

А.В. ПОЛИТОВ

ХРОНОТОП ЗАПЕЧАТЛЕННОГО БЫТИЯ

Андрей Викторович Политов,

Пермский государственный национальный исследовательский университет, философско-социологический факультет, кафедра истории философии, соискатель ученой степени кандидата философских наук

e-mail: ulbricht2013@ya.ru

Букирева ул., д. 15, Пермь, 614990, Россия

В статье осмысливается метафизическая сущность и значение фотографии и записи (аудио, видео) в призме авторского истолкования понятия хронотопа А.А. Ухтомского и М.М. Бахтина. Способы фиксации, запечатления бытия техническими средствами по своей философской сути являются особыми хронотопными единствами, в которых в архивированном виде сохраняется образ, сущность и значение определенного времени, человеческой личности и жизни. Хронотопный микрокосм фотографии и записи обладает экзистенциальным значением для обращающегося к нему человека, поскольку несет в себе и собой выражает смыслы и ценности прошедшего времени, которые налично не присутствуют в мире, но могут быть актуально пережиты посредством обращения к собственной реальности запечатленного в фотографии образа. Основанием для бытия запечатленного прошедшего времени в окружающем мире служит материальный носитель, имеющий посредническую, инструментальную сущность.

Ключевые слова: Ухтомский, Бахтин, Хайдеггер, хронотоп, искусство, техника, фотография, запись, материальное основание, запечатленное.

Для цитирования: Политов А.В. Хронотоп запечатленного бытия // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 8–13.

Бытие сущего может быть запечатлено с помощью фотографии, видео- и аудио-записи, которые в дальнейшем будут обозначаться общим термином «запечатленное». По нашему мнению, зафиксированное фотографией и записью бытие выступает в качестве особенного хронотопного образования. Понятие хронотопа А.А. Ухтомского

и М.М. Бахтина [1] в контексте наших исследований [2] обозначает собой особое целое, образованное собственными пространственно-временными измерениями, обладающее индивидуальностью и уникальностью, и, вследствие этого, отличающееся и обособляющееся от окружающего повседневного макромира как особенный автономный самостоятельный микромир, микрокосм. Так, например, подлинное произведение искусства представляет собой хронотопную сферу автономной индивидуальной реальности художественного образа, противостоящей наличному обыденному бытию и кардинально отличающейся от него собственной уникальностью, неповторимостью, необычностью [3].

ФОТОГРАФИЯ И ЗАПИСЬ: ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ

Фотografia и запись несут в себе хронотоп запечатленного в них события жизни личности в сжатом, неразвернутом виде. При обращении к этим источникам, хранилищам ушедшего бытия человека хронотопный микрокосм прошедшего времени, содержащийся в них в потенциальном состоянии, актуализируется и разворачивается перед зрителем. Б. Галанов в очерке о великом графике Гюставе Доре писал: «сохранилась фотография, снятая в 1870 году. Доре в зените славы и успеха. <...> Что он сделает сейчас, подойдет к листу белой бумаги или, отложив кисти в сторону и прихватив с собой трость, отправится развлекаться?» [4, с. 234]. Фотография, будучи в обыденно-абстрактном понимании простым материальным предметом, обыкновенным техническим средством фиксации изображения, в своей глубокой метафизической сущности есть особый самостоятельный микрокосм, который сохраняет в себе значение и образ человеческой личности и жизни. В этом для нас выражается подлинный экзистенциально-онтологический смысл запечатленного как феномена особого рода.

Человек, обращаясь к фотографии и записи, не просто «вспоминает» о прошедшем, но проживая-

ет его заново, живет им, погружается в являющийся ему хронотопный микрокосм запечатленного. Это непосредственно-жизненное переживание человеком смыслов ушедшего времени есть, как мы полагаем, проявление онтологической, сущностной структуры человеческого бытия. Хронотоп воспринятого человеком образа прошлого, хранящегося в собственном хронотопном микромире запечатленного, входит в хронотопное единство воспринявшего его индивида. Внутренний хронотопный мир фотографии, несущий в себе смыслы ушедшего времени, соединяется с жизненным хронотопным миром человека, которому дорога и памятна эта фотография и то, что в ней запечатлено. Так происходит онтологическая диалогическая коммуникация двух хронотопных микрокосмов — человека и запечатленного бытия.

Запись есть сохраненный от всеуничтожающей силы времени его отрезок, а фотография — только единичный момент. Отличие аудио- и видеозаписи от запечатления бытия в фотографии состоит в том, что на фото время остановлено, а в записи — закольцовано. Запечатленное фотографией бытие представляет собой неподвижный единичный образ, а видео- и аудиозапись характеризуется наличием временного штриха определенной длительности, образованной началом и концом записи. В фотографии бытие выступает как замкнутый микромир, как застывший в безвременном пространстве запечатленный образ. В зафиксированном фотографией микрокосме бытие утратило свою связь со временем. Как отмечал французский философ второй половины XX в. Р. Барт, «в Фотографии обездвиживание, сковывание Времени принимает чрезмерную, чудовищную форму; Время закупоривается» [5, с. 161]. Фотографией представлен зримый образ самого небытия, поскольку фото фиксирует собой определенный момент времени, который затем обращается в ничто, проходит; и так как зафиксированное фотографией бытие уже не присутствует в мире, изображение на ней являет абсолютное небытие как таковое.

Запечатленное фотографией есть прежде всего визуальный, пространственный феномен, который характеризуется отсутствием временного измерения: зафиксирован только определенный момент времени, но самого его хода как такового нет. Однако запечатленное (как на фотографии, так и в записи) исторично, поскольку в нем проявляет свое значение и образ конкретная культурно-историческая эпоха. Отсутствие времени в запечатленном фотографией моменте бытия восполняется пространственной организацией ее внутреннего хронотопного микромира: фотография и любое изображение в целом выстраиваются как определенное, отграниченное от окружающего макромира нематериальное, обладающее собственной авто-

номной полноценной реальностью пространство, в которое помещен запечатленный образ. Микромир запечатленного нагляден в силу своей зримой обособленности, отличимости от окружающего мира. Пространственная характеристика не одинакова для всех видов запечатленного. Внутреннее собственное пространство видеозаписи образовано ее визуальным рядом; микромир видеозаписи (а равно и кинофильма) динамичен, в отличие от статичного изображения фотографии, но вместе с тем и ограничен собственными рамками, определенными началом и окончанием записи. Таким образом, пространственный мир хронотопа видеозаписи (и кинофильма) ограничен не только собственно пространственными границами места действия, но и временным измерением записи, ее продолжительностью.

Противоположной фотографии по пространственно-временным характеристикам является аудиозапись, поскольку в ней отсутствует пространственное измерение, ее хронотоп характеризуется исключительно временностью. Временной штрих аудиозаписи ограничен ее продолжительностью. Вместе с тем звук и музыка имеют определенное пространственное качество, которое является вторичным, внешним по отношению к имманентному музыке временному атрибуту, поскольку выражается оно лишь в осуществлении, воплощении музыки, когда она звучит в окружающем мировом макропространстве. Это поэтично выражено Ч. Диккенсом в его «Рождественской песни в прозе»: «Меж тем за окном туман и мрак настолько сгустились, что... старинная церковная колокольня... совсем скрылась из глаз, и колокол отзванивал часы и четверти где-то в облаках» [6, с. 15].

Диалектика имманентной нематериальной (следовательно, лишенной изначальной пространственной локализации) сущности музыки и ее материального мирского воплощения была гениально выражена Г.В.Ф. Гегелем в «Философии природы»: «звук относится к царству механизма, ибо он имеет дело с тяжелой материей. Форма, поскольку она вырывается из-под власти тяжести, но еще остается в ее сфере, здесь таким образом еще условна; это — свободное физическое проявление идеального, но еще прикрепленное к механическому, свобода внутри тяжелой материи от самой этой материи. <...> Рождение звука с трудом поддается пониманию. Когда специфическое внутри-себя-бытие, отделившись от тяжести, проступает наружу, это и есть звук; это — жалоба идеального, находящегося во власти другого, но вместе с тем и его торжестве над этой властью, ибо оно сохраняет в ней себя. <...> При звучании тела мы чувствуем, что вступаем в высшую сферу; звучание затрагивает наше интимнейшее чувство. Оно проникает внутрь души, потому что оно само есть внутреннее, субъективное. <...>

Для материальности необходимы материя и форма; звук и есть эта целостная форма, проявляющаяся во времени» [7, с. 182–184].

По нашему мнению, музыка, являясь чистой длительностью, в своем метафизическом значении есть абсолютное свидетельство временности, конечности всего сущего. Зрители по окончании концерта просят выхода музыкантов на бис, поскольку действие любой длительности неизменно заканчивается, но человек своим желанием протестует против времени, против конечности, стремясь продолжить событие на неопределенный срок, каждым своим поступком и мыслью желая отодвинуть, отдалить будущее неизбежное завершение. Поэтому по окончании лично значимого события человека может сопровождать не только светлое чувство, но и смутное неосознаваемое переживание, в котором проявляет себя чувство брэнности и конечности бытия, признание неизбежности конца.

МАТЕРИАЛЬНОЕ ОСНОВАНИЕ И ПОСТАВ

Человек может обращаться к запечатленному только в том случае, если есть материально-вещественное основание последнего: «лишь то, что так изображается нашему представлению и так противостоит нам как установленное и поставленное на свое основание, признается надежно стоящим, т. е. предметом. Лишь стоящее таким образом является тем, о чем мы с уверенностью можем сказать: “Оно есть”» [8, с. 60]. Чтобы записать или запечатлеть бытие, человеку необходимо техническое устройство для фиксации бытия и материальный носитель, который выступает в качестве основания. Материальный носитель может быть совершенно различным в зависимости от культурно-исторической эпохи и конкретных способов записи (бумага, фото- и киноплёнка, магнитная лента, диск). Что именно служит в качестве материального носителя, не является в философском плане существенным. Принципиально важно наличие самого материального основания для запечатления бытия. Но предметно-технический носитель, как и все материальное, хрупок, брэнен, конечен, ничтожен перед всепоглощающей силой времени. С уничтожением материально-телесного основания запечатленного исчезает доступ к его внутреннему микрокосму, к тому отрезку бытия, которое оно в себе и собой зафиксировало. С уничтожением всех материальных носителей хронотопный микромир запечатленного исчезает из окружающего макромира, поскольку без материального основания запись и запечатленное не могут осуществиться.

Бытие фиксируется в той степени совершенства, которую могут осуществить техническое средство и материальный носитель. Диктофонная запись будет воспроизводить запечатленное бытие в крайне узком диапазоне возможностей в силу своего несовершенства, а запись, сделанная профессиональной аппаратурой, воспроизводит реальность запечатленного в максимально возможной степени. Низкокачественная фотография представляет сжатый, узкий мирок, в то время как высококачественная — являет зрителю глубокую перспективу запечатленного в ней мирового феномена. Некачественное материальное основание не дает возможности обращения к микрокосму запечатленного или ограничивает доступ к нему. Поэтому, с нашей точки зрения, технический прогресс в области фото-, аудио- и видеотехники направлен прежде всего на максимизацию качества запечатления, на достижение доступности и легкости в применении технических средств и материальных носителей, чтобы каждый момент жизни мог быть зафиксированным без труда и в максимально высоком качестве. Но, следует отметить, цифровая техника в определенном плане уступает аналоговым техническим средствам и носителям: файл фотоснимка трудно сравнить с пленочным выцветшим слайдом, который, несмотря на свою ветхость и устарелость, обладает несоизмеримо более высокой и конкретной предметно-вещной осуществленностью.

Материальный носитель, выступающий в качестве основания, — это проводник, имеющий утилитарное, практическое предназначение. Исключительно прагматическая функция материального носителя в сочетании с технологическим устройством связывают его, по нашему мнению, с феноменом поставы, описанным М. Хайдеггером: «бытие сущего, став объектом приложения сил планетарной воли к господству, утрачивает глубинную экзистенциально-онтологическую основу самого человека, образуя особый мировой хронотоп, который Хайдеггер называет “поставом”» [9, с. 260]. С точки зрения основателя фундаментальной онтологии, постав есть сущность техники, «способ, каким действительное выходит из потаенности, становясь состоящим-в-наличии» [10, с. 231]. Таким же образом, как, согласно философии техники Хайдеггера, постав являет потаенную истину окружающему миру, так и сущность материально-технического основания заключается в том, что только оно делает возможным обращение человека к хронотопу зафиксированного бытия и раскрытие его собственной реальности перед личностью.

В дотехническую эпоху, в целом завершившуюся в начале XX в., природный мир был для человека не средством, но целью. Человек существовал рядом и вместе с природным миром, и забота рас-

пространялась на природу в такой же степени, как и в человеческом мире: «иным выглядело поле, которое обрабатывал прежний крестьянин, когда обрабатывать еще значило: заботиться и ухаживать. Крестьянский труд — не эксплуатация поля» [10, с. 226]. Появление техники означает зарождение технического отношения к природе, ее понимания только в качестве средства. При этом сама техника, как отмечает Хайдеггер, не является исключительно средством, но прежде всего служит способом раскрытия сущего: «она поэтому и не только человеческая деятельность, и не простое средство в рамках этой деятельности» [10, с. 230]. Если человек относится к природному миру как средству, то он должен знать, что в окружающем мире содержится необходимого для производства. Однако это знание воспринимается не как истина, а как факт: оно используется для того, чтобы эксплуатировать природу, и «существо современной техники ставит человека на путь такого раскрытия потаенности, благодаря которому действительность повсюду, более или менее явно, делается состоящей-в-наличии» [10, с. 231]. Хотя сущность техники состоит в раскрытии непотаенности, но для самой техники истина не имеет никакого значения, кроме практического, и в этом забвении истины Хайдеггер видит угрозу.

Природные богатства в техническую эпоху понимаются исключительно как источник для производства, «гидроэлектростанция не встроена в реку так, как встроены старый деревянный мост, веками связывающий один берег с другим. Скорее, река встроена в гидроэлектростанцию» [10, с. 227]. Только лишь инструментальное, практическое предназначение природного мира (и соответствующее отношение человека к нему), присущее технологической эре, имеет двойственное следствие: с одной стороны, техника раскрывает потаенность мира, и в этом Хайдеггер усматривает ее положительное и прогрессивное значение. С другой стороны, тот способ, каким происходит раскрытие потаенности, приобретает для мыслителя отрицательное значение. Выводя из потаенности то, что было скрыто в мире, постав делает раскрытое наличным и искусственно приписывает ему то, что не является изначальным, подлинным для самого раскрытого, но то, что практически необходимо и целесообразно самому поставу. Несобственность и отчужденность приобретает и человек, поскольку постав полностью вовлекает его в техносферу. «Применяя технику, человек первичнее ее участвует в поставляющем производстве как способе раскрытия потаенности. <...> Человек технической эпохи каким-то особенным, подчеркнутым образом втянут в раскрытие потаенности. <...> Угроза человеку идет даже не от возможного губительного действия машин и технических аппаратов. Под-

линяя угроза уже подступила к человеку в самом его существе. Господство постава грозит той опасностью, что человек окажется уже не в состоянии вернуться к более исходному раскрытию потаенного и услышать голос более ранней истины» [10, с. 228–234].

Характерно, что Хайдеггер говорит не о дальнейшем развитии техники и переходе ее в новую стадию, а о том, каким образом можно нейтрализовать ее опасность. Свой вариант умиротворения угрозы, исходящей от техники, он предлагает, обращаясь к близкому ему правремени старого доиндустриального мира: «когда-то не только техника носила название “техне”. <...> Когда-то про-из-веде-ние истины в красоту тоже называлось “техне”. Словом “техне” назывался и “пойесис” изящных искусств. <...> Искусство называлось просто “техне”. <...> Искусство не было фронтом культурного строительства. <...> Поскольку существо техники не есть нечто техническое, сущностное осмысление техники и решающее размежевание с ней должны произойти в области, которая, с одной стороны, родственна существу техники, а с другой, все-таки фундаментально отлична от него. Одной из таких областей является искусство» [10, с. 237–238].

Отличие мироощущения человека настоящего времени от мировосприятия Хайдеггера состоит, как мы полагаем, в том, что современный человек не может жить без техники, отказаться от нее или нейтрализовать ее влияние посредством искусства и поэзии. Современным людям техника и техническое отношение ко всему уже не может казаться чуждым, неестественным, как это представлялось Хайдеггеру. Отличие нашего представления о материальном носителе-основании от теории постава Хайдеггера лежит в произошедшей смене культурно-исторических эпох: анализируя сущность материального носителя, мы подходим к нему, как к пред-данному явлению, естественному и укорененному в бытовой культуре и повседневной жизни, но для Хайдеггера, который был современником появления и развития индустриальной культуры, техника была вторичной по сравнению с прежним доиндустриальным миром.

МАТЕРИАЛЬНЫЙ НОСИТЕЛЬ КАК КУЛЬТУРНО- ИСТОРИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Каждый материальный носитель принадлежит к определенной культурно-исторической эпохе и характеризует ее, но вне своего собственного актуального времени быстро устаревает. Речь идет не о буквальном «физическом» старении предмета техники под воздействием материальных процессов (при котором происходит

медленное разрушение и деформация телесного сущего), но, прежде всего, о выражении каждой вещью своей собственной культурно-исторической эпохи, в которую она появилась и существовала; это проявляется в обывательской фразе «вещь морально устарела», которой характеризуется отжившая свой век техника. Каждая последующая эпоха отрицает предшествующую, поэтому для большинства потребителей вещь из предыдущей эпохи будет выглядеть устаревшей и более плохой, чем вещь современной эпохи. С изменением эпох сущее, бывшее в предыдущий исторический период материальным носителем, исключительно техническим, подручным средством, в последующую эпоху становится культурным артефактом, и в некоторых случаях — произведением искусства, утрачивая инструментальное предназначение, получая собственное, свободное от утилитарного служения, значение.

Материальное основание и микромир запечатленного находятся в изначальном диалектическом взаимодействии: если состояние вещественно-предметного основания максимальное из возможного (материальный носитель целостен, работоспособен, находится в хорошей сохранности, не подвержен различного рода деформациям), то доступ к собственной хронотопной реальности запечатленного возможен в аналогичной степени. Если же материальное основание находится в плохом состоянии, то доступ к хронотопному микромиру запечатленного бытия будет затруднен. Для прояснения диалектики материального основания и воплощенного с его помощью хронотопного микрокосма запечатленного бытия приведем несколько поясняющих примеров. Фотопленка, на которой в виде определенного изображения запечатлен конкретный момент времени, есть материальное основание, а запечатленное изображение являет хронотопный микромир зафиксированного бытия. Фотобумага, на которой отпечатано изображение, также является материальным основанием. Все вместе взятое — материальное основание (фотобумага, пленка), изображение и запечатленный на нем образ — есть сама фотография как самостоятельное сущее, содержащее в себе микрокосм зафиксированного ею момента времени.

Примером историчности материального основания выступают конкретно-технические способы запечатления бытия. Так, фотопленка и фотобумага как материальные носители были присущи только определенному культурно-историческому периоду, ограниченному последним десятилетием XX века. В первое десятилетие XXI в. фотопленка представляла собой уже культурный артефакт, но не инструментально-технический способ запечатления. Материально-вещественным основанием аудио- и видеозаписи в разные периоды станови-

лись пленка, магнитная лента, оптические и механические диски. На них с различной степенью совершенства были сохранены определенные записи, и именно качество воспроизведения (которое по своей сути является ничем иным, как показателем качества запечатления бытия) в результате развития технологий стало ключевой характеристикой, по которой сравнивается уровень различных материальных носителей.

Своеобразным следствием сочетания историчности материально-вещественного основания и его узкотехнического предназначения стало разделение материальных носителей запечатленного на аналоговые и цифровые, появившееся в конце XX — начале XXI века. Появлению этого разделения сопутствует феномен исчезновения непосредственного материального носителя. Научно-технический прогресс привел к тому, что необходимость в предметном, наличном материальном носителе для запечатленного (диск, кассета, бумага) в настоящее время начинает пропадать. Из повседневного обращения исчезает наличный, непосредственный материальный носитель в предметном воплощении. Как таковой он остается (например, в виде жесткого диска на сервере), но изымается из бытового обращения, исторически устаревает, теряет свое инструментальное, утилитарное предназначение для большинства потребителей.

В заключение обрисует в общих чертах основное, согласно нашему пониманию, философское значение фотографии и аудио-видеозаписи как культурно-исторических феноменов особого рода. Подлинная суть запечатленного состоит в том, что оно есть носитель и хранитель ушедшего времени, проводник в прошлое. Фотография и запись, фиксируя собой человеческое бытие и образ личности, вместе с тем являются свидетелями абсолютной текучести, конечности бытия, выражают негативность времени. Показывая запечатленный образ прошлого, они одновременно с этим демонстрируют его небытие в настоящем и бренность, сиюминутность всего существующего в целом. Разумеется, время есть бытие, существование сущего, но время есть и конечность, смертность, временность, небытие сущего. Фотография, запечатлев момент человеческой жизни и сохранив его тем самым в своем хронотопном микромире от всеуничтожающей силы времени, вместе с тем проявляет ничтожность бытия сущего в сравнении с абсолютно отчужденным и безразличным к конечной жизни человека временем как таковым. Подлинное онтологически-экзистенциальное значение запечатленного выражается в том, что хронотопный микрокосм сохраненного фотографией и записью образа человеческой личности и жизни противостоит внешней всепоглощающей тотально негативной силе времени.

Список источников

1. Политов А.В. Онтологический смысл понятия хронотопа в философских идеях А. Ухтомского и М. Бахтина // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. 2014. Т. 14. № 4. С. 50–62.
2. Политов А.В. Семантический мир сущего: хронотоп как категория онтологии // Философия и культура. 2015. № 5. С. 696–703. DOI: 10.7256/1999-2793.2015.5.11611
3. Политов А.В. Произведение искусства как хронотоп // Обсерватория культуры. 2014. № 5. С. 44–50.
4. Галанов Б.Е. Платье для Алисы: диалог писателя и художника. Москва : Книга, 1990. 302 с.
5. Барт Р. Camera lucida : комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.
6. Диккенс Ч. Рождественская песнь в прозе // Ч. Диккенс. Собрание сочинений : в 30 т. Т. 12. Рождественские повести. Москва : ГИХЛ, 1959. 508 с.
7. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Ч. 2. Философия природы // Г.В.Ф. Гегель. Сочинения. Т. 2. Москва ; Ленинград, 1934. 683 с.
8. Хайдеггер М. Положение об основании. Статьи и фрагменты / пер. с нем., глоссарий, послесловие О.А. Коваль ; предисловие Е.Ю. Сиверцева. Санкт-Петербург : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ ; Алетеия, 2000. 290 с.
9. Подорога В.А. Выражение и смысл. Москва : Ad Marginem, 1995. 428 с.
10. Хайдеггер М. Вопрос о технике // М. Хайдеггер. Время и бытие : статьи и выступления / пер. с нем. В.В. Библихина. Москва : Республика, 1993. С. 221–238.

A.V. POLITOV

CHRONOTOPE OF THE CAPTURED ENTITY

The article conceptualizes the metaphysical essence and meaning of photography and recording (audio, video) through the prism of the author's interpretation of the concept of chronotope by A. Ukhtomsky and M. Bakhtin. The author suggests that these methods of capturing or fixing the reality using technical means serve in their philosophical substance as some special chronotope entities which conserve the image, essence, and meaning of a certain time, person and life. The inner microcosm of photography and recording has existential significance for the person who refers to it, because it bears and expresses the meanings and values that existed in the past, that are not present in the world now, but can be actually relived by appealing to the own reality of the image captured in the photograph. The material media with their mediatory, instrumental entity serve as a basis for existence of the captured past in the world around.

Key words: Ukhtomsky, Bakhtin, Heidegger, chronotope, art, technique, photography, record, basis, captured.

Citation: Politov A.V. Chronotope of the Captured Entity, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 8–13.

About author

Andrei Viktorovich Politov,

Perm State National Research University,
Faculty of Philosophy and Sociology,

Department of History of Philosophy,
Candidate for the degree of PhD
e-mail: ulbricht2013@ya.ru
Bukireva st., 15, Perm, 614990, Russia

References

1. Politov A.V. Ontological meaning of the concept of chronotope in the philosophical ideas of A. Ukhtomsky and M. Bakhtin, *Scientific Yearbook of the Institute of philosophy and law, Ural branch of the Russian Academy of Sciences*, 2014, vol. 14, no. 4, pp. 50–62.
2. Politov A.V. Semantic world of being: the chronotope as a category of the ontology, *Philosophy and culture*, 2015, no. 5, pp. 696–703. DOI: 10.7256/1999-2793.2015.5.11611
3. Politov A.V. Artwork as the chronotope, *Observatory of culture*, 2014, no. 5, pp. 44–50.
4. Galanov B.E. *Dress for the Alice: the dialog of Author and Painter*. Moscow, Kniga Publ., 1990, 302 p. (in Russ.)
5. Barthes R. *Camera lucida. Comment on photography*. Moscow, Ad Marginem Press, 2011, 272 p. (in Russ.)
6. Dickens C. A Christmas Carol in prose *Dickens C. Collected works in 30 volumes*. Vol. 12. Christmas books. Moscow, GIHL Publ., 1959, 508 p. (in Russ.)
7. Hegel G.W.F. Encyclopedia of philosophy, *Hegel G.W.F. Works, vol. 2*. Moscow, Leningrad, 1934, 683 p. (in Russ.)
8. Heidegger M. *The provision of the basis. Articles and fragments*. St. Petersburg, Aletheia Publ, 2000, 290 p. (in Russ.)
9. Podoroga V.A. *Expression and meaning*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1995, 213 p. (in Russ.)
10. Heidegger M. The Question concerning technology, *Heidegger M. Time and being: Articles and speeches*. Moscow, Respublika Publ, 1993, pp. 221 – 238 (in Russ.)