

*А. А. Хорошилов**

ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ

Статья посвящена анализу фотографической темпоральности. Выделяется несколько видов темпоральности возникающих в процессе съемки и восприятия фотографий. Это дает возможность перейти к рассмотрению восприятия фотографии как процессу актуализации памяти. Этот уровень восприятия сообщает практике фотографии субъективность через обращение к прошлому. Соединяя в себе гетерогенные процессы реализации материи, актуализации персональной памяти и общественного габитуса фотография конструирует систему визуальной нормативности.

Ключевые слова: фотография, философия фотографии, фотографическая темпоральность, восприятие.

A. A. Khoroshilov

PHOTOGRAPHIC TEMPORALITY

The article is devoted to the analysis of photographic temporality. There are several types of temporality that arise in the process of taking and perceiving photographs. This makes it possible to move on to considering the perception of photography as a process of memory actualization. This level of perception imparts subjectivity to the practice of photography through reference to the past. Combining the heterogeneous processes of the realization of matter, the actualization of personal memory and social habitus, photography constructs a system of visual normativity.

Keywords: photography, philosophy of photography, photographic temporality, perception.

Действие фотографии как замедления и повторения [8] подводит к вопросу: как относятся сделанные фотографии друг к другу и к текущему положению

* Хорошилов Андрей Алексеевич — соискатель кафедры философии, религиоведения и педагогики, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; andrew-khoroshilov@yandex.ru

Andrey A. Khoroshilov — Candidate of the Department of Philosophy, Religious Studies and Pedagogy, Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky; andrew-khoroshilov@yandex.ru

человека, ими располагающего? Как исторически выстраивается фотоконструирование жизни [9]? Отсылает ли фотография прямо к тому событию, которое она изображает? Как функционирует фотографическое время? Как фотографии встраиваются в память о событиях жизни? Если я использую фотографию как план референции и пользуюсь возможностью посмотреть на нее снова и снова, какое значение получает для меня снимок? Или же «каким образом изображения удается обойти тиранию хронологического времени аппаратуры, чтобы открыться нехронологическому времени жизни и событий?» [7, с. 255] Таким образом, встает вопрос о фотографической темпоральности. При этом с первого взгляда становится понятно, что время оператора, сталкивавшегося с событием, которое он наблюдает на фотографии и время зрителя, воспринимающего произвольное изображение, сделанные не им, не одно и то же.

Если начинать разговор об операторе, то его действия по производству и рассматриванию изображений необходимо включают в себя несколько гетерогенных темпоральностей. *Первая* — это то настоящее, в котором находится и действует фотограф во время съемки. Это конкретное, определенное настоящее, обладающее длительностью, предполагающее действие в окружающем мире, требующее телесного участия оператора. Длящегося событие, в которое включен оператор, в фотографии актуализируется через спуск затвора. Отсюда вытекает *вторая* темпоральность — темпоральность механического спуска, замедляющего переживаемое настоящее, через бесконечно малую точку времени, до неделимого настоящего. Будучи точкой, в которой время настоящего актуализируется в неизменной форме изображения, спуск затвора разграничивает прошлое и будущее. «Такова *третья* фотографическая темпоральность: «прошлое-будущее», прошлое вещей и тел, будущее изображения» [7, с. 257]. Парадоксально, но сам момент спуска затвора пуст. Он делает только то, что разделяет настоящее времени съемки на два противоположных потока. Один из которых, относящийся к телам и вещам во время съемки, можно назвать так: «еще здесь, но уже прошло». Это значит, что изменения настоящего необратимы, и, фотографируя, мы лишь подтверждаем это. Второй поток направлен в будущее и связан с тем, что момент спуска и время просмотра готового изображения разделены во времени. Фотограф не может непосредственно в момент спуска изучить результат своего выбора. По правде говоря, ему приходится действовать вслепую, даже используя цифровую аппаратуру, которая сокращает время между спуском затвора и просмотром изображения до нескольких мгновений. «Еще не здесь, но уже здесь», — так выражается темпоральность фотографического изображения после спуска затвора. То есть, изображение уже получено, но оно еще не доступно для восприятия. Таким образом, моментальная съемка не «замораживает» время, но разделяет его на будущее изображения (еще не здесь, но уже здесь) и прошлое вещей и тел (еще здесь, но уже прошло).

После того как съемка завершена и изображения готовы к просмотру, фотограф превращается из автора в зрителя своей работы. Так проявляется *четвертая* темпоральность, которая объединяет в себе две роли: оператора и зрителя. Фотография в таком режиме функционирует как двойное изображение, «неделимое единство настоящего и современного ему прошлого,

восприятия и воспоминания, нераздельность актуального и виртуального» [7, с. 258]. Для фотографа, одновременно и как зрителя и как оператора, восприятие своих изображений в настоящем связано с его воспоминаниями о событиях, предшествующих восприятию изображения. Это значит, что изображения прямо не отсылают, как принято считать, к завершенному прошлому состоянию вещей, изображенных на снимке, так как это прошлое смешивается с воспоминаниями о событиях, мыслях и встречах, так или иначе связанных с этим изображением и до, и после его съемки. Таким образом, изображения, на которые смотрит их фотограф, находятся на пересечении двух темпоральностей: здесь и сейчас восприятия изображения и современному ему прошлому воспоминания. «Память, практически неотделимая от восприятия, включает прошлое в настоящее, сжимает в единой интуиции множество моментов времени» [2, с. 476]. Воспоминания фотографа как зрителя связаны с воспоминанием фотографа как оператора. В этом его отличие от зрителя, который смотрит на фотографии, сделанные другим человеком.

Рассматривая отношения между произвольными фотографиями и их зрителями, мы вправе заключить, что восприятие этих снимков строится вокруг метафизической веры в то, что от настоящего изображения до его предсуществующего источника ведет прямой путь. Это предполагает, что ничего не стоит между изображением и вещью. Ни время или воспоминания, ни пространство или изображение. В общем виде мы не видим изображения, а видим только референт. Р. Барт пишет: «Видимое мной не является воспоминанием, фантазией, воссозданием, фрагментом майи, которые в изобилии поставляют искусство, но реальностью в ее прошлом состоянии, одновременно прошлой и действительной» [1, с. 147]. В другом месте он продолжает: «что бы оно ни изображало, в какой бы манере ни было выполнено, само фото никогда не видимо, точнее, смотрят не на него» [1, с. 19]. Фотография дает прямой доступ к вещи, референтом которой она является. Так, восприятие фотографии сводится только к прямой проекции: от настоящей фотографии к прошлой вещи; оно соединяет линейным способом «сейчас» изображения с реальностью вещи в прошлом. Это невозвратное движение, освобожденное от памяти, направленно все дальше и дальше от изображения, к которому оно не вернется, к вещи, всегда бывшей. Однако против такого подхода к памяти и восприятию еще на рубеже XIX и XX вв. выступил А. Бергсон: «поместившись в актуальном, тщетно силиться открыть в состоянии осуществленном и наличном признак его происхождения в прошлом, отличить воспоминание от восприятия» [2, с. 548].

Единство восприятия и воспоминания дает возможность Бергсону ассоциировать изображения не только прямо с их референтом, но и с другими изображениями, имеющими свое начало в воспоминаниях, в психических образах. Это приводит к в корне другой концепции восприятия изображений. Линейному отношению, связывающему настоящее изображение с прошлой вещью, описанному выше, Бергсон противопоставляет замкнутый круг, «где образ-восприятие, направленное к уму, и образ-воспоминание, отброшенные в пространство, гонятся друг за другом» [2, с. 512].

Бергсон описывает восприятие как цепь, в которой все элементы находятся под определенным напряжением, как в замкнутой электрической цепи, так

чтобы каждое состояние воспринимаемого предмета должно было обратно вернуться к предмету. Каждый новый уровень восприятия и внимания рождает новую цепь, которая включает в себя изначальную, но, однако, не имеет с ней ничего общего, кроме воспринимаемого объекта. Эти цепи Бергсон называет кругами памяти. Самый первый круг, наиболее близкий к непосредственному восприятию, состоит из самого предмета и вторичного образа, выстраиваемого этим предметом. За ним будут находиться все большие круги, увеличение которых будет соответствовать росту внимания к воспринимаемому объекту. Получается, что один и тот же предмет включается в разные круги памяти, имеющие общего только сам этот предмет. Каждый из этих кругов включает предмет во все увеличивающиеся цепи подробностей, воспоминаний, мыслей. «Таким путем восстановив воспринятый предмет, как какое-то независимое целое, мы восстанавливаем вместе с ним последовательно все более отдаленные условия, с которыми он образует систему» [2, с. 514]. Увеличения внимания к предмету ведет к тому, что он каждый раз создается заново в новом круге памяти и не тождествен сам себе. Последовательное включение в несколько цепей памяти и восприятия, каждая из которых создает вторичный образ, стремящийся заместить предмет, приводит к тому, что он всегда представлен фрагментарно в зависимости от цепи. Одна цепь сохраняет лишь некоторые черты предмета, тогда как другие, связанные с другими очередностями воспоминаний, ассоциаций и подробностей, сохраняют другие черты предмета. Восприятие актуального предмета строится на основе его соединения с виртуальным изображением, вторичным образом, который его отображает. Актуальный предмет включается в цепи памяти, располагающие его между восприятием и воспоминанием, реальным и воображаемым, физическим и ментальным. Восприятие фотографии, находящийся перед зрителем, также будет сопровождаться созданием виртуального изображения или отражения, с которым оно составляет единство. В этом единстве сменяют друг друга и сходятся актуальное и виртуальное, реальное и воображаемое, настоящее и прошлое.

Такую ситуацию мы уже наблюдали, когда рассматривали темпоральность оператора. Для него память работы над изображением, сюжеты до и после нажатия на спуск и восприятие этого изображения неразделимы. Актуальное изображение вызывает к жизни прошлое, память, виртуальное, выстраивает новые круги памяти, первый из которых так же состоит из предмета и вторичного образа, так как оператор является одновременно и зрителем. При этом оператор может двигаться в направлении, обратном обычному механизму восприятия изображений, т. е. он может перейти от виртуального изображения, находящегося в памяти, к фотографическому, актуальному, изображению.

Концепция Бергсона позволяет прояснить процесс восприятия фотографического снимка, увидеть за простым планом референции автоматического изображения работу памяти. Это позволяет скорректировать одно из распространенных предостережений, выдвигаемое многими теоретиками в XX в., а именно опасность, которую представляет повсеместное распространение изображений: то, что в конечном итоге они перестанут отсылать к внешним вещам, а замкнутся сами на себя, создадут непроницаемый мир изображений, который закроет от человека окружающий мир. Рассмотренный нами выше

способ восприятия изображений показывает, что не понята сама угроза, так как за изображениями видится лишь план референции и линейное время.

Мысль о том, что фотография предоставляет прямой доступ к ее референту, предполагает также и определенную концепцию времени. В ее основе лежит идея, что время течет непрерывно и складывается из идущих друг за другом независимых мгновений. Прошлое в этом смысле становится старым настоящим, отдаляющимся все дальше, по мере того как к проживаемому настоящему прибавляются новые мгновения. Однако, если согласиться с тем, что восприятие предмета связано с созданием кругов памяти, включающих в себя не только воспринимаемую вещь, но и различные подробности, знания, переживания, которые входят в цепочки, выстраиваемые между восприятием и воспоминанием, смешивающие настоящее восприятие и прошлое памяти, следует признать, что любая фотография не сводится к своему референту — ни к вещи, которую изображает, ни к прошедшему событию, тому, что было. Восприятие фотографии не находится в сфере темпоральной последовательности, как не находится и в сфере сходства. Фотография — это не воспоминание и не противоположность воспоминанию, грозящее заменить память о пережитом, памятью о снимке [6, с. 45]. Фотография «скорее является «включателем» воспоминания, поскольку восприятие снимка запускает настоящий процесс актуализации, встречи прошлого с настоящим» [7, с. 267]. Снимки способны возродить воспоминания, находящиеся в памяти, поднять их и дать тело в настоящем, т. е. актуализировать их, действуя в этой ситуации, как и какой-нибудь сувенир, памятное место, звук, запах.

Работа восприятия, которая неотделима от памяти, включает прошлое в настоящее, ставит зрителя фотографии в ситуацию, когда любой снимок, сделанный им самим или кем-то другим, изображающий близкого человека или незнакомый пейзаж, перемещает его в прошлое. «Мы сознаем, — пишет Бергсон — что совершается акт *sui generis*, которым мы отделяемся от настоящего и становимся сперва в прошедшее вообще, потом в какую-нибудь область прошедшего» [2, с. 545]. Действие восприятия-воспоминания начинается с обращения к прошлому, гетерогенному настоящему, и продолжается в поиске области, наилучшим образом соотносящейся с нашими актуальными действиями. Исходя из потребности настоящего, воспоминания из этих областей переходят из виртуального состояния в актуальное, трансформируются в изображения-воспоминания, стремятся к сходству с восприятием. При этом единство восприятия и воспоминания отмечено их неполным слиянием, так как, существуя в настоящем, воспоминание несет на себе отпечаток изначальной виртуальности, отличается от настоящего. Таким образом, восприятие изображения в темпоральном смысле связано с двумя направлениями: стереоскопическим (обращенным в настоящее и в прошлое) и ориентированным (из прошлого к настоящему) [7, с. 269]. Актуальное восприятие всегда соединено с прошлым, с памятью.

В противоположность распространенному пониманию фотографического времени как последовательности, можно, опираясь на работы Бергсона, помыслить его как сосуществование. Если фотография останавливает, замораживает мгновение, а метафорой самого времени становится последовательный ряд моментальных снимков на пленке, тогда прошлое — это всего лишь старое

настоящее, обладает с настоящим одной природой, и к нему фотография беспрепятственно позволяет перейти. Бартовская нозма фотографии «это было» является общим знаменателем большей части рассуждений о фотографической темпоральности и в большей степени описывает особую концепцию фотографического времени, чем говорит о сущности фотографии. «Это было» выражает идею о том, что вещь на фотографии неминуемо соприкасалась с материалом изображения. Фотографическое изображение физически связано с вещами и полностью находит свое выражение в верификации материального существования и прошлого присутствия вещи.

Настоящее, которое становится прошлым, или старым настоящим, выраженным через понятие «это было», определяется как «то, что есть», когда для Бергсона «настоящее есть просто то, что совершается» [2, с. 563]. Переход от «того, что есть» к «тому, что совершается» или «тому, что происходит» соответствует изменению концепции времени, особенно настоящего. А это не может оставить неизменной концепцию фотографии. «Это совершается» противоречит «это было». Такой переход соответствует смене концепции, в которой фотография является лишь подтверждением существования, на концепцию в которой фотография может выражать события. Это событие, то, что произошло, одинаково находится как за сферой фотографии, в реальности вещей и состояния вещей, так и среди фотографического процесса, так что события возникают из соединения мира и фотографии. Это позволяет вывести снимок из сферы пассивной регистрации и сделать его эстетическим продуктом, обладающим выражением. Обладая составляющей «это было», фотография тем не менее стремится вызвать вопрос «что произошло?», т. е., фотография наряду с верификацией содержит в себе события. Это создает парадоксальный характер фотографии, где утверждение и констатация присутствия сосуществует с новостью. *Так мы можем вывести рассмотрение фотографии из сферы референции, ограничивающей ее осмысление.* Из этого становится понятно, что предостережение об опасности изображений, стремящихся заместить окружающий мир, метит не в ту территорию. Нет ничего опасного в том, что фотография замещает вещи, если, конечно, это не приобретает патологический размах, так как она не ограничивается вещами. В строгом смысле она не способна репрезентовать ничего, кроме себя.

Утверждение о том, что вещь необходимо должна присутствовать, что она с необходимостью была перед камерой, является совершенно верным. Однако из него невозможно с необходимостью сделать вывод о том, что это и является сущностью фотографии. Вещь составляет материальную основу изображения, то, на чем оно строится и где оно укорено. Но основание изображения, как и фундамент здания является лишь поддержкой, на которой, строится здание, но не самой постройкой. «Фотографическое изображение не совпадает с вещью ни материально, ни пространственно, ни темпорально» [7, с. 272]. Становится ли фотография чем-то, что больше вещи, или, наоборот, является бессильной попыткой ее предать, в любом случае она и свидетельствует, и вызывает вопросы.

Фотографическое изображение сочетает в себе два плана: утвердительный и вопросительный. План вещи (которая с необходимостью существовала; удо-

стование) и план события («что произошло?»); память; связанный с вопросами относительно состояния вещей). Оба они с необходимостью входят в процесс восприятия, в ходе которого зритель устанавливает связь между данностью снимка и элементами своей памяти, создает между ними напряжение, круги памяти. Это значит, что воспринимать значит не пассивно раздражать свои органы чувств или принимать, но активно задавать вопросы и актуализировать свою память. Референция, верификация, «это было» и память, событие, «это произошло» составляют два основания фотографии. Тогда как первый из них был удостоен подробного изучения и концептуализации, второй оставался в тени. Но теперь необходимо обратиться ко второму основанию, изучить, как нетелесное воплощается в изображении. Это важно, так как сегодня, по мере того как угасает вера в объективность фотографии, все чаще возникает один вопрос: можно ли доверять этому изображению?

Итак, фотографии одновременно и утвердительны, и вопросительны, актуальны и виртуальны, являясь референцией и событием, представляют собой материю и память, старое настоящее и прошлое как таковое. Фотографическое время — это не просто последовательность событий настоящего, не бывшее настоящее, это еще и прошлое вообще. Восприятие изображения соединяет в себе настоящее и прошлое. Прошлое как таковое, которое живет в нас, не проходящее, но существующее, чистое прошлое, прошлое памяти, оно влияет на наше восприятие и действия.

Мысль Бергсона позволила взглянуть на фотографическую практику, от съемки до восприятия снимков, как на двойственность: с одной стороны, она расположена в переживаемом настоящем материи, с другой, вписана в чистое прошлое памяти. Обе эти части хоть и отличны, но не отделимы друг от друга. Они сообщают фотографии объективность, через регистрацию, и субъективность, через память, включающую прошлое в настоящее. Момент съемки — это всегда и механическая регистрация, автоматическое действие, объективность, и субъективный процесс актуализации, осуществляющийся через сходство восприятия и виртуального образа памяти.

Описанный выше подход призывает признать важными для теоретического рассмотрения фотографии оба ее измерения, одно — связанное с виртуальным прошлым памяти, другое — с актуальным настоящим вещей. Именно работа фотографа помогает нам приблизиться к различению в фотографии этих двух аспектов. Его деятельность, впрочем, как и любого другого человека, развивается на пересечении двух реальностей: реальности материального мира и реальности нематериальной памяти. Восприятие, укорененное в памяти, одновременно связано с вещами и с прошлым, и поэтому оно глубоко субъективно. «Субъективность нашего восприятия, — пишет Бергсон, — объясняется привхождением памяти» [2, с. 472]. Описанное верно и для фотографических изображений, которые так же располагаются на пересечении двух путей: объективном прямом пути автоматического, материального отпечатка и субъективном возвратном пути памяти. Это позволяет прояснить уже описанные функции фотографии: замедление и повторение [8]. Путь материального отпечатка, соответствует функции повторения, удвоения, еще одного раза и является реализацией. Тогда как путь памяти, соответствует функции за-

медления, состоит в различии и творчестве и является актуализацией. Первый объективный, второй субъективный.

Реализация осуществляется на уровне материи, и заключается в нескольких законах изображения: закон отпечатка (осуществляет переход от материи вещей к материи изображений, прямым, линейным, механистическим, детерминированным способом), закон кадра и моментальности (осуществляют кадрирование, обрезку, отбор), закон оптики и перспективы (производят сходство) [7, с. 276]. Реализация, поддерживаемая наукой, основанная на идее механизма и исключения руки человека из создания изображений, является идеальным способом повторения, ответом на требования еще одного раза, которое, как было сказано, требуется индивидам, находящимся в состоянии множества и лишенный сложных форм защиты характерных традиционным обществам [4, с. 24]. Но фотография никогда не ограничивается чистым повторением, удвоением и регистрацией предсуществующей реальности.

Функция реализации, идущая от вещей к изображениям, неотделима от функции актуализации, идущей от виртуального к актуальному. Виртуальное, являясь чистой возможностью, существует в потенции, предполагает многообразие форм и ситуаций, никогда не завершенных. Однако, через актуализацию виртуальное находит конкретное и конечное воплощение здесь и сейчас. Причем воплощение уникальное, никогда не похожее на другое. Фотография является актуализацией виртуального, которое соответствует памяти, «прошлому вообще», в котором мы живем и которое живет в нас. Именно потому, что фотография сочетает в себе два эти плана — реализации и актуализации — она так востребована субъектами. Являясь, с одной стороны, средством защиты от хаоса мира, через функцию реализации, фотография позволяет выстраивать субъективную идентичность, через функцию актуализации.

Актуализация представляет из себя сложный процесс, так как восприятие не является простой передачей информации по сенсорным каналам. Это положение вполне согласуется теорией извлечения информации Гибсона: «Качества данных, с которыми имеют дело отдельные чувства, определяются типами стимулируемых рецепторов, тогда как специфика воспринимающей системы* определяется качествами предметов внешнего мира» [5, с. 348]. Это подкрепляет и Бергсон: «Фактическое “чистое” восприятие, т. е. восприятие мгновенное, есть только идеал... Всякое восприятие занимает некоторую толщину дления, продолжает прошлое в настоящем и тем самым причастно памяти» [2, с. 663]. Непосредственное восприятие не является реальными моментами вещей, но, напротив, вводит в работу память и обладает длительностью, соединяет в себе разные моменты. Оно управляется нашими действиями, нашими нуждами и в особенности нашей памятью. Фотографируя, человек запускает механизм памяти, которая содержит в себе все события прошедшей

* Воспринимающая система для Гибсона представляет собой все тело наблюдателя, связана с активной позицией последнего относительно окружающего мира. Наблюдатель активно слушает, смотрит и т. д., используя в процессе восприятия все тело, тогда как реакция рецепторов — это ощущения, и они несущественны относительно восприятия.

жизни и стремится вписаться в восприятие. Таким образом, съемка становится пересечением прошлого и настоящего, местом их встречи. В этом смысле съемка представляет действие, сообщающее собой глубокую идентичность, так как идет не из настоящего в прошлое, а из прошлого в настоящее, переходя от воспоминания к восприятию, а не восприятия к воспоминанию. Не в этом ли основа той классификации, которую мы применяем к своим фотографиям, считая их удачными или неудачными? А именно в способности снимков актуализировать память, вписываться в понятие о собственной идентичности, сформированной на протяжении жизни.

Память определяет процесс съемки, ограничивает восприятие, которое, по идее, должно вмещать в себя все, но на деле сводится только к тому, что интересуется оператор. Взгляд, ограничен насущным интересом и памятью фотографа, его жизнью. Последние, в свою очередь, складывается из культурной, социальной жизни и визуальных привычек, зависящих от способа видения и режимов визуальной эпохи и конкретного общества. Визуальная культура влияет на то, что видит фотограф, и на то, какую дистанцию и позу он занимает по отношению к вещам и событиям. «Память определяет поле возможностей, в пределах которого она ориентирует то, что видит фотограф, и то, как он это видит» [7, с. 278].

Взгляд и поза фотографа определяются его настоящим интересом и элементами памяти, иначе включены в круги памяти. Итоговое изображение будет в равной степени как актуализацией, формальных эстетических схем и памяти о мириадах изображений, уже виденных, так и реализаций, отпечатком, референцией. Фотографирование стремится совместить в себе три гетерогенных темпоральности: прошлое оператора как личное, так и коллективное; настоящее вещей; будущее изображения. Нажатие на кнопку спуска происходит каждый раз, когда сходятся все эти три гетерогенные темпоральности. Результат — изображение — всегда является актуализацией того момента, когда виртуальное памяти, окружающего мира и будущего изображения встречаются в одной точке, но не смешиваются. Описанное пересечение можно назвать фотографическим событием. Спуск затвора разделяет время на два темпоральных потока, направленных, с одной стороны, в прошлое вещей, с другой, в будущее изображения, точкой схода которых является память. Спуск затвора, который или произойдет, или уже произошел, является фигурой необратимости, в которой заключена действительность происходящего и сингулярная индивидуальность автора.

На основе описанного можно переформулировать критическую позицию по отношению к фотографическим изображениям и их эскалации взгляда, продолжающуюся и сегодня. Внимания и осторожности заслуживает не природа симулякра, приписываемая фотографии, не потеря связи с вещами мира, а тот процесс, который можно назвать воспитанием взгляда. К этому подводит П. Бурдьё:

«Классовый габитус, понимаемый как система органических и ментальных предрасположенностей и бессознательных схем мысли, восприятия и действия, есть то, что способствует тому, чтобы агенты — *в хорошо обоснованной иллюзии* создания непредвиденной новизны и свободной импровизации — могли порождать

всевозможные мысли, восприятия и действия, соответствующие объективным регулярностям, потому что сам этот габитус был порожден в условиях, объективно определяемых этими регулярностями, и через такие условия <...> габитус, этот продукт обусловленностей, представляет собой условие производства мыслей, восприятий и действий, каковые сами не являются непосредственным продуктом обусловленностей, хотя эти мысли, восприятия и действия — будучи состоявшимися — являются постижимыми, лишь исходя из познания этих обусловленностей, или, точнее говоря, произведенного ими производящего принципа» [3, с. 21–22] (курсив Бурдые. — А Х.).

Современное развитие фотографической аппаратуры тяготеет к тому, чтобы сделать «фотогеничным» весь мир, все объекты, но против этого движения выступает конечная практика индивидов, ограничивающих теоретическую бесконечность фотографий, выбором конкретных, конечных сюжетов, жанров и композиций. Фотография подчинена коллективным правилам, так что каждый снимок, сделанный в рамках габитуса определенного общества, выражает систему всех восприятий, мыслей и оценок, соответствующих этому обществу.

Итак, угроза тотального распространения фотографии должна быть сформулирована следующим образом: фотография воспитывает взгляд, ограничивает его рамками одного визуального кода, показывает одно, тогда как другое, не соответствующее этосу, делает невидимым. Мир не закрыт для взгляда, но посредством общих регулярностей мы воспринимаем одни события и игнорируем другие. Так встает вопрос о фотографической нормативности и о его политическом действии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. — М., 2011. — 272 с.
2. Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. — Мн.: Харвест, 1999. — 1408 с.
3. Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. — М., 2014. — 456 с.
4. Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. — 176 с.
5. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. — М.: Прогресс, 1988. — 464 с.
6. Лишаев С. А. Помнить фотографией. — СПб.: Алетейя, 2012. — 140 с.
7. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. — СПб.: Клаудберри, 2014. — 712 с.
8. Хорошилов А. А. Замедление и повторение: фотография как способ защиты от хаоса социального мира / А. А. Хорошилов // Studia Culturae — 2015. — Вып. 1(23). — С. 88–200.
9. Хорошилов А. А. Реальное и цифровое пространство социального опыта: фотоконструирование жизни / А. А. Хорошилов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 4. Ч. 2. — С. 79–182.

REFERENCES

1. Bart R. Camera Lucida. Comment on the photo. — M., 2011. — 272 p.
2. Bergson A. Matter and memory // Bergson A. Creative evolution. Matter and memory. — Mn.: Harvest, 1999. — 1408 p.
3. Bourdieu P., Boltanski L., Castel R., Chamboredon J.-K. Public art: an experience about the social use of photography. — M., 2014. — 456 p.
4. Virno P. The grammar of the set: to the analysis of the forms of modern life. — M.: LLC "Ad Marginem Press", 2013. — 176 p.
5. Gibson J. An ecological approach to visual perception. — M.: Progress, 1988. — 464 p.
6. Lishaev S. A. To remember by photography. — St. Petersburg: Aletya, 2012. — 140 p.
7. Rouillet A. Photography. Between the document and contemporary art. — St. Petersburg: Cloudberry, 2014. — 712 p.
8. Khoroshilov A. A. Slowing down and repetition: photography as a way to protect against the chaos of the social world / A. A. Khoroshilov // Studia Culturae — 2015. — Issue 1(23). — Pp. 188–200.
9. Khoroshilov A. A. The real and digital space of social experience: the photographic construction of life / A. A. Khoroshilov // Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice. — 2015. — No 4. Part 2. — Pp. 179–182.