

“

*каждый пишущий о фотографии делает выбор  
в пользу того или иного ее понимания.*

*И этот выбор едва ли не более красноречив,  
чем все, что он имеет сказать...*

”

Оксана Гавришина

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

империя  
с в е т а

**О Ч Е Р К И   В И З У А Л Ь Н О С Т И**

Оксана Гавришина

# Империя света:

**фотография как  
визуальная практика  
эпохи «современности»**

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА 2011

УДК 77.04  
ББК 85.160  
Г12

Художник  
*Е. Габриелев*

**Гавришина О.В.**

Г 12 Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». — М.: Новое литературное обозрение. 2011. — 192 с.: ил.

Оксана Гавришина — историк культуры, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ. Книга «Империя света» составлена из статей 2002—2010 годов и посвящена условиям фотографического «видения» — разноплановым, исторически обусловленным и обнаруживаемым внутри самой фотографии, а не в сопутствующих ей текстах. Способность фотографии раскрывать и демонстрировать собственные основания — главная тема, объединяющая вошедшие в книгу материалы.

УДК 77.04  
ББК 85.160

**ISBN 978-5-86793-898-7**

© О.В. Гавришина, 2011

© Е. Габриелев. Оформление, макет серии, фотографии на обложке,  
2011

© «Новое литературное обозрение», 2011

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Вначале несколько слов о названии. «Империя света» — название картины бельгийского художника-сюрреалиста Рене Магритта. Под дневным небом, голубизну которого подчеркивают белые облака, мы видим ночную улицу: дом со светящимися окнами, фонарь перед домом, от которого расходятся лучи света, темные силуэты деревьев. Магритт неоднократно возвращался к этому сюжету в период с 1949 по 1964 год. В некоторых вариантах (например, на полотне из коллекции Королевских музеев изящных искусств в Брюсселе) на переднем плане картины появляется пруд, в котором отражается ночная улица, тем самым удваиваются все эффекты неравномерного освещения: переходы от света к темноте, от видимого к невидимому.

Почти буквально совпадающую с этим сюжетом сцену описывает в заключительных словах предисловия к своей книге о природе фотографии и кинематографа современник Магритта, немецкий критик Зигфрид Кракауэр. «Я был еще юнцом, когда впервые в своей жизни увидел кинофильм. Впечатление, вероятно, было упоительным, потому что я сразу же решил написать об этом. [...] Я забыл, осуществился ли [мой первый литературный замысел], однако не забыл придуманного для него длинного заголовка... “Кинофильм как открыватель чудес повседневной жизни” — гласил он. И я помню, словно это было сегодня, сами эти чудеса. Глубоко потрясла меня преображенная пятнами света и теней обычная улица пригорода с несколькими стоящими порознь деревьями и лужей на первом плане, в которой отражались фасады невидимых в кадре домов и клочок неба. Когда подул ветерок, тени и дома вдруг заколыхались. Я увидел наш мир дрожащим в грязной луже,— эта картина до сих пор не выходит из моей памяти»<sup>1</sup>. «Природа фильма» Кракауэра была опубликована в 1960 году на английском языке, но речь, конечно, не идет о прямой связи с Магриттом. И полотна Магритта, и воспоминание Кракауэра отсылают к общему истоку: художественной ситуации 1920—1930-х годов, когда радикальному переосмыслению подвергаются способы представления реальности.

Мотив «отражения», появляющийся и у Магритта, и у Кракауэра, одновременно неизбежен и избыточен, поскольку физическому отражению здесь предшествует «отражение» предмета при помощи определенного изобразительного средства (будь то жи-

вопись или кинематограф). Примечательно, что характеристика «чудесного» распространяется в равной мере и на объект (обыденная городская сцена), и на само средство изображения.

В оригинальном названии картины Магритта «L'Empire des lumières» оба слова многозначны. «Империя» означает одновременно и власть (лат. *imperiū*), и территорию, на которой эта власть действует, «свет» (по-французски используется грамматическая форма множественного числа) кроме словарного значения отсылает к французскому названию эпохи Просвещения: здесь вводится тема знания (со всеми его социальными и политическими эффектами), а также связи знания и видения. Разные сочетания этих значений порождают смысловую игру, позволяющую прочитывать название и как серьезное, и как ироничное. Свет в «ночной» части картины Магритта — не просто изобразительный мотив, который позволяет продемонстрировать мастерство художника, это условие, обеспечивающее возможность видения как такового. Причем само это условие — свет (как в первом, так и во втором значении) — становится видимым только «ночью», когда обнаруживаются пределы его действия.

Можно сказать, что «Империя света» Магритта — развернутая визуальная метафора видения вообще<sup>2</sup>, но в отношении фотографии эта метафора задействована тем более последовательно. Видение всегда обусловлено, видение всегда опосредованно. Фотография в буквальном смысле зависит от наличия источника света. Но если действие света на светочувствительную поверхность является физическим условием возможности фотографического изображения, то культурные нормы, социальные практики и властные отношения представляют условия, обеспечивающие надделение фотографии значением. Разноплановым условиям фотографического «видения» посвящена эта книга.

Возможно, предложенное понимание фотографии может показаться читателю необычным. Стоит ли уделять столько внимания условиям видения, которые столь очевидны для самого зрителя, что ускользают от него? Не лучше ли отвечать на вопросы, которые возникают при взгляде на фотографию, чем на те, которые не возникают? В другой форме эти вопросы предполагают возврат к дискуссиям о природе искусства в европейском авангарде. Должно ли искусство отвечать существующим художественным вкусам? Как, по каким критериям нечто опознается как «искусство»? Не случайно фотография как изображение, способность которого к реалистичной репрезентации менее всего ставилась под сомнение, играла столь существенную роль в этих дискуссиях.

Зачастую именно наш спонтанный интерес к фотографии, готовность приписать этому типу изображения то или иное значение («реальности», «художественности», «пропаганды») и должны становиться предметом исследования.

Важно при этом, что искомые условия фотографического «видения» существуют не где-то вовне — в текстах фотографов и критиков, откликах современников и т.д.; они могут быть обнаружены внутри фотографии, в конкретных снимках и изобразительных сериях. Вполне в духе авангарда эту характеристику можно назвать рефлексивностью медиума. Под рефлексивностью в широком смысле мы понимаем способность фотографии раскрывать свои собственные основания. Центральной здесь становится проблема подобия. Что есть подобие? В каком смысле фотография «похожа» на изображенный объект? Отклонение, пусть ничтожно малое, существует всегда. Любое появление мотива подобия внутри снимка — будь то отражения, повторяющиеся объекты, похожие люди, другие изображения («изображение в изображении») — будет рассматриваться как рефлексивный момент. Фотография как бы проговаривается о своей природе. В этом зазоре — похожести и непохожести — и заключена теоретическая проблема.

Тексты, составившие эту книгу, были написаны в период с 2002 по 2010 год. И хотя каждый из текстов, безусловно, несет на себе отпечаток первоначального контекста публикации, вместе они образуют новое целое. Это целое определяется теоретической рамкой — понятием «модерности» (Modernity). Считается, что одним из первых авторов, употребивших этот термин в значении нового антропологического опыта (связанного с «большим городом» с присущими этому социальному пространству анонимными персонажами, новым ритмом движения и, что особенно важно, особыми визуальными стратегиями), был Шарль Бодлер — в знаменитом эссе «Поэт современной жизни»<sup>3</sup>. Соответственно, нижняя хронологическая граница «модерности» определяется примерно 1830-ми годами. Я понимаю, что само это слово звучит по-русски не слишком хорошо. Но, возможно, само это неудобство, близость к другим понятиям — художественного стиля рубежа XIX—XX веков («модерн»), движения в художественной культуре первой трети XX века («модернизм»), исторического периода («новое время») и др., указывает не только на неустойчивое словоупотребление, но и на открытость, неустойчивость самих этих практик. Условия фотографического «видения», глубоко укорененные в практиках и смысловых структурах «модерности», оказываются столь же открытыми и подвижными.

Любая книга всегда — не только результат индивидуальной работы того или иного автора, но и эффект научной среды. Очень многим в профессии и жизни я обязана своим учителям — Галине Ивановне Зверевой и Борису Владимировичу Дубину. Но не в меньшей мере я признательна своим студентам, всегда щедро обеспечивавшим столь важное для любого автора условие высказывания — доверие. Я благодарна Елене Петровской, Сергею Зенкину, Галине Орловой, Татьяне Дашковой, Юлии Лидерман, Марии Неклюдовой, а также коллегам по кафедре истории и теории культуры РГГУ и представителям многих других научных центров Москвы, Санкт-Петербурга, Вильнюса, Нью-Йорка, Бостона и Ларами (штат Вайоминг), на разных стадиях принимавшим участие в обсуждении материалов этой книги. Особые слова благодарности редакторам, работавшим с первоначальными версиями собранных здесь текстов (к сожалению, нет возможности перечислить всех), и, конечно, Галине Ельшевской, редактору этой книги.

*Оксана Гавришина, 15 ноября 2010 г., Москва*



## ПРОБЛЕМА КАНОНА В (ИСТОРИИ) ФОТОГРАФИИ

Фотография — «современный» медиум<sup>1</sup> par excellence. Время возникновения фотографии буквально совпадает с началом социального и культурного режима модерности (городской «современности»). Почти одновременное объявление об изобретении фотографического процесса во Франции и Великобритании в 1839 году становится результатом экспериментов по закреплению изображения на светочувствительной поверхности, которые активно велись с середины 1820-х годов. Фотография очень быстро становится массовым способом создания и тиражирования изображений, охватывая различные сферы — от портрета и видовой фотографии до репортажа и медицинской, криминалистической фотографии.

Хотя выставки фотографии, печатные фотоиздания, фотографические общества возникают очень рано<sup>2</sup>, все эти формы привнесения иерархии в сферу фотографии до поры остаются маргинальными. В XIX веке нет и речи о выделении самостоятельного канона в фотографии, ибо к этому медиуму категория канона пока неприменима.

Изначально в смысловой структуре модерности фотография связана с полюсом «настоящего», «текущего момента», «бескачественного» и в таком понимании противостоит полюсу «истории», «классики», «канона». Формирование канона предполагает введение представления о ценностной иерархии. Вопрос о составе канона при этом оказывается вторичным по отношению к вопросу о самих основаниях установления иерархии в такой сфере, как фотография.

«Настоящее» в смысловой структуре модерности — неиерархизированная сфера. Серьезное внимание к специфическим возможностям фотографии как средства изображения указывает на осознание самостоятельного потенциала «настоящего», последовательно эта тенденция начинает проявляться только в начале XX века. Складывание канона в области фотографии не было однонаправленным процессом подчинения фотографии критериям отбора, заимствованным из других сфер<sup>3</sup>. Напро-

тив, это был динамичный процесс, за которым стояла борьба разных позиций и направлений. Вопрос о формировании фотографического канона, по сути, является вопросом о культурной рефлексии условий «современности».

В 1900—1930-е годы возникает три альтернативных версии понимания природы фотографии, каждая из которых предполагала определенные принципы организации гетерогенного фотографического поля и в потенциале образования канона. Победившая версия, институционально связанная с Музеем современного искусства в Нью-Йорке и представляющая разновидность художественной критики, со временем подчинила программы «соперников» — пикториальной и авангардной фотографии. Эти направления оказались вписаны в утвердившийся канон на уровне отдельных снимков, однако при этом подчинены иной логике понимания фотографии. В этом смысле можно говорить о необходимости археологического усилия: важно рассмотреть критерии «фотографического» в каждой из версий в качестве независимых и предлагающих самостоятельный вариант организации фотографического канона.

Наиболее ранней по времени (1900—1910-е годы) была версия, сформулированная в русле международного движения пикториальной фотографии. Показательна в этом отношении фигура американского фотографа Альфреда Стиглица. В контексте нашего рассуждения важными оказываются не только работы самого Стиглица, но и его деятельность по созданию новых институциональных форм: он организует фотографическое общество нового типа («Фотосецессион»), с 1903 года издает журнал («Camera Work»), в котором публикуются как американские, так и европейские фотографии-пикториалисты, содержит галерею («291»).

На первый взгляд, движение пикториалистов очень близко примыкало к любительской фотографии середины XIX века и к деятельности многочисленных фотографических обществ и клубов фотолюбителей, распространившихся на рубеже XIX—XX веков. Приближенная к живописной манере стилистика снимков, подчеркнутое внимание к композиции, иде-

ализированные объекты, «возвышенные» сюжеты — именно эти отличительные особенности пикториальной фотографии подвергались потом жесткой критике со стороны фотографов следующего (авангардного) поколения.

Действительно, необходимо подчеркнуть известную «архаичность» пикториализма в понимании предмета изображения. Пикториальная фотография, являясь фотографией по технике, не является фотографией (в современном понимании) по типу изображения. Связь изображения с реальностью не подчеркивается, а, напротив, всячески скрывается (в том числе при помощи подписей к фотографиям). Статусом реальности для пикториалистов обладает не изображенный объект, а сама фотография. Примечательно то, что разница эта не всегда очевидна сегодня. Характерным примером здесь может послужить известная фотография Стиглица «Нижняя палуба / Третьим классом» («The Steerage») 1907 года<sup>4</sup>. Зачастую эта фотография воспринимается как образчик социальной фотографии, связанной с массовой эмиграцией в США в начале XX века. Однако, не говоря уже о том, что снимок был сделан на пароходе, плывущем из Америки в Европу, а не в обратном направлении, понимание фотографии у Стиглица существенно отличалось от программы документальной фотографии. Здесь важным представляется привести развернутую цитату из более позднего рассказа Стиглица о том, как был сделан этот снимок.

Сцена заворожила меня: круглая соломенная шляпа, труба парохода, склоняющаяся влево, лестница, склоняющаяся вправо, белые сходни с цепными перилами; белые перекинутые на спине подтяжки на мужчине внизу; круглые железные детали механизмов на нижней палубе; мачта, врезающаяся в небо и образующая треугольник. Я стоял, не в силах пошевелиться какое-то время. Я видел соотношение визуальных форм, а сквозь него проступало новое видение, которое захватило меня: близость простым людям; ощущение корабля, океана, неба; чувство освобождения, чувство, что я вырвался из толпы, называемой «богатые». Мне на ум

пришел Рембрандт, и я подумал, почувствовал ли бы он то же самое на моем месте. Я направился к главной лестнице парохода, спустился в каюту, схватил свой фотоаппарат «Graflex» и поспешил обратно, не переставая думать о том, не переменял ли позу человек в соломенной шляпе. Случись это, картины, которую я видел, больше бы не существовало.

Мужчина в соломенной шляпе не сдвинулся ни на дюйм, мужчина в перекрешенных подтяжках стоял все там же, беседуя с кем-то. Женщина с ребенком на руках неподвижно сидела на полу. Никто не сдвинулся с места. У меня была только одна подготовленная пластина негатива. Удастся ли мне запечатлеть то, что я чувствовал? С замирающим сердцем я открыл затвор фотоаппарата. Если мне удалось задуманное, этот снимок превзойдет все мои прежние работы. Это будет визуальный образ, основанный на соотносящихся друг с другом формах и глубочайших человеческих чувствах — шаг вперед в моей собственной эволюции, неожиданное открытие<sup>5</sup>.

Более всего в этом подробном описании поражает несовпадение нашего визуального опыта в отношении фотографии и визуального опыта Стиглица. Для него фотографическое изображение выстраивается как умозрительная конструкция. Даже время здесь (к удаче фотографа) предстает как совсем не фотографическое. Сегодня нам трудно увидеть пикториальную фотографию, не подчиняя ее позднейшей логике фотографии как документального свидетельства<sup>6</sup>.

Однако, даже привлекая живопись (и графику) в качестве «оправдания» фотографии, пикториалисты, по всей видимости, одними из первых выдвинули положение об автономности и самодостаточности фотографического изображения. В основу понимания природы фотографии пикториалисты кладут ее материальность — конкретные физические и перцептивные характеристики негатива и отпечатка. Единицей анализа для них выступает единичный снимок во всей его осязаемой конкретности.

Напомним о том значении, которое Стиглиц и другие участники движения придавали качеству отпечатка<sup>7</sup>. Именно на этом основании пикториалисты выбирали «предшественников». Так, в журнале «Camera Work» неоднократно публиковались работы Дэвида О. Хилла и Роберта Адамсона 1840-х годов, выполненные в технике калотипа. В калотипах пикториалистов привлекал, в частности, эффект размытости контуров, который обеспечивал переключение внимания с изображенных объектов на поверхность снимка. Нечеткость контуров в калотипе была результатом производства отпечатка с бумажного негатива; пикториалисты добивались сходного эффекта, подвергая сложной обработке каждую пластину негатива. Длительный и трудоемкий процесс создания отпечатка являлся, в их понимании, неотъемлемой составляющей работы фотографа.

Еще раз подчеркнем: говоря о каноне в фотографии, мы имеем в виду не выделение определенной группы фотографий, которые удовлетворяют критерию качества, заимствованному из другой сферы, а выработку нового критерия, который применим *ко всем фотографиям без исключения*. В пикториальной версии канона таким критерием становится качество поверхности снимка. Так, два отпечатка с одного негатива, сделанные в одно и то же время, могут обладать совершенно разным статусом для пикториалистов. Говоря о пикториальной версии фотографического канона, следует, таким образом, куда большее внимание уделять не стилистике снимков, а их материальным характеристикам.

Несмотря на все позднейшие противоречия, не случайна преемственность, которую можно проследить между пикториальной фотографией и авангардной фотографией 1920-х годов. Последний выпуск журнала «Camera Work» стал площадкой, на которой были сформулированы принципы так называемой «прямой» (straight) фотографии. Профессиональный путь многих крупнейших фотографов XX века, особенно в США, начинался с пикториальной фотографии. И пикториалистов, и авангардистов интересует специфика фотографии как медиум-

ма (хотя они и исходят из разных оснований). Как таковая попытка пикториалистов придать фотографии как медиуму высокий статус нова и радикальна и в этом смысле имеет современную природу.

Однако эти свойства пикториальной фотографии будут осмыслены намного позже. К концу же 1910-х годов несовпадение режимов изображения пикториальной и документальной фотографии (именно последний режим становится основным в XX веке), равно как и быстрое развитие техники съемки, печати и тиражирования фотографий, которое не оставляло места для кропотливой работы с каждым снимком, столь значимой для пикториалистов, привело к стремительному устареванию пикториальной фотографии. «Пикториальная» версия построения фотографического канона, очень мало востребованная в XX веке, вновь обретет актуальность лишь на рубеже XXI столетия.

Вторая версия канона связана с авангардной фотографией. В конце 1910-х годов в европейском авангарде происходит радикальное переосмысление «искусства», и именно фотография, со всеми присущими этому медиуму характеристиками (тиражируемость, случайный характер отдельного снимка, способность к фиксации социальной реальности и др.), становится одним из источников формирования нового его понимания. Происходит легитимация фотографического изображения. Его связь с реальностью становится не недостатком, а достоинством. Более того, раскрывается потенциал фотографии как средства преобразования социальной и политической реальности.

При этом существенно меняется представление о единице анализа в области фотографии. Александр Родченко и Эль Лисицкий в России, Ласло Мохой-Надь и фотографы круга Баухауза в Германии, Ман Рэй и другие сюрреалисты во Франции не только экспериментируют с ракурсом, коллажной техникой, двойной экспозицией и т.п., они создают новые формы экспонирования и публикации фотографии. Возникает новый тип иллюстрированного журнала, представляющего, по сути,

монтажный принцип (например, «СССР на стройке»); меняются принципы построения и осмысления выставочного пространства (упомянем здесь выставку «Film und Foto» в Штуттгарте в 1929 году).

Деятели европейского авангарда подчеркивают неустранимые социальные и политические коннотации изображения в новой медийной ситуации. В авангардной версии организации фотографического поля фотография никогда не предстает как единичный снимок: напротив, всегда подчеркивается ее серийная природа, включенность в некое целое, рамки которого должны осознаваться и сознательно устанавливаться. Кроме того, в этих условиях утрачивается значимость индивидуального авторства, и на первый план выходит коллективный характер производства и потребления изображений<sup>8</sup>.

Если о каноне в традиционном понимании здесь говорить трудно — ибо авангард противостоит классике, канону как принципу, — то можно и нужно говорить об альтернативном подходе к установлению смысловой иерархии (далеко не только в области фотографии), который формулируется в европейском авангарде. «Современность» не нуждается во внешних источниках иерархии. Значимость — подвижный эффект, возникающий из текущей, данной ситуации. Это не означает, что фотографов этого направления совершенно не интересуют предшественники. В авангарде была четкая программа отношения к предшествующей традиции. Так, именно сюрреалисты и конструктивисты «открыли» Эжена Атже (на выставке в Штуттгарте было представлено одиннадцать фотографий Атже, пример с публикацией снимка Атже «Солнечное затмение» на обложке журнала «Сюрреалистическая революция» в 1926 году является хрестоматийным). Однако фотография Атже или даже случайная фотография оказывается важна потому, что на уровне самого изображения она способна нести идею контекста, множественности и смысловой неоднозначности изображения. Контекст всегда первичен в отношении отдельного снимка. Опять-таки, *любая* фотография, удовлетворяющая этим требованиям, может войти в канон.

Художественный язык авангарда, в том числе и в фотографии, сделался частью художественной культуры второй половины XX века, однако «победившая» (третья) версия фотографического канона исходит из другой логики. Утвердившийся канон во многом был реакцией на понимание природы фотографии в авангарде, направленной в первую очередь против политической ангажированности фотографии.

Исторически за формирование канона в фотографии («победившей» третьей версии) отвечает вполне конкретная институция — Музей современного искусства в Нью-Йорке (далее МоМА), в частности первый куратор коллекции фотографии Бомонт Ньюхолл и третий ее куратор Джон Жарковски.

В 1937 году<sup>9</sup> в МоМА прошла выставка «Фотография, 1839—1937». Это была первая выставка такого масштаба, где не просто были представлены фотографии разных периодов и жанров, но где к фотографии было применено понятие «истории». Иллюстрированный каталог этой выставки, написанный Бомонтом Ньюхоллом, стал одним из первых обобщающих трудов по истории фотографии. Дополненное и многократно переизданное это издание до сих пор сохраняет свое значение.

Если внимательно рассмотреть структуру «истории фотографии» Ньюхолла<sup>10</sup>, становится очевидной ее эклектичность. Шестнадцать глав, на которые поделена книга, основаны на разных принципах. Не удается выдержать последовательно даже хронологический принцип: при общем следовании хронологии внутри отдельных глав Ньюхолл вынужден несколько раз возвращаться к истоку (середине XIX века).

За экскурсом, охватывающим оптические условия фотографического изображения, случаи использования камеры-обскура до изобретения фотографии и ранние эксперименты, следует глава, посвященная дагерротипу как первому массовому типу фотографии. Следующая глава посвящена еще одной технике, с которой связано изобретение фотографии, — калотипу.

При всей привычности подобного представления истоков фотографии важно помнить о нескольких обстоятельствах.



Дагерротип уже в 1840-е годы был весьма распространенным типом изображения, особенно во Франции и США. При этом нужно учитывать, что каждый дагерротип является уникальным изображением, если не было экспонировано последовательно две пластины. Калотип, напротив, хотя и относится к позитивно-негативным процессам и, следовательно, подлежит тиражированию, в ранний период был распространен очень мало и использовался более всего просвещенными любителями. Так что обе эти главы в значительной мере зависят от уникального, во всяком случае, достаточно редкого фотографического материала. Примечательно, что исторически внимание к дагерротипу и калотипу, которые уравниваются по значению в тексте Ньюхолла, происходило из разных источников. Дагерротип изучался как техническое достижение, калотип же пропагандировался в фотографических обществах: работы ранних калотипистов, как мы отмечали, стали точкой отсчета для выстраивания своей «родословной» в пикториальной фотографии рубежа XIX—XX веков.

Далее следует глава, посвященная массовой портретной фотографии, и здесь мы сталкиваемся с проблемой случайной выборки фотографий. У Ньюхолла, впрочем, еще сведены вместе разные типы фотопортрета. Среди них портреты представителей французской артистической элиты середины XIX века работы Надара будут выделяться как уникальные и легкоузнаваемые, тогда как студийные портреты будут восприниматься как всего лишь экземпляры той или иной разновидности.

Глава, посвященная ранней «художественной» фотографии, включает разнородный материал (в каждом случае было бы интересно рассмотреть, на чем основан и кем впервые провозглашен авторитет и «художественный» статус каждого из фотографов), однако важно, что в этом случае мы имеем дело с авторской фотографией.

Седьмая глава названа «Новая форма коммуникации» и охватывает фотофиксацию Крымской войны и Гражданской войны в США; снимки, документирующие строительство же-

лезных дорог, грандиозные панорамы американского Запада, альпийские виды, фотографию Египта, Японии, лондонских трущоб, раннюю индустриальную фотографию и др. Здесь также авторская фотография соседствует с анонимной, кроме того, уделяется значительное внимание развитию техники тиражирования фотографии — например, стереоскопическим карточкам. Следующая глава посвящена различным попыткам фиксации движения на снимках, эклектичность материала еще больше возрастает: фотография, представляющая строгие научные эксперименты, соседствует с ранней любительской и репортажной фотографией.

Три следующие главы приближаются по логике изложения к истории искусств и представляют последовательно пикториальную, так называемую «прямую» (straight) и авангардную фотографию. Вся фотография здесь авторская, внимание уделяется стилистическим характеристикам, художественным группам и объединениям.

Главы с двенадцатой по шестнадцатую во многом являются дополнением по отношению к изданию 1937 года. Есть глава, основанная на новой (по сравнению с XIX веком) технической характеристике фотографии — моментальности снимка. В нее попадает как любительская (Ж.-А. Лартиг), так и профессиональная фотография (А. Кертеш, А. Картье-Брессон, Брасай, Л. Модел). В последнем случае не всегда просто провести четкую границу с авангардной фотографией.

Одна из глав посвящена документальной фотографии, главным образом американской документальной фотографии 1930-х годов (У. Эванс, Д. Ланг, М. Бурк-Уайт). Выделение этого корпуса фотографии было важным вкладом в историю медиума (собственно, это стало одним из результатов деятельности отдела фотографии МоМА и лично Ньюхолла), однако не менее важно отдавать себе отчет в основаниях для подобного выделения. По сути, этот корпус фотографии приравнивается по значению к авангардной или пикториальной фото-

графии. На уровне структуры здесь выявляется напряжение между «документальной» и «художественной» фотографией.

В четырнадцатой главе дается краткая история фотожурналистики, здесь широко привлекается фотографический материал XIX века и прослеживается развитие техники переноса фотографии в многотиражные периодические издания. Пятнадцатая глава посвящена цвету в фотографии, и здесь вновь нарушается хронологический принцип изложения. Последняя, шестнадцатая, глава названа «Новые тенденции», в ней рассматривается художественная фотография (точнее было бы сказать, фотография в контексте художественных практик) второй половины XX века.

При всей эклектичности построения, в тексте Ньюхолла четко прослеживается определенный принцип: единицей анализа вновь становится отдельный снимок. Фотографический канон представляется в виде набора отдельных фотографий, которые по тем или иным основаниям заслуживают внимания. Этот принцип, как мы пытались показать, далеко не очевиден, он является отголоском ожесточенных споров о природе фотографии 1910—1920-х годов.

Восприятие фотографии и принципы построения фотографического канона в МоМА были одновременно выражением и ученической преданности авангарду (не следует упускать из вида институциональный контекст, МоМА — один из первых музеев *современного искусства*), и резкого его неприятия. Особенно ярко это проявилось в деятельности третьего куратора коллекции фотографии МоМА Джона Жарковски<sup>11</sup>.

С одной стороны, конструкция канона Ньюхолла—Жарковски выглядит архаичной для такого медиума, как фотография. Они возвращают в обращение традиционные категории «автора» («гения»), пусть даже анонимного, и «шедевра». В отличие от авангардистов для них единицей анализа, еще раз подчеркнем, является отдельная фотография. С другой — принцип отбора авторов все же существенно отличается от пикториальной программы: Ньюхолла и Жарковски в первую очередь

привлекают фотографы, в работе которых явно представлена рефлексия медиума, или те (включая неизвестных), которым подобная рефлексия может быть вменена<sup>12</sup>. И в этом проявляется близость к авангардной программе.

Уже в конце 1930-х годов, чтобы вернуть фотографическому изображению то значение, которое ему приписывала авангардная фотография, требуется дистанция между изображением и изображенным объектом. Пропагандируя фотографию как медиум, созвучный «современности», способный привести чувственность человека в согласие с новой преобразованной реальностью, деятели авангарда преуспели настолько, что фотографическое изображение утратило автономность, совершенно слившись с реальностью. В деятельности МоМА искомая дистанция между изображением и изображенным объектом возвращается, но уже как эстетическая, что предполагает очень существенный отход от авангардной позиции.

В этом смысле показательна судьба выставки 1955 года «Семья человеческая» (The Family of Man), организованной вторым куратором коллекции фотографии МоМА Эдвардом Стайхеном<sup>13</sup>. Выставка была эпической по масштабу и беспрецедентной по количеству зрителей, в разных странах ее посетивших<sup>14</sup>. Все фотографии были распределены по темам — романтические отношения, супружество, рождение ребенка, материнство, детские игры, семья, совместная трапеза, труд, познание мира, танцы и музыка, человеческие эмоции, войны и политические потрясения XX века, надежда на возрождение жизни. Фотографии перемежались пословицами разных народов, цитатами из Библии и классической литературы.

Парадокс рецепции этой выставки среди фотографов, кураторов и художественных критиков (как в 1950-е годы, так и в последующие десятилетия) заключается в том, что акцент полностью переносится на содержание выставки, тогда как специфический способ понимания и представления фотографии, который в этой выставке, безусловно, заявлен, остается совершенно незамеченным<sup>15</sup>. Между тем, в отличие от предше-

ственника и преемника по должности, Эдвард Стайхен сам принадлежит к числу крупнейших фотографов первой половины XX века, обладавших огромным опытом практической работы с фотографией. Он начинал как пикториалист, занимался аэрофотосъемкой в годы Первой мировой войны, в 1920-е годы стал одним из первых фэшн-фотографов, в годы Второй мировой возглавлял фотоотдел ВМФ США. Для того чтобы отобрать 503 фотографии для выставки, он просмотрел около двух миллионов снимков. Визуальное решение выставки было разработано под влиянием идей Герберта Байера, фотографа и дизайнера круга Баухауза, эмигрировавшего в США. Все фотографии были напечатаны для выставки заново, с соблюдением определенного масштаба (изображения людей на фотографиях во многих случаях сопоставимы с реальным человеческим ростом). Пространство выставки может быть уподоблено журнальному развороту, где значение отдельного снимка находится в зависимости от расположенных рядом изображений (монтажный принцип). Однако в 1950-х годах авангардный посыл этой выставки совершенно не считывался. Возникающие сопоставления казались навязчивыми и плоскими. Некогда революционный медиум стал средством трансляции универсальных идей и сентиментальных мотивов<sup>16</sup>.

К концу 30-х годов потенциал преобразования социальной и политической реальности, которую деятели авангарда приписывали фотографии, оказался исчерпан. Формальные характеристики медиума были почти полностью подчинены «содержанию». Значение «фотографического» сосредоточивается внутри одного снимка. Именно по этому пути в понимании фотографии и пошли Ньюхолл и Жарковски. Именно такое понимание фотографии заложено в утвердившийся фотографический канон, который окончательно сформировался к 1970-м годам<sup>17</sup>.

Современный подход к пониманию природы фотографического изображения учитывает наличествующий канон, однако существенно пересматривает его основания<sup>18</sup>. Показа-

тельно, что канон по версии Ньюхолла в целом завершается 70-ми годами, и это связано не только с датой последнего пересмотра текста. Перечень имен фотографов, упомянутых в последнем издании Ньюхолла, может быть дополнен такими значительными фигурами художественной сцены 80-х, как Синди Шерман, Нан Голдин, Джефф Уолл, но в рамках концепции МоМА их фотографии непротиворечивым образом будут подчиняться логике отдельного произведения как «шедевра». Включение в канон цветной фотографии в 1970-е годы оказывается последним значительным изменением принципов отбора фотографического материала.

В то время как МоМА продолжает представлять монографические и групповые выставки фотографии, основанные на эстетике отдельного отпечатка как произведения искусства, возрастает интерес к фотографии как медиуму в собственно художественных практиках. По точной формулировке Дэвида Кампани, редактора чрезвычайно представительного издания, посвященного новейшей истории фотографии, «с 1960-х годов искусство становится фотографическим»<sup>19</sup>. Подчеркнем, что смысловая связь выстраивается именно таким образом: фотография в целом (как медиум) обретает значимость для понимания природы искусства, а не искусство, или же возможность причислить какие-то определенные фотографии к числу произведений искусства, обеспечивает культурное алиби фотографии. Иными словами, на новом витке, в новых условиях происходит актуализация собственно «современной» природы фотографии, как ее понимали в авангарде. Яркое выражение эта тенденция находит в концептуализме 1960—1970-х годов и других современных художественных практиках, где акцент делается на серийности, способности фотографии к документированию (и сомнению в таковой), нарочитом следовании конвенциям различных визуальных жанров (и их разрушении), осознании непреодолимой медийной опосредованности персональной и коллективной идентичности и др.

В тесной связи с новыми художественными практиками работает новое поколение художественных критиков 1970—1980-х годов, которые демонстративно заявляют о своей приверженности не только эстетической, но и политической и социальной программе европейского авангарда. Особенно показательна с этой точки зрения деятельность группы авторов, связанных с журналом «October» (издается с 1976 года) в США, — Розалинд Краусс, Холла Фостера, Бенджамин Бухло и др.

В 1970-х годах начинается пересмотр отношения к иллюстрированным книгам (с фотографиями) и фотоальбомам (главным образом XIX — начала XX века) в фондах библиотек<sup>20</sup>.

Что касается публикации работ по истории фотографии, изменения последних десятилетий выражаются здесь в первую очередь в учете альтернативных (по отношению к музею, галерее и художественному каталогу) контекстов бытования фотографии, равно как и альтернативных попыток организации истории фотографии. Здесь можно упомянуть работы, посвященные отдельным разновидностям фотографии, например, фотографии в журналистике, уличной фотографии, естественно-научной фотографии<sup>21</sup>. В этих изданиях существенно расширяется круг рассматриваемого фотографического материала и, что важнее, привносится новый институциональный контекст. Несколько иначе выглядят попытки представить варианты национальных историй фотографии или же всемирной истории фотографии. Та или иная национальная история фотографии чаще всего предполагает привнесение элемента своеобразия, экзотики, она представляется своего рода комментарием к основной истории<sup>22</sup>. Тогда как всемирная история фотографии включает основной канон и дополнения к нему<sup>23</sup>. В этом отношении само введение рамки «истории» как базового принципа организации фотографического материала с неизбежностью выявляет напряжение между смысловыми конструкциями «истории» и «фотографии».

Чрезвычайно показательны с этой точки зрения внимание к феномену фотоальбома (photobook), который, в соответствии с авангардной логикой, рассматривается не как вторичная форма публикации в книге определенного набора оригинальных фотографий, а как первичная форма, в которой фотографическое изображение только и обретает смысл: в конкретном полиграфическом исполнении, в столкновении с другими фотографиями или белым листом, в соположении с текстом, шрифтом, орнаментом и др. В середине 2000-х годов почти одновременно выходят в свет два издания, посвященные истории фотоальбома: «Открытая книга: история фотоальбома с 1878 года по настоящее время» и двухтомник «Фотоальбом: история»<sup>24</sup>. Набор рассматриваемых фотоальбомов в этих двух изданиях во многом совпадает, однако принцип их представления отличается разительно. Оба автора двухтомной истории фотоальбома, англичанин Мартин Парр и американец Гэри Бэджер, являются замечательными фотографами, и само их внимание к фотоальбому указывает на расширенное понимание природы фотографии. Однако их история куда ближе к конвенциональной. Фотоальбомы подвергаются примерно такой же классификации, как и отдельные фотографии в истории Ньюхолла. Объем текста значительный, а иллюстрации, напротив, небольшого размера. В результате читатель сталкивается в первую очередь с довольно жесткой интерпретацией. Определенный альбом оказывается заранее наделен значением «документа», «пропаганды», «художественного эксперимента» и т.д.

Напротив, «Открытая книга», подготовленная Эндрю Ротом, довольно радикальна в исполнении. Основной объем книги занимает собственно выстроенное в хронологическом порядке воспроизведение фотоальбомов. Каждому альбому посвящен обычно один разворот, на одной стороне — воспроизведение обложки, на другой — нескольких разворотов фотоальбома. Воспроизведения близки по качеству к факсимиле. Информация о каждой книге дается минимальная, представляющая собой, по сути, развернутое библиографическое опи-



сание. Публикация фотоальбомов предваряется общей вступительной статьей. «Историчность» подхода ограничивается использованием хронологического принципа. Читатель оказывается один на один с тщательно отобранной библиотекой. Функцию интерпретации в отношении друг друга выполняют собственно сами фотоальбомы. В этом смысле «Открытая книга» — саморефлексивное издание. В конечном счете само это издание является не чем иным, как фотоальбомом. Саморефлексивный характер усиливается тем, что в приложении на листах, разлинованных как тетрадная бумага, на примере книги американского фотографа Роберта Франка нам показывают все стадии подготовки фотоальбома (от станков и команды, работавшей над изданием, до обложки книги). Отсылка к идеям производственной эстетики 1920-х годов осуществляется здесь, как кажется, и всерьез, и как самоироничный жест.

Подобная стратегия, актуализирующая понимание фотографии как тиражного медиума с подвижным значением, сегодня встречается не так уж редко. Тот же Мартин Парр выпускает альбомы с открытками из своей коллекции, выполненные на схожих основаниях<sup>25</sup>. Так, в альбоме «Скучные открытки, США» нет никакого вводного текста, только воспроизводятся американские открытки 1950-х годов (с царапинами, стертыми уголками, иногда почтовыми штемпелями). Перед нами предстают вереницы автомобильных развязок и шоссежных дорог, аэропортов, провинциальных банков, торговых центров, мотелей — с точным воспроизведением палитры цветной печати 50-х. Только лаконичное указание на последнем листе — «Коллекция Мартина Парра» — и странный эпитет «скучные» в названии могут заронить сомнение в неискушенном читателе. Предметом книги становится фотооткрытка как медиум: специфическая банальность сюжетов и цветовых сочетаний. Все эти материальные характеристики, тщательно воспроизведенные при печати альбомов, обретают историческое измерение<sup>26</sup>. Однако вполне можно представить себе зрителя, которого интересуют именно аэропорты и мотели

1950-х годов, и он не заметит условности. Таким образом, с 1970-х годов, несмотря на существенную маргинализацию, понимание природы фотографии и возможные формы организации фотографического канона, сформулированные в кругах европейского художественного авангарда 1910—1920-х годов, оказываются востребованы в академической и художественной среде и продолжают раскрывать свой теоретический потенциал в осмыслении условий «современности» и «постсовременности».

Однако если влияние авангардной программы построения фотографического канона (то почти неосознаваемое, то открыто провозглашаемое) прослеживается на протяжении всего XX века, неожиданным образом в последние десятилетия начинает актуализироваться пикториальная программа. Особенно ярко эти тенденции стали проявляться в 2000-е годы. Речь идет прежде всего о внимании к физическим характеристикам негатива и отпечатка, технике печати, материальным свойствам поверхности фотографии. В этом внимании к качеству отпечатка, как представляется, актуализируется ранее не осознававшийся потенциал пикториальной фотографии для понимания «современности». Не изображение как таковое, а сама техника печати выявляет «модерную» природу фотографии. Это проявляется, с одной стороны, во все возрастающем внимании к так называемым «альтернативным» фотографическим процессам, по сути, к фотографической технике XIX века, с другой — к попыткам воспроизвести эти процессы при помощи цифровой печати. Кроме того, при публикации фотографий в книгах все чаще значимым становится воспроизведение не только изображения, но и технических характеристик (которые приобретают, как мы пытаемся показать, совсем не техническое значение) конкретной фотографии<sup>27</sup>. Эти тенденции нашли неожиданное подтверждение в политике цен на аукционах фотографии. Сенсацией стала сумма, заплаченная за фотографию Эдварда Стайхена «Пруд при лунном свете» (1904, платиновый отпечаток), — два миллиона девятьсот двадцать

восемь тысяч долларов<sup>28</sup>. До этого рекордом считалось приобретение за сумму, превышающую один миллион долларов, фотографии Мана Рэя «Стеклянные слезы» в 1999 году<sup>29</sup>.

Еще более примечательной является тенденция к переосмыслению значения «фотографического» на уровне изображения. Речь идет о том внимании, которое сегодня уделяется «постановочной» фотографии. Причем речь идет не о практике отдельных фотографов (пусть и ставшей очень представительной начиная с 1980-х годов), а о радикальной попытке переписать природу фотографического изображения, исходя из принципа постановочности. Так, каталог выставки «Играя роль. Фотография как театр», организованной в Национальной галерее Канады, может быть рассмотрен как альтернативная история фотографии<sup>30</sup>. По принципу организации эта история близка к базовому канону (выстроена по хронологии, охватывает разнородный фотографический материал), однако ее отличает решительный отказ от прежнего понимания специфики фотографического медиума. Теперь документальность фотографии рассматривается как частный случай постановочности, а не наоборот. Такое понимание очевидным образом сближается с позицией пикториалистов (в понимании предмета изображения) и позволяет рассматривать значения фотографического изображения, связанные с «современностью», как локальные, а не универсальные характеристики медиума.

Итак, сложение канона в области фотографии носило динамический характер и было сопряжено со столкновением разных позиций в отношении статуса и ценности «современности». Несмотря на то что некоторым спорам о природе фотографического изображения скоро исполнится сто лет, они по-прежнему не утратили актуальности. Еще до того, как сформулировать первое суждение, каждый пишущий о фотографии делает выбор в пользу того или иного ее понимания. И этот выбор едва ли не более красноречив, чем все, что он имеет сказать.



I



## «СНИМАЮТСЯ У ФОТОГРАФА»: РЕЖИМЫ ТЕЛА В СОВЕТСКОЙ СТУДИЙНОЙ ФОТОГРАФИИ

Когда на вас наводят фотоаппарат,  
Вы вот так выпрямляете спину.

*Из случайно подслушанного разговора*

Советская эпоха визуально представлена очень ярко, в том числе в фотографии: мы опознаем ее по типажам, бытовым деталям, приемам съемки. Визуальный материал, к которому я хотела бы привлечь внимание, находится на периферии советской визуальной культуры. Но именно это периферийное положение позволяет поставить вопросы о режимах тела в советской культуре, которые на основании других, более магистральных источников не формулируются так отчетливо.

Культурные значения и практики, которые мы фиксируем как «советские», предполагая, что за этой характеристикой стоит определенное идеологическое содержание или же отсылка к выходящим за рамки идеологии структурам коллективного опыта, возникают на фоне уже существующих значений и практик. Безусловно, фотография — одна из сфер, где идет активное изобретение новых визуальных языков<sup>1</sup>, однако и старые визуальные формы при этом продолжают существовать. Студийная фотография оказывается на удивление устойчивой. Даже в 1930-х годах встречаются снимки, выполненные с использованием реквизита и задников дореволюционных студий (в 1920-х годах подобные фотографии очень распространены). Но и в приемах работы выездных фотографов, делавших индивидуальные и групповые снимки на предприятиях и в учебных заведениях, четко прочитывается влияние студийной фотографии. Специфично ли это для России, для советской фотографии? Что стоит за этими практиками фотографирования?

Студийную фотографию отличает принципиальная условность: заданный набор поз, искусственное освещение, нарисованный задник, реквизит. Как представляется, важно не противопоставлять студийную фотографию другим типам фотографии как «постановочную» или же «архаичную», но, напротив, подчеркнуть, что условность, наиболее открыто проявляющаяся в студийной фотографии, свойственна всем типам фотографического изображения. «Реальность», «правдивость» фотографии — характеристика не изображения, а режима восприятия. Условия, которые позволяют нам воспринимать фотографию определенным образом и придавать ей значение, многочисленны, подвижны и принадлежат разным порядкам (техническому, «эстетическому», властному и др.). Для исследователя фотографии важно раскрыть специфический характер условности изображения в каждом конкретном случае.

Общие для всех типов фотографии характеристики фотографического изображения связаны с рассмотрением ее как визуальной практики модерного общества — нового антропологического порядка городской «современности»<sup>22</sup>. Дж. Крэри в своем исследовании техник зрения XIX века убедительно показывает, что изобретение фотографии является одним из элементов трансформации визуальных практик, которое приходится на 1820—1830-е годы. В оптических теориях этого времени индивидуальное зрение становится объектом пристального внимания, однако описывается оно в категориях, которые предполагают измерение и сопоставление, таким образом субъекты зрения становятся взаимозаменяемыми, а зрение универсализируется<sup>3</sup>. Массовое тиражирование фотографий делает носителями этого нового зрения большинство населения западного мира. Именно с этим типом изображения связываются значения «свидетельства» и «документа». Не случайно очень быстро фотография становится средством государственного контроля над телами (полицейского, психиатрического, медицинского и др.). Вообще связь фотографии с властными стратегиями того или иного рода куда более тесная, чем мы привыкли ду-



мать. Как отмечает Дж. Тагг, «реален не только материальный предмет, но и дискурсивная система, в которой изображение играет определенную роль»<sup>4</sup>.

Студийная фотография вполне вписывается в визуальный режим «современности»: благодаря именно студийной фотографии у людей, никогда не имевших собственного изображения, появляется возможность его обрести. Однако сам тип изображения человека в студийной фотографии весьма традиционен. За образец в студийной фотографии было принято «аристократическое» тело.

И представление о теле, и сами тела претерпевают существенную трансформацию в XIX веке. Процесс этот также вписывается в создание режима «современности». Если очень кратко охарактеризовать его, то можно сказать, что в XIX веке в качестве основного утверждается «универсальное» тело. Универсальным оно является не потому, что пригодно для разных целей (хотя это окажется одним из следствий), но потому, что приписывается всем людям без исключения: любое тело может быть описано в одних и тех же, «универсальных», категориях. Один из характерных примеров — представление о человеческом теле в медицине Нового времени. Разумеется, представление об универсальном теле не предполагает идентичности всех тел, различия важны, но различия эти обретают смысл только внутри определенной системы понятий, которая распространяется в равной мере на все тела. В этом смысле «универсальному» телу противостоит тело «дифференцированное», в котором отличие от других тел является первым и необходимым условием его существования. Само тело в этом случае становится местом «записи» различий, в первую очередь социальных. Сословное, аристократическое тело относится к дифференцированным телам. Именно этот тип тела был главным объектом внимания Н. Элиаса в работах, посвященных рыцарской и придворной аристократии в Европе<sup>5</sup>. Элиас показывает, как постепенно происходит «культивация» тел представителей привилегированных сословий, начиная с ограничения телес-

ных отправлений на публике (сморкания, плевание и др.) и заканчивая введением сложного комплекса манер и правил поведения.

Аристократическое тело — тело рафинированное, подверженное длительным и последовательным дисциплинарным практикам (обучение нормам поведения в самых разных жизненных ситуациях, занятия танцами, фехтованием, верховой ездой и др.), в результате формирующим целостный телесный код. Не менее важно, однако, в контексте нашего рассуждения, что это единственный развитый телесный код, который опознавался в качестве такового и служил ориентиром для других социальных групп. С этой точки зрения нельзя говорить о том, что разные тела по-разному маркированы: телесная культура есть только у одной группы, все иные ее лишены, — так же как «обществом» считается «хорошее общество», а человеком в полном смысле слова признается только прилично одетый и воспитанный человек. Совершенно не случайно в качестве образца для студийной фотографии было избрано «аристократическое» тело. Идея «универсального» тела не просто приходит на смену идее «дифференцированного» тела, она включает «дифференцированное» тело в число своих образцов.

Идея «универсального» тела реализуется и в других сферах, за пределами фотографии. Основным источником нового знания о теле служили естественные и социальные науки. На популяризацию этого знания было направлено движение гигиенистов: они активно выступали с публичными лекциями и в периодической печати, пропагандируя новые правила ухода за телом, закаливание и занятие гимнастикой<sup>6</sup>. Не менее популярными были «книги хороших манер», предлагавшие в качестве образца для широкого круга читателей телесные практики сословной культуры<sup>7</sup>. В результате происходило смешение, гибридизация образцов, как на уровне дискурсов, так и на уровне практик. Так, первоначально требование держать (иметь) осанку в «аристократическом» теле никак не связано с идеей здоровья и благотворного влияния правильного положения позво-

ночника на внутренние органы и т.д. Собственно, выражение «правильная осанка» или же «естественная осанка» лишено смысла в сословной культуре. Важно, однако, что и дискурс хороших манер, и гигиенический дискурс ориентируются на норму, и в том и в другом дискурсе осанка чаще описывается через недостатки. Высокая степень нормативности делает актуальным еще один широко распространенный дискурс XIX века: моральный. Происходит морализация осанки. Нарушение осанки у человека свидетельствует о его извращенной морали. Эта связь окажется действенной и в советских нормативных представлениях о теле. Запрет облакачиваться на стену, сидеть «развалившись», держать руки в карманах имел силу даже в 1980-е годы<sup>8</sup>.

Сходные эффекты «гибридных» телесных практик мы наблюдаем и в студийной фотографии. Здесь, однако, речь идет не о смешении образцов, а о сложном процессе вхождения в норму, «примерки» на себя другой телесной культуры.

*Поза.* Студийная фотография ориентируется на живописный портрет, но не менее важно то, что репертуар ее поз отсылает нас к «аристократическому» телу. Осанка, которую требуется держать на снимке, есть наиболее характерный его признак, однако работает здесь уже не собственно норма аристократического телесного кода, а режим, требующий приведения всех тел к единому образцу. То, что именно аристократическое тело становится таким образцом, как было указано, не случайно, но, в общем-то, малосущественно. Аристократическое тело становится одним из ресурсов универсальной формовки тел. Значения рафинированного, маркированного тела не утрачиваются совершенно, но при этом неустраимо присутствует значение контроля за телом, приведения к норме. Если на фотографии представлен не один, а несколько человек, они располагаются по отношению друг к другу вполне определенным образом. Пара или группа образует, как правило, двухуровневую композицию, прикосновения четко регламентированы и чаще всего предполагают родственные отношения.

На индивидуальных портретах в равной мере встречается как сидячая, так и стоячая поза, но в большинстве случаев присутствует та или иная опора для тела. Люди фотографируются в своей лучшей, парадной одежде, иногда для достижения соответствующего результата используется студийный реквизит. Для очень большого числа людей, фотографировавшихся в студии во второй половине XIX — начале XX века, опыт фотографирования был опытом чужого тела<sup>9</sup>.

*Взгляд.* Современные зрители, разглядывая студийные фотографии, часто обращают внимание на выражения лиц: напряженные, порой почти безумные, с полуоткрытыми ртами (последнее — особенно у детей). Однако пытаться на этом основании делать выводы о «психологическом» состоянии человека на снимке не следует. Дело даже не в том, что странные выражения лиц объясняются непривычной ситуацией съемки и относительно долгой выдержкой. В студийной фотографии важно тело в целом<sup>10</sup>, лицо специально не выделяется и с ним, в отличие от позы, не ведется работы. Базовой первоначально является единственная постановка взгляда: взгляд в камеру, который не предполагает «встречи глаза в глаза» модели на портрете и зрителя. С лицом и ситуацией зрения изначально работает «артистическая» фотография (однотонный фон, моделировка лица освещением, взгляд, устремленный вдаль), а затем кинематограф. В то же время наличие этих «странных выражений лица» также указывает на смешанность телесных практик. Человек, обладающий «аристократическим» телом, должен уметь контролировать не только тело, но и лицо, он приучен к тому, чтобы быть объектом для взгляда<sup>11</sup>.

*Фон.* Задник, предметы мебели и реквизит — цилиндры, трости, шляпы, иногда пальто, книги, букетики цветов и др. — играют чрезвычайно важную роль в студийной фотографии. Даже тело с совершенными манерами вполне обретает смысл только в соответствующей обстановке. Обстановка эта условна, она отсылает не к реальности, а к символическому языку портрета, и со временем составляющий ее антураж становился

все более эклектичным. Нарисованный задник, выполняя техническую функцию фона, отсылал к идее досуга на природе и путешествий, которые долгое время оставались привилегией лишь немногих. Поэтому в качестве задника в студиях чаще всего использовались экзотические мотивы — тропическая зелень, стилизованные античные руины, вершины гор и др. (впрочем, встречалось и использование национальных мотивов). Поразительно, насколько устойчивой оказалась ассоциация фотографирования и зелени: традиция фотографироваться с цветами (букетами в вазах, цветами в горшках и др.), тропическими или цветущими кустарниками и деревьями сохраняется едва ли не до нашего времени.

Важно, что телесный режим, свойственный студийной фотографии, запечатлевается не только на светочувствительной поверхности — он отпечатывается на телах. Если вначале позу ставит фотограф, то потом люди сами начинают воспроизводить привычные позы и обстановку в ситуации фотографирования даже вне студии<sup>12</sup>.

Мы отобрали для более подробного анализа всего несколько примеров студийной фотографии советской эпохи. В некотором смысле можно говорить об их репрезентативности, но точнее было бы сказать, что они принадлежат одному жанру, при этом каждый снимок представляет определенную позицию на шкале в разной степени «гибридных» телесных практик. В равной мере важно то, что объединяет эти снимки (заметим, что наличие студии как таковой не является необходимым условием их отнесения к студийной фотографии), и то, что делает их особенными (здесь значимой может оказаться мельчайшая деталь).

Выбор именно студийной фотографии в качестве объекта анализа удачен, с нашей точки зрения, среди прочего и потому, что позволяет проблематизировать границу между «советским» и «досоветским» применительно к культуре тела. Так, обращает на себя внимание определенная преемственность в процессах трансформации телесных практик (и в стилистике сним-

ков) дореволюционного и предвоенного периода. Начиная с 1900-х годов<sup>13</sup> все чаще встречаются студийные фотографии людей, тела которых включены в явно непривычный для них режим. Иногда это выдает одежда, но еще более — поза. Дело в том, что за короткое время подготовки к фотографированию чрезвычайно сложно *точно* поставить позу. Осанка характеризует не только положение позвоночника (спины), но положение всех частей тела, в частности головы и рук. В позе нет мелочей. Даже небольшое отклонение оказывается заметным.

Неполное «попадание» в позу четко видно на первых двух снимках. Первый снимок (1910-е годы)<sup>14</sup> относится еще к дореволюционному времени. Девушка одета в «выходное» платье, нарядность которого подчеркивает редкая вещь — женские часы в виде броши. Хотя сам снимок не очень хорошей сохранности, обстановка студии видна хорошо. Задник призван создавать впечатление элегантного интерьера. Любопытна переключка, возникающая между консолью с букетом цветов на заднике и столиком с букетом цветов, на который опирается девушка. При этом букет на столике — не только украшение, но и атрибут девичества. Однако поза выдает телесный опыт, отличающийся от созданной в студии обстановки. Девушка на снимке не привыкла держать осанку, у нее опущена голова — совсем немного, но это сразу меняет общее положение тела, взгляд становится исподлобья. Эти наблюдения направлены не на то, чтобы подчеркнуть превосходство людей, обладающих развитой телесной культурой, но на то, чтобы раскрыть высокую нормативность студийной фотографии и сложное взаимодействие с этой нормой человека в студии.

На втором снимке (1935 год)<sup>15</sup> уже нет студии как таковой, занавес заменяет задник, простой стул — студийную мебель, но, безусловно, и этот снимок был событием, к которому специально готовились. Сохраняется композиция, характерная для парного студийного портрета. Женщина одета нарядно, но требования «нарядности» упрощены. В качестве украшения выступает только белый отложной воротничок блузки. Одежда

мужчины призвана подчеркнуть его социальный статус, в особенности обращает на себя внимание планшет, который он держит в руках. В контексте студийной фотографии он приобретает значение едва ли не атрибута.

Зачастую на снимках первой половины XX века может не быть резких отклонений от нормативных поз, но можно заметить довольно много мелких несоответствий: положение рук, корпуса, направление взгляда. За этой динамикой нормы и отклонения от нормы стоят сложные социальные процессы, связанные с урбанизацией. Перед нами тела «новых горожан». Эти процессы шли в дореволюционной России (и не только в России), они продолжались после революции. Приложение к политике тела в советской культуре 1920—1930-х годов концепции «процесса цивилизации» Н. Элиаса — чрезвычайно плодотворный ход<sup>16</sup>. По мнению исследователей, наиболее полно «советский» антропологический тип представляют вчерашние крестьяне, в сжатые сроки проходящие путь телесной (и социальной) трансформации, который представители привилегированных сословий проходили в течение столетий. Однако, с нашей точки зрения, важно подчеркнуть, что, во-первых, проблематика обретения новой телесной культуры (гигиены, контроля за телом) была значима и в дореволюционной России, а во-вторых, что даже во второй половине XIX века в России эти процессы запаздывали по сравнению с западными странами. Это не означает отрицания специфики советской культуры, но позволяет более последовательно поставить вопрос о том, как структурирован «процесс цивилизации» по-советски: в частности, какова роль государства, элит, каков набор и источники образцов, как осуществляется их трансляция.

С этой точки зрения любопытным комментарием к советской студийной фотографии является картина Федора Богородского «Снимаются у фотографа» (1932)<sup>17</sup>. Типологически картина близка ко второму снимку. Художник отдает должное эклектичности студийной фотографии: экзотический задник, разнонаправленные взгляды, несколько скованная поза жен-

щины. Однако самое замечательное здесь — фигура «революционного матроса», привычного персонажа картин Богородского этих лет («Матросы в засаде», 1927—1928; «Братишка», 1932). В ситуации семейного снимка появление такого героя если не вовсе неправдоподобно, то по меньшей мере странно. Как представляется, Богородский производит сознательную подмену символических образцов: телесная норма заменяется здесь идеологической. Чрезвычайно важно и то, что Богородский связывает жанр студийной фотографии с идеей нормативности, и то, что возможной оказывается подобная подмена нормы. Это позволяет высказать предположение о том, что в советской культуре любой положительный образец (из какого бы источника он ни заимствовался) наделяется и позитивным идеологическим значением.

Несколько другой пример «присвоения» студийного изображения, включения его в советский социальный порядок представляет четвертый снимок (1929 год)<sup>18</sup>. С точки зрения поз, одежды, обуви и причесок девушек, общей композиции группы снимок очень близок к эталонному. Прекрасно сохранилась сама обстановка студии. В самом изображении ничто не маркирует ни саму фотографию, ни изображенных на ней людей как «советских». Это делает заверенная печатью надпись на обороте: мы узнаем, что перед нами «группа работниц» московского завода «Изолятор». Важна и поэтика надписи: дата полностью, способ написания имени (фамилия с инициалом). (Подобные фотографии были представлены и на выставке «Фотография на документ. 1880—1950» в рамках Фотобиеннале-2006.)

В советской телесной культуре важным оказывается не происхождение образца, а степень его нормативности. Это позволяет несколько иначе отнестись к тезису о возвращении «буржуазных» ценностей и значимости идеи «культурности» в середине 1930-х годов<sup>19</sup>. Как представляется, речь не идет о «возвращении», поскольку все эти нормы (в отношении гигиены и хороших манер, уровня образования, повседневных прак-



тик) продолжали функционировать в 1920-е годы, хотя и не были доступны большинству. Еще важнее, что речь не идет о «буржуазных» ценностях (если под «буржуазным» понимать «дифференцированный», динамичный образец). Напротив, идея «культурности» предполагает заметную редукцию в представлении о том, что значит быть «культурным», причем редукцию двоякую. Во-первых, для XX века редукцией является сведение представления о культуре в первую очередь к внешности (одежде, манере речи и др.). Во-вторых, в идее «культурности» 1930-х годов (да и более позднего времени) отсутствует подлинное понятие о «дифференцированном», рафинированном образце: в отношении и внешности, и уровня образования, и манер наличие единственного маркера сложности приравнивается к полностью реализованному качеству. Так, нарядным человека делают всего лишь знаки, маркеры нарядности — у женщин часто это брошь или бусы, кружевной воротничок, прическа<sup>20</sup>.

То новое, что действительно появляется к середине 1930-х годов (и это отмечалось многими исследователями), — стремление к нормальности: не в смысле нормативности, а в смысле нормального, воспроизводящегося уклада жизни. Нельзя, однако, забывать, что даже в идеале эта «нормальность» имеет усеченное, ограниченное наполнение и сопряжена с очень ярко выраженной идеей должного, внешней оценки, экспертного голоса и т.д.

Я закончу свое рассуждение анализом последнего снимка — фотографии женщины, сделанной, как сообщает нам надпись в левом нижнем углу снимка, в Одессе в 1956 году<sup>21</sup>. К сожалению, владелец снимка не смог сообщить о нем никаких дополнительных сведений, так что мы будем полагаться только на само изображение. В этом снимке, с моей точки зрения, с удивительной полнотой выражается специфика «советской» студийной фотографии. Здесь также много не совпадающих между собой элементов, но, в отличие от предыдущих снимков, эти «гибридные» телесные и визуальные элементы не являют-

ся более знаком трансформации, изменения: порядок установлен, и странная незавершенность визуальных и телесных жестов в порядке вещей. Надпись в углу снимка, возможно, указывает на то, что это не уникальный снимок: в этой импровизированной «студии» могли быть выполнены фотографии и других людей. Это очень важная характеристика советской студийной фотографии (особенно послевоенной): сама ситуация съемки делает человека членом того или иного коллектива. (Функционально этот принцип фотографирования приравнивается к списку фамилий на обороте четвертого снимка.) В послевоенной студийной советской фотографии<sup>22</sup>, собственно, есть жанр, в котором прямо раскрывается этот принцип: ежегодные или выпускные фотографии в учебных заведениях всех уровней, где индивидуальные снимки собираются в единый композитный снимок с подписанными именами (в том же порядке: фамилия, затем инициалы). Альбомы советских людей заполнены этими «парами»: индивидуальная фотография и снимок группы или класса.

Снимок сделан на лестнице (точнее, на лестничной площадке) — это и есть упомянутая выше импровизированная «студия». Слева, вероятно, расположено окно — источник света; цветок в горшке на неперменной салфеточке на высокой подставке выполняет функцию задника с тропическими кушами. Самое главное — что это *красивая* лестница. И женщина «нарядно» одета: брошь, маленькая сумочка, туфли на каблучке. Но, как было отмечено выше, представление о нарядном теле редуцировано, усечено: платье измято, волосы не уложены, чулки — неподходящие для выходного платья. При этом ни место съемки, ни внешний вид женщины изнутри советской культуры не должны восприниматься как недостаточные. Если наличие одного элемента приравнивается к полноте некоторого качества, подобный снимок будет функционировать как полноправная студийная фотография.

Наконец, постановка взгляда. Женщина на снимке не просто смотрит в камеру, мы встречаемся с ней взглядом. Здесь,

безусловно, присутствует влияние других фотографических портретных жанров, которые работают с персональным значением лица (например, в любительской фотографии). В результате в этом снимке возникает двойная зрительская адресация. «Студийная» ситуация съемки предполагает отстраненный «публичный» взгляд. Тогда как постановка взгляда модели указывает на приватный, персональный характер изображения. И это еще одна характерная черта советской студийной фотографии: зачастую она становится свидетельством персонального опыта.

Студийная фотография выделяется как специфическая форма визуальной репрезентации не потому, что она выполняется в студии, не потому даже, что она выполняется профессиональным фотографом, но потому, что она предполагает высокую степень нормативности в представлении о теле (как со стороны фотографа, так и со стороны модели), ориентацию на образец. Советскую студийную фотографию, как было показано, отличает при ярко выраженном представлении о наличии образца усеченное, редуцированное его содержательное наполнение. Кроме того, идентичность человека на фотографии выстраивается довольно сложно: значения коллективного и персонального (публичного и приватного) не противопоставляются друг другу, а взаимно друг друга определяют.

## Чья РЕАЛЬНОСТЬ? ПОРТРЕТ В ЛИТОВСКОЙ ФОТОГРАФИИ 1940-х—1950-х ГОДОВ

Фотографию трудно зафиксировать в качестве объекта взгляда и высказывания. Как тип изображения она лишена самостоятельного значения, настойчиво отсылая к чему-то другому — изображенному объекту, идее реальности, критериям эстетического. Фотография — слепое пятно зрения в эпоху «современности», с присущим ей спектром визуальных значений от документального до фантастического. Но это обстоятельство открывает и особые аналитические возможности. Если запустить работу машины зрения в обратном направлении — не от субъекта к изображению, а от изображения к субъекту, фотография, как никакое другое изображение, позволяет выявить основания для наделения значением изображения в условиях технического репродуцирования, зафиксировать структуру взгляда. Впервые это было осознано в 1920-е. В этом смысле вслед за Вальтером Беньямином Розалинд Краусс говорит о превращении фотографии в 1920-е годы в теоретический объект<sup>1</sup>.

Потенциал аналитической работы с фотографией для раскрытия характеристик зрения в эпоху «современности» еще далеко не исчерпан, в особенности в русскоязычном контексте, — тогда как сама ситуация зрения уже изменилась. Фотография стремительно устаревает на фоне других типов изображения. Фотографическое изображение утрачивает самоочевидность, выявляя границы правдоподобия. Однако «устаревание» фотографии не означает, что она утрачивает свой аналитический потенциал, напротив, с ослаблением связи фотографического изображения с объектом связь с субъектом, как представляется, только усиливается.

Особенно показательна в этом отношении «историческая» фотография, иначе говоря, фотография, которая способна принимать на себя дополнительные значения, связанные с поня-

тием «история». Мы рассмотрим один основной и два вспомогательных корпуса фотографий, представляющих собой своеобразные портретные серии.

В 2002 году в Литве было выпущено два альбома авторских фотографий, относящихся к практически одному и тому же времени — концу 1940-х — 1950-м годам<sup>2</sup>. В альбоме Витаутаса Станиониса<sup>3</sup> (1917—1966), профессионального фотографа, выступавшего и публиковавшегося при жизни, представлены разные по жанру фотографии — снимки на память первых послевоенных лет, разлив Немана (Нямунаса) в 1958 году, газетные репортажные снимки 1950-х годов. Совершенно особое место среди них занимает серия фотографий на паспорт жителей городка Сейрияй, выполненных Станионисом в 1946 и в 1948 годах. Именно эта серия будет для нас основной. Второй альбом<sup>4</sup> представляет ранее не публиковавшиеся снимки фотографа-любителя Пятраса Велички (1911—1991), главным образом портреты его родственников, знакомых, соседей из деревни Дубинскаяй и еще нескольких окрестных деревень, а также вильнюсских знакомых и сослуживцев.

Фотографии третьего альбома существенно отстоят от описанных выше во времени и пространстве, но близки по времени публикации и, что важнее, представляют удивительный аналог портретной серии Станиониса. Это опубликованные современным нью-йоркским фотографом Арне Свенсоном фотографии преступников 1900-х годов из городка Мэрисвиль (Калифорния, США)<sup>5</sup>, сделанные в студии местного фотографа Клары Смит, которая исполняла и функции полицейского фотографа.

Статус всех трех альбомов не вполне очевиден. Они претендуют одновременно на «документальность» и на «художественность». Во всех случаях подчеркивается самостоятельная ценность фотографий как визуального объекта. Каждому снимку отводится отдельная страница, иногда и разворот книги. При этом во вступительных статьях значительное внимание уделяется историческому контексту. А Свенсон и вовсе счел необходимым дополнить публикацию снимков публикацией разыс-

канных им в местных газетах того времени статей о каждом из преступников. Очевидно, что «историчность» здесь является не только внешним обстоятельством, но и непосредственно визуальной характеристикой.

Оба литовских альбома принадлежат историческому времени, очень сложному и болезненному для Литвы: подавление партизанского движения, высылки, организация колхозов. Этот контекст, безусловно, необходимо иметь в виду. Однако не менее важно и то, что опубликованные фотографии демонстрируют «конфликтность» этого конкретного периода именно с точки зрения визуальности. В фотографиях Станиониса ее можно определить как вхождение в визуальный режим «советского». У Велички — как сопротивление этому визуальному режиму. При этом в равной степени значимой оказывается и идеологическая составляющая «советского», и его принадлежность порядку «современности».

Важно то, что фотографии на паспорт Станиониса и снимки преступников Клары Смит представляют собой серии: повторяется формат и место съемки, меняются только люди. Важно также количество фотографий — их сохранилось достаточно много: в случае Станиониса — около пятидесяти, из которых опубликовано двадцать семь; Арве Свенсон из приобретенных им пятисот негативов публикует семьдесят. Идеальная для публикации серия включает примерно от тридцати до семидесяти снимков: меньшее количество фотографий не производит должного эффекта, большее — затрудняет восприятие. Обе группы снимков представляют довольно архаичный и максимально формализованный тип фотографии — антропометрическую фотографию. Именно это и обеспечивает последовательность серии. Снимки Велички нельзя назвать серией в строгом смысле — позы и места съемки варьируются очень значительно. Однако полное соответствие параметрам серии в фотографиях Станиониса и Клары Смит важно не само по себе, но лишь в той мере, в какой оно выявляет серийную природу фотографии как таковой.

Недостаточным оказывается определение фотографии как статичного изображения. Возникает напряжение между статичностью отдельного снимка и его включенностью (зачастую потенциальной) в серию. Каждая следующая фотография в серии уточняет и оттачивает наше восприятие отдельного снимка. Это одновременно существенно замедляет зрение и усложняет его структуру, придавая динамичность фотографическому изображению. Срабатывает своего рода множественный эффект «увеличения» («blow up»). Каждая деталь приобретает значимость, ибо она может оказаться вариативным элементом в некоторой серии.

Еще одна не менее важная характеристика «фотографий на паспорт» Станиониса — подчеркнутая гетерогенность изображения. Чрезвычайно важно, что в публикации мы видим фотографии не в том виде, в котором они были вклеены в паспорт, а отпечатки с негативов целиком. Среди них встречается две разновидности снимков, существенно отличающиеся друг от друга, но в равной мере интересные с концептуальной точки зрения. Первую разновидность представляют одиночные портреты (они датированы 1948 годом, но при публикации размещены первыми). Вторую, но более раннюю по времени (1946 год) — двойные портреты, когда из-за экономии фотоматериалов Станионис снимал сразу по два человека.

В одиночных портретах в кадр попадает не только человек, снимающийся на паспорт, но и обстановка комнаты, в которой производилась съемка. Эти снимки чрезвычайно богаты по фактуре. Вариативность изображения, характерная для серии, в них реализуется по меньшей мере в двух направлениях. Во-первых, на снимках изображены разные люди, но общей является ситуация фотографирования. Во-вторых, хотя съемка происходила в одной и той же комнате, менялся угол съемки, по-разному закрепляли задник, в разных местах усаживали человека и т.д.

Особенно примечателен снимок пожилого мужчины в пиджаке и галстуке, помещенный при публикации первым. На

этой фотографии помимо центрального — собственно фотографии на паспорт — можно вычленить несколько самостоятельных фотографических сюжетов. Один из них — натюрморт: мы видим попавший в кадр сегмент стола, покрытого скатертью с рисунком, и находящиеся на столе предметы. Набор предметов выглядит весьма прихотливо — ложка в пустой стеклянной банке, небольшая бутылочка и белый сверток за банкой. Безусловно, это маргинальный и случайный сюжет, но игнорировать его невозможно. Непреднамеренно составилась идеальный визуальный объект для изучения преломления света на различных поверхностях. По другим фотографиям можно детально восстановить обстановку комнаты. Обои (разные на разных стенах), облицованная плиткой печка у двери, грубо вделанная в стену труба, слева от стола — диван с подушками разного размера... Задник вместе с моделью перемещается по комнате: иногда он перекинут через веревку, иногда видны руки держащего его человека.

Еще один сюжет связан с появлением «свидетеля». На характеризуемом нами снимке пожилого мужчины в кадр, хотя и не целиком, попала находившаяся в комнате во время съемки девочка. Ее взгляд направлен на фотографа и тем самым на нас. Формально она не является объектом съемки: она наблюдает за работой фотографа, выявляя его присутствие. В опубликованной подборке девочка попала в кадр только дважды, но и в других снимках ее отсутствие становится значимым: мы знаем, что она могла бы там быть.

Наконец, сам человек, который снимается на паспорт. Несмотря на богатство фактуры окружающих его предметов и поверхностей, задник исключает его из пространства комнаты, помещая в условное пространство «студийного» снимка. Особенно отчетливо мы ощущаем разницу в представлении центрального персонажа в тех случаях, когда в кадре присутствует другой человек (девочка). Так, в первом снимке и взгляд мужчины, и взгляд девочки направлены в одну точку, но если девочка смотрит *на* камеру, то мужчина — *в* камеру. Выявляется



ощутимый зазор между этими двумя взглядами. Явным становится некоммуникативный характер изображения мужчины. Глядя на него, мы испытываем шок от «возврата» нам нашего собственного взгляда<sup>6</sup>.

Двойные портреты кажутся лаконичными по сравнению с портретами предыдущей группы. Никаких предметов, никакой обстановки, полностью отсутствует перспектива — белый фон и два человека, смотрящие прямо в кадр. Тем более явной становится фактура одежды, лиц и рук. Но едва ли не важнее сам принцип двойного портрета. Напомним, что все модели Станиониса — жители одного городка. Изображенные на снимке люди часто являются родственниками. Общность их черт производит эффект почти двойничества. Подчеркнутое отсутствие взаимодействия людей на снимке усиливает рефлексивный характер изображения. Отношение предполагаемого подобия модели на фотографии и самой фотографии воспроизводится в своеобразном подобии людей на снимке. Здесь, конечно, возникает аналогия со знаменитыми портретами Августа Зандера, также включающими двойные (и тройные) портреты<sup>7</sup>. Неполное подобие лишь усиливает эффект: мы начинаем выискивать сходства и различия, и эта работа зрения оказывается вполне задействованной на обоих концах спектра подобия — то есть всей последовательности изображений, в которой каждое следующее отличается от предыдущего очень незначительно, так что в крайних точках подобие совершенно утрачено, а в двух соседних почти не видно различий. На тех снимках, где ни в чертах лица, ни в прическах, ни в одежде почти невозможно обнаружить сходства, тем сильнее проявляется подобие, заложенное в самой ситуации фотографирования. Там же, где, напротив, общность черт граничит с двойничеством, тем более явным становится различие, зачастую невероятно малое несовпадение, указывающее в том числе на зазор между фотографическим изображением и его объектом.

Принцип двойного портрета отсылает также к серийной природе фотографического изображения. Несмотря на кажу-

шуюся статичность, динамика в этих снимках выявлена едва ли не сильнее, чем в снимках первой группы. Два человека присутствуют на одном снимке только формально, каждый потом получит собственную фотографию на паспорт. Они находятся в едином пространстве снимка, но не в одном смысловом пространстве. В максимально сжатой форме здесь вполне реализуется принцип серии. Фотография фиксирует одновременно кадр, переход к следующему кадру и сам следующий кадр. Именно в этом промежуточном «моменте» (элементе) заключена максимальная подвижность.

Эффект «замедления», «затруднения» зрения связан также с архаичностью этих фотографий не только по сравнению с новейшими визуальными медиа, но и в отношении самой фотографии как «средства». Ничем не скрываемый факт съемки и зримо явленные ее условия не позволяют нам забыть, что перед нами фотография.

Рефлексивность фотографий усиливается и тем, что выявляется, подчеркивается материальная основа фотографии. При чем речь идет не о «винтажном» отпечатке, а о негативе. Не только в данной серии, но и во всех трех случаях сохранились именно негативы. Позитивные отпечатки делали другие фотографы и в иной ситуации. Свенсон специально подчеркивает, что опубликованные фотографии представляют собой прямой отпечаток с негативов, никакие следы плохой сохранности негативов при печати не устранялись. Также для него очень важно, что фотографии преступников Клара Смит, в отличие от студийных фотографий, не ретушировала<sup>8</sup>.

Эти условия визуального восприятия, связанные с серийностью и гетерогенностью изображения, не являются внешними по отношению к «содержанию» фотографий. Они задаются не только техническими параметрами, но и далеко не в последнюю очередь властными практиками. Отношение к фотографируемому — отношение власти, основанное на возможности уподобления одного человека другому, учитывающее как антропометрию, так и на сам факт фотографирования.

Одной из основных характеристик ситуации зрения в эпоху «современности» является универсальность. «Изменение, проясняемое для Беньямина теоретическим объектом, имеет две стороны. Одна — в поле объекта, где благодаря структуре воспроизводства сериализованные единицы делаются эквивалентными, совсем как при статистических операциях. В результате вещи теперь становятся более доступными для масс и в смысле приближенности, и в смысле понятности. Но другого рода изменение происходит в поле субъекта, для которого вступает в действие новый тип восприятия — «восприятие, чье “ощущение всеобщего равенства вещей” возросло до такой степени, что оно средствами воспроизводства извлекает его даже из уникального объекта»<sup>9</sup>. Универсальность фотографии, таким образом, далеко не нейтральная характеристика. Собственно, обстоятельства создания серии Станиониса указывают на это вполне отчетливо. Скорейшая выдача советских паспортов литовскому населению в районе Сейриай во многом была связана с деятельностью на этой территории партизанских отрядов. Фотографирование преступников также направлено на установление контроля.

Однако в этих сериях, во многом благодаря тому же набору характеристик — серийности, гетерогенности, подчеркнутой рефлексивности снимков, — выявляется и другая группа значений. Антропометрические снимки Станиониса и Клары Смит невероятно привлекательны потому, что они одновременно и принадлежат к определенному жанру, и отклоняются от нормативного его исполнения. Способ публикации фотографий Станиониса был описан выше. Фотографии преступников, опубликованные Свенсоном, также весьма необычны. Ракурсы, которые в них используются, — не анфас и профиль, а анфас и оборот в три четверти. При этом при съемке анфас человек представлен в головном уборе, при съемке в три четверти — нет<sup>10</sup>. Кроме того, лицо моделируется светом, как на «артистическом» портрете, но никакие изыскания прически или костюма, равно как и выражение лица и направление взгляда, не вы-

правляются. Рефлексивный характер изображения усиливается тем, что на самом негативе процарапано имя человека и характер преступления, в котором он обвиняется. В результате конкретные подробности лиц, тел, причесок, одежды в сериях Станиониса и Клары Смит, которые призваны служить целям антропометрии или же диагностики социальной патологии, становятся основанием для возникновения иных значений. Сквозь логику универсального, характеризующую фотографию как технически воспроизводимое, сериальное изображение, проступает логика уникального.

Во всех трех случаях можно говорить об особой соотнесенности с конкретным местом, причем не страной или крупным городом, а городком или деревней. Людей на фотографиях объединяет не только факт фотографирования, но принадлежность к какому-то общему порядку. Основание этой общности едва ли повторяется полностью даже в двух группах однотипных фотографий, хотя общие контуры этих многочисленных конфигураций вписываются в социальную историю XIX и XX столетий, связанную с трансформацией традиционных укладов жизни, урбанизацией, индустриализацией, войнами и т.п. Здесь проявляется собственно фотографический тип ландшафта — ландшафт, отпечатанный на теле. Этот уникальный отпечаток далеко не всегда определяется природным ландшафтом (именно в силу упомянутых выше социальных процессов), но он всегда включает как необходимую составляющую факт фотографирования.

В этом отношении при общей близости жанра фотографии Станиониса и Клары Смит существенно различаются. Преступники, сфотографированные в калифорнийском городке в начале XX века, являются носителями очень разных телесных практик. Они представляют разные расы, национальности, социальные группы, возрасты, они по-разному одеты, тела многих несут следы тех или иных болезней, при этом все они подчинены единому властному (и фотографическому) порядку. В фотографиях Станиониса, напротив, поражает бли-

зость телесного опыта людей, в этом случае как раз в очень большой мере связанная с природным ландшафтом. Еще более отчетливо это качество проявляется в фотографиях Пятраса Велички.

Величка, как было отмечено выше, — фотограф-любитель, но лишь в том смысле, что он не зарабатывал фотографией на жизнь. В иных отношениях он проявляет себя как очень интеллигентный профессиональный фотограф. Он серьезно обучался фотографии до войны, пользовался одной из лучших среднеформатных камер того времени (зеркальный «Rolleiflex»), все фотоматериалы (фирмы «Agfa») сохранились у него с довоенных времен. Но, пожалуй, намного важнее то, что он обладает самостоятельной манерой съемки, и это привлекает в его работах фотографов последующих поколений. Характеризуемый альбом составлен одним из наиболее авторитетных литовских фотографов, Антанасом Суткусом.

Величка работает, казалось бы, в рамках привычного жанра «фотографии на память», однако как целостный архив его фотографии выходят за рамки индивидуальной и даже семейной памяти. Он документирует уходящий уклад сельской жизни Литвы. (Узнаваемость, близость этого опыта для многих литовцев — один из основных мотивов вступительной статьи Скирмантаса Валуолиса.) Важно, что Величка работает в подчеркнуто архаичной манере, как кажется, осознавая, что сам факт фотографирования является вторжением в этот уклад и потому его не следует скрывать. Он снимает около дома, во дворе, в поле, но всегда присутствие фотографа очевидно для всех участников съемки. Они выстраиваются в формальную композицию или же приостанавливают работу и позируют фотографу, смотрят в кадр. Обращает на себя внимание и то, что Величка зачастую допускает большую, чем это принято, дистанцию между фотокамерой и моделью. Это создает определенное «неудобство» для зрителя — хочется приблизиться, как бы подойти на шаг. Однако дистанция — буквальная или формальная — важна для выявления зазора между визуальным ре-

жимом фотографии и структурой фиксируемого опыта. В одной из вступительных статей к альбому Величка очень точно назван «архаичным модернистом»<sup>11</sup>.

И в случае Станиониса, и в случае Велички способность фотографии фиксировать локальный опыт одновременно противопоставлена и не противопоставлена способности фотографического изображения к универсализации как объекта съемки, так и субъекта зрения. С одной стороны, эти две группы значений принадлежат разным порядкам. В случае портретной серии Станиониса они находятся в открытом идеологическом конфликте. С другой стороны, именно принцип серийности, возможности взаимного уподобления разных объектов съемки, как мы пытались показать, позволяет реализоваться уникальному, которое не сводится к типическому.

При постановке фотографии в рамки нового порядка визуальности, свойственного «современности», Краусс вслед за Беньямином подчеркивает «перцептивный акт выковыривания объектов из их контекстов»<sup>12</sup>. Мы же говорим о парадоксальном возвращении контекста в фотографическое изображение, но в новых условиях. Речь идет не о помещении тех или иных снимков в уже готовый «исторический» контекст, а об обнаружении «контекста» или его следов внутри снимка. Фотография, таким образом, обретает движение, но горизонт этого движения не диететический, а иной, связанный с историей<sup>13</sup>.

В нынешней «постфотографической» ситуации в отношении фотографии оказывается важна не только память жанра (жанров), которую можно актуализировать в восприятии зрителя, а специфическая форма соотнесения с историей, которая с этой памятью связана. В этом смысле можно говорить об актуализации бытовой, любительской, ведомственной и т.д. фотографии, которая активно вторгается на территорию «фотографии как искусства». Говоря о локальном, партикулярном значении в отношении фотографии, мы имеем в виду особое соотнесение фотографии с исторической реальностью, где технические параметры, обстоятельства съемки, телесный и визу-

альный опыт зрителя образуют уникальные конфигурации, обеспечивающие основания этой «реальности». Таким образом, открывается обширная область исследования фотографии, которая будет заключаться в фиксации и описании множества этих особых форм.

## Ирония подобия: «РУССКИЕ АВТОПОРТРЕТЫ» ДЭВИДА АТТИ

Фотографический портрет — это изображение человека, который знает, что его фотографируют, и то, как человек реагирует на камеру, в той же мере является составляющей портрета, как и то, во что он одет или как он выглядит.

*Ричард Аведон*

Летом 1976 года в рамках правительственного культурного обмена между США и СССР в Киеве проходила выставка «Фотография США», на которой были представлены новейшие достижения в этой области: четыре сотни фотографий, главным образом большеформатных и цветных, а также три студии и фотолaborатории, где американские специалисты демонстрировали свое профессиональное мастерство. В американскую делегацию входил нью-йоркский фотограф Дэвид Атти, как раз работавший в одной из студий. Атти принимал участие в подобной выставке в Румынии в 1974 году: там он впервые попробовал вовлечь публику в работу студии, предложив посетителям выставки делать собственные портреты<sup>1</sup>. В Бухаресте эта идея возникла почти случайно: Атти не оставлял себе фотографий, но несколько оставшихся снимков (я полагаю, еще и потому, что они составили пусть небольшую, но серию) показались ему интересными. В Киеве он решил повторить румынский опыт более последовательно, сохраняя все негативы. В Киев привезли все необходимое (зеркало в полный рост из Вены, фотооборудование из США, большое количество поляроидных кассет) и установили небольшую студию, открытую с одной стороны для зрителей, где посетители могли бы сделать собственные автопортреты в полный рост и тут же получить фотографию.

Среди прочего Атти хотелось сделать выставку интересной не только для специалистов, но и для обычных людей, в чем



он, без сомнения, преуспел. Посещение американской выставки не бывает неинтересной (там дают значки и наклейки), но возможность получить еще и фотографию, да к тому же поучаствовать в процессе, привлекла большое количество людей. Недостатка в желающих сфотографироваться у Атти не возникло, напротив, людей было очень много, они стояли в очереди долгие часы в надежде, что их отберут для съемки, подчас возвращались, наблюдая за работой в студии и комментируя происходящее.

Разумеется, нельзя совершенно абстрагироваться от идеологического контекста. Первой среди выставок в рамках культурного обмена между США и СССР была выставка, проходившая в парке «Сокольники» в Москве летом 1959 года, во время которой состоялись знаменитые «кухонные дебаты» Никсона и Хрущева — разговор на довольно повышенных тонах на кухне типового дома средней американской семьи о сути социалистического и капиталистического строя<sup>2</sup>. И на выставке в Киеве, притом, что она носила локальный характер и происходила почти на 20 лет позже, ситуация не была такой уж простой. Атти не владел русским языком: он выучил несколько фраз, чтобы давать указания людям, которые готовились к съемке, а в остальном должен был полагаться на помощь переводчиков. В Советском Союзе он до этого не был и в своих наблюдениях мог опираться только на румынский опыт. Атти отмечает, с одной стороны, огромный интерес со стороны посетителей<sup>3</sup> — бесчисленные вопросы, не только о фотографии, но и о жизни в США вообще (ценах, квартплате, расовой дискриминации), общее дружелюбие — подарки, тосты и так далее, — с другой — ощутимую дистанцию. Если после окончания выставки в Румынии был устроен весьма неформальный совместный банкет, то в СССР это было невозможно. Атти пишет о своей неуверенности в том, как вести себя в тех или иных случаях. В частности, он упоминает довольно любопытный казус. Когда работа студии только началась, Атти просил людей записывать свои имена (по всей видимости, без фамилий) и профессию.

Когда стало известно, что американцы ведут какие-то списки, это вызвало беспокойство советской стороны (мыслимое ли дело!), и Атти приказали немедленно прекратить. Однако записи, которые успели собрать к тому времени, сохранились, и мы к ним еще вернемся.

Посетители также испытывали беспокойство. Так, Атти просит прощения у курсанта (его фотография вошла в опубликованную позже книгу), который согласился сфотографироваться лишь при условии, что он получит не только позитивный отпечаток, но и негатив. Атти действительно отдал ему негатив, но у него осталось несколько негативов в других фотоаппаратах. В свое оправдание Атти замечает, что ни один из фотоаппаратов не был спрятан, все стояли на виду, но молодой человек просто не обратил на них внимания. В этом эпизоде есть некая двусмысленность (американский фотограф как участник официальной выставки и как потенциальный шпион), которая хорошо передает общую атмосферу. Повторимся, идеологический контекст важен: он был одним из факторов, задававших условия съемки, но все же не самым существенным, — определяющим для понимания анализируемой серии фотографий Атти является контекст фотографический.

В целом, возможно, забегая вперед, я хотела бы сказать, что серия эта во многом уникальная. Нам как исследователям фотографии, аналитикам «советского», наконец, зрителям просто повезло, что случилась эта выставка и именно Атти был на нее приглашен. Атти — не фотограф первого ряда, и он не может сравниться в известности, например, с Ричардом Аведоном, о котором мы также будем говорить. Тем не менее Атти имеет высокую репутацию среди профессионалов<sup>4</sup> не просто как мастер, обладающий редкими техническими навыками, но как фотограф, очень хорошо понимающий природу фотографического изображения вообще и фотографического портрета в частности. Дэвид Атти — хороший фотограф. В XX веке «хороший фотограф» — это фотограф, обладающий рефлексией в отношении медиума, с которым он работает. Что изображает

фотографический портрет, точнее, изображением чего является фотографический портрет? Атти в полной мере осознает сложность этого вопроса и дает на него в киевской серии свой, вполне определенный ответ.

Атти родился в 1920 году. Получил художественное образование, работал иллюстратором, особо выдающегося положения в профессии не занимал. В 1957 году записался на курс Алексея Бродовича — чрезвычайно влиятельной фигуры в Нью-Йорке, авторитета в области фотографии<sup>5</sup> и графического дизайна, художественного редактора журнала «Harper's Bazaar» (с 1934 по 1958), через мастерскую которого прошли многие фотографы этого поколения (Ричард Аведон, Ирвинг Пенн, Диана Арбус<sup>6</sup>), — и это изменило ход его карьеры. После окончания курса начал работать по заданиям Бродовича, снимал для журналов «Vogue», «House and Garden» и др. Любопытно при этом, что киевская коллекция в некотором смысле выпадает из ряда работ Атти, который работал главным образом в коллажной технике. Тем показательнее его выбор.

Студия представляла собой одновременно обычную студию, в которой работает рекламный фотограф (белый фон, искусственное освещение, провода, оборудование) и сцену (одна «стена» у помещения отсутствует, за происходящим наблюдают десятки людей). Техническая сторона осложнялась тем, что формально посетители делали автопортреты, так что и подготовка к съемке, и сама съемка были организованы иначе, чем в случаях, когда фотограф играет традиционную роль. Площадка, на которой стояли люди, готовящиеся к портретированию, была совсем немного приподнята над полом и покрыта тем же листом белой бумаги, который образовывал фон; на ней же был установлен отражатель и фотоаппарат<sup>7</sup> (оба на штативах). Напротив располагалось зеркало в полный рост и несколько фотоаппаратов, которыми можно было управлять при помощи провода с резиновой грушей на конце<sup>8</sup>.

Перед тем как сделать снимок, человек мог посмотреть на себя в зеркало и принять любую позу, сделать любое выражение лица. Затем свет в студии гас и затвор фотоаппарата открывался; когда человек был готов, он (или она) сжимал грушу на конце длинного провода, включалась система искусственного освещения; затем затвор закрывался и включался основной свет: съемка была завершена<sup>9</sup>.

Если исходить из композиции, все снимки можно разделить на три группы: портреты крупным планом, в которых внимание фокусируется на лице, фронтальные портреты в полный рост, «угловые портреты» в полный рост. Первоначально большинство фотографировавшихся выбирали позы, которые казались Атти «скучными» (фронтальные портреты в полный рост): ему не хотелось, чтобы все модели «делали одно и то же». Он стал просить людей принимать необычные позы (сюда относятся, в частности, все угловые портреты), а тех, кто мог продемонстрировать свои таланты, станцевать, например. Не всем в публике это нравилось, но желающих сфотографироваться было много, а выбор оставался за фотографом.

Важно понимать, что киевская серия — автопортреты в весьма условном смысле. «Автопортрет» в данном случае не противопоставлен портрету, который делает фотограф, а является частным случаем последнего. Атти признает, что он вмешивался в процесс подготовки к съемке не только с технической, но и с концептуальной стороны.

Через несколько лет, когда Атти готовил сопроводительный текст для публикации своих работ в антологии, посвященной жанру фотопортрета, он написал о своей роли совершенно определенно.

Автопортрет — опыт особого рода. Этот жанр предоставляет человеку возможность самому (или же самой) определять, когда нажать на кнопку, и в большой мере контролировать, как он (или она) будет запечатлен. Мне кажется, мне удастся добиться куда большей отдачи от

людей при таком способе фотографирования, чем когда я снимаю обычные портреты. Когда я работаю с жанром автопортрета, в портретах проявляется нечто, что не проявляется в других условиях. Провод служит своего рода посредником между мной и моделью. И хотя людям кажется, что фотографию делают они, ситуацию контролирую я. Когда люди принимают ту или иную позу, я вмешиваюсь только тогда, когда считаю нужным. Зачастую излишне напряженное или нелепое выражение «подходит» человеку. Во всем этом есть и юмористическая сторона<sup>10</sup>.

Работа и технически, и концептуально была довольно напряженной. Напомним еще раз, что Атти не владел русским языком. За 8 часов работы выставки удавалось сделать около 40 портретов (с некоторыми посетителями Атти делал несколько снимков, но с большинством — один). Таким образом, было отснято несколько сотен фотографий; 89 из них — весьма тщательно отобранных и размещенных в определенном порядке — Атти опубликовал по возвращении в США в виде книги «Русские автопортреты». Среди них есть портреты людей самых разных возрастов и профессий; портреты одиночные, парные и групповые, среди последних — семьи, друзья, сослуживцы, коллеги; есть люди разных национальностей; есть горожане и сельские жители, киевляне и приезжие. Все вместе они представляют уникальный телесный опыт — «советского» человека.

«Советское» на портретах киевской серии — не составляющая внешнего исторического контекста (фотографии сделаны в Советском Союзе в 1976 году): это фотографический эффект, заданный концептуальными параметрами съемки. Если быть более точными в формулировках, сам Атти, вероятно, не мог назвать этот опыт «советским», а если мог, то как раз в качестве внешнего маркера (Russian Self-Portraits)<sup>11</sup>. Однако то, что он сделал предметом серии, — это опыт, который актуализируется как реакция на ситуацию съемки (опыт, как оказалось, не индивидуального, а коллективного тела). В этом зак-

лючался его концептуальный выбор как фотографа. В этом заключается его определение жанра фотографического портрета.

Участие в киевской выставке предоставило Атти уникальную возможность создания портретной *серии*<sup>12</sup>. В Америке Атти приходилось выполнять одиночные портреты (чаще он использовал коллаж, предполагавший довольно сложную технику фотопечати), но, в общем-то, он понимал, что в США эта жанровая ниша занята. Сам он среди «великих» фотографов-современников, работающих в жанре портрета, называет троих — Пенна, Аведона и Арнольда Ньюмана<sup>13</sup>. В Киеве Атти реализовал себя как оригинальный и интересный портретист.

Мы не располагаем большим количеством теоретических высказываний Атти (вербальных высказываний, разумеется, — в нашем распоряжении сами фотографии), однако, как представляется, метод работы Атти во многом близок методу работы (и представлению о природе фотографического портрета) Ричарда Аведона. Это сближение основывается не только на внешних обстоятельствах<sup>14</sup>, но главным образом на сходных условиях съемки. Аведон также снимает на белом фоне, используя искусственное освещение, его метод работы предполагает сложное взаимодействие фотографа и модели<sup>15</sup>. В ряде интервью и лекций Аведон довольно четко сформулировал свое понимание портрета.

Портрет есть род представления (*performance*), и, как любое представление, в совокупности своих деталей, он может быть хорошим или плохим, а не естественным или наигранным. Я могу понять, что подобное утверждение — что все портреты суть род представления, лицедейства — может вызвать беспокойство, поскольку, как кажется, это предполагает наличие какого-то искусственного добавления, скрывающего правду о человеке. Но это совсем не так.

Все дело в том, что невозможно «дойти» до самого человека, действительной его природы, откинув поверхность. Поверхность — вот все, чем мы располагаем. Пробриться за поверхность можно, только работая с самой поверхностью.

Все, что нам дано, — это работать с поверхностью — позой, костюмом, выражением лица — радикальным и корректным образом<sup>16</sup>.

Как кажется, Атти понимал это очень хорошо. Вся сложность заключается в том, чтобы уяснить в каждом конкретном случае (в серии в целом или индивидуальном портрете), какой способ работы с «поверхностью» окажется наиболее корректным. В этом смысле можно повторить за Аведоном: портреты бывают хорошие и плохие. Хорошие портреты не те, на которых человек «красив» или нравится себе или же которые оригинальны с точки зрения композиции или техники исполнения (всего этого достичь сравнительно просто), в хороших портретах удастся найти адекватную форму работы с «поверхностью» (телом человека, условиями съемки, качеством отпечатка, условием восприятия фотографии, хотя последнее фотограф контролирует в меньшей степени). Киевская серия Атти — скажем это еще раз — хорошие портреты.

Предмет фотографий Атти возникает на пересечении социального опыта людей, их предыдущего опыта фотографирования, истории фотографии как медиума, «памяти» жанра фотопортрета. В результате на снимках фиксируется (стабилизируется) некое качество, которое с вариациями повторяется от снимка к снимку и, уплотняясь в рамках серии, образует «общее место». Подобное повторение — большая удача, оно означает, что серия состоялась, что найден фокус сопряжения различных контекстов, в которых только и существует фотографическое значение. Таким фокусом в серии Атти становится устойчивость модели советской телесности, сила сопротивления попыткам ее «раскачать».

Я очень хорошо отдавал себе отчет в том, что я не был просто каким-то человеком, делающим фотографии на улице. У меня был полуофициальный статус: участник культурного обмена, «американский». Они приходили посмотреть на американцев, как если бы мы выступали «на

сцене», и сами давали представление для нас. Очень интенсивное взаимодействие имело место, взаимодействие, которое не было бы возможно с их собственными фотографиями. В каком-то смысле это историческое событие, я имею в виду не обязательно свои фотографии, но то, что это произошло. Нам с этими русскими удалось достичь уникального результата. Они не так свободны в обращении со своими телами, как американцы. Мне удалось добиться от них, чтобы они прыгали, танцевали, больше двигались, именно потому, что между нами имело место взаимодействие<sup>17</sup>.

Слово «взаимодействие» в этом фрагменте является, безусловно, ключевым. Важно, что в опубликованную подборку Атти включил не так много фотографий с необычными позами. Если не считать угловых фотографий, которые представляют особый случай<sup>18</sup>, то только две: молодого мужчины, играющего на скрипке (на грушу пришлось нажимать самому Атти, он заглядывает в рамку кадра), и девушки-акробатки, стоящей на голове, — да и то во втором случае был дополнительный повод, чтобы опубликовать фотографию (см. сноску 22). Как упоминает сам Атти, он совсем не включил фотографии в прыжке. Пытаясь задать более свободные позы, Атти «проявляет», а не разрушает их наличный репертуар. Напомним, Аведон говорит, что с поверхностью надо работать радикально, но корректно, ее нельзя нарушать.

То, что фотографии являются результатом сложного взаимодействия — не только Атти с людьми, готовившимися к съемке, но и этих людей с самими собой (чей взгляд встречал их в зеркале?) и с наблюдающей публикой, — четко маркировано в самих снимках. В кадр то и дело попадают штативы от отражателя и фотоаппарата, сам Атти; бумага, которой покрыт пол и стена, топорщится, на ней видны отпечатки ног; свет падает неровно, затеняя половину лица, видны тени от других предметов и т.д. Все это вызывало критику советских фотографов, которые наблюдали за работой Атти. Они указывали ему на эти детали как на технические недостатки и, когда Атти уверял их,



что это не случайно, — точнее, случайно, но именно случайность важна для него в этой серии, — понять этого не могли.

Нарочитая условность портретов не делает их, однако, «несерьезными». Напротив, достигается эффект почти гипертрофированной реальности. Мы рассматриваем людей как будто под увеличительным стеклом: каждая деталь приобретает значение, люди становятся типажам самих себя. Оказываются важны любые мелочи. Скажем, сумки. Что делать с сумкой, куда ее девать? Оставить где-то далеко нельзя: много людей, украдут под шумок. (Если нет «своего», кто мог бы «присмотреть за вещами», если все, кто пришел с вами, фотографируются.) Некоторые обыгрывают сумки в кадре, некоторые просто держат их в руках, некоторые ставят в сторонке, но так, чтобы сумка оставалась в поле зрения, при этом они делают вид, что никакой сумки нет, но она есть, она попадает в кадр. То же с другими предметами — плащами, зонтиками. Обыгрывать их в кадре не всегда безопасно — становишься почти карикатурой на самого себя: мужчина средних лет с плащом и портфелем — тип командированного.

Напомним о списке имен и профессий, который начал было вести Атти. В контексте серии этот список обретает поистине символическое значение:

шофер, воспитательница детского сада, дорожный рабочий, две уборщицы, агроном, сотрудник КГБ, четырнадцать фотографов, директор научного института, геофизик, два десятка юных пионеров, актер, однажды исполнивший роль Эрнеста Хемингуэя, повар, восьмилетний мальчик — будущая звезда хоккея, две пары молодоженов с гостями, многочисленные люди в форме, ветераны войны в нашивках и медалях, рабочие, колхозники, журналисты, бесчисленные инженеры, врач, скрипач и четыре участницы украинского фольклорного танцевального коллектива<sup>19</sup>.

Здесь напрашивается аналогия с уже упоминавшимся фундаментальным проектом по созданию портретов различных

представителей немецкого общества, который осуществил в 1920—1930-х годах Август Зандер. Но если для Зандера были важны именно различные типажи, то в киевской серии на первый план выступает единый «типаж» — «советский человек», — а все другие являются его частными случаями<sup>20</sup>.

Подробный анализ значения «советского» в серии Атти требует отдельного разговора. Здесь мы ограничимся только краткими замечаниями. Этот антропологический тип достиг наиболее полного выражения именно в 1970-е годы (так что и с этой точки зрения серия удачна). Если формулировать в предельно общем виде, то можно сказать, что в нем элементы официальной, зачастую принудительной телесности, бывшей отголоском мобилизационного и цивилизационного проекта 1920—1930-х годов (униформы и знаки отличия для всех возрастов, занятия физкультурой, регулярные диспансеризации, фотографирование на бесчисленные членские билеты и др.), оказались инкорпорированы в пространство частного, частного, повседневного, которое только и выделилось как самостоятельная сфера к 1970-м годам. Именно это уникальное сочетание представлено почти на всех портретах. Мы очень коротко остановимся только на двух: девочки, делающей реверанс, и пожилого мужчины на костылях.

Фотографию девочки, делающей реверанс, Атти считал едва ли не самым удачным портретом серии. Он поместил его на обложку книги «Русские автопортреты» и опубликовал в числе трех снимков из киевской серии в антологии, посвященной жанру портрета. В предисловии к «Русским автопортретам» Атти описывает, как была сделана эта фотография.

В один из дней женщина в толпе ожидавших своей очереди людей стала с настойчивостью выталкивать в первые ряды свою семилетнюю дочь, пытаясь обратить наше внимание на достоинства девочки. Это был один из дней, когда я пытался добиться большего движения в фотографиях, которые стали, как мне казалось, слишком статичными и однообразными, и я пытался побудить посетителей быть

более активными — подпрыгнуть, станцевать, продемонстрировать акробатическое мастерство. Мамаша, услышав наши просьбы, вновь выдвинула вперед свою дочь, говоря, что та сможет станцевать для нас. Девочка сделала простой и невероятно очаровательный реверанс, одновременно сжав резиновую грушу на конце провода. Именно так — по чистой случайности — мы получили одну из лучших фотографий в киевской серии<sup>21</sup>.

В антологии он называет обстоятельства создания снимка «интересными и ироничными». Для Атти ирония ситуации заключалась в том, что он едва не лишился этого снимка, поскольку так долго не соглашался сфотографировать девочку. Но для меня не меньшая ирония заключена в том, что этот действительно милый и спонтанный снимок возник как результат принуждения (в данном случае со стороны матери девочки). И здесь можно было бы подробно говорить о специфике культуры детства в позднесоветский период — многочисленных кружках, секциях, через которые проходил почти каждый городской советский ребенок, занятия в которых были важны, но при этом направлены к достижению непонятной цели.

Портрет пожилого мужчины на костылях также вошел в подборку фотографий Атти в антологии. Атти называет мужчину «ветераном», говорит, что тот был польщен, когда его выбрали для позирования. Формально он, вероятно, действительно ветеран, инвалид Великой Отечественной войны, но по типу изображения — нет. В киевской серии много «ветеранов», они обычно одеты в аккуратную гражданскую одежду, на их статус указывают награды. Человек на этом портрете одет в поношенную военную форму без каких-либо наград, и — самое главное — единственный из портретируемых он не просто не смотрит в камеру — он отводит взгляд. С моей точки зрения, это один из самых удачных портретов серии, поскольку он выявляет границы «советского». При всех внутренних различиях, «советский человек» (1960—1980-х годов) как типаж достаточно однороден. Визуальные и вербальные характеристики этого

типажа подчеркивают принадлежность к общему «мы». Этот человек на костылях *не включен*, он — слепое пятно, зона умолчания «советского». Более всего это проявляется в постановке взгляда. Это также, возможно, единственный портрет в серии, который Атти подвергнул манипуляции. Поскольку у нас есть возможность сравнить две публикации этого портрета, явно видно, что в первоначальном варианте, как и в остальных портретах киевской серии, свет на портрете падал справа. В книге «Русские автопортреты» снимок перевернут: свет падает слева, что создает более сильный драматический эффект<sup>22</sup>.

Последней значимой составляющей фотографии как медиума, о которой необходимо упомянуть в связи с серией Атти, является зритель. Работа с «поверхностью», о которой говорит Аведон, предполагает не только взаимодействие фотографа и портретируемого: она предполагает моделирование взгляда зрителя. Рассуждая о своеобразии эротики Эгона Шиле, Аведон вводит понятие кон-фронтации (с полотном), предстояния (перед полотном), которое изменяет человека как субъект зрения<sup>23</sup>:

Вам хочется это увидеть? Вам будет на что посмотреть. А мои полотна будут смотреть на вас, смотрящих на меня<sup>24</sup>.

Условия съемки в киевской серии помещают на авансцену под лучи направленного света не только человека (людей), которому (которым) предстояло сниматься, но и зрителя. При этом «предмет» серии реализуется, вероятно, наиболее последовательным образом в случае, когда в качестве зрителя выступает человек, сам являющийся носителем «советского» телесного опыта. Но в любом случае зритель в подобного рода портретах оказывается вовлечен в процесс столь же сильно, как и фотограф и модель. Для Аведона это разрешало этическую проблему: имеем ли мы право так пристально разглядывать то, что человек, возможно, не хотел бы раскрыть, но фотография раскрывает? Да — в той мере, в какой взгляд этот направлен и на нас самих.

Киевская серия Дэвида Атти становится «местом» проявления коллективного опыта советской телесности. Это «место» возникает именно как эффект работы медиума, а не как результат фиксации уже готовых значений. Фотография — не подобие. Предмет фотографии не существует нигде, кроме как на самой фотографии. При этом он реален. В этом утверждении заключено не противоречие, но вполне определенное представление о природе реальности в условиях культуры серийных изображений, к которым принадлежит и фотография. Реальность в условиях культуры серийных изображений имеет медийную природу.



II





«ТЕПЕРЬ ВОСХВАЛИМ СЛАВНЫХ МУЖЕЙ...»:  
ПОНЯТИЕ О «ПОВСЕДНЕВНОСТИ» В ФОТОГРАФИИ  
УОКЕРА ЭВАНСА

В интеллектуальной системе координат ныне уходящего культурного мира «современной» эпохи (XIX—XX века) на ключевых позициях стоят слова, чрезвычайно примечательные по конструкции. Они выглядят предельно простыми: например, «реальность» (и связанные с ним «факт», «документ») или же «любой/каждый человек». Это слова, которые не требуют объяснения, — своего рода бескачественные, «никакие» слова. Однако простота эта мнимая — значение, которое всеми опознается как очевидное, устроено чрезвычайно сложно. За фасадом очевидности скрывается тонкий баланс разнонаправленных сил, представляющий напряженные интеллектуальные (но далеко не только) дискуссии и поиски. «Повседневность» — одно из таких слов, с той лишь поправкой, что по-русски «повседневность» (и даже «повседневная жизнь») звучит куда как более претенциозно, выдавая теоретическую искусственность говорящего (пишущего). Есть, разумеется, слова синонимичного ряда, которые характеризует искомая бескачественность, — «обычный», «обыденный», «рутинный», «будничный», «заурядный», — однако не они легли в основу теоретического понятия, что само по себе не случайно. Нам, однако, будет интересно рассмотреть «повседневность» именно как бескачественное, самоочевидное значение и те условия, которые обеспечивают эту самоочевидность.

Повторим, мы рассматриваем «повседневность» не как универсальное понятие, приложимое ко всем эпохам и культурам, но как локальное и специфическое понятие, связанное с «современностью». Причем, как было отмечено выше, это не одно из многих слов, определение которого можно вывести из общего контекста, это ключевое понятие, отвечающее за под-

держание смыслового порядка «современности». Когда-то, пытаясь объяснить себе и другим свое ремесло перед лицом испытаний первых недель войны, Марк Блок написал об истории, что она «увлекательна»<sup>1</sup>. За этой незамысловатой формулировкой стоит огромный потенциал, которым обладает история для индивидуального и группового самоопределения. История представляет ресурс значимости, который выходит за рамки «полезности». То же можно сказать о «повседневности». Как объект (изучения, рассмотрения, внимания) повседневность чрезвычайно увлекательна. На чем основан ее ресурс значимости? Как, за счет чего можно найти смысловое основание в обыденном и заурядном?

Мы постараемся ответить на этот вопрос на конкретном примере (повседневность предполагает конкретность), проанализировав корпус работ американского фотографа Уокера Эванса (1903—1975). Эванс — классик американской фотографии. Более всего он известен снимками, выполненными в середине и второй половине 1930-х годов в рамках масштабного государственного проекта по документированию Великой депрессии, связанного с деятельностью Администрации по защите фермерских хозяйств (Farm Security Administration)<sup>2</sup>. Высокий статус Эванса как фотографа связан именно со способностью представить в качестве объекта, достойного внимания, заурядное и незначительное. Доверие к этим снимкам тем более возрастает, что они не несут явного отпечатка авторской манеры: во всяком случае, глядя на них, мы регистрируем не «авторское» видение, а собственный опыт зрения и столкновения с «реальностью». Иначе говоря, фотографии Эванса представляют как раз тот случай квазиестественного, который нас интересует в связи с повседневностью.

Обращение к фотографии в этом контексте совершенно не случайно. Представление о повседневности тесно связано со специфическими технологическими и культурными характеристиками фотографического видения. Фотография фиксирует и представляет нашему взгляду мир в такой подробности и с

таким количеством незначительных деталей, какое раньше не попадало в поле нашего зрения<sup>3</sup>. И если вначале эти детали могли казаться избыточными (часть их можно было удалить при помощи ретуши, которая широко использовалась в коммерческой фотографии), со временем они приобретают все большее значение для создания эффекта достоверности, реальности. В немалой мере этому способствовала возможность тиражирования изображений (стереографические карточки, открытки, иллюстрации в газетах и книгах) и широкое распространение фотографии, охватившей все группы населения в западных — и не только западных — странах.

Однако во второй половине XIX века фотография если и вызывала восхищение, то как техническое изобретение. Как тип изображения она уступала не только живописи, но и рисунку, гравюре. Значимость «современности» и «низкого» повседневного опыта отстает в этот период литература и живопись. При всех спорах и скандалах, которые сопровождали публикацию романов Флобера, поэтического сборника Бодлера или же выставки импрессионистов, высокий статус литературы и живописи облагораживал представленные в них «низкие» сюжеты. В этом смысле фотография занимала крайне слабые позиции. Не случайно все попытки повысить статус фотографии в XIX — начале XX века были связаны со стремлением приблизить ее к живописи, причем живописи наиболее распространенной и узнаваемой и в этом смысле эпигонской. Крайне любопытно с этой точки зрения международное движение пикториалистов, представленное в США деятельностью Альфреда Стиглица. При этом поражает, как сильно расходятся в понимании Стиглица критерии актуальности в области живописи и фотографии. На страницах издаваемого им журнала «Camera Work» работы Сезанна, Ван Гога, Пикассо соседствуют с идеализированными, возвышенными по сюжету и изощренными по технике исполнения фотогравюрами<sup>4</sup>. Однако к концу 1910-х годов ситуация меняется решительным образом. Последний выпуск журнала «Camera Work» за июнь 1917 года

содержал фотографии Пола Стрэнда (в том числе известный снимок слепой женщины с грубыми, асимметричными чертами лица с табличкой «Blind» на груди), фактически перечеркивающие эстетическую программу пикториальной фотографии и журнала в целом. Статус фотографии в культуре меняется, фотография со всеми присущими этому «средству» техническими особенностями и социальными функциями становится значимым типом изображения. В полной мере это проявилось в том внимании, которое уделялось фотографии в европейском художественном авангарде в 1920-е годы. Среди прочего это сигнализировало и о том, что авторитет и смысловой ресурс «повседневности» в культуре существенно возрос. В этих условиях в конце 1920-х годов обращается к фотографии Уокер Эванс.

Эванс происходил из преуспевающей семьи со Среднего Запада. Он получил хорошее образование, хотя предпочел обучению в колледже самообразование и жизнь в Нью-Йорке. В 1926 году родители оплатили его поездку в Париж, где он слушал лекции в Сорбонне. У Эванса были серьезные писательские амбиции, по его собственному свидетельству он испытал влияние Флобера и Бодлера («Флобера по методу, Бодлера по духу») и современной модернистской литературы<sup>3</sup>. Однако по возвращении в 1927 году в Нью-Йорк Эванс занялся фотографией, и решение это было осознанным. В Нью-Йорке он близко сошелся с кругом молодых литераторов и фотографов, в числе которых были Линкольн Кирстайн, стоявший у основания Музея современного искусства в Нью-Йорке, и Беренис Эббот, познакомившая Эванса с фотографиями Эжена Атже, которые она привезла из Парижа. Фотографии Атже (которые характеризует тотальное внимание к среде города, включая явления маргинальные как с эстетической, так и с социальной точки зрения) обеспечивают невероятно важную для Эванса связку между европейской (французской) литературной традицией и возможностями фотографии, которые очевидно превосходили границы, очерченные этой традицией. Пребывание

в Париже кроме всего прочего убедило Эванса, что Америка не может включиться на равных в европейскую художественную культуру на территории литературы или живописи, — слишком велик был разрыв, — тогда как фотография предоставляла уникальные для этого возможности. Более того, если следовать новой логике фотографического, как она была представлена в европейской авангардной фотографии 1920-х годов<sup>6</sup>, у Америки были существенные преимущества.

Фотографии Нью-Йорка, выполненные Эвансом в 1927—1930 годах, еще несут на себе явные черты европейской авангардной фотографии. И в выборе основного сюжета — это город, городская среда, — и в том, как активно он экспериментирует с ракурсом (особенно это заметно в серии «Бруклинский мост»). Однако есть и различия. Нью-Йорк, хотя и обладает визуальными и социальными характеристиками «большого города», отличается от Парижа. При помощи фотографии Эванс начинает фиксировать значения «американского». Эта концептуальная программа станет тем более очевидной, когда от фотографирования нью-йоркских улиц Эванс обратится к съемкам архитектуры Новой Англии и американского Юга в начале 1930-х или жизненного уклада в городках Пенсильвании, Алабамы, Джорджии под эгидой FSA во второй половине 1930-х годов.

Таким образом, позиция Эванса куда как далека от наивной. Однако в равной мере важно и то, что его фотографии начинают восприниматься как «документальные». В этом смысле Эванс, безусловно, преуспел: выделенные и зафиксированные им значения опознаются как «реальные». Концептуальный потенциал его фотографического проекта не остался незамеченным. Эванс оказал влияние не только на американских фотографов послевоенного поколения, но и на поп-арт, и на концептуализм 1970-х годов.

Наиболее последовательно эта концептуальная программа фиксирования «американского» была заявлена в выставке Эванса 1938 года в Музее современного искусства в Нью-Йор-

ке и в опубликованном к ней каталоге. Выставка с неприятным на первый взгляд названием «Американские фотографии» была первой персональной выставкой фотографа, организованной в МоМА, что само по себе явление для 1930-х годов уникальное. Несмотря на чрезвычайно плодотворные теоретические дискуссии и выставочные и издательские проекты в области фотографии, инициированные деятелями европейского авангарда, к концу 1930-х значения собственно «фотографического» оказываются существенно редуцированными. На первый план выходят значения «архива» и «документа», и деятельность информационного агентства под руководством Роя Страйкера (FSA) сыграла в этом не последнюю роль. В проекте FSA были задействованы лучшие американские фотографы 1930-х годов — Доротея Ланг, Рассел Ли, Джек Делано, Бен Шан и др. В результате сложился действительно уникальный корпус фотографий<sup>7</sup>. Однако то, как использовались эти фотографии в 1930-е годы, — совсем другой вопрос. По сути, деятельность агентства была направлена на поддержание политики «нового курса» президента Франклина Рузвельта, и фотографии, активно публиковавшиеся в иллюстрированных журналах и книгах, были призваны обеспечить моральное единение американцев. К началу 1940-х годов, когда по установке агентства на смену чувству солидарности с пострадавшими от Великой депрессии должно было прийти чувство гордости за страну, некоторые фотографии становятся открыто пропагандистскими. Эванс крайне негативно относился к подобному обращению с фотографией. Свое понимание фотографии он заявил на выставке 1938 года.

На ней было представлено 100 работ, 87 из них были опубликованы в каталоге. Порядок расположения фотографий на выставке и в каталоге не совпадает. По сути, Эванс использовал монтажный принцип. Он очень хорошо понимал, что не существует значения изолированного снимка: фотографическое значение возникает при столкновении с другими изображениями и текстом (к любого рода подписям под фотография-

ми Эванс относился отрицательно). Если нет возможности контролировать контекст фотографии, необходимо отдавать себе в нем отчет. На выставке Эванс до последней минуты менял развеску и размеры фотографий, обрезая их по-новому и клея прямо на стену (чем приводил в ужас куратора выставки). В каталоге он поместил фотографии на каждом развороте только с правой стороны, чтобы избежать эффекта повествовательности, и убрал все подписи в конец книги. В результате те же фотографии, многие из которых были выполнены им для FSA<sup>8</sup>, оказались представленными в совершенно другом виде.

Эванс поставил зрителя перед фотографиями, не предложив никаких объяснений, кроме одного, заявленного в названии («Американские фотографии»). Эффект предстояния усиливается манерой съемки. Начиная с 1930-х годов Эванс использует почти исключительно фронтальную композицию кадра, причем в ряде случаев точка съемки максимально приближена к объекту. На первый план выступает деталь, частная подробность. Эванс учит нас внимательному, пристальному разглядыванию. Архитектурные сооружения (панорамы улиц, отдельные строения, интерьеры) изначально привлекали фотографов, поскольку в силу конструктивных особенностей они содержат элемент регулярности, который можно положить в основу композиции снимка. Для Эванса повторяющиеся элементы архитектурных конструкций важны как фон, на котором тем заметнее проявляются нерегулярные, случайные элементы. В ряду типовых домов мы научаемся различать разный рисунок решеток, белье, вывешенное на просушку, в одном доме, рекламный плакат в окне другого. Иногда эффект нерегулярности связан с условиями фотографирования. Стены симметричного здания утрачивают симметрию, ибо на одну из них падает тень. На предметном уровне Эванс актуализирует чрезвычайно богатую традицию локальной и социальной фотографии в США второй половины XIX — начала XX века. Это сейчас фотографии эмигрантских трущоб в Нижнем Истсайде Якоба Рийса или сцен эксплуатации детского труда Льюиса Хайна выстав-

ляются в галереях наряду со сбалансированными композициями Стиглица<sup>9</sup>. Это сейчас огромный интерес вызывают архивы фотостудий из маленьких американских городков (так называемая «вернакулярная» фотография), где запечатлены едва ли не все местные граждане и хоть сколько-нибудь значимые события, вроде праздника сбора урожая, ярмарки скота или парада на День независимости. В этих снимках в изобилии присутствуют именно те значения «американского» как заурядного, повседневного, которые сделал объектом своих фотографий Эванс.

Ресурс фотографических типологий был по-новому осмыслен в концептуальной фотографии 1970-х годов. Здесь можно упомянуть и знаменитые серии индустриальных сооружений (водокачек, зернохранилищ, железнодорожных депо) немецких фотографов Бернда и Хиллы Бехер. В этом смысле «повседневность» как сфера партикулярного — практически неисчерпаемый объект, и, что очень важно, это объект, с которым мы готовы себя соотносить.

Введение понятия о «повседневности» предполагает введение особого представления об общности: «мы», которое основывается на опыте «простых», «обычных» людей. В этой установке заключена вполне определенная социальная позиция: предпочтение отдается «угнетенным», «малоимущим», «лишенным голоса»<sup>10</sup>. Несмотря на обилие отрицательных формулировок, именно этот «негативный», недифференцированный опыт наделяется значимостью. При этом понимаемая таким образом «повседневность» не лишена двусмысленности. С одной стороны, настойчивая артикуляция обыденного, недифференцированного опыта вводит как умалчиваемую оппозицию дифференцированный опыт и тем самым представление о социальной иерархии; в этом смысле апелляция к «повседневности» очень часто предполагает ту или иную форму социальной критики. С другой — эта критика формулируется именно из привилегированной позиции, с точки зрения «дифференцированного» опыта. Это со всей очевидностью проявляется у



Эванса — например, в серии фотографий, выполненных для книги Джеймса Эйджи. В конце концов фотографии Эванса были вывешены не в местном клубе, а в одном из ведущих нью-йоркских музеев. Эванс хорошо понимал, что социальный баланс между зрителем и моделью на фотографии нестабилен<sup>11</sup>. И хотя фотограф стремится всеми доступными ему средствами показать достоинство своих моделей, он не может гарантировать, что они не превратятся под взглядом публики в объект праздного любопытства<sup>12</sup>.

Вообще Эванс прекрасно отдает себе отчет в рефлексивности фотографического изображения. Фотографическое изображение не «отражает» повседневность — оно включено в ее ткань наряду с афишами, надписями, рекламными щитами. (Здесь можно напомнить знаменитый снимок рекламы фотостудии в Бирмингеме, представляющий коллаж из сотен студийных портретов и надпись «Студия».) В этом смысле «повседневность» предстает как теоретически нагруженное понятие, связанное со специфическими социальными институтами «современного» общества. «Повседневность» не существует как самостоятельное значение, она всегда возникает на фоне других, уже существующих значений. Можно сказать, что «повседневность» есть специфическая форма организации тиражируемых значений, и специфика эта заключена в характере присвоения, в определенном смысле «искажения» массовых значений. Возможно, именно поэтому Эванса так привлекали памятники, афиши, надписи, рекламные плакаты, картинки из календарей и т.п. в том уникальном виде, в котором они обнаруживаются в пространстве города, торговой лавки, цирюльни, жилой комнаты. В этом обилии «найденных» надписей и изображений также заключается особенность (и преимущественное положение) Америки с характерным для нее бурным развитием культуры потребления. Эванс хорошо понимал, что в США визуальный рекламный текст порождает пространство общих значений. Ветшающая викторианская архитектура Новой Англии в этом смысле приравнивается к рек-

ламе кока-колы: и то и другое функционирует как «место памяти» (если воспользоваться выражением французского историка Пьера Нора). Как представляется, именно внимание к функционированию массовых значений в современной культуре сближает фотографию Эванса с поп-артом, хотя его самого и забавляли подобные аналогии.

Представление о «повседневности», зафиксированное в концепции выставки Уокера Эванса 1938 года, как мы видим, устроено довольно сложным образом. Характеристики, которые мы отметили, — предпочтение обыденного опыта, внимание к деталям и частным подробностям, критический потенциал апелляции к «повседневности» и связанные с ним опасности, наконец, интерес к формам бытования массовых значений, — важны еще и потому, что они достаточно точно описывают направления исследования повседневности в социальном и гуманитарном знании в 1950—1980-е годы. Фотографии Эванса 1930-х годов могут послужить моделью исследования повседневности в социогуманитарном знании еще и потому, что, как мы отмечали, они исходят из четкого разделения субъекта и объекта зрения, — мы описывали это отношение как «предстояние» перед фотографией. Однако в более поздних фотографиях Эванса мы обнаруживаем изменение в представлении о «повседневности», и отличие касается прежде всего понимания роли субъекта зрения. Эти поздние серии известны хуже, но, как представляется, заслуживают не меньшего внимания.

В период между 1938 и 1941 годами Эванс работал над серией фотографий в нью-йоркской подземке<sup>13</sup>. В отличие от более ранних портретных фотографий, где присутствие фотографа было очевидно для моделей, эти снимки сделаны «скрытой» камерой. Люди не знают, что их снимают, и выражения их лиц свидетельствуют об этом. Тем самым Эванс фиксирует не только лица людей вне коммуникативной ситуации, но и тот тип несфокусированного, скользкого взгляда, который характеризует эпоху уже не только тиражируемого, но и движущегося изображения. Лица, которые показывает нам Эванс, странны

и привычны одновременно. Подобные выражения нельзя увидеть, глядя на человека в упор, их можно ухватить «краем глаза». Еще более сложную ситуацию взгляда представляют серии фотографий, выполненные на улицах Бриджпорта, Детройта и Чикаго в 1941 и 1946 годах. Снимки сделаны с точки зрения прохожего, и они фиксируют как взгляды идущих навстречу людям, демонстрирующих гамму эмоций от приветливости до прямой агрессии, так и ненаправленные, случайные взгляды. В начале 1950-х годов Эванс делает серию фотографий из окна движущегося поезда, фиксируя ту же структуру «скользящего» взгляда, но уже не в отношении разделяющих с нами общее пространство (в том числе визуальное) социальных «других», а в отношении культурного ландшафта. Интересно сопоставить эти снимки с фронтальными статичными фотографиями 1930-х годов.

Можно сказать, что в сериях 1940—1950-х годов «повседневность» в фотографиях Эванса смещается в область периферийного зрения, что предполагает более сложное понимание природы тиражируемого изображения и соответственно условий реализации некоторого опыта как «повседневного»<sup>14</sup>. Кроме того, здесь, как мы видим, утрачивает остроту установка на социальную критику. В 1970-е годы Эванс все больше начинает снимать на цветную поляроидную камеру. В этих фотографиях намечается дальнейшая трансформация условий «повседневности», связанная с цветом, который приобретает к 1970-м годам значение «документальности» и «достоверности», и принципиальной множественностью, а потому «необязательностью» моментальных поляроидных снимков.

Таким образом, значимость «повседневности» основывается на значимости обыденного опыта, который вводится как измерение, к которому причастны все без исключения. Однако условия этого опыта подвижны, разомкнуты и связаны с меняющимися визуальными и социальными практиками, характерными для «современной» эпохи.

**МИФ КАК «СОЦИАЛЬНОЕ ФАНТАСТИЧЕСКОЕ»  
В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ:  
Ральф Юджин Митъярд**

Фотография долгое время оставалась маргинальным сюжетом при изучении сюрреализма: центральное место занимали литература и живопись. Однако с середины 1970-х годов наблюдается все возрастающий интерес к сюрреалистической фотографии, которая в ряде случаев становится основанием для понимания программы движения в целом. Этот сдвиг был связан с общим изменением статуса фотографии в 1970-е годы, проявившимся как в многочисленных выставочных проектах, так и в интересе к фотографии исследователей из иных (по отношению к искусствоведению и истории фотографии) гуманитарных дисциплин, например, философии. Не менее важным контекстом было радикальное переосмысление наследия художественного авангарда 1920—1930-х годов. Речь идет не просто об увеличении числа академических исследований, но о притязаниях на раскрытие подлинного критического потенциала авангарда, потенциала как теоретического, так и практического. В США чрезвычайно показательным в этом отношении является основание журнала «October» (1976). Собственно, главному редактору и одному из основных авторов журнала, художественному критику и куратору Розалинд Краусс и принадлежит ключевая роль в переосмыслении фотографии в рамках сюрреализма<sup>1</sup>. Фотография занимает свое место именно в этом критическом (в большинстве случаев левом по политической ориентации) поле; различие между «художественной» теорией и практикой и «критической» теорией и практикой здесь почти стирается<sup>2</sup>.

Четко отграничить предметное поле сюрреалистической фотографии не очень просто, отчасти потому, что в истории сюрреализма, истории фотографии и современной художе-

ственной критике этот предмет конструируется по-разному. Существует корпус авторской сюрреалистической фотографии. Здесь можно выделить «внутренний круг» непосредственных участников движения, к которому относятся Ман Рэй, Рауль Юбак, Морис Табар<sup>3</sup>, Жак-Андре Буаффар<sup>4</sup>, Ханс Беллмер<sup>5</sup>. Заметим, что все они были не только фотографами, но работали и в других изобразительных техниках. Из них только Ман Рэй принадлежит к основному фотографическому канону. «Внешний круг» включает таких фотографов, как Анри Картье-Брессон, Брассай<sup>6</sup>, Андре Кертеш, Умбо<sup>7</sup> (разумеется, список этот можно было бы продолжить), менее активно вовлеченных в деятельность группы, хотя и находившихся под несомненным влиянием сюрреализма. Они успешно реализовались в последующем как профессиональные фотографы, работающие в разных жанрах — от репортажной до модной и индустриальной фотографии, и заняли достойное место в истории фотографии XX века, где фигурируют зачастую вне особой связи с сюрреализмом<sup>8</sup>. Особняком среди фотографов-сюрреалистов 1920—1930-х годов стоит Клод Каон (Claude Cahun)<sup>9</sup>, вновь «открытая» феминистской художественной критикой лишь в 1990-е годы.

Кроме того, набором мотивов, приемов и принципов сюрреализм вошел в число тех образцов визуальной культуры XX века, которыми активно пользуются фотографы последующих поколений. Степень влиятельности образца может варьироваться от заимствования отдельных элементов до полномасштабного воспроизведения концептуальной программы сюрреализма. Случаи последнего, с нашей точки зрения, особенно интересны для исследователя. К числу таких фотографов принадлежит американский фотограф Ральф Юджин Митъярд (1925—1972), работы которого послужили основным визуальным источником для данной статьи.

При всех различиях в перечне имен и подходов, когда фотография определяется как авторская, мы имеем дело с переносом на фотографию представления о целостности произведе-

дения, характерного для восприятия живописи. Предметом рассмотрения становятся отдельные фотографии, изъятые из контекста, при этом интерпретации подвергается в первую очередь изобразительный ряд. Тогда как один из основных тезисов в дискуссиях о фотографии 1920—1930-х годов заключался в том, что статус изображения в эпоху «технической воспроизводимости» (выражение В. Беньямина) меняется решительным образом. Применительно к сюрреалистической фотографии это означает обращение к фотографиям и фотоколлажам, опубликованным в многочисленных печатных изданиях сюрреалистов<sup>10</sup>. Этот корпус фотографий лишь отчасти пересекается в «авторской» сюрреалистической фотографии. Кроме того, известны подборки, насчитывающие десятки тысяч снимков, которые являются одним из вариантов столь значимого для сюрреалистов коллекционирования необычных и интригующих предметов<sup>11</sup>. Наконец, существует обширный фотоархив сюрреализма, документирующий деятельность группы и отдельных ее членов, и фотографии эти не кажутся такими уж очевидными, когда публикуются на одном развороте с фотографиями и фотоколлажами из изданий сюрреалистов<sup>12</sup>.

Здесь мы вплотную подходим к одному из ключевых вопросов в переосмыслении сюрреалистической фотографии. В словосочетании «сюрреалистическая фотография» наиболее проблематичным оказывается не понятие «сюрреализма», а понятие «фотографии». Сюрреализм помещается в контекст дискуссий 1920—1930-х годов о характере «современной» эпохи, в которых фотография фигурирует как средство активного преобразования социальной (и политической) реальности<sup>13</sup>. Это означает, что сложный и разветвленный язык, выработанный в сюрреализме на основе психоанализа Фрейда, включающий как общие — «бессознательное», «сон», «греза», «иллюзия», «ирреальное», «желание», — так и более специальные термины — «объективная случайность», «конвульсивная красота» (А. Бретон), «низкая материальность», «бесформенное» (Ж. Батай)<sup>14</sup>, — должен быть подчинен нескольким ка-

жущимся вполне прозрачными, едва ли не банальными понятиями: «реальность», «повседневность», «социальное», «свидетель», «документ».

Именно здесь, на пересечении этих двух групп значений («реального» и «ирреального»), и возникает то представление о мифе, которое мы хотели бы раскрыть. Это представление о мифе связано с визуальностью и специфическими стратегиями зрения, характеризующими «современность».

В XX веке «миф» оказывается чрезвычайно значимым понятием для описания опыта человека «современной» эпохи. В неспецифическом значении миф предстает как ощущение присутствия сакрального или же «чудесного», «фантастического».

К фотографии понятие «фантастического» применил французский писатель, эссеист и кинематографист Пьер Мак-Орлан<sup>15</sup> в ряде статей конца 1920-х годов<sup>16</sup>; точнее, речь шла о «социальном фантастическом».

По мнению Мак-Орлана, фотография — наиболее подходящее средство для раскрытия фантастического и всего, что «удивительным образом оказывается нечеловеческим в окружающей нас атмосфере, даже в самом человеке»<sup>17</sup>. Важно, что он использует понятие «фантастического» применительно не к сюрреалистической фотографии, а к фотографии вообще. Мак-Орлан различает два вида фотографии — художественную (или, как он выражается, пластическую) и документальную, однако интересуется его именно документальная фотография за ее способность адекватным образом отображать «современную» эпоху<sup>18</sup>. Эта способность связана не с тщательно продуманным планом, сопоставимым с традиционным литературным воображением, а с эффектом случайности. Документальная фотография, не отдавая себе в том отчет, захватывает современность «в нужный момент».

Мак-Орлан приводит в качестве примера свой собственный опыт. Однажды он оказался в Лондоне в Китайском квартале в пять часов пополудни. День был туманный, и обитатели квартала производили впечатление почти восковых фигур.

У своих домов стояли девушки; при виде камеры они поспешили скрыться за дверями. Мак-Орлан успел сделать несколько снимков; один из полученных отпечатков позволил обратить внимание на множество подробностей внешнего вида зданий. Так, в одной из входных дверей было разбито стекло, и кто-то вставил на его место кусок картона с китайскими иероглифами. В конкретной детали нашел выражение и тот уникальный (случайный) момент, когда был сделан снимок. «На переднем плане была видна хорошенькая ножка и подол платья на фоне китайской вывески. В этой ножке заключена таинственность. Фотография зафиксировала значимую деталь, важность которой в тот момент я не смог бы оценить, и просто взгляд вдоль улицы, не вооруженный камерой, не смог бы уловить того эффекта, который возник на фотографии»<sup>19</sup>. На фотографии является некий избыток, на наличие которого указывает атмосфера загадочности, «фантастичности».

Другим образом Мак-Орлан поясняет этот избыток, сравнивая воздействие, которое производит фотография, с печатью смерти. Подобно тому как смерть иногда открывает в лице умершего выражение, которого знавшие покойного при жизни ранее не замечали, фотография позволяет нам по-новому увидеть запечатленную сцену, ибо «она обладает ни с чем не сравнимой властью создавать смерть на мгновение»<sup>20</sup>. Взгляд на фотографию, как и упоминание о смерти, вызывает в нас смутное беспокойство (*inquiétude*), являющееся признаком «фантастического».

В этих рассуждениях Мак-Орлана можно усмотреть много общего с текстами сюрреалистов, однако по-настоящему важным представляется следующий тезис, который не так часто встречается в подобном контексте. «Фантастическое» есть неременный атрибут «современной» эпохи, и фотография есть наилучшее средство для раскрытия «фантастического», поскольку фотография являет собой фигуру *свидетеля*. Присутствие свидетеля совершенно необходимо для поддержания смыслового порядка «современности». Свидетель удостоверя-



ет любое, самое незначительное событие, обеспечивая пространственную и временную непрерывность «реальности». Таким образом, всякий раз, как мы сталкиваемся с образом реальности (в периодической печати или пространстве современного города с его витринами и ночными огнями), мы с неизбежностью сталкиваемся со взглядом этого безымянного свидетеля.

Мак-Орлан приводит очень точный, можно сказать парадигмальный, пример: фотография комнаты в отеле, где было совершено убийство<sup>21</sup>. Комната пуста, мы видим только кровь и другие следы преступления, однако воздействие этой сцены тем сильнее, чем детальнее ее фиксация. Фотография есть «идеально организованный свидетель», стать которым мечтает большинство людей в «современную» эпоху<sup>22</sup>. Случайная деталь на фотографии соответствует взгляду случайного свидетеля. Собственно, «фантастическое» и есть эффект, порожденный столкновением со взглядом отсутствующего «другого»<sup>23</sup>. Именно введение фигуры «другого» делает фантастическое социальным.

Таким образом, понятие «фантастического» для Мак-Орлана оказывается неразрывно связанным с особым типом зрения и свидетельства (или же освидетельствования), характеризующего «современность», а также специфической средой — городом, специфическими технологическими условиями, которые представляет не только фотография, но и электрическое освещение, и периодическая печать, в числе сюжетов которой фигурируют преступление и война.

Как мы отмечали, теоретический контекст дискуссий 1920—1930-х о природе «современности», в которых участвовал Мак-Орлан, был актуализирован в 1970—1980-е годы. При этом статус теоретического высказывания получают не только тексты, но и сами изображения, в том числе сюрреалистическая фотография<sup>24</sup>. В статье «Фотографические условия сюрреализма» Р. Краусс настаивает на значимости «фотографического кода» в сюрреализме. Ключевым в понимании фотографии для нее становится понятие «пробела», «разрыва», или отсроченной репрезентации.

В фотографии сюрреалисты, в отличие от дадаистов, редко прибегали к монтажу (иными словами, коллажной технике). Для них была важна гладкость, однородность отпечатка. Необходимый разрыв (в репрезентации) выражался ими не столько в манипуляциях изображением при помощи различных технических приспособлений и комбинированной печати, сколько в самом акте фотографирования. «Именно удвоение изображаемого объекта на фотографии производит формальный ритм пробела — двухчастный ритм, который отменяет единство момента, который расщепляет сам момент изнутри. <...> Будучи представлен вместе с оригиналом, двойник разрушает чистую единичность оригинала»<sup>25</sup>. Подобное понимание фотографии позволяет осознать единство различных направлений сюрреалистической фотографии («чистых», неискаженных изображений и изображений, подвергнутых значительной манипуляции<sup>26</sup>) и фотографии 1920—1930-х годов в целом. Что бы ни было изображено на фотографии, «рамка кадра всегда действует как разрыв непрерывной ткани реальности»<sup>27</sup>. Внутри фотографического изображения эффект «пробела» могут создавать и другие элементы: тени, отражения, сложные поверхности и др.

В начале 80-х Краусс важно было уподобить понятие пробела в фотографии понятию пробела в постструктуралистской теории «письма» (собственно, термин заимствован из работ Ж. Деррида), поскольку постструктурализм на тот момент предоставлял богатые аналитические возможности для работы с проблематикой репрезентации. В частности, важным представляется рассуждение о функции пробела при означивании. «Скорее пробел в своем предельном смысле есть предпосылка значения как такового, и разобшающее действие пробела само по себе уже конституирует значение отделяемых друг от друга знаков»<sup>28</sup>. Однако мы хотели бы обратить внимание на близость аргументации Краусс и Мак-Орлана. «В 1920-е годы вся Европа испытала ощущение, что к реальности добавлен некий избыток»<sup>29</sup>. «Избыток», о котором говорит Краусс, очень бли-

зок к тому «избытку», который мы зафиксировали в рассуждениях Мак-Орлана о «социальном фантастическом». И в том и в другом случае он оказывается связан с нерепрезентативным планом изображения, который обеспечивает саму возможность репрезентации.

Функция пробела как условия возможности смыслополагания, которую отмечает Краусс, позволяет нам ввести представление о мифе в специфическом значении: как о смысловом механизме, задающем структуру идентичности, но не в отношении механизма «письма», а в отношении механизма «зрения»<sup>30</sup>. При этом в эпоху «современности» неспецифическое значение мифа (ощущение присутствия сакрального) и специфическое (смысловой механизм, задающий структуру идентичности) взаимосвязаны.

Мы раскроем эти значения мифа на примере анализа конкретного визуального материала — снимков американского фотографа Р.Ю. Митъярда. Любая фотография рефлексивна, ибо любая фотография, как было показано выше, содержит указание на акт репрезентации. В этом смысле любая фотография обладает теоретическим потенциалом. Однако в ряде случаев эта рефлексивная природа фотографии становится специфическим объектом снимка. Как представляется, именно с этой точки зрения следует рассматривать фотографии Митъярда.

Ральф Юджин Митъярд (1925—1972) — нестандартная фигура в американской фотографии 1950—1970-х годов. Он не являлся профессиональным фотографом, хотя профессионально был связан с оптикой<sup>31</sup>. Фотографией он занимался на досуге, но вполне серьезно: состоял в местном любительском фотографическом обществе (г. Лексингтон, штат Кентукки), несколько раз посещал летние курсы по фотографии, на которых в качестве преподавателей выступали ведущие профессиональные фотографы того времени Аарон Сискинд и Майнор Уайт, принимал участие в выставках. Фотографировал Митъярд главным образом по воскресеньям. Он находил заброшенные дома в окрестностях Лексингтона и выстраивал там тша-

тельно продуманные по композиции сцены. В качестве реквизита использовал кукол, манекены и маски, в качестве моделей неизменно привлекал свою жену, троих детей и нескольких друзей. Сведения о сюрреализме черпал из книг и альбомов по искусству, иногда с черно-белыми иллюстрациями. Результатом его увлечения фотографией стал специфический визуальный архив, насчитывающий около 18 000 снимков, созданных с середины 50-х до начала 70-х годов. В 1974 году был опубликован «Семейный альбом Люсибель Крейтер» — серия фотографий, над которой Митъярд работал в последние годы жизни. На сегодняшний день Митъярд принадлежит к числу наиболее значимых американских фотографов второй половины XX века.

Фотографии Митъярда плохо поддаются интерпретации традиционными методами визуального анализа. С одной стороны, в них явно присутствует изобразительная программа, с другой — ее не удастся объяснить лишь при помощи отсылок к возможным литературным и живописным образцам. Но контекст дискуссий о фотографии 1920—1930-х/1970—1980-х годов позволяет рассмотреть корпус фотографий Митъярда как непротиворечивое и последовательное теоретическое высказывание. Позиция Митъярда периферийна во многих отношениях, но она не вторична. Митъярд — не эпигон. Он успешно использует программу сюрреализма (во многом интуитивно, насколько можно судить) для решения собственных задач в условиях Америки 50-х и 60-х годов. И это использование временной дистанции делает его фотографии тем более интересными для анализа.

Практически во всех фотографиях Митъярда объектом снимка становится взгляд, точнее — затрудненность взгляда<sup>32</sup>. Кроме рамки кадра на уровне изображения (мы обращали на это внимание в связи со статьей Краусс) взгляд может метонимически обозначаться при помощи различных элементов: контрастных пятен света и тени, зеркал, любых отражающих поверхностей, четких геометрических форм (дверей, окон и т.п.), играющих роль дополнительной рамы, мелких деталей и

сложных фактур, требующих специального разглядывания, и др. Фотографии Митъярда изобилуют этими элементами<sup>33</sup>. В особенности богатые по фактуре поверхности дают интерьеры и экстерьеры заброшенных домов с неравномерно освещенными пространствами, оборванными обоями, разбитыми окнами, треснувшими фанерными панелями, оторванными досками, разрисованными стенами и мусором на полу. Кроме того, Митъярд часто избирает фронтальную композицию, при которой скрадывается эффект глубины и разные пространственные объемы накладываются на плоскость, создавая дополнительную фактуру. Так что на одном уровне снимки Митъярда полностью (даже чрезмерно) реализуют программу тотального, все подмечающего взгляда, характерного для фотографии. Однако на другом уровне этот взгляд существенным образом проблематизируется.

Наряду с обозначенными элементами взгляд зрителя может задаваться через фигуру и направление взгляда человека, изображенного на снимке. На заре фотографической эпохи, в 1850-е годы, в пейзаж намеренно помещали фигуру смотрящего вдаль человека, чтобы помочь зрителю определиться со стратегией зрения в еще непривычном типе изображения. К концу XIX века навык определения зрительской стратегии через соотношение с закодированной фигурой зрения (удивление, восторг, любопытство, ужас и т.д.) становится автоматическим. Митъярд включает в один снимок несколько противоречащих друг другу зрительских режимов, и это если не блокирует, то существенно затрудняет взгляд. Когда на фотографии запечатлено несколько человек, они так расположены в пространстве и взгляды их поставлены таким образом, что решительно невозможно «вписать» их всех в единую зрительскую стратегию. Или же человек на снимке отворачивает голову, в буквальном смысле отводя взгляд, в момент фотографирования. Или же лицо скрывается за куском материи (американским флагом), капюшоном, куском стекла, которое отражает свет и не позволяет нашему взгляду проникнуть глубже.

Иной способ проблематизации взгляда связан с прямой физической затрудненностью видения. Так, некоторые фотографии, в особенности пейзажи, Митъярда — не в фокусе, но отклонение от нормы столь небольшое, что, глядя на фотографию, мы все время пытаемся сфокусировать взгляд, — что, по понятным причинам, не удается. Иногда фигуры людей так запрятаны среди веток, листьев деревьев и солнечных бликов, что их действительно сложно увидеть.

В некоторых случаях затрудненность зрения иллюстрируется буквально внутри фотографии. Так, на снимке «Без названия (Кристофер, дважды). 1959 г.» младший сын Митъярда при помощи двойной экспозиции дважды изображен на фотографии, причем в одном случае у него глаза открыты, а в другом закрыты. На снимке человек с закрытыми глазами, «смотрящий» в камеру, в той же мере проблематизирует зрение, как и изображенный на фотографии слепой. В такого рода фотографиях фигура зрения в буквальном смысле присутствует и отсутствует одновременно<sup>34</sup>. Сходную функцию выполняют куклы, манекены и маски, которые очень активно использовал Митъярд.

Наконец, отсутствующую фигуру зрения может представлять зеркало. Особенно интересной с этой точки зрения представляется фотография «Без названия (Кранстон Ритчи с зеркалом и портняжным манекеном, около 1958—1959)». Фронтально, на фоне стены здания слева направо расположены портняжный манекен в женской одежде — как полагается, только торс, но установленный на стуле так, чтобы он приблизительно соответствовал росту женщины, — зеркало среднего размера в прямоугольной раме и мужчина с протезом, завершающимся крюком, вместо одной руки<sup>35</sup>. В этом снимке много мотивов (искусственного и естественного тела, желания и др.). Здесь действительно весьма полезными могут оказаться параллели с сюрреалистической живописью. Однако исследование образительных мотивов не позволяет объяснить того особого воздействия, которое производят фотографии Митъярда бла-

годаря тому, что это именно фотографии (а не живописные полотна или рисунки), — а нас интересует именно это. Поэтому мы остановимся только на мотиве зеркала<sup>36</sup>. Функция зеркала в этой фотографии отличается от той функции зеркал и других отражающих поверхностей, о которой мы говорили выше. Это зеркало ничего не отражает. Собственно, мы можем догадаться, что это зеркало, только благодаря подписи под фотографией. Иначе его можно было бы спутать с белым холстом, листом бумаги или фанеры. Тем сильнее оказывается воздействие фотографии.

Зеркало, которое ничего не отражает, открывает пустоту, стоящую за фигурой зрения. Однако зеркало — это и модель идентификации: зеркало, которое ничего не отражает, есть определение мифологической фигурации «современной» эпохи. Здесь сходятся значения мифа как сакрального и мифа как механизма, задающего структуру идентичности.

Многочисленные определения, которые пытаются подогнать к фотографиям Миттьярда, — «визионерские», «странные», «гротескные», — на самом деле описывают не изобразительный ряд, а то ощущение, которое является признаком присутствия сакрального<sup>37</sup>. Мак-Орлан, как мы помним, писал об атмосфере загадочности и чувстве смутного беспокойства. Очень точно определил это ощущение Мишель Лейрис, один из участников семинара в Коллеже социологии, развивавшего идеи сюрреализма: «...смесь почтения, желания и ужаса, которая может быть принята за психологический признак сакрального»<sup>38</sup>. На зрительном уровне это ощущение выражается в замороженном взгляде (*fascination*)<sup>39</sup>.

Сакральное в «современности», как мы уже говорили в связи с понятием «социального фантастического» у Мак-Орлана, связано с фигурой отсутствующего свидетеля. Изобразительно эту фигуру замещают многочисленные отражающие поверхности, отсылающие ко взгляду «другого». Этот визуальный режим воплощает не только фотография, но, в первую очередь, само пространство «современного» города с его торговыми зо-

нами. Воспользуемся емкой характеристикой, которую приводит в связи с понятием фантастического Б.В. Дубин: «...ненасытный глаз отсутствующего, но значимого другого — вот что представляют здесь вездесущие стекла и зеркала, поблескивающее серебро и отсвечивающее золото, всевозможные занавеси и складки»<sup>40</sup>. Не случайно фотография города, и Парижа в первую очередь, занимает такое важное место в сюрреалистической фотографии. Не случайно такой авторитет приобретает в 1920—1930-е годы Э. Атже.

В фотографии Митьярда происходит трансляция проблематики города в иные, сугубо американские реалии. Заброшенные дома на фотографиях Митьярда выступают эквивалентом пустынных парижских улиц. В Америке «местом» локализации сакрального оказывается не «город», а «пригород» и «семья». В определенном смысле корпус фотографий Митьярда можно рассматривать как опыт создания альтернативного «архива» Америки 50-х и 60-х годов, исходящего из более сложного понимания «документа», в котором «ирреальное» не противостоит «реальному», а является необходимым условием существования «реальности».

Столь характерная для «современности» фигура отсутствующего свидетеля, исполняющая роль механизма идентификации, дает ту модель мифологической фигурации с зиянием в сердцевине, о которой мы писали выше<sup>41</sup>. Однако миф не перестает функционировать как смысловой механизм, задающий структуру идентичности, даже если это структура отсутствующего субъекта<sup>42</sup>. В фотографии Митьярда это проявляется еще более отчетливо, чем в сюрреалистической фотографии 1920—1930-х годов. В целом ряде снимков через фигуру отсутствующего свидетеля определяется не только «настоящее», но и «прошлое». В фотографии «Без названия» («Композиция с куклой, фотографией в рамке и метлой», 1961) роль свидетеля прошлого передана кукле. Однако у этой куклы очень точно поставлен взгляд. В выдвинутый ящик облупленного комода в заброшенном доме вставлена фотография XIX века в старин-



ной раме, на которой изображена молодая чернокожая женщина. Стоящая на комодке кукла, подчеркнуто дорогая и, что важно в данном контексте, «белая», сверху вниз смотрит на снимок чернокожей женщины. К комоду прислонена метла со следами долгого пользования, возможно отсылающая к основному занятию молодой женщины на фотографии.

В последней выполненной Митъярдом серии — «Семейный альбом Люсибель Крейтер» — через фигуру отсутствующего субъекта интерпретируется биография<sup>43</sup>. Любопытно, что фотографии из этой серии существенно отличаются от более ранних фотографий Митъярда. Они сделаны уже не на фоне заброшенных домов, а на фоне обычного дома и сада. Композиции снимков также вполне обычны для жанра «фотографии на память» из семейного альбома. От привычного семейного альбома эту серию отличают только элементы, отвечающие за идентичность персонажей, — уродливые маски вместо лиц и тавтологичные подписи, как, например, «Люсибель Крейтер и ее близкий друг Люсибель Крейтер в винограднике. 1971 г.»: всех персонажей этой серии зовут Люсибель Крейтер<sup>44</sup>. В особенности эти два последних примера — работа Митъярда с понятиями «прошлого» и «биографии» — показывают, что теоретический потенциал сюрреалистической фотографии еще далеко не исчерпан.

Итак, одно из значений «мифа» в XX веке связано с проблемой взгляда и «технически воспроизводимого» изображения и тем самым отсылает не к архаике, а к «современности», причем в ее радикальной новизне.

## ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ СОБЫТИЕ: ФОТОГРАФИЯ КАК ПЕРЕВОД

С самого момента своего изобретения фотография как изобразительное средство была вовлечена в многообразные социальные практики, выражающие сложную природу современного общества. Однако в силу разных причин именно изобразительность фотографии долгое время оставалась основанием для ее теоретического осмысления. Таким образом, возник зазор между познавательным потенциалом, который есть в фотографии, и тем, как она осознается. Фотография сегодня — чрезвычайно значимый объект для исследователя вне исключительной связи с идеями эстетики. На первый план выходят значения фотографии как медиума (средства и посредника одновременно), позволяющие описать не столько сами изображения, но также условия их производства, восприятия и бытования.

Когда мы говорим о фотографии как о переводе, это, разумеется, в известном смысле метафора<sup>1</sup>. Важно, однако, открывает ли подобное сближение новые возможности для понимания. Нам представляется, что да.

Перевод всегда отсрочен. Зачастую отсрочка воспринимается как досадное обстоятельство, мешающее приблизиться к оригиналу. Однако неустранимое различие между оригиналом и переводом может быть воспринято не только как негативная характеристика. В «Задаче переводчика» В. Беньямин замечает, что сущностью перевода не является сообщение: «...перевод, который хочет что-то сообщить, ничего не может предложить, кроме сообщения, то есть чего-то несущественного»<sup>2</sup>. Существенной оказывается принципиальная способность или неспособность оригинала существовать во времени.

Проблема непереводимости указывает не только на несовершенство перевода, но и на неустранимую связь с оригина-

лом: «...перевод был бы невозможен, если бы целью его было достижение полного сходства с оригиналом»<sup>3</sup>. В этом смысле неизбежные «изъяны» перевода могут быть знаком не только удаления от оригинала, но и приближения к нему. Оригинал парадоксальным образом оказывается защищен несовершенством перевода.

Мы хотели бы в этом контексте рассмотреть работы японского фотографа Слмэя Томацу 1960-х годов<sup>4</sup>. Центральным сюжетом здесь становится возможность запечатления травматического события — атомной бомбардировки Нагасаки 9 августа 1945 года.

В начале 1960-х годов Томацу совместно с Кеном Домоном принимает участие в работе над проектом «Хиросима — Нагасаки. Документ. 1961», который был инициирован японским Советом против распространения атомного и водородного оружия (The Japan council against A and H bombs). Домон работал в Хиросиме, Томацу — в Нагасаки. После публикации (фотографии и подробная информация к каждой из них в отдельном буклете)<sup>5</sup> Томацу несколько раз возвращался в Нагасаки, и в 1966 году в Токио вышел отдельный фотоальбом «Нагасаки <11:02>».

С самого начала в связи с этим корпусом фотографий мы хотели бы противопоставить два типа документальной фотографии. Первый тип представлен снимками, сделанными на месте события в момент или непосредственно после события. К этому типу могут относиться как профессиональные репортажные фотографии, изначально предназначенные для тиражирования в средствах массовой информации, так и технические или любительские снимки, которым статус «документальности» присваивается, как правило, «задним числом». Именно такие фотографии мы привыкли считать документальными.

Если вернуться к сближению фотографии и перевода, событие, в данном случае — атомная бомбардировка Нагасаки, будет выполнять функцию оригинала, а фотографии — перевода. В документальной фотографии первого типа связь события и его отражения не ставится под сомнение. Иными слова-

ми, факт наличия репрезентации события («перевода») здесь умалчивается, ускользает из зоны внимания. Не учитываются жанр фотографии и обстоятельства съемки, время публикации и каналы распространения. Тем самым казавшаяся несомненной связь с событием ослабляется или даже утрачивается, значение подобной «документальной» фотографии стирается до почти пустого знака, где одна фотография приравнивается к любой другой со схожим сюжетом (вид города с самолета, развалины и др.).

Второй тип менее привычен в качестве документальной фотографии — чаще его относят к художественной; мы, однако, хотели бы подчеркнуть именно документальную его функцию. В этом типе фотографии сам акт фиксации становится значимым. Условия изображения события понимаются как необходимая составляющая возможности его восприятия. Иными словами, внимание переносится на «перевод», точнее — на факт «непереводимости». К этому типу относятся фотографии Томацу.

Томацу работал в Нагасаки спустя более чем пятнадцать лет после бомбардировки города. Однако его фотографии (как и других фотографов, работавших в этом направлении) являются документальными: он документирует событие как след, отпечаток, оставленный на предметах и телах людей. При этом, важно подчеркнуть, он документирует не последствия взрыва (подобный подход можно обнаружить в официальных документах Совета против распространения атомного и водородного оружия), а сам взрыв в его последствиях. Среди наиболее сильных по воздействию и заслуженно часто воспроизводимых снимков — фотография искореженной до неузнаваемости пивной бутылки, фактура поверхности которой становится похожа на истерзанную человеческую плоть<sup>6</sup>. Здесь отсроченный характер репрезентации становится значимым приемом.

Снимки Томацу несут в себе рефлексия как медиума (технических особенностей) фотографии, так и условий продления события в опыте людей, его испытавших. В многочисленных сви-

детельствах переживших атомную бомбардировку взрыв неизменно описывается как невероятно яркая вспышка света. «Белый свет, черный дождь» (2007) — чрезвычайно точное с этой точки зрения название документального фильма Стивена Оказаки, построенного на интервью со свидетелями бомбардировки<sup>7</sup>. В этом названии обращает на себя внимание набор цветов — палитра черно-белой фотографии. Белый свет (и цвет) в фотографиях Томацу везде обозначает взрыв, что радикально меняет их восприятие.

Томацу также много работал с людьми, пережившими бомбардировку, которых в Японии называют «хибакуся». Свет в его фотографиях — не только техническое условие съемки, но и условие воспроизведения опыта. Томацу не просто запечатлевает тела со следами увечий, нанесенных взрывом, — он фиксирует более сложное измерение реальности и события. Так, на одной из фотографий, сделанных со вспышкой, человек отворачивается от фотоаппарата в момент съемки, воспроизводя тем самым свой опыт в момент взрыва. Томацу делает значимым, тем самым заметным, сам акт фотосъемки, уподобляя вспышку фотоаппарата вспышке света при атомном взрыве. В этом случае можно говорить об отчасти спонтанной, отчасти продуманной «реконструкции» (reenactment) прошлого. В последние десятилетия именно эта форма «документальности» в фотографии оказывается наиболее востребованной<sup>8</sup>.

Фотография как техническое средство имеет дело с поверхностями (свет поглощается одними поверхностями, отражается от других). Однако и последствия взрыва во многих случаях читаются именно на поверхностях. Ожоги разной степени тяжести — наиболее распространенная травма жертв атомного взрыва. Томацу очень тонко работает с этим подобием. Он уподобляет поверхности предметов телам людей, причем это не всегда предметы, оказавшиеся в зоне действия взрыва, иногда это любая поверхность подходящей фактуры — например, потрескавшаяся стена глиняного дома. Напротив, тела жертв бомбардировки зачастую предстают как абстрактная поверх-

ность, скажем, коры дерева или изъеденного ржавчиной металла. Томацу стремится передать страдание жертв, но он не делает это прямо: аллюзия оказывается более действенным средством. Подобный выбор позволяет не только проявить уважение к жертвам, но, что не менее важно, как бы обновляет всякий раз эффект воздействия фотографий, не допускает их превращения в клише.

Среди снимков в серии «Нагасаки» — несколько фотографий разрушенного взрывом католического собора Ураками. Нагасаки — портовый город, христианские миссионеры появляются там еще в XVI веке, и на момент бомбардировки в Нагасаки было самое многочисленное христианское население в Японии. Для Томацу важным оказывается не только это печальное обстоятельство (те, кто бомбил город, и жертвы бомбардировки принадлежали одной вере), но и смысловой потенциал христианских изображений (в первую очередь скульптуры) для выражения трагедии Нагасаки. Речь идет не только о распространении фигуры христианского «страдания» на жертв атомной бомбардировки, но и о вполне конкретных визуальных характеристиках. Так, скульптурные статуи ангелов, упавшие в результате взрыва на землю, на фотографии Томацу немигающим взглядом смотрят в небо, в котором некогда появился самолет, несший на борту бомбу с атомным зарядом. Или в безголовой статуе Христа, также лежащей на земле, взгляд Томацу привлекают лучи, расходящиеся от изображенного на груди Христа «пылающего сердца». Ярко освещенная скульптура обрамляется тенями соседних статуй. Свет от взрыва здесь, таким образом, метонимически представлен дважды: естественным светом и его репрезентацией в скульптуре.

Еще один важный аспект при разговоре о фотографиях Томацу — качество и способ печати. Культуру фотографии в послевоенной Японии отличает чрезвычайно высокий уровень (концептуальный в том числе) фотоизданий. Так, при публикации «Нагасаки <11:02>» на странице не остается белого пространства — полей. Обрез бумаги зачастую совпадает с рамкой

кадра. На развороте встык представлены два снимка, в каких-то случаях они почти сливаются, переходя один в другой, в других — производят эффект значимого контраста. Во всех случаях, однако, отсутствие полей на печатной странице ощутимо сокращает комфортную для читателя дистанцию при восприятии фотографий.

Фотографии Томацу часто характеризуют как поэтические или символические или же указывают на влияние японских традиций живописи и поэзии на его работы. Это верно в известной мере — нам, однако, хотелось бы перевести внимание с изобразительных характеристик на характеристики медиума, к которым Томацу очень внимателен. Непрямое высказывание здесь не просто стилистический прием — это вполне определенный способ построения связи с изображаемой «реальностью». Для Томацу подобная затрудненная, отсроченная связь с «оригиналом» оказывается более предпочтительной, чем прямая. Ибо изображение всегда выступает в роли посредника. Подчеркивая, нарочито демонстрируя эту посредническую роль, мы имеем больше шансов приблизиться к реальности или же к пониманию того, чем эта «реальность» может быть.





III



## ЦВЕТ ВРЕМЕНИ: ЗАМЕТКИ О ЦВЕТНОЙ ФОТОГРАФИИ И ЕЕ ВОСПРИЯТИИ

Сегодня графические редакторы предлагают пользователю целый ряд незамысловатых способов перевода фотографии из режима цветного изображения в режим черно-белого. И хотя сведущему человеку понятно, что задача эта совсем не так проста — без учета особенностей снимка из хорошей цветной фотографии может получиться более чем посредственная черно-белая, — сама возможность неproblemатичного перехода из одного режима в другой в эпоху цифрового изображения весьма показательна. Недостаточно сказать, что в цифровой фотографии не выявлена оппозиция черно-белого (монохромного) и цветного изображения: эти категории более жестко не закреплены. Все накопленные за более чем полуторавековую историю фотографии техники и типы съемки сосуществуют в цифровую эпоху, порождая бесконечные возможности выбора эффектов изображения. Однако исторически проникновение цвета в фотографию было сопряжено с нешуточными баталиями.

Реабилитация цвета в фотографии происходит только в 1970-е годы. Это проявилось одновременно в разных направлениях, в частности в том, что цветную фотографию начали воспринимать как художественное высказывание. В 1976 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке состоялась персональная выставка Уильяма Эгглстона — первая выставка, где цветная фотография демонстрировалась не как техническое достижение, а как равноценная черно-белой авторская фотография. И хотя в 1970-е годы в целом сильно меняется статус фотографии (как искусства), появление цветной фотографии в музее было шоком. Цветная фотография долгое время имела более чем сомнительный статус. От нее веяло пошлостью, в лучшем случае — двусмысленностью. Цвет в фотографии был жестко привязан к кричащим краскам рекламы и указывал на дурной вкус.

Парадоксальным образом новый художественный статус цвета утверждается потому, что именно в область цветного изображения сдвигается представление о документальности (в США это направление в фотографии получило название «новая документальность»). При этом документ — далеко не самоочевидное понятие. Документальность, во всяком случае в фотографии, определяется не через соотнесение с реальностью, а через соотнесение с другими изображениями. К 70-м годам XX века цветными становятся развлекательные и научно-популярные журналы, в массовом игровом кинематографе цветная пленка полностью вытесняет черно-белую, наконец, все больше распространяется цветное телевидение. Работающие с цветом фотографы, которые получили признание в 1970-е годы (кроме Эгглстона упомянем Стивена Шора и Джозела Мейеровица), представляют документальную фотографию, основанную на этой новой функции цветного изображения.

Связь документальности на уровне изображения и художественности в фотографии не является столь уж очевидной. Здесь важно напомнить о том, в каком контексте фотография обрела статус художественности. В 1920-е годы в контексте движения европейского авангарда во многом переопределяется сама идея искусства, и фотографическое изображение со всеми присущими ему характеристиками — тиражируемостью, случайностью, способностью к фиксации повседневного опыта — наделяется эстетическим значением. При этом особенно важным было осознание связи эстетики и новой социальной роли фотографии, способной трансформировать представление о реальности. Поэтому не случайно в 1970-е годы фотография, актуальная в художественном контексте, — это документальная фотография<sup>1</sup>.

Попытки создать цветное нерукотворное изображение возникают с самого момента возникновения фотографии<sup>2</sup>. Для кого-то открытие возможности закрепления на светочувствительной поверхности цветного изображения было сложной технической задачей, для кого-то — невероятно привлекатель-

ным с коммерческой точки зрения предприятием. В течение XIX — первой трети XX века были найдены замечательные по оригинальности решения, причем основанные на двух разных принципах<sup>3</sup>. Если историю фотографии обычно начинают с описания использования камеры-обскуры художниками эпохи Ренессанса, то отправной точкой истории цветной фотографии является 1666 год<sup>4</sup>, ознаменованный открытием Исаака Ньютона, которому удалось разложить белый свет на семь цветов. Это открытие легло в основу всех известных типов технического цветного изображения, включая цифровое. Кроме того, в XIX — начале XX века было широко распространено раскрашивание фотографий<sup>5</sup>. Однако до конца 1930-х годов цветная фотография, без сомнения, остается маргинальным типом изображения. Ситуацию меняет появление кодахрома в 1935 году<sup>6</sup>.

Именно тогда цветное изображение в фотографии наделяется самостоятельным значением, однако значением весьма специфичным: цвет используется в первую очередь в рекламе и модной фотографии, создавая образы манящего иллюзорного мира<sup>7</sup>. Не менее важно и то, что тогда же появляется цветной кинематограф, в этот период также жестко подчиненный условиям определенного набора жанров. В результате то значение, которое закрепляется за цветной фотографией, очень сильно отличается от набора значений черно-белого изображения, отсылающего к идее документа, с одной стороны, и искусства фотографии, с другой.

С точки зрения техники цветное изображение более условно, чем черно-белое, поскольку многие оттенки являются производными оптических и химических условий создания изображения, их нельзя увидеть глазом. Возникает любопытный эффект мерцания иллюзорности и реальности. Цветные изображения порождают альтернативную реальность. Иногда этот эффект можно обнаружить в вполне обыденных ситуациях. Так, при раскрашивании (или печати) фотографии может измениться цвет платья<sup>8</sup>.

Интрига, однако, заключается в том, что рекламная и модная фотография 1930—1940-х годов также была связана с художественным авангардом 1920-х годов. Несомненно связь рекламной и модной фотографии 1930—1940-х годов с сюрреализмом. Важным вкладом авангардных экспериментов с принципом монтажности изображений стало создание новой формы журнала. Так, Алексей Бродович, признанный всеми автором новой концепции раскладки журнального разворота, в 1920-е годы был вовлечен в авангардные эксперименты, в 1930-е становится художественным редактором журнала «Harper's Bazar»<sup>9</sup>.

Цветные фотографии рекламы и моды этого периода вовсе не были примитивными. На уровне изображения с цветом в фотографии работать довольно сложно. Многие фотографы считают даже, что цветная и черно-белая (монохромная) фотография — это разные изобразительные медиумы. Действительно, цвет вносит очень существенные коррективы в создание эффектов фактуры, характерных для черно-белой фотографии. Цвет сам по себе является фактурой. От фотографа цвет зачастую требует существенно большего контроля. В рекламной и модной фотографии этого периода было выработано первое значение цвета в фотографии, которое закрепилось в коллективном визуальном опыте. Именно этим привлекает кодахром и исследователей, и массового зрителя с конца 1980-х годов.

Однако в 1930—1950-е годы самосознание фотографии как медиума всецело связывается с черно-белой фотографией, и противопоставление монохромного и цветного изображения играет в самоопределении авторской фотографии существенную роль. Ситуация начинает ощутимо меняться в 1960-е годы<sup>10</sup>. К 70-м происходит окончательный сдвиг<sup>11</sup>.

Цветная фотография передает теперь обыденный опыт, и именно с этими структурами обыденного начинают работать фотографы, которые придают своим фотографиям статус художественного высказывания. Возможно, не случайно и Эгглстон, и Стивен Шор (еще один американский фотограф, рабо-

тающий с цветом в 1970—1980-е годы) были связаны с кругом Энди Уорхола. В 1960-е годы поп-арт был вынужден бороться за право называться искусством<sup>12</sup>, в 1970-е эту коллизию повторяет цветная фотография. Любопытно, что и в этом случае мы имеем дело с противопоставлением искусства как сферы самовыражения творца и коммерческой сферы<sup>13</sup>.

С цветом начинают экспериментировать даже фотографы старшего поколения, во многом определившие понимание фотографии как медиума в XX веке. Уокер Эванс снимает на поляроид фрагменты поверхностей зданий и вывесок. Хелен Левитт продолжает снимать, но уже в цвете, улицы Нью-Йорка. Очень интересно наблюдать, как каждый из этих фотографов адаптирует цвет для решения, по сути, тех же задач, которые были значимы для них в черно-белой фотографии.

Уже в начале 1980-х реабилитируется не только цвет в фотографии, претендующей на документальность. В 1980-е годы стирается жесткое противопоставление коммерческой и авторской фотографии. Целый ряд фотографов моды начинают работать с цветом как «цитатой», отсылающей к закрепленным визуальным впечатлениям. Упомянем здесь хотя бы Сару Мун<sup>14</sup> и Дебору Турбевиль. В их работах снимается и противопоставление цвета и монохромного изображения. Цвет становится в ряд с другими изобразительными эффектами, в том числе с эффектами так называемых альтернативных процессов<sup>15</sup>.

Большеформатная цветная фотография, с одной стороны, и цветной поляроид, с другой, становятся наиболее актуальными формами авторской фотографии в 1980—1990-е годы. При этом цвет зачастую сочетается с эффектом постановочности<sup>16</sup>. Однако в этом случае постановочность не противостоит идее документа, а маркирует очередное изменение параметров документальности (этот жанр получил название «доку-драма»). Примечательно, что использование цвета для фиксации реальности уже даже не ставится под сомнение.

При этом авторской фотографии 1980—1990-х годов свойственно двойственное отношение к цвету, вбирающему в себя

обыденный опыт. С одной стороны, фотографии занимают критическую позицию, выявляя ограниченность этого опыта. В качестве примера можно привести здесь фотографии британского фотографа Мартина Парра и его коллекцию популярных цветных изображений<sup>17</sup>. С другой — подчеркивается спонтанность и подлинность этого опыта, разделяемого миллионами людей.

Подобное отношение к историчности цвета нашло отражение также в массовой культуре и субкультурном движении конца 1980—1990-х годов. В этот период заметно увлечение стилизацией предыдущих десятилетий XX века, особенно 50-х годов, во многом благодаря их ярко выраженной визуальной характеристике. Не только США, но и Европу охватило свинг-движение, участники которого не только танцевали танцы 1940—1950-х годов, но и одевались в винтажную одежду этого времени, обставляли соответствующим образом квартиры и делали стилизованные снимки.

Очень точно, как представляется, двойственное отношение к цвету в 1950-е годы выражено в фильме «Плезантвилль» (реж. Гэри Росс, 1998). И черно-белое и цветное изображение в этом фильме стилизовано: черно-белое — под телевидение 1950-х годов, цветное — под кинематограф и печатную продукцию этого десятилетия. Замечательно, что визуальные характеристики здесь сопрягаются с моральными и культурными установками. На их неоднозначности построен сюжет фильма.

Сегодня, в ситуации безусловного преобладания цветных изображений, тем более актуальным становится вопрос: когда, при каких условиях, мы начинаем «видеть» цвет? В большинстве случаев при столкновении с цветной фотографией в повседневной жизни мы специально не обращаем внимания на то, что это изображение в цвете. Оно воспринимается нами как вполне естественное. Интересна в этом отношении работа Андреаса Гурски, показанная на Фотобиеннале-2008 в Москве<sup>18</sup>. Гурски известен в первую очередь цветными photographиями, но эта, во всяком случае формально, — черно-белая. На



ней представлен интерьер готического собора с витражами, сквозь которые проходит свет. Глядя на это большеформатное, подвергнутое сложной компьютерной обработке изображение, мы сталкиваемся со спрессованной в одном визуальном высказывании историей цветной фотографии. В черно-белом изображении мы видим не только цветные витражи, но и проходящий сквозь них окрашенный свет. Объектом анализа здесь становится зрение во всех его аспектах — физиологическом, техническом, социальном, культурном<sup>19</sup>.

Мы начинаем «видеть» цвет, когда нарушается рутинность восприятия, иными словами, вводится представление о дистанции. Дистанция может быть разной, например, эстетической — в этом случае начинают обращать внимание на сочетания цветов, эффект композиции<sup>20</sup>; здесь оказывается задействованным декоративный эффект, отсылающий к традиции пикториальной и рекламной фотографии. Или же мы регистрируем «странность», неестественность оттенков — и впечатление несовпадения с привычным качеством изображения может отсылать к устойчивым цветовым характеристикам, которые связаны в нашем визуальном опыте с определенным десятилетием — например, 50-ми или 80-ми годами XX века. О границе «советского» можно говорить в терминах цвета: появление в семейных альбомах снимков кодаковской цветной печати знаменует начало новой эпохи.

Есть, однако, случаи, когда эффект несовпадения наших визуальных ожиданий не ведет ни к какому узнаваемому визуальному опыту. Это поистине энигматичные изображения, которые могут нам многое рассказать не столько о коллективной визуальной памяти, сколько — о ее пределах. Мы, однако, не всегда готовы принять эту смысловую пустоту: проще приписать изображению какое-нибудь значение, так сказать, привести его к известному. Но следует все же попытаться избежать этого соблазна узнавания. Куда как интереснее удержаться в позиции плодотворного непонимания, озадаченности.

Существенный сдвиг в значении цветной фотографии в течение XX века является одним из условий зазора, который образовался сегодня в отношении большого корпуса ранней цветной фотографии. Это документальная фотография по жанру, но время ее создания никак не соотносится для современного зрителя с идеей цветного документального изображения. Кому-то эти фотографии кажутся постановочными, кому-то напоминают сцены из исторического фильма. Так или иначе, многие сходятся на том, что они производят эффект неправдоподобности.

Второе условие касается технических параметров создания и тиражирования цветной фотографии. Как точно отмечает Бомонд Ньюхолл, характеризуя историю цветной фотографии, многие технические принципы создания цветного изображения касаются окрашенных потоков света, а не пигментов<sup>21</sup>. До появления кодахрома цветные процессы предполагали в первую очередь использование проекции или персонального аппарата для просмотра. Однако даже и в этом случае требовалась значительная изобретательность, поскольку необходимо было проецировать одновременно три негатива через три цветных фильтра. А когда нашли способ переводить негативное изображение в позитивное (автохром), носителем изображения по-прежнему была пластинка, существующая в единственном экземпляре. Печать оставалась трудоемкой, технически несовершенной и не была рассчитана на массовое тиражирование. Возможности компьютерной обработки изображений позволили преодолеть все эти ограничения, и с середины 1990-х годов началась работа по оцифровке коллекций ранней цветной фотографии.

Так, очень большой интерес вызвали цветные фотографии дореволюционной России, созданные в 1905—1915 годах Сергеем Михайловичем Прокудиным-Горским<sup>22</sup>. Сотрудниками Библиотеки конгресса США, где хранится значительная по объему коллекция негативов и альбомов фотографа, была проведена колоссальная работа по обработке и изучению наследия

Прокудина-Горского<sup>23</sup>. В России сегодня также немало исследователей и энтузиастов, которых привлекает этот необычный визуальный архив<sup>24</sup>. Но, несмотря на всю проделанную работу, очень редко обсуждается вопрос о том, как следует воспринимать эти фотографии. Что стоит за утверждением: такой была дореволюционная Россия? Выше мы указывали на то, что документальность в фотографии определяется не через соотнесение с реальностью, а через соотнесение с другими изображениями. Иначе можно было бы сказать, что «реальность» в таком понимании — это не данность, а сложная конструкция, в основании которой лежит определенная система знания, в том числе визуальных клише<sup>25</sup>. Очень важно не подменять логику отображения «реальности», которой руководствовался Прокудин-Горский, современной. Этому может помочь привлечение для сравнения других изображений этого времени, и этими изображениями будут не фотографии, а раскрашенные рисунки и гравюры, содержащиеся в многочисленных альбомах, представлявших этнические типы Российской империи. Кроме того, важно обращаться не только к отдельным фотографиям, но и к альбомам, в которые они входят. Принципы составления этих альбомов могут нас удивить. Взгляд Прокудина-Горского мало похож на взгляд современного туриста. Его интересуют транспортные сети и экономический потенциал территорий. В его представлении пространства очень явно прочитывается имперская идеология. Это «содержание» фотографий не менее интересно, чем возникающее как результат свободных визуальных ассоциаций.

Первым относительно массовым типом цветного изображения был автохром, изобретенный братьями Люмьер в 1903 году и представленный на рынке в 1907-м. Это еще один тип изображения, который сегодня известен любителям фотографии лучше, чем современникам. Как было замечено выше, проявленные пластинки автохрома существуют в единственном экземпляре. При этом общее количество проданных пластинок насчитывается по меньшей мере сотнями тысяч<sup>26</sup>. Среди из-

вестных на сегодня фотографий, выполненных в этой технике, много очень разных по жанру снимков. Документальная фотография в технике автохром вызывает те же вопросы, что и другие ранние цветные процессы: у нас нет готового визуального навыка для их восприятия. Значение цвета в них не фиксировано.

Однако существует и значительный корпус фотографий в технике автохром, где цвету было приписано вполне определенное значение. Автохром давал большое количество оттенков, и его изобразительные качества привлекли фотографов, принадлежащих к пикториализму, — как известных, таких как Эдвард Стайхен, так и малоизвестных. И хотя для пикториализма в целом характерна ориентация на живопись и гравюру, цветная пикториальная фотография дает нам первый пример закрепленного значения цвета в фотографии. Это значение — в декоративной функции подобных изображений. В пикториальной фотографии вся поверхность снимка превращается в декоративное панно, фон и фигуры в котором уравниваются по значению. Это справедливо и для монохромных изображений пикториалистов, но в цвете проявляется еще более явно. При этом каждый снимок воспринимается как самостоятельное произведение, не отсылая к реальности за пределами рамки фотографии<sup>27</sup>.

Иной случай представляет документальная фотография в технике кодахром, выполненная в рамках деятельности информационного отдела Федерального агентства по защите фермерских хозяйств (FSA) в конце 1930-х — начале 1940-х годов. Эти фотографии, как и архив Прокудина-Горского, в полном объеме доступны на сайте Библиотеки Конгресса США<sup>28</sup>. В последние годы к ним проявляют большой интерес кураторы выставок, во многом, как представляется, потому, что эти снимки оказались удивительным образом близки фотографии в жанре доку-драмы, являющейся с 1980-х годов, как мы упоминали, одной из основных форм художественной практики в области фотографии<sup>29</sup>. Дело в том, что использование цвета (в палитре

кодахром) в этих фотографиях решительно не совпадает с тем значением, которое было закреплено за этой цветовой палитрой в рекламной фотографии. В результате снимки производят противоречивое впечатление, поскольку содержат одновременно два разнонаправленных визуальных сообщения. Цвет отсылает нас к идеальному пространству рекламного мира, изображение — к идее документальной реальности<sup>30</sup>.

Совсем не претендуя на то, чтобы исчерпать все случаи не закрепленного жестко значения цвета в фотографии, упомянем еще только замечательную подборку цветных снимков 1950—1960-х годов американского фотографа Сола Ляйтера<sup>31</sup>. Ляйтер принадлежит к школе так называемой нью-йоркской уличной фотографии; он также знаменит как фотограф моды. До самого последнего времени, однако, его цветные снимки были практически неизвестны. В середине 1990-х Ляйтер получил грант на печать своих цветных слайдов. Выставка, прошедшая в 2005 году в галерее Howard Greenberg, и опубликованный к ней каталог вызвали большой резонанс. Эти фотографии располагаются на грани между «закрытым» и «открытым» цветом. Они почти переходят одна в другую — сказывается влияние черно-белой «уличной фотографии» Ляйтера и других фотографов, — но как бы застывают в последний момент: цвет здесь еще фиксирует изображение в рамках кадра. В отношении Ляйтера к цвету можно усмотреть также влияние его живописных работ.

Возможно, предстоит еще много открытий в области ранней цветной фотографии, но потенциал визуального обновления в этом отношении не так уж велик. Цвет в этом новом своем значении — цвета эпохи — уже не нов. Можно встретить не только первоклассные современные стилизации, но и опыты (визуально весьма достоверные) раскрашивания черно-белых фотографий в палитре, соответствующей доступной на тот момент технике цветной съемки. Например, снимки 1910-х годов — в палитре автохрома и т.д.

Фрейд называл сны королевской дорогой к бессознательному. Возможно, фотография — королевская дорога к прошло-

му, однако, чтобы адекватно описать ее, нужен язык не менее нюансированный, чем в психоанализе, и, может статься, его только еще предстоит изобрести. В условиях все возрастающей вариативности цветовых палитр возвращается двусмысленность цветного (раскрашенного) изображения. Как некогда на заре фотографии, раскрашенная фотография может означать приближение к жизни, а может — еще большую искусственность. Раскрашенное лицо умершего человека не становится живым. Цвет в фотографии выявляет хрупкость нашего представления о прошлом. Новый визуальный опыт может приблизить нас к прошлому, а может его от нас заслонить. Надо быть очень осторожным, чтобы не нарушить тонкий баланс ощущения близости и дали, характерный для нашего отношения к прошлому.

Цвет в фотографии сегодня, безусловно, является рефлексивной категорией. Он обращает нас к условиям, которые обеспечивают поддержание порядка самоочевидности. Утрачивая самоочевидность, цвет обретает историческое измерение, вмещающее как «иллюзию», так и «реальность».

## «Опыт прошлого»: «уникальное» в современной теории истории

Определение «уникального» в историческом знании — одна из наиболее фундаментальных проблем в теории истории. Существует длительная традиция специального рассмотрения этого вопроса философами и историками. Неокантианцы на рубеже XIX—XX веков определяли историю как род знания, которое имеет своим предметом конкретное, частное, уникальное<sup>1</sup>, что не исключало значимости для историков обобщающих понятий; тогда как неопозитивисты настаивали на общности природы всех типов научного знания. В направлении, заданном противопоставлением этих двух взглядов, и шли во многом дискуссии в аналитической философии истории во второй половине XX века, начиная с работ К. Гемпеля<sup>2</sup>. Устанавливают ли историки законы, какими объяснениями они пользуются, что такое историческое понимание, что отличает историческую интерпретацию? — такого рода вопросы адресовали текстам историков философы.

Историки задавались сходными вопросами, хотя зачастую были более эклектичными в своих суждениях. Иногда они настаивали на специфичности исторического знания и выделяли уникальное и неповторимое как особый объект познания историка. Иногда они прибегали к категориям универсального научного знания и тогда подчеркивали значимость повторяющегося, массового, закономерного. Историки историографии, пытаясь описать эти различия, ввели категории индивидуализирующей и генерализирующей историографии. Иногда историки обращались к традиции историзма, и тогда на первый план выходила категория изменчивости. Иногда — опирались на модели социального знания и акцентировали неподвижные структуры, противопоставляли объяснение описанию. Исходя из той же традиции историзма, они могли настаивать

на значимости преемственности в истории. Или же, опираясь на новейшие философские идеи (М. Фуко), ее отрицать. «Индивидуальное» при этом сохраняло свою значимость, хотя порой отходило на второй план. Оно представало и в виде отдельного события, которое кропотливо восстанавливает историк во всей его уникальности, и в виде индивидуума — человека прошлого, обладающего собственными суждениями и мотивами поведения. Объединяло философов и историков то, что в основе рассмотрения понятия «уникальное», лежало понятие «прошлое». «Прошлое» при этом понималось как историческая реальность, лежащая вне текста историка и ему предшествующая.

Это, безусловно, богатое и плодотворное дискурсивное поле. Многие историки по-прежнему придают смысл своей работе и работе своих коллег, апеллируя к понятию «прошлое» и к логическим парам: уникальное — стереотипное, индивидуализирующее — генерализирующее и др. Обращает на себя внимание, что во всех этих случаях они прибегают к теоретическим моделям, заимствованным из философии. Историк при этом описывается как познающий субъект, которому противостоит объект познания (историческая реальность).

Другого рода теоретические построения характерны для тех историков, которые заимствуют свой профессиональный язык описания из литературоведения и аналитической философии истории. Центральным для них является не понятие «прошлое», а понятие «текст историка» («исторический нарратив»). Понятие «прошлое» при этом не исключается совершенно, но оно оказывается *следствием* текста историка, а не его причиной. Основы этого подхода изложены в теоретических работах Х. Уайта, Ф. Анкерсмита, Р. Беркхофера<sup>3</sup>. Конкретно-исторические работы, выполненные в рамках этого направления, в основном посвящены изучению историографической традиции XIX века<sup>4</sup>. Этот подход может быть обозначен как критическая историография<sup>5</sup>, или новая интеллектуальная история<sup>6</sup>. Иными словами, историография оказывается вписанной в дисциплинарную рамку культурной (интеллектуальной) истории.



Для современной критической теории характерно представление о прерывности разных культурных языков. Применительно к историографии это означает отказ от традиционного представления о единой линии преемственности от Геродота (в иных версиях от эрудитов раннего Нового времени, с одной стороны, и философов эпохи Просвещения — с другой) до наших дней. Целостность историографической традиции, которая и привлекает в первую очередь внимание «новых интеллектуальных историков», прослеживается только на протяжении XIX и XX веков. Отчасти такое видение было характерно для истории историографии под влиянием социологии науки. В этом случае, однако, целостность историографической традиции XIX—XX веков определялась рамками профессионализации исторического знания: создания университетских кафедр современного образца, профессиональных исторических журналов, института рецензий и т.д. Несколько по-иному она обосновывается в новой интеллектуальной истории.

Граница 1830-х годов рассматривается как порог качественного изменения, повлекшего за собой общую смену культурных кодов и практик. Для обозначения природы этого изменения используется термин, заимствованный из социологии культуры, — «современность» («модерность»). Переход к «современности» влечет за собой появление нового познающего субъекта, нового читателя, нового зрителя, наконец, нового горожанина, окруженного огромным числом новых вещей, приборов и механизмов.

Среди множества «вновь» изобретенных понятий оказывается и понятие «прошлое». «Прошлое» материализуется в сочинениях профессиональных историков и историков-любителей, а также на страницах исторических романов, в мемуарах, музейных собраниях, памятниках, в том, как праздновали юбилеи. Таким образом, наряду с пассажами, всемирными выставками, фотографией и панорамами<sup>7</sup> как одна из культурных практик в модерном проекте начинает рассматриваться и профессиональная историография.

Первоначально для «новых интеллектуальных историков» центральным при изучении культурного измерения исторического знания было понятие исторического нарратива (текста историка). Здесь важными оказывались теории нарратива, разработанные в других дисциплинах. При этом нарратив (повествование) рассматривается не как локальная культурная форма, наиболее ярко выраженная в литературе и связанная с понятием вымысла, но как основополагающий способ структурирования человеком своего опыта<sup>8</sup>. С этой точки зрения в рамках новой интеллектуальной истории в качестве исторического нарратива рассматриваются все исторические сочинения независимо от того, сколь значима была в них собственно повествовательная форма. Нарратив определяется, в первую очередь, через установление последовательности в передаче фактов и событий. Определенный исторический «сюжет» устанавливается как целое, у которого есть начало и конец. Принадлежность к этой целостности и придает смысл отдельным событиям. Теоретические построения историка занимают свое место в историческом нарративе и описываются с точки зрения риторики в качестве метафор<sup>9</sup>.

Сходное отношение к теории проявляется очевидным образом и в теоретических построениях «новых интеллектуальных историков». В этом отношении они не противопоставляют себя традиционному историографическому сообществу, но скорее указывают на дискурсивную природу любого рода теории. Так, Х. Уайт, комментируя теоретические построения «новых историков» в литературоведении, которые очень близки новой интеллектуальной истории, замечает:

«История как текст» — это, конечно же, метафора, но она ничуть не более метафорична, чем утверждение Маркса, что «вся предшествующая история была историей борьбы классов», или утверждение Фокс-Дженовезе, что «история — по крайней мере, хорошая история — это неизбежно история структуры»... При рассмотрении в этом ракурсе текстуализм «новых историков», равно как и текстуализм струк-

туралистов и постструктуралистов, Гирца и Мишеля Фуко, имеет то преимущество, что он обнажает и, соответственно, делает предметом для критики «текстуалистическую составляющую» во всех прочих подходах к изучению истории<sup>10</sup>.

Акцентирование дискурсивной природы текста историка, однако, оставляло нерешенным вопрос о специфике исторического знания, пусть оно и понималось как культурная форма. В связи с этим в новой интеллектуальной истории, как и в других областях исторического знания, актуальным становится понятие опыта (experience). Именно в этом ключе мы предлагаем рассмотрение понятия «уникальное». В случае историографии речь идет о специфическом личном опыте историка, который не связан непосредственно с его биографической памятью. Этот опыт обозначается как «опыт прошлого»<sup>11</sup>. При этом понятие личного опыта имеет четкие теоретические основания. Личная субъективность (self) и субъективность историка (historian, author) рассматриваются как культурные конструкторы. Обращение к изучению личного опыта историка, в частности его работы с источниками, выявляет значимость невербальной составляющей исторического знания. Именно с невербальным, недискурсивным опытом оказывается связанным понятие «уникальное».

Далее на примере фотографии мы рассмотрим, как структурирован «опыт прошлого». Фотография бытует в разных контекстах. Мы обратимся к ситуации, когда она утрачивает бытовые функции и наделяется способностью свидетельствовать о прошлом. Иными словами, мы рассмотрим невербальную составляющую исторического знания применительно к исторической фотографии.

Визуальный опыт представляет специфический случай невербального опыта. Способность фотографии являть прошлое в данном случае не связана с представлением о том, что фотография является наиболее реалистичным видом визуальной репрезентации. Фотография — один из феноменов, характе-

ризирующих культурную специфику «современного» общества. «Сделанность», культурная обусловленность фотографической реальности указывает на «сделанность», культурную обусловленность категории «прошлое». И фотография, и «прошлое» рассматриваются как род воображения. Однако этому роду воображения приписывается статус истинности<sup>12</sup>. Феномен исторической фотографии раскрывает культурные характеристики понятия «прошлое» в культуре XIX—XX веков.

Каким образом можно описать визуальный опыт в отношении исторической фотографии? К этому вопросу обращается в книге «Camera lucida» Ролан Барт. Рассуждение о фотографии он основывает на личном опыте. Но «субъективность» Барта в этой книге носит особый характер. Представленный подход предполагает максимально детальный анализ «субъективного переживания» как культурного опыта. Особенность подхода Барта состоит в том, что объектом культурного анализа для него является его собственная субъективность.

Проблема изучения личного опыта, понимаемого как культурный конструкт, обращает нас к истории поколений. В промежуток с момента официального объявления об изобретении Дагерра во Французской академии наук — 1839 год — до наших дней укладывается жизнь восьми-девяти поколений, визуальный опыт которых включал фотографию, причем к фотографии они относились по-разному.

Фотография для Барта — не историческое явление, но визуальный опыт. Еще раз укажем на то, что это опыт, свойственный поколению, к которому принадлежал Барт (род. в 1915). Анализируя свой визуальный опыт, он выделяет два типа значений в фотографии, которые вызывают его зрительскую реакцию. Первый тип он называет *studium*. *Studium* отсылает к культурному контексту — к «объективному», отчужденному знанию о времени, когда была сделана фотография. Примером *studium* может служить знание о социальном строе, политическом режиме, конкретных событиях или лицах. Этот тип значений обладает несомненной важностью для историка, од-

нако передача этих значений возможна и в вербальной форме и не требует обязательной публикации снимка. Такого рода информацию можно обобщить и в этом смысле выделить стереотипное.

Более важен для нас второй тип значений, который Барт называет *punctum*. *Punctum* непосредственно связан с визуальным опытом конкретного человека и вполне определенным снимком. Барт не дает единого определения *punctum*'а. Он вводит это понятие, противопоставляя его *studium*'у и поясняя на конкретных примерах. Затем в середине книги появляется одно из определений. Важно, что Барт связывает *punctum* с (историческим) временем.

Теперь мне известно, что существует еще один *punctum*, еще один вид «стигмат»... Новым *punctum*'ом такого рода, обладающим не формой, а интенсивностью, является время. Душераздирающий пафос нозмы «это было» — ее репрезентация в чистом виде<sup>13</sup>.

При этом время получает определение, с одной стороны, через апелляцию к личной памяти, с другой — через одновременное наличие и отсутствие дистанции.

Две девочки смотрят на примитивный аэроплан, парящий над их деревней — они одеты так же, как моя мама в детстве, они играют в серсо — сколько в них еще жизни! Впереди у них вся жизнь, но вместе с тем они умерли к настоящему времени... В конце концов нет никакой нужды предъявлять мне изображение трупа для того, чтобы я ощутил головокружение от сплюснутости Времени<sup>14</sup>.

Барт констатирует наличие специфического невербального опыта как сферы исторических значений применительно к фотографии. Однако его рассуждение о фотографии строится на анализе отдельных снимков. Реконструируемый им визуальный опыт фрагментарен, он не включен в повествование.

Детальный же анализ визуального опыта фотографии в контексте знания о прошлом можно обнаружить в рассуждениях В.В. Набокова.

Набоков принадлежал к более старшему по сравнению с Бартом поколению (род. в 1899). Как и Барт, Набоков толкует фотографию как визуальный опыт. При этом существенно, что если для Барта не существует время «до фотографии» как личный опыт, то для Набокова оно, напротив, существует.

Первый пример, который мы проанализируем, — пассаж о дагерротипном портрете Гоголя из «Лекций по истории русской литературы»<sup>15</sup>. В биографическом очерке Гоголя Набоков дает подробное описание дошедшей до нас фотографии (дагерротипа) своего героя. Сначала возникает одна деталь — трость.

В Швейцарии он провел целый день, убивая ящериц, выползавших на солнечные горные тропки. Трость, которой он для этого пользовался, можно разглядеть на дагерротипе, снятом в Риме в 1845 г. Весьма элегантная вещица<sup>16</sup>.

Набоков выбирает здесь авторскую позицию беллетриста, а не историка, предлагая читателю наблюдать за воображаемой сценой. Однако этот «вымысел» удостоверяется. Мы не просто знаем, что трость была, — мы ее можем увидеть. Далее Набоков в деталях описывает этот отпечаток с дагерротипией группы русских художников в Риме 1845 года, помещенный на форзаце тома «Гоголь в жизни» В. Вересаева — основного источника биографических сведений о Гоголе, которым, по его собственному свидетельству, пользовался Набоков:

На этом снимке он изображен в три четверти и держит в тонких пальцах правой руки изящную трость с костяным набалдашником (словно трость — писчее перо). Длинные, но аккуратно приглаженные волосы с левой стороны разделены пробором. Неприятный рот украшен тонкими усиками. Нос большой, острый, соответствует прочим резким

чертам лица. Темные тени, вроде тех, что окружают глаза романтических героев старого кинематографа, придают его взгляду глубокое и несколько затравленное выражение. На нем сюртук с широкими лацканами и франтовской жилет. И если бы блеклый отпечаток прошлого мог расцвести красками, мы увидели бы бутылочно-зеленый цвет жилета с оранжевыми и пурпурными искрами, мелкими синими глазками; в сущности, он напоминает кожу какого-то заморского пресмыкающегося<sup>17</sup> (ил.<sup>18</sup>).

Набоков использует определенную стратегию: подробное описание, которое дополняет биографическая деталь — «дагерротип, снятый в Риме в 1845 г.». Столь подробное описание фотографии предполагает, что важна не просто внешность человека, но именно эта фотография: поза, положение рук, выражение лица — телесное присутствие человека.

Историческое знание, которое при этом транслируется, основывается не на сведениях о Гоголе или его эпохе, а на визуальном опыте. «Тени вокруг глаз» — результат увеличения портрета Гоголя и воспроизведения дагерротипа на бумаге. И тем не менее эти «тени» четко читаются на снимке, и этот «опыт зрения» должен быть отражен в комментарии. Характерно, что метафорой для описания этого опыта Набоков избирает немой кинематограф: он не имеет отношения к Гоголю, но он имеет отношение к зрительному опыту Набокова и его читателя.

Отсутствие цвета в старой фотографии, о чем пишет Набоков при характеристике дагерротипа Гоголя, — знак дистанции, знак Времени. Попытка Набокова преодолеть эту дистанцию, расцветив снимок, лишней раз эту дистанцию подчеркивает. Важно при этом, что «цвет», который стремится увидеть Набоков, никак не связан с возможностями цветной фотографии. В этом смысле цветная фотография — более искусственная, чем черно-белая, и она только увеличивает дистанцию. «Цвет» для Набокова связан с личной памятью, которая возводится в ранг исторической. Именно черно-белая фотография позволяет «вспомнить» цвет.

Более отчетливо способность фотографии являть опыт прошлого просматривается при сравнении с дофотографической эпохой. В книгах Набокова это сравнение несколько раз возникает в связи с Пушкиным. Фотографий Пушкина нет и не могло быть, тем не менее Набоков пытается создать в воображении фотографические снимки Пушкина. Описание воображаемого снимка во многом повторяет описание дагерротипа с изображением Гоголя: рука, глаза, волосы, костюм, установленные дистанции («в то время, то есть к 1830 г.»).

Вот он, этот невысокий живой человек, маленькая смуглая рука которого написала первые и самые прекрасные строки нашей поэзии; вот он — взгляд голубых глаз, составляющих резкий контраст с темными кудрявыми волосами. В то время, то есть к 1830 г., в костюме еще отражалась необходимость пользоваться лошадью, мужчина был все еще всадник, а не похоронный агент, то есть практический смысл одежды еще не исчез (когда со смыслом исчезла и красота). Лошадью пользовались всерьез, и действительно были необходимы сапоги с отворотами и широкий плащ. Отсюда и определенная элегантность, которой воображение наделяет Пушкина...<sup>19</sup>

Но в то же время Набокову не удастся зафиксировать позу: «снимок» выходит смазанным. Некоторые воображаемые «снимки» Пушкина, которые создает Набоков, основываются на известных визуальных образах (Пушкин на набережной Невы), другие — на текстах самого Пушкина и воспоминаниях о нем. И все же это «знание» не может заменить «уникального» визуального впечатления от фотографии. Не случайно ниже он говорит о «мелькании», невозможности зафиксировать позу и рассмотреть детали: «Эти видения столь мимолетны, что подчас я не успеваю различить, держит ли он в руке трость или чугунную палку...»<sup>20</sup>

В случае Гоголя, как мы видели, напротив, все предельно ясно: он держит трость.



И все же совершенно не случайно то, что Набоков пытается создать мысленные снимки Пушкина. Он сам разъясняет это в знаменитом рассуждении о фотографии в статье, написанной в 1937 году, к столетию гибели Пушкина:

Подумать только, проживи Пушкин еще 2—3 года, и у нас была бы его фотография. Еще шаг, и он вышел бы из тьмы, богатой нюансами и полной живописных намеков, где он остается, прочно войдя в наш тусклый день, который длится уже сто лет<sup>21</sup>.

Эта возможность вызывает у Набокова одновременно радость и сожаление. Радость связана с тем, что Пушкин не пересек границу «настоящего». «Настоящее» в данном случае принципиально противостоит историческому времени. Оно связано с личным биографическим опытом, лишенным в данном случае ореола загадочности, недоговоренности.

Вот что я считаю достаточно важным: фотография — эти несколько квадратных сантиметров света — торжественно откроет к 1840 г. новую эру в изображении, продолжающуюся до наших дней, откроет так, что начиная с этой даты, до которой не дожили ни Байрон, ни Пушкин, ни Гете, мы находимся во власти нашего современного представления.

«Настоящее» предполагает совершенно иной визуальный опыт. Здесь личная память, обеспечивающая искомую близость, не позволяет установить необходимую дистанцию.

...все знаменитости второй половины XIX в. принимают вид дальних родственников, одетых во все черное, словно они носили траур по былой радужной жизни, чьи портреты всегда стоят в углах грустных и темных комнат, с мягкой, но отяжелевшей от пыли драпировкой на заднем плане. Отныне этот тусклый домашний свет ведет нас через гризайль века...

В отношении Пушкина установление дистанции возможно. Показательно, что дистанция формулируется от противоположного. Набоков создает своего рода антиснимок Пушкина. Но при этом некоторые черты описания (костюм) сохраняются:

Но пока все еще не так, и — как же повезло нашему воображению! — Пушкин не состарился и никогда не должен носить это тяжелое сукно с причудливыми складками, эту мрачную одежду наших прадедов с маленьким черным галстуком и пристегивающимся воротником<sup>22</sup>.

В этом рассуждении о фотографии Набоков выявляет свой личный культурный опыт восприятия фотографии как привычного предмета интерьера. В такой понимании черно-белая фотография рассматривается не как «королевская дорога к прошлому», но, напротив, как «темница» настоящего. Отсутствие цвета рассматривается здесь не как потенциальная возможность его вспомнить, но как невозможность его увидеть.

Подобного рода культурный опыт, однако, даже для самого Набокова был ограничен во времени, он легко отступает, чтобы дать проявиться другому опыту фотографии — опыту «сплюснутости времени», опыту прошлого.

Именно со специфическим опытом прошлого (в отношении периода с 1839 года), который открывает фотография, связано сожаление Набокова о том, что мы не располагаем фотографией Пушкина. Отсутствие фотографии не позволяет создать эффекта близости, отсутствия дистанции. Будь у нас его фотография, у нас был бы иной «опыт» Пушкина<sup>23</sup>.

Это обстоятельство проясняет еще один аспект связи фотографического изображения и специфического представления о прошлом, свойственного XIX—XX векам. Фотография удостоверяет не только момент, запечатленный на снимке, но все события «до» и «после». Она самим своим фактом предполагает встроенность в последовательность событий. Именно поэтому удастся так легко вплестать в описание фотографии дета-

ли биографии. Фотография максимально конкретна и статична, и в то же время она таит потенцию движения.

Именно на это свойство фотографии обращает внимание Р. Барт как на одну из характеристик *punctum*'а:

Когда фотографию определяют как неподвижное изображение, это означает не только то, что фигурирующие на ней персонажи не двигаются, но и то, что они не покидают ее пределов, как будто им сделали анестезию и прикололи туда, как бабочек. Но как только возникает *punctum*, создается (угадывается) и слепое поле...

Так, фигура служителя, держащего поводья лошади королевы Виктории на фотографии, указывает Барту на возможную последовательность событий, в которую могла быть включена сцена на снимке:

...королева Виктория изображена верхом на лошади, ее юбка торжественными складками расходится по крупу... Что, если бы оно (животное. — *О.Г.*) вдруг заковыляло? Что тогда стало бы с юбкой Ее Величества королевы?<sup>24</sup>

Подобно этому животному, и люди могут вдруг стронуться с места и выйти за рамки кадра снимка или почти что выйти, — в том случае, когда такого снимка нет. И в этом смысле фотографическая эпоха начинается не в 1839 году, она целиком включает в себя биографический опыт людей, когда-либо бывших сфотографированными<sup>25</sup>. Именно эту ситуацию описывает Набоков в «Даре», когда пытается представить человека, не знавшего о гибели Пушкина, — человека, который может всерьез представить, что Пушкин жив в 1858 году и его можно встретить в театральной ложе. Вновь читателю представлено детальное описание — лицо, руки, одежда:

В соседней ложе сидел старик. Небольшого роста, в поношенном фраке, желтовато-смуглый, с растрепанными пе-

пельными баками, с проседью в жидких, взъерошенных волосах, он преоригинально наслаждался игрою африканца: толстые губы вздрагивали, ноздри были раздуты, при иных пассажах он даже подсакивал и стучал от удовольствия по барьеру, сверкая перстнями.

Но впечатление этот розыгрыш оказывает не на человека, готового поверить в вероятность такой встречи, а на того, кто решил сыграть с ним шутку.

Ч. поглядел... и через минуту заинтересовался чем-то другим. Мне теперь смешно вспомнить, какое тогда на меня нашло странное настроение: шалость, как это иной раз случается, обернулась не тем боком, и легкомысленно вызванный дух не хотел исчезнуть; я не в силах был оторваться от соседней ложи, я смотрел на эти резкие морщины, на широкий нос, на большие уши... по спине пробегали мурашки, вся Отеллова ревность не могла меня отвлечь.

Именно одновременное соприсутствие близости (возможности увидеть Пушкина) и дистанции (знания о его гибели) создает «опыт прошлого».

Что, если это и впрямь Пушкин, — грезилось мне, — Пушкин в шестьдесят лет, Пушкин, пощаженный пулей рокового хлыща, Пушкин, вступивший в роскошную осень своего гения... Вот это он, вот эта желтая рука, сжимающая маленький дамский бинокль, написала «Анчар», «Графа Нулина», «Египетские ночи»... Действие кончилось; грянули рукоплескания. Седой Пушкин порывисто встал и, все еще улыбаясь, со светлым блеском в молодых глазах, быстро вышел из ложи<sup>26</sup>.

«Странное настроение» и есть *punctum* Барта. Столь живо представленная возможность, что Пушкина можно было бы встретить в театре в Москве в 1858 году, является логическим продолжением ситуации, в которой возможна была фотогра-

фия Пушкина. Повторим — у Набокова захватывает дух не оттого, что Пушкин мог бы прожить дольше, а оттого, что, будь у нас его фотография, у нас был бы совершенно иной «опыт» Пушкина.

Выделенные характеристики невербального опыта обнаруживают близость с понятием «ауры» Вальтера Беньямина. И это возвращает нас к проблеме культурной специфики историографической традиции XIX—XX веков. Вальтер Беньямин — один из наиболее влиятельных авторов, сформулировавших черты «современного» общества. Его работы, посвященные Парижу XIX века, Ш. Бодлеру, истории фотографии, во многом определили направление исследований культуры XIX века в 1970—1980-е годы. Беньямин вводит понятие «ауры» для описания трансформации произведения искусства «в эпоху его технической воспроизводимости»: «Даже в самой совершенной репродукции отсутствует *один момент*: здесь и сейчас произведения искусства — его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится»<sup>27</sup>. Важно, что «аура» при всей расплывчатости термина указывает не на смутные переживания, но на способ бытования уникального в новых условиях универсального современного общества. «Аура» маркирует присутствие «культурных корней» в культуре современного общества. Одна из сфер, где культовое значение проявляет себя наиболее ярко, — ранняя фотография<sup>28</sup>: «С появлением фотографии экспозиционное значение начинает теснить культовое значение по всей линии. Однако культовое значение не сдаётся без боя. Оно закрепляется на последнем рубеже, которым оказывается человеческое лицо. Совершенно не случайно портрет занимает центральное место в ранней фотографии. Культовая функция изображения находит свое последнее прибежище в культе памяти об отсутствующих или умерших близких. В схваченном на лету выражении лица на ранних фотографиях аура в последний раз напоминает о себе. Именно в этом заключается их меланхолическая прелесть»<sup>29</sup>. Как мы пытались показать, фотографическое изображение и «современное» историческое

сознание — принципиально близкие культурные формы. Значимость уникального, иначе, определенным образом структурированного невербального опыта в историческом знании указывает на архаическую природу историографии. Профессиональная историография оказывается одной из культурных практик, которая сохраняет «культовую функцию» в культуре «современности». Возможно, однако, что природа «современного» общества и коренится в такого рода противоречиях.

## АРХЕОЛОГИЯ МЕДИА: ОБРАТИМОСТЬ ВЗГЛЯДА В ФОТОГРАФИИ

«Археология медиа» — направление исследований, оформившееся к 1990-м годам, — предлагает аналитический взгляд на медиа, особо подчеркивая материальность изучаемых объектов и практик. Изначальный импульс был вполне прагматическим: быстро меняющиеся технические параметры новых медиа поставили, в первую очередь, перед архивистами и сотрудниками библиотек проблему сохранения образцов техники, на которой можно было воспроизводить данные, записанные в устаревших форматах. Это касалось как текста, так и изображения и звука. В отношении хронологии интерес развивался в обратном порядке, охватывая сначала технические средства XIX—XX веков, затем более ранние, достигая эпохи Ренессанса. Чрезвычайно значимой была физическая сохранность самих приборов или произведенных с их помощью артефактов (еще раз обратим внимание на важность материальной составляющей). Это обратное движение во времени сближает исследователей, работающих в рамках данного направления, с археологами: исследователь находится в настоящем и имеет дело всегда с синхронной ситуацией, содержащей разные временные пласты<sup>1</sup>. Тогда как историк, также находясь в настоящем, реконструирует (или же конструирует) «прошлое» как время, отстоящее от настоящего и связанное с ним последовательностью сменяющих друг друга «времен».

Эта особенность исследовательской позиции очень точно выявляет специфику археологии медиа по сравнению, скажем, с историей техники. Хотя первоначально речь шла о физической возможности записи, воспроизведения и передачи «данных», очень быстро предметная область археологии медиа расширяется. Ставится вопрос о культурной (смысловой) составляющей технических средств, о том, в какой мере содер-

жание «данных» зависит от способа их записи и передачи, наконец, как технические параметры определенного корпуса «данных» (доступных исследователю или созданных в процессе исследования) определяют саму структуру знания той или иной эпохи, включая нашу собственную.

В 2000-е годы происходит дальнейшее расширение предметной области археологии медиа. От «археологического» изучения самих технических средств исследователи переходят к «археологии» форм восприятия, связанных с этими техническими средствами. Примером подобного исследования могут послужить работы немецкого теоретика медиа Зигфрида Зелински, основателя и директора академии медиаискусства в Кельне. В 2006 году вышел перевод на английский язык его книги «Глубокое время медиа»<sup>2</sup>. Зелински разбирает целый ряд примеров из истории<sup>3</sup> визуальной и аудиокультуры, начиная с эпохи Ренессанса. Он убедительно показывает, что некоторые феномены медиакультуры и организации знания предшествующих эпох по своим характеристикам куда как ближе к современным визуальным и аудиосредствам, чем это следует из линейной, подчиненной логике постоянно усложняющихся «изобретений» истории техники. Иными словами, зачастую происходит наложение, буквальное совпадение практик, приводящее к эффекту «схлопывания» разных исторических «времен».

Нас в данной статье будет интересовать подобный эффект обнаружения и опознания современных визуальных практик в конкретных изображениях (оптиках) более раннего времени на примере пикториальной фотографии.

Британский (шотландский) фотограф Джеймс Крейг Аннан (1864—1946) знаменит главным образом своими снимками 1890—1910-х годов. Дж.К. Аннан работал в рамках международного движения пикториализма. В контексте нашего рассуждения его фотографии примечательны тем, что они удивительным образом воспроизводят визуальную логику, связанную с жанром фоторомана, которая становится актуальной в 1960—1980-е годы.



Дж.К. Аннан родился в семье фотографа Томаса Аннана, сегодня более всего известного photographиями беднейших кварталов Глазго, выполненными в 1868 году, которые мы бы отнесли к жанру документальной (социальной) фотографии. Однако при жизни Томаса Аннана знали в первую очередь благодаря его высококачественным репродукциям произведений искусства. Примечательно, что в XIX веке эта функция фотографии — копирование уже существующих изображений — была не менее важна, чем продуцирование новых изображений, однако «фотографии» первого рода практически не упоминаются в истории медиума.

Когда Дж.К. Аннан делал снимки и отпечатки с них, он считал себя именно художником, но не в связи с тем, что работал с фотографическим медиумом, а вопреки этому. Движение пикториалистов стремилось придать фотографии художественный статус, в первую очередь за счет техник печати, которые приближали фотографию к гравюре. Результаты своей работы пикториалисты представляли публике на национальных и международных выставках. Так, Аннан широко выставлялся (в том числе в России). Его фотографии высоко ценил лидер пикториального движения в США Альфред Стиглиц, который опубликовал более двадцати фотогравюр Дж.К. Аннана в своем журнале «Camera Work»<sup>4</sup>.

Среди наиболее часто воспроизводимых работ Дж.К. Аннана — photographия, выполненная в 1894 году в Венеции. Есть разные варианты ее названия: «Белые братья» или «Идущие монахи» (этот вариант предложил Альфред Стиглиц, когда работа выставлялась в Нью-Йорке в 1900 году). Перенос смыслового акцента на движение во втором варианте названия еще пригодится нам для анализа.

Этот отпечаток, как и другие работы Аннана, выполнен в технике фотогравюры. Здесь мы сталкиваемся с техническим измерением археологии медиа. Фотогравюра представляет устаревший тип изображения, хотя сегодня некоторые фотографы специально обращаются к этой технике<sup>5</sup>. Фотогравюра как

тип печати совмещает в себе принцип воспроизводимого, принципиально подлежащего тиражированию, техногенного изображения (фотографии) и уникального отпечатка. На медной пластине вытравляется фотографическое изображение, и существует ограниченное количество отпечатков, которое можно сделать с этой пластины, причем важно, что каждый отпечаток немного, но отличается от последующего: иными словами, он уникален. Это противоречие между уникальностью и тиражностью очень важно, поскольку оно лишний раз подчеркивает антимодерную (и антимодернистскую) направленность пикториальной фотографии. Тиражность и массовость — не те характеристики фотографического изображения, которые хотели подчеркнуть пикториалисты.

С точки зрения изобразительных качеств важно, что фотогравюра дает размытые контуры и позволяет убирать ненужные детали (фон здесь мы практически не видим). Отпечаток становится самостоятельным произведением, утрачивает ту излишнюю, в представлении пикториалистов, связь с реальностью, которая является недостатком фотографии. Дж.К. Аннан уделял очень большое внимание качеству отпечатка. В 1883 году он вместе с отцом специально обучается технике фотогравюры в Вене у ее изобретателя, Карла Клича; фирма Аннанов приобретает патент на использование техники на территории Великобритании. Не случайно также почти во все свои путешествия Дж.К. Аннан ездит с компаньоном, гравером по специальности<sup>6</sup>. Здесь можно упомянуть и о том, что Дж.К. Аннан через семейные и дружеские связи имел доступ к архиву пионеров фотографии Дэвида Октавиуса Хилла и Роберта Адамсона. В начале 1890-х годов он делал отпечатки с негативов Хилла и Адамсона; именно благодаря его работе возрастает популярность этих ранних калотипистов, в особенности в пикториалистских кругах. В калотипе в качестве негатива используется бумага, при печати это дает эффект размытых контуров и тонких тональных переходов, сопоставимый с эффектом фотогравюры.

Однако не только обращение к технике фотогравюры отличает работы Аннана — в этой технике работали очень многие пикториалисты. Примечательно, что в «Белых братьях» (или «Идущих монахах») Дж.К. Аннан одним из первых пикториальных фотографов использовал легкую переносную камеру «Кодак»<sup>7</sup>. Фотоаппараты «Кодак» изначально воспринимались пикториалистами как «низкий» тип техники. В их глазах «Кодак» символизировал массовую фотографию, связанную с массовым же туризмом. В этом смысле идея фотографии, которая пропагандировалась формой «Кодак» — доступной каждому, способной схватывать мельчайшие подробности изменчивого опыта современного человека, — была полностью противоположна идеям, лежащим в основании движения пикториальной фотографии. Фотохудожник не станет для работы использовать подобный тип камеры. Аннан, однако, использует «Кодак» не как «низкую», а как «высокую» технику. В данном случае за «художественность» отвечает не производство изображения, а производство отпечатка. Так, особый статус фотогравюры как изображения подчеркивается длительностью и трудоемкостью процесса печати и необходимостью использовать специальную бумагу, как правило, ручного производства.

Сочетание подобной ориентации на высокое ремесло в сфере печати с возможностями новой фототехники производит интересный эффект. А. Стиглиц называл «Идущих монахов» Аннана «одним из величайших произведений, сделанных с помощью камеры»<sup>8</sup>. В этой высокой оценке выражается, в частности, позитивное отношение Стиглица, вдохновленного работами Аннана, к использованию новой модели фотоаппарата. Однако направленность его взгляда существенно отличается от направленности взгляда массового клиента фирмы «Кодак». Вот как это сформулировал сам Стиглиц в 1897 году: «Чтобы сделать снимок при помощи ручного фотоаппарата, необходимо избрать объект съемки, вне зависимости от попадающих в кадр фигур, и внимательно изучить направление основных линий и особенности падения света. После того как

это будет выполнено, начните наблюдать за прохожими и дождитесь момента, когда все элементы придут в гармонию, иными словами, будут удовлетворять глаз. Достижение подобной гармонии может потребовать многих часов терпеливого ожидания»<sup>9</sup>.

Пикториальные фотографии не стремятся запечатлеть конкретный момент времени, они изображают обобщенные, генерализированные структуры. Специфика подхода Дж.К. Аннана заключается в том, что «момент» он возводит в статус обобщенной генерализированной структуры. Он часто выбирает сюжеты, которые жестко не заданы (хотя у него есть и более традиционные, «узнаваемые» фотографии). «Идущие монахи» представляют именно такой «мимолетный» сюжет: в анализируемой фотографии ничем не маркируется время запечатленного события, хотя длина теней четко указывает на время суток. Показательно, что во время поездки в Испанию в 1913 году Дж.К. Аннан для достижения того же эффекта «обобщенного момента» часто прибегает к постановочности<sup>10</sup>. Так, фотография «Повозка, запряженная быками. Бургос», по всей вероятности, является результатом кропотливого выстраивания сцены<sup>11</sup>. Оба снимка дают безвременный или же вневременный образ. Для пикториальной фотографии, для эстетической программы движения, это было очень важное, можно сказать организующее, представление о том, что такое достойное изображение.

«Обратимость взгляда» как работающий эффект заключается в том, что собственно фотографические параметры изображения, которые были вторичны для эстетики пикториальной фотографии, теперь выходят на первый план и конкретные визуальные характеристики, имевшие определенное значение в эстетической системе движения пикториалистов (техника печати), наделяются новыми значениями, свойственными культуре зрения эпохи техногенных изображений.

В фотографиях Дж.К. Аннана, если рассмотреть их в рамках археологии медиа, ставится под сомнение жесткая оппози-

ция статичного и движущегося изображения, которая, как казалось, доминировала в описании логики развития визуальной культуры XX века. Фотография представлялась как статичное изображение, на смену которому приходит движущееся изображение, сначала аналоговое (кинематограф), а затем электронное. И действительно, с 1880-х годов в фотографии очень активно ведутся эксперименты, направленные на изображение движения. Два наиболее очевидных примера — опыты Эдварда Майбриджа по последовательной фиксации стадий движения при помощи последовательной экспозиции разных негативов и множественное экспонирование одного негатива, также приводящее к фиксации стадий движения у Этьена-Жюля Маре.

Рассматриваемый снимок Аннана, однако, не удовлетворяет логике перехода в кинематографическое изображение. Он производит странный эффект статичности. Именно благодаря тому, что это фотогравюра, нам трудно «запустить» движение в этом кадре, чтобы монахи «пошли». И если для кого-то подобный переход к движению в этом снимке возможен, это означает, что более позднее понимание фотографического смысляет то очень тонкое различие, о котором идет речь. Именно поэтому и необходимо археологическое усилие, которое призвано вернуть статичность изображению. Если следовать визуальной логике пикториальной фотографии, эти фигуры нельзя сдвинуть, они работают наиболее полно именно в таком «застывшем» состоянии; если движение присутствует, то передается оно не через последовательность кадров, а через какие-то иные механизмы. Статичность и движение здесь сосуществуют. Эта особенность фотографий Аннана вполне могла бы остаться частным наблюдением, если бы статичность и движение в изображении не оказались одной из наиболее обсуждаемой в современной теории визуальности тем, связанных со значением техногенного изображения<sup>12</sup>.

Позволим себе напомнить читателю некоторые положения статьи Ролана Барта «Третий смысл» (1970), в которой одним из центральных является вопрос о соотношении статичного и

движущегося изображения<sup>13</sup>. Барт анализирует подборку кадров из фильмов С. Эйзенштейна, пытаясь разобраться, как мы воспринимаем эти кадры, с чем связано их воздействие на зрителя. «Первый», коммуникативный, смысл выражается в прямой референции к изображенным предметам, персонажам и действиям и предполагает возможность их «узнавания» зрителем. «Второй», символический, связан с любого рода намеренными или случайными ассоциациями, которые могут возникать в связи с изображением. К этому пласту значений будет относиться то, что принято понимать под «эстетикой» фильма. Наряду с этим, однако, Барт обнаруживает дополнительный, плохо поддающийся артикуляции эффект киноизображения, который он называет «третьим» смыслом. Парадоксальным образом лучше всего «третий» смысл удастся уловить в статичном, а не в движущемся изображении — фотограмме и фоторомане.

Под фотограммой Барт понимает остановленный кадр из фильма<sup>14</sup>. Фотороман, в популярной версии, означает разновидность комикса, где вместо рисунка используются фотографии или кадры из фильмов. Барт в статье имеет в виду именно такие примеры. Мы бы хотели обратить внимание на то, что с 1960-х годов жанр фоторомана привлекает и работающих с фотографией художников. Причем можно выделить две разновидности использования фоторомана как художественной стратегии. В первом случае время показа каждой отдельной фотографии регулируется. Примером здесь может послужить фильм французского режиссера Криса Маркера (Chris Marker) «La Jetée» (1962)<sup>15</sup>. В фильме главным образом показываются статичные изображения, иными словами, фотографии, но показываются в течение очень короткого времени: мы не имеем возможности долго на них смотреть. Во втором случае фотороман будет представлен как последовательность фотографий, время просмотра которых не ограничено, но зачастую снимки, входящие в фотороман, будут иметь размытые силуэты, нечетко очерченные образы. Этот эффект размытости, с нашей точки зрения, является визуальным эквивалентом режима быст-

рой смены изображений. (В качестве примера здесь можно назвать работы Сары Мун, например, ее серию «Девочка со спичками», 2002.) Фотороман, независимо от того, задается автором длительность просмотра отдельного изображения или нет, — это набор фотограмм несуществующего фильма, несуществующего, но принципиально возможного. Здесь характеристика визуального опыта, которую Барт называет «фильмическим» (или же «третьим смыслом»), отделяется от сюжетного (нарративного) и образительного плана.

Р. Барт формулирует это следующим образом: «...то “движение”, из которого сделана сущность фильма, на самом деле не является оживлением, течением, мобильностью, жизнью, копией...»<sup>16</sup> «Фильмическое» заключено в отдельном кадре, в получившем автономность фрагменте. «Фотограмма дает нам внутренность фрагмента, вот высказывание самого Эйзенштейна, где он определяет новые возможности аудиовизуального монтажа: “С переходом на звукозрительный монтаж основная опора монтажа зрительной его составляющей перемещается внутрь куска, в элементы внутри самого изображения. И основным центром опоры служит уже не межкадровый элемент — стык, но элемент внутрикадровый...”»<sup>17</sup> Далее Барт замечает, что слова Эйзенштейна о звукозрительном монтаже имеют более широкое значение, которое заключается в переносе внимания с последовательности кадров на отдельный кадр.

Фотограмма и фотороман как формы визуального сообщения работают за счет того, что в одном изображении мы видим довольно длинную последовательность изображений, которые не даются прямо в этом конкретном кадре, а лишь угадываются в нем, но угадываются всегда не до конца. Такой тип изображения можно описать как транзиторное изображение, или транзиторный образ, связанный с природой техногенного изображения<sup>18</sup>.

Динамика применительно к техногенному изображению — это не просто движение внутри кадра или последовательность кадров, которая производит эффект движения, это еще и дви-

жение от одного изображения к другому, т.е. это движение между кадрами. И размытость контуров, которую можно наблюдать в отдельных снимках, указывает именно на логику этого второго движения. Движение не в том смысле, что внутри кадра люди быстро движутся и от них остаются разводы, похожие на эффект долгой выдержки, а в том, что наше восприятие подчиняется логике движения пленки. Это движение указывает на то, что наше зрение — это зрение, которое, скорее, сосредоточивается между изображениями.

Для Барта обычная фотография не могла выявить присутствие неизобразительного плана («третьего смысла»), поскольку в ней отсутствует «повествовательный горизонт», иными словами, способность неявным образом отсылать к другим изображениям. В случае Дж.К. Аннана уникально сочетание техники фотогравюры, отличительной характеристикой которой является размытость контуров изображения, что обеспечивает эффект статичности, и «моментальности», что предполагает эффект движения, но движения, которое не может быть завершено. Материальные характеристики фотогравюры, которые некогда были призваны подчеркнуть рукотворный характер отпечатка, теперь выявляют вездесущность техногенных изображений.

Частный, в каком-то смысле даже маргинальный пример анализа нескольких работ Дж.К. Аннана позволяет поставить вопрос о том, как организовано значение в техногенном изображении. Эффект обратимости взгляда в фотографии или в других техногенных изображениях (медиа) оказывается возможен именно потому, что речь идет не о физиологии зрения или индивидуальной психологии восприятия, а о культурной конструкции зрения. В техногенных изображениях зрение по определению является коллективным. И эта коллективность взгляда первична по отношению к индивидуальному зрению. Причастность к этому опыту коллективного зрения меняет конфигурации групповой и индивидуальной памяти и идентичности.



Акцентирование фотографического в пикториальной фотографии ставит ее в особое положение. В определенном смысле это энигматические изображения, у нас нет к ним прямого визуального ключа. Понимание природы фотографии, которое мы разделяем на уровне «естественного» взгляда, оформилось в более позднее время, начиная с 1920-х годов. Пикториальная фотография, когда она принимает на себя значения фотографического, становится уникальным объектом, потому что выявляет пределы визуального опыта эпохи техногенных изображений. И эта функция рефлексии гораздо лучше исполняется изображениями этого типа, чем, скажем, привычными документальными снимками или фотографиями из домашнего альбома, которые не претерпели существенного изменения в XX веке.



IV



## «СМОТРЕТЬ НА МИР ФОТОГРАФИЧЕСКИ» (О КНИГЕ ЕЛЕНА ПЕТРОВСКОЙ «НЕПРОЯВЛЕННОЕ»<sup>1</sup>)

Фотография порождает и порождает разнообразные дискурсы. Книга Петровской, однако, не есть попытка инициировать еще один дискурс о фотографии: это постановка, и постановка совершенно последовательная, вопроса об условиях возможности фотографии как культурной формы. Фотографическое изображение условно. Условность фотографии указывает на то, как устроено наше культурное зрение, как структурирован современный культурный опыт.

В этом смысле совершенно необходимым условием восприятия текста Елены Петровской является некий предварительный мыслительный жест, своего рода затакт. Важно если не отказаться от присущего нам опыта восприятия фотографии, в каких бы контекстах он себя ни обнаруживал, то отдать себе со всей определенностью в нем отчет. Нужно увидеть фотографическое изображение как необязательное, странное, почти случайное (или же неизбежное, тотальное, навязчивое, что, в определенном смысле, одно и то же). Перестать автоматически соскальзывать в глубину снимка, опознавая изображенные предметы, задержаться на поверхности фотографического изображения.

Книга Петровской не вводит читателя в это новое видение фотографии постепенно — она в него вбрасывает. С первых строк книги надо «уже знать». Упустивший этот предварительный жест рискует не понять самое главное.

Если максимально заострить постановку вопроса, то можно сказать, что фотография является не объектом, а средством анализа. В книге осуществляется выход в проблематику философской антропологии: выстраивается модель «человека фотографического», который вбирает в себя наиболее существенные черты «человека современного».

Иными словами, это знание не о фотографии, это знание *посредством* фотографии. Внутри этой оптики теряют актуальность многие старые понятия и оппозиции, устойчиво воспроизводившиеся в отношении фотографии: документальная — художественная, профессиональная — любительская, авторская — анонимная и др. Существенным оказывается другое: какова, выражаясь словами Ролана Барта, нулевая степень фотографии, что незримо присутствует на фотобумаге до начала проявки.

В результате преворачивается привычное соотношение «фотография — реальность». При таком рассмотрении фотография не отображает, а порождает реальность. «Окружающий мир раскрыт покaдрово, и задача “оператора” состоит лишь в том, чтобы поймать готовую рамку. Задача “оператора” — совпасть с реальностью, *всегда-уже* — фотографической» [С. 7, курсив автора]. Какого рода реальностью?

За фотографией в культуре закреплен определенный набор значений. Рассуждать о фотографии, по Петровской, — значит раскрыть суть значений достоверности, знания, памяти, истории, субъекта, биографии и др. В конечном счете, через фотографию «вытаскивается» вся современная антропология.

При этом важно, что фотография (в сущности, Петровская говорит о паре «фотография — кинематограф» при всех существующих между ними отличиях<sup>3</sup>) — не случайный (маргинальный), а базовый элемент «современного» опыта. Противоречивость, принципиальная сложность фотографии суть характеристики «современности».

Фотография как объект философского анализа мерцает. Она то максимально прозрачна, то совершенно непроницаема. Она то вытесняется в обыденное и незамечаемое, исчезая, превращаясь в хлам и труху вместе с недолговечной газетной бумагой, то оказывается средоточием наиболее высоких, сакральных значений. Она способна вызывать весь спектр реакций — от полного игнорирования до аффекта. Природа фотографии только и может быть описана через взаимоисключающие ха-

рактические характеристики: непрерывность — разрыв, застылость — ускользание, *studium* — *punctum*, стремление избежать смерти — воплощенная смерть.

Фотография как высказывание о «современности» важна не только как определенный способ конструирования реальности, едва ли не более важный комплекс проблем сосредоточен вокруг понятия о фотографии как о форме знания.

Способ письма самой Петровской выявляет одну из базовых особенностей «фотографического» знания: избыточность фотографического изображения, несводимость детали к обобщению. Вопрос о природе фотографии невозможен без опоры на зрительный опыт, однако опыт, структурированный определенным образом. Сфокусировать взгляд, поймать себя, свой глаз на «фотографичности» не так уж просто.

Фотография существует только в конкретных своих проявлениях. В этом смысле частное получает преимущество перед общим, а конкретное — перед абстрактным.

Конкретные анализы визуального материала, составляющие значительную часть книги, вполне могут быть рассмотрены в рамках привычных жанров (рецензий, обзоров, *case studies* и т.д.), но, помещенные в этот сборник рядом с теоретическими статьями, они принимают на себя едва ли не более важную задачу: демонстрировать описываемые познавательные возможности фотографии. В этом смысле и снимки, приведенные в книге Петровской, не могут быть сведены лишь к иллюстративной функции. Ни одно, даже максимально подробное, описание не в силах заменить визуальный опыт.

Косвенным образом потенциал фотографии как формы знания раскрывается в активном использовании терминологии, заимствованной из области фотографии, для описания процесса познания. И если в знаменитых словах Ласло Мохой-Надя на фотографию переносится значение языка («знание фотографии столь же важно, как и знание алфавита»), то у Э. Кадавы язык приобретает новые образные возможности за счет фотографии: изображение, проступающее на фотобумаге (прояв-

ка), изображение, исчезающее на выцветшей карточке<sup>3</sup>. Фотографическая метафорика задействована и в заглавии книги Петровской («непроявленное»), отсылая к одной из ключевых проблем книги — проблеме границ представимого и непредставимого в фотографии.

Книга Петровской представляет опыт философского письма, и это нельзя не учитывать. Фотографии, которые анализирует Петровская, по времени создания относятся к разным периодам — от эротической фотографии XIX века до снимков современных авторов (в их числе Синди Шерман, Борис Михайлов, Олег Кулик, Диана Арбус и др.). Однако неверно было бы полагать, что ее интересует «история фотографии». Фотография, в том числе историческая, привлекает Петровскую как актуальный здесь и сейчас зрительный опыт<sup>4</sup>. Познавательный потенциал фотографии в полной мере раскрывается именно сегодня: «...время фотографии как мыслительной формы совпадает с сегодняшним днем» [С. 18].

В анализе фотографии Петровская опирается на четко вычлениваемый корпус теоретических текстов, составивших ядро этого нового проблемного поля (Ш. Бодлер, В. Беньямин, З. Кракауэр, Р. Барт, С. Зонтаг, Э. Кадава). При этом голос Петровской не отделяется от голосов этих авторов. Ее привлекает активная работа с их идеями, а не отстраненное представление их в «снятом» виде.

В настоящее время мы переживаем закат фотографической эпохи. Хотя в эпигонских своих формах фотография может просуществовать еще довольно долго, появление цифровых технологий медленно, но неуклонно изменяет привычные для глаза «фотографического» человека рамки реальности. Возможно, именно это и позволяет нам по-другому воспринимать сегодня фотографию. Занявший эту позицию исследователь видит перед собой новое исследовательское поле.

Земля открыта и нанесена на карту, но ее еще только предстоит исследовать. Бурно развивающиеся на наших глазах исследования фотографии в новых дисциплинарных рамках (ви-



зуальные исследования, исследования медиа, визуальная социология и антропология, культурные исследования), а также современные практики коллекционирования и экспонирования фотографии указывают на происходящие изменения.

## «ДРУГАЯ ФОТОГРАФИЯ»: ЗАМЕТКИ О КОНФЕРЕНЦИИ

5—6 ноября 2004 года в Бостоне прошла конференция<sup>1</sup>, посвященная «вернакулярной» фотографии<sup>2</sup>: фотографии наиболее распространенной и массовой, заведомо скучной, типовой, анонимной (зачастую потому, что автор не только не известен, но и не важен), любительской, слишком интимной, отсылающей к подробностям жизни каких-то незнакомых людей, или же, напротив, слишком абстрактной, документирующей специальные и мало кому интересные подробности технологических процессов, хода лечения больных, ведения археологических раскопок и криминальных расследований, строительства железных дорог и тому подобных сюжетов. Позволяя некоторую вольность при переводе темы конференции, мы назовем ее — «другая фотография». До недавнего времени эти снимки, заполняющие исторические и ведомственные архивы, музеи, подвалы, чердаки, коробки в дальних углах, в которые давно никто не заглядывал, букинистические магазины, блошинные рынки, свалки, не удостоивались серьезного внимания коллекционеров и исследователей. При всем их навязчивом присутствии, эти изображения оставались невидимыми. Собственно говоря, трудно оценить, какое количество подобных фотографий так никогда и не попадет в поле чьего бы то ни было зрения за пределами первоначального контекста их бытования, но вот другие, по сути, случайные и необязательные снимки становятся средоточием неподдельного интереса. Если по возможности сжато охарактеризовать природу этого нового интереса, то можно сказать, что фотография более не отсылает нас к тому, что на ней запечатлено: фотография отсылает нас к фотографии (специфике фотографического изображения, рутинным зрительским жестам и повседневным практикам, вовлеченным в ее орбиту). Постановка вопроса о «другой фотографии» четко выявляет напряжения и противоречия, су-

существующие в собирании и исследовании фотографии как таковой.

Еще в начале 1930-х годов, пытаясь сформулировать подходы к теории фотографии, Вальтер Беньямин писал о том, что обращение к понятию «искусство» не только не проясняет, но затемняет вопрос о фотографии<sup>3</sup>. Однако реальные практики коллекционирования, экспонирования, исследования и «критики» фотографии в XX веке осуществлялись именно в рамках института «искусства» (как «истории искусства», так и «современного искусства»). Первоначально в целом маркированная как «другое» по отношению к искусству, к середине 1970-х годов фотография утверждает свой особый ценностный и эстетический статус. Складывается «высокий» фотографический канон: Уильям Генри Фокс Тальбот, Хилл и Адамсон, Джулия Маргарет Камерон, Надар, Эжен Атже, Альфред Стиглиц, Ман Рэй, Андре Кертеш, Ласло Мохой-Надь, Александр Родченко, Робер Дуано, Анри Картье-Брессон и т.д. Список имен пополняется и расширяется, но за пределами остается огромное фотографическое поле.

«Другая фотография» — вызов этому порядку. Одна из тенденций, представленных на конференции, — провозглашение «взрыва» существующих принципов составления канона. Фигура художника отодвигается на второй план; медицинская, этнографическая, бытовая, эротическая и др. фотографии пополняют набор жанров<sup>4</sup>. Эстетическое измерение захлестывает фотографические изображения, ранее располагавшиеся вне эстетического поля (эта новая эстетика имеет непосредственное отношение к понятию «ностальгия»). Процесс тем более захватывающий, что, кроме придания нового статуса многим уже известным фотографиям, предполагается существование большого количества еще не открытых шедевров (и гениев). Подобно тем стеклянным негативам Э. Беллока — загадочным и притягивающим в своей перверсивной эстетике изображениям нью-орлеанских проституток начала века, — которые фотограф Ли Фридландер в 1950-е годы обнаружил в антикварном

магазине Нового Орлеана; сделанные Фридландером отпечатки были выставлены в 1970 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Немаловажно и то, что такой подход к фотографическому канону открывает неисчерпаемые возможности для арт-дилерства и делает доступным азарт коллекционирования для людей с совсем небольшими средствами. Фотографии все еще дешевы, и совсем за бесценок можно приобрести «шедевр»<sup>5</sup>.

Наиболее ярко эту тенденцию представляла выставка из частной коллекции Роджера Кингстона в художественной галерее Бостонского университета<sup>6</sup>, приуроченная к конференции. Выставка, тщательно оформленная, богатая по материалу и с неизбежностью вынуждающая зрителя задаваться вопросом о параметрах этой «новой» или «другой» шедевральности.

При всей привлекательности подобного переосмысления фотографических «архивов», нельзя не отметить некоторую двусмысленность этой позиции. Подобные коллекции, во всяком случае пока, по большей мере остаются частными, хотя государственные музеи и институты начинают проявлять интерес к «другой» фотографии. Идеологические механизмы института «коллекционирования» при этом остаются прежними. Изменяются принципы составления канона, но не отменяется канон как таковой. Внутри «другая» фотография опять делится на «нормативную» и «другую». Насколько бы зыбкими ни были параметры отбора, они существуют. Роджер Кингстон в своем весьма неформальном по стилю обращении к аудитории настаивал на том, что им движет интуиция, внутреннее чувство. Иногда принципом отбора становится «странность» изображения или же какой-то иной признак: скажем, У.М. Хант составил свою коллекцию «Танцующий медведь» из изображений людей, у которых на фотографии по самым различным причинам не видны глаза. И даже если согласиться с тем, что выбор случаен и во многом продиктован внешними условиями — объем выставочного пространства и публикации, как и денежных средств, всегда ограничен, и даже если возможности Ин-

тернета почти безграничны, ограничена возможность человеческого восприятия, — даже если согласиться с тем, что канон включает в себя «все», это «все» подано совершенно особым образом. Фотографии практически полностью исключаются из контекста первоначального бытования. Они преподносятся как «уникальные». Объектом экспонирования является в первую очередь изображение. Зачастую это подчеркивается одинаковыми музейными рамками, в которые вставляются фотографии. В результате возникает напряжение между изначальным и экспозиционным смыслом фотографии.

Показателен в этом отношении опыт музеев Смитсоновского института (Вашингтон), где изначально прикладные коллекции фотографии разных музеев объединяются в виртуальное целое (есть специальный штат сотрудников и кураторов, занимающихся фотографией, создается электронная база данных), но не перемещаются физически в единое хранилище. Таким образом, открывается возможность двойного — и эстетического, и функционального — прочтения коллекции.

Именно на значимости аутентичных контекстов бытования фотографии настаивает ряд исследователей (к их числу относится Джеффри Бэтчен), опирающихся при анализе фотографии на фольклористику, культурную антропологию, социальную историю и историю культуры. На конференции они представляли иной подход к тому, что означает «другая фотография». Для них «vernacular» — не разновидность фотографии, а способ проблематизации фотографии. Они отталкиваются от «искусствоведческого» отношения к фотографии. Акцент переносится с фотографии как изображения на фотографию как объект, как артефакт. На первый план выступает материальность фотографии и конкретные контексты ее бытования: фотографии в альбомах и рамках (например, в рамке, сплетенной из человеческого волоса<sup>7</sup>), подписи на обороте, подрисованные и надписанные фотографии, коллажи из фотографий, фотографии на трехмерных предметах (перстнях, медальонах, шкатулках и т.д.)<sup>8</sup>, на тканях. Равно важными ока-

зываются массовость изображений и уникальный характер их «присвоения». Фотография погружается в контекст других визуальных медиа и средств тиражирования. При этом исследователи, поддерживающие данную концепцию, не отказываются от экспонирования фотографии, но настаивают на концептуальных выставках и с большим подозрением относятся к тотальной эстетизации фотографии, характерной для представителей первого подхода. Такой интерпретационный подход, безусловно, очень плодотворен и пока недостаточно представлен в исследовательской и музейной практике. Однако, при всей убедительности и настойчивости аргументации этих исследователей, наивно было бы полагать, что такое отношение к фотографии (вся фотография — «другая») совершенно вытеснит «искусствоведческое».

Третий подход к определению «другой фотографии» дополняет и в каком-то смысле объединяет первые два. С одной стороны, его сторонники исходят из тех же теоретических предпосылок и дисциплинарных перспектив, что и сторонники интерпретационного подхода, описанного выше, т.е. внимательны к аутентичным контекстам и практикам. С другой — объектом интерпретации все же остается именно фотографическое изображение, точнее, фотографический способ видения. Пожалуй, именно исследователи, представляющие этот подход, будут самыми благодарными посетителями выставок, подобных выставке Роджера Кингстона. Для них, однако, за фотографическим изображением стоит не столько основанное на ностальгии эстетическое удовольствие, сколько антропологический опыт, социальные практики, смысловые и ценностные конструкции<sup>9</sup>.

Возможно, исследователи, представляющие эти три условно выделенных нами подхода, не сойдутся во мнении о том, что должна вмещать «история фотографии», но все они будут согласны в том, что нужна «другая история фотографии». В последние годы осуществлено немало попыток написания подобных историй<sup>10</sup>. Однако заявка на «другую исто-

рию» фотографии столь же противоречива, как и понятие «другой» фотографии. Сложность заключается и в том, что фотография одновременно и имеет историю, и сопротивляется «прогрессивному» рассказу. С самого начала «истории фотографии» встречаются крайне странные фотографии, которые трудно вписать в последовательную историю. Фактор случайности настойчиво заявляет о себе: случайно сделанные снимки, люди и предметы, случайно попавшие в кадр, случайно сохранившиеся фотографии.

То, что постановка вопроса о «другой фотографии» чревата противоречиями, крайне важно. Сдвиг интереса в собирании и исследовании фотографии свидетельствует о характере современной познавательной ситуации.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### *Предисловие*

<sup>1</sup> Кракауэр Э. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / Сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974. С. 20.

<sup>2</sup> См.: Фуко М. Это не трубка / Пер. с фр. И. Кулик. М.: Художественный журнал, 1999.

<sup>3</sup> Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Бодлер Ш. Об искусстве / Пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман. М.: Искусство, 1986. С. 283—315. 1997.

### *Проблема канона в (истории) фотографии*

<sup>1</sup> Понятие «медиум» в отношении фотографии применяется в нескольких значениях. Во-первых, «медиум» («средство») в контексте истории искусств означает совокупность материальных, технических и жанровых характеристик фотографии как вида изобразительного искусства. Хотя употребление слова «искусство» здесь уже проблематично. Обращение к понятию «медиум», как правило, как раз означает, что статус фотографии (будь то искусство или документ) не воспринимается как очевидный — напротив, способность фотографии к визуальной репрезентации осознается как проблема.

Во-вторых, «медиум» в контексте исследования СМИ может означать особенность функционирования фотографии как канала информации наряду с рекламой, печатной периодикой, телевидением и т.д. Здесь важным, однако, оказывается не изначальное, а то расширительное понимание «медиума», которое ему придал М. Маклюэн, когда «канал информации» — в нашем случае та же совокупность материальных, технических и жанровых характеристик фотографии — и является «содержанием» передаваемого сообщения. Таким образом, то, что в первом случае будет пониматься как «постмедийное» состояние фотографии, собственно, и оказывается «содержанием» фотографии как медиума во втором случае. Очень точно это выразил Александр Боровский, определив медиум как «оптику, характер видения, сформулированный фотографией», с которыми можно столкнуться даже там, где отсутствует техника фотографии как таковой. (*Боровский А. Длинная выдержка: Статьи о современной фотографии. СПб.: Machina, 2010. С. 9.*)



При этом сама форма словоупотребления в русском языке еще не закрепилась окончательно. Владимир Левашов очень широко использует слово «медиум» (*Левашов В.* Лекции по истории фотографии. Нижний Новгород, 2007). Елена Петровская предпочитает форму «средство». Александр Боровский — немного ироничный русифицированный вариант «медия».

<sup>2</sup> Фотография представлена на знаменитой выставке в Хрустальном дворце в Лондоне в 1851 году; один из изобретателей фотографии — Уильям Генри Фокс Тальбот — издает и первую книгу, содержащую фотографии: «The Pencil of Nature» (1844).

<sup>3</sup> См. также: *Хренов Н.* Фотография в контексте культуры // Фотография. Проблемы поэтики / Сост. В.Т. Стигнеев. 2-е изд., испр. М.: Изд-во ЛКИ, 2010. С. 36—60.

<sup>4</sup> См., например, отпечаток из коллекции музея Метрополитен в Нью-Йорке. Фотография на веленовой бумаге, 32,2 x 25,8 см. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/33.43.419>

<sup>5</sup> *Stevenson S., Forbes D.* A Companion Guide to Photography in the National Galleries of Scotland. Edinburgh, 2001. P. 126.

<sup>6</sup> См.: «Археология медиа: обратимость взгляда в фотографии».

<sup>7</sup> Все выпуски журнала «Camera Work» содержали оригинальные фотогравюры.

<sup>8</sup> См.: *Фоменко А.* Монтаж, фактография, эпос: Производственное движение и фотография. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007.

<sup>9</sup> Официально отдел фотографии будет основан в 1940 году, однако активная экспозиционная деятельность музея в области фотографии начинается в конце 1930-х годов.

<sup>10</sup> Мы пользуемся пятым, пересмотренным и дополненным изданием 1982 года: *Newhall B.* The History of Photography. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1982.

<sup>11</sup> *Szarkowski J.* The Photographer's Eye. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1966. Ставшая очень редкой, эта книга была переиздана в 2007 году. *Szarkowski J.* Looking at Photographs. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1973.

<sup>12</sup> Ср. понимание роли «медиума» в модернистской живописи у Климента Гринберга: *Greenberg C.* Modernist Painting // Modern Art and Modernism: A Critical Anthology / Ed. by F. Francina and Ch. Harrison. L.: Sage, 1982. P. 5—10.

<sup>13</sup> *The Family of Man* / Created by Edward Steichen. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1983. [1955].

<sup>14</sup> В Москве выставка была показана в рамках американской выставки в парке «Сокольники» летом 1959 года. См.: *Sandeem E.* Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.

<sup>15</sup> Здесь мы во многом следуем за аргументацией Джона Робертса: *Roberts J. The Art of Interruption. Realism, Photography and the Everyday.* Manchester: Manchester University Press, 1998. P. 122—127.

<sup>16</sup> *Барт Р. Великая семья людей // Барт Р. Мифологии / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. С. 215.*

<sup>17</sup> В 1973 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке прошла выставка, в качестве каталога к которой была опубликована книга Жарковски «Looking at Photographs». И выставка и книга добрались до России через тридцать лет. (*Жарковский Дж. Вглядываясь в фотографии. 100 снимков из коллекции Музея современного искусства в Нью-Йорке. Нью-Йорк, 2003.*)

<sup>18</sup> См., например: *The New History of Photography / Ed. by M. Frizot.* Köln: Köpennann, 1998 [1994]. Рус. перевод: *Новая история фотографии: В 2 т. / Ред. М. Фризо. Т. 1. СПб.: Machina; Андрей Наследников, 2008.*

<sup>19</sup> *Art and Photography / Ed. by D. Company. L.; N.Y.: Phaidon, 2003. P. 14.*

<sup>20</sup> *Crimp D. The Museum's Old, the Library's New Subject [1981] // Crimp D. On the Museum's Ruins. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993. P. 66—83.*

<sup>21</sup> *Westerbeck C., Meyerowitz J. Bystander. A History of Street Photography.* Boston; N.Y.; L.: Bulfinch, 1994; *Jeffrey I. Revisions: Alternative History of Photography.* L.: Lund Humphries Publishers, 1999.

<sup>22</sup> См., например: *Bennett T. Photography in Japan 1853—1912.* N.Y.: Tuttle Publishing, 2006; *Dutch Eyes: A Critical History of Photography in the Netherlands.* Ostfildern: Hatje Cantz, 2007; *Бархатова Е. Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839—1914.* СПб.: Лики России, 2009.

<sup>23</sup> *Rosenblum N. A World History of Photography.* N.Y.: Abbeville Press, 1997.

<sup>24</sup> *The Open Book: A History of the Photographic Book from 1878 to the present.* Göteborg: Hasselblad Center, 2004; *Parr M., Badger G. The Photobook: A History. V. 1. L.; N.Y.: Phaidon, 2004. Vol. 2. L.; N.Y.: Phaidon, 2006.*

<sup>25</sup> *Boring Postcards USA.* Collection Martin Parr. L.; N.Y.: Phaidon, 2000; *Langweilige Postkarten. Boring Postcards Germany.* L.; N.Y.: Phaidon, 2001.

<sup>26</sup> См.: «Цвет времени: заметки о цветной фотографии и ее восприятии».

<sup>27</sup> Количество подобных публикаций возрастает с каждым днем. Назовем, например, серию факсимильных переизданий знаменитых фотоальбомов (Books on Books, Errata Editions).

<sup>28</sup> Показательно, что до этого средней ценой на отпечатки такого типа было несколько тысяч долларов. *Гольдин М. Триумф фотографии // Искусство. 2006. № 2. С. 68—71.*

<sup>29</sup> *Badger G. Collecting Photography.* N.Y.: Mitchell Beazley, 2003. P. 131.

<sup>30</sup> *Acting the Part. Photography as Theatre / Ed. by L. Pauli. L., N.Y.: Merrell, 2006.*

## «Снимаются у фотографа»: режимы тела в советской студийной фотографии

<sup>1</sup> См. статьи Р. Сарторги, Е. Добренко, Г. Орловой, Е. Деготь, Б. Гройса в: *Советская власть и медиа*: Сб. ст. / Под общ. ред. Ханса Гюнтера и Сабины Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2005. С. 145—227.

<sup>2</sup> Из изданий на русском языке для введения в проблематику можно рекомендовать книгу Бажака, вышедшую в рамках популярной, но вполне адекватной современному состоянию знания и очень грамотной по концепции переводной серии издательства «Gallimard». *Бажак К.* История фотографии. Возникновение изображения. М.: АСТ, 2003.

<sup>3</sup> *Crary J.* Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

<sup>4</sup> *Tagg J.* The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. P. 4.

<sup>5</sup> *Элиас Н.* О процессе цивилизации: Социогенетическое и психогенетическое исследование: В 2 т. / Пер. А.М. Руткевича. М.: Университетская книга, 2001; *Элиас Н.*: Придворное общество: Исследование по социологии короля и придворной аристократии. М.: Языки славянской культуры, 2002.

<sup>6</sup> См., например: *Гигиена семьи и обиходной жизни доктора В.П. Жуковского*. СПб., 1893.

<sup>7</sup> См., например: *Правила светской жизни и этикета*. Хороший тон. Сборник советов и наставлений на разные случаи домашней и общественной жизни: как принято в светском обществе держать себя на крестинах, именинах, свадьбах, юбилеях, обедах, вечерах, балах, раутах, на прогулках, в театрах, маскарадах и т.п. <...> СПб., 1889. Репринтное издание. М.: РИПОЛ, 1991.

<sup>8</sup> Как показывает О. Булгакова, важным посредником в присвоении и закреплении этих представлений был кинематограф. См.: *Булгакова О.* Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

<sup>9</sup> Есть, разумеется, и множество студийных фотографий людей, культура тела которых в студии и за ее пределами совпадала. Однако, как представляется, именно случаи несовпадения в полной мере выявляют телесный режим студийной фотографии. Студийный снимок человека, обладающего «аристократической» телесной культурой, в известной степени тавтологичен. Не случайно именно в среде этих людей распространяется любительская фотография, именно они с легкостью отказываются от привычных поз.

<sup>10</sup> Я признательна Константину Богданову, обратившему на это мое внимание.

<sup>11</sup> Ср.: *Вайнштейн О.Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 145—148.

<sup>12</sup> Интересно наблюдать, какие разные позы принимают люди на больших групповых дореволюционных снимках, где нет возможности проконтролировать позу каждого человека: кто-то сохраняет позу целиком, кто-то меняет ее полностью, кто-то частично.

<sup>13</sup> Вопрос этот требует отдельного изучения. Студийная фотография в России пока исследована мало.

<sup>14</sup> Из семейного архива Баталовых (г. Самара).

<sup>15</sup> Из семейного архива Воронцовых.

<sup>16</sup> *Timasheff N.* The Great Retreat: the Growth and Decline of Communism in Russia. N.Y.: E.P. Dutton & Co., 1946; *Dunham V.* In Stalin's Time. Middle Class Values in Soviet Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 1976; *Kelly C.* Refining Russia: Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin. N.Y.: Oxford University Press, 2001; *Булгакова О.* Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 203—271.

<sup>17</sup> Эту работу, как и другие картины Богородского, можно посмотреть на сайте виртуального мемориального музея «Городок художников на Масловке». <http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=73>

<sup>18</sup> Из коллекции автора (приобретен на блошином рынке возле платформы «Марк», Москва, в 2007 году).

<sup>19</sup> *Fitzpatrick Sh.* Becoming Cultured: Socialist Realism and the Representation of Privilege and Taste // *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1992; *Волков В.* Концепция культурности, 1935—38 гг.: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени // *Социологический журнал.* 1996. № 1/2. С. 203—221; *Козлова Н.Н.* Социально-историческая антропология. М.: Ключ-С, 1999. С. 151—169.

<sup>20</sup> Ср.: «...если российской женщине надо во что бы то ни стало шикарно выглядеть, она не пойдет ни в ателье, ни в магазин готового платья, а направится напрямиком в парикмахерскую сделать прическу» (*Вайнштейн О.Б.* Улыбка чеширского кота: Взгляд на российскую модницу // *Женщина и визуальные знаки /* Общ. ред. А. Альчук. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 38).

<sup>21</sup> Из семейного архива фотографа Олега Яковлева.

<sup>22</sup> Сам жанр композитного снимка, разумеется, не нов, он возникает еще в XIX веке.

## *Чья реальность? Портрет в литовской фотографии 1940—1950-х годов*

<sup>1</sup> Краус Р. Переизобретение средства // Синий диван / Ред. Е. Петровская. Вып. 3. М., 2003. С. 105—127.

<sup>2</sup> В 1960-е по разным причинам оба автора рассматриваемых альбомов перестают снимать. Станионис из-за болезни (туберкулез) был вынужден переехать в Крым, где и умер в 1966 году. Величка в 1960-е годы теряет интерес к фотографии.

<sup>3</sup> Stanionis V. Fotografijos / Photographs. 1945—1959. Vilnius: Baltos Lankos, 2002.

<sup>4</sup> Velička P. Fotografijos. Photographs. Vilnius: The Union of Lithuanian art photographers, 2002.

<sup>5</sup> Svenson A. Prisoners. N.Y.: Blast Books, 1997.

<sup>6</sup> Как представляется, сходный эффект «возврата взгляда» достигается при замедленном демонстрировании кинопроб Уорхола.

<sup>7</sup> Можно напомнить также о портретах двойняшек и тройняшек Дианы Арбус.

<sup>8</sup> Svenson A. Prisoners. N.Y.: Blast Books. 1997. P. 15.

<sup>9</sup> Краус Р. Переизобретение средства // Синий диван / Ред. Е. Петровская. Вып. 3. М., 2003. С. 110.

<sup>10</sup> Это позволяет рассматривать фотографии преступников, опубликованные Свенсоном, как «двойные портреты», хотя на них изображен один и тот же человек.

<sup>11</sup> Kreuger A. An Archaic Modernist // Velička P. Fotografijos. Photographs. Vilnius: The Union of Lithuanian art photographers, 2002. P. 12.

<sup>12</sup> Краус Р. Переизобретение средства // Синий диван / Ред. Е. Петровская. Вып. 3. М.: Три квадрата, 2003. С. 111.

<sup>13</sup> В этом смысле оказывается возможным применить идею «третьего смысла» Р. Барта к самой фотографии. Об этом, собственно, говорит и Краусс.

## *Ирония подобия: «Русские автопортреты» Дэвида Атти*

<sup>1</sup> Все сведения о работе Атти почерпнуты нами из двух изданий: Attie D. Russian Self-Portraits. N.Y.: Harper and Row, Publishers, 1977; David Attie // *Portrait: Theory* / Ed. K. Wise. N.Y.: Lustrum Press, 1981. P. 5—22.

<sup>2</sup> См., например: *Marling K.A. As Seen on TV: the Visual Culture of Everyday Life in the 1950s.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994. Любопытно, что об этой перепалке в Америке помнят куда лучше, чем в России.

<sup>3</sup> Советские люди у Атти предстают любопытными детьми. Это интересный момент, часто встречающийся во впечатлениях иностранцев, но это и важная аналитическая характеристика: советский типаж весьма инфантилен. Ср. с наблюдениями И. Берлина: «Как правило, они дружелюбны, непосредственны, любознательны, любят повеселиться, по-детски отзывчивы к новым впечатлениям, которыми отнюдь не пресыщены...» (*Берлин И. Советская интеллигенция // Берлин И. История свободы. Россия. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 500*).

<sup>4</sup> Не случайно Атти был приглашен участвовать в антологии, посвященной теории жанра портрета в фотографии, на которую мы ссылались выше (*Portrait: Theory / Ed. K. Wise. — N.Y.: Lustrum Press, 1981*).

<sup>5</sup> Бродович издал всего одну книгу фотографий — «Балет» (в 1945 году, совсем небольшим тиражом), — но эта книга обеспечила ему место в истории фотографии.

<sup>6</sup> Действительно, Атти принадлежит к вполне четко выделяющемуся культурному поколению, которое проявило себя в том числе и в фотографии: Ричард Аведон (1923—2004), Диана Арбус (1923—1971), Ирвинг Пенн (1917—2009). Умер Дэвид Атти в 1983 году.

<sup>7</sup> Этот фотоаппарат, насколько мне удалось понять, использовался для создания запасного негатива (поршень на проводе, управляющем этим фотоаппаратом, в этом случае нажимал Атти, именно поэтому он часто попадает в кадр), а также в качестве реквизита.

<sup>8</sup> Первоначально у Атти было намерение использовать одну большеформатную поляроидную камеру, оснащенную кассетами с негативом и заготовкой под позитивный отпечаток. Посетители получали бы фотографию, а у Атти оставался бы негатив. Но возникли технические сложности. Многие негативы оказывались испорченными, и Атти решил установить еще один фотоаппарат, чтобы не беспокоиться о качестве негатива. Позже он установил целых четыре фотоаппарата, которые производили снимок одновременно, но с разных точек.

<sup>9</sup> *Attie D. Russian Self-Portraits.* N.Y.: Harper and Row, Publishers, 1977. P. [3—4]. Портреты крупным планом снимались на другой фотоаппарат.

<sup>10</sup> *Portrait: Theory / Ed. K. Wise.* N.Y.: Lustrum Press, 1981. P. 10.

<sup>11</sup> «Russian» для Атти, конечно же, служит синонимом к слову «советские».

<sup>12</sup> По возвращении в США Атти попытался инициировать еще один подобный проект, но там моделей приходилось искать; были выполнены отдельные снимки, но как серия проект не состоялся.

<sup>13</sup> *Portrait: Theory* / Ed. K. Wise. N.Y.: Lustrum Press, 1981. P. 8.

<sup>14</sup> Атти несколько раз упоминает Аведона в предисловии к «Теории портрета»: оба фотографа были участниками семинара Бродовича.

<sup>15</sup> Киевская серия Атти ближе всего не к портретам знаменитостей, а к проекту «На американском Западе», который Аведон начал в 1979 году.

<sup>16</sup> *Avedon R. Borrowed Dogs* // Richard Avedon. Portraits. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2002. (<http://www.richardavedon.com/conversation/borroweddogs.php>). Статья в каталоге к выставке портретов Аведона, проходившей в музее Метрополитен (Нью-Йорк), основана на лекции, прочитанной в Музее современного искусства в Нью-Йорке 27 сентября 1986 года и приуроченной к большой выставке Эгона Шиле. Портреты Шиле для Аведона — образец понимания природы портрета.

<sup>17</sup> *Portrait: Theory* / Ed. K. Wise. N.Y.: Lustrum Press, 1981. P. 11.

<sup>18</sup> Угловые фотографии носят более игровой характер. У модели появляется возможность опереться на стену, тем самым моделируется некоторая ситуация. Большинство моделей, снятых в этой позиции, фотографии которых вошли в публикацию, — молодые женщины и девушки.

<sup>19</sup> *Attie D. Russian Self-Portraits*. N.Y.: Harper and Row, Publishers, 1977. P. [5].

<sup>20</sup> Фотографии Атти в этом отношении близки к галерее «советских» персонажей художника Гриши Брускина.

<sup>21</sup> *Ibid.* P. [4].

<sup>22</sup> К слову сказать, портрет девушки-акробатки, которая стоит на голове (в антологии Атти дает два варианта этого снимка, в одном — ноги сведены, в другом разведены, образуя букву V, в книгу вошла вторая), расположен на одном развороте с портретом одноногого мужчины, костыли которого образуют перевернутую букву V. Как кажется, это было одной из причин, по которой фотография девушки вошла в книгу.

<sup>23</sup> В этом смысле конфронтация как стратегия зрения отличается от вуйеризма.

<sup>24</sup> *Avedon R. Borrowed Dogs* // Richard Avedon. Portraits. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2002.

«Теперь восхвалим славных мужей...»: понятие  
о «повседневности» в фотографии Уокера Эванса

<sup>1</sup> «...если даже считать, что история ни на что иное не пригодна, следовало бы все же сказать в ее защиту, что она увлекательна» (*Блок М. Апология истории, или Ремесло историка* / Пер. с фр. Е.М. Лысенко; примеч. и вступ. ст. А.Я. Гуревича. М.: Наука, 1986. С. 7).

<sup>2</sup> Применительно к российскому контексту упомянем о крайне любопытной выставке советской и американской фотографии 1930-х годов, проходившей в 1999 году в США, где был представлен в том числе и Эванс (*Propaganda and Dream: Photographing the 1930s in the USSR and the US* / L. Bendavid-Val. Zurich; N.Y.: Edition Stemmler, 1999).

<sup>3</sup> См.: *Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности* / Сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974.

<sup>4</sup> Эванс с изрядным сарказмом охарактеризовал эти «успокаивающие глаз виды»: «туманные осенние тропы, заснеженные пейзажи, отражения в воде и девочки с хрустальными шарами» (*Evans W. The Reappearance of Photography [1931] // Classical Essays on Photography* / Ed. by A. Trachtenberg. New Haven, Conn.: Leetes Island Books, 1980. P. 185).

<sup>5</sup> *Walker Evans. The Hungry Eye* / G. Mora. L.: Harry N. Abrams, 2004. P. 14.

<sup>6</sup> Для Эванса наиболее значимыми были немецкая и французская фотография 1920-х годов. См.: *Evans W. The Reappearance of Photography // Classical Essays on Photography* / Ed. by A. Trachtenberg. New Haven, Conn.: Leetes Island Books, 1980. P. 185—188.

<sup>7</sup> В полном объеме он представлен on-line на сайте Библиотеки Конгресса США (<http://memory.loc.gov/ammem/fsahtml/fahome.html>) Архив насчитывает более 75 000 снимков.

<sup>8</sup> В середине 30-х годов Эванс выполнил еще одну знаменитую серию фотографий, которые формально делались не по заказу агентства FSA, хотя и были очень близки по тематике. Он выступил соавтором публикации о жизни трех семей издолщиков (белых — таково было условие журнала «Fortune», заказавшего публикацию) из штата Алабама. Эванс сделал несколько десятков фотографий каждой из семей, а также снял наиболее посещаемые места близлежащего городка, где бывали герои очерка; Джеймс Эйджи написал текст, существенно превысивший заказанный объем. Журнал отказался публиковать этот материал, и он вышел отдельной книгой в 1941 году. См.: *Agee J., Evans W. Let Us Now Praise Famous Men*. N.Y.: Houghton Mifflin, 1941. Фотографии Эванса (31 снимок) были размещены



отдельным блоком в начале книги без подписей. Первое издание книги осталось практически незамеченным, второе (1960) имело широкий резонанс.

<sup>9</sup> См., например, каталог знаменитой выставки в МоМА 1973 года. (*Жарковский Дж. Вглядываясь в фотографии. 100 снимков из коллекции Музея современного искусства в Нью-Йорке / Пер. с англ. Нью-Йорк, 2003*).

<sup>10</sup> Обратим внимание на то, что в качестве заглавия к книге Эйджи и Эванса использован зачин к 44-й главе Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова: «Теперь восхвалим славных мужей и отцов нашего рода».

<sup>11</sup> В фотографии США проблема социальных различий модели и зрителя осознается довольно рано — в жанре так называемой социальной фотографии, представителями которой были, например, Якоб Рийс и Льюис Хайн.

<sup>12</sup> Именно эта нестабильность фотографического значения вызывала такое беспокойство у Сьюзен Зонтаг. См.: *Sontag S. On Photography. N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1977*, в особенности эссе, посвященное американской фотографии «*America, seen through photographs, darkly*». Этот же мотив представлен в последней книге Зонтаг: *Sontag S. Regarding the Pain of Others. N.Y.: Picador, 2003*; *Зонтаг С. Когда мы смотрим на боль других (фрагмент) / Пер. с англ. // Досье на цензуру. 2005. № 22*.

<sup>13</sup> 89 фотографий из этой серии были опубликованы в качестве книги в 1966 году: *Evans W. Many Are Called. N.Y.: The Riverside Press, 1966*. Второе издание вышло в 2004 году. В 1994 году музей Метрополитен (Нью-Йорк) приобрел архив Эванса. С тех пор там ведется большая исследовательская и публикаторская работа.

<sup>14</sup> Любопытно было бы представить, какие формы социального и гуманитарного знания соответствуют подобной структуре «повседневности».

## **Миф как «социальное фантастическое» в сюрреалистической фотографии: Ральф Юджин Митъярд**

<sup>1</sup> *Краусс Р. Фотографические условия сюрреализма [1981] // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. М.: Художественный журнал, 2003. [1986] *L'Amour Fou: Photography and Surrealism* / R. Krauss, J. Livingston. N.Y.: Abbeville Press, 1985; *Krauss R. Le Photographique: pour une Théorie des Écarts. Histoire et théorie de la photographie. Paris: Macula, 1992*.*

<sup>2</sup> Показателен с этой точки зрения подзаголовок журнала «October»: искусство, теория, критика, политика.

<sup>3</sup> Объектом фотографий Табара и Юбака чаще всего становилось женское тело. Как и Ман Рэй, они много экспериментировали с техникой фотографии, добиваясь различных эффектов деформации и наложения изображений.

<sup>4</sup> Буаффар более всего известен photographиями парижских улиц, вполне заурядными, на первый взгляд; они использованы в качестве иллюстраций к «Наде» А. Бретона (1928).

<sup>5</sup> Немецкий фотограф Ханс Беллмер известен прежде всего photographиями причудливых кукол в виде девочек-подростков («вариации монтажа несовершеннолетней с подвижными конечностями»), выполненными в качестве иллюстраций к его же книге «Кукла» (1934), отрывки из которой были опубликованы в шестом номере журнала сюрреалистов «Минотавр» (1935), после чего Беллмер был принят в состав группы.

<sup>6</sup> Бретон использует photographии А. Картье-Брессона и Брассая наряду с photographиями Ман Рэя в качестве иллюстраций к книге «Безумная любовь» (1937).

<sup>7</sup> Немецкий фотограф Отто Максимилиан Умбер (Umbehrg), известный под псевдонимом Умбо, не имел прямого отношения к сюрреализму, однако его резкие контрастные женские портреты и photographии ночного Берлина близки к сюрреалистической photographии. В его случае, как и в случае А. Кертеша, можно говорить о сближении представлений о природе photographии в сюрреализме и «Баухаузе».

<sup>8</sup> Заметим, однако, что столь популярное среди фотографов понятие А. Картье-Брессона «решающий момент» (из предисловия к одноименному альбому photographий 1952 года), несомненно, имеет очень много общего с «объективной случайностью» А. Бретона.

<sup>9</sup> Принявшая этот псевдоним Люси Швоб (1894—1954) снимала себя в виде различных стилизованных персонажей (мужчин и женщин). Ее работы оказались чрезвычайно созвучны столь значимой в 1980—1990-е годы проблематике конструирования идентичности, гендерной в том числе. В частности, метод работы Каон очень близок визуальным студиям Синди Шерман. См.: *Дубин С. Колдунья, дитя, андрогин: женщина(ы) в сюрреализме // Иностранная литература. 2003. № 6. С. 279—303; Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman / Ed. by Shelley Rice. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.*

<sup>10</sup> В 1978 году в Лондоне в галерее Хэйворд (Hayward Gallery) проходила выставка «Дада и сюрреализм — новый взгляд», где акцент был сделан на печатной продукции. В этой же галерее в 1986 году

проходила выставка «*L'Amour Fou: Photography and Surrealism*», куратором которой выступила Краусс.

<sup>11</sup> Известны подобные подборки фотографий из архива Сальвадора Дали, например альбом из дома в Портлигате, насчитывающий восемь тысяч фотографий.

<sup>12</sup> См., например: *Пикон Г.* Сюрреализм. 1919—1939 / Пер. с фр. Женева: Skira, 1995 [1976]. Книга вышла в издательстве, организованном Альбером Скира, сторонником и активным популяризатором сюрреализма.

<sup>13</sup> Чрезвычайно значима в этом отношении книга Джона Робертса, который, хотя и дистанцируется от авторов журнала «October», совершенно явно продолжает линию критического анализа, заявленную в 1970-е годы. См.: *Roberts J.* The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday. Manchester: Manchester University Press, 1998.

<sup>14</sup> Если учесть интенсивность производства текстов, трансформацию идей отдельных авторов, а также споры и расколы в среде сюрреалистов, картина предстанет еще более сложной.

<sup>15</sup> Мак-Орлан (псевдоним Пьера Дюмарше, 1882—1970), не был сюрреалистом, но он принадлежал к более широкому окосюрреалистическому кругу.

<sup>16</sup> «Литературное воображение и фотография» (1928), «Элементы социального фантастического» (1929), предисловие к первому самостоятельному изданию парижских фотографий Э. Атже (1930). Немаловажно, что тексты эти были введены в активный научный оборот (на английском языке) после публикации во влиятельной хрестоматии по теории фотографии 1920—1930-х годов; она была опубликована к выставке «Новое видение: фотография в эпоху между двумя войнами», проходившей в музее Метрополитен в 1989 году. См.: *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913—1940* / Ed. by Ch. Phillips. N.Y.: Aperture, 1989. P. 27—33, 41—49.

<sup>17</sup> *Mac Orlan P.* Literary Art of Imagination and Photography // *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913—1940* / Ed. by Ch. Phillips. N.Y.: Aperture, 1989. P. 29.

<sup>18</sup> В этом смысле Мак-Орлан говорит не обо всех фотографиях, а о фотографиях определенного типа. Однако этот «тип» не маркируется как особый, но, напротив, определяется через отсутствие каких-либо характеристик — «заурядная», «любая» фотография. Под пластической фотографией Мак-Орлан понимает пикториальную фотографию, ориентирующуюся на живопись, тогда как авангардная фотография в его трактовке представляет ту же визуальную парадигму, что и документальная фотография. Мак-Орлан упоминает Ман Рэя, А. Кертеша, Л. Мохой-Надя и ряд других фотографов.

<sup>19</sup> *Mac Orlan P. Literary Art of Imagination and Photography // Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913—1940 / Ed. by Ch. Phillips. N.Y.: Aperture, 1989. P. 29.*

<sup>20</sup> *Mac Orlan P. Elements of a Social Fantastic // Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913—1940 / Ed. by Ch. Phillips. N.Y.: Aperture, 1989. P. 32.*

<sup>21</sup> Мотив пустынных улиц на фотографиях Э. Атже как возможного места преступления неоднократно встречается в статьях В. Беньямина середины 1930-х годов. См.: *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 133.*

<sup>22</sup> *Mac Orlan P. Elements of a Social Fantastic // Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913—1940 / Ed. by Ch. Phillips. N.Y.: Aperture, 1989. P. 33.*

<sup>23</sup> Подробно эта проблема рассматривается в книге Агамбена, вышедшей также в конце 1970-х годов. См.: *Agamben G. Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale. Torino: Einaudi, 1979; Агамбен Дж. Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада / Пер. с итал. Б. Дубина // Искусство кино. 1998. № 11. С. 141—155. Вступительная статья к переведенному фрагменту опубликована также в: *Дубин Б. В. На полях письма: Заметки о стратегиях мысли и слова в XX веке. М.: Emergency Exit, 2005. С. 324—329.**

<sup>24</sup> В этом смысле художественная критика 1970—1980-х годов также работает в «авторской» парадигме, но подход ее отличается от традиционного искусствознания.

<sup>25</sup> *Краусс Р. Фотографические условия сюрреализма [1981] // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. М.: Художественный журнал, 2003. С. 114—115.*

<sup>26</sup> Краусс предлагает довольно любопытную классификацию сюрреалистической фотографии, основанную на степени искажения изображения. См.: Там же. С. 105.

<sup>27</sup> Там же. С. 120.

<sup>28</sup> Там же. С. 111.

<sup>29</sup> Там же. С. 122.

<sup>30</sup> Подобное понимание мифа в 1920—1930-е годы представлено также у идеологов национал-социализма. Альфред Розенберг «Миф XX века» (1930): «Могущество мифа — это могущество грезы, проекции образа, с которым мы себя отождествляем». См.: *Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф / Пер. с фр. С.Л. Фокина. СПб.: Владимир Даль, 2002. С. 46. Это открывает проблематику исследования политического потенциала нерепрезентативного уровня изображения, столь значимую сегодня. Об опасности политического*

манипулирования «технически воспроизводимым» изображением предупреждал в середине 1930-х годов В. Беньямин.

<sup>31</sup> Митъярд работал в фирме, которая занималась изготовлением линз для очков, а также торговала фотоаппаратами и другим фотооборудованием. Здесь и далее сведения о Митъярде приводятся по изданию: *Keller J. Ralph Eugene Meatyard*. N.Y.; L.: Phaidon, 2002.

<sup>32</sup> К сожалению, нет возможности опубликовать здесь хотя бы несколько фотографий. Репрезентативная подборка работ Митъярда представлена на сайте собрания фотографий George Eastman House: [http://www.geh.org/nc/str085/htmlsrc8/meatyard\\_sld00001.html](http://www.geh.org/nc/str085/htmlsrc8/meatyard_sld00001.html)

<sup>33</sup> Митъярд, кроме прочего, очень ответственно подходил к созданию отпечатков. Он печатал фотографии один раз в год, используя так называемую «систему зон» американского фотографа Энзеля Адамса, позволяющую добиться оптимального перехода от наиболее темных к наиболее светлым участкам на поверхности отпечатка.

<sup>34</sup> Можно упомянуть, например, замечательные портреты слепых Августа Зандера и Дианы Арбус.

<sup>35</sup> Кранстон Ритчи — один из друзей Митъярда, постоянно выступавших в роли его модели. Руку ему ампутировали из-за раковой опухоли.

<sup>36</sup> См. также: *Подорога В.* Навязчивость взгляда М. Фуко и живопись // Фуко М. Это не трубка / Пер. с фр. И. Кулик. М.: Художественный журнал, 1999. С. 83—142. Характерно, что Дж. Келлер, которая в большей мере следует традиционному искусствоведческому подходу, ничего не говорит о зеркале при характеристике этой фотографии. См.: *Keller J. Ralph Eugene Meatyard*. N.Y.; L.: Phaidon, 2002. P. 28—29.

<sup>37</sup> В этом смысле вполне плодотворным представляется использование для анализа фотографий Митъярда понятия «жуткое» (*unheimlich*) З. Фрейда, хотя одной отсылки к Фрейду все же недостаточно.

<sup>38</sup> *Лейрус М.* Сакральное в повседневной жизни // Коллеж социологии. 1937—1939 / Сост. Д. Олье, пер. с фр. СПб.: Наука, 2004. С. 75.

<sup>39</sup> Именно в этом контексте рассматривает Митъярда Макс Козлофф. См.: *Kozloff M.* Photography and Fascination. Danbury, New Hampshire: Addison House, 1979.

<sup>40</sup> *Дубин Б. В.* На полях письма: Заметки о стратегиях мысли и слова в XX веке. М.: Emergency Exit, 2005. С. 327.

<sup>41</sup> См.: *Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л.* Нацистский миф / Пер. с фр. С.Л. Фокина. СПб.: Владимир Даль, 2002. Можно рекомендовать также беседы с Лаку-Лабартом и Нанси, опубликованные в книге: *Рыклин М.* Деконструкция и деструкция. Беседы с философами. М.: Логос, 2002.

<sup>42</sup> См. также: *Бодрийяр Ж. Фрагменты света* // Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Пер. с фр. Н. Суслова. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. С. 164—185.

<sup>43</sup> В издание 1974 года вошло шестьдесят четыре фотографии, в издание 2002 года — около ста.

<sup>44</sup> Считается, что имя это (с некоторой вариацией) было заимствовано из новеллы Фланнери О'Коннор — автора, во многом близкого Митъярду.

### *Запечатленное событие: фотография как перевод*

<sup>1</sup> Подобное сближение перестает быть просто метафорой, если мы принимаем определенным образом понятую теорию перевода. См.: *Петровская Е. К теории перевода* // Синий диван. Вып. 7. М.: Три квадрата, 2005. С. 130—134.

<sup>2</sup> *Беньямин В. Задача переводчика* // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 46.

<sup>3</sup> Там же. С. 49.

<sup>4</sup> *Jeffrey I. Shomei Tomatsu*. L.; N.Y.: Phaidon, 2001.

<sup>5</sup> См.: *Parr M., Badger G. The Photobook: A History*. Vol. 1. L.; N.Y.: Phaidon, 2004. P. 274—277.

<sup>6</sup> [http://www.michaelhoppengallery.com/artist.show.1,105,0,0,0,0,0,0,shomei\\_tomatsu.html](http://www.michaelhoppengallery.com/artist.show.1,105,0,0,0,0,0,0,shomei_tomatsu.html)

<sup>7</sup> В этом контексте, конечно, можно напомнить читателю о многочасовом документальном фильме французского режиссера Клода Ланцмана «Шоа» (1985), также целиком построенном на интервью и современной съемке мест, связанных с Холокостом. Фильм Ланцмана, безусловно, относится ко второму типу документальности.

<sup>8</sup> См.: *Джей М. Опыт эстетический и опыт исторический: констелляция XXI века* // Новое литературное обозрение. 2009. № 99. С. 10—22.

### *Цвет времени: заметки о цветной фотографии и ее восприятии*

<sup>1</sup> Это не означает, что не было экспериментов с цветом. Здесь можно назвать нью-йоркского фотографа Лукаса Самараса, который снимал в 1970-е годы на цветной поляроид, направляя на место съемки несколько цветных софитов. Однако его работы получили признание позднее. См.: *The Photographs of Lucas Samaras*. N.Y.: Aperture, 1987.

<sup>2</sup> См.: *Newhall B. The History of Photography*. N.Y.: Museum of Modern Art, 1982. P. 269–279. В главе, посвященной цветной фотографии, содержится компактный и внятный обзор развития этой техники.

<sup>3</sup> Различают так называемые аддитивный и субтрактивный методы получения цветного изображения, основанные на возможностях наложения и поглощения цветов в пределах спектра.

<sup>4</sup> См.: *Bauret G. Color Photography*. N.Y.: Assouline, 2005. Chronology. Опубликован трактат Ньютона «Оптика» был несколько позже, в 1704 году.

<sup>5</sup> Я полагаю совершенно оправданным рассмотрение раскрашенной и цветной фотографии в едином контексте. Именно такой подход был избран при организации выставки «Первоцвет», посвященной русской и советской цветной фотографии на Фотобиеннале-2008. «Свет и цвет» — одна из основных тем этой Фотобиеннале.

<sup>6</sup> В июне 2009 года было объявлено о снятии пленки «Кодахром» с производства.

<sup>7</sup> *Kodachrome: The American Invention of the World* / Ed. Els Rijper. N.Y.: Delano Greenidge Editions, 2002.

<sup>8</sup> Подобный пример приводили в докладе на конференции «Чтения по советской культуре» (Москва, РГГУ, 10 апреля 2008 г.) Ольга Шевченко и Оксана Саркисова: респондентка, показывая свои фотографии, указала, что на снимке 1950-х годов цвет платья был изменен на более яркий. С похожей ситуацией мы встречаемся в совсем недавнем голливудском фильме «27 свадеб» (реж. Энн Флетчер, США, 2008). На рекламном плакате к фильму героиня изображена в декольтированном платье цикламенового цвета. В фильме это платье (один из уродливых нарядов подружки невесты) показано совсем в другом цвете, и именно его неудачный цвет особо обыгрывается в диалоге, хотя героиня и пытается отстоять более привлекательный вариант его наименования.

<sup>9</sup> См.: *Bauret G. Alexey Brodovitch*. N.Y.: Assouline, 2005.

<sup>10</sup> Любопытную, хотя и несколько маргинальную, линию представляют психоделические эксперименты с цветом в 1960-е годы.

<sup>11</sup> Здесь уместно напомнить об изобретении в 1972 году цветного поляроидного фотоаппарата.

<sup>12</sup> Энди Уорхол неоднократно упоминает, что многие знакомые, знавшие его по работе в рекламе, очень долгое время не могли воспринимать его как художника. См.: *Уорхол Э., Хэкетт П.* Попизм: Уорхоловские 60-е / Пер. с англ. СПб.: Амфора, 2009.

<sup>13</sup> Необходимо заметить, что и черно-белая фотография с самого начала была коммерческим предприятием. Противопоставление цвета и черно-белого изображения по этому параметру возникает в

1930-е годы и связано с попыткой отстоять независимость фотографа в жестких условиях рынка и конъюнктурной политики новостных агентств.

<sup>14</sup> См.: *Sarah Moon*. Paris: Photo Poche, 2005.

<sup>15</sup> Иными словами, фотографическими техниками XIX — начала XX века, такими как калотип, мокрый коллодий, бромойль и др.

<sup>16</sup> См., например: *Jeff Wall*. L.: Tate, 2005.

<sup>17</sup> См.: *Boring Postcards USA*. Collection Martin Parr. L.; N.Y.: Phaidon, 2000; *Langweilige Postkarten. Boring Postcards Germany*. L.; N.Y.: Phaidon, 2001.

<sup>18</sup> Эта фотография была выбрана в качестве титульной для выставки. Ее несложно обнаружить в Сети. См., например: <http://www.flickr.com/photos/directordommeldal/3450879036/> Однако работы Гурски плохо поддаются тиражированию в других форматах, будь то публикация или размещение в Интернете.

<sup>19</sup> Я допускаю, что возможно совсем другое прочтение этой фотографии, основанное на свойствах именно черно-белого изображения.

<sup>20</sup> Авторская фотография 1970—1980-х годов, о которой шла речь выше, также предполагает дистанцию, но иного — критического — характера. Однако зрителю, не включенному в контекст современного искусства, зачастую сложно бывает распознать эту дистанцию. Так, когда в музее были выставлены фотографии Эгглстона, у многих они вызвали недоумение: что примечательного в этих, кажущихся банальными, снимках? В последние десятилетия большой формат фотографий цветной печати, как представляется, является одним из средств создания дистанции. Показательно в этом смысле, что черно-белая фотография чаще выставляется в среднем формате.

<sup>21</sup> См.: *Newhall B. The History of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1982. P. 272.

<sup>22</sup> Прокудин-Горский использовал усовершенствованный им метод тройной экспозиции немецкого изобретателя Альфреда Мите.

<sup>23</sup> С начала 2000-х годов эта коллекция целиком доступна в режиме on-line на сайте Библиотеки Конгресса США. Начать знакомство с коллекцией можно с подготовленной выставки: <http://www.loc.gov/exhibits/empire/empire-ru.html>

Основной электронный адрес коллекции — <http://www.loc.gov/pictures/collection/prok/>

<sup>24</sup> См. народный проект по восстановлению фотографий Сергея Михайловича Прокудина-Горского (1863—1944) <http://www.museum.ru/museum/1812/Memorial/PG/index.html> Показательны характеристики, которые применяются к фотографиям Прокудина-Горского: «невероятно», «поразительно», «чудеса фотографии».



<sup>25</sup> См.: Вишленкова Е. Визуальный язык описания «русскости» в XVIII — первой четверти XIX в. // *Ab Imperio*. 2005. № 3.

<sup>26</sup> К числу наиболее известных принадлежит коллекция французского банкира Альбера Кана, насчитывающая 72 000 изображений в технике автохром, созданных с 1909 по 1931 год. См.: *The New History of Photography* / Ed. by M. Frizot. Köln: Könemann, 1998. P. 423; *The Dawn of Color Photographs: Albert Kahn's Archive of the Planet*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

<sup>27</sup> Мы предлагаем называть подобный эффект «закрытым» цветом, в отличие от «открытого» цвета, допускающего отсылку к реальности, как в цветной документальной фотографии.

<sup>28</sup> Выставка — <http://www.loc.gov/exhibits/boundforglory/glorry-home.htm>. Основной сайт коллекции — <http://memory.loc.gov/ammem/fsachtml/fsowhome.html>

<sup>29</sup> Этот эффект можно было наблюдать и на выставке в Большом Манеже в рамках фестиваля «Мода и стиль в фотографии-2009», где были одновременно представлены цветная фотография, выполненная под эгидой FSA, и фотография Филипа-Лорки Ди Корсия 1980-х годов.

<sup>30</sup> Как раз эти фотографии очень хорошо подходят для упражнений по переходу из режима цветного изображения в черно-белый. Смена изобразительных эффектов производит довольно сильное впечатление. Если фотография Гурски, которую мы разбирали выше, может быть рассмотрена как цветная фотография в черно-белом исполнении, то эти снимки — черно-белая фотография в цвете.

<sup>31</sup> См.: *Saul Leiter*. L.: Thames & Hudson, 2008. Ляйтер использовал несколько модифицированный кодахромный процесс.

## «Опыт прошлого»: «уникальное» в современной теории истории

<sup>1</sup> «Историческое в его мыслимо наиболее обширном значении, в котором оно совпадает с самой эмпирической действительностью, оказывалось границей естественно-научного образования понятий, как вследствие того, что оно воззрительно, так и вследствие того, что оно индивидуально» (*Риккерт Г. Границы естественно-научного образования понятий. Логическое введение в исторические науки*. СПб.: Наука, 1997. С. 277). См. также: *Tholfsen T.R. Historical Thinking. An Introduction*. N.Y.: Harper & Row, 1967. P. 1.

<sup>2</sup> *Гемпель К. Г. Логика объяснения*. М.: Дом интеллектуальной книги, 1998.

<sup>3</sup> *Yaum X.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002; *White H.* The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism. Baltimore, 1978; *White H.* The content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore, 1987; *White H.* Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect. Baltimore, 1998; *Анкерсмит Ф.* Нарративная логика: Семантический анализ языка историков / Пер. с англ. М.: Идея-Пресс, 2003 [1983]; *Анкерсмит Ф.* История и тропология: Взлет и падение метафоры / Пер. с англ. М.: Прогресс-Традиция, 2003; *Анкерсмит Ф.* Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007; *Berkhofer R.F.* Beyond the Great Story: History as Text and Discourse. Cambridge, Mass., 1995.

<sup>4</sup> *Shiner L.* The Secret Mirror. Literary Form and History in Tocqueville's *Recollections*. Ithaca; L.: Cornell University Press, 1988; *Orr L.* Headless history. Nineteenth-Century French Historiography of the Revolution. Ithaca; L.: Cornell University Press, 1990; *Bann S.* The Closing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

<sup>5</sup> *Bann S.* Towards a Critical Historiography: Recent Work in Philosophy of History // *Philosophy*. 1981. Vol. 56. № 217. P. 369.

<sup>6</sup> *Зверева Г.И.* Реальность и исторический нарратив: проблемы саморефлексии новой интеллектуальной истории // *Одиссей. Человек в истории*. М.: Наука, 1996. С. 11—24; *Репина Л.П.* Вызов постмодернизма и перспективы новой культурной и интеллектуальной истории // Там же. С. 25—39.

<sup>7</sup> См.: *Беньямин В.* Париж — столица XIX столетия // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 153—167.

<sup>8</sup> *Bruner J.* Actual Minds, Possible Worlds. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.

<sup>9</sup> *The Rhetoric of the Human Sciences: Language and Argument in Scholarship and Public Affairs* / Ed. J.S. Nelson, A. Megill, D.N. McCloskey. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

<sup>10</sup> *Yaum X.* По поводу «нового историзма» // *Новое литературное обозрение*. № 42. С. 41.

<sup>11</sup> *Анкерсмит Ф.* Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007.

<sup>12</sup> Здесь можно указать на работы Нельсона Гудмена и Эрнста Гомбриха, настаивавших на конвенциональной природе «реалистического» изображения. См. также: *Эко У.* Отсутствующая структура. СПб.: Петрополис, 1998. С. 131—134.

<sup>13</sup> *Барп Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с англ. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 144.

<sup>14</sup> Там же. С. 145.

<sup>15</sup> Набоков читал этот курс лекций в США в 1940—1950-е годы.

<sup>16</sup> *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе / Пер. с англ. М.: Независимая газета, 1998. С. 35.

<sup>17</sup> Там же. С. 35—36.

<sup>18</sup> *Вересаев В.* Гоголь в жизни. М., 1990 (форзац). Это издание повторяет издание 1933 года, которым пользовался Набоков.

<sup>19</sup> *Набоков В. В.* Пушкин, или Правда и правдоподобие // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 416.

<sup>20</sup> Там же. С. 417.

<sup>21</sup> Там же. С. 418.

<sup>22</sup> Там же. С. 418—419.

<sup>23</sup> При этом чрезвычайно важно, что, проживи Пушкин на несколько лет дольше, его фотография могла бы быть. В этом смысле нельзя сожалеть о том, что у нас нет фотографии, скажем, Г. Р. Державина.

<sup>24</sup> *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с англ. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 87.

<sup>25</sup> Ср.: «Однажды, довольно давно, мне попала в руки фотография самого младшего брата Наполеона, Жерома, сделанная в 1852 г. Я сказал себе тогда с изумлением, которое с годами отнюдь не стало меньше: “Я смотрю в глаза тому, кто видел самого Императора”» (Там же. С. 9).

<sup>26</sup> *Набоков В. В.* Дар. СПб.: Азбука, 1997. С. 114.

<sup>27</sup> *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 125. (Курсив автора.)

<sup>28</sup> Здесь необходимо добавить: ранняя фотография как визуальный опыт поколения В. Беньямина. Этот визуальный опыт близок опыту Набокова, поскольку они принадлежали практически к одному поколению (В. Беньямин родился в 1892 году).

<sup>29</sup> *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 133.

## *Археология медиа: обратимость взгляда в фотографии*

<sup>1</sup> Эта особенность исследовательской позиции сближает археологию медиа с «археологическим» проектом Мишеля Фуко.

<sup>2</sup> *Zielinski S.* Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.

<sup>3</sup> Заметим, однако, что понятие «история» в этом случае оказывается проблематичным.

<sup>4</sup> Работы Дж. К. Аннана были опубликованы в следующих выпусках «Camera Work»: октябрь 1904, июль 1907, апрель 1909, октябрь 1910, январь 1914. По постоянству интереса к его творчеству и количеству опубликованных работ Аннана можно сравнить только с Эдвардом Стайхеном и самим Стиглицем. См.: *Stieglitz A. Camera Work. A Pictorial Guide* / Ed. by M.F. Margolis. N.Y.: Dover, 1978.

<sup>5</sup> См., например, работы Питера Миллера (Peter Miller). The Kamakura Print Collection <http://www.kamprint.com/index.html>

<sup>6</sup> См.: *Buchanan W. James Graig Annan: Brave Days in Glasgow // The Golden Age of British Photography. 1839—1900*. N.Y.: Aperture, 1984. P. 170—177.

<sup>7</sup> *A Companion Guide to Photography in the National Galleries of Scotland*. Edinburgh, 2001. P. 116.

<sup>8</sup> Ibid. P. 171.

<sup>9</sup> Цит. по: *Jeffrey I. Photography. A Concise History*. L.: Thames & Hudson, 1981. P. 100.

<sup>10</sup> Постановочность в фотографии — тема также чрезвычайно плодотворная для «археологического» анализа. Совсем не случайно в 1980-е годы постановочность становится одним из основных приемов в художественной фотографии. И в этом не было бы ничего удивительного, если бы постановочность не использовалась для создания новой документальной фотографии.

<sup>11</sup> См.: *The Photography Book* / I. Jeffrey. L.: N.Y.: Phaidon, 2000. P. 20.

<sup>12</sup> Назовем некоторые публикации последних лет: *Bellour R. The Film Stilled // Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory*. № 24. 1990. P. 99—123; *Burgin V. The Remembered Film*. L.: Reaktion Books, 2004; *Mulvey L. Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. L.: Reaktion Books, 2006; *The Cinematic* / Ed. by D. Company. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2007.

<sup>13</sup> *Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна // Строеие фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана*. М.: Радуга, 1984. С. 175—187.

<sup>14</sup> В русском языке более употребительно другое значение, когда под фотограммой понимается фотоизображение, произведенное без посредничества камеры.

<sup>15</sup> См.: <http://www.youtube.com/watch?v=C1vTYd4XnEc>. Этот пример со ссылкой на «Третий смысл» Барта разбирает Розалинд Краусс. Ее работа в целом очень близка нашей проблематике. *Краусс Р. Переизобретение средства // Синий диван. Вып. 3*. М.: Три квадрата, 2003. С. 105—127.

<sup>16</sup> *Барт Р.* Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна // *Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана.* М.: Радуга, 1984. С. 186.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> См.: *Bellour R.* L'Entre-Images: Photo, Cinema, Video. P.: La Différance, 1990.

### *«Смотреть на мир фотографически» (о книге Елены Петровской «Непроявленное»)*

<sup>1</sup> *Петровская Е.В.* Непроявленное. Очерки по философии фотографии. М.: Ad Marginem, 2002.

<sup>2</sup> В книгу не случайно включены три статьи о кинематографе. И в том и в другом случае логика анализа та же: культурная форма творит реальность. Здесь можно напомнить и о том, что З. Кракауэр рассматривал фотографическую и кинематографическую реальность как соприродные.

<sup>3</sup> На этих метафорах почти целиком построен зачин предисловия, например, «...предисловие знаменует собой переход от света к темноте, который можно также назвать письмом» (*Cadava E.* Words of Light: Theses on the Photography of History. Princeton: Princeton University Press, 1997. P. xvii).

<sup>4</sup> Иные возможные зрители (зритель 1890-х годов, зритель 1930-х и др.) не принимаются в расчет.

### *«Другая фотография»: заметки о конференции*

<sup>1</sup> Vernacular Reframed: Exploration of the Everyday. Конференция организована на факультете истории искусств Бостонского университета. В числе докладчиков — влиятельные исследователи фотографии (Алан Трахтенберг и Джеффри Бэтчен), частные коллекционеры и владельцы галерей (Роджер Кингстон, У.М Хант и Стивен Уайт), хранители фондов и музейные кураторы (Мэри Фореста и Э.Д. Коулман). См. <http://www.bu.edu/art/webPages/vernacular/index.html>

<sup>2</sup> Термин «vernacular» в отношении фотографии заимствован из языкознания в значении «местный», «диалектный», «разговорный», «просторечный» и, вероятно, даже в большей мере, из истории архитектуры, где этот термин относится к «местной», «народной» архитектуре, а также к самым разным постройкам вне категории «стиля».

Важно, что во всех этих случаях предполагается противопоставление «вернакуляра» «высокому» нормативному образцу.

<sup>3</sup> *Беньямин В.* Краткая история фотографии // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.

<sup>4</sup> В список литературы, размещенный на сайте конференции, включены следующие, отчасти пересекающиеся между собой, жанры: военная фотография, фотография воздушных боев и аэрофото съемка, посмертная фотография, эротическая фотография, семейная фотография, «случайно» найденные снимки, медицинская и научная фотография, фотопортрет, фотооткрытка, любительская фотография, стереоскопическая фотография, путевая фотография. См.: <http://www.bu.edu/art/webPages/vernacular/biblio2.html>

<sup>5</sup> Упомянем лишь несколько руководств по коллекционированию фотографии: *Landt D.* Collecting Photographs: A Guide to the New Art Boom. N.Y.: Dutton, 1977; *Vanderbilt P.* Evaluating Historical Photographs: A Personal Perspective. Nashville: American Association for State and Local History, 1979; *Bennett S.* How to Buy Photographs. L.; N.Y.: Phaidon, 1987. В конференции принимало участие немало частных коллекционеров, но практически все участники (исследователи, музейные работники) признавались в том, что коллекционируют фотографию.

<sup>6</sup> См. <http://www.bu.edu/art/webPages/vernacular/vernacImage.html> Каталог выставки: *In the Vernacular: Photography of the Everyday* / Stacey McCarroll Cutshaw, Ross Barrett. Seattle: University of Washington press, 2008.

<sup>7</sup> *Batchen G.* Forget me not: Photography and Remembrance. N.Y.: Princeton Architectural Press, 2004.

<sup>8</sup> *Kaplan D.* Pop Photographica: Photography's Objects in Everyday Life, 1842—1969. Toronto: Art Gallery of Ontario, 2003.

<sup>9</sup> Например: *Ibson J.* Picturing Men: A Century of Male Relationships in Everyday American Photography. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 2002.

<sup>10</sup> Назовем две: *A New History of Photography* / Ed. M. Frizot. Köln: Könemann, 1998 [1994]; Рус. перевод: *Новая история фотографии*. В 2 т. / Ред. М. Фризо. Т. 1. СПб.: Machina; Андрей Наследников, 2008; *Marien M.W.* Photography: A Cultural History. L.: Prentice Hall, 2002.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Дэвид Атти. Из серии «Русские автопортреты», 1976. Портрет крупным планом. © Courtesy of Dotty Attie
2. Студийная фотография. Россия, 1910-е. Анна Кузьминична Ершова (в девичестве Антонова), воспитывалась в семье приходского священника, г. Торжок. Публикуется с разрешения владельца.
3. Студийная фотография. Россия, 1935. Иван Тимофеевич (1905-1991) и Мария Кондратьевна (1910-2009) Погореловы. В послевоенные годы И.Т. Погорелов был председателем колхоза в станице Кочубеевская (Ставропольский край). Публикуется с разрешения владельца.
4. Студийная фотография. Россия, 1929. Работницы завода «Изолятор» (г. Москва): А. Мухина, М. Иванова, Е. Титова, А. Оленева. Из коллекции О.В. Гавришиной.
5. Фотография из семейного альбома. Россия, 1956. Публикуется с разрешения владельца.
6. Витаутас Станионис. Фотография на паспорт. 1948. © Vytautas Stanionis
7. Витаутас Станионис. Фотография на паспорт. Двойные портреты. 1946. © Vytautas Stanionis
8. Пятрас Величка. Семья Йокубаускосов из деревни Клангяй. 1950. © Dominikas Velička
9. Полицейская антропометрическая фотография. США, 1906. Дж. Джеймс, мелкая кража. По версии обвинения Джеймс с еще одним товарищем пригласил некоего индейца в ресторан, напоил и затем обокрал его; приговорен к 5 месяцам окружной тюрьмы; вину не признал. Арне Свенсон. Из публикации «Преступники». © From the collection of Arne Svenson
10. Дэвид Атти. Из серии «Русские автопортреты», 1976. Угловой портрет. © Courtesy of Dotty Attie
11. Дэвид Атти. Из серии «Русские автопортреты», 1976. © Courtesy of Dotty Attie
12. Дэвид Атти. Из серии «Русские автопортреты», 1976. © Courtesy of Dotty Attie
13. Дэвид Атти. Из серии «Русские автопортреты», 1976. © Courtesy of Dotty Attie
14. Уокер Эванс. Жилая комната. Западная Виргиния, 1936. © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art
15. Уокер Эванс. Нью-Йоркская подземка, 1938-1941. © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art
16. Джеймс Крейг Аннан. Белые братья, 1894. © James Craig Annan



«поверхность — вот все, чем мы располагаем...»



“



*для очень большого числа людей во второй  
половине XIX—начале XX века опыт фотографирования  
был опытом чужого тела...*

”



одежда мужчины призвана подчеркнуть его социальный статус...

“



*Как очень большое число людей на этой  
в самом изображении ничто не маркирует ни саму  
фотографию, ни изображенных на ней людей как «советских»...*

“



...иногда странная незавершенность визуальных образов и телесных жестов теперь в порядке вещей...

”

“



*особенно отчетливо мы ощущаем разницу  
в представлении центрального персонажа и окружающей его  
обстановки, когда в кадре присутствует другой человек (девочка)...*

”



неполное подобие лишь усиливает эффект:  
мы начинаем выискивать сходства и различия...

“



*можно говорить об особой соотнесенности  
с конкретным местом, причем не страной или крупным городом,  
а городком или деревней...*

”

“



*сквозь логику универсального, характеризующую  
фотографию как технически воспроизводимое, сериальное  
изображение, проступает логика уникального...*

”



“



в киевской серии на первый план  
выступает единый «типаж» — «советский человек»...



Важно понимать, что киевская серия — это автопортреты в весьма условном смысле...

“



*не меньшая ирония заключена в том, что этот милый  
и спонтанный снимок возник как результат принуждения...*

”



фотосессия в студии  
он не просто не смотрит в камеру — он отводит взгляд...

“



*фотографическое изображение  
не «отражает» повседневность — оно включено в ее ткань наряду  
с афишами, надписями, рекламными щитами...*



той раме, на которой в обрамлении молодая «черн» «бодя» «вен-  
дется». Стоящая на колесике кушетка, подпернутая дорожкой и, что



Итак, одно из личностей «мира» в XX веке связано с предель-  
ной выжидательностью и «технически воспроизводимыми» изображениями и  
тем самым отсылает не к архивке, а к «современности», причем  
и ее радикальной новизне.

*лица, которые показывает нам  
Эванс, странны и привычны одновременно...*



“



*Фотозрительски и образно  
не различимы для зрителя, однако  
статичность и движение здесь сосуществуют...*

”

## СПИСОК ПЕРВЫХ ПУБЛИКАЦИЙ СТАТЕЙ, ВОШЕДШИХ В КНИГУ:

- Проблема канона в истории фотографии // Вестник РГГУ. 2009. № 15. М.: РГГУ, 2009. (Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология»).
- «Снимаются у фотографа»: режимы тела в советской студийной фотографии // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. Вып. 3. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Чья реальность? Портрет в литовской фотографии 1950-х годов // Синий диван: философско-теоретический журнал / Ред. Е. Петровская. Вып. 14. М.: Три квадрата, 2010.
- Ирония подобия: серия фотографий «Русские автопортреты» Дэвида Атти // Синий диван: философско-теоретический журнал / Ред. Е. Петровская. Вып. 8. М.: Три квадрата, 2006.
- «Теперь восхвалим славных мужей...»: понятие о «повседневности» в фотографии Уокера Эванса (статья) // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. 2007. № 5. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Миф как «социальное фантастическое» в сюрреалистической фотографии // Поэтика мифа. Современные аспекты. М.: РГГУ, 2008.
- Запечатленное событие: фотография как перевод // Гуманитарные чтения РГГУ — 2009. Теория и методология гуманитарного знания. Гуманитарное знание и образование. М.: РГГУ, 2010.
- Цвет времени: заметки о цветной фотографии и ее восприятии // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. Вып. 13. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
- «Опыт прошлого»: понятие «уникальное» в современной теории истории // Казус 2002. Индивидуальное и уникальное в истории. Вып. 4. М.: ОГИ, 2002.
- Археология медиа: обратимость взгляда в фотографии // Ex cathedra: Современные методы изучения культуры. М.: РГГУ, 2011.
- Смотреть на мир фотографически // Художественный журнал. М., 2003. № 51/52.
- «Другая фотография»: заметки о конференции // Синий диван: философско-теоретический журнал / Ред. Е. Петровская. Вып. 6. М.: Три квадрата, 2005.



## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	5
ПРОБЛЕМА КАНОНА В (ИСТОРИИ) ФОТОГРАФИИ .....	9
<b>I</b>	
«СНИМАЮТСЯ У ФОТОГРАФА»: РЕЖИМЫ ТЕЛА В СОВЕТСКОЙ СТУДИЙНОЙ ФОТОГРАФИИ .....	31
ЧЬЯ РЕАЛЬНОСТЬ? ПОРТРЕТ В ЛИТОВСКОЙ ФОТОГРАФИИ 1940-х—1950-х годов .....	44
Ирония подобия: «РУССКИЕ АВТОПОРТРЕТЫ» ДЭВИДА АТТИ .....	56
<b>II</b>	
«ТЕПЕРЬ ВОСХВАЛИМ СЛАВНЫХ МУЖЕЙ...»: ПОНЯТИЕ О «ПОВСЕДНЕВНОС- ТИ» В ФОТОГРАФИИ УОКЕРА ЭВАНСА .....	73
МИФ КАК «СОЦИАЛЬНОЕ ФАНАСТИЧЕСКОЕ» В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ: РАЛЬФ ЮДЖИН МИТГЯРД .....	84
ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ СОБЫТИЕ: ФОТОГРАФИЯ КАК ПЕРЕВОД .....	98
<b>III</b>	
ЦВЕТ ВРЕМЕНИ: ЗАМЕТКИ О ЦВЕТНОЙ ФОТОГРАФИИ И ЕЕ ВОСПРИЯТИИ ..	107
«ОПЫТ ПРОШЛОГО»: «УНИКАЛЬНОЕ» В СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ИСТОРИИ ..	119
АРХЕОЛОГИЯ МЕДИА: ОБРАТИМОСТЬ ВЗГЛЯДА В ФОТОГРАФИИ .....	135
<b>IV</b>	
СМОТРЕТЬ НА МИР ФОТОГРАФИЧЕСКИ» (О КНИГЕ ЕЛЕНА ПЕТРОВСКОЙ «НЕПРОЯВЛЕННОЕ») .....	149
«ДРУГАЯ ФОТОГРАФИЯ»: ЗАМЕТКИ О КОНФЕРЕНЦИИ. ....	154
ПРИМЕЧАНИЯ .....	160
Список иллюстраций .....	183
Список первых публикаций статей, вошедших в книгу: .....	184

*Гавришина Оксана Вячеславовна*  
Империя света:  
фотография как визуальная практика эпохи  
«современности»

Редактор  
*Г. Ельшевская*  
Дизайнер серии  
*Е. Габриелев*  
Корректор  
*М. Смирнова*  
Компьютерная верстка  
*Л. Ланцова*

Налоговая льгота — общероссийский  
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО «РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА  
“НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ”»

Адрес редакции:  
129626, Москва, а/я 55  
Тел./факс: (495) 229-91-03  
e-mail: real@nlo.magazine.ru  
Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60×90/16  
Бумага офсетная № 1  
Печ. л. 12. Тираж 2000. Заказ № 954  
Отпечатано в ООО «Чебоксарская типография № 1»  
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

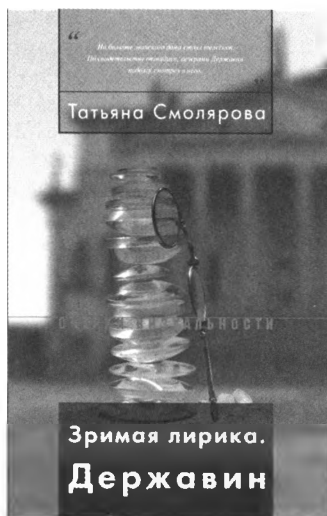
Издательство  
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Серия «Очерки визуальности»

2010

Татьяна Смолярова  
**ЗРИМАЯ ЛИРИКА. ДЕРЖАВИН**

Книга Татьяны Смоляровой «Зримая лирика. Державин» явно шире своего названия. Барочной природе исследуемых стихов соответствует барочное разворачивание текста – по разным направлениям и неожиданным контекстам, с включением в орбиту повествования далеких фигур и парадоксальных сюжетных ответвлений. Одним героем книги, безусловно, является поэт Державин, другим же – сама природа видения и наблюдения, претерпевающая культурные метаморфозы.



Издательство  
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Серия «Очерки визуальности»

2010

Сергей Хачатуров

**РОМАНТИЗМ ВНЕ РОМАНТИЗМА**



Сергей Хачатуров — арт-критик, историк искусства, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ. Его книгу «Романтизм вне романтизма» можно отнести к жанру исследования-приключения, исследования-авантюры. Вопреки традиционной датировке культуры романтизма (первая половина XIX столетия) автор убеждает, что территория романтического осваивалась намного ранее. «Романтическое» (точнее — «романическое») в эпоху барокко и Просвещения во многом было производным от культуры литературного романа, вдохновлялось прихотливыми поворотами его тем и сюжетов.

Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**

Серия «Очерки визуальности»

2010

Юрий Левинг

**ВОСПИТАНИЕ ОПТИКОЙ**

Книжная графика, анимация, текст



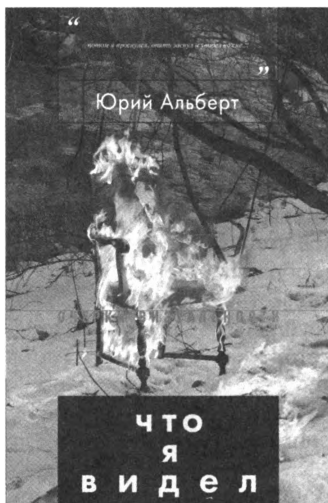
Книга Юрия Левинга построена на «сопряжениях далековатых идей» и «странных сближеньях». Ее герои — Маршак, Набоков и Маяковский, Носов и Трифонов, Мандельштам и Дзига Вертов, а также многочисленные иллюстраторы детских книг, — поскольку именно детское чтение «книжек с картинками» образует стержень и авторского повествования, и, собственно, того «воспитания оптикой», про которое здесь идет речь. Автор представляет единое пространство культуры, где маргинальное — особенности литературных меню или фасоны одежды персонажей — рассмотрено в контексте столь широком и разнообразном, что одно это обеспечивает читателю увлекательный интеллектуальный маршрут.

Издательство  
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Серия «Очерки визуальности»

2011

Юрий Альберт  
**ЧТО Я ВИДЕЛ**



Эта книга одновременно является и художественным проектом. Сны, приснившиеся художнику Юрию Альберту, отражают художественную жизнь — выставки, взаимоотношения: все как на самом деле. Впрочем, в обратной проекции и художественная жизнь выглядит как греза сновидца. Путаница действительного и пригрезившегося отсылает не только к простой кальдероновской формуле «жизнь есть сон», но и к более сложным соображениям о природе современного искусства.

Издания

**«Нового литературного обозрения»**

(журналы и книги)

можно приобрести в магазинах:

Интернет-магазин издательства «НЛО» — [www.nlobooks.mags.ru](http://www.nlobooks.mags.ru)

**в Москве:**

«Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6, т. (495)924-46-80

Галерея книги «Нина» — ул. Бахрушина, 28, т. (495)959-20-94

«Гилея» — Тверской бульвар, 9 (помещение Московского музея современного искусства), тел. (495) 925-81-66

ЦСИ — ул. Зоологическая, д.13, т. (495)254-06-74

Киоск «Новой газеты» на Страстном бульваре

Книготорговая компания «Берроунз» — т. (495)971-47-92

«Книжная лавка писателей» — ул. Кузнецкий мост, 18; т. (495)624-46-45

«Культ-парк» — магазин в здании ЦДХ на Крымском Валу

«Лавочка детских книг» — Старый Арбат, д.10, ТЦ «Старая улица», 3-й этаж  
т. (495)973-32-82

«Москва» — ул. Тверская, 8, т. (495)629-6483, (495)797-87-17

«Московский Дом книги» — ул. Новый Арбат, 8, т. (495)789-35-91

«Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, т. (495)238-50-01

«Проект ОГИ» — Потаповский пер., 8/12, стр. 2, т. (495)627-56-09

«Старый свет» — книжная лавка при Литинституте. Тверской бульвар, 25  
(вход с М. Бронной), т. (495)202-86-08

«У Кентавра» — РГГУ, ул. Чаянова, д.15, т. (495)250-65-46

«Фаланстер» — М. Песдниковский пер., д.12/27, т. (495)629-88-21

**в Санкт-Петербурге:**

Склад издательства — Лиговский пр., д. 27/7, т. (812)579-50-04

«Академкнига» — Литейный пр., 57, т. (812)230-13-28

«Вита Нова» — Менделеевская линия, 5, т. (812)328-96-91

Киоск в Библиотеке Академии наук — ВО, Биржевая линия, 1

Киоск в Доме кино — Караванная ул., 12 (3 этаж)

«Книги и кофе» — Наб. Макарова, 10 (кафе-клуб

при Центре современной литературы и искусства), т. (812)328-67-08

«Книжная лавка писателей» — Невский пр., 66, т. (812)314-47-59

«Книжная лавка» в фойе Академии художеств — Университетская наб., 17

Книжные салоны при Российской национальной библиотеке —

Садовая ул., 20; Московский пр., 165, т. (812)310-44-87

«Книжный окоп» — Тучков пер., д.11/5 (вход в арке), т. (812)323-85-84

«Книжный салон» — Университетская наб., 11 (в фойе

филологического факультета СПбГУ), т. (812)328-95-11

Книжный магазин-клуб «Квилт» — Каменноостровский пр., 13,  
т. (812) 232-33-07

«Подписные издания» — Литейный пр., 57, т. (812)273-50-53

«Порядок слов» — Наб. реки Фонтанки, 15 (магазин при РХГА),  
т. (812)310-50-36  
«Ретро» — Стенд № 24 (1 этаж) на книжной ярмарке в ДК Крупской:  
ул. Обуховской обороны, 105  
«Санкт-Петербургский Дом книги» (Дом Зингера) — Невский пр., 28,  
т. (812)448-23-57  
«Фонотека» — ул. Марата, 28, т. (812)712-30-13

**в Екатеринбурге:**

«Дом книги» — ул. Антона Валека, т. (343)358-12-00

**в Нижнем Новгороде:**

«Дирижабль» — ул. Б.Покровская, д.46, т. (312)31-64-71

**в Воронеже:**

«Галерея»

**в Красноярске:**

«Русское слово» — ул. Ленина, д.28, т. (3912)27-13-60

**в Ярославле:**

«Книжная лавка гуманитарной литературы» — т. (4852)72-57-96

**в Минске:**

ИП Людоговский А.С. — ул. Козлова, 3.

ООО «МЕТ» — т. 10-375-172-84-90-21; 10-375-172-84-36-21(факс)

**в Киеве:**

ООО «АВР» — т. (044)273-64-07

Книжный интернет-магазин «Лавка Бабуин» (<http://lavkababuin.com>)

ул. Верхний Вал, 40, оф. 7 (код #423),

т.: +38(044)537-22-43; +38(050) 444-84-02

Книжный рынок «Петровка», Павел Швед, т.: + 38(068) 358-00-84

**в Стокгольме:**

Русский книжный магазин «INTERBOK» — Hantverkargatan, 32, Stockholm.

т. 08-651-11-47

**а также в Интернете:**

[www.bolero.ru](http://www.bolero.ru)

<http://lavkababuin.com>

[www.mkniga.com](http://www.mkniga.com)

[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)



Оксана Гавришина — историк культуры, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ. Книга «Империя света» составлена из ее статей 2002–2010 годов и посвящена условиям фотографического «видения» — разноплановым, исторически обусловленным и обнаруживаемым внутри самой фотографии, а не в сопутствующих ей текстах. Способность фотографии раскрывать и демонстрировать собственные основания — главная тема, объединяющая вошедшие в книгу материалы.

*Серия «Очерки визуальности» задумана как серия «умных книг» на темы изобразительного искусства, каждая из которых предлагает новый концептуальный взгляд на известные обстоятельства.*

*Тексты здесь не будут сопровождаться слишком обширным иллюстративным материалом: визуальность должна быть явлена через слово — через интерпретации и версии знакомых, порой, сюжетов.*

*Столкновение методик, исследовательских стратегий, жанров и дискурсов призвано представить и поле самой культуры, и поле науки о ней в качестве единого сложноорганизованного пространства, а не в привычном виде плоскости со строго охраняемыми территориальными границами.*

ISBN 978-5-86793-898-7

