

Событие фотографии  
в эпоху медиального  
поворота<sup>1</sup>

Photography is a form of media. New media are changing the context of photographing and ways of reflection of photography. One of the important concepts of understanding the events in photography in the era of the medial turn is the pose of the logos. The pose of the logos is not only a posture of the external body, but the posture of the internal, it is an organic whole conceivable and visible, conceptual and perceptual, as it is inseparable from the affect and from the reflection.

THE EVENT, MEDIAL TURN,  
PHOTOGRAPHY, POSE OF THE LOGOS

Фотография — вид медиа. Новые медиа изменяют как контекст фотографирования, так и способы рефлексии фотографии. Один из важных концептов понимания события фотографии в эпоху медиального поворота — поза логоса. Поза логоса это не только поза внешнего тела, но и внутреннего, она есть органическое целое мыслимого и видимого, концептуального и перцептивного, она неразрывна как с аффектом, так с рефлексией.

СОБЫТИЕ, МЕДИАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ,  
ФОТОГРАФИЯ, ПОЗА ЛОГОСА

**1**  
Статья написана при финансовой поддержке гранта РФФ 16-18-10162 «Новый тип рациональности в эпоху медиального поворота», СПбГУ.

## О СОБЫТИИ

Неувядающая актуальность темы события в XX веке, с одной стороны, выражает интерес к посястороннему, к взгляду на реальность вне субъект-объектного диктата, разделяющего мир на богатых и бедных, на аристократов и простолюдинов, на активных и пассивных, на просвещенных и темных, на думающих и не думающих, на говорящих и молчащих. В ряду интереса к событию стоит необычающий интерес к стоящей вне психофизиологической оппозиции психосоматической реальности пациента психоанализа. С другой стороны, представленной контртенденцией модернистскому сознанию, неизменно отстаивающему координаты привычного и понятного мира, четко разграниченного на я и не-я, на субъект и объект, на активное и пассивное начало.

В результате мы получаем онтологию, в которой событие не равно бытию, оно пребывает вне оппозиций бытие – ничто. Событие – результат оценки произошедшего как значимого; оно означает прерывание постепенности, естественности и обыденности. События самого по себе мы не обнаружим в природе; оно из культурного ряда, сама культура, противостоящая натуре, есть событие. Поскольку событие есть законодательный акт творения *ex nihilo*, то в этом качестве оно противостоит бессобытийному Хаосу. Строго говоря, в Хаосе нет событий, событие здесь сам Хаос. Онтологическая перспектива понятия «событие» освещает его использование в повседневном языке, отличающем в чреде однотипных явлений *подлинное* событие, событие касающееся меня лично, пусть внешне и не значительное для другого, что, например, отмечает Жиль Делез: «В тот вечер проходит концерт. Это событие» (140). Иногда, напротив, событие прихода нового не

считывается современниками, не схватывается и не опознается ими, оставляя это на суд потомкам, которые оценивают его значимость, исходя из определенной ситуации.

### **СИТУАЦИЯ ПЕРВАЯ**

Любое событие (а оно всегда в поле культуры) — есть акт именования. Прошедшее становится событием когда получает имя, выделяя его из безымянного и безликого пребывания, составляющего Хаос. Того, что пребывало в равнодушии к человеку и его интересам, что ускользало от его внимания. Аристотель в Метафизике по этому поводу замечает: «природа всецело находится в движении, а ни один [предикат, высказанный] о том, что изменяется, не является истинным, [они (приверженцы Гераклита — В.С.) полагали], что по крайней мере о том, что абсолютно и во всех отношениях изменчиво, истинные высказывания невозможны. Из этого воззрения расцвел крайний взгляд указанных философов, притязающих на то, что они следуют Гераклиту, подобный тому, какого держался Кратил, который под конец считал, что не следует ничего говорить, а только шевелил пальцем и упрекал Гераклита за то, что он сказал, что нельзя дважды войти в одну и ту же реку [фр. 40]; сам он считал, что нельзя и один раз» (Мет. Г 5. 1010 а 7). Что значит ни один раз? Это значит событие именования, а по существу события, невозможно. Невозможность именования, продуманная как принципиальная невозможность сопряжения вечного идеального имени (поскольку, по Платону, от природы «существует некая правильность имен, одна и та же для всех: и для эллинов, и для варваров. (Кратил, 383 а 4)) с вечно же текучей природой, неупорядоченным хаосом и изменчивыми вещами.

Много позже трактовка проблемы именованя претворяется у позднего Хайдеггера открытием *события*, продуманного как событие бытия, как неразрывность Dasein. Тематизировав событие в экзистенциально-феноменологическом ключе, Хайдеггер обнажил проблемы, над которыми билась мысль всего XX века. Не ставя себе задачу определить итог всего движения (это потребовало бы отдельного исследования), отмечу тот аспект проблемы, который дает возможность обосновано перейти к заявленной теме доклада, а именно: как происходит остановка потока становления, то есть прерывается естественно-исторический ход изменений и появляется культурное событие? Как «событие сбывается» или иначе как «событие событийствует» («Das Ereignis ereignet» — 406). Явление переходит в статус события — сбывается, когда появляется имя, а, следовательно, и место в истории, которая всегда есть история следующих друг за другом событий. На эту отличительную особенность недвусмысленно указывает В.А. Подорога: «событие есть явление, обретшее индивидуальную выраженность, собственное имя» (Подорога). Иная проблема, вытекающая из первой, возникает тогда, когда уже есть имя, образ, идея, проект, кои предваряют представление о событии, то есть в хаосе сущего, в его непрерывности ищется нечто, что соответствует имени, приближается к идеальному образу. Это использует и в этом обнаруживает себя фотография.

Событие, хотим ли мы того или нет, всегда возникает в ситуации отнесенности к нашему существованию, что нас задевает. Только экзистенциальный модус придает чреде непрерывного становления статус выделенного, зафиксированного, ставшего. Поэтому, полагаю, Бадью ввел различие двух понятий *событие-событие* и *событие-именование* (Бадью 2006: 11), или в хайдеггеров-

ской терминологии «бытие мира» и «бытие человека». Не желая использовать строго маркированные термины гносеологии, как то: «вещь в себе», «бытие само по себе», «естественно-природные процессы», и не дав себе труд найти понятие, означающее время хаоса до события (в версии Бадью — события-именования того, что пребывало в неопознанности), он оставляет нас в зоне уже-случившегося-события, *er-eignis*. Все есть событие, одно не поименованное, а другое само по себе. А сам акт производства события — или именование чего то *в качестве события* — происходит по Бадью в результате использования сита (иначе сказать сказать — фильтра), Кант сказал бы в этом случае «суждения вкуса», иные имена сита: установки сознания, оценка, концепт, конструкции взгляда, в случае фотографии это называется — позой Логоса. Событие это то, что сбывается. У каждого свой масштаб события. Мы видим образом уже-названного события, поэтому событие ретроактивно. Из оформившегося события, события ставшего таковым, оно определяет ожидание грядущего события, концерта, например.

## **СИТУАЦИЯ ВТОРАЯ**

Ветхозаветное поименование есть творение. Но творение не было бы творением, если бы не получило оценку. Мы не знаем и не можем узнать были ли и сколько было попыток творения мира, по поводу которого Бог-создатель сказал «плохо», «не очень», «не то», которые исчезли, уступив место следующей попытке, когда, наконец, «увидел Бог, что это хорошо». (Равно как неведомо нам, сколько и какой мощности были взрывы, предшествовавшие «Большому взрыву», приведшему к нынешнему состоянию Вселенной).

Функция творения-называния Бога, перешедшая затем к поэту, творцу, художнику, определила рефлексию творчества всей иудео-христианской цивилизации.

Первыми по праву близости к именованию вещей и событий были поэты. Вспомним вывод М.Л. Гаспарова, о том, что в ту пору *только поэт обладал властью вписать имя человека в историю*, ибо только поэзия – как полагали поэты – имела статус пропуска в вечность. За это поэта уважали в той же мере, в какой боялись, ибо поэтические строчки были не мнением, а единственным хранителем памяти о человеке: «Если событие не нашло своего поэта, оно забывается, т. е. перестает существовать: “счастье былого – сон: люди беспамятны <...> ко всему, что не влажено в струи славословий» (Пиндар 376). Но абсолютной монополии внесения имени человека в историю, в архив, в вечную память у поэта не было, поскольку не только он, но и художник — пусть вначале робко, но неуклонно росло его влияние на сохранении в памяти потомков — обладал способностью запечатлевать образ человека. Не лишне вспомнить, что бюсты и прочие портреты, в силу особенности восприятия и понимания времени, в котором они жили, ваялись на века. Скажем вместе с Германом Хафнером, что скульпторы высекали портретные образы, а живописцы писали личностей, «обладающих авторитетом и, следовательно, силой определять ход событий (см: Хафнер). Тем самым они вписывали имя человека в историю. Сегодня это делают фотографы.

### **СИТУАЦИЯ ТРЕТЬЯ**

Здесь я приближаюсь к главному сюжету своего доклада, поскольку именно в фотографии ежесекундно текущий, изменчивый мир

противостоит остановленному и зафиксированному кадру. Как случается то, что нами именуется фотографией, фотографией остановившей мгновение? Выбор мгновения, которое, замечу, всегда уникально, то есть превращение вечного изменения и трансформации в определенный фотографический образ — составляет существо художественной фотографии. Дело фотографа избирательность — остановленный и противопоставленный контексту уникальный образ, который есть результат совмещения концептуальной оснащённости (что в историко-философской перспективе называлось умное видение), силы переживания и телесной моторики. Все вместе составляет существо позы логоса.

#### **ЧТО ТАКОЕ ПОЗА ЛОГОСА?**

Фотография — вид медиа. Изменяется контекст фотографии, изменяется и способы рефлексии события фотографии. Один из важных концептов настоящего времени — поза логоса, которая является не только позой внешнего тела, но и внутреннего, она есть род собранности мыслимого и видимого, концептуального и перцептивного, она неразрывна как с аффектом, так с рефлексией. Фотографы, создавая сильные образы, принимают, создают, овладевают позой логоса. В актуальном фотографическом образе *logos* обретает тело, форму и цель (*ti telos*), иными словами, *Logos* задается телеологической природой образа, а образ, в свою очередь, есть результат усилий художников, кураторов, философов; он является образом уподобления новой конфигурации сил и отношений. И чем значительнее фотограф, тем более он ощущает несовместимость своего видения и тиражируемой картины мира и, принимая (а в истоке — открывая, изобретая, создавая) позу ло-



госа, предлагает новый образ, зримо указывающий на изменения, произошедшие в существующей картине мира, в его устройстве, в векторе ее развития.

Поза логоса — это событие, ее нельзя умозрительно придумать, как нельзя ее увидеть в природе (поскольку наглядное, очевидное, видимое оказывается столь эзотерическим); она пребывает в зоне соматической неразделенности мысли и тела, понятия и позы. Она есть остановка в непрекращающейся осцилляции образа и концепта. Поза логоса сродни картине мира, но не исчерпывающей декартовской, а художественной, предполагающей возможность других картин этого же мира. Скажем так, у позы логоса есть альтернативные и конкурирующие позы, но, тем не менее, всегда есть соблазн принять господствующую за единственно возможную. Массмедиаальный режим принуждения к господствующей позе логоса можно, однако, выдержать, осознав то, что человек волен выбирать иную, будь то альтернативную, будь то зарождающуюся в качестве будущей всеобщности.

Свой импульс сфотографировать мы обнаруживаем на стороне объекта. Ему же теоретики визуальности делегируют желание снимать. Но объект становится таковым, каковым его видит образ, образ, нашедший свое воплощение. Образ видит нами, определяя конструкцию взгляда, его направленность, подобно тому, как Лакан нашел образ консервной индустрии в плывущей по волнам моря банке. По факту происходит напряженная осцилляция образа и многообразия проявлений мира, в котором, совпав, образ обнаруживает объект. В этой ситуации в то место, где находится фотограф, направлены проекции ожиданий метаобраза, заставляющие увидевшее объект тело художника принять определенную позу, сконцентрироваться и, выждав мгновение — сфотографировать.

## ПРИЕМ ПОЗЫ ЛОГОСА

Поза логоса как прием — форма уподобления господствующей позе логоса. Новый образ — событие тела и представления — требует отказа от господствующей позы логоса и предполагает отбор и фиксацию мгновения. Но фотография мгновения — чистый лист фотобумаги, на котором еще ничего не запечатлелось, или возможно будет зафиксирован любой момент настоящего времени. Чистый лист фотобумаги есть метафора времени, поскольку «чистый образ всех предметов чувств вообще есть время» (Кант 224). Но фотография мгновения является еще и фотографией *настоящего времени, времени вечно пребывающего*. Зафиксировать пребывающее — значит схватить и удержать конкретное бытие в определенном отрезке времени, оно же *место* разворачивающегося события. Ибо «конечное бытие или небытие измеряется определенным временем, а не мгновением» (Фома, Браварди 150). Так фотография следа элементарной частицы в ускорителе требует временной длительности, пусть и сколь угодно малой. Любой визуальный образ — плотно сработанное событие. Мгновение, как и мимолетность, — культурные образования, заданные свойствами нашей телесной и психофизиологической организации, которая не позволяет различить более мелкие единицы времени, нежели те, которые даны нашей способностью апперцепции. Далее идут единицы длительности событий, величину которых мы можем представлять лишь умозрительно. Поэтому человек эмоционально сопричастен лишь тому, что соотносит со своим внутренним временем.

## 2

Говоря о мгновенной фотографии уместно привести сведения о том, какая выдержка соответствовала понятию «мгновенная фотография»: «С момента изобретения светописси шло усовершенствование фотографических процессов, направленных на сокращение времени от момента съемки до получения готового фотографического изображения. Выдержка при съемке на дагеротип равнялась 30–15 минутам (1839–1851 гг.), съемка на мокроколлодионных пластинках (1851–1864 гг.) занимала в среднем 10 секунд. Сухие бромосеребряные коллодионные эмульсии (1864–1878 гг.) требовали выдержки около 15 секунд, а съемка на бромосеребряных желатиновых эмульсиях (1878–1880 гг. до настоящего времени) стала укладываться в сотые, порой даже в тысячные, доли секунды. Таким же образом менялась относительная чувствительность позитивных материалов» (Попов 140).

## МГНОВЕНИЕ В МАТЕМАТИКЕ, МЕТАФИЗИКЕ И ФОТОГРАФИИ

Стоит четко различать мгновение как термин математики или метафизики и метафору, используемую в фотодискурсе. Приближение же к демокритовскому, то есть более не делимому затвором выдержки *атому времени*, столь же желанно, сколь и невозможно (даже у «мгновенной» фотографии есть выдержка).<sup>2</sup> Но если бы кто-либо смог сделать мгновенный снимок, или, что едино, снимок мгновения, то он воплотил бы пресловутую метафору смерти; фотография оказалась бы одновременно пределом света или, что здесь одно и то же, пределом тьмы, угнетающей нас своим покоем, абсолютной неподвижностью луча света, возможно, она была бы портретом Хаоса, перед которым трепетали древние боги. У мгновения нет ни архитектуры, ни конструкции, ни связи элементов. Оно не может остановиться, ибо само есть остановка; оно не может *вобрать сущее*, или, иначе, *последовательный ряд мгновений*, тем самым не может *запечатлеться* в фотографии. Размышляя о понятии «моментальная фотография», понимаем, что это метафора, выражающая наше желание подойти к *пределу воспринимаемого* и упорядочить видимый мир, объяснив его геометрически, то есть в двумерной плоскости изобразить трехмерную картину — из допущения точки, не имеющей площади, линии, не имеющей толщины, и мгновения, не имеющего длительности. Как природа приоткрывает себя в смене состояний, так и человек не может застыть в одном образе, состоянии, в одной позе. На это обращает внимание Ж.-Ф. Лиотар, размышляя над работами французского фотографа Жака Монори: отпечаток, вмещающий 1/500 секунды, никоим образом не позволяет нам жить в мгновении (Amelunxen 17). Художник выхватывает из течения времени состояние изобра-

жающего и изображаемого. Фотомиг поэтому никогда не дан, но всегда избран. На основе своего поиска точности образа художник жертвует образами иных состояний.

На миг выжигая воздух между прошлым и будущим фотовспышка останавливает время и высвечивает пространство для фотографии неизменно-настоящего. Время вечности и мгновения тождественны — они вне изменений.<sup>3</sup> Поэтому механизм упорядочивания последовательности событий дает сбой. Не выдерживая давление всевозможных интерпретаций, смысл коллапсирует. Однако соблазн интерпретировать фотографию как остановленное время столь велик, что теоретики, игнорируя очевидность, вновь и вновь повторяют расхожие метафоры о смерти, убийстве и т. д. Но исходная точка измерения пространства и времени лишены как плотности, так и длительности. Отказ от них — условие концентрации движения внутри кадра. Осознание невозможности быть в мгновении как раз и вызывает упомянутые смерть, убийство, приостановку. Они же — являются частотными инструментами проникновения в природу фотографии как процесса. Однако фиксация мгновения, отсрочка будущего возможны в другом измерении — благодаря нашей пространственной памяти. Точен В. А. Подорога: «Смерть не относится к природе фотографии, природа фотографии воспоминательная, она интенсифицирует нашу жизнь тем, что способна насытить переживание жизни прошлыми образами, вновь ввести их в повседневный опыт настоящего, — вот что самое существенное в фотографии» (Подорога 2001: 206). Фотография возвращает пространству его наполненность; тот непривычный нам факт, что для древних греков не было пространства как пустогоместилища вещей, а принималось тождество вещи и пространства, которое она занимает (локус), а

### 3

В вечности, то есть бесконечности времени и беспредельности пространства, смена событий столь мгно-венна, что становится неразличимой. Время замирает и останавливается. Вечность — это сбывшаяся полнота, максимум, в которой луч света — мерило времени, способ запечатлеть события, — утратив связь с исходной точкой, никогда не достигнет конечной и поэтому же станет неподвижным. В беспредельности луча, двигаясь не движется, замирает и останавливается. Останавливается в беспредельном, ибо в нем «сомкнулось сущее с сущим» (Парменид). В мгновении же пространство сжимается до геометрической точки, до абсолютного минимума, до невозможности движения, то есть до абсолютного начала начал, до экстаза, большого взрыва. Абсолютный покой (и пространства, и времени) в ожидании акта творения. Аналогом в рефлексии акта фотографии является признание *вечно пребывающей повседневности* по ту сторону фотографии. И так, если в вечности время уже не течет, то в мгновении время еще не течет, поскольку пространство не разомкнулось, а время не насытилось событиями.

также место ее расположения (топос). И потому фотография не есть пустая плоскость для вместилища видимых вещей, а сама есть вещественно-телесное их представительство: их легкости или тяжести, агрессивности или мягкости, покоя или движения. Поле зрения фотографа настолько плотно, насколько он осознает свою связь с природой фотографируемых вещей.

### **СОБЫТИЕ РЕШИМОСТИ**

В *плотности и неделимости* мгновения коренится и момент решимости что-то предпринять, и исток того, что в искусстве мы называем свежестью, единым дыханием, цельностью и точностью схваченного состояния. Обращение к мыслителям, думавшим о природе мгновения, важно потому, что их исследования во многом определили концепты искусства. Одним из первых, кто «посвятил XX век в мистерию мига» был Кьеркегор, для которого важен был «миг» откровения, «миг» соприкосновения божественного и человеческого закона, миг принятия решения (Рюдигер Сафранский). Ницше впоследствии отметил, что в миг «великого разрыва» человек, соприкасающийся с абсолютным, переживает предельную *интенсивность*. А Карл Шмитт продумывает фигуру суверена, единственного, кто, осознав важность мгновения, может прерывать нормальный привычный ход вещей и устанавливать «чрезвычайное положение». Его известный тезис, что «в чрезвычайном положении силы действительной жизни разрушают механизмы ее устойчивого воспроизведения», ведет к переосмыслению понятия времени, к введению важного термина *Grenzfall*, который можно перевести и как «пограничный случай», но по смыслу больше

подходит: «предельная ситуация», тесно соприкасающаяся с «чрезвычайным положением».

Как пишет Хорст фон Бредекамп, исследователь творчества Карла Шмитта: «Теория времени Шмитта является философией “пограничного случая”, который до тех пор далек от известного нам мира, куда в миг осознания покоя и шокирующей ясности не приходит решение прервать нормальное течение времени. Этот мотив внезапного разрыва нормального течения времени встраивается в канон авангардных понятий “шок”, “ситуативность”, “внезапность”, которые отстаивали Эрнст Юнгер и Мартин Хайдеггер, но особенно Андре Бретон и Луи Арагон. Беньямин в своей биографии подчеркивал, что его теория искусства покоится на дихотомии, введенной Шмиттом, между “обусловленным” и “уникальным”» (Bredekamp 901), то есть между нормальным течением времени и его разрывом. В свою очередь Хайдеггер замечает, что «человек должен допустить миг «внутреннего ужаса», который привносится любой тайной и который придает присутствию его величие». Можно сделать вывод, что, и у мыслителей, и у художников нормальное течение времени, повседневность соотносятся с гарантированным и безопасным течением времени, а разрыв — с опасностью, риском, ответственностью. И если «чрезвычайное положение» имеет для устройства государства такое же значение, как чудо для теологии (К. Шмитт), то для художника эквивалентом будет новое направление, жанр, открывающие себя в революционной ломке старых форм.

В вопросе о фотографии мгновения интересные идеи часто высказываются не поклонниками, но критиками фотографии. Ситуация, впрочем, далеко не так уж уникальна, как может показаться на первый взгляд. Непримиримый критик фотографии как

вида искусства может проникнуть в существо дела и придать ему смысл, неведомый адепту. Именно такую критику я обнаружил у П. А. Флоренского, который в 1924 году рассматривает произведения искусства, в котором художник самоустраняется. Подобным устранением художник пытается добиться правдивости, Но именно такое искусство «не считается ни с разумом действительности, ни с разумом человека. Оно столь же мало постигает вещи, как и фотография; но с другой стороны, и бездушно оно, как стеклянная линза фотографического аппарата. Правдивость его есть верность случаю в его случайности» (Флоренский 155). Предельный случай самоустранения он обнаруживает в фотографии. Схватить случай в его собственной форме, форме случайного не удавалось ни одному из предшествующих жанров изобразительного искусства. И то, что Флоренский вменяет фотографии в качестве недостатка, сегодня признано ее достоинством, тем особенным, свойственным только фотографии способом производства образа. «Моментальная фотография движущегося образа, — пишет далее Флоренский, — дает изображение одновременных и положений и состояний всех органов, т. о. захватывается *один* момент, со *всеми* наличными обстоятельствами, нас нисколько не занимающими и до нашего сознания не доходящими; но зато этот момент берется *вне* его отношения к последующему. Следствие этого хорошо известно: моментальная фотография не способна передать движение и представляет невыносимое зрелище мгновенно замороженных тел... Тут момент выхвачен из процесса и взят сам по себе, без прошлого и будущего, в своем тупом противопоставлении себя всем прочим. Он самодовлеет, в точности согласно рассудочному закону тождества. В отношении времени моментальная фотография не содержит в себе противоречия, но именно поэтому не имеет

никакого отношения к образам действительности» (Флоренский 234). Фотография, по Флоренскому, не способна передать движение, поскольку «изображает» его через остановку; она дает срез его, тонкость которого вне различимости, то есть вне видимости. Но чистота самотождества, вхождение в одну и ту же реку дает уникальную возможность пережить встречу с ней во всей полноте неутраченных деталей, «со всеми наличными обстоятельствами». Мы вновь и вновь видим момент движения, продолжаем его в пространстве воображения. При этом мы вольны наблюдать то, что «не доходило до нашего сознания». Мы встречаем полноту картины, невозможную в жизни. «Ведь та со-временность положений отдельных членов, которая запечатлена на светочувствительной пластинке, не наблюдается нами в непосредственном восприятии, и, следовательно, снимок не отвечает тому, что мы видим на самом деле. Мало того, и самый снимок мы станем рассматривать последовательно, так что отдельные его участки будут выступать в сознании именно как относящиеся к разным временам» (Флоренский 235). В психологическом пространстве-времени процесс созерцания, его *последовательность* не совпадает со схваченной длительностью фотообраза. Мы видим *фотографию действительности*, а не саму действительность. В фотографии мы переходим от одной детали к другой, обнаруживая в хаосе созвездия, выделяя их и наделяя их смыслом, мы создаем свой образ, соединяя одновременность (или, по Флоренскому со-временность) положений в целостный образ. В итоге в разное время увиденные фрагменты могут сложиться в художественный образ, который, собрав разнородное, разновременное и в действительности невидимое, на самом деле дает завершенность и целокупность. Мы обнаружим связь, композиционное единство, конфликт движения и покоя



4

Развитие этой мысли я обнаруживаю у Мерло-Понти: «Чтобы получить наиболее совершенные изображения и лучше представить предмет, нужно, чтобы изображения не походили на этот предмет» (Мерло-Понти 96).

— все то, что делает образ художественным. По Флоренскому, художественный образ соединяет несоединимое,<sup>4</sup> а фотография не соединяет, а *рядопологает*. А это, согласно Флоренскому, противоречит искусству.

Следует все же указать, что в современной фотографии присутствует именно эта способность соединять несоединимое, в текущем настоящем, увидеть и удержать событие или, в терминах Пауля Тиллиха — увидеть во «временном сейчас» — «вечное сейчас». Однако «не все люди могут увидеть «вечное сейчас» во «временном сейчас», и ни один человек не способен видеть это постоянно. Но иногда «вечное сейчас» мощно врывается в наше сознание и обнаруживает перед нами очевидность вечного — того измерения, которое «вклинивается» в поток времени и дает нам наше время. Люди, которые никогда не осознают этого измерения, утрачивают возможность быть в настоящем» (Тиллих 174). Художник обладает таким даром. Но и он не может «видеть» постоянно. Видеть — труд концентрации, работы, самоотдачи, а схватить, удержать и зафиксировать «вечное сейчас», «решающее мгновение», «свою интонацию», «настроение» — труд вдвойне. Фиксация схваченного в отношении серебряной фотографии получает дополнительные смыслы. Дело в том, что существо фотографии раскрывается не столько метафорой «схваченного мгновения», но в *завершенном процессе кристаллизации* настоящего времени в образе. Последний есть пространственно-временной континуум. Ставшая длительность вбирает состояние мира и человека. Оно всегда уникально. Трудно выделить свой уникальный взгляд, еще труднее удержать его в различных ситуациях, в различное время и различных местах и, наконец, труднее всего, принять решение зафиксировать его. Фотография — род терпения, выдержки, от-

срочки. Ее работа зримо воплощает работу культуры, репрессирующей реактивность желания, раздражения, страха, действия. Но культура столько же запрещает и репрессирует, сколько позволяет и принуждает «в свое время и своем месте». Согласимся с Тиллихом: ни один человек, будь он великий фотограф, не способен видеть постоянно. Видение подобно вдохновению — состояние редкое, поэтому фотографу нужно быть при фотоаппарате, на всякий случай.

### **ПОНИМАНИЕ ФОТОГРАФИИ КАК СОБЫТИЕ**

Если рассматривать событие фотографии во временной последовательности, мы увидим вечное возвращение того же самого; она словно бы воплотила статичную концепцию времени Парменида. Мы видим схваченное и зафиксированное «мгновение» жизни; остановленное «внешнее» время сталкивается с развернутым субъективным временем, временем созерцания. Из двух потоков смены мгновений один прерывается. Зритель, которому открывается фотография, который начинает видеть ее, обращается не столько к фотографии, сколько внутрь себя самого, видит себя. И каждый раз, бросая взгляд на новое место, на новую деталь, он вынужден искать согласования с уже-увиденным, с ритмом построения кадра, композицией и тональностью запечатленной вещи, соотношением темных масс и светлых пятен. Желая понять фотографию, он не может не входить с ней в резонанс. Смотря на дело фотографии с другой стороны, со стороны субъективного восприятия времени, мы удостоверяем его особенность мерой «мгновения ока» — тем, что известно всем фотографирующим и фотографируемым по непредсказуемому морганию глаз и в

результате фотографии «слепого лица». Есть мгновение между тем, когда художник увидел, оценил, вычленил образ и нажал на кнопку фотоаппарата. Здесь мы имеем дело с тремя временными развертками мгновения: увидел, оценил, принял решение. Их непрерывность и скоротечность в сознании художника предстает в виде неразличимых стадий. Эта неразличимость есть одна из важнейших характеристик позы логоса.

Конечно, у нас может возникнуть соблазн, опираясь на известный факт из истории фотографии (первые фотопортреты требовали от портретируемых большой выдержки, телесные и мышечные микродвижения суммировались, и в итоге фотография давала обобщенный образ или, если воспользоваться формулировкой, которую дает Вальтер Беньямин, «синтез выражения»), предположить, что все происходящее в мире являет собой процесс непрерывной съемки, а у верящего в предначертанность судьбы — процесс *показа* представленного, начертанного в замысле.

Приближаясь к плотности события, художник, делая жест фотографирования (Флюссер), смущает принятую в обществе позу логоса, имеет шанс обрести и зафиксировать свою уникальную позу логоса. Дело за масштабом таланта художника. Фотографа это касается непосредственно. Ведь он, как никто другой, близко подходит к осмыслению мгновения; он всегда отражает его неуловимую связь с последующими мгновениями или, если угодно, он вынужден принимать решение об «остановке» его в ситуации своего рода «чрезвычайного положения». Но когда мы говорим о «мгновенной» фотографии, то все же трудно не усмотреть в этом *психологическую* фиксацию времени. При этом мы невольно отождествляем фотографию с оптическим образом «запечатленного мига», игнорируя *событие* фотографа. Именно поэтому мы можем

увидеть на фотографии не только то, что воспринимаем глазами, но то, что стоит за событием фотографии: позу логоса, вбирающую тело, концепт и побудительный импульс снимать. ♡

## Литература

- БАДЬЮ, А., 2006: *Этика. Очерк о сознании зла*. СПб.: Machina.
- ДЕЛЁЗ, Ж., 1997: *Складка. Лейбниц и барокко*. М.: Логос.
- КАНТ, И., 1999: *Критика чистого разума*. М.: Наука.
- МЕРЛО-ПОНТИ, М., 1992: *Око и дух*. М.: Искусство.
- ПИНДАР, ВАХИЛИД, 1980: *Оды. Фрагменты*. М.: Наука.
- ПОПОВ, А.П., 2003: Моментальная фотография // *Фототехника и видеокамеры* 2003/18.
- ПОДороГА, ВАЛЕРИЙ (РЕД.), 2001: *Авто-био-графия. Тетради по аналитической антропологии*. № I. Москва.
- ПОДороГА, ВАЛЕРИЙ. Событие и массмедиа. Сайт В.А. Подороги. <<http://podoroga.com/sobimass.html>> 29. 7. 2016.
- ТИЛЛИХ, П., 2005: Вечное сейчас (Три проповеди из книги) // *Вопросы философии* 2005, № 5.
- ФЛОРЕНСКИЙ, П.А., 2000: *Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*. М.: Мысль.
- ФЛЮССЕР, В., 2006: *За философию фотографии*. СПб.: Изд-во СПбГУ.
- ФОМА, БРАВАРДИ, 2005: О континууме // *Вопросы философии* 2005, № 5.
- ХАФНЕР, Г., 1984: *Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе*. М.: Прогресс.
- ВРЕДЕКАМП, Н., 1998: Von Walter Benjamin zu Carl Schmitt, via Thomas Hobbes // *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 1998, № 46, Heft 6.
- VON AMELUNXEN, HUBERTUS (HRSG.), 2000: *Theorie der Fotografie IV. 1980–1995*. München: Schirmer/Mosel.

## Резюме

Важной проблемой статьи является тематизация двух видов событий и события самого по себе и события, названного, поименованного таковым. Этот сюжет опирается на различие, введенное Аленом Бадью двух понятий событие-событие и событие-именование. У каждого свой масштаб события, своя поза логоса. Мы видим образ уже-названного события, поэтому событие ретроактивно. Из оформившегося события, события ставшего таковым, оно определяет ожидание грядущего события.

Следует все же указать, что в современной фотографии присутствует способность соединять несоединимое, в текущем настоящем, увидеть и удержать событие или, в терминах Пауля Тиллиха — увидеть во «временном сейчас» — «вечное сейчас». Однако «не все люди могут увидеть «вечное сейчас» во «временном сейчас, и ни один» человек не способен видеть это постоянно. Но иногда «вечное сейчас» мощно врывается в наше сознание и обнаруживает перед нами очевидность вечного — того измерения, которое «вклинивается» в поток времени и дает нам наше время. Люди, которые никогда не осознают этого измерения, «утрачивают возможность быть в настоящем» (Пауль Тиллих). Художник обладает таким даром. Но и он не может «видеть» постоянно. Видеть — труд концентрации, работы, самоотдачи, а схватить, удержать и зафиксировать «вечное сейчас», «решающее мгновение», «свою интонацию», «настроение» — труд вдвойне. Фиксация схваченного в отношении серебряной фотографии получает дополнительные смыслы. Дело в том, что существо фотографии раскрывается не столько метафорой «схваченного мгновения», но в завершённом процессе кристаллизации настоящего времени в

образе. Последний есть пространственно-временной континуум. Ставшая длительность вбирает состояние мира и человека. Оно всегда уникально. Трудно выделить свой уникальный взгляд, еще труднее удержать его в различных ситуациях, в различное время и различных местах и, наконец, труднее всего, принять решение зафиксировать его. Фотография — род терпения, выдержки и мгновенного решения. Если все это совпадает, то мы имеем с подлинным фото-событием.

## **Валерий Владимирович Савчук**

*Валерий Владимирович Савчук — доктор филос. наук, профессор каф. культурологии, философии культуры и эстетики, руководитель Центра медиафилософии института философии СПбГУ, член Международного союза историков искусств и художественных критиков (АИС), а также член Союза художников товарищества “Свободная культура”, “Пушкинская-10”. Лауреат премии философского общества С.-Петербурга «Вторая навигация» за лучшее философское исследование 2012 г. книгу «Топологическая рефлексия». Автор более 300 публикаций, научные работы, теоретические и критические статьи по изобразительному искусству, книги.*