

УДК: 76.03

ББК: 85.160

А43

DOI: 10.18688/aa188-6-55

Е. В. Васильева

## **Язык, фотография, знак. К вопросу о семиотическом статусе изображения и объекта**

Проблема формирования содержания и смысла — один из центральных вопросов, связанных как с изучением фотографического изображения [1], так и языка [10]. Проблема объекта занимает в этой дискуссии центральную позицию — и с феноменологической точки зрения, и в системе художественного пространства XX в. Фактически идентификация объекта как художественного элемента на протяжении XX столетия была связана с определением его значения и стратегиями построения содержательной формы [20]. Представления о содержании как изображения, так и текста, о конструкции его формирования претерпели очевидное преобразование на протяжении XX в., в том числе в рамках так называемого «лингвистического поворота», когда система и стратегия языка были восприняты как центральные в процессе формирования значения. Основная цель работы — наблюдение противоречия между системой фотографического смысла и языковой структурой, где снимок демонстрирует возможность условного значения — не до конца артикулированного и неопределенного. Одновременно фотографическая система дезавуирует проблему языка и поднимает вопрос о том, возможно ли сводить языковую структуру к форме конечного значения. Данное исследование ставит задачу проанализировать основные стратегии образования смысла как в системе языка, так и в фотографическом изображении.

В контексте формирования смысла фотография представляет собой своеобразную схему: и с точки зрения образования смысла, и по отношению к системе языка [5]. Основная проблема сводится к тому, что снимок не поддерживает знаковую систему: дихотомия означающего и означаемого в кадре нарушена. Напомним, что концепция знака получила свою известность и распространение благодаря теории Фердинанда де Соссюра [23], высказанной в конце XIX в. и опубликованной в 1916 г., уже после смерти автора. Де Соссюр предложил систему, где язык представлен комбинацией базовых единиц — знаков, которые формируют основу содержания и смысла. Идея знака базируется на представлении о комбинации означающего и означаемого, где означаемое — вербальная форма, к которой привязан объект, а означающее — смысловой элемент, содержание, раскрывающее значение объекта. Особенность конструкции де Соссюра сводится к тому, что она фактически предполагает фиксированную и конечную систему смысла. Комбинация означающего и означаемого меняется, изменяется их соотношение, но они сохраняют нерушимую связь, тем самым обеспечивая цельность знака. Тем не

менее де сосюрова модель предполагает, что знак (и как следствие язык) обладает конкретным завершенным смыслом и может быть сведен к единому знаменателю. Эта система неоднократно подвергалась критике не только с целью отойти от канонической дихотомии — более сложные конструкции знака были предложены, например, Пирсом [17] и Ельмслевом [14]. Помимо этого существует традиция критики конструкции означающего, которое далеко не все исследователи готовы сводить к законченной форме: о нем говорят как о фантоме, границы которого неопределенны [7]. Означающее в этой системе принято обнаруживать в условной смысловой туманности, очертания и итоговая форма которой ясны не до конца.

В своей основе фотография близка языковой системе: она непосредственно и буквально изображает существующий предмет. Снимок привязан к конкретному объекту, он дает его непосредственный отпечаток, что с некоторыми оговорками может быть соотнесено с действием механизма лингвистического знака. В то же время фотография использует принципиально иную систему образования содержания. В отличие от языка, который тяготеет к более или менее конкретному значению, смысловое отображение фотографии условно, неустойчиво, а иногда неопределимо.

Парадокс фотографии заключается в том, что она поддерживает принцип условного значения, который или неидентифицируем, или с трудом сводится к фиксированному знаменателю. На это обстоятельство обращает внимание еще Сартр [22]. Он полагает, что фотография лишена нарративной стратегии и с легкостью может ни о чем не говорить. Здесь важны два момента: отсутствие повествовательной системы и экзистенциальной позиции, на что прежде всего обращает внимание Сартр. Противостояние фотографии и знака, фотографии и текста — ситуация, которую рассматривает Барт. «... Фотография — область чистой случайности... — в противоположность тексту, который под неожиданным воздействием одного-единственного слова может перевести фразу с уровня описания на уровень рефлексии...» — пишет он [1, с. 48]. Приблизительный смысл фотографии не обладает итоговым акцентом. В качестве примера можно привести хорошо известный снимок Анри Картье-Брессона «Париж. Площадь Республики, 1932», вошедший в его книгу «Решающий момент» [24]. Снимок изображает человека, прыгающего через лужу, — и при всей увлекательности интриги и мизансцены нам будет непросто определить финальное значение этого изображения. Обстоятельство фотографии мы можем определить лишь по принципу отсутствия: т. е. понять, чем та или иная фотография не является и о чем она не свидетельствует. Кадр Картье-Брессона не формирует никакого последовательного нарратива: это не описание воды, не характеристика персонажа, не представление местности. На снимке Картье-Брессона схвачена важная особенность фотографии: сложность в определении точного фиксированного значения.

Обаяние фотографии и ее особенность — и об этом говорят и Барт, и Сартр — заключается не столько в языковой ограниченности, сколько в способности передавать условный неидентифицированный смысл. Фотография обращает наше внимание на то, что границы смысла — и в его лингвистическом, и в его феноменологическом понимании — могут быть очерчены лишь приблизительно [5]. Снимок деформирует знаковую систему означающего и означаемого, свидетельствует о том, что знаковая модель

не является единственной конструкцией образования смысла, а содержание в его фиксированной конечной форме не может считаться единственной формой значения. Нарушая принцип обмена, который невозможен между кадром и предметом, фотография обнаруживает себя как прецедент нарушения языка. В этом смысле фотография формирует концепт, где объект представлен как идея и где складываются неустойчивые границы значения и смысла.

Наблюдение этого механизма не только дает возможность исследовать смысловые лимиты фотографии, но и позволяет поставить под сомнение общепринятую схему представлений о языке. Наблюдение фотографической стратегии преобразования объекта позволяет предположить, что лингвистическая система знака может быть рассмотрена лишь как одна из возможных структур образования смысла и что представления о значении как о фиксированной форме могут быть не вполне корректны [5].

Фотография и речь обнаруживают сходные принципы, близкие не только своей конкретностью непосредственной связи с объектом, но и своей неопределенностью. Фотография, как и язык, формирует по отношению к объекту условную дублирующую систему. Функция этой системы двойственна: с одной стороны, она отражает объективный характер предмета, формируя представления о нем, с другой — определяет наши взаимоотношения с объектом, фактически замещая знание о действительном и объективном. Этот принцип, хорошо известный по работам Делеза [11] и Бодрийяра [3], позволяет определять общие механизмы как на уровне фотографического, так и в системе языка.

Наблюдения, связанные с представлениями о дублирующей системе, отчасти могут быть соотнесены с феноменом так называемого «лингвистического поворота» — явления, связанного с переосмыслением языка в процессе формирования картины мира и сознания. Центральные наблюдения «лингвистического поворота» связаны не только с условностью языка как механизма и принципа [6], но и с представлениями о языке как о дублирующей системе. В своей работе «Внутренний опыт» Жорж Батай [2] говорит о языке как о феномене, оторванном от мира, как о явлении, которое скорее задает границы реальности, нежели отражает их. Слова, полагает Батай, — это система имитаций, оторванная от действительности схема. Заданное вербальное деление искажает картину мира и фактически предопределяет вопрос о том, что представляет собой мир на самом деле.

Заданную Батаем систему принято связывать с представлениями о симулякре — термин, который будет воспринят Делезом [11], развит и проанализирован Бодрийяром [3] и ляжет в основу художественной аналитики второй половины XX в. Концепция дубликата — это система представлений, связанная с идеей подлинности объекта, понимание того, насколько вообще могут быть противопоставлены актуальный и художественный смыслы [21]. Творческая идеология XX столетия (особенно второй его половины) исходит из принципиально иной регламентации художественного и повседневного, снимая противопоставление двух этих полюсов и полагая, что подобное деление исключительно условно. Из теории Бодрийяра и его построения о порядках симулякра хорошо видно, что во многих случаях XX век не может определить, где образуются и где проходят границы дублирующего фантома и следует ли вообще говорить о воз-

возможности существования подлинного как актуальной единицы. Эти сомнения по отношению к объекту и к миру снова возвращают нас в состояние наблюдателей пещеры Платона [18], где художественная значимость как актуальных, так и концептуальных объектов так же условна, как их объективность.

Эта феноменологическая дихотомия подлинного и условного предопределяет главную стратегию как фотографии, так и языка — обнаружение скрытой реальности, смысла и значения на уровне идеи. Но и в случае с фотографией, и в системе языка происходит скорее обратное: и снимок, и речь формируют картину мира, замещая собой ситуацию «подлинного». И в том и в другом случае речь идет об установлении системы, которая стремится зафиксировать истину или подлинные очертания объекта, но вместо этого создает фантомную модель, где условным и призрачным оказывается не только сам дубликат (язык или фотография), но и объективный материальный прототип. И фотография, и речь — это вопрос о возможности объективных очертаний, вопрос о подлинности объекта не только с точки зрения достоверности его существования, но и справедливости его границ. И фотография, и язык — это вопрос о надежности определения объекта. Этот принцип надежности, по сути, и стал основой художественной программы XX в. Что безусловно с художественной точки зрения и что — нет? Что обладает бесспорным повседневным и бытовым статусом и что может быть вынесено за его пределы? Где проходит граница между заурядным и художественным и существует ли она вообще? Определение художественного статуса объекта — это атрибуция его смысловой принадлежности. В конечном итоге, именно эту процедуру мы производим, наблюдая «Велосипедное колесо» (1913) или «Сушилку для бутылок» (1914) Марселя Дюшана [19]. Принадлежность художественной системе XX в. — это вопрос значения.

Как и язык, фотография представляет собой эмфатическую конструкцию. Она указывает на предмет, выделяя объект или категорию среди прочих равных. В то же время фотография нивелирует систему приоритетов между объектами. Классическая система исходила из разграничения принципов заурядного и возвышенного [8]. Фактически, художественная система присваивает статус возвышенного заурядному, незаметному, будничному или недостойному. Смысл не только в том, что возникает система, противопоставленная идеологии Берка [15, с. 103] и Канта [16], которая устанавливала разграничение между прекрасным и возвышенным и видела возвышенное масштабной всеобъемлющей силой, связанной с благоговением, восторгом и в то же время — с отчаянием и страхом. Смысл в том, что теперь система восхищения и отчаяния была связана и оказалась перенесена на заурядные бытовые предметы. Это масштабное явление и заметный процесс, маркирующий всю культуру Нового времени [20]. Но фотография придала этому явлению особый размах, и если Максим дю Кан считал достойным объектом фотографирования исторические памятники («Египетские пирамиды в долине Гизы», около 1850 г.) — квинтэссенцию представлений о благородном и патетическом, то в первые годы XX столетия на фотографиях Эжена Атже [25] ситуация меняется: объектом внимания и фотографирования становятся заурядные городские объекты, парижские предместья и пустыри. Фактически фотография снимает само противопоставление возвышенного и низменного, значительного и заурядного: на фотографиях Уильяма Эгглстона [29] и Стивена Шора [26; 27] объектами, достойными рассмотрения

и внимания, становятся забытые детские велосипеды (Эгглстон, 1976) и брошенные под кроватью ботинки. С точки зрения кадра не существует заурядного и возвышенного — все может стать объектом фотографирования.

Фотография принимает активное участие в принципиально важном процессе XX в. — придании художественного статуса девиантному, уродливому, нестандартному и маргинальному. Хорошо известный пример этого процесса — фотографии Дианы Арбус, запечатлевшие людей с нестандартной внешностью и поставившие под вопрос сам концепт художественного норматива [4]. Одна из центральных проблем искусства XX в. заключается не только в том, что нестандартное приобрело значение художественно ценного — она в том, что статус художественного оказался закреплен за девиантным [21]. Маргинальное стало основой нового художественного стандарта. Значение художественного оказалось связанным с верификацией границ и отклонением от нормы.

Фотография фактически стерла границу между возвышенным и низменным, содержательным и бессюжетным. Она нарушила не только иерархию приоритетного и неважного, но и обозначила негативное своей приоритетной формой — вопреки утверждению Зонтаг [28] о приверженности кадра идее красивого. Исчезновение антитезы одухотворенного и заурядного, в свою очередь, сформировало новую систему предпочтений, лишённую смысловой доминанты. Фотография стала одним из обстоятельств нарушения принципа дихотомии, положенного, в частности, в основу знакового обмена. Фотография обозначила объект единицей, исключенной из иерархической системы. Она не только поддержала фантомный дублирующий принцип языка, но и обнаружила разомкнутый неопределенный характер соединения означающего и означаемого. Эта ситуация равенства объектов и смыслов стала одним из центральных изобразительных концептов в художественной стратегии XX в.

## Литература

1. *Барт Р.* Camera Lucida: комментарий к фотографии (1980) / Пер., коммент. и послесл. *М. Рыклина*. — М.: Ad Marginem, 1997. — 223 с.
2. *Батай Ж.* Внутренний опыт. — СПб.: Аксиома; Мифрил, 1997. — 336 с.
3. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть (1976) / Пер. с фр. *С. Н. Зенкина*. — М.: Добросвет, 2011. — 392 с.
4. *Васильева Е.* Сюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник СПбГУ. Серия 15. — 2014. — Вып. 3. — С. 64–80.
5. *Васильева Е.* Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник СПбГУ. Серия 15. — 2016. — Вып. 1. — С. 4–33.
6. *Витгенштейн Л.* Философские работы (1953) / Пер. с нем. *М. С. Козловой, Ю. А. Асеева*. — М.: Гнозис, 1994. Ч. I. — 612 с.
7. *Гаспаров Б.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 352 с.
8. *Гройс Б.* О Новом. Опыт экономики культуры. — М.: Ad Marginem, 2015. — 240 с.
9. *Гуссерль Э.* Начало геометрии. — М.: Ad Marginem, 1996. — 392 с.
10. *Гуссерль Э.* Собрание сочинений. Т. 3 (1). Логические исследования. Т. II (1) / Пер. с нем. *В. И. Молчанова*. — М.: Гнозис; Дом интеллектуальной книги, 2001. — 584 с.
11. *Делез Ж.* Симулякр и античная философия // *Делез Ж.* Логика смысла. — М.: Раритет, 1998. — С. 329–365.
12. *Деррида Ж.* Введение // *Гуссерль Э.* Начало геометрии. — М.: Ad Marginem, 1996. — С. 9–209.

13. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. — СПб.: Алетейя, 1999. — 208 с.
14. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка (1943) / Пер. с англ. В. Звезгинцева, Ю. Лекомцева, И. Мельчук, В. Мурат. — М.: КомКнига, 2006. — 248 с.
15. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. — Т. 2: Эстетические учения XVII–XVIII веков. — М.: Искусство, 1963. — 836 с.
16. Кант И. Критика способности суждения // Соч.: в 6 т. Т. 5. — М.: Мысль, 1966. — С. 161–529.
17. Пирс Ч. Что такое знак? (1894) // Вестник Томского государственного университета. Сер. «Философия. Социология. Политология». — 2009. — № 3 (7). — С. 88–95.
18. Платон. Государство // Соч.: в 4 т. Т. 3, ч. 1. — СПб.: Изд-во С.- Петерб. ун-та, 2007. — С. 97–494.
19. Подорога В. Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. — СПб.: Грюндиссе, 2016. — 348 с.
20. Рыков А. В. К вопросу о становлении модернистской парадигмы в искусстве XIX в. // Вестник СПбГУ. Сер. 2. — 2013. — Вып. 3. — С. 123–132.
21. Рыков А. В. Искусство модернизма и идея прогресса // Вестник СПбГУ. Сер. 2. — 2014. — Вып. 3. — С. 73–82.
22. Сартр Ж. П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения (1940) / Пер. с фр. М. Бекетова. — СПб.: Наука, 2001. — 372 с.
23. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики (1916) / Пер. с фр. А. Сухотина. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 256 с.
24. Cartier-Bresson H. Decisive Moment (1952). — Gottingen: Steidl, 2014. — 160 p.
25. Nesbit M. Atget's Seven Albums. — New Haven; London: Yale Publications in the History of Art, 1993. — 428 p.
26. Shore S. Uncommon Places. — New York: Aperture Foundation, 1982. — 188 p.
27. Shore S. American Surfaces (1974). — London: Phaidon Press, 2008. — 224 p.
28. Sontag S. On Photography. — New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977. — 165 p.
29. William Eggleston's Guide (1976) / Ed. J. Szarkowski. — New York: The Museum of Modern Art, 2002. — 112 p.

**Название статьи.** Язык, фотография, знак. К вопросу о семиотическом статусе изображения и объекта.

**Сведения об авторе.** Васильева Екатерина Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. ev100500@gmail.com

**Аннотация.** Статья посвящена изучению принципов образования значения и смысла в системе фотографии и пространстве языка. Задача данной работы — исследование принципов в системе фотографического изображения и языковой структуры, где снимок обнаруживает возможность неартикулированного условного значения и предполагает создание нового регламента объекта. Статья рассматривает концепцию знака, которая составила основу не только лингвистических, но и художественных теорий XX в. Данное исследование исходит из наблюдения сходства и различия структуры языка и стратегии фотографического отпечатка: анализ обнаруживает близость принципов фотографии и речи и в то же время выявляет ряд существенных отличий. Автор предполагает, что по отношению к объекту и фотография, и язык образуют дублирующую систему, которая корректирует достоверное восприятия предмета и формирует автономную идеологию значения. Исследователь обращает внимание на различие стратегий образования смысла как в системе языка, так и в пространстве фотографического изображения. Снимок не обладает денотативным значением: автор полагает, что фотография воспроизводит модель, позволяющую усомниться в итоговом смысле не только изображения, но и языка. Эти наблюдения позволяют по-новому взглянуть на проблему взаимодействия объекта и смысла в фотографическом изображении. Снимок и язык заметно корректируют представления об объекте — и в его феноменологическом статусе, и с точки зрения иерархической артикуляции предмета. На протяжении XX в. меняется как статус самого объекта, так и привязанная к нему система значений.

**Ключевые слова:** фотография; теория фотографии; знак; язык; означающее; означаемое; художественная теория; художественная стратегия.



**Title.** Language, Photography and Sign. On the Semiotic Status of Images and Objects.

**Author.** Vasilyeva, Ekaterina Viktorovna — Ph. D., associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. ev100500@gmail.com

**Abstract.** The article is devoted to the study of the principles of the meaning and the formation of values in photography and the realm of language. The goal of this work is to study the principles in the system of photographic images and the structure of language, where a picture reveals the possibility of non-articulated sense and creates the new reagent of an object. The article is also devoted to the aspects of a sign, which is not only the linguistic basis, but the ground of art theories in the 20<sup>th</sup> century. This study is based on the supposition that the structure of language and the strategy of a snapshot are similar in many questions. But, at the same time, the principles of language and snapshots reveal significant differences. The author suggests that in relation to the object, a picture and language form a duplicate system that corrects perception and forms an independent ideology of values. The researcher points out the difference of the basic strategies of sense — both in a language system and in a photographic image. The snapshot does not have the denotative meaning; the author supposes that photography allows doubting not only the final sense images, but also the result meaning of language. These observations allow us to take a fresh look at the problem of the interaction between an object and meaning in a photographic image. The snapshot and the language significantly correct the representation of an object — in its phenomenological status and in the sense of the hierarchical articulation of a subject. The status of an object changes in the 20<sup>th</sup> century, as well as the system of values attached to it.

**Keywords:** photography; theory of photography; sign; language; meaning; signified; art theory; art strategy.

## References

- Barthes R. *Camera Lucida*. New York, Hill and Wang Publ., 1981. 223 p.
- Bataille G. *L'Expérience intérieure*. Paris, Gallimard Publ., 1943. 252 p. (in French).
- Cartier-Bresson H. *Decisive Moment (1952)*. Göttingen, Steidl Publ., 2014. 160 p.
- Derrida J. *Of Grammatology (1967)*. Baltimore; London, Johns Hopkins University Press Publ., 1997. 410 p.
- Derrida J. *Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs (1967)*. Evanston, Northwestern University Press Publ., 1989. 210 p.
- Doran R. *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2015. 250 p.
- Gasparov B. *Iazyk, pamiat', obraz. Lingvistika iazykovogo sushchestvovaniia (Language, Memory, Image. Existence Linguistics)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 352 p. (in Russian).
- Groys B. *Art in the Age of Biopolitics From Artwork to Art Documentation*. Cambridge, MA., MIT Press Publ., 2008. 188 p.
- Groys B. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and beyond*. Princeton, N. J.; Oxford, Princeton University Press Publ., 1992. 126 p.
- Hjelmslev L. *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison, University of Wisconsin Press Publ., 1961. 250 p.
- Husserl E. *Logical Investigations (1900)*. London, Routledge Publ., 1973. 520 p.
- Husserl E. *Philosophy of Arithmetic Psychological and Logical Investigations (1887–1901)*. Berlin, Kluwer Academic Publ., 2003. 580 p.
- Kant I. *Critique of Judgment (1790)*. J. Creed Meredith (trans.). Oxford, Oxford University Press Publ., 2007. 685 p.
- Krauss R. Tracing Nadar. *October*, 1978, vol. 5, pp. 29–47.
- Nesbit M. *Atget's Seven Albums*. New Haven; London, Yale Publications in the History of Art Publ., 1993. 428 p.
- Peirce C. *Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby (1903–1912)*. Bloomington, Indiana University Press Publ., 2001. 55 p.
- Plato. *The Republic*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2000. 382 p.
- Podoroga V. *Vopros o veshi. Opyty po analiticheskoi antropologii (The Question about a Thing. Experiments on Analytical Anthropology)*. Saint Petersburg, Grjundisse Publ., 2016. 348 p. (in Russian).
- Rykov A. V. Art of Modernism and the Idea of Progress. *Vestnik Sanct-Peterburgskogo universiteta (Saint Petersburg University Herald)*, Series 2, 2014, vol. 3, pp. 73–82 (in Russian).
- Rykov A. V. Modernist Art: The Main Principles. *Vestnik Sanct-Peterburgskogo universiteta (Saint Petersburg University Herald)*, Series 2, 2011, vol. 4, pp. 51–57 (in Russian).

Rykov A. V. To the Question of Modernist Paradigm in Art of the 20<sup>th</sup> Century. *Vestnik Sanct-Peterburgskogo universiteta (Saint-Petersburg University Herald)*, Series 2, 2013, vol. 3, pp. 123–132 (in Russian).

Sartre J.-P. *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. J. Webber (trans.). London; New York, Routledge Publ., 2004. 234 p.

Saussure F. de. *Course in General Linguistics (1916)*. La Salle, Illinois, Open Court Publ., 1983. 260 p.

Shore S. *American Surfaces (1974)*. London, Phaidon Press Publ., 2008. 224 p.

Shore S. *Uncommon Places*. New York, Aperture Foundation Publ., 1982. 188 p.

Sontag S. *On Photography*. New York, Farrar, Straus & Giroux Publ., 1977. 165 p.

Szarkowski J. (ed.). *William Eggleston's Guide (1976)*. New York, The Museum of Modern Art Publ., 2002. 112 p.

Vasil'eva E. Susan Sontag on Photography: The Idea of Beauty and The Problem of Norm. *Vestnik Sanct-Peterburgskogo universiteta (Saint Petersburg University Herald)*, Series 15, 2014, no. 3, pp. 64–80 (in Russian).

Vasil'eva E. The Idea of Sign and the Principle of Exchange in the Field of Photography and in the System of Language. *Vestnik Sanct-Peterburgskogo universiteta (Saint Petersburg University Herald)*, Series 15, 2016, no. 1, pp. 4–33 (in Russian).

Wittgenstein L. *Philosophical Investigations (1953)*. Oxford, Blackwell Publ., 2001. 321 p.