

В.А. Колотаев

*доктор филологических наук,
 декан факультета истории искусства РГГУ
vakolotaev@gmail.com*

ФОТОИСКУССТВО КАК СИСТЕМА ПОЭТИЧЕСКИ ЭКСПЛИЦИРУЕМЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ

В статье доказывается, что фотография становится необходимой частью поэтики стихотворений, анализирующих интенциональность. Фотография позволяет материализовать устойчивые культурные метафоры, такие как зеркало, и при этом интеллектуализировать представления о визуальном. Достижения философии XX века позволяют вскрыть основные особенности репрезентации фотоискусства в поэзии, такие как создание системы проекций, пересмотр концепции личности, внимание к фактуре слова и новое проведение границ между поэзией и прозой. Близкое чтение стихотворения «Заморозки» Бориса Пастернака позволяет говорить о нем как о поэтике репрезентаций, показывающей границы репрезентации внешних и внутренних состояний вещей с опорой на возможности фотографической техники.

Ключевые слова: Пастернак, фотография, поэтика, интенциональность, время в искусстве, длительность, проекция

The article proves that photography becomes a necessary part of the poetics of poems that analyze intentionality. Photography allows us to materialize sustainable cultural metaphors, such as a mirror, and at the same time intellectualize the notion of the visual. The achievements of the philosophy of the 20th century make it possible to reveal the main features of the representation of photo art in poetry, such as the creation of a system of projections, the revision of the concept of personality, attention to the texture of words and the new boundaries between poetry and prose. A close reading of the poem "Frost" by Boris Pasternak makes it possible to speak of this poem as poetics of representations, showing the boundaries of the representation of external and internal states of things through support of the features of photographic technique.

Keywords: Pasternak, photography, poetics, intentionality, time in art, duration, projection

Постановка проблемы

Стихотворение «Заморозки» (1956) относится к позднему этапу творчества Б.Л. Пастернака (29.01.1890 – 30.05.1960). При том, что внешне образная система стихотворения как бы намеренно возводится на реалистических основаниях, произведение обнаруживает связи с идейным, философским и мировоззренческим контекстом символизма и с духовными течениями российской культуры начала XX века. Определенную трудность для анализа составляет натуралистическая образность текста, не предполагающая, кажется, перспектив семиотического прочтения. В самом деле, изображенная в стихотворении пейзажная картина, сопоставимая по стилистике с кадрами неореалистического кинематографа, исчерпывающе ясно передает и внутренние переживания героя, и внешние, природные соответствия этим чувствам. Что могут скрывать образы, подчеркивающие предельную конкретность изображенного? Были ли вообще у автора намерения сказать больше, чем он сказал? И тогда, если интенциональный объект воплощен в тексте, зачем усматривать еще нечто большее в том, что уже выразил поэт? Обоснованны ли предположения, что за образами утра, солнца, деревьев, словом, за пейзажной номенклатурой поэтических штампов скрывается нечто другое? Или нарочитый документализм стихотворения обманчив, как обманчивы наши ощущения и представления о пространстве и форме окружающих нас объектов? Так или иначе, попытаемся рассмотреть и по возможности понять текст.

V. Kolotaev *Art of photography as system
of poetically explained representations*

Холодным утром солнце в дымке
Стоит столбом огня в дыму.
Я тоже, как на скверном снимке,
Совсем неотличим ему.

Пока оно из мглы не выйдет,
Блеснув за прудом на лугу,
Меня деревья плохо видят
На отдаленном берегу.

Прохожий узнается позже,
Чем он пройдет, нырнув в туман.
Мороз покрыт гусиной кожей,
И воздух лжив, как слой румян.

Идешь по инею дорожки,
Как по настилу из рогож.
Земле дышать ботвой картошки
И стынуть больше невтерпеж.

Система визуальных образов структурирует картину поэтического мира, репрезентирующую определенный тип мирозерцания, в основе которого лежит операционная модель сознания, неспособного четко различать иллюзорное, кажущееся и реальное, объективное. Сфера чувственного восприятия поставляет герою стихотворения образы мира, на основе которых складывается представление об иллюзорности материальной реальности. Объекты материального мира – оптическая иллюзия! Сама реальность, в которую погружен герой стихотворения, возникает в результате сложных трансформаций света. Она есть продукт такого миметического события, которое трудно описать с помощью традиционных понятий типа «отражение», «копия», «репрезентация», «воспроизводство». Дуалистические метафоры материального мира как ложного отблеска мира идеального, истинного, конечно же, актуальны для понимания данного текста. Однако Пастернак реализует странную интуицию, согласно которой плоскость материального мира обладает качествами захватывать и удерживать как видимый и различимый образ объекта, которого на момент проявления визуальной картины уже нет. Это – репрезентация, но особой природы. В ней остается нечто от платоновских теней, появляющихся на ширме перед узниками пещеры. Но ведь там тень отбрасывает какой-то объект. В стихотворных образах есть нечто от миметической природы фотографии. Но образ героя дан не только в статике, он движется. И тогда возникает кинематографическое сравнение. Перед нами картина движения. Еще одна иллюзия, потому как под ногами идущего зыбкая полувоздушная почва. Ситуация сопоставимая с иконописным образом святого. Но поэт наделяет материальную реальность способностью фиксировать образы на плоскости. Как осуществляется захват визуальных объектов, которые видит лирический субъект «Заморозков», и удержание их в прозрачной среде?

Метафизика заморозков

Название стихотворения «Заморозки», с одной стороны, предполагает вполне определенное природное явление: осенью и весной возможны резкие колебания температуры, когда плюсовой показатель меняется на минусовой. Судя по тому, что упоминается образ картофельной ботвы, речь идет об осенних заморозках, когда урожай собран и природа временно умирает. Заморозки предвещают наступление морозов, зимы, остановку жизни природы. Но летне-осенний цикл еще

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

не завершен, земля, как следует из последней строфы стихотворения, хотя и устала, но все же дышит ботвой картошки. С этой точки зрения подчеркнута переходность, неопределенность состояния природы, которое сродни переживаниям лирического героя. Таким образом, через натуралистическое обращение к природному явлению вводится тема неопределенности, промежуточного состояния внешнего мира, созвучного ощущениям героя. Перед нами черты романтической эстетики, устанавливающей с помощью отсылки к натуралистической системе образов вполне традиционные отношения: герой – природа, внутренний мир – внешний мир.

С другой стороны, название стихотворения, помимо натуралистического контекста, имеет и противоположный, метафизический смысл, который связан с определенной семиотической традицией. Процесс замораживания в конечном счете означает специфическое воздействие отрицательной температуры на органическую структуру объектов материального мира через невидимый проводник, воздух. При определенной температуре качественное состояние живого вещества необратимо меняется, большинство организмов погибает. Однако отрицательная температура консервирует плоть, в которой остается жизнь. В ряде случаев простые существа после морозов с наступлением тепла оживают.

Существует обширная мифология, связывающая мороз с вечностью: замороженный организм может победить время, обрести бессмертие. Нас интересует не столько устойчивое бытование в массовом сознании архетипов холода и мороза, сколько проекция природного явления на эстетический материал. Ведь, по существу, мороз – природное изменение температуры воздуха, невидимой проводящей среды – приводит к радикальным изменениям организма. Можно ли наделять это свойство замораживать объекты эстетической функцией?

В русской поэтической традиции есть множество примеров поэтических тропов, в которых мороз является читателю в качестве художника, оставляющего причудливые узоры на окнах. Его невидимой рукой создаются недоступные пониманию письма. Однако сравним разнородные явления: температурное воздействие на живое вещество, приводящее объект к обездвиживанию, и эстетическую деятельность художника, запечатлевающего на холсте образ объекта. Перевод из живого в неживое, воздействие, приводящее к обездвиживанию организма, есть определенная модель эстетической деятельности. Интересен опыт сопоставления миметической деятельности природы и художника, в основе которых лежат некоторые сходные механизмы. Значим ли акт замораживания объекта с семиотической точки зрения? В одном случае сама природа переводит живой организм в неживой, увековечивая образ в мертвом предмете. В другом – автор заключает в текст или в рамки холста натуру, которая еще недавно двигалась и жила по своим правилам. То, что благодаря художнику оказывается в пространстве произведения, может быть соотнесено как оригинал и подобие с тем, что находится в жизни как образ и объект. Художник метафорически выполняет функцию зеркала, улавливающего образ, отражение объекта, и фиксирующего его в плоскости картины. Он, по выражению Эко, вмораживает объект и устанавливает систему соответствий, в основе которых лежат отношения копия – оригинал, подобное – тождественное, метафора – вещь, живое – не живое. Тогда как мороз или рука проведения обездвиживает объект, прекращая семиозис, в силу того, что образ сливается с объектом. Между тем и другим нет необходимого промежутка, задающего условный характер связям в цепи образ – объект или образ – понятие. Устанавливается полное соответствие образа и объекта за вычетом жизни последнего. В таком состоянии открывается перспектива вечности.

Согласно некоторым концепциям творчества, мир материальной реальности представляется в виде отражающей плоскости, на которую благодаря творцу проецируются некие копии объектов, находящихся в иной, невидимой сфере. Но и эстетический объект воплощается в условной реальности благодаря художнику, осуществляющему мимесис. В плоскости мира художественного произведения движение отраженного организма либо прекращается, он застывает (живопись, скульптура, фотография), либо оно происходит по законам поэтического языка по специфической траектории (пространство литературы), либо образ двигается (кинематограф). В тексте

«Заморозков» синтезированы живописная форма мимесиса (пейзаж), фотографическая (снимок) и кинематографическая (движение прохожего и самого героя).

Замораживающие зеркала

Кроме миметической деятельности особого рода, отрицательные перепады температурного режима, заморозки, приводят к преобразованию невидимой среды, проводящей свет. Мороз преобразует, казалось бы, нейтрального участника коммуникации в семиотический объект, способного удерживать информацию. Так, просто оконное стекло, позволяющее взгляду беспрепятственно проходить сквозь него, превращается благодаря морозу в плоскость с причудливым узором. Это – послание природы, не прочитанные письма, предлагающие бесконечное множество интерпретаций. Невидимый проводник света превращается в экранирующую плоскость, на которой отпечатываются магические знаки. Но и небесная твердь предстает в образном мире некоторых поэтов как прозрачная поверхность с запечатленным на ней следом жизни духа. У О.Э. Мандельштама в стихотворении «Дано мне тело» читаем: «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло. // Запечатлеется на нем узор, / Неузнаваемый с недавних пор. // Пускай мгновения стекает муть – / Узора милого не зачеркнуть». Гений творца преобразует невидимую среду, проводящую свет, в носитель информации. В стихотворении «Медлительнее снежный улей» (1910) Мандельштам преобразует плоскость, сообщая ей объем. Здесь уже предметы находятся внутри пронизывающей их воздушной (или безвоздушной?) светоносной (или отражающей свет?) среды. В объемном хрустальном пространстве произведения, которое «прозрачнее окна», вещь, ткань бирюзовой вуали, пронизана светом. «И, если в ледяных алмазах / Струится вечности мороз, / Здесь – трепетание стрекоз / Быстроживущих, синеглазых». Природа искусства обладает свойством захватывать, замораживать и удерживать навечно органический объект, сообщая ему признаки сходства с оригинальным существом, находящимся в естественных условиях.

Продуктивную тему вмораживающих зеркал как метафоры семиотической деятельности активно разрабатывал Умберто Эко. Существует огромная литература, посвященная зеркалам и функциональной роли этого образа в культуре [Бахтин, 1975; Левин, 1998; Эко, 1999], в становлении личности [Лакан, 1998]. Сейчас важно подчеркнуть, что зеркало как источник информации не справляется с функцией канала связи, по которому можно передать визуальный образ на расстояние, от одного участника диалога к другому. Захваченный зеркалом образ при перемещении плоскости на расстоянии и изменении угла падения света этот образ теряет. В то время как искусство, словно морозный воздух, захватывает и удерживает объект. Правда, заморозки лишь прихватывают объект на время, чтобы затем отпустить. Эта временная фиксация обнаруживает странную связь между объектом и его образом: одно как бы отслаивается от другого. Захваченный образ остается, а объект исчезает.

Применительно к данному стихотворению это утверждение об особой форме миметизма фотографического снимка должно указывать не на уникальный, а на универсальный характер описываемого. На снимке есть указание: это – «Я» лирического субъекта и, возможно, «Я» автора. Но в этом же «Я» содержится субъектность любого другого вообще. «Эта субъективность не является свойством отдельного человека, но есть качество родовое, сврехличное, что это субъективность человеческого мира...» [Пастернак, 1967, с. 219]. С одной стороны, проявленный на снимке образ прочно связан с объектом. Барт говорит о двуслойности фотографии: «Фотография как бы постоянно носит свой референт с собой... Фотография относится к классу слоистых объектов, две половинки которых нельзя отлепить друг от друга, не разрушив целого: таковы оконное стекло и пейзаж...» [Барт, 1997, с. 13-14]. С другой, – изображение, фотографический образ указывает не на конкретный объект, а на то, чего уже нет, что преобразовано техникой снимка либо в произведение, либо в свидетельство вписанности индивида в социальный ландшафт. Снимок отчуждает уникальность личного переживания. Рука перестает быть рукой конкретного человека. Она становится

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

репрезентацией объекта. Культура через фотографию присваивает индивидуальные черты лица, систематизируя и классифицируя образы по жанрам, свидетельствующим о процессе социализации субъекта: младенчество, школа, военная служба, брак, фото на документы, удостоверяющие личность и т.п.

Несколько иначе, хотя и в том же ключе, толкует природу фотографического снимка Умберто Эко. Он сравнивает фотографическую пластину с «замораживающим» зеркалом, способным удерживать отражение образа уже исчезнувшего объекта. Однако существенным отличием фотографии от зеркала будет считаться то, что зеркальный образ утверждает присутствие отражаемого объекта, тогда как фотография запечатлевает объект, являя в образе его отпечаток, след. «Фотографический след существенно отличается от зеркального образа...» Суть этого отличия даже не в том, что «обратное изображение на пластинке переворачивается при печати, то есть нарушается конгруэнтность образа, свойственная зеркальному отражению», а в том, что фотографический отпечаток гетероматериален: «пластинка превращает лучи света в иную материю. На ней мы видим не свет, но лишь чистые отношения его интенсивности, выраженные в пигментации в результате превращения одного материала в другой [Эко, 1999, с. 238].

Особое значение для проявления образа имеет среда, проводник, преобразующий свет. Можно сказать, что среда и есть текстура художественного произведения, где находит свое воплощение образ – репрезентация объекта. Но захватывать и удерживать образ в пространстве снимка – значит, предлагать подмену, преобразовать свет в видимость. Эко пишет о том, что фотографический снимок утверждает некую независимость от проводника информации. Возможно, эта свобода и задает отношение тождества, а не сходства изображаемого на снимке с объектом изображения. «Существование объективного референта всегда предполагается, и все же, он рискует в любой момент раствориться в чистом представлении. <...> В любом отпечатке (таком же как след на экспонированной пластинке), независимо от четкости полученного изображения, родовые характеристики преобладают над индивидуальными особенностями... В фотографии ... впечатление актуальной референции немедленно исчезает в общем понятии» [Эко, 1999, с. 239].

Принципы сходства и тождества

Но есть и другой тип миметизма, в основе которого лежит принцип сходства. В случае с иконописным образом свет будет рассматриваться в качестве источника изображения. Не видимость вещи или ее отражение, а сама сущность проявляется в таком образе. Это – лик святого свидетеля истины – прямая противоположность фотографическому снимку. Плоскость иконы является символом материального мира, мироздания. Она не захватывает, не вмораживает и не экранирует частицы света, а служит необходимой средой, порождающей и подпитывающей образ. Если фотография отсылает к реальному объекту, живопись или литературный образ – к воображаемому, то иконопись – к символическому, то есть сверхреальному, надмирному. Икона, по определению П.А. Флоренского, и есть символ, символ Истины, который возникает на границе миров, материального и идеального. «Символ есть такая сущность, энергия которой, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет в себе эту последнюю» [Флоренский, 1992, с. 257]. Символ, по Флоренскому, пограничное образование, он является нам между мирами видимым и невидимым. Его положение в пространстве дает возможность верующему определять и свое местоположение. Символ веры есть жизненный ориентир, которого лишен человек, опирающийся только на разум. Сознание субъекта, лишенное веры, испытывает трудности, связанные с неспособностью отличить истинное от ложного, иллюзорное от реального.

Нам представляется важным видеть в «Иконостасе» П.А. Флоренского некую идеальную точку, с которой соотносится стихотворное описание образа реальности, поставляемый субъекту его органами чувственного восприятия. В первом случае на границе видимого и невидимого миров появляется объективный образ Истины, ее символ, во втором – стихотворный образ как субъективное

представление о реальном положении вещей. Речь идет о двух типах сознания, о двух онтологически противоположных типах мировоззрения. Очевидно, что сознание стихотворного субъекта лишь тождественно тому, идеальному сознанию, ориентированному на Истину. Между ними обнаруживаются принципиальные различия, не позволяющие говорить об их сходстве. Прежде всего, это касается неспособности, условно говоря, позитивистского сознания различать, производить операцию различения. У Флоренского в «Иконостасе» есть описание такого типа сознания, находящегося в плену ложных представлений о природе познания. Главное, что характеризует сферу восприятия такого индивида, это неспособность отличить призрачные ценности от истинных. Такое сознание погружено в мир воздушных, иллюзорных объектов, которые указывают гордецу (а у Флоренского это чаще всего рационалист-позитивист) путь к бездне. Так же как миражи пустыни завлекают уставшего путника. Находясь у границы миров, познающий субъект рискует принять мнимое за истинное, видение за явление. «Есть соблазн принять за духовное, за духовные образы, вместо идей те (видения – В.К.) <...> которые окружают <...> душу, когда перед нею открывается путь в мир иной. <...> При подходе к пределу этого мира, вступаем в условия существования..., весьма отличающиеся от обычных условий повседневности» [Флоренский, 1992, с. 20]. Не является ли лирический герой Пастернака носителем сознания такого человека, который подошел к «пределу мира»?

Узнавать невидимое

В начале стихотворения мы обнаруживаем определенное сходство в порядке выявления образа с тем описанием, которое дает Флоренский в «Иконостасе», о чем подробно писалось [Колотаев, 2003]. Кроме временных указаний на начальный акт творчества, на начало мироздания (утро), характерным и общим является соотношение образов света и тьмы, видимого мира и мира невидимого. Правда, у Флоренского тьма бездеятельна и несубстанциональна. Творчество представляет собой не просто деятельное противопоставление света и мглы, а поступательное движение от тьмы к абсолютному свету Истины. Посредующим звеном между человеком и Истиной является Образ, возникающий на границе миров. Никакого дуализма Флоренский, разумеется, не признавал, и считал дьявольским ухищрением использование светотени в живописи. Тьма не годный строительный материал, который без сожаления отбрасывается иконописцем. Однако не следует путать тьму со сферой невидимого, где сокрыта Истина от непосвященного сознания, неосвященного Ее светом. В стихотворении также представлены свет и тьма. Однако связь этих понятий основана на диалектических отношениях, то есть концепты мглы в какой-то мере являются условием субъективного мироздания. Семантические ряды значений света и тьмы расположены в следующем порядке:

Солнце ----- дымка
Столб огня ----- дым
Оно (солнце) ----- мгла

Мы видим, что достаточно четкое соотношение существительных, означающих понятия света и тьмы, во второй строфе нарушается. Вначале появляется местоименная конструкция «оно», заменяющая «солнце». Причем «мгла» остается. Затем об источнике света мы узнаем благодаря отглагольной форме слова «блестеть», деепричастию «блеснув». Но здесь же исчезает и группа существительных, связанных с концептом тьмы. Остается пространственный указатель – «за» – места, откуда появляется свет.

Блеснув ----- за

Затем, в третьей строфе, концепты света исчезают, но появляется то, что так или иначе связано со световым воздействием или с преобразованием света – объект, который можно видеть: «прохожий узнается». Можно было бы сказать, что лирический герой видит благодаря источнику света, пусть и не очень четко, прохожего. Однако это, скорее, фантомный образ, след, запечатленный в сознании наблюдающего благодаря отношению света и преломляющей его воздушной среды, туманной

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

дымке. Ведь тот, кто оставил этот след, уже растворился, исчез в области невидимого, в туманной мгле. Тем не менее, сознание какое-то время удерживает картину с образом прохожего. На схеме получается, что «туман», концепт тьмы, остается без своей пары:

----- туман

Вместо световых указателей вводится модус чувственного восприятия – видение, способность узнавать интенциональный объект, отпечаток исчезнувшего прохожего, который застревает в слоях воздуха между абсолютной мглой и дымкой, более-менее пропускающей сквозь себя взгляд. «Дымка, – пишет по другому поводу Жиль Делез, – вот первое состояние зарождающегося восприятия, она называется миражем, в котором парят вещи, спускаясь и поднимаясь... <...> Видеть как в тумане, видеть неотчетливо: набросок галлюцинаторного восприятия, космическая серая пыль» [Делез, 2002, с. 155-156]. Такова структура субъективного взгляда: вместо объективного мира парящие в дымке образы «мира воздушного» [Флоренский, 1992].

Далее, усиливается значение так называемой, проводящей среды, сообщающей картине и объем, и плоскостные характеристики. Оказывается, что именно эта воздушная среда и обладает описанными выше качествами захватывать и удерживать некоторое время образ уже исчезнувшего, несуществующего объекта. Речь идет о морозном воздухе. Здесь нам пригодятся рассуждения Эко о замораживающих плоскостях. По сути, Пастернак задолго до Эко предложил свою онтологию образа, являющегося нам как оптическая иллюзия. Почему воздух лжив? Ведь, казалось бы, морозный воздух, будь он прозрачным и чистым, – идеальная среда, проводящая взгляд. Однако здесь метафизическая функция морозного воздуха заключается в фиксации на границе видимого и невидимого образа объекта, который уже погрузился в сгущения тумана, исчез, оставив мираж. Лирический герой видит видимость несуществующего объективного мира. За этой видимостью скрывается другая реальность, доступа к которой нет. Туман скрывает или поглощает объект. Но на границе мира невидимого, – где, собственно говоря, исчезает другой человек, который мог бы обеспечить, говоря словами Бахтина, алиби бытия, – и видимо находится пространственный слой, удерживающий образ прохожего как светочувствительная пластина, упоминаемая Эко. Слой этот, хотя и воздушный, но не прозрачный и не чистый. И, судя по всему, именно эта непрозрачность придает воздуху фактуру отражающей поверхности, на которой, как на экране, появляется и застревает благодаря морозу фантомный след, образ исчезнувшего человека. Будь воздух прозрачным и чистым, дали ли он возможность глазу видеть? Но тогда, что мы видим в дымке, миражи аравийской пустыни? О дымке как условии видения писал Делёз [Делез, 2002].

Румяна вместо кожи

У любого материального объекта есть поверхность, определяющая его границы и формы. По Флоренскому, кожный покров является главным свойством вещи. Кожа передает скрытое и явное существо объекта. В стихотворении воздух сравнивается с румянами. Румяна – искусственный покров лица, грим, подчеркивающий формы, вызывающие эротическое желание. Нанесенные на кожу лица румяна не просто скрывают настоящий, данный богом образ (человек создается по образу и подобию бога), но и стимулируют вождление, ложное чувство страсти, вообще эмоции. Не любовное переживание к объекту, о-лице-творяемому существу, а к разукрашенной поверхности, маски, скрывающей объективную реальность и отражающую нарциссическое чувство субъекта. «Накрашенные уста больше не говорят: функцией этих благодетных, полуоткрытых-полузакрытых губ уже не является ни речь, ни еда, ни рвота, ни поцелуй. На месте этих всякий раз амбивалентных функций обмена, поглощения-извержения, благодаря их отрицанию утверждается перверсивная эротико-культурная функция... <...> Сказанное относится и к взгляду... Глаза, преображенные макияжем, – экстатическое устранение... <...> угрозы чужого взгляда, в котором субъект может увидеть свою неполноту...» [Бодрийар, 2000, с. 196].

Грим, косметика, макияж – все, что искусственно превращает лицо в застывшую гладкую поверхность, подрывает полноценный семиозис, коммуникативный обмен символическими

ценностями, который стимулируется нехваткой, потребностью в другом человеке. Другой восполняет неполноту, но перед этим разрушает нарциссическую целостность образа «Я». Однако загримированное лицо позволяет видеть в нем, как в некоей отражающей поверхности, собственный образ, желание, сосредоточенное на себе. Об этом говорит и Флоренский, когда описывает состояние души, принявшей мнимое и иллюзорное за реальное и настоящее. Когда сознание «не ищет себе внешнего удовлетворения, но направляется по перпендикуляру к чувственному» [Флоренский, 1993, с. 23]. Иллюзорные образы реальности, возникающие на границе видимого и невидимого миров из-за нарциссической страсти, замыкают душу в чувственном мире миражей и оптических обманок, препятствующих, по Флоренскому, выходу к объективному миру. Такая душа «замкнута в себе самой и потому не имеет повода столкнуться, хотя бы и очень больно, с тем, что единственно могло бы привести ее в сознание, – с объективным миром» [Там же]. Кроме того, Флоренский указывает, что «рабство страсти» приводит к тому, что душа перестает различать, принимает ложное за истинное, «смешивает образы восхождения с образами нисхождения». «...Видение, возникающее на границе мира видимого и мира невидимого, может быть отсутствием реальности здешнего мира, то есть непонятным знамением нашей собственной пустоты, ибо страсть есть отсутствие в душе объективного бытия; и тогда в пустую прибранную горницу вселяются уже совсем отрешившиеся от реальности личины реальности» [Флоренский, 1993, с. 24]. Следует отметить, что под «объективной реальностью» понимается область Истины. С ее проекцией мы сталкиваемся за счет приближения к символическому образу святого свидетеля. Все, что находится тут, в здешнем мире едва ли отвечает представлениям Флоренского о реальности. Тогда как истинная действительность находится там, за пределами мирского.

К личинам реальности, к образам мнимой действительности, создающими эффект кажущейся объективности внешнего мира, могут быть отнесены стихотворные тропы, связанные с концептами лица – слой румян (воздух) и телесности – гусиная кожа (мороз). Отношения познающего субъекта с окружающим его миром строятся на основе тех ощущений и образов, которые даются ему органами чувственного восприятия. Главное и первичное – тактильная чувственность. Что следует из стихотворения? То, что природа внешнего мира иллюзорна? Органы чувств субъекта фиксируют фантомные образы, предлагая сознанию снимки несуществующих объектов. Какие тела, в самом деле, покрывает гусиная кожа мороза и слой румян воздуха? Но если объекты бестелесны и объективного мира не существует, то тогда, на сколько прочно положение в этом мире субъекта? Или он «тоже, как на скверном снимке», неотличим от экранных тел и объектов?

Оптическая модель Павла Флоренского и ее применимость к фотографии

Описанная в стихотворении онтологическая модель соотносима с той, которую предлагает Флоренский, используя концепты лица, лика и личины. У Флоренского значение слова лицо толкуется расширительно и понимается как явления окружающего мира, которые мы вообще в состоянии видеть. Например, лицо природы. Обыденное восприятие лица вещей не гарантирует, однако, нашему сознанию четкое определение границы реального и субъективного. «...Реальность присутствует в восприятии лица, но прикровенно, органически всасываясь познанием и образуя подсознательную основу для дальнейших процессов познания» [Флоренский, 1993, с. 26]. Можно сказать, что сознание наблюдающего не просто воспринимает объект, но и формирует его, или подводит увиденный образ подуже имеющуюся схему. «...Это есть “подрисовка” некоторых основных линий восприятия, одна из возможных схем, под которую подводится данное лицо, но в самом лице эта схема, как схема, выражена не более многих других...» [Там же, с. 27]. В данном случае между явлением и являемым (образом и объектом) существует относительная связь. В терминах психоанализа этот феномен обозначается понятием «проекция». Проективный образ создается и в описанной Бахтиным ситуации монологического высказывания, когда образ другого (того, к кому обращена речь) строится говорящим без учета той реальности, которую представляет собой слушающий. Говорящий, по сути, создает в своем высказывании слушающего.

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

Иная фаза бытия, по мысли Флоренского, открывается, когда жизнь человека преобразуется ликом истины. В лике познающему является реальность без примеси субъективного, без наслоений чувственного. Явление и сущность здесь представляют собой актуальное единство: в явлении выражена сущность. В платоновском смысле слова, к которому постоянно обращается Флоренский, лик – это идея. Лику и лицу противостоит личина. Негативное значение феномена личины заключается в том, что «явление личности отщепляется от существенного ее ядра и, отслоившись, делается скорлупой» [Там же, с. 31]. Можно сказать, что такую скорлупой и является слой румян, покрывающий не лицо, а его отсутствие, пустоту. Важно, что явление возникает на границе между познающим и познаваемым, видимым и невидимым миром истины. Оно может быть реальным, а может быть иллюзорным, в виде тени, отбрасываемой от объекта (описание феномена тени в культуре см. [Стоикита, 2004]). На месте платоновского явления, как символического выражения объективной действительности, появляется кантианское «иллюзионистическое». Правда, противопоставляя Платона Канту, о. Павел как бы не замечает, что и кантовская «вещь» генетически связана с идеями Платона, точнее, с копиями идей, тенями реальных тел, как раз и находящихся в сфере невидимого, недоступного разуму.

Относительно платоновского основания философии Канта есть поэтическая интуиция А. Блока. В его стихотворении «Кант» изображен маленький человечек, отгороженный от мира занавесью. Маленькие ручки и ножки не дают ему выйти за пределы комнаты. Но он и не хочет покидать свой кабинет. Довольный своим одиночеством, философ наблюдает тени на колеблющейся ткани занавеса. Об особом отношении к Канту в русской культуре говорит М. Мамардашвили: «В русской философии и в культуре все время было какое-то отталкивание от Канта. Порой он даже казался русским интеллигентам чуть ли не навевающим ужас чудовищем. У Александра Блока есть одно стихотворение, где скрюченный старичок, а это именно Кант, сидит за ширмочкой и сам боится и на всех других ужас наводит. Не Кант, а Кантище» [Мамардашвили, 2000, беседа седьмая].

Такова гносеологическая модель Флоренского. В ней точка зрения познающего направлена к познаваемому извне. Но есть еще описание внутренней структуры, когда опыт познания сопряжен со стремлением субъекта выйти за пределы границ телесного и чувственного. Такой опыт связан с религиозным актом восхождения к истине от видимого к невидимому. Это может быть ментальное усилие, когда жертвенный подвиг веры позволяет вывести и проявить сквозь лицевой покров внутренний образ, который можно считать проекцией внешнего образа истины. Ведь душа – неделимое ядро личности – имеет божественную природу. Тогда, если жертвенное усилие состоялось, сквозь лицо проливается свет истины. Здесь само тело становится проводящей средой, сквозь которую во внешний мир проникает божественный свет. Лицо и особенно глаза превращаются в прозрачную поверхность, «окна горницы». Но восхождение возможно и по иному: верующий может достичь истины, преодолевая пороги материального мира, проникая в пространство храма. «Храм есть путь горнего восхождения» во времени и в пространстве. «Организация храма, направляющая от поверхностных оболочек к средоточному ядру... <...> Пространственное ядро храма намечается оболочками: двор, притвор самый храм... <...> Если общее истолкование антропологическое, то, по тому же толкованию, алтарь означает человеческую душу, а самый храм тело» [Флоренский, 1993, с. 36-37]. Сакральная зона внутреннего, психического пространства, таким образом, совпадает с внешним, социокультурным, организованным, с точки зрения Флоренского, по канонам христианских символов веры. Ибо культуру о. Павел генетически связывает с культом, что, по сути, не верно. Так или иначе, но психическая организация субъекта имеет тот же структурный тип, что и символическая реальность храма: ядро, сакральный центр, и окружающие его слои, телесно-чувственная форма. Душа оказывается в храмине тела и ищет пути к выведению сквозь окружающие ее внешние слои. Верно также и то, что тело с душой, собственно человек, находясь в храмине материального мира, стремится к светоносной истине, которая проливается на него в виде света.

Образы храма, замкнутого пространства, горницы с окнами, в которых проводящая поверхность стекла может быть загрязнена, но может, в зависимости от уровня интеллектуальных усилий

верующего, пропускать свет, чрезвычайно важны не только для понимания идей о. Павла, но и для более ясного представления о структуре стихотворения Пастернака. В конце концов, лирический субъект оказывается в определенном пространстве, с той или иной степенью интенсивности заполненном светом. Более того, благодаря свету, пусть и не имеющему той божественной субстанциональности, о которой пишет в «Иконостасе» Флоренский, проявляется и образ героя, и качества его восприятия, и окружающий ландшафт. Он сам, по сути, становится той проводящей средой, тем окном, сквозь которое проливается свет в «горницу», дольний мир его сознания. Правда, в отличие от окна в мир невидимый, окна, которым является икона в храме, телесный образ лирического субъекта представляет собой, скорее всего, оконный проем, закрытый шторами, на которых, благодаря солнечному свету, появляются разные объекты.

Обоснование экранных искусств

Сравнение Флоренского вновь возвращает нас даже не столько к стихотворению Блока «Кант», сколько к мифу Платона о пещере. В разные эпохи он становится метафорой, на основе которой базируются те или иные объяснительные модели психики. Применительно к Пастернаку и его творчеству использовать платоновский миф из седьмой книги «Государства» мы можем с некоторой осторожностью. С одной стороны, есть данные, свидетельствующие о непосредственном интересе поэта к учению Платона. С другой – этот интерес не обязательно должен выражаться в построении некоей поэтической иллюстрации к философской системе.

Разумеется, платонизм в этом стихотворении можно видеть через преломления сквозь современные концепты культуры. Той культуры, в которой произведение искусства неотделимо от технологического контекста воспроизводства образов. Мы имеем в виду сравнение ощущений субъекта со снимком, на котором запечатлевается образ реальности. Вместо ширмы появляется другой образ экранирующей плоскости. Одним из первых, кто позволил себе сравнение современной технологии воспроизведения образов с мифом Платона, был Лионель Ландри. Французский кинеторетик двадцатых годов XX века привел знаменитую цитату из Платона, где описывается положение узников пещеры, чтобы затем подытожить: «Примечательно, что так давно Платон смог дать точное описание кинозала. Все здесь совпадает: завсегдатаи, которые уже не могут не возвращаться на то же место каждый вечер по вторникам; неудобство сидений, общая темнота, проектор, луч, по которому идет фильм, перегородка, отделяющая киномеханика, сам фильм и его проекция на экран» [Ландри, 1988, с. 215-216].

Среди множества интерпретаций мифа нас привлекает та, где пещера и тела закованных узников понимается как место, куда вновь и вновь возвращаются души. Зрители, которые не могут не возвращаться на свои места в кинозале, чтобы смотреть фильм, это души, оказавшиеся в материальном мире, выпавшие из мира идеального. Оковы следует понимать как телесную ограниченность, неспособность объективно видеть реальные вещи, прообразы копий вещей, находящихся в идеальной реальности. Судя по всему, ширма с пляшущими на ней тенями и есть аппарат чувственного восприятия.

В духе времени сравнивает психику со световой камерой, некой оптической системой Фрейд в «Толковании сновидений» (1900). Этот светочувствительный аппарат схватывает снимки действительности, как правило, имеющие травмогенную природу, а затем переводит их в сферу бессознательного. Оттуда они поставляются в виде причудливых образов на поверхность сознания и могут просматриваться как фильм на экране. С другой стороны, если такая возможность блокирована, то само тело выступает в качестве экранной плоскости, отражающей драму внутренней жизни. Проблемы с кожей, невроз навязчивых действий и т.п.

В той же плоскости находятся рассуждения Анри Бергсона относительно природы человеческой мысли. Сам кинопроектор и экран с высвечиваемыми на нем образами сравнивался Бергсоном с внутренними процессами мышления, протекающими в психическом аппарате (об этом см. [Ямпольский, 1993, с. 34-37]. «Наши потребности подобны световым пучкам, направленным на

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

непрерывность чувственных качеств и рисуящим в них отдельные тела» [Бергсон, 1992, с. 242]. С одной стороны, человек способен «составлять» образы объектов внешнего мира из неподвижных снимков: «Форма есть только мгновенный снимок с перехода» (цит. по [Ямпольский, 1993, с. 34]). Хотя реальность материального мира сама по себе находится в движении, наше восприятие вынужденно фрагментировать, как бы расчленять на неподвижные снимки эту подвижную реальность. Отсюда живописные формы в искусстве с их привилегированным моментом. С другой стороны, за счет работы воображения не только кадрируется воспринимаемая форма, но и, условно говоря, складывается в ленту. Неподвижной форме, снятой нашим сознанием с реальности, придается качество подвижной, снимок приходит в движение. Эволюция форм духовности идет в сторону от живописного восприятия к фотографическому, а от него к кинематографическому. Чувственное восприятие не обманывает нас, когда «показывает нам реальное движение между двумя реальными остановками как нечто целое и не раздельное. Разделение же представляет собой продукт воображения, функция которого состоит именно в том, чтобы фиксировать подвижные образы нашего обычного опыта, как мгновенная вспышка молнии освещает ночью сцену бури» [Бергсон, 1992, с. 279]. Чувственная сфера восприятия реальности схватывает длительность материи, воображение фрагментирует на статичные снимки, а аппарат сознания запускает составленные в ленту фотограммы. Таким образом создается впечатление, что сознание адекватно воспринимает реальность. Но на самом деле процесс движения пленки в киноаппарате, коим является наше сознание, и движение объективной действительности протекает параллельно. Иными словами, кинофильм, который мы видим благодаря работе кинематографического аппарата сознания, является иллюзией объективного мира. Есть постоянно изменяющееся бытие, которое мы не видим из-за занимаемой позиции кинозрителя, сидящего в темном зале и смотрящего на ширму-экран. Платоновские тени в результате технической эволюции преобразовались в четкие кинематографические образы. Однако их природа едина. В результате работы аппарата сознания и отстраненной точки зрения у нас сложилась иллюзорная картина реальности. Экранный слой, возведенный сознанием, между реальной действительностью и человеком. Кажется, Бергсон отдает предпочтение чувственной сфере, которая выполняет функцию записывающего устройства, кинокамеры. Тогда как сознание работает как кинопроектор. Для того, чтобы преодолеть иллюзорную реальность, предлагаемую нам сознанием, следует сменить внешнюю позицию зрителя на внутреннюю, чтобы погрузиться в изменчивую материю, стать частью непрерывного бытия. Отметим, что в платоновском мифе именно телесно-чувственный аппарат скован цепями и мешает «сменить точку зрения». И только сознание, активная деятельность ума (умозрение) позволяет преодолеть иллюзорный, видимый мир и проникнуть в суть вещей. Правда, теперь, во многом благодаря Фрейдю, известно, что и аппарат сознания искажает реальность. Деятельность бессознательного, система защит, проекционный механизм, вытеснение и др., ответственна за создание образа мира, далеко не адекватного действительному положению вещей.

Новое соотношение мира реальности и мира репрезентации

У Пастернака в «Заморозках», конечно же, нет столь ярких романтических образов, как у Бергсона в приведенной выше цитате. Сцена с бурей и молнией уступила место более спокойным и менее определенным образам из эстетики символизма. Хотя указание на то, что солнечный свет, блеснув, появляется из мглы, – эта краткосрочность и интенсивность явления, изменившего восприятие героя, – имеет отчетливые признаки поэтики романтизма. Актуальное для XIX века воображение романтического героя, расчленяющее подвижную материю на неподвижные снимки, уступило место типу сознания, которое в феноменологическом ключе пытается решить задачу различения. Опыт рефлектирующего «Я», оказавшегося в более сложной ситуации, чем платоновские узники пещеры и зрители кинозала Ландри, передается Пастернаком через синтез созвучного ему мироощущения символизма и современного способа технического воспроизводства объектов реальности посредством фотографической репродукции.

Исследования Вяч. Вс. Иванова [Иванов, 1967] показали на примере поэзии Хлебникова, какую значимую роль в развитии образной системы поэта играла визуальная культура начала XX века. Причем речь даже не идет о высокой живописной культуре, в которую Пастернак был погружен с раннего детства (об этом см. [Иванов, 1998, с. 18-137]). Говоря о снимке, поэт отсылает нас к тому пласту визуальной культуры, которая в большей степени подпадает под определение массовой и которая связана с новыми для того времени техническими средствами фотографического воспроизведения. Именно этот тип репродукции высоких форм искусства сделал широкодоступными «даже малозначительные картины и рисунки» [Баран, 2002, с. 172]. Кроме того, речь в стихотворении в первую очередь может идти о собственно фотографии, о фотографическом снимке. Важно, что у Пастернака, человека рафинированной живописной культуры, чей эстетический вкус воспитывался отнюдь не на репродукциях с подлинных картин, не на иллюстрациях в модных тогда журналах «Нива», «Огонек», «Синий журнал», было свое отношение к техническим средствам воспроизведения образов. Очевидно, поэт знал цену фотографическому портрету (снимку) по отношению к портрету живописному. Иначе говоря, определение «скверный» имеет двойственную семантику: с одной стороны, не качественный, как следует из стихотворного контекста, следует понимать как плохо сделанный, противоположный четкому, ясному, качественному, с другой – скверный просто потому, что снимок с действительности в его технической реализации иным, как скверная копия, быть не может. Однако не следует думать, что перед нами критика культуры массового тиражирования и потребления визуальных форм. Цели поэтического текста шире и, скорее всего, такого рода обращение к фотографии понадобилось, для развития интуиций в русле чрезвычайно близких Пастернаку платоновских идей. Грубо говоря, образное сравнение жизни здесь со скверным снимком адекватно передает несоответствие этой реальности, той, истинной, находящейся в сфере невидимого. Ведь снимок был сделан с чего-то подлинного, находящегося там, откуда пробивается солнечный свет. Но попадая в этот мир, свет претерпевает изменения, сопоставимые с теми, что описаны Эко в случае с светочувствительной пластиной. Этот мир превращает свет того мира в иную материю. Можно сказать, что он сопоставим с экраняющей плоскостью, которая «замораживает» образ – проекцию объекта, находящегося там, – чтобы проявить его и на какое-то время удержать здесь. Материальный мир не просто отражает лучи света, но преобразует в образы, как на ширме в платоновской пещере, в копии, несопоставимые с оригиналом. Напрашивается манихейское сравнение материи в духе технологий цифрового видео, где монтажные программы успешно реализуют свои функции с помощью карт видеозахвата. Материальный мир, захватывающий, преобразующий и воспроизводящий на экране копии визуальных объектов. Пастернак преодолевает ограничения бергсоновского субъекта, связанные с работой воображения, расчленяющего подвижную материю на фрагменты, и романтической позицией отстранения. Точка зрения внешнего наблюдателя, как и он сам, переносится внутрь жизненной сцены. В духе символизма П.А. Флоренского появляется источник света как основа мироздания, но в данном случае, как материал, из которого собирает образ. Правда, невозможно представить, чтобы о. Павел согласился бы с тем, что в созидании наравне с солнечным светом принимает участие тьма. У него солнечный столп света проливается сквозь окно облаков как посланник истины. Он не может, оказавшись в здешнем мире, испортить или исказить образ, как тот яркий свет, что проник в темную комнату фотолаборатории и попал на светочувствительную пластину. Он является той «сферической световой конструкцией мира» [Подорога, 1995, с. 165], которая проецируется на двумерную плоскость этого мира.

Стихотворение тесно связано с метафизической картиной отношения двух миров, возникающей на стыке церковного предания и древнейших представлений о светоносном характере души. Флоренский часто упоминает о воздушных скоплениях, волнистых облаках, туманах, окутывающих границу горнего и дольнего. «Такой туман образуется у грани видимого и невидимого. Он завлакивает собою недоступное немощному зрению, но он же и указывает собою наличие того, что превыше мира... <...> Это “облак свидетелей” (Евр. 12, 1) святых... <...> Ими построена живая стена

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

иконостаса, ибо они – одновременно в двух мирах... <...> Эмпирическая кора насквозь пронизана в них светом свыше...» [Флоренский, 1993, с. 39]. «Кора» иконостаса, как и стена храма, отделяет/связует оба мира. Неким проемом в стене между мирами является икона, пропускающая свет истины. Это – окно в истинный мир.

Аналогичное явление рассматривается на примере мира природного, когда храмом является вся природа, иконостасом небесная твердь, а окном, сквозь которое устремляется световой поток, состоящий из святых душ, ангелов – стражей престола, здесь становится просвет между облаками. Солнечный столб света, световой поток, пробивающийся сквозь распахнутое окно в стене мироздания, сквозь сгущения облаков, таким образом, является световым путем в бесконечное к лику божества. Энергичная вещественность света, разливающегося сквозь лик святого, через иконное пространство доставляет душу верующего к Богу.

Но пространственная модель иконы берется и Пастернаком за основу разворачивания эстетического пространства. Это проявляется и в геометрии пути героя, и в его пространственном положении, но самое главное в той модели мира, которая формируется из отношений светлого и темного пространства. Темное – пространство здесь, и светлое, откуда пробивается солнце, – там.

Говоря об иконном и храмовом пространстве как о предельно насыщенном различными энергичными потоками, Флоренский наделяет его свойствами доставлять верующего в невидимый мир веры. Стихотворное пространство представляет собой редуцированную модель пути верующего к символам истины. В целом, оно также предполагает движение субъекта по определенной траектории: «идешь по инею дорожки...», заданной образом другого. Но этот путь лишен религиозного оптимистического пафоса. Материальные основания бытия зыбки и иллюзорны.

У Пастернака, с одной стороны, образ «Я» сопоставим со светоносным источником: «Я неотличим ему», помещен внутрь его. С другой – этот свет перемешан с мглой (солнце в дымке), и не разделен, как у Флоренского, четким противопоставлением света и тьмы. Хотя мы предполагаем, что есть чистый источник света, солнце, но лучи его рассеиваются из-за окутавших землю облаков. Эта дымка в свою очередь представляется границей между мирами. Смесь частиц света и мглы, а не их разделение, становится строительным материалом, из которого проявляется образ. Здешний мир покрыт мглой. Огненный столб едва освещает пространство, так как свет не может пробиться сквозь клубящуюся дымку. Можно сравнить такого рода свечение с тем светофильтром, который использовался фотографами в комнате, где проявлялись фото пленка и фотографии. Дым здесь выполняет функцию такого фильтра, который не позволяет чистому свету проникнуть в темное пространство и засветить светочувствительную пленку. Но и без света, дозировано проникающего в комнату, освещающего плоскость, потенциально содержащую образ, невозможно его проявление. Поэтому солнце, появляясь из мглы, «блеснув за прудом», не льется световым потоком, а мгновенно освещает и тем самым проявляет, делает видимыми и различимыми образы этого мира. Возможно, это мгновенное освещение, вспышка солнечного света определяет и романтическую композицию картины видимого мира: берег, пруд, деревья, дорожка, по которой идет герой. С другой стороны, трудно отделаться от той мысли, что внешний образ является не объективно данной реальностью, а проекцией внутреннего, хранящегося в сознании героя эстетического фрагмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барабанщиков В.А. Восприятие и событие. – Санкт-Петербург, 2002.
2. Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. – Москва, 2002.
3. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. – Москва, 1997.
4. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва, 1975.
5. Бергсон А. Творческая эволюция. Москва - Санкт-Петербург, 1914.
6. Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собр. соч. Т.1. – Москва, 1992.
7. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – Москва, 2000.

V. Kolotaev *Art of photography as system
of poetically explained representations*

8. Делез Ж. Критика и клиника. – Санкт-Петербург, 2002.
9. Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // Труды по знаковым системам. III. – Тарту, 1967. С. 156-171.
10. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том. 1. – Москва, 1998.
11. Колотаев В.А. Под покровом взгляда. – Москва, 2003.
12. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию я, какой она раскрывается в психоаналитическом опыте // Кабинет: Картины мира I. – Санкт-Петербург: Инапресс, 1998.
13. Ландри Л. Формирование чувственности // Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911-1933. – Москва, 1988. С. 215-228.
14. Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – Москва, 1998.
15. Лескин Д. Спор об Имени Божиим: Философия имени в России в контексте афонских событий 1910-х гг. – Санкт-Петербург, 2004.
16. Мамардашвили М.К. Эстетика мышления. – Москва, 2000.
17. Пастернак Б.Л. Люди и положения // Новый мир. 1967. № 1.
18. Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. – Москва, 1995.
19. Стоикита В. Краткая история тени. – Санкт-Петербург, 2004.
20. Эко У. Зеркала // Метафизические исследования. Выпуск 11. – Санкт-Петербург, 1999.
21. Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. Т. XXII. – Тарту, 1988.
22. Флоренский П.А. Детям моим. – Москва, 1992
23. Флоренский П.А. Иконостас. – Санкт-Петербург, 1993
24. Ямпольский М.Б. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. – Москва, 1993.

REFERENCES

1. Bahtin M.M. *Voprosy literatury i jestetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, 1975.
2. Barabanshnikov V.A. *Vosprijatie i sobytie* [Reception and event]. Saint-Petersburg, 2002.
3. Baran Henryk. *O Hlebnikove. Konteksty, istochniki, mify* [About Khlebnikov: contexts, sources and myths]. Moscow, 2002.
4. Barthes R. *Camera lucida*. Moscow, 1997.
5. Baudrillard J. *Simvolicheskij obmen i smert'* [The symbolic interchange and death]. Moscow, 2000.
6. Bergson Henri. "Materija i pamjat'" [Matter and memory] in Idem. *Works in Russian in 4 vols.* T.1. Moscow, 1992.
7. Bergson Henri. *Tvorcheskaja jevoljucija* [The creative evolution]. Moscow-Saint-Petersburg, 1914.
8. Deleuze J. *Kritika i klinika* [Critics and clinic]. Saint-Petersburg, 2002.
9. Eco U. "Zerkala" [Mirrors] in *Metafizicheskie issledovanija* [Metaphysical Studies]. Vol. 11. Saint-Petersburg, 1999.
10. Florenskij P.A. *Detjam moim* [To my children]. Moscow, 1992.
11. Florenskij P.A. *Ikonostas* [Iconostasis]. Saint-Petersburg, 1993.
12. Ivanov Vjach. Vs. 'Struktura stihotvorenija Hlebnikova «Menja pronosjat na slonovyh...»' [The structure of the poem of Klebnikov "I'm being carried on the elephants..."] in *Sign Systems Studies*. Vol 3. Tartu, 1967. S. 156-171.
13. Ivanov Vjach. Vs. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury* [Selected works on cinema and cultural history]. Vol. 1. Moscow, 1998.
14. Jampol'kij M.B. *Vidimyj mir: ocherki rannej kinofenomenologii* [The visible world, essays on early phenomenology of cinema]. Moscow, 1993.
15. Kolotaev V.A. *Pod pokrovom vzgljada* [Under the veil of the view]. Moscow, 2003.
16. Lacan J. Stadija zerkala kak obrazujushhaja funkciju ja, kakoj ona raskryvaetsja v psihoanaliticheskom opyte [Mirror stage as making I-function as explained in psychoanalytic experience]. In *Kabinet: Kartiny mira 1* [Cabinet: images of world 1]. Saint-Petersburg, Inapress, 1998.
17. Landri L. 'Formirovanie chuvstvennosti' [Formation of sentimentality] in *Iz istorii francuzskoj kinomysli: Nemoe kino. 1911-1933* [From the history of French cinema theory: Silent films 1911-1933]. Moscow, 1988. P. 215-228.
18. Leskin D. *Spor ob Imeni Bozhiem: Filosofija imeni v Rossii v kontekste afonskih sobytij 1910-h gg* [Polemics on Divine Name: Philosophy of name in Russia in the context of events on Athos in 1910s]. Saint-Petersburg, 2004.

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

19. Levin Ju.I. Zerkalo kak potencial'nyj semiotičeskij ob'ekt [Mirror as potential object of semiotics] in Levin Ju.I. *Izbrannye trudy. Pojetika. Semiotika*. Moscow, 1998.
20. Mamardashvili M. K. *Jestetika myshlenija* [Aesthetics of mind]. Moscow, 2000.
21. Pasternak B.L. 'Ljudi i položhenija' [People and situations] in *Novyj mir* [The New World Magazine]. 1967. № 1.
22. Podoroga V.A. *Fenomenologija tela. Vvedenie v filozofskuju antropologiju* [Phenomenology of the body. An introduction to philosophical anthropology]. Moscow, 1995.
23. Stoikita V. *Kratkaja istorija teni* [A short history of the shadow]. Saint-Petersburg, 2004.
24. Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti [The Mirror; Semiotics of mirroring]. *Sign Systems Studies*. Vol. XXII. Tartu, 1988.