

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

Рукопись поступила в редакцию 11 апреля 2017 г.

УДК 778.1 + 159.938

Е. А. Голуб
С. П. Пургин

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

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

К л ю ч е в ы е с л о в а: фотография, случайное, фактическое, структура времени, длительность, момент.

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

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

и συμβαίνω. В философском осмыслении и оформлении понятия случайного у Аристотеля используется главным образом вторая глагол. В «Метафизике» термин, обозначающий случайное, представляет собой перфектное причастие этого глагола: τὸ συμβεβηκός (единственное число) или τὰ συμβεβηκότα (множественное число). Русский перевод «*привходящее*» является калькой греческого слова: Συμ- от συν — приставка, означающая соучастие или совместность, βαίνω по-гречески значит «шагать, ходить», но также «приходить», «входить» и т. д. Это понятие у Аристотеля и обозначает случай, хотя в «Физике», в «Этике Никомаха», «Большой» и «Эвдемовой», появляются термины, образованные от первого из указанных выше глаголов или связанные с ним: τὸ τυχόν, ἡ τύχη — собств. «случайное», «случай». В обычной речи, равно как и в литературе, в качестве слова для случая использовались слова ἡ τύχη, ἡ συντυχία.

Именно аристотелевское понятие τὸ συμβεβηκός, «привходящее», стало решающим для европейской *философской* традиции в постижении случайного. Под привходящим (как видно уже из *самого термина*) понимаются такое качество, признак, событие, которые хотя и связаны с вещью, *с-лучаются* с ней, но вместе с тем не вытекают из самой ее сущности или природы, ее «*что*», а потому и не являются необходимыми. Определение «привходящего» дается Аристотелем в знаменитой пятой (Δ) книге «Метафизики», которая представляет собой первый в своем роде словарь философских понятий. Их определение, однако, в первую очередь ориентируется на повседневное словоупотребление: «Привходящим, или случайным (последнее добавлено переводчиком. — Е. Г., С. П.), называется то, что чему-то присуще и о чем может быть правильно сказано, но присуще не по необходимости и не большей частью, как, например, если кто, копая яму для растения, нашел клад... И точно так же может какой-нибудь образованный человек быть бледным; но так как это бывает не по необходимости и не в большинстве случаев, то мы называем это привходящим. Так как, стало быть, то, что присуще, есть что-то и принадлежит чему-то, а что-то из присущего присуще лишь где-то и когда-то, то привходящим будет то, что, правда, какой-то вещи присуще, но присуще не потому, что это была именно вот эта вещь, или именно вот в это время, или именно вот в этом месте. Итак, для случайного нет никакой определенной причины, а есть какая попадет (τὸ τυχόν), т. е. неопределенная. Например, если кому-нибудь случилось (συνέβη) прибыть на Эгину, если он прибыл туда не потому, что хотел попасть туда, а потому что его занесла буря или похитили морские разбойники. Таким образом, случайное (τὸ συμβεβηκός) произошло или есть, но не поскольку оно само есть, а поскольку есть другое, ибо буря была причиной того, что человек попал не туда, куда плыл, а это оказалась Эгина» [1, 178–179].

От аристотелевского термина τὸ συμβεβηκός, «привходящее», зависит латинский термин *accidentia*, *accidens*, «акциденция» (случайный признак, случайное), сыгравший важную роль в средневековой схоластике и усвоенный далее философией Нового времени. В отличие от качеств *необходимых*, неизбежно сопровождающих вещь, акциденции — это произвольные признаки, те, которые могут быть или могут не быть в зависимости от внешних обстоятельств. Акциденции или случайные качества в этом смысле противостоят признакам, составляющим

субстанцию вещи. Впрочем, в средневековой схоластике сами акцидентальные признаки делятся на два типа (это деление акциденций также восходит к Аристотелю), а именно на внутренние и внешние акциденции. Так у Фомы Аквинского говорится об «акциденциях, которые привходят к субъекту» (*accidentia... quae superveniunt subiecto*) и «акциденциях, которые неотделимо сопутствуют субъекту» (*accidentia quae inseparabiliter concomitantur subiectum*) [5, 221]. Способность смеяться, очевидно, не входит в определение сущности человека, но она внутренне присуща человеку, неизменно сопровождает его природу. Эта способность, очевидно, представляет собой пример «внутренней (*interior*) акциденции» в отличие от «внешней» (*exterior*).

Обратим внимание на то, в какой степени склоняют именно к такому осмыслению феномена случайного сами слова повседневного языка. Есть некое ядро явления, основное направление внимания или необходимый предмет заботы. Неожиданно к нему привходит (с ним «с-лучается») нечто иное — смежное направление, новый признак, новый предмет. Внимание расщепляется, приходится в той или иной степени учитывать этот новый, появившийся в поле зрения факт. Его учитывают в большей или меньшей степени, в зависимости от того, насколько он влияет на то, что занимает нас в первую очередь. Этот дополнительный, вновь появившийся признак можно назвать «привходящим» или «случайным». Так, у Гомера *τυχάνω* означает, во-первых, «попадать в цель», «поражать». Также — «находить», «заставать». Наконец — «встречать кого-либо», «наталкиваться на кого-то». В качестве вспомогательного глагола вместе с причастием основного *τυχάνω* придает основному оттенок случайности. Но вместе с приставкой *συν-* *συντυχάνω* уже прямо означает «случаться», «происходить». Основные слова в древнегреческом, означающие случай, — *τύχη*, *συντυχία* — родственны этим глаголам. Но также и старое слово в русском языке «лучить» (откуда и «получить» и «случиться») означало первоначально «смотреть за чем-либо, выжидать», а также «метить, попадать, бросать, получать». Приставка «с-» в «случиться» означает, что главная цель корректируется с оглядкой на новое, появившееся в поле внимания обстоятельство. Не иначе и в немецком языке, где случай обозначается словом *Zufall*, случайное — *Zufällige*. Эти слова также философские термины. В них кристаллизуется то, что рассеяно в повседневной речи. *Fallen* в первую очередь значит «падать», существительное *der Fall* — «падение» или «происшествие, случай». Приставка *zu-* может указывать на устремленность к чему-либо, на присоединение, добавление, на закрытие, на завершение процесса. Благодаря ей, таким образом, в *Zufall* или *Zufällige* подчеркивается значение присоединения к главному («ядру») чего-то, что по случаю «падает» вместе с ним.

Отношение существенного (необходимого) и случайного имеет в качестве своего важнейшего выражения знаменитую противоположность *судьбы и случая*. Сначала случай понимался как периферия судьбы, подчиненная все той же самой владычице — необходимости (*Ἀναγκη*). Основное слово для случая, *τύχη*, значило также и «судьба» (ср. у Софокла выражение *ἐξ ἀναγκαίας τύχης*, «по роковой необходимости»). И только в эллинистическое время *Τύχη* («Тиха») сама стала владычицей, обрела автономию, став объектом поклонения в культе.

Данная модель постижения случайного, которая до известного времени доминировала в европейской философии, ориентируется на образ органического целого, в котором главное ядро («сущность»), окружено различными признаками, находящимися в более или менее прямой связи с ним. Можно изобразить это на примере дерева. От ствола, опирающегося на корни, отходят большие или малые ветви, имеющие то или другое количество (случайный фактор!) листьев, но строго определенной формы, обладающих как общими для них всех, так и индивидуальными чертами. Сердцевина явления, или его сущность, представляет собой нечто необходимое, закономерное. Но то, что «прилегает» к нему, может, в известных пределах, быть таким или другим, зависеть от внешних обстоятельств. Также «органическим явлением» выступает и произведение искусства: картина, роман, стихотворение, музыкальная пьеса. Как в любом живом организме, в произведении искусства все его детали пронизаны единым дыханием, единым стилем, дающим его частям характер необходимости. Вместе с тем этим частям или деталям не может не быть присущ и некоторый характер случайности, словно допущена ошибка. Иначе это целое не будет живым явлением, но превратится в механический агрегат.

Применима ли эта *модель постижения случайного* к различным проявлениям и направлениям *современного искусства*, и в первую очередь к предмету нашего главного интереса — *фотографии*?

Предположим, что с помощью этой модели мы пытаемся понять и описать *формирование* фотографического произведения. Следует оговориться, что мы отнюдь не считаем, что любая фотография является произведением искусства. Но все, что о фотографии будет сказано далее, ограничивается исключительно фотографией как художественным явлением. Не должна ли такая фотография всегда содержать в себе определенный *сюжет*? Под сюжетом в данном случае вовсе не обязательно понимать то или иное запечатленное событие (в этом смысле фотография, как и другое искусство, вполне может быть и бессюжетна). Сюжетом в фотографии можно считать любое отношение вещей или «данностей», играющее в фотоизображении формирующую роль. Можно сказать, что фотограф всегда рассчитывает на то, что в его фотографии появится интересный сюжет. Но попытавшись применить к фотографии описанную выше модель, мы столкнемся с невозможностью ее прямого использования. При этом мы заметим и некоторое обстоятельство, напрямую связанное с самой природой этого искусства. Не случайность здесь прививается к стволу необходимости, но, напротив, сама необходимость парадоксальным образом *вырастает из случайного, создается им*. Мы могли бы ожидать, что к тому, что интересует фотографа (тому, *что* он хочет снять), присоединяются случайные детали и, вовлекаясь в сюжет, принимают как бы оттенок необходимости. Не так ли строится сюжет в фотографии?.. Все происходит совсем наоборот. Сюжет в фотографии с самого начала *формируется в поле случайного*, в поле, находящемся под властью ее величества Тихи. Не напрашивается ли вывод, что фотография самим фактом своего существования отрицает (по крайней мере, в своих собственных пределах) предложенную выше модель случайного?

Существует иная модель понимания случайного. Можно попытаться описать ее, как и прежде, оттолкнувшись от тех слов, что обозначают случайность в языке. Среди различных национальных философий Европы есть такие, которые в терминологическом отношении — именно в том, как выражается случайность, — отличаются от большинства других, использующих для нее термины по преимуществу латинского происхождения. Французская традиция, но также еще и испанская. Обе используют для обозначения случайности слово, которое пришло не из латыни. Оно не имеет ничего общего ни с «акциденцией», ни с «контингентностью». Это слово — *le hasard* у французов, *el azar* у испанцев — произошло от арабского слова *az-zahr*, означающего игральную кость или игру, связанную с бросанием костей. Во французский язык оно пришло из испанского¹. Это слово используется как основной философский термин для случайности. Например, у Вольтера в его «Философском словаре»: *Ce que nous appelons le hasard n'est ne peut être que la cause ignoréed' un effet connu* [7] — «То, что мы зовем случаем, не есть и не может быть чем-либо иным, кроме как непознанной причиной известного следствия». Еще раньше у Боссюэ: *Il n'y a point de hasard dans le gouvernement des choses humaines, et la fortune n'est que un mot qui n'a aucun sens* [Там же] — «В управлении человеческими вещами нет случайности, и фортуна — это слово, лишенное всякого смысла». Но вот и у Симоны Вейль в «Марсельских Тетрадах»: *La beauté, c'est l'harmonie du hasard et du bien* — «Красота, эта гармония случая и блага» [8, 889].

Само по себе слово, впрочем взятое в его буквальном (словарном) значении, еще вовсе не свидетельствует о том, что в нем содержится или им предполагается существенно иное осмысление того, что оно непосредственно обозначает. Французский термин *le hasard* вполне может использоваться в прежней, аристотелевской, модели (что мы и видели в цитатах, приведенных выше, Боссюэ, Вольтера, Симоны Вейль — у последней в платоновском, родственном аристотелевскому, значении). Но есть и иная возможность его использования, вместе с ней — иная возможность интерпретации случайного. В слове содержится образ, и этот образ, как можно заметить, не тускнеет, но сохраняет свою притягательную силу. Он выходит на поверхность и заявляет о себе. Вероятно, этого бы вовсе не происходило, если бы в европейской традиции мысли, начиная с Античности, не существовала и не пробивалась время от времени на поверхность иная возможность интерпретации случайного. Образ, хранящийся в слове, — образ игры, образ *броска игральных костей*.

Вспомнится, конечно, в первую очередь знаменитое изречение Гераклита (52 DK): «Век — дитя играющее, кости бросающее, дитя на престоле» (пер. А. В. Лебедева) [6, 242]. Удивительным образом эта мысль подхватывается (и перетолковывается) у христианина-платоника Оригена. Предполагая в своем трактате «О началах» необходимость того, что Бог постоянно творит миры и, сразу после завершения одного мира творит другой, Ориген спрашивает, возможно ли, чтобы заново творимый мир был в точности похож на предыдущий. В возражении тем,

¹ Выражаем благодарность Е. С. Тейтельбаум, А. Э. Буженинову и А. С. Меньшикову за полезные сведения языкового характера.

кто так считает, Ориген приводит образ рассыпаемых хлебных зерен: «То же, что говорят эти самые мужи, похоже на то, как если бы кто-нибудь стал утверждать, что если меру хлеба рассыпать по земле, то может случиться, что и во второй падение зерен будет то же самое и совершенно одинаковое (с падением их в первый раз), так что каждое отдельное зерно и во второй раз, высыпавшись, может лечь близ этого же зерна, рядом с которым оно было некогда в первый раз, и что вся мера во второй раз может рассыпаться в таком же порядке и образовать такие же фигуры, как и в первый раз... Точно так же, по моему мнению, невозможно и то, чтобы мир был восстановлен во второй раз в том же самом порядке, с теми же самыми рожденьями, смертями и действиями» [4, 105]. Не образ ли гераклитова «Дитя» с его «пессейей», на сей раз в маске то ли платоновского Демииурга, то ли библейского Творца у александрийца Оригена?! Не будем сбрасывать со счетов также и владычествующую в мире Тиху с опорой на произвольные и беспорядочные движения семян-атомов по учению Эпикура и его римского последователя Лукреция... Для нас важно то, что мы видим здесь *иную модель постижения случайного*, такую, в которой само случайное отнюдь не играет роль чего-то «привходящего», зависимого, прививаемого как чужая ветвь к стволу необходимости.

Можем ли мы положить эту модель в основу нашей интерпретации роли случайности в фотографии? *Чем* будет здесь случайность, если мы решим, что эта модель подходит для нас? Случайность, очевидно, скрыта в том элементарном обстоятельстве, что в броске костей, раскатывании зерен всегда будут получаться все новые и новые сочетания, что в них не будет заметно никакого постоянства, никакого повторения.

Итак, снимок — это бросок костей. На чем основана аналогия? Бросаемые кости — «данности» мира фактического (Faktizität), мира единичных фактов-вещей, в котором (и с которым) ведется игра фотографа. Далее, фотограф, как и тот, кто бросает кости, рассчитывает на удачный результат, на то, что выпадет «идеальное число». Он рассчитывает на то, что ему, благодаря снимку, *по воле случая* выпадет идеальный сюжет. В сам момент снимка фотограф, как и тот, кто бросает кости, оказывается слеп, он уже никак не может повлиять на исход «броска». Тот, кто бросает кости, может сколько угодно долго обдумывать свой шаг, готовиться к нему. Но и фотограф, как правило, долго готовится к снимку. Часто эта работа является для него важнейшей, решающей. Мы могли бы говорить, что у фотографа есть *идея*. Только эта идея радикально отличается от *замысла* художника-живописца, музыканта или поэта. Идея фотографа, как и ее воплощение, изначально подчинена фактическому и расположена в случайном. Его идея не отделена от самой решимости сделать снимок. Конечно, и эта решимость или задор, присущие фотографу, также сближают его дело с азартом (русское слово, произведенное от французского *hasard*!) игрока, бросающего кости в игре. В целом оба они, тот, кто играет, и фотограф, надеются на то, что абсолютно удачный бросок или удачный снимок достигнет того, что власть случая (вопреки знаменитому стиху Малларме!) будет наконец отменена.

Фотографы, пишущие о своем искусстве, как нам представляется, нередко говорят (или проговариваются) о приведенных выше обстоятельствах. Не их ли

также имеет в виду Картье-Брессон, рассуждающий в книге «Воображаемая реальность» о том, как рождается в фотографии ее сюжет: «Как можно отрицать сюжет? Он действительно необходим. И поскольку наш мир и наша собственная маленькая вселенная наводнены сюжетами, достаточно трезво взирать на происходящее и быть честным по отношению к тому, что ты чувствуешь... Сюжет не сводится к собиранию фактов, поскольку сами по себе факты совершенно не представляют интереса. Важно отобрать их, уловить истину глубинной реальности. В незначительном пустяке порой кроется великий сюжет, мелкий субъективный штрих становится лейтмотивом. Мы видим, заставляем себя видеть окружающий мир как некое свидетельство, и вот оно становится событием и в силу собственной функции рождает ритм, организующий форму» [3, 30].

Предложенная аналогия снимка и игры позволяет нам теперь предметно подойти к вопросу о структуре времени в произведении фотографии. Структура эта, как можно заметить, складывается из двух составляющих: во-первых, мгновения самого снимка («броска костей»); во-вторых, длительности восприятия, в котором оживают те «данности», которые по случаю попали в объектив. Не приходится говорить, насколько не соответствует положению дел обычная фраза об «остановленном» времени в фотографии. Время для нас, пока мы живем, в буквальном смысле остановиться не может! Остановленный миг оживает и длится в нашем восприятии, пока мы разглядываем снимок. В этой длительности длятся, живут те вещи-факты, «данности» нашего мира, которые запечатлены на фотографии. Фотография возвращает то, что когда-то имело место, но к настоящему времени прошло. Ее экзистенциальная структура может быть определена как структура встречи (см. об этом нашу статью в «Известиях Уральского федерального университета» [2]). Но какое место занимает в ней то самое «мгновение броска» — момент, что длился доли секунды, но благодаря которому возможны само протяжение длительности, встреча «вещей» с тем, кто рассматривает фотографию, а также друг с другом?

«Мгновение броска» — условие самой длительности. Мгновение снимка не кануло в Лету после того, как сработал затвор фотокамеры. Оно стало восприятием, оно длится в его длительности, представляя собой своего рода чистое условие, благодаря которому она, эта длительность, разворачивается. Как это возможно? Очевидно, решимость фотографа повторяется в сознании того, кто берется рассматривать фотографию. «Бросок костей» повторяется. Но наша аналогия с броском костей своей логикой влечет за собой другое уподобление. Мгновение снимка — как вспышка молнии, внезапно осветившая мир и выхватившая из него некоторые вещи и обстоятельства. Оно словно разнимает мир, отделяет одни факты от других, запечатленное — от того, что «не попало в кадр». Момент снимка — словно мгновенный разрез мира, но — что для нас сейчас особенно важно — также мгновенный разрез времени.

Момент снимка входит в восприятие, представляя собой его условие. Парадокс заключается в том, что, поскольку длительность восприятия есть длительность *момента*, а момент всегда дискретен, длительность неизменно прерывается. Длительность времени фотографии *сама в себе* дискретна, «обрывиста». Момент — длится,

а длительность — мгновенна. Парадокс не может быть разрешен, если мы рассматриваем момент и длительность в обычной манере по аналогии с пространственными величинами. Но в соответствии с предложенной выше моделью, по которой мгновение снимка подобно броску костей в игре, этот момент должен быть понят с содержательной стороны как *экзистенциальный жест*. Можно сопоставить этот жест с экзистенциалом наброска или проекта (der Entwurf) в аналитике Dasein'a, развернутой в книге «Бытие и Время» М. Хайдеггера. В драматической прозе Малларме «Igitur», равно как и в его поэме «Бросок костей» (Le coup de dés), произведениях, которые стали для философов в XX в. своеобразным интеллектуальным вызовом, этот жест выступает символом важнейшего творческого решения, обнимающего и завершающего жизнь. Хайдеггеровскому «наброску» соответствует у Малларме термин projet, «план», «проект», в корне имеющий все тот же самый «бросок» — le jet. Какой жест соответствует мгновению снимка, которое и длится в восприятии, и постоянно прерывает его? В мгновении, постоянно прерывающем длительность, следует видеть не только обрыв, но «одновременно» и *прорыв*, бросок в будущее. Этот бросок в будущее есть не что иное, как надежда фотографа (отраженным образом повторенная воспринимающим), надежда на то, что ему выпадет «удачное число».

Таким образом, в структуру времени фотографии входят в равной мере как прошлое, так и будущее. Прошрое «вещей» оживает в длительности нашего восприятия. Но сама длительность обращена и направлена мгновением броска: она простерта в направлении будущего.

Дело, конечно, в решимости («азарте») фотографа, делающего снимок. Именно этой решимостью и определяется структура времени фотографии. На что надеется фотограф? Можно, кажется, ответить просто: на удачу, на удачный случай. В реальности все обстоит, конечно, гораздо сложнее. Он надеется на то, что в перспективе его расчета дело разрешится абсолютно удачным сочетанием фактов-данностей, что у него сложится идеальный сюжет. В этой надежде все вещи словно выстраиваются в бесконечно углубленный порядок. Они готовы встать в этот сюжет, ждут этого. Мгновение решимости, надежды как прорыв длится в направлении глубины.

Другая сторона указанного выше парадокса: сама длительность обрывается, она мгновенна. Это также обусловлено характером *экзистенциального жеста*, который скрыт в простом мгновении съемки. Можно было бы показать, что этот жест отличается от аналогичного жеста художника, пишущего картину, поэта, слагающего стихотворение, и т. д. Надежда фотографа в сущности слепа. Перспектива вещей, ждущих случая встать в сюжет, на самом деле является сплошной средой, непроницаемой для разума, для художественного расчета. В чем причина? Отчасти объяснением являются технические условия самого дела фотографа. Кисть в руке живописца, карандаш в руке рисовальщика вовсе не то же самое, что камера в его руках. Зависимость от материалов и орудий творчества здесь совсем иная. Но дело не только в технике. Точнее говоря, характер зависимости от техники фотографа проявляет лишь общую его зависимость от мира «данностей», «вещей-фактов»: того круга фактического, в котором и с которым происходит его работа, в котором

существует и сам результат ее — фотоизображение. Для нас сейчас это важно постольку, поскольку позволяет понять, каким образом длительность мгновения, простертая в будущее, оказывается дискретной, прерывной. Фотограф, делающий снимок, как уже говорилось выше, оказывается в сам момент снимка так же слеп, как и игрок, бросающий кости.

Какую бы фотографию мы ни рассматривали: портретную, пейзажную, street-фотографию, — к рассматриваемому взгляду, как правило, примешивается странное, темное чувство, идущее откуда-то из глубины. Иногда это чувство явственно дает о себе знать, сопровождая восприятие, иногда оно безотчетно. Но часто оно единственное и остается, когда непосредственное впечатление от снимка уже почти изгладилось из памяти. Словно прикасаешься к самой темноте вещей, материи тех фактов-данностей мира, что захватывают нас, подчиняя себе. Взгляд останавливается, натываясь на темноту. Перспектива внезапно обрывается. Перед этой стеной мгновения стоит фотограф, когда, рассчитывая на идеальный «бросок костей», он нажимает на затвор камеры.

-
1. *Аристотель*. Сочинения : в 4 т. М., 1976. Т. 1. С. 178–179.
 2. *Голуб Е. А., Пургин С. П.* Фотография как встреча: экзистенциальный аспект анализа // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 3: Общественные науки. 2016. Т. 11, № 4(158).
 3. *Картье-Брессон А.* Воображаемая реальность. СПб., 2012. С. 30.
 4. *Ориген*. О началах. Самара, 1993. С. 105.
 5. *Святой Фома Аквинский*. Сумма теологии. М., 2006. Ч. 1. С. 221.
 6. Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. 1. С. 242.
 7. Dictionnaire de français Larousse [Электронный ресурс]. URL: http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/l_hasard (дата обращения: 01.03.2017).
 8. *Weil S.* Oeuvres. P., 1999.

Рукопись поступила в редакцию 15 марта 2017 г.