

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 76.03

*Е. В. Васильева*

### ФОТОГРАФИЯ И ФЕНОМЕН ВРЕМЕНИ

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Время — один из самых очевидных и самых сложных феноменов человеческого сознания. Привычный взгляд определяет темпоральность как последовательное развертывание грядущего, «теперь» и прошедшего, формируя цельную традицию взаимоотношения со временем. Фотография позволяет увидеть прошлое, будущее и «сейчас» единым моментом, сбивает линейную последовательность времени, представляя темпоральный поток набором разрозненных фрагментов. Кадр разрушает трехчастную структуру времени, предполагает, что прошлое и будущее фотографического пространства равны. Фотография не привязана к существованию, ее обстоятельства не определены временем. Снимок заставляет усомниться в привычной структуре темпоральности: фотография поднимает вопрос о том, как устроено время. Библиогр. 24 назв.

*Ключевые слова:* фотография, время, прошлое, настоящее, будущее, Деррида, Кант, Аристотель, Хайдеггер, пространство, теперь.

### PHOTOGRAPHY AND PHENOMENA OF TIME

*E. V. Vasilyeva*

St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

Time is one of the most intuitive most difficult phenomena of human consciousness. Everyday habit defines temporality as a gradual presentation of the future, “now” and the past, it forms the solid tradition of the relationship with time. Photography allows to see the past, hereafter and present as a single point, it brakes the linear continua of time, showing the temporal stream as a set of scattered fragments. Image destroys the three-part structure of time, presumes that past and future of photography space are equal. Photography is not fastened to the existence; conditions of the picture are not determined by the time. Photography raises doubts in common structure of temporality: photography raises the question about how arranged time. Refs 24.

*Keywords:* photography, time, past, future, present, Derrida, Kant, Aristotle, Heidegger, space, now.

«Что, если существует только та концепция времени, которую Хайдеггер называл “вульгарной”? Что если иная концепция, противоположная “вульгарной”, неосуществима, недоступна и невозможна?»

Jacques Derrida, *Apories*

Поговорим о времени. Из многих феноменов, данных человеческому сознанию, время кажется одним из самых очевидных и самых сложных. Несмотря на многие попытки охватить временной поток, оно остается условной фигурой, которая определяет вектор восприятия и задает очертания человеческого сознания. Время привычно опирается на трехчастную структуру настоящего, прошлого и будущего, но эта картина конвенциональна и условна, она связана с вопросом привычки и веры. Речь идет о потреблении привычной модели, границы которой приближительны и могут быть обозначены по-другому.

В этом смысле фотография представляет собой странное явление: она не опровергает шаблон линейного времени, но и не поддерживает его. Фотография фрагментарна, хаотична и непоследовательна, она с трудом укладывается в рамки заданных концептов. Несоответствие временной структуре и форме свойственно фотографии вообще — здесь сложно выбрать какой-то один пример. Эффект исключения времени есть в снимках Эжена Атже и Андреаса Гурски, Берндр и Хилы Бехер и Дайдо-Морийяма, Роберта Франка и Антуана д'Агата, Уильяма Эгглестона и Уильяма Генри Фокса Тальбо. Специфика взаимоотношения со временем — это особенность фотографии в целом.

Снимок видит временной поток набором обособленных «теперь», которые нарушают идею линейности, выстраивают хаотичную среду. Несмотря на исчезновение последовательности, фотография образует динамический поток, стремление, вектор. Фотография радикально смешивает акценты между «было», «есть» и «будет». Она подразумевает отсутствие иерархического времени, допускает произвольное представление трехчастной временной структуры. Представление о «до» и «после» для фотографии отсутствует: эпизоды, события, фрагменты могут быть выстроены в любой последовательности. Фотография — всегда «теперь» и всегда прошлое. Она, как любое «сейчас», приходит из будущего и адресовано ему. Фотография делает грядущее прошлым, которое адресовано будущему. Дело не только в нарушении доминант: будущее в фотографии — это прошлое реального времени. Фотография застает врасплох процесс становления, она обладает способностью ухватить открывающееся будущее. Снимок — по сути — не настоящее, не грядущее, а то, что находится в промежутке между будущим и «теперь». Это открытый поток, существующий как фрагментированная и непоследовательная структура.

Одна из характеристик кадра — нарушение хайдеггеровского единства бытия и времени. В небольшом докладе, прочитанном во Фрайбургском университете в 1962 году, Хайдеггер говорит о традиции определять бытие временем, а время бытием: «Бытие и время взаимно определяют друг друга, однако так, что ни первое — бытие — нельзя рассматривать как временное, ни второе — время — как сущее. Обдумывая все это, мы гоняем по кругу взаимопротиворечащих высказываний» [1, с. 392]. Фотография эту традицию ломает. Она — определенный парадокс с точки зрения картины существования. Когда мы говорим об изображении — можем ли

мы утверждать, что оно «есть»? Особенно в тех случаях, когда речь идет не о существовании носителя (карточки, металлической пластины, экрана), но о самом образе. Что определяет в изображении обстоятельство присутствия? В «Бытии и времени» Хайдеггер говорит о темпоральности как о горизонте понятности бытия: «... То, из чего присутствие (Dasein) понимает и представляет нечто подобное бытию, есть время» [2, S. 17]. Но бытийное начало фотографии парадоксально и неясно, что, в свою очередь, подразумевает смещение картины времени.

С точки зрения конструкции времени, позиция кадра сомнительна. Фотографическая структура темпоральности не может быть определена очевидностью бытия. Неясные отношения снимка с действительностью разрушают линейную временную модель. Если фотографическое изображение не «есть», то каким образом оно пребывает во времени? Если фотография не привязана к существованию, ее фактология не может быть определена временем. Она подразумевает другие условия соотношения времени и присутствия. Фотография не опровергает привычный временной конструкт, но и не поддерживает его. У снимка нет бытийственной составляющей, которая могла бы определить его временную породу. Фотографический хронос не соответствует реальному времени, так же как изображение не равно объекту.

Автором, обратившим внимание на странное положение фотографии по отношению ко времени, был Ролан Барт. В «Camera Lucida» [3] — своем главном труде о фотографии — он говорит о нарушении временной структуры внутри фотографического пространства. Барт замечает, что фотография фантазмагорична, она уводит в направлении утопического времени. Вопрос, который звучит в книге, может быть сформулирован следующим образом: «В какое время отсылает фотография»? Это построение возможно и с точки зрения непосредственных воспоминаний, и в смысле преобразования структуры времени. Для Барта фотография привязана к прошлому, является его сертификатом. Фотография ратифицирует обстоятельства, которые передает. Основная нозма фотографии — утверждение «это было». Все, что мы видим в кадре — всегда в прошедшем, любой сделанный кадр уже не принадлежит настоящему. «Фотография — не копия реального, а эманация прошлой реальности», — замечает Барт [3, с. 133].

Обстоятельство, к которому привязана фотография — это фигура смерти. Заметим, смерть для Camera Lucida имеет особый смысл: книга определена работой траура и скорби, связана с пространством воспоминаний, идеей прошлого и мемориальной функцией фотографии. Текст Camera Lucida посвящен матери Барта, Генриетте, умершей за год до появления книги. Все повествование выстроено вокруг одного единственного снимка — фотографии в зимнем саду, на котором изображена Генриетта в возрасте пяти лет. Снимка, который мы так и не видим: он присутствует в книге исключительно в качестве описания, маркируя границу между словом и образом, видимым и невидимым. Память, скорбь, превратности течения фотографического времени — это темы, на которые опирается Барт.

Образ смерти в «Camera Lucida» связан не только с уходом единственного близкого для него человека или воспоминанием о нем. Смерть, полагает Барт, лежит в основе любого кадра, является его содержанием. «Любая фотография содержит повелительный знак нашей будущей смерти», — говорит он [3, с. 146]. Но снимок меняет соотношение живого и мертвого: в кадре эти состояния нарушены — живое кажется мертвым, а мертвое — живым. Это обстоятельство в итоге меняет смысл временного

потока: привычные акценты линейного бытия, направленного к смерти, оказываются смещены: «Снабжая меня абсолютным прошлым, фотография сообщает мне о смерти в будущем времени» [3, с. 144].

Осознание времени связано с фигурой смерти. Она формирует понимание завершенности, рубежа, итога, перехода из одного состояния в другое. Смерть дает представление о неизбежном окончании чего-либо, определяет вектор времени и становится главным его референтом. События и обстоятельства имеют смысл в силу того, что они соотношены со смертью, их ценность определена пребыванием перед лицом гибели. Хайдеггеровское бытие-к-смерти подразумевает вовлеченность человеческой сущности в осознание смерти и темпоральный характер этой встроенности. «Смерть есть возможность бытия, которую присутствие всякий раз должно взять на себя. Со смертью присутствие стоит перед собой в его самой своей способности быть. В этой возможности речь для присутствия идет напрямую о его бытии-в-мире», — говорит Хайдеггер [2, S. 250].

Барт говорит о подавлении темпоральности. Фотография уничтожает саму идею Бытия — к смерти, лишает существование линейной направленности, разрушая, таким образом, не только идею присутствия, но и структуру времени. Идеологическая последовательность жизни в фотографии оборачивается невозможной формулой прошлого, которое еще не произошло. В качестве примера Барт приводит портрет Льюиса Пэйна, приговоренного к смерти в 1865 году за покушение на американского госсекретаря Уильяма Генри Стюарда и участие в заговоре против Авраама Линкольна. Барт выводит странную в своей темпоральной цикличности формулу — он мертв, но ему предстоит умереть. «Я одновременно читаю: это случится и это уже случилось <...> [я] рассматриваю предшествующее будущее время, ставкой в котором является смерть» [3, с. 144]. Фотографическая перверсия смешивает привычную темпоральную последовательность. Сдвигая присутствие в сторону минувшего, кадр свидетельствует, что прошлое уже мертво. Фотографическая картина времени подразумевает, что мертво не только прошлое, но и будущее, всегда возникающее в фотографии под знаком «это было».

Время сконцентрировано в предстоянии перед смертью, сведено к единственной точке. Смерть всегда носит личный характер, она всегда «моя» и никем не может быть разделена — у человека нет личного опыта смерти. Пребывание перед лицом смерти есть исполнение долга, оно подразумевает принятие ответственности на себя. Смерть и время укореняют важную фигуру сознания — фигуру ответственности, которая имеет давнюю традицию в европейской культуре — от платоновского «Федона» [4] до Хайдеггера [2] и Деррида [5]. Ответственность есть форма принятия времени в его последовательности: она подразумевает обстоятельства линейного движения, обстоятельства причины и следствия. Осознание невозможного, неизбежного и необходимого задает структуру темпоральности.

Кадр этой фигуры ответственности лишен. Он не противостоит обстоятельствам долга, не стремится их разрушить, но и не рассматривает ответственность как обязательную внутреннюю составляющую, он ее избегает. Снимок — это решение и выбор, который ничего за собой не влечет. С точки зрения обязательства и долга фотография устроена «просто так» — в ней нет стремления принять обстоятельства на себя. Фотография — не позиция, она — свидетельство. Фотография избегает ответственного времени, она снимает ситуацию пребывания перед лицом смерти.

В представлении Жака Деррида ответственность — религиозная форма. «Религия — это ответственность или ничто», — утверждает он [5, p. 2]. Нечто похожее можно сказать и о времени. Время — это религия, или ничто.

Генезис ответственности и времени связан с генеалогией субъекта. Сходное наблюдение мы, в частности, находим у Стеблина-Каменского: «По мере того, как вырабатывается понимание времени как абстрактного процесса, происходит ориентация личности по отношению ко времени. <...> Самосознание оказывается все более изолированным и настоящим» [6, с. 48]. Темпоральность становится способом создания личности. Время — это форма сопротивления первоначальному хаосу, фотография — способ его принятия.

Кадр уводит за рамки прошедшего, разрушает трехчастную структуру времени. Снимок предлагает темпоральную модель, где настоящее, минувшее и будущее не разделены, не противопоставлены друг другу, а совмещены. Снимок позволяет увидеть прошлое, «сейчас» и грядущее единым моментом. Фотография предполагает, что прошлое и будущее — в сущности, одно и то же, что будущее и прошлое фотографического пространства равны. В этом смысле фотография поднимает вопрос о сущности темпоральности и ее характере: фотография поднимает вопрос о том, как устроено время.

Структура времени, схема его существования — это вопрос, обозначенный еще Аристотелем, который представляет хронос последовательным разворачиванием грядущего, «теперь» и прошедшего. Элементы структуры сменяют друг друга один за другим. Из этой модели будет исходить вся последующая традиция определения времени, мы находим ее и в «Исповеди» Августина Блаженного: «Что есть протяженность времени, как не последовательный ряд исчезающих и сменяющих друг друга мгновений?» [7, с. 667], и у Хайдеггера: «Присутствие есть свое прошлое по способу бытия, которое всякий раз сбывается из будущего» [2, S. 20]. Темпоральность в этом смысле становится одним из принципов человеческого сознания, субъективным условием восприятия и мышления.

Здесь есть два принципиальных момента. Первое — условность представления о времени как о строгой последовательности. Безоговорочное принятие линейной смены мгновений — не более чем вопрос традиции, привычки и веры. Картина времени (и фотография отчасти поддерживает этот тезис) может быть совершенно иной. Форма существования времени не обязательно линейна и иерархична. Второе — разговор о времени как о последовательности неизбежно приводит к представлению темпоральности в терминах существования.

В работе «Презентация времени» [8] Деррида обращает внимание на то, что Хайдеггер сохраняет стандартную модель времени. Эта конструкция построена на двух составляющих — привилегированном положении настоящего момента и привилегированном положении сознания относительно мира. Время состоит из моментов «сейчас», которое ограничено двумя взаимоисключающими позициями: то, чего уже нет, и то, что еще не наступило. Темпоральность соединяет бытие и небытие. Если «теперь» и есть время, то время не может существовать: оно исчезает, растворяется между тем, что было, и тем, что будет.

Одна часть времени уже миновала и не существует, другая еще не наступила. «Одна часть его была, и ее уже нет, другая — будет и ее еще нет; из этих частей складывается время. <...> А то, что складывается из несуществующего не может быть причаст-

ным существованию» [9, с. 145]. Неустойчивость, подвижность хроноса делает его данность неясной. «Принадлежит ли время к числу существующих или несуществующих вещей и какова его природа?» [9, с. 145]. Будущего нет: оно еще не пришло, прошлое миновало; настоящее «теперь» формируется из ниоткуда. «Презентация времени» Деррида построена вокруг фразы, взятой им из письма фаворитки Людовика XIV мадам де Матенон: «Король отнимает все мое время; все, что остается, я посвящаю Сент-Киру, которому я бы хотела отдавать все (время)» [10, с. 146]. Деррида обращает внимание на то, что мадам де Матенон стремится отдать королю то, чем не обладает, то, чего нет. Возможно ли отдавать то, что не существует? Время само по себе парадоксально: оно не может быть причастно к существованию, поскольку складывается из несуществующего. Время — это пример возникновения присутствия из Ничто. Но и причастность фотографии существу условна: фотография, как и время — манифест небытия. Схватывая момент времени, фотография фиксирует несуществующее.

В «Бытии и времени» Хайдеггер упрекает Канта в том, что он ориентируется на расхожую понятность времени. Но время неочевидно, и один из неясных моментов — это его объективность. Кант исходит из того, что восприятие темпоральности условно, что идея времени не является итогом непосредственного чувственного восприятия, а определена им. «Понятие времени покоится на внутреннем законе ума», — отмечает Кант [11, с. 297].

Идея времени, и особенно идея линейного времени — поздняя конструкция человеческого восприятия. Она возникает в рамках исторического сознания, в рамках сложения исторического мышления и представления о времени могут быть совершенно иными. На это, в частности, обращает внимание Стеблин-Каменский в своей работе «Миф» [8], где одна из глав посвящена представлению пространства и времени в эддических текстах. Он говорит о том, что для современного человека абстрактное время непрерывно, бесконечно, единообразно и необратимо. Между тем — пишет Стеблин-Каменский — в эддических мифах восприятие и представление времени подчинено другим принципам и далее называет основные позиции, по которым несовпадение дает о себе знать наиболее ощутимо. В текстах Старшей и Младшей Эдды нет четких представлений о прошлом, настоящем и будущем [8, с. 44]. Время представляется конечным и обладает эсхатологическим вектором. Исчезновение мира подразумевает исчезновение времени и пространства [8, с. 45]. Время существует, поскольку происходят события. Если не происходит никаких событий, то время не существует [8, с. 46]. События, о которых говорится в мифах, не локализованы во времени: не понятно, что происходило раньше, а что позже [8, с. 47]. Прошлое открыто и реально, оно не отсечено от настоящего [8, с. 48]. Время не углубляется в прошлое, а устремлено в неопределенное «некогда», то есть в эпоху, когда вообще не существует никаких «до» и «после» [8, с. 51].

Было бы в высшей степени легкомысленно утверждать, будто фотографическая хронология повторяет модель мифологического времени. Тем не менее, фотография демонстрирует сходную темпоральную картину, оказывается близка мифологическому представлению хроноса. Фотография и миф организованы по сходной схеме — это наблюдение высказывали и Барт [3], и Бодрийяр [12]. Многие позиции мифологической схемы близки фотографии. Фотография нарушает взаимодействие будущего, «теперь» и прошедшего. Кадр — всегда прошлое и всегда «сейчас», кото-

рое будет существовать в грядущем. Решение о том, к какому именно времени относится снимок — к прошлому, настоящему или будущему, не так очевидно.

Фотография представляет время законченной конструкцией — снимок есть итог фрагмента актуального времени. Фотография эсхатологична — она всегда рассказывает о завершённом, представляет конечность главным атрибутом происходящего, называет временем только то, что завершено. Фотография событийна — она превращает любое обстоятельство, любую визуальную конфигурацию в прецедент. Быть на фотографии — значит быть причастным к происшествию. Любая фотография — событие. Кадр не локализует происходящее во времени. Без дополнительных комментариев невозможно определить, что происходило раньше, а что позже. Фрагменты фотографического времени могут быть выстроены в произвольной последовательности. Снимок превращает настоящее в прошлое, но помещает прошлое в настоящее. Кадр привязывает прошлое к настоящему, делает его бессмысленным в качестве прошлого. Фотография — это территория абстрактного условного времени, пространство неопределённого «когда-то».

Эффект фотографического выпадения из времени хорошо заметен в кадрах Уильяма Эгглестона. Действие его снимков разворачивается в Никогда и Нигде, в пространстве, где не существует понятия темпоральности. Рассматривая фотографии Эгглестона, мы не можем определить хронологическую локализацию действия, когда оно происходило: десять, пятьдесят лет назад или только что. В некоторых случаях мы не можем с точностью идентифицировать время суток: утро, день, вечер или ночь. Герои Эгглестона существуют в пространстве, где наличие времени условно или подчинено иной, нелинейной модели.

Вопрос, который возникает — существует ли абсолютная форма времени, или его видение условно и является результатом человеческого восприятия. Каким является время «на самом деле» — этот тезис стал основой всей последующей дискуссии о времени. Гуссерль говорит о том, что человеческое сознание опирается на темпоральный характер восприятия [13]. Память, ожидание привязывают нас к ситуациям времени. Он отмечает, что мы допускаем существование объективного времени, но, по сути, изучаем только субъективные возможности его постижения. «Существующее время, — пишет Гуссерль, — не есть время мира опыта, но имманентное время протекания сознания» [13, с. 6].

Фотография не претендует на определение объективной картины времени. Тем не менее, кадр всегда обладал статусом достоверности, всегда был свидетельством того, что факт или событие действительно имели место. Снимок представляет себя как сертификат подлинности. Фотография буквальна и аутентична — преимущество и недостаток фотографии всегда заключались в способности точно передавать объект. Буквальность фотографии противостоит вымыслу, а ее способность манипулировать достоверным всегда вызывала тревогу. Вспомним два классических примера — изобретение ретуши и снимки для Администрации по защите фермерских хозяйств — примеры, которые Сьюзен Зонтаг приводит в своей книге «О фотографии» [14].

Фотография всегда пыталась опереться на миф о достоверности, время — нет. Время условно и относительно, идея времени покоится на наших представлениях о нем. Фотография заявляет о себе как манифест правды, снимок свидетельствует и подтверждает. Идея кадра связана с его способностью обнаруживать потаенное,

дезаурировать тайное через внешние признаки: фотография становится одновременно обнаружением и сокрытием. Снимок близок хайдеггеровскому представлению о феномене: то, что показывает себя, выводит на свет и приводит к ясности. И в то же время представляет себя тем, чем не является — искажает, смешивает подлинные и обманные признаки, стирает грань между настоящим и вымышленным, прячет. «Поскольку нечто по своему смыслу пытается казаться, то есть быть феноменом, оно может казаться тем, чем оно не является, может “только выглядеть так, словно”», — замечает Хайдеггер [2, S. 28].

Фотография кажет скрытое, демонстрирует секретное через внешние признаки. Начиная с Тальбо, который говорил о способности фотографии улавливать невидимые лучи, фотография казалась способом обнаружить незримое [15]. При всей своей манифестарной визуальности фотография скрывает, демонстрирует секретное, не обнаруживая его. Снимок, пряча настоящее, обнаруживает признаки тайного, является свидетельством подлинного. Фотография удостоверяет не только событие, объект, но и время. Ее можно представить индикатором достоверного времени: она и в способности ухватывать решающий момент, и в попытках определить альтернативную темпоральную модель.

Идея решающего момента была обозначена Анри Картье-Брессоном в одноименной книге — *The Decisive Moment* — в 1952 году [16]. Изначально книга была озаглавлена «*Images à la sauvette*» («Заметки налету») — каноническое название — «Решающий момент» — было предложено издателем в качестве титула к английскому изданию. Вне зависимости от названия, которое лишь подчеркнуло основную стратегию Картье-Брессона, книга последовательно излагала основной концепт выдающегося фотографа XX века: фотография как предельная точка развития ситуации. Концепция, которую, в свою очередь, соотносят с идеей «момента зарождения жизни» у Лессинга [17]. Немецкий философ настаивал на том, что для достижения максимального эмоционального напряжения ситуация должна быть передана в момент своего формирования. Это позволяет добиться максимального драматического эффекта в изображении, которое использует инструментарий, отличный от литературы и поэзии.

Наблюдения Лессинга и концепт Картье-Брессона связаны с восприятием события, того, что происходит в определенной точке пространства-времени. Событие привязано к темпоральности, является эмфатическим акцентом в череде настоящих. Событие представляет время главным ориентиром и фигурантом. Принцип решающего момента сделал время сюжетным центром фотографии, точкой опоры. Картье-Брессон представлял снимок сосредоточием времени и смысла, квинтэссенцией идеи и хроноса. Собственно, у Картье-Брессона смысл и есть время — интуитивно понятное и точно рассчитанное. Снимок стал способом маркировки подлинного момента. Средством демонстрации того, что время обладает точками подлинного. Фактически, метод Картье Брессона утверждал иерархическую структуру времени не только в смысле его последовательного развития. Идея решающего момента исходила из предположения, что одно мгновение важнее другого, точно существует главенствующее, определяющее время и то, которое занимает по отношению к нему периферийное положение. При этом, несмотря на видимую рациональность, идея «решающего момента» разбила картину последовательного времени. Эмфатические мгновения случайны и произвольны, они изолированы и наступают независимо

друг от друга. Они не обладают преемственностью и не связаны между собой. Решающий момент разрушил идею времени как непрерывности. Бесчисленные кадры позволили увидеть время хаотическим набором разрозненных мгновений, каждое из которых обладает изолированным смыслом. Решающий момент обозначил время набором изолированных единичностей.

Представление о решающем мгновении обладает религиозным, почти мистическим смыслом. Это вера в избранность времени, вера в то, что мгновение определяет движение судьбы, что существуют моменты, способные изменить последовательность событий и основу смысла. Решающее мгновение превращает время в религиозный объект. Он предполагает, что существует время, обладающее силой предопределения и тайным смыслом. Время, противостоящее основному временному потоку и привычным формам бытия. Решающий момент ухватывает точку, в которой прячется секретное, становится формой соприкосновения с Другим.

Понятие темпоральность тесно связано с понятием Иного: моменты близких теперь, которые сменяют друг друга, проводя границу между «было» и «будет». «Сейчас» тождественно себе и постоянно, и в то же время «сейчас» всегда совсем другое — это наблюдение Аристотеля было объектом внимания многих исследователей, в частности — Конена [18] и Черникова [19]. «...Быть “теперь” означает быть всегда в ином и ином, быть иным по отношению к иному», — замечает Черников [19, с. 105]. «Теперь» и «теперь» мы воспринимаем как нечто различное, каждое «сейчас» становится Другим по отношению к последующему. Быть теперь подразумевает всегда пребывать в Ином.

Время связано с понятием Другого еще и вот в каком смысле: оно возникает из Иного, из Ничто. Время берется ниоткуда, складывается из несуществующего. «Возможно, будущее прячется в каком-то тайнике, выходя из которого становится настоящим, а затем вновь прячется и называется прошедшим?» — говорит Августин Блаженный [7, с. 671]. Фотография схватывает момент превращения Другого, свидетельствует о том, что обстоятельство перехода действительно имело место. Снимок становится доказательством превращения будущего в настоящее. Кадр — это обстоятельство существования Иного. Фотография возникает из Ничто и, балансируя между прошлым, настоящим и будущим, допускает возможность существования дополнительных временных форм. Существует ли время в пространстве Другого? В какой форме пребывает время за пределами «теперь»? В каком времени существует снимок, и можем ли мы определить принадлежность кадра какому-либо из известных времен? Эти вопросы возникают в момент пересечения фотографии и времени. Фотография фиксирует промежуток между будущим и настоящим, схватывает грядущее, которое открывается на нас. Фотография пребывает в настоящем, но остается обстоятельством прошлого или, возможно, застревает в промежутке между «теперь» и минувшим. Фотография становится парадоксальным решением проблемы движения и перехода.

Классическая модель времени связана с идеей изменения и преобразования. Хронос не сводится к понятию движения, но и не существует без него. Аристотелевское определение называет хронос «числом движения по отношению к предыдущему и последующему» [9, с. 152]. Время непрерывно и постоянно. Движение может замедляться, время — нет. Аристотель представляет движение постоянным перемещением из существующего в существующее: «...то, что не движется и не покоится,

не находится во времени» [9, с. 153]. Движение позитивно, оно связано с возникновением и преобразованием, направлено на становление нового. Изменение маркирует существование. При этом Аристотель предполагает, что у движения всегда есть цель. В случае со временем мы вынуждены признать, что или направленность хронологического движения нам не известна, или, как полагает Хайдеггер, идея линейного времени сама по себе эсхатологична и подразумевает перемещение к финалу [2, S. 330]. Темпоральность — одна из границ нашего сознания, хотя цель движения времени так и остается для нас неизвестной. Особенность присутствия — в его специфической временности. В этом смысле — время не созидательно и не позитивно, оно становится движением в сторону уничтожения.

Фотография сама по себе формирует эсхатологическую картину. Она статична и неподвижна, в ней нет позитивного начала становления и развития. Кадр стирает разницу между живым и умершим, давая понять, что с точки зрения снимка живое и мертвое равны. Любой кадр становится итогом, который невозможно преодолеть. В своей неподвижности фотография есть форма уничтожения. Одна из традиций фотографической теории — считать снимок проявлением смертельного насилия: кадр становится инструментом прерывания [12, с. 177], превращает человека в объект [3, с. 21], позволяет видеть людей такими, какими они не могли идентифицировать себя ранее. Снимок дает человеку знание, которым он ранее не обладал [14, с. 10]. «Мы всегда говорим о фотографии на языке исчезновения. <...> Каждый щелчок фотоаппарата кладет конец реальному присутствию объекта и субъекта» [12, с. 179]. Фотография — это не движение, а пауза, остановка; молчание — это состояние объекта, исключающее возможность течения времени. Вопрос, который возникает, сводится к следующему: подразумевает ли прекращение движения факт исчезновения времени как такового? Может ли время существовать в статических формах?

Воспроизводимые до бесконечности снимки отчасти имитируют модель, представленную Гуссерлем [13], — постоянно возникающие и сменяющие друг друга картинки, которые накапливаются в непрерывный ряд. Время как бесконечная вереница изображений — модель, которая, по мнению Гуссерля, является ложной картиной темпоральности. Схема, возникающая практически во всех исследованиях времени — это фигура музыки, звука, мелодии, которая разворачивается во времени. Такая конструкция связана с развитием звука — череда возникающих и исчезающих нот, которые последовательно сменяют друг друга. Звуки не накапливаются: происходит их перемещение, движение, развитие мелодии — так может быть представлено течение хроноса. Подобно «теперь» звуки возникают и исчезают, появляются из небытия и снова погружаются в Ничто, оставляя за собой след существования — музыку.

Выстроенные последовательно изображения складываются в неподвижный монолит. Его смысл — не в движении, а в накоплении. Бесчисленные изображения не формируют автономной фигуры, они нарушают модель возникновения и исчезновения. Такая схема предполагает одновременность, а не последовательность. Изображения накапливаются — время — нет. Время, построенное по такому принципу, опирается на постоянную инаковость, утрачивая принцип тождества. Одно из условий этого восприятия времени — воображение и конвенциональность, готовность опереться на готовую темпоральную схему. Гуссерль полагал, что такая модель равна одновременному звучанию и делает восприятие мелодии (или времени) невозмож-

ным. Фотография способна представить время набором разрозненных мгновений. Но течение времени совершенно не обязательно должно быть последовательным.

Фотография допускает, что время может быть хаотичным — она предлагает модель нелинейного устройства темпоральности. Такую конструкцию сложно определить как статичную, но и привычного поступательного движения, опирающегося на образ потока, в ней нет. Снимки представляют время разрозненными фрагментами, эпизодами, которые могут быть организованы в рамках любой прогрессии. Дело не только в эмфатических свойствах каждого отдельного кадра, в способности обозначить важность момента. Фотография предполагает возможность перемешивать накапливающиеся картинки в произвольной последовательности. Кадры подразумевают возможность нелинейного устройства времени. В сущности, последовательность картинок (времени) может быть абсолютно любой. В связи с этим возникает вопрос — почему преемственность (картинок, времени, звуков) именно такова, как она есть? Существует ли причина, по которой разрозненные изображения и моменты выстроены в заданную цепочку? Можно ли предположить, что существующая преемственность обладает скрытым смыслом? Есть ли в течении времени причина и цель?

С точки зрения фотографии движение — не только поступательная смена изображений, постоянное перемещение вперед по установленному ряду. Идея движения заложена в точке перехода, перемещения актуального в несуществующее, возможности в данность. Снимок есть преобразование действительности в изображение. Движение, замкнутое в кадре, определяет два обстоятельства — действительность мира и действительность снимка: фотография осуществляет переход между ними. В этом смысле снимок, во-первых, связан с пересечением границ, а во-вторых, с завершением возможности.

Фотография преодолевает рубеж между пространством и плоскостью, течением времени и статикой, действительностью и небытием. Снимок осуществляет переход из одного состояния в другое, реализует преобразование, которое не имеет обратной силы. Кадр становится свидетельством Иного, формой обращения к нему. «Взгляд фотографа захвачен тем, <...> что остается от Другого», — замечает Бодрийяр [12, с. 178]. Фотография — форма пересечения пределов мира, форма пересечения пределов «теперь» — грани, разделяющей и связывающей время. Хронологическое «теперь» неделимо и бесконечно — в обстоятельствах перехода фотографического «теперь» обладает тем же свойством. «Теперь» кадра неизменно и неделимо, оно — граница, отделяющее нас от мира — мира Иного и нашего мира в условиях изменившихся хронологических обстоятельств.

Факт наличия границы при этом подразумевает конечность, предел. Предел мира и предел времени. Это предполагает, что само обстоятельство времени может быть завершено, что время обладает границей, что время заканчивается. Граница является предъявлением и свидетельством конца [20, с. 1]. Деррида обращает внимание на то, что факт пересечения абсолютных границ представляет собой странный парадокс: событие перехода является переменной, но такой, за которой не следуют никакие изменения [20, с. 8]. Это, в свою очередь, вскрывает новое противоречие — принадлежность как итог перехода: если последующие изменения не происходят — значит переход не совершен и цель не достигнута. По мнению Деррида, паралич перехода не обязательно негативен: он охраняет внутренний характер секрета. Опыт

Другого остается тайной, которую мы не можем понять. И фотография, и время оказываются движением, итог которого приблизителен, неясен и неопределен.

Обращаясь к хроносу или рассматривая фотографию, мы не понимаем, как идентифицировать темпоральность. Следует ли оценивать время (и фотографическое, и актуальное) в категориях преобразования, или о нем необходимо говорить в терминах возникновения и уничтожения? «...Одни утверждают, что так называемое простое возникновение есть качественное изменение, другие же полагают, что возникновение отлично от качественного изменения» [21, с. 381]. Является ли «теперь» точкой перехода, фактом развития времени или обстоятельством уничтожения будущего? Как оценивать прошлое — как измененное будущее, или как истребленное «теперь»? В конечном итоге мы сталкиваемся с глобальным вопросом пребывания времени. Является ли темпоральность обстоятельством перманентного пребывания (существования) времени или фактом его смерти? Можно ли говорить о времени в категориях существования, или время само по себе есть конструкция смерти? Хронос все время умирает или все время живет? Время постоянно пребывает в формах иного.

С точки зрения темпоральности, столкновение с Другим определено будущим. Время или представления о нем связаны с постоянным становлением. Будущее раскрывается на нас, складывается в настоящее, переходит в прошлое и с точки зрения классических представлений — исчезает. Переход из будущего в настоящее есть становление возможности, которая оказывается главной характеристикой грядущего. Будущее — это то, что в тех или иных формах может стать настоящим, или не стать ничем. Одно из наблюдений Хайдеггера заключается в том, что находящееся в грядущем безгранично [2]. Наблюдение, к слову, не бесспорное: будущее любой ситуации предполагает конечное число путей ее разрешения. Интрига темпоральности — в неустойчивости возможного, в его неопределенности, в свободе и непредсказуемости допущения. Время предполагает переход возможности в действительность.

«Экстатичный характер исходного нарастающего лежит в том, что он замыкает способность быть», — пишет Хайдеггер [2, S. 330]. Мы не вполне понимаем, как устроено будущее, но можно предположить, что грядущее не статично и неоднородно. Оно — форма движения и преобразования, способ приближения грядущего к действительности. «Нарастание должно еще само себя сначала добыть не из актуальности, но из несобственного будущего» [2, S. 337]. Фотография фиксирует финальную стадию этого нарастания, схватывает грядущее в последний момент его существования в качестве будущего. Фотография, как и «теперь», есть окончание возможности и ее итог, фотография маркирует завершение гипотетического, фиксирует окончание будущего. Снимок, как и настоящее, определяет конечность времени.

Фотографическое движение-время привязано еще к одному парадоксу: движение не вмещается в «теперь», оно существует как темпорально протяженное. Движение разворачивается во времени, оно перетекает из прошлого в будущее, перебирается из одного «теперь» в другое. С точки зрения условий своего существования, фотография статична и одномоментна. В фотографии движение сведено к единичному мгновению — кадр преобразует протяженность в моментальное. Снимок превращает хронологическую длительность в моментальный объект.

Фотографическая выдержка обладает протяженностью. Вне зависимости от того, идет ли речь о ранней фотографии, когда продолжительность экспозиции до-

стигала нескольких часов (например, у Ньепса), или сокращена до нескольких сотых долей секунды, выдержка все равно обладает протяженностью. Снимок, который мы видим, напротив, одномоментен. У него нет длительности, снимок — это хронологическая точка. Когда мы рассматриваем фотографию, мы видим не только схваченный объект, но и отрезок времени, потраченный на создание снимка. «Сцена в библиотеке», опубликованная в 1842 году в «Карандаше природы» Тальбо [15] — является не только изображением старых фолиантов или рассуждением о невидимых лучах, которое сопровождает снимок. Изображение полки с книгами — это несколько десятков минут, обращенных в статичный кадр. Когда мы смотрим на фотографию, сделанную Тальбо, мы видим протяженность остановленного времени. Где-то внутри схваченного момента скрывается несколько затаившихся минут. В сущности не важно, какой именно предмет мы фотографируем — мы всегда фотографируем время: протяженность, будущее, которое открывается на нас, или прошлое, которое когда-то было настоящим. Фотография разрушает линейную модель, представляя время как спрятанный секрет.

Темпоральность, затаившаяся в фотографии, обладает способностью не только имитировать моментальное, представлять отсутствие длительности — фотографическое время превращается в визуальный эффект. Он дает о себе знать в смещенных изображениях, когда в одном кадре фиксируется несколько стадий движения. Такой прием мы видим, например, на снимках Антона Джулио Брагaglia — одного из представителей итальянского футуризма, который стремился уловить в фотографии феномен не столько времени, сколько движения. Его фотодинамические портреты 1910-х — 1920-х годов изображают людей с несколькими лицами, с веером рук, схваченных в стадии хаотического или периодического движения.

Эффект смещенного, смазанного кадра в сущности хорошо известен — он часто возникает в бытовой съемке. Практически сразу этот прием приобрел статус фотографической ошибки: в своем соревновании с живописью снимок изначально стремился к статичности и четкости изображения. Проблема, которая во многом была решена в 1851 году после изобретения стеклянного негатива Скоттом Арчером. Вплоть до 70-х годов XIX века, то есть до появления размытого фокуса пикториальных снимков, отчетливый кадр был главным фетишем фотографии. Здесь возникала другая проблема — смещенное изображение не соответствовало представлениям о художественности, казалась проявлением случайности и неловкости. Поэтому все приемы, противостоящие как эстетической идее, так и фокусному изображению, были отвергнуты как ложные и ошибочные. Фотография добровольно и с некоторым смущением отказалась использовать свою способность фиксировать протяженность движения и времени.

На это обстоятельство — исключение приемов, свойственных только фотографии — исключение в силу их несоответствия изобразительной доктрине и программе кадра — обращал внимание Джон Шарковски [22]. «То обстоятельство, что эти изображения оценивались (и это в лучшем случае) как неудачные менее интересно, нежели тот факт, что они создавались в огромном количестве; они были хорошо знакомы всем фотографам и всем клиентам, которые позировали с постоянно вертящимися детьми для семейных портретов. Удивительно, что распространение этих радикальных изображений никогда не интересовало историков искусства» [22, с. 4]. Шарковски замечает, что способность фотографии останавливать время, делать его

моментальной точкой позволило обнаружить предметы в других формах их существования. «Если объекты двигались, они получались такими, как никто не видел их ранее: собаки с двумя головами и снопом хвостов, лица без очертаний, прозрачные люди, распространившие половину своей разбавленной субстанции над тарелкой» [22, с. 4]. Фотография обозначала не только предмет, но и хронологическую протяженность. Меняя очертания вещей и привычную форму мира, фотографическое представление времени дало повод задуматься о достоверности форм сущего. Фотография определяет вопрос о границах объективности — в том числе хронологической.

Наблюдение Шарковски позволяет обозначить странную картину: время никуда не уходит — оно накапливается и остается. Время набегаёт из неизвестного источника и сохраняется, скапливается, преумножается. Время способно изменяться иным способом, нежели мы привыкли об этом думать. Оно не уходит в прошлое, а оседает, превращается в слоистую тень. Хронос не движется, а растворяется в минувшем. И с точки зрения снимка все минувшее одновременно — исходя из фотографических характеристик, мы не можем определить, что происходило раньше, а что позже. Любое прошлое, соотношенное с моментом «сейчас», в равной степени не существует. «Теперь» складывается из небытия будущего и растворяется в следах прошлого.

Момент «теперь» может быть результатом сложения длительного темпорального отрезка. Время не исчезает, а наслаивается, оно способно пребывать не только набором последовательных или случайных картинок, но присутствовать в одной точке все сразу. Время целиком может находиться в рамках одного момента. Смысл времени заключается в том, что оно сбывается сразу, в один момент. Это делает условной и ситуацию развития, и картину последовательности. Хаотичность и линейность времени заключается в его одновременности, в его способности пребывать здесь и сейчас.

В известном смысле и фотография, и время как таковое противостоят идее историзма. Ситуация бытия во времени, которую Левинас рассматривает как принцип отношения между людьми [23]. Он понимает время как «обстоятельство столкновения субъекта с другим» [23, с. 23]. Столкновение с Иным, ситуация лицом к лицу есть свершение времени в его хронологической последовательности. Захват грядущего настоящим — это не действие, не ситуация отдельного индивида, а межсубъектная связь. Фотографию сложно считать принятым на себя будущим, которое готовит нам смерть. Но фотография, несомненно, есть выбранное будущее. Снимок — это грядущее, которое перестало быть «ничьим», оно определено как свершившееся, наше. Кадр есть захваченное будущее, которое одновременно становится финалом взаимодействия. В силу этого фотография лишена исторического начала. Историчен процесс фотографирования, который переводит мир в пространство небытия.

Представление об истории и линейном течении времени связано с идеей события. Фотография преобразует концепт события — оно дробится, разрушается, утрачивает свою первоначальную форму и целостность. Кадр переводит событие из протяженности в момент, замещает то, что развивается и протекает эмфатическим отрывком, единичностью. Любой эпизод события становится автономным происшествием, но при этом утрачивает направление и цель, становится замкнутым в себе содержанием. Изменение последовательности обеспечивает изоляцию смысла.

Своеобразную картину события и момента мы наблюдаем у Гарри Виногранда. В его фотографической доктрине все мгновения равны, все одинаково заслуживает внимания камеры. Каждый момент демонстрирует собственное значение, которое не лучше и не хуже соседнего. Каждое мгновение обладает собственным смысловым потенциалом, но равнозначность моментов в конечном итоге лишает время событийности. Равенство моментов — одна из основных идей Виногранда. Событийность времени доведена Винограндом до предела. Оно состоит из равнозначных эпизодов, каждый из которых обладает решающим статусом. В этом заключается их единство. Но сходство моментов лишает темпоральность смысловой последовательности, делает его хаотичным. Если все мгновения равны между собой, то смысловых акцентов события/времени не существует.

Здесь можно вспомнить тезис Делеза о том, что событие есть среда постоянного становления [24]. Событие подразумевает возможность изменения, именно оно, а не статичное содержание определяет логику бытия. Левинас рассматривает событие обстоятельством действия, Хайдеггер считает его прецедентом времени как такового. Событие для него — основополагающая характеристика бытия, того, что объединяет сущее и время. Факт принадлежности существованию и времени есть принадлежность событийному. Хайдеггер обращает внимание, что тезис об историчности присутствия свидетельствует об историчности сущего, а не абсолюта. Сущее как форма есть главная характеристика линейного времени. При этом «история означает не только “прошлое”, но и происхождение из него» [2, S. 388]. Фактически — способность нахождения прошлого в настоящем.

Фотография подтверждает способность прошлого пребывать в настоящем — любой объект, предмет или фотографическое изображение достаются нам из минувшего. На этот парадокс обращает внимание Хайдеггер, замечая, что фрагмент ушедшего становится элементом настоящего. «Прошлое невосвратимо принадлежит более раннему времени, оно принадлежало к тогдашним событиям и способно, тем не менее, еще “сегодня” быть в наличии, к примеру, остатки греческого храма. “Осколок прошлого” оказывается с ним еще “настоящим”» [2, S. 378]. Время сохраняется в изображении или предмете — факт его существования — свидетельство прошлого и предсказание будущего. Глядя на предмет (или снимок), мы можем предположить, что он будет существовать в следующий момент. Фотографическое изображение здесь, как и любой предмет — единица, которая перемещается во времени.

Время прозрачно, оно сталкивается с объектами и событиями, которые воспринимает как препятствие. В этом смысле время отчасти сходно с фотографией: называя себя письмом света, снимок фиксирует не свет, а сдерживающие его преграды — объекты, которые противостоят действию лучей. Изображение света есть белый засвеченный лист: очертания предметов сопротивляются свету, они есть препятствие на его пути. Темпоральность — это обретение помех и задержек, которые позволяют идентифицировать проявление времени. В этом смысле время есть не только пространство, но и объекты, события и эпизоды, которые его наполняют. Время — не только поток, но и преграда. Препятствие становится категорией времени так же, как помеха (предмет) становится категорией фотографии.

## Литература

1. Хайдеггер М. Время и бытие (1968) // Время и бытие. Статьи и выступления / пер. с нем. В. В. Бибихина. М.: Республика, 1993. 447 с.
2. Heidegger M. Sein und Zeit (1927). Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 2001. 445 s.
3. Барт Р. Camera Lucida (1980): Комментарий к фотографии / перевод, коммент. и послесловие М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.
4. Платон. Федон // Платон. Сочинения: в 4 т. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. Т. 2. С. 11–97.
5. Derrida J. The Gift of Death. Chicago; London: The University Chicago Press, 1995. 115 p.
6. Стеблин-Каменский М. Миф. Л.: Наука, 1976. 104 с.
7. Блаженный Августин. Исповедь // Собрание сочинений: в 4-х т. СПб.: Алтейя, Т. 1. Кн. XI.
8. Derrida J. Given Time (1991). Chicago; London: The University Chicago Press, 1992. 172 p.
9. Аристотель. Физика // Сочинения в 4-х т. М.: Мысль, 1981. Т. 3. 550 с.
10. Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск: Экономпресс, 2001. 319 с.
11. Кант И. О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостигаемого мира // Собрание сочинений: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 2. 430 с.
12. Baudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image // L'Échange Imposable. Paris: Galilee, 1999. P. 175–184.
13. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени (1905). М.: Гнозис, 1994.
14. Sontag S. On Photography. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973. 183 p.
15. Talbot W. H. F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6.
16. Cartier-Bresson H. The Decisive Moment. New York: Simon & Schuster, 1952. 306 p.
17. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии (1766). М.: Художественная литература, 1953. 132 с.
18. Conen P. F. Die Zeiththeorie des Aristoteles. Munchen: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1964. 185 s.
19. Черников А. Г. Онтология времени. СПб.: Высшая Религиозно-Философская школа, 2001. 458 с.
20. Derrida J. Apories. Stanford: Stanford University Press, 1993. 87 p.
21. Аристотель. О возникновении и уничтожении // Сочинения: в 4-х т. М.: Мысль, 1981. Т. 3. 550 с.
22. Szarkowski J. The Photographer's Eye // Introduction to the catalog of the exhibition The Photographer's Eye. New York: Museum of Modern Art, 1966. 250 p.
23. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека / пер. с франц. А. В. Парибка, вступит. статья и комм. Г. И. Беневица. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 265 с.
24. Делез Ж. Логика смысла / пер. с франц. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.

Статья поступила в редакцию 27 сентября 2013 г.

## Контактная информация

Васильева Екатерина Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент; [ev100500@gmail.com](mailto:ev100500@gmail.com)  
Vasilyeva Ekaterina V. — Candidate of Arts, Associate Professor; [ev100500@gmail.com](mailto:ev100500@gmail.com)