлин его сопоставил с классическим, ренессансным стилем и представил его следующим значительным стилем. Ведь, как известно, стиль барокко и стилем-то еще не считался. Однако опять же, как это случится позднее с М. Маклюеном, пытаясь выявить своеобразие того и другого стиля, Г. Вельфлин вынужден был рассмотреть их на фоне универсальной и общей эволюции изобразительного искусства.

Логика же этой эволюции связана с затуханием самого древнего способа восприятия, а именно тактильно-осязательного восприятия, что на позднем этапе истории сохраняется в линии и с утверждением появившегося на поздних этапах истории искусства чисто оптического способа восприятия, для которого репрезентативными будут свет и цвет. Таким образом, у Г. Вельфлина история искусства предстает историей смены разных способов видения, что и получает выражение в истории живописи. Для Г. Вельфлина история искусства — это история возникновения, становления и угасания разных систем видения. Конечно, новая визуальная культура не продолжает эту прослеживаемую Г. Вельфлиным в истории изобразительного искусства логику. Видимо, визуальная культура в формах кино возвращает к истокам пластического искусства.

Однако историю визуальной культуры или историю новых форм визуальности можно было бы рассмотреть в соответствии с предложенной Г. Вельфлиным необходимостью фиксировать в истории разные способы видения и то, как они сменяют друг друга. Конечно, в определенном смысле история новой визуальности тоже

предстает историей возникновения, становления и смены разных систем видения. Что же касается второго вопроса, то необходимо осмыслить и все те источники, в которых удастся осознать прорыв в новую реальность изображений. Это длительная история. В ней тоже можно назвать имена, которым удалось такой прорыв осознать. Конечно, здесь нельзя не назвать опять же С. Эйзенштейна, много сделавшего в осознании того, как становление языка кино возвращало человечество на первичную фазу становления Духа — символическую фазу.

Так, пытаясь выявить основные блоки в возможном проекте осмысления логики становления визуальной культуры, мы подвели читателя к мысли о том, что для исследования этой логики требуется рассмотрение не только истории изображений, функционирующих в культуре после собственно истории искусства, но и периодов в функционировании изображений, предшествующих собственно истории искусства. Они были рассмотрены в книге Х. Бельтинга [2]. Само собой разумеется, что в этот проект входит и рассмотрение собственно истории искусства. В таком виде этот проект реконструкции истории изображений будет частью того, что мы подразумеваем под историей культуры.

* * *

1. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.
2. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / Немецкий культурный центр имени Гете. М.: Медиум, 1996.
4. Булгаков С. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997.
5. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.; Л.: Академия, 1930.
6. Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972.
7. Дворжак М. История искусства как история духа. СПб.: Академический проект, 2000.
8. Иванов В. Эстетика Эйзенштейна // Иванов В. Избранные труды по

семиотике и истории культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. Т. 1. С. 143—378.

9. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 304.

10. Маклюен М. Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр; Эльга; Издательский дом Дмитрия Бурого, 2003.

11. Михалкович В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М.: Наука, 1986.

12. Моль А. Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973.

13. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005.

14. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000.

15. Платон. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1970. Т. 2.

16. Руйе А. Фотография между документом и современным искусством. СПб.: Изд-во Клаудберри, 2014.

17. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

18. Чаадаев П. Статьи и письма. М.: Современник, 1989.

19. Чарский В. Художественный театр // Кризис театра: сборник статей. М.: Проблемы искусства, 1908. С. 126—156.

20. Эйзенштейн С. Метод. Т. 1. Grundproblem. М.: Музей кино. Эйзенштейн-Центр, 2002.

21. Эйзенштейн С. Метод. Т. 2. Тайны мастеров. М.: Музей кино. Эйзенштейн-Центр, 2002.