ФИЛОСОФИЯ ФОТОГРАФИИ: ВРЕМЯ ОБРАЗА И ОБРАЗ ВРЕМЕНИ

17–18 февраля нынешнего года в департаменте философии ИСПН УрФУ прошла конференция «Философия фотографии: время образа и образ времени», в работе которой приняли участие ученые, преподаватели, аспиранты и студенты различных вузов Екатеринбурга и Перми, кураторы и руководители фотогалерей нашего города (фотографического музея «Дом Метенкова», Центра фотографии «Март»), а также известные фотографы и художники. Конференция задумана как первая в ряду встреч философов, исследователей в области теории и истории фотографии, социологов, фотографов, художников и арт-критиков с целью организации плодотворного диалога для осмысления феномена фотографии и ее роли в современной культуре. В этом разделе мы публикуем подборку статей, подготовленных авторами для журнала на основе докладов, сделанных ими на конференции.

УДК 77.01 + 778.3 + 159.937.2

Д. В. Котелевский

ОСОБЕННОСТИ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ

Статья посвящена вопросу о способе существования временности в фотографии. Показывается, что время в фотографии существует двойственным образом. С одной стороны, время присутствует в фотографии как приостановленное, с другой, в силу того что зритель развертывает событийный ряд из остановленного мгновения, оно существует как создаваемое в акте восприятия фотографического образа. Демонстрируется, что такое конструирование временности фотообраза связано с опытом чувственности, поэтому фотография в современном мире оказывается формой проецирования новых форм чувственного. Подобное проецирование пространства-времени имеет онтологический характер и проявляется как результат работы затвора бытия.

К л ю ч е в ы е с л о в а: фотография, фотографический образ, представление, время, пространство, чувственность, затвор бытия, затвор времени, онтология фотографии, Флюссер.

© Котелевский Д. В., 2017

Изменения, произошедшие за последний век в стиле жизни как отдельного человека, так и общества в целом, глобальны и в значительной мере связаны с использованием новых технологий. Очевидно, что данные технологии меняют все сферы человеческой жизни, в том числе и искусство, заставляя пересмотреть его сущность и способ его соотнесенности с другими общественными практиками. Основные характеристики данных изменений достаточно отчетливо были зафиксированы уже в работах В. Беньямина, а затем получили развернутый анализ у М. Маклюена, обозначившего приход визуальной культуры, визуальных стратегий описания и объяснения на смену текстуальным стратегиям письма. Фотография в системе производства визуальных образов имеет особое значение, поскольку, видимо, в наибольшей степени репрезентирует «способ бытия произведения искусства в эпоху технической воспроизводимости».

С момента своего возникновения фотография вступает в сложные и многоуровневые отношения со временем. Так, например, в начальный период своего развития фотография сталкивается с технической задачей сокращения времени выдержки. Глядя на эволюцию фотографии в первые десятилетия ее существования, мы видим, как решается эта задача и как соответственно меняются возможности фотографии. Заметим, что технологическое совершенствование в данном направлении продолжается и сегодня: создаются все более высокочувствительные матрицы, совершенствуются программы работы с фотошумами.

Если отвлечься от рассмотрения внешних технологических моментов, определивших эволюцию фотографии, и сосредоточиться на том, какие приемы фотографы использовали для «работы со временем», то здесь спектр приемов достаточно широк. На одном полюсе — те из них, которые связаны собственно с технологией фотосъемки. В качестве примера здесь можно привести работы Гьена Мили (Gjon Mili), активно использовавшего в процессе съемок стробоскопическую камеру. Близким вышеупомянутому способу является наложение друг на друга изображений одного объекта, сделанных в разное время, часто с длительным интервалом. Также аналогичным по смыслу предыдущим приемам является длительная выдержка, позволяющая в размытой форме представить движущиеся объекты и фигуры. Еще один прием «представленности» времени в фотографии сводится к созданию серии фотографий. В отдельных следующих друг за другом во времени кадрах серия репрезентирует развертывание событий. Примеров использования данного приема достаточно много, из современных фотографов можно упомянуть Антонио Д`Агату (Antoine D`Agata).

Однако неоднозначность серии заключается в том, что зачастую она лишь мнимым образом представляет время. Так, у того же Антонио Д`Агаты лишь незначительная часть серий фиксирует развертывание какого-то события. Большая часть его серий — это в чем-то подобные друг другу объекты, например, окна домов или жители города. В пределе подобные серии, преодолевая свою серийность, размещают зачастую те же самые повторяющиеся объекты на одном снимке, превращая серию в ритм множественных объектов, как это делает Андреас Гурски (Andreas Gursky). Здесь в качестве примера можно привести его фото «Монпарнас», на котором изображено с предельной детализацией одно из зданий Монпарнаса.

Интересно обратить внимание на то, что «следы» серийности присутствуют и в данной фотоработе, хотя и неочевидные для зрителя. Так, Гурски указывает, что на самом деле был сделан не один снимок данного здания, а несколько, то есть серия, и лишь затем данные снимки были смонтированы в один. Наконец, саму серию можно закольцевать, замкнуть на себе, как это сделал в своей известной серии Дуэйн Майклс (Duane Michals «Things are queer»). Обратим внимание на то, что подобный прием закольцовывания серии стал активно использоваться в современной массовой культуре. Например, клип группы Royksopp «Elpe» буквально напрямую отсылает к фотографической культуре и вышеупомянутой серии Дуэйна Майклса. Такая закольцованная серия поначалу при рассмотрении может создать ощущение развертывания событий, исчезающее в тот момент, когда мы обнаруживаем, что последний кадр оказывается тождественным первому. Тогда мы осознаем, что на отдельных кадрах серии представлены не отдельные события, а смещение точки съемки и игра масштабов.

На другом полюсе способов «представления времени» в фотографии мы видим многочисленные содержательные приемы. В качестве примера такового можно указать на «фильм в картинке» или «кино в одном кадре» Джеффа Уолла (Jeff Wall) и Грегори Крюдсона (Gregory Crewdson). Вышеупомянутые мастера постановочной фотографии, по сути, выстраивают весьма сложный и во многом «кинематографический» сюжет, давая зрителю возможность додумать развитие событий, представленных в их фоторабо тах.

Очевидно, однако, что вопрос о способе присутствия времени в фотографии несводим к вопросу о технических или содержательных приемах, позволяющих это делать. Данный вопрос имеет более широкий смысл. Для обозначения такого, более широкого контекста уместно обратиться к примеру, связанному с опытом восприятия одной фотографии. Это одна из достаточно старых фоторабо т Сергея Рогожкина, екатеринбургского фотографа. На фотографии, где изображен берег пруда или речки, зафиксирован момент, когда мальчик входит в воду. От места в воде, куда мальчик ступает ногой, расходятся круги. Приблизительно в метре от этого места камера зафиксировала похожие круги на воде, как бы обозначающие будущую точку прикосновения ноги мальчика к воде. Следует заметить, что впечатление обозначенности на воде будущего места шага мальчика исчезает при более внимательном рассмотрении этой работы. Становится ясно, что точка, от которой расходятся круги на воде, находится достаточно далеко от мальчика, и, если продлить события во времени, то выяснится, что место, где нога мальчика в следующем шаге соприкасается с водой, должна быть ближе к нему.

В данном случае для фотографа и зрителя, если они все же таким образом увидели фотографию, это не имеет значения. Фактически на снимке есть размноженный, ритмизированный объект — круги на воде. Одна точка расхождения кругов — место соприкосновения ноги мальчика и воды пруда, другая точка — на расстоянии около метра от берега в том направлении, куда движется мальчик. Очевидно, что, продляя шаг мальчика во времени, зритель с какой-то степенью достоверности помещает этот будущий, не сделанный шаг мальчика еще в одну точку центра расхождения кругов. Конечно, рациональность зрителя тут же

обрывает возможность такого видения, подталкивая к мысли, что, скорее всего, эта, вторая точка расхождения кругов на воде возникла в силу того, что кто-то другой, кто только что вышел из границ кадра, оставил этот след на воде. Хотя, если допустить, что пруд глубокий, возможно, что круги на воде оставлены не человеком, а предметом, брошенным в воду.

Но действительно ли первое впечатление полностью отбрасывается? В значительной мере, пусть признаваемое в качестве невозможного, ошибочного (ведь невозможно же зафиксировать в фотоизображении фрагмент будущего), оно продолжает в какой-то степени определять наше ви́дение этого фотоизображения. Такое скрытое удержание «ошибочного» видения будущего происходит в результате ритмизированности объектов — кругов на воде, которые присутствуют в нашем восприятии как одновременные и как последующие во времени друг за другом.

На наш взгляд, указанное выше фотоизображение, позволяет обозначить горизонт проблемы отношения времени и фотографии. Для пояснения данного положения уместно обратиться к размышлениям Вилема Флюссера в работе «За философию фотографии». Практически в начале своей работы Флюссер пишет: «Значение изображения лежит на поверхности. Это значение можно понять с одного взгляда — но тогда оно останется поверхностным. Если хотят углубить значение, т. е. реконструировать абстрагированную размерность, нужно позволить взгляду блуждать по поверхности, ощупывая ее. Такое блуждание по поверхности изображения можно назвать “сканированием”» [8, *6*]. Таким образом, Флюссер фактически указывает на то, что, в силу того что в фотографии наш четырехмерный мир пространства-времени располагается на плоскости, наш блуждающий взгляд, «сканируя», выстраивает определенную последовательность событий фотообраза. «Взгляд, блуждая по поверхности изображения, схватывает один элемент за другим и устанавливает временны́е связи между ними. Он может возвращаться к уже виденному элементу образа, и из “прежде” получается “после”: время, реконструированное таким сканированием, это время вечного возвращения того же самого», — пишет Флюссер [Там же].

Флюссер не очень актуализирует здесь, как и в других частях своей работы, вопрос о том, в качестве единичных, единственно возможных или множественных и гетерогенных устанавливает эти связи зритель. В целом мы полагаем, что Флюссер склоняется к утверждению множественности этих связей, и такое толкование более имманентно его замыслу. Блуждая по плоскости образа, взгляд выбирает случайную точку и начинает выстраивать порядок временны́х связей между элементами образа, затем выбирает другую исходную точку, после этого возвращается к начальной точке, помещая ее в уже иной, новый контекст выстраивания событий во времени, и так далее. В итоге происходит конструирование не одного, а нескольких вариантов очередности событий, создание нескольких альтернативных и соприсутствующих вариантов временности. Фотография тем самым производит «перезапуск», «перезагрузку» времени, осуществляя пролиферацию вариантов развития временны́х рядов и серий.

В этом отношении остановка времени в фотоизображении оказывается мнимой: время останавливается лишь для того, чтобы зритель вообразил различные

варианты событий, выстроил множество линий прошлого и множество вариантов будущего, пересекающихся в точке настоящего, в точке наличествующего образа. Постоянно конструируя время в процессе созерцания фотообраза, зритель создает множественный временной ряд, который не только присутствует как множественность предполагаемых вариантов прошлого и будущего, но и проявляется как множественность вариантов настоящего времени фотообраза. Уместно заметить, что смысл настоящего времени фотообраза, смысл фотографического момента приобретает свое значение лишь в обращенности к будущему и прошлому, которые выстраиваются в качестве воображаемых в процессе созерцания фотографии.

Как в случае рассмотренной выше фотографии Сергея Рогожкина, взгляд производит различные, в том числе невозможные, варианты соединения элементов-событий образа. Такие невозможные и, казалось бы, ошибочные интерпретации на самом деле имеют логичное объяснение: они обусловлены необходимостью включения времени в образ, что, в свою очередь, приводит к искажению образа, к «ошибкам» в его интерпретации.

Очевидно, временность деформирует «подлинную» структуру событий не только на уровне зрителя и на уровне творца произведения искусства, но и на уровне бытия произведения искусства. Если мы выйдем за пределы фотографии, то обнаружим, что, например, в живописи или скульптуре создатель произведения искусства для придания естественности положению тел отказывается от точного воспроизведения действительного положения вещей и изображает их с ошибками. Зачастую положение рук или ног оказывается неправильным с точки зрения репрезентации реальности, а пропорции тела нарушенными. Такие деформации позволяют придать телу ощущение движения, а жесты сделать динамическими.

Подобную ситуацию фиксирует в отношении скульптур Родена Р. М. Рильке. В работе «Огюст Роден» он пишет: «Эти новые жесты особенно интересовали Родена... Они не похожи на движения, запечатленные старой скульптурой, на жесты, где важны только начало и конец» [5, *111*]. На необходимость подобных деформаций для изобразительных искусств неоднократно указывали различные исследователи, особенно интересны в данном контексте философские работы Поля Вирилио, В. А. Подороги, М. Б. Ямпольского [1, 4, 10]. Поль Вирилио пишет: «Роден утверждает, что художник собирает в одном-единственном образе несколько разделенных во времени движений, и *если целое ложно в своей мгновенности, то оно правдиво, когда его части рассматриваются последовательно; причем важна только эта правда, так как именно ее мы видим и именно она нас убеждает*» [1, *7*].

Временность, энергийность образа приводит к его искажениям на уровне либо практик создания произведения искусства, либо практик взгляда, блуждающего по образу в процессе его рассмотрения. «Правдивость произведения требует, помимо прочего, чтобы пришел в движение глаз (а потенциально — и тело) очевидца, который, чтобы ощутить объект с максимальной ясностью, должен совершить значительное число мельчайших стремительных движений между различными точками этого объекта», — заключает Поль Вирилио [Там же]. Здесь, однако,

возможно следующее возражение: далеко не всегда фотографический образ подразумевает изображение человека. Ведь существует фотография, делающая своим объектом внечеловеческую реальность природы (пейзажная фотография или фоторабо ты того же Гурски из серии «Рейн») или архитектурные конструкции (в качестве примеров можно привести работы Бернда и Хиллы Бехер (Bernd & Hilla Becher) и их последователей).

На данное возражение можно заметить, что и природа, и архитектурные объекты в конечном счете соразмерны человеку и подразумевают некоторые способы включенности человека в эти пейзажи или конструкции, пусть даже эта включенность существует лишь на уровне взгляда. В конечном итоге ведь человеческий взгляд — это часть перцептивного поля человеческого тела, на что справедливо указывал Морис Мерло-Понти: «Видение — это мысль, подчиненная определенному полю, и именно это и называют ощущением» [3, *278*]. В своей работе «Феноменология восприятия» Мерло-Понти неоднократно обращается к теме телесности, видения и синтеза видимых образов. Он показывает, что синтез образа возможен лишь на основе интегрирования ощущений прошлого, настоящего и будущего. Практически аналогично, но в другом, онтологическом контексте, ситуацию трактует М. Хайдеггер, который пишет о структуре пред-намерения. «Толкование чего-то как чего-то по сути фундировано через предвзятие, предусмотрение и предрешение. Толкование никогда не беспредпосылочное схватывание предданного», — пишет Хайдеггер [7, *150*]. Далее он продолжает: «*Смысл есть то структурированное предвзятием, предусмотрением и предрешением в-видах-чего наброска, откуда становится понятно нечто как нечто*» [Там же, *151*]. Тем самым и Мерло-Понти, и Хайдеггер связывают возможность понимания, в том числе понимания образа, со способностью синтеза времени, синтеза прошлого, настоящего и будущего в акте восприятия и конструирования образа.

Но было бы ошибочно рассматривать подобное свойство как универсальное свойство, проявляющееся одинаково в любом образе. Конечно, до некоторой степени это так и есть, но фотографический образ являет здесь свою особенность, так как способ производства фотографии подразумевает моментальность фотографического образа. Подобные же размышления развивает, уже в контексте анализа фотографии, В. В. Савчук. В своей книге «Философия фотографии», размышляя о природе времени и движения в фотографии, В. В. Савчук пишет: «Дело в том, что существо фотографии раскрывается не в схваченном мгновении, но в завершенном *процессе кристаллизации мгновений* в образ. *Ставшая* длительность фотографического мгновения вбирает *состояние* мира и человека» [6, *50*].

Соглашаясь с общими моментами данных умозаключений, мы все же хотели бы обратить внимание на такую немаловажную характеристику, как множественный характер временно́го синтеза фотографического образа. Иными словами, производство времени фотографии допускает возможность конструирования не одного, а множества рядов порядков временения событий и допускает тем самым соприсутствие иного времени/иных времен. Фотография потому, с нашей точки зрения, оказывается формой искусства, которая в особенной степени подразумевает соприсутствие разных порядков событий и раскрывает возможность

наличия Другого времени в фотографическом образе, Другого перцептивного поля чувственности.

Обратим внимание также на то, что особенный характер имеют не только временны́е, но и пространственные структуры образа. Вполне справедливо Флюссер пишет, что четырехмерный мир пространства времени помещается на двухмерной плоскости. Плоскость не имеет глубины, фотографические образы размещаются на ее поверхности. Взгляд, блуждающий по плоскости фотографического образа, не нуждается в перефокусировке, а отсутствие необходимости перефокусировать взгляд на новых элементах, объектах фотографического образа, проявляется в элиминировании временности перефокусировки взгляда с «близкого» на «далекое» и наоборот при рассмотрении фотографии. Но это не означает, что глубина полностью исчезает. «Глубина рождается в моем взгляде, поскольку он стремится *что-то* увидеть», — справедливо замечает М. Мерло-Понти [3, *338*]. Так же как время оказывается свернуто в плоскости фотообраза с тем, чтобы затем быть развернутым воображением в множественность вариантов временности, так и пространство плоскости оказывается развернуто воображением в глубину, столь же множественную, как и множественность развертывающего образа времени.

Таким образом, рассмотрение специфики фотографии позволяет сделать вывод о том, что фотография не останавливает время, а размещает его на плоскости бытия, создавая на этой плоскости такое сингулярное его уплотнение, которое, взрываясь, подобно сингулярности вселенной, приводит к переконструированию, пересборке и «перезагрузке» времени, развертывая его в режиме множественного времени, Иного времени, иного по отношению к единичности и единственности, обозначая выход за пределы классических метафизических конструкций, подразумевающих понимание времени в качестве единого.

Данные формы развертывания свернутого пространства-времени фотографического образа оказываются в то же самое время формами проекции чувственности, чувствования пространства и времени. Флюссер замечает, что «с точки зрения онтологии традиционные образы — это абстракции первой степени, поскольку они абстрагированы из конкретного мира, тогда как технические образы — абстракции третьей степени: они абстрагируются от текста, который сам абстрагирован от традиционных образов, а они, в свою очередь, абстрагированы от конкретного мира» [8, *13*]. Оставляя в стороне вопрос о специфике технических образов в сравнении с традиционными, обратим внимание на положение Флюссера о том, что «функция технического образа состоит в том, чтобы магически освободить его реципиента от необходимости понятийного мышления, замещая историческое сознание магическим сознанием второй степени, понятийную способность — воображением второй степени» [Там же, *17*].

Флюссер в результате видит технический образ как двойственный. С одной стороны, технический образ оказывается абстракцией от действительной чувственности, он, как было процитировано выше, понимает технический образ как отвлеченный не только от действительности, но и абстрагированный, отвлеченный от текста. С другой стороны, технический образ должен освободить человека от понятийного мышления, сам превратиться, в результате развития технологий,

во что-то вполне конкретное, возможно, даже в более конкретное, чем первичные образы. В своей работе «О проецировании» Флюссер связывает технические образы с темой проецирования и пишет: «...проецирование есть процесс, благодаря которому из абстрактного (точки) проецируются миры, становящиеся все более конкретными» [9, *71–72*].

Такие свойства технического образа в действительности позволяют, на наш взгляд, рассматривать его как проекцию чувственности, но подобная проекция осуществляется не в виде понятий, а в форме проекций возможного положения вещей и тел во времени и пространстве. Подобная проекция, по нашему мнению, может быть понята как форма чистого абстрагирования чувственности, выявления чистых форм проецирования чувственности взгляда и тела. Конечно, в современном мире технические образы включены в работу различных программ конструирования этих образов, и здесь Флюссер прав: технические образы поддерживают и являются основой функционирования рекламных объектов, включенных в настоящее время в социальные и экономические системы общества. Но, с другой стороны, поскольку они оказываются абстрагированием от естественной формы чувствования пространства и времени, они проявляют себя как точки пересборки чувствования пространства и времени, как точки создания новых форм чувственности.

К данной ситуации можно отнестись критически, как это и делает во многом Флюссер, обозначив такие формы новой чувственности, как отвлечение от естественных изначальных форм чувственности. При актуализации этих критических мотивов оказываются практически не раскрыты позитивные импликации идеи понимания фотографии как формы абстракции чувственности. Если их актуализировать, то технические образы, особенно фотография, оказываются в современном мире формой активности чувственности, способом, каким продуцируются новые способы чувственности, прощупываются новые ее варианты. Внешнее и мнимое отсутствие временности и пространственной глубины не ограничивает, а, наоборот, активизирует такие способности, которые заставляют придумывать и изобретать эту чувственность.

Фактически развертывание пространственности и временности из точки фотографического образа во многом совпадает в современном мире с формами развертывания чувственности, которые, с одной стороны, конечно, отвлечены от «естественных» форм чувственности, а с другой, в силу абстрагирования от них, приобретают производительную возможность конструирования новых форм.

Здесь интерес представляет также следующее: поскольку проецирующее движение взгляда определяется логикой желания, постольку абстракция чувственного проявляет себя как абстракция не только осознаваемых форм чувственного, но и чувственного бессознательного. Потому фотография говорит не только на языке сознательных образов, но и на языке чувственного бессознательного. Можно сказать, что в фотографический затвор попадает время желания, запускающее механизм флюссеровского блуждания взгляда, управляемого желанием. В таком понимании фотография не только форма производства форм чувственности, но и форма производства новых форм желания, что сближает некоторые моменты

анализа фотографии Флюссера и понимания смысла чувственности у Ж. Делеза. Парадоксальным образом фотографические образы оказываются, возможно, в большей степени воплощающими принцип образа-времени, чем движущиеся образы кино, которым Ж. Делез посвятил свою работу «Кино» [2].

В заключение заметим, что фотография как форма существования образов, которые одновременно остановлены и в то же самое время перезапускаются, приобретает данные свои характеристики в силу того, что время здесь попадает в фотографический затвор. Но сам фотографический затвор, в свою очередь, может быть понят онтологично, как форма останавливающего «экрана» образов Вирилио или как вид хайдеггеровского затвора бытия-времени. В этом отношении сама идея затвора бытия Хайдеггера оказывается весьма продуктивной. Затвор бытия у Хайдеггера не только укрывает бытие, но и осуществляет его удержание. Удержание времени/бытия оказывается универсальной характеристикой, происходит повсюду и различным образом. Сам затвор времени/бытия существует не в качестве единственного, а в качестве множественного и гетерогенного, поскольку регионы бытия обладают способностью затворять друг друга.

По всей видимости, некоторые из регионов бытия обладают свойством затворять время. Например, геологические породы несут отпечатки, следы растений и насекомых, музей содержит отпечатки других эпох. Существуют и формы затвора пространства, таковыми, например, являются современные технические средства транспорта и коммуникации. Сами эти затворы времени и пространства устроены различным образом, по-разному функционируют и играют разную роль в жизни общества и человека.

Фотография в данном отношении не является каким-то абсолютно уникальным явлением, хотя проявляет данную способность особенно явным образом. Развитие современных технологий приводит к созданию множества видов данных затворов. Потому, на наш взгляд, «аппарат» Флюссера как раз может быть понят как вид производства такого затвора. В данном значении аппарат, конечно, это не только фотографический аппарат, а любой аппарат, осуществляющий затворение времени и пространства.

Подобный подход к фотографии, как продукта работы аппарата, в своей работе проявляющего такую фундаментальную характеристику бытия, как затворение времени, позволяет, по нашему мнению, обозначить новые методологические возможности анализа фотографии и некоторых других современных форм искусства с позиций онтологического анализа. В частности, позволяет представить фотографию как игру онтологических форм затворения и удержания времени в фотографических затворах.

---

1. *Вирилио П.* Машина зрения / пер. с фр. А. В. Шестакова. СПб., 2004.
2. *Делез Ж.* Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004.
3. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб., 1999.
4. *Подорога В. А.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М., 1995.
5. *Рильке Р. М.* Ворпсведе; Огюст Роден; Письма; Стихи. М., 1971.

6. *Савчук В. В.* Философия фотографии. СПб., 2005.
7. *Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихина. М., 1997.
8. *Флюссер В.* За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб., 2008.
9. *Флюссер В.* О проецировании // Хора. 2009. № 3/4(9/10). С. 65–76.
10. *Ямпольский М. Б.* Демон и лабиринт. М., 1996.

Рукопись поступила в редакцию 11 апреля 2017 г.

УДК 778.1 + 159.938

Е. А. Голуб
С. П. Пургин

СНИМОК КАК «БРОСОК КОСТЕЙ»: РОЛЬ СЛУЧАЯ В КОНСТИТУИРОВАНИИ ВРЕМЕНИ ФОТОГРАФИИ

Статья посвящена анализу роли случайности в фотографии. Для осуществления этой задачи выделяются две философские модели понимания случайного. Авторы показывают, что обе они укоренены в фактах языка. Одна из них, связанная с образом броска игральных костей, предполагает автономность случая и может быть применена к описанию того, как складывается в фотографии сюжет. Таким образом, случайность оказывается по отношению к времени фотографии конститутивным фактором. В результате становится возможным определение характера фотографического времени с точки зрения единства в нем длительности и дискретности (прерывности) момента. Момент снимка оказывается продолженным в длительности восприятия, но эта длительность оказывается сама в себе дискретной, специфически прерывистой.

Ключевые слова: фотография, случайное, фактическое, структура времени, длительность, момент.

Роман искусства со случайностью, начатый в первые десятилетия XX в. коллажами дадаистов и автоматическим письмом, получивший развитие в послевоенные годы в музыке, театре, танце, ставит перед философским мышлением такие задачи, которые выходят далеко за границы осмысления собственно художественного. С другой стороны, и само искусство, для того чтобы в соответствии с сократовой заповедью «узнать себя», нуждается в серьезном философском и философско-эстетическом осмыслении случайности. Фотография, коренными своими особенностями непосредственно связанная с тем, что *здесь* («фактическое»), играет в этом романе со случайностью едва ли не главную роль.

Можно выделить в истории европейской философии, начиная с Античности, две модели понимания случайности. Обе так или иначе укоренены в языке, в словах, которые выражают случайное в повседневной речи. Если обратиться к тому языку, который по праву может считаться родным языком европейской философской традиции, древнегреческому, то здесь «случайное» выражается по преимуществу двумя глаголами: τυγχάνω (вариант с приставкой συντυγχάνω)

© Голуб Е. А., Пургин С. П., 2017