

МЕЖДУ СВИДЕТЕЛЕМ И НАБЛЮДАТЕЛЕМ (О ДИСТАНЦИИ В ФОТОГРАФИЯХ АНАСТАСИИ ЦАЙДЕР)

НАДЕЖДА КРЫЛОВА

Независимый исследователь
Москва, Россия
E-mail: nadinkru@gmail.com

В эссе на примере современной российской фотографии рассматриваются снимки, которые можно охарактеризовать как «пустынные». Значение пустынности при этом закреплено как за отсутствием людей в кадре, так и за визуально данной пустотой – дистанцией, которая устанавливается между зрителем и объектом. Неустойчивая дистанция между зрителем и объектом (как пространственная, так и временная) задает разницу в позиции – зритель способен быть одновременно как наблюдателем, так и свидетелем, что позволяет ввести в изображение тему «советского» на новых основаниях.

Ключевые слова: наблюдатель, зритель, свидетель, дистанция, советское, пустынность, пустота, Аркадия, Анастасия Цайдер.

BETWEEN THE EYEWITNESS AND THE OBSERVER (ON DISTANCE IN THE PHOTOGRAPHS OF ANASTASIA TSAYDER)

Nadezhda Krylova

Independent researcher

Moscow, Russia

E-mail: nadinkru@gmail.com

Using the example of modern Russian photography, the essay examines photographs that can be described as “deserted” or “empty”. The emptiness, at the same time, is assigned both to the absence of people in the frame and to the visually constructed distance between the viewer and the object. The unstable distance between the viewer and the object (both spatial and temporal) shifts the focus – the viewer is able to be both an observer and an eyewitness. That could help to introduce the theme of the Soviet into the image on new grounds.

Key words: observer, viewer, eyewitness, distance, Soviet, desert, emptiness, Arcadia, Anastasia Tsayder.

Фотографии, о которых пойдет речь, безлюдны. Примечательно, что характеристики пустынности, заброшенности связываются чаще всего именно с отсутствием людей в кадре. «Пустынные» снимки известны еще со времен ранней фотографии. Наверное, один из самых известных подобных кадров – фотография Роджера Фентона «Долина смертной тени» (1855)¹. Такие фотографии, как писал Вальтер Беньямин, имея в виду изображения безлюдных парижских улиц, сделанных Эженом Атже на рубеже XIX и XX веков, «...высасывают ауру из действительности, как вода из тонущего корабля» (Benjamin, 1996, p. 81). Беньямин вводит идею «ауры», которая описывается им как «странное сплетение

¹ Обстоятельства создания этого снимка хорошо изложены в статье И. Калинина «Севастополь в августе 1855». Исследователь отмечает, что хотя историки фотографии называют это «...пустынное поле битвы визуальным выражением страдания и разрушений», кроме зрителя на этой фотографии никто не страдает и разрушать на этом поле в общем-то нечего: «...чувство экзистенциальной тревоги оказывается эффектом самой пустынности. Опыт смерти, страдания и боли возникает не как результат эмоционального восприятия изображенного, а как следствие рефлексии над тем, что не изображено. Парадоксальным образом, визуальность здесь предъявляет не то, что изображено, а то, что отсутствует на изображении». (Kalinin, 2012)

места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был» (Benjamin, 1996, p. 81). Иначе говоря, аура ощущается им как непреодолимая *дистанция*. И последний рубеж, на котором аура закрепилась, перед тем как окончательно исчезнуть, – человеческое лицо на ранних фотографиях: «Там же, где человек уходит с фотографии, экспозиционная функция впервые пересиливает культовую» (Benjamin, 1996, p. 33). Безусловно, утрата ауры, о которой пишет Бенъямин, прежде всего говорит об условиях существования уникального в современном мире. Для нас же важна скорее сама постановка вопроса, которая намечает связь между присутствием человека и наличием или утратой зрительской дистанции.

В рассмотренных в этом эссе снимках пустынность выражена, с одной стороны, через отсутствие людей (хотя, как мы увидим дальше, уместнее говорить об особой форме присутствия). С другой стороны, визуально представить пустоту² становится возможно через дистанцию зрителя по отношению к объекту. Изменение дистанции производит определенные эффекты в настройке взгляда, которые мы постараемся рассмотреть как основание для осмысления двух значимых для современности позиций (зрительских, исследовательских): наблюдателя и свидетеля³.

* * *

В 2023 году в пространстве галереи фонда «Екатерина» в Москве проходила выставка фотографий Анастасии Цайдер

² В настоящем эссе отдельно не оговаривается различие между пустынностью (как пустыней) и пустотой.

³ Разделение на два режима взгляда требует отдельного прояснения. Тут среди прочего можно упомянуть совместный доклад А. Парамонова и О. Аронсона «Наблюдатель vs. свидетель» в рамках научного семинара сектора эстетики РАН о сравнении двух исследовательских позиций – наблюдения и свидетельства – в современной практике гуманитарного знания и возможном пересмотре позиции наблюдателя (см. запись от 14.02.2023 г.: <https://iphrras.ru/page24050962.htm>).

под названием «Аркадия»⁴. В серию вошли работы 2010-2020-х годов на которых была представлена жилая застройка, сохранившаяся с советских времен: дворы микрорайонов разных городов от Риги до Владивостока, а также вплотную подступившая к ним городская растительность.

Уже на этом этапе, при попытке сформулировать самое очевидное – что, собственно, является главным предметом съемки – приходится задуматься о соотношении фона и фигуры, что здесь важнее: дома или окружающая их зелень? На переднем плане часто оказывается именно она – хаотичная, яркая, причудливая, разнообразная, хотя восприятие, следуя привычной антропоцентричной логике, фиксирует в качестве объекта то, что имеет четкую форму и назначение – архитектурные сооружения. Пусть даже материальность их (в отличие от ярко выраженной витальности растений) становится призрачной, растворяясь на фоне высвеченного неба. Но на снимках фон и объект оказываются равнозначными, что усиливает впечатление от взаимодействия типового – визуально рифмующихся прямых углов зданий – и случайного – прихотливых узоров деревьев. Так, растительность обживает, присваивает и делает неповторимым рисунок каждого дома. Вслед за камерой зритель начинает следить за трансформациями по сей день новаторских идей советских архитекторов по озеленению и улучшению жилищных условий обычных граждан. Бурно разросшаяся растительность оказывается следствием смены политических и социальных логик в городском пространстве: отсутствие финансирования и поддержки советских проектировщиков привели к тому, что город стал превращаться в лес. Но растительность – это не только следствие социальной дискommunikации, но и визуальный эквивалент времени на снимках, «слепые пятна» на поверхности советских зданий, помехи в памяти.

⁴ Проект *Arcadia* (16 февраля – 14 мая 2023 г.) Фотограф: А. Цайдер. Куратор: П. Антонов. Место проведения: Фонд культуры «Екатерина» <http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/exhibitions/2023/tsayder/>
Некоторые фотографии серии доступны на сайте фотографа <https://tsayder.com/arcadia>



Илл. 1. А. Цайдер. Из серии Arcadia (2016-2023)⁵

Переключение фокуса на то, что до этого оказывалось в области периферийного зрения – на растения в городе, – напоминает о том, что наши способы проживания и ощущения пространства сугубо индивидуальны и фрагментарны (антропологи называют это «ментальной топографией»). Зелень, окружающая дома, кажется одновременно знакомой и неузнаваемой, ввиду того, что точка зрения, которую предлагает занять фотограф, непривычна: в обычной жизни мы скорее внимательны к зданиям, а дворы воспринимаются как функциональные пространства. Наш взгляд, как правило, пребывает либо в режиме опознавания домов (тогда зелень воспринимается как помеха), либо в режиме поглощенности и любования пейзажем (и тогда игнорирует выпадающие из него архитектурные элементы).

Удержать эти режимы возможно посредством рассредоточенного взгляда, брошенного отстраненным наблюдателем бодлеровского фланера, который сегодня, как и два столетия назад, не чувствует себя дома там, где он находится. Комфортное место его нахождения – пространство между, «на пороге».

⁵ Фотографии для публикации любезно предоставлены автором.

Фланер – идеальная метафора дистанции, все, что у него есть – это устремленный вдаль взгляд, из которого он собирает фрагменты поверхностей, обеспечивая непрерывность пространства и времени.

Но, в отличие от растворенного в толпе фланера XIX века («Толпа, – пишет Вальтер Беньямин, – это *вуаль* [курсив мой – Н. К.], через которую привычная городская среда подмигивает фланеру как фантасмагория. В толпе город – то пейзаж, то жилая комната» [Benjamin, 1996, p. 154]), современный художник не созерцает изменчивые конфигурации массы людей (хотя его связь с городом по-прежнему крепка), а имеет дело с абсолютно пустынным пространством, освобожденным от присутствия человека⁶. Нынешний фланер переходит из одного локуса памяти в другой, свободно проникая из публичного пространства в пространство частного, закрытого от постороннего взгляда. Он создает то, что Беньямин обозначил как «пористость» городского пространства: взгляд отстраненного наблюдателя раздвигает тесные рамки города и выделяет место для сцены и зрителя, создает дистанцию, зазор (в книге «Будущее ностальгии» С. Бойм пишет в связи с этим об особой «урбанистической театральности» [Boym, 2019, p. 168]), что в случае плотности включения советского в ткань нашей повседневности оказывается особенно сложным.

В названии проекта Анастасии Цайдер – «Аркадия» – присутствует отсылка к мифическому сюжету, важному для Античности и, позднее, для искусства эпохи Ренессанса и классицизма. Изначально скалистая и неприветливая область в центральной Греции, Аркадия, воспетая латинскими поэтами, постепенно обрела значение идиллической местности вне времени и географической привязки с цветущей растительностью и беззаботными пастухами и пастушками.

⁶ Фотографии серии сделаны примерно в одних и тех же световых условиях, что визуально сближает снимки между собой. Выбор времени был обусловлен отсутствием случайных прохожих на улицах – пять утра (что, опять же, напоминает размышления В. Беньямина об использовании Ш. Бодлером фантастических элементов, возникающих при пробуждении, равно как и о технике рождения сюжетов из записи снов у сюрреалистов).

Эрвин Панофский писал о присущем этому топосу парадоксальном характере, который можно раскрыть на примере латинского выражения *et in Arcadia ego*⁷. В XVII веке оно часто включалось в живописный канон изображения Аркадии. Ошибка в переводе указанной фразы не просто ставит проблему интерпретации, но маркирует реальные изменения в отношении к образу этого мифического места в истории культуры (Panofsky, 1999). Из-за особенностей латинского языка, который допускает возможность пропуска глагола в предложении, закрепилось две распространенных трактовки. Одна сформулирована в большей степени под влиянием пасторальных картин Аркадии: «*И я был рожден*», или «*И я жил в Аркадии*» (слова, произносимые мертвым, которые выражают ностальгию о несказанном счастье, потерянном рае). Второй перевод грамматически более точный: «*И в Аркадии я есть*» (эти слова произносятся от лица самой Смерти и являются своеобразной вариацией на тему *memento mori*). В контексте наших рассуждений о фотографии важно отметить заложенные в образе Аркадии напластования времен, сложные отношения между прошлым, настоящим и будущим, любопытным образом зафиксированные и в языке, а также проявленная в результате связь со значениями райского сада и бренности человеческого существования.

Разбирая трансформации образа Аркадии у Вергилия, поэта, внесшего самый большой вклад в создание этого идиллического топоса, Панофский отмечает, что Вергилий переводит трагедию – страдания и смерть Дафниса – «в будущее, а еще чаще в прошлое, преобразуя таким образом истину мифа в элегическое чувство» (Panofsky, 1999, p. 340). Трагедия, о которой повествует Вергилий, оказывается изображенной в качестве уже свершившейся данности – «мягко расцвеченная дымка предвосхищения или воспоминания окутывает ее» (Panofsky, 1999, p. 340). Наиболее точно

⁷ Сама фраза, как указывает Панофский, вероятно, имеет достаточно позднее происхождение. Впервые она встречается на картине Д. Ф. Гверчино «Смерть в Аркадии» (между 1621 и 1623 гг.).

выражает в стихах такое *отсроченное появление* трагического мотив памятника, надгробия, которое готовятся воздвигнуть Дафнису его прежние спутники. Впоследствии образ надгробия в Аркадии становится практически неотъемлемой деталью более поздних изображений Аркадии в искусстве (наиболее известным из которых является картина Н. Пуссена «Аркадские пастухи», 1650).

Прямое изображение трагического в Аркадии, таким образом, невозможно, так как оно привело бы к мгновенному разрушению идиллии. Чтобы избежать этого конфликта, пишет Панофский, Вергилий фактически изобретает в поэзии «сумерки», вводя в план описания время раннего вечера, сгущения темноты (или ее предощущения). Эта «сумеречная смесь печали и покоя» (Panofsky, 1999, p. 340) – визуализированный результат снятия несоответствия между сверхъестественно совершенной средой Аркадии и человеческими страданием и смертью.

В представленных в серии А. Цайдер снимках мифологический сюжет вводится через характерный живописный код (илл. 2) – изображение растительности в духе пасторальных



Илл. 2. А. Цайдер. Из серии *Arcadia* (2016-2023)



Илл. 3. А. Цайдер. Из серии *Arcadia* (2016-2023)

и классических пейзажей XVII-XIX веков⁸, – а также с помощью создания определенной типологии, набора схожих сюжетов, визуально сближенных между собой и как будто лишенных привязки к конкретному месту, опознаваемых скорее как «типично» советские.

Пейзажи на этих снимках выглядят самодостаточными, замкнутыми системами, в которых природа приручена и подчинена законам искусства. Так, одинаково резкое на всем протяжении изображение, широкий угол обзора, удаленная точка зрения, уходящая вдаль и выстроенная планами перспектива, фронтальная композиция и формат работ отсылают к схеме живописной картины (такое построение можно встретить, например, в русских реалистических пейзажах XIX века) (илл. 3). Принципиально важно, что идея картины подразумевает совершенно определенного зрителя – *наблюдателя*.

⁸ См., например, картину «Аркадия» Томаса Коула (1834).

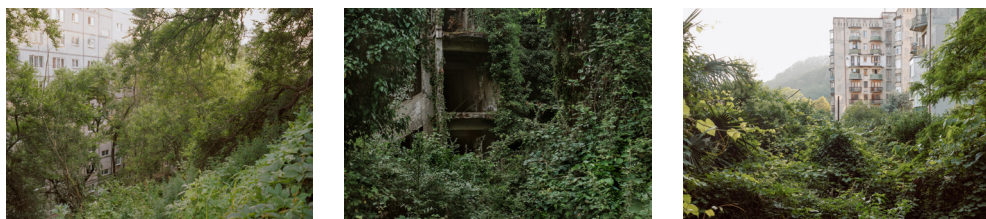
Э. Гомбрих пишет о нем как об «очевидце» (eyewitness)⁹, с учетом точного места и времени нахождения которого разворачивается сценическое построение.

Но значения *мифологического* оказываются закреплены в рассматриваемой серии не только за композиционной структурой и жанровыми особенностями картины. Одна из главных задач мифа заключается в создании ощущения присутствия сакрального или же «чудесного», «фантастического». Как отмечает культуролог Оксана Гавришина, вслед за французским писателем, кинематографистом Пьером Мак-Орланом, миф – чрезвычайно значимое понятие для описания опыта человека не только Античности, но и современности: «“Фантастическое” есть неременный атрибут “современной” эпохи, и фотография есть наилучшее средство для раскрытия “фантастического”, поскольку фотография являет собой фигуру *свидетеля* (курсив мой – Н. К.)» (Gavrishina, 2011, p. 88).

Так, присутствие мифа возникает и благодаря включению в серию другого типа взгляда, или иной зрительской позиции, воспроизводящей позицию свидетеля¹⁰. На снимках этот взгляд всегда направлен со стороны растительности на здание, представляет сложный ракурс, утрачивает комфортную дистанцию по отношению к объекту (илл. 4, 5, 6).

⁹ Эрнст Гомбрих назвал «принципом очевидца» бытовавшее в разных культурах правило, согласно которому, начиная с древних греков, художник *не* мог изобразить того, *чего не мог бы* видеть очевидец с определенной точки зрения в определенный момент, не сдвинувшись с места (Gombrich, 1982, pp. 252-253). Именно негативная формулировка, считает Гомбрих, позволяет акцентировать ракурс и перспективу как ведущие принципы изображения. Л. Б. Альберти довел этот принцип до совершенства, представив раму как окно, через которое наблюдатель смотрит в мир картины (Gombrich, 1984, p. 123).

¹⁰ Понятие «свидетель» имеет разные традиции рассмотрения и контексты употребления. Об изменении понимания статуса свидетельства в фотографии и кинематографе в XX веке см., например, статью О. Аронсона «Мгновение документа и полнота памяти» (Aronson, 2013).



Илл. 4, 5, 6. А. Цайдер. Из серии *Arcadia* (2016-2023)

Если взгляд наблюдателя из дальней точки воспринимается как нейтральный, привычный, выполненный в логике городских видов, то взгляд свидетеля представляется нечеловеческим, странным. Его появление – дестабилизирующее, вызывающее замешательство зрителя как реакцию на смутное ощущение *бесформенного*¹¹. Расходящаяся по земле растительность противопоставляется здесь устойчивой вертикали зданий. Зритель, неспособный найти закономерности, выделить сходства и отличия, упорядочить аморфное зеленое пятно, испытывает смутное беспокойство.

В качестве примера дестабилизирующей стратегии в рассматриваемых фотографиях можно указать игру масштабов. На фоне стелющегося по земле плюща автомобили, попавшие в кадр, представляются несопоставимо маленькими, игрушечными, а листья растения, напротив, кажутся огромными. За счет таких искажений зрение теряет опору – способность ориентации в пространстве, законы перспективы перестают работать (илл. 7).

¹¹ Бесформенное как понятие, сформулированное Ж. Батаем и в дальнейшем переосмысленное в работах Р. Краусс (Bois & Krauss, 1997; Krauss, 2003), отсылает не столько к изображению и зрению, сколько к нерепрезентативному, к определенному пространственному и пластическому опыту, к иному типу присутствия (как пишет Краусс, «безмолвному присутствию некодированного события» [Krauss, 2003, p. 217]). В настоящем эссе речь идет о попытке представить бесформенное как изобразительный прием, который за счет ускользания от репрезентации ставит под вопрос привычные зрительские стратегии и производит коллапс различий, в том числе приглашает к пересмотру позиции наблюдателя, изначальная задача которого – выстраивать объект исходя из предположения о его существовании. Интересна также связь бесформенного и ирреального, фантастического, взаимодействие с которым возможно в новой логике, отличной от формирующего взгляда наблюдателя.



Илл. 7. А. Цайдер. Из серии *Arcadia*
(2016-2023)

Другой важный элемент в снимках серии – это всевозможного рода помехи видимости: световой эффект либо буквальное присутствие дыма, тумана, отражений, фактур, поверхностей, стекол. Свойства такого пространства – обманчивость и иллюзорность, игра света и эффектов миража. Белые рамы и точечная подсветка работ в экспозиции усиливают восприятие от освещенности, которую зафиксировала камера. Такие искаженные характеристики видимости можно сравнить с сумерками, введенными в поэзию Вергилием в связи с образом Аркадии, или с вуалью, о которой

пишет В. Бенъямин, представляя толпу в пространстве города рубежа веков.

«Вуаль» на снимках не затрагивает растительность, но мягко окутывает городские сооружения. Зыбкость, серость зданий¹², их геометрическая обособленность от окружающего пейзажа отсылает к образу надгробия в Аркадии, в качестве

¹² В этой связи интересны размышления о сером цвете в картинах Г. Рихтера. Серый позволяет художнику визуализировать дистанцию по отношению к прошлому, выразить эмоциональную нейтральность в противовес более контрастному и динамическому черно-белому изображению. «Серый. Он ничего не сообщает. Он не вызывает ни чувств, ни ассоциаций. Он не является по-настоящему ни видимым, ни невидимым. Его незаметность позволяет ему посредничать, делать видимым, причем в положительно иллюзионистском смысле, как на фотографии. Серый обладает возможностью, которой нет у других цветов: он “ничто” делает видимым. Серый для меня – это желанный и единственно возможный эквивалент безразличия, свободы от обязательств, отсутствия собственного мнения, отсутствия формы» (Rethmann, 2010, p. 17).



Илл. 8, 9. А. Цайдер. Из серии «Arcadia» (2016-2023)

которого здесь выступают советские постройки¹³. В итоге оптическое искажение приводит к тому, что монохромные здания на фоне зарослей деревьев кажутся продуктом монтажа (илл. 8, 9).

Эффект монтажа, в свою очередь, создает ощущение многослойности, как пространственной, так и временной¹⁴: призрачные здания несут на себе отчетливые отпечатки ушедшей эпохи, но при этом, очевидно, продолжают функционировать, не являясь памятниками в классическом смысле.

¹³ Напомним, что Э. Панофский, описывая литературные и живописные вариации образа надгробия Аркадии, отмечает, что такой способ включения прошлого в план настоящего подразумевает снижение драматического отношения к прошедшему событию, выраженного в характерной эмоциональной дистанцированности персонажей к представшему перед ними памятнику. На полотнах XVII века герои как бы находятся в состоянии погруженности в размышление, «мечтательной меланхолии» (Panofsky, 1999, p. 348) в противовес встревоженности и ужасу (как было в более ранних трактовках сюжета).

¹⁴ Здесь можно вспомнить идею Ф. Анкерсмита об «особом моменте». Размышляя об историческом опыте вслед за В. Бенямином на примере фотографий Э. Атже, Анкерсмит писал, что «они как будто изолируют нас от мира, в котором мы живем, *сталкивают нас с реальностью в том виде, какой она имеет в наше отсутствие* (курсив мой – Н. К.)» (Ankersmit, 2007, p. 255). Анкерсмит отмечает *особый момент*, в который эти фотографии вовлекают зрителя, момент, который лишает прошлое его «прошлости» и делает его нашим современником. Это становится возможным, в том числе благодаря беспокойству, которое эти снимки в нас пробуждают и с которым приглашают вступить во взаимодействие.

Интересно, таким образом, что в серии увидеть советское становится возможным только через некоторую дистанцию (выраженную как буквально во времени и пространстве, так и через характеристики света и цвета). В том числе пересобрать советское на новых основаниях позволяет восприятие городского ландшафта как живописной картины. Здесь живописный код становится условием проявления исчезающего на глазах советского¹⁵.

Описанное выше состояние (не)бытия объектов в пространстве напоминает о фотографических типологиях индустриальных объектов Б. и Х. Бехеров, в которых тема заброшенности и пустынности в большей степени связана с контекстом съемок, чем с реальными физическими разрушениями объектов. В этой связи интересно рассмотреть помещение советского в рамки изображения через понятие «современной руины», которое в том числе разрабатывает американский германист Андреас Хейссен¹⁶.

Образ полуразрушенных античных руин, опутанных растениями, – частый сюжет романтических картин. В случае же «современных» руин из бетона, стали и стекла распад на снимках может происходить опосредованно: через световые эффекты, посредством складок, отражений в воде. Отражения эти ирреальны и несут функцию «удвоений», «пробелов», о которых размышляла Р. Краусс в связи с сюрреалистической фотографией (Krauss, 2003, pp. 111-121). Такие пробелы проблематизируют присутствие, превращая его в отсутствие (ср., например, илл. 3, илл. 10).

В современных руинах, отмечает А. Хейссен, «пространство и время сжимаются, накладываясь друг на друга наподобие палимпсеста», создавая «угрожающую одновременность» (Huyssen, 2010, p. 26), локализуя прошлое не в моменте времени, а в конкретном объекте (Gavrishina, 2018). «Настоящие руины разных видов функционируют как экраны (курсив мой – Н. К.), на которые современность проецирует свою

¹⁵ Выражаю свою признательность Елене Петровской, высказавшей это ценное наблюдение в процессе обсуждения настоящего текста.

¹⁶ См. статью О. Гавришиной «Фотография как руина» (Gavrishina, 2018).



Илл. 10. А. Цайдер. Из серии Arcadia (2016-2023)

асинхронность, свой страх и одержимость течением времени» (Huysen, 2010, p. 19). Соединение прошлого и настоящего фактически создают эффект добавочного измерения, что невозможно в логике «принципа очевидца», описанного Э. Гомбрихом и подразумевающего, что зритель неподвижен и воспринимает время линейно¹⁷.

Неустойчивая граница между прошлым и настоящим, сном и явью, наблюдением и действием (объективацией) напоминает и о важной для современной исторической науки идее анахронизма, в том числе о сложном статусе советского наследия, которое сегодня невозможно просто представить как «чужую страну»¹⁸.

Конструируемая в серии А. Цайдер позиция предлагает установить новый тип связи с советским, лишенный эмоционального накала непосредственного очевидца произо-

¹⁷ Так, Э. Гомбрих описывает ситуацию, при которой мы не должны видеть затылок скульптуры на фотографии (Gombrich, 1982, p. 253). Аналогично в реалистической картине невозможно увидеть объект сразу в нескольких временных планах.

¹⁸ Об анахронизме см. статью А. Олейникова «Анахронизм и границы истории» (Oleynikov, 2018). О задаче историка представить прошлое как чужую страну см. книгу Питера Берка *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (Burke, 2001, p. 161).

шедшего события. Подобно аркадским пастухам, нашедшим в зарослях таинственный монумент с загадочной надписью, современный зритель обнаруживает на фоне окружающего пейзажа призрачную материальность здания, встреча с которым не повергает его в ужас или драматические переживания, но вводит в состояние мечтательной меланхолии и задумчивости.

* * *

Чтобы прояснить особенность взгляда свидетеля, обратимся к другой серии фотографий Анастасии Цайдер «Мценск», снятой в Курской области и также посвященной безлюдным пространствам. Центральная тема здесь – частные интерьеры деревенских домов. Съемка происходила в 2013-2014-м годах, но на деле в кадре оказываются преимущественно повседневные советские вещи и предметы девяностых. Объектом внимания серии становится зрение, его ограниченность и затрудненность, а также возможности его перцептивного расширения: осязание и материальность в разных ее видах¹⁹.



Илл. 11, 12, 13. А. Цайдер. Из серии «Мценск» (2013-2014)

¹⁹ Внимание к материальности сближает проект А. Цайдер с современными поисками в рамках социо-гуманитарного знания, где советский контекст переосмысливается через роль вещи и практик потребления в формировании советской идентичности. Вещь представляется не производным, но полноправным субъектом истории, не менее важным, чем официальная идеология, действия чиновников и властей. «Вещи способны организовывать общество и общности, человеческое тело и индивидуальность в конкретном социальном контексте» (Golubev, 2022, p. 21).

Примечательно, что фотографии сделаны с использованием портретного объектива. Однако на месте портретируемого тут оказывается ярко-красная переливчатая ткань настенного ковра, старое мутное зеркало, узор и складки задернутой занавески, тонкая вуаль тюлевой накидки, глянцевая поверхность клеенчатой скатерти (илл. 11, 12, 13). Взгляд постоянно останавливается, наталкиваясь на обилие чехлов, разнообразных покрытий, штор, скатертей, покрывал, бликов, «пустых» зеркальных поверхностей²⁰.

Некомфортно близкая дистанция не помогает разглядывать, а, напротив, усложняет ситуацию зрения, создает фрагментированное пространство, неоднородное как по пронитаемости/закрытости, так и по качеству съемки (фотографии сделаны на аналоговую камеру, со сложно управляемыми эффектами искажения воздушного пространства, зон расфокусировки и засвеченности). Сложные ракурсы, не в последнюю очередь обусловленные теснотой помещений, не дают представление об общем виде комнаты, но заставляют сосредотачиваться на деталях и частных подробностях, жестко фиксируют взгляд.

На одном из снимков противоположная стена комнаты отражается во выключенном экране телевизора, при этом рамка экрана в точности повторяет следующий кадр, с одной стороны, отсылая к опыту телезрителя, а с другой, вновь ставя перед нами вопрос об ограниченности зрения, неспособности заглянуть за рамки серии или кадра (илл. 14).

²⁰ Б. Дубин отмечал, что в пространстве современного города всевозможные витрины, зеркала, занавеси и складки указывают на фигуру отсутствующего, но значимого другого. Так, можно сказать, что рассматриваемые здесь «пустынные», безлюдные снимки в действительности оказываются наполненными «...воображаемыми фигурами различных других, учреждающих и освещающих своим “присутствием в отсутствии”» (Dubin, 2005, p. 325).



Илл. 14. А. Цайдер. Из серии «Мценск» (2013-2014)

Внимание к материальности и переключение зрения на осязательные рецепторы по-другому выстраивают отношение со зрителем. В отличие от отстраненного наблюдателя, пребывающего в определенной точке перед картиной, на комфортной дистанции собирающего взглядом целостность полотна, зритель здесь оказывается свидетелем, которому доступно лишь фрагментированное знание. Его собственные телесные характеристики становятся предметом рефлексии²¹. Материальность задает новый физический масштаб взаимоотношения со зрителем – *прикосновение*, обещание опыта, который ломает как пространственную, так и временную дистанцию.

²¹ В книге «Техники наблюдателя» Дж. Крэри указывает на то, что фигура классического наблюдателя представляет собой дематериализованного свидетеля, чьи телесные характеристики не учитываются, а познавательная активность сводится к работе зрения (Crary, 2014, p. 62).

Предметом внимания становится то, что увидеть нельзя (едва приоткрытая занавеска), зачастую нам доступны только поверхности, фактуры стен, тени, отблески, трещины, мутное зеркало. Такая ситуация остановленного взгляда, невозможности контакта приоткрывает идею визуальности в чистом виде – то есть бесформенного.

В эссе «Призраки документальности» Э. Соломон-Годо пишет о размывании границ между фотографией как историческим свидетельством и фотографией как искусством, «соблазном изображения в качестве изображения» (Solomon-Godeau, 2016, p. 174). Эстетизация поверхности выступает шагом навстречу «растоваривания» вещи (банальный ковер на стене перестает быть признаком «мещанской» роскоши и оказывается сложным цветовым и фактурным пятном). При этом зрелище здесь (если понимать в данном случае материальность как зрелище) не противоречит значению документа. Напротив, оно становится как бы дополнительным признаком документальности, благодаря тому, что запускает механизм узнавания, вызывающего у зрителя «вспышку памяти» (Petrovskaya, 2012).

Еще больше этот эффект усиливается в недавней серии фотографа, посвященной закрытым пространствам советского научно-исследовательского института²², где сама фактура печати снимков приобретает статус свидетельства, отсылая тактильно к бархатистым интерьерам советских аудиторий с красными креслами и тяжелыми драпировками.

* * *

Дистанция между зрителем и объектом, заложенная в рассмотренных сериях фотографий, неустойчива. Она колеблется между двумя логиками, влекущими за собой разные способы вовлечения зрителя: скользящий созерцающий взгляд наблюдателя и взгляд субъективный, затрудненный, обогащенный осязательным опытом свидетеля.

²² Выставка под названием «НИИ» проходила летом 2023 г. в Москве в галерее Pennlab на территории ЦСИ «Винзавод». Фотографии серии доступны на сайте фотографа: <https://tsayder.com/nii>.

Если наблюдатель, как мы видели выше, подчинен логике художественного произведения с комфортной дистанцией и редукцией телесного опыта, то свидетель с его вниманием к деталям, фрагментированным опытом влечет за собой логику документа, архива²³, регистрации, отличную от отношений зрителя/зрелища в привычном понимании. Как пишет Вальтер Беньямин, в фотографиях без людей, подобных снимкам мест преступлений, нет места скользящему созерцающему взгляду, эти фотографии «выводят зрителя из равновесия; он чувствует: к ним нужно найти определенный подход» (Benjamin, 1996, p. 33).

Потеря равновесия, смутное чувство беспокойства – важный признак перехода из режима наблюдения в состояние свидетельства, замороженного взгляда. То же чувство (в том случае, если мы вступаем с ним во взаимодействие) связывается в философии истории с вхождением в «особый момент», когда прошлое становится ненадолго нашим современником (Ankersmit, 2007,



Илл. 15. Неизвестный фотограф. Фото из архива Департамента полиции. Фотография комнаты, где был убит генерал-адъютант Сахаров. 1905 г. Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ) Ф. 1742. Оп. 7. Д. 1464-1



Илл. 16. А. Цайдер. Из серии «Мценск» (2013-2014)

²³ В данном случае под архивом уместно понимать то, что Р. Краусс обозначила как принцип, или систему каталога. Понятие «фотографического архива» позволяет рассматривать фотографию не в категориях истории искусства (с присущей ему терминологией авторства, творчества или жанра), а как продукт институционального режима и определенных властных отношений, что обнаруживает родство фотографии и библиотечного каталога или топографической коллекции (Krauss, 2003, pp. 735-752).

pp. 257-258). Смутное беспокойство (*inquiétude*) является и признаком «фантастического», попавшего в наше поле зрения благодаря фотографии (Gavrishina, 2011, p. 88).

Так, ощущение ауры, о котором писал В. Беньямин, – дали, как бы близок предмет ни был, – приводит нас к другому пониманию дистанции, которая связывается не столько с количеством пустого пространства (физического расстояния до объекта), сколько, как бы банально это ни звучало, с его качеством. В случае фотографий А. Цайдер чувство непреодолимости дистанции возникает в результате использования живописного кода, создания всевозможных помех видимости, затрудненностей взгляда, эффектов монтажа, введения в изображение значений материальности. Созданная такими визуальными средствами дистанция позволяет проявить ускользающее советское из «времени после» и в то же время по-своему структурирует зрительский опыт свидетеля, на краткий миг приоткрывая присутствие мифа – фантастического, сакрального в обыденном, в пространстве постсоветского города, далекой деревни, закрытого научно-исследовательского института.

REFERENCES

- Ankersmit, F. R. (2007). *Sublime historical experience* (A. Oleynikov, Trans.). Evropa. (In Russian)
- Aronson, O. (2013). The instant of a document and the completeness of memory. In I. Kaspé (Ed.), *Document status: Final piece of paper or alienated certificate?* (pp. 218-244). Novoe Literaturnoe Obozrenie. (In Russian)
- Benjamin, W. (1996). *The work of art in the age of mechanical reproduction* (S. Romashko, Trans.). Medium. (In Russian)
- Bois, Y-A., & Krauss, R. (1997). *Formless: A user's guide*. Zone books.
- Boym, S. (2019). *The future of nostalgia* (A. Strugach, Trans.). Novoe Literaturnoe Obozrenie. (In Russian)
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence*. Reaktion books.
- Crary, J. (2014). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century* (D. Potemkin, Trans.). V-A-C Press. (In Russian)

- Dubin, B. (2005). *On the margins of a letter. Notes on strategies of thought and speech in the 20th century*. Emergency Exit. (In Russian)
- Gavrishina, O. (2011). *The empire of light: Photography as a visual practice of modernity*. Novoe Literaturnoe Obozrenie. (In Russian)
- Gavrishina, O. (2018). The photography as ruin. *Shagi/Steps*, 4(3), 59-67. (In Russian)
- Golubev, A. (2022). *The things of life: Materiality in late Soviet Russia* (T. Pirusskaya, Trans.). Novoe Literaturnoe Obozrenie. (In Russian)
- Gombrich, E. (1982). *The image and the eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*. Cornell University Press.
- Gombrich, E. (1984). *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Phaidon Press.
- Huyssen, A. (2010). Authentic ruins: Products of modernity. In J. Hell & A. Schönlé (Eds.), *Ruins of modernity* (pp. 17-28). Duke University Press.
- Kalinin, I. (2012). Sevastopol in August of 1855. War, photography, and surgery: The birth of modernity poetics. *NLO*, 116(4), 32-74. https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/116_nlo_4_2012/article/18872/ (In Russian)
- Krauss, R. (2003). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. (A. Matveeva, K. Kistyakovskaya, & A. Obukhova, Trans.). Khudozhestvennyy zhurnal. (In Russian)
- Oleynikov, A. (2018). Anachronism and the limits of history. *Shagi/Steps*, 3(4), 9-25. (In Russian)
- Panofsky, E. (1999). *Meaning of the visual arts. Papers in and on art history* (V. Simonov, Trans.). Akademicheskii proekt. (In Russian)
- Petrovskaya, H. (2012). Matter and memory in photography. Boris Mikhailov's new documentality. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 117(5), 186-203.
- Rethmann, P. (2010). A ghostly memory. Commentary on Gerhard Richter's series "October 18, 1977" (Trans.). *Siniy divan*, 15, 61-75. (In Russian)
- Solomon-Godeau, A. (2016). Ghosts of documentary (D. Aronson, Trans.). *Siniy divan*, 21, 150-177. (In Russian)