

ISSN: 2619-1296
2658-4573
ББК 87.8

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал
Российского эстетического общества

Journal of Russian Society
for Aesthetics

ФОТОГРАФИЯ:
ОБРАЗ, ВЗГЛЯД, ДИСТАНЦИЯ

Тематический номер

№ 2 (12) 2023

TERRA AESTHETICAE
Теоретический журнал Российского эстетического общества
№ 2 (12) 2023

Редколлегия

Васильева Марина Александровна, кандидат философских наук,
главный редактор, Санкт-Петербург

Быстров Никита Львович, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Грякалов Алексей Алексеевич, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Давыдова Ольга Сергеевна, кандидат культурологии, *Санкт-Петербург*

Закс Лев Абрамович, доктор философских наук, *Екатеринбург*

Квоачка Адриан, доктор философии, *Прешов, Словакия*

Лисовец Ирина Митрофановна, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Никонова Светлана Борисовна, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Новикова Анна Константиновна, магистр философии, *секретарь, Санкт-Петербург*

Орлов Борис Викторович, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Поздеева Александра Андреевна, магистр философии, *Санкт-Петербург*

Поликарпова Дарина Александровна, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

Радеев Артем Евгеньевич, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Синицын Александр Александрович,
кандидат исторических наук, *Санкт-Петербург — Саратов*

Тылик Артем Юрьевич, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

Устюгова Елена Николаевна, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Редакционный совет

Богдан Дземидок (Польша); **Мишко Шuvaкович** (Сербия);
Джэйл Эрзен (Турция); **Кеничи Сасаки** (Япония);
Золтан Сомхеги (Венгрия); **Пэн Фэн** (Китай);
Джоосик Мин (Республика Корея); **Макс Риинанен** (Финляндия);
Харри Леманн (Германия); **Себастьян Станкевич** (Польша);
Арто Хаапала (Финляндия); **Николай Хренов** (Россия); **Наталья Артеменко** (Россия)

© Авторы статей
© Российское эстетическое
общество, 2023

TERRA AESTHETICAE
Journal of Russian Society for Aesthetics
№ 2 (12) 2023

Editorial Board

Marina Vasiljeva, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Chief editor, Saint-Petersburg*

Nikita Bystrov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Aleksey Gryakalov, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Olga Davydova, PhD (candidate of sciences) in Cultural Studies, *Saint-Petersburg*

Lev Zaks, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Adrian Kvokačka, PhD in Philosophy, *Presov, Slovakia*

Irina Lisovets, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Svetlana Nikonova, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Anna Novikova, MA in Philosophy, *Secretary, Saint-Petersburg*

Boris Orlov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Alexandra Pozdeeva, MA in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Darina Polikarpova, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Artem Radeev, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Aleksandr Sinitsyn, PhD (candidate of sciences) in History,
Saint-Petersburg—Saratov

Artem Tylik, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Elena Ustiugova, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Advisory Board

Bohdan Dziemidok (Poland); **Mishko Suvakovic** (Serbia);

Jale Erzen (Turkey); **Ken ichi Sasaki** (Japan);

Zoltan Somhegyi (Hungary); **Peng Feng** (China);

Joosik Min (Republic of Korea); **Max Ryyänen** (Finland);

Harry Lehmann (Germany); **Sebastian Stankiewicz** (Poland);

Arto Haapala (Finland); **Nikolay Khrenov** (Russia); **Natalia Artemenko** (Russia)

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

МАРИЯ ГУРЬЕВА, ОЛЬГА ДАВЫДОВА, ДАРЬЯ ПАНАЙОТТИ ОТ РЕДАКТОРОВ	6
--	---

THEORIA

Режимы видения

ОЛЬГА АННАНУРОВА СВИДЕТЕЛЬСТВО ИЛЛЮЗИИ: СТЕРЕОФОТОГРАФИИ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ	10
МАЙЯ НИКОЛС КАК МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА ПОВЛИЯЛА НА ВОСПРИЯТИЕ НЕВРОЛОГИЧЕСКИХ ЗАБОЛЕВАНИЙ	42

ARS

Образы дистанции и близости

СЭМИЮЭЛЬ ПРОФФИТТ ДРАЙВЕР РАЗМЫВАНИЕ ГРАНИЦ: ЭВОЛЮЦИЯ ФОТОГРАФИИ ПОСЛЕ СТАЛИНА И ВОПРОШАЮЩИЙ ВЗГЛЯД БОРИСА МИХАЙЛОВА	64
ОЛЬГА ДАВЫДОВА ПРОИЗВОДСТВО ДИСТАНЦИИ И ОПЫТ БЛИЗОСТИ В АМЕРИКАНСКОМ ФОТОТРАВЕЛОГЕ «ОДИН ДЕНЬ ИЗ ЖИЗНИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА»	99
НАДЕЖДА КРЫЛОВА МЕЖДУ СВИДЕТЕЛЕМ И НАБЛЮДАТЕЛЕМ (О ДИСТАНЦИИ В ФОТОГРАФИЯХ АНАСТАСИИ ЦАЙДЕР)	118

PRAXIS

Пределы материальности

ФРИДРИХ ТЕТЬЕН

ВЕСНУШКИ И ПОТЕРЯ КОНТРОЛЯ. ФОТОГРАФИЯ МЕЖДУ
ПРОИЗВОДСТВОМ И ПОСТОБРАБОТКОЙ 142

МАРИЯ ГУРЬЕВА

СМОТРЕТЬ И ПРИКАСАТЬСЯ: ЧАСТНЫЙ ФОТОАЛЬБОМ
КАК МАТЕРИАЛЬНЫЙ ОБЪЕКТ 156

ВЛАДИСЛАВ РУМЯНЦЕВ

«ПЕЙЗАЖИ БЕЗ ПАМЯТИ» ЖОАНА ФОНТКУБЕРТЫ:
ГЕНЕРАТИВНАЯ ФОТОГРАФИЯ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА И НАСЛЕДИЕ
МОДЕРНИСТСКИХ ПРАКТИК БЕСКАМЕРНОЙ ФОТОГРАФИИ. 179

RECENSIO

Рецензии

ДИНА АХМЕТОВА

РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ ТИМОФЕЯ СМЕРНОВА
«ФОТОРЕАЛИЗМ В РОССИИ. СМОТРЕТЬ И ВИДЕТЬ» 195

КСЕНИЯ КУЗНЕЦОВА

РЕЦЕНЗИЯ НА СЕРИЮ ФОТОКНИГ
СОВЕТСКИХ АВТОРОВ (ИЗДАТЕЛЬСТВО ФОНДА STILL ART, 2020–2023). 211

ЛИЗА АЛЕКСАНДРОВА

ИЗ НАЦИОНАЛЬНОГО В ГЛОБАЛЬНОЕ:
СЛУЧАЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ФОТОГРАФИИ. РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ
ОЛЬГИ СМИТ «СОВРЕМЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ ВО ФРАНЦИИ:
МЕЖДУ ТЕОРИЕЙ И ПРАКТИКОЙ» 221

От редакторов

Очередной специальный выпуск журнала *Terra Aestheticae* посвящен фотографии. Мы задумали его два года назад, и тогда нам казалось, будто вокруг только и разговоров, что о дистанции и близости: то, что было далеким и казалось несбыточным, невозможным и непредставимым, вдруг обернулось до боли присутствующим прямо здесь, рядом. И наоборот: казавшееся близким оказалось вдруг отброшенным то ли далеко, то ли надолго. Нам хотелось вместе с авторами подумать о том, как фотография участвует в процессах отдаления, приближения, отчуждения и присвоения. Сейчас, когда номер наконец выходит в свет, все эти вопросы кажутся до сих актуальными.

Понятие дистанции может быть осмыслено как одна из ключевых метафор современности. Тенденция к сокращению дистанции – ключевое следствие глобализации. В то же время, популярная критика обнаруживает ограниченность или в принципе подвергает сомнению возможность близости и диалога, опыта совместности, эмпатии в рамках существующих дискурсивных практик.

В истории и теории фотографии вопрос дистанции стоит столь же остро. Физическая, темпоральная, эмоциональная, социальная разделённость фотографирующего, фотографируемого и зрителя – одна из ключевых и наиболее драматичных тем в современной критике этого медиума. Фотография, самое популярное в XX веке средство массовой образности, создаёт формы коллективной идентичности: территориальной, национальной, культурной. И вместе с тем, как продукт капиталистического общества, фотография служит индивидуации, атомизации субъекта зрительного опыта. Вопрос о том, насколько велик объединяющий пафос, эмпатическая сила фотографического образа, обсуждается теоретиками уже

по меньшей мере с середины прошлого столетия. Гуманистический пафос документальной фотографии XX века критиковали Ролан Барт, Джон Бёрджер и Сьюзен Сонтаг; Джонатан Крэри, Джон Тэгг и Жак Рансьер описали отношения между наблюдателем и объектом наблюдения в терминах властной, институциональной иерархии, Эбигейл Соломон-Годо – с позиции гендерной теории, а Ариелла Азулай предложила осмыслить и пересмотреть условия общественного договора между автором, моделью и публикой, определяющего существование фотографии. Сокращение или увеличение дистанции – в разном её понимании – рассматривалось и другими теоретиками: Джеффри Бэтчен исследует то, как тактильные, материальные характеристики частной фотографии позволяют физически «приблизить» отсутствующего значимого Другого, Андре Руйе представляет воображаемое расстояние от момента съёмки до появления фотографического образа как череду разрушающих референциальную связь метаморфоз, Поль Вирильо предупреждает об обманчивости предлагаемого фотографией сближения субъекта и мира.

Авторы статей этого номера размышляют о формах разделения и общности, которые порождает фотография, будь то институциональный регламент, риторические конструкции, визуальные образы инаковости или формы социального неравенства. Как создаются и как функционируют дистанции, границы, барьеры? И какой социальный жест или научная инициатива могли бы их разрушить? Сохраняет ли фотография свой статус носителя аффекта, своё значение носителя постпамяти, свою интенцию познания или подчинения Другого? Насколько непреодолимо разделение на наблюдателя и объект наблюдения? Как исследователи и практики фотографии концептуализируют сегодня отношения власти, лежащие в основе процесса зрения и фотографирования?

Мы решили объединить статьи в четыре раздела. Первый, «Режимы видения», посвящен осмыслению фотографии как нормативной практики, задающей границы визуального восприятия. Второй, «Образы дистанции и близости», предлагает читателю посмотреть на конкретные фотографические образы как средства фиксации и производства близкого и далекого,

разрывов и сближений. Авторы третьего раздела, «Пределы материальности», размышляют о смысловых и физических дистанциях, обусловленных технологическими и материальными характеристиками фотографического. Наконец, четвертый раздел отдан рецензиям.

Мы надеемся, что этот выпуск, объединивший не только исследователей-теоретиков, но и кураторов, и работающих с современными медиа художников, покажется вам интересным. Приятного чтения!

*Мария Гурьева
Ольга Давыдова
Дарья Панайотти*



THEORIA



СВИДЕТЕЛЬСТВО ИЛЛЮЗИИ: СТЕРЕОФОТОГРАФИИ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

ОЛЬГА АННАНУРОВА

Культуролог, исследователь фотографии
E-mail: olga.annan@gmail.com.

В статье речь идет о стереоскопических фотографиях военных действий из серии *The Great War* Чарльза Хилтона Гирдвуда (*Realistic Travel Publishers*). Созданные в условиях строгой цензуры постановочные стереофотографии войны рассматриваются не столько как сомнительные свидетельства и пропагандистские материалы, нуждающиеся в разоблачении, сколько как специфические следы опыта соприсутствия смерти на войне. В силу сочетания значений постановочного и документального, иллюзорного и реального они ставят зрителя в непростую позицию телесного и этического вовлечения в действие и одновременно дистанцирования от него.

Ключевые слова: стереофотография, Первая мировая война, постановочность, иллюзия, телесный опыт, этика взгляда, Чарльз Хилтон Гирдвуд, *Realistic Travel Publishers*.

EVIDENCE OF ILLUSION: STEREOGRAPHS OF WORLD WAR I

Olga Annanurova

MA in Cultural Studies, photography researcher

E-mail: olga.annan@gmail.com.

The article is devoted to the stereoscopic photographs of military actions, which are part of the series *The Great War* by Charles Hilton Girdwood (Realistic Travel Publishers). Created under conditions of strict censorship, these staged stereographs¹ of war are viewed here not so much as dubious evidence and propaganda materials that need to be denounced, but as specific traces of the experience of the co-presence of death in war, that are at the intersection of the meanings of staged and documentary, illusory and real and therefore put the viewer in a complicated position of bodily and ethical involvement in the action and, at the same time, distancing himself from it.

Key words: stereophotography, World War I, stageness, illusion, bodily experience, ethics of the gaze, Charles Hilton Girdwood, Realistic Travel Publishers.

[...] непрестанное институциональное стремление заставить значение приключиться [...] едва ли было бы столь настойчивым, столь яростным, не будь фотографии всегда присущи перепроизводство значения и одновременно [...] неспособность доставить желаемое послание: всегда она говорит и слишком много, и слишком мало – больше, чем хочется, и меньше, чем желается, – уверенно подрывая веру в то, что значение в фотографии вообще когда-либо может приключиться во всей своей полноте или быть определено все без остатка. (Tagg, 2016, p. 141)

В современных исследованиях фотографии существуют разные способы говорить о соотношении фотографического изображения и опыта зрителя, особенно телесного и чувственного, которые так или иначе проблематизируют роль материальных качеств изображения и их связь с восприятием.

¹ «Стереографии» – сокращенная версия понятия «стереоскопические фотографии», чаще используемая в англоязычных источниках и исследовательской литературе. В этом тексте понятия «стереофотографии» и «стереографии» используются как синонимы.

Исследования фотографий войны также входят в этот ряд, но в то же время в этом контексте ключевыми остаются и этические вопросы об ответственности зрителя, с готовностью смотрящего на изображения насилия. Соединение этих измерений – этического и чувственного – делает ключевым внимание к тому, как именно происходит встреча с изображением войны, какая материя составляет его основу: газетный лист с едва пропечатанными силуэтами, телевизионный поток, создающий эффект сопричастности, или экран смартфона, к которому необходимо прикоснуться, прежде чем закрыть страницу. При определенном совпадении контекст встречи с изображением и его материальные качества создают условия, в которых зритель не просто видит, но ощущает изображения войны, они оказывают физическое воздействие, заставляя реагировать тело. Режим восприятия безусловно включает в себя и содержание изображений, и условия взгляда, и контексты – в этом смысле материальность не противопоставлена «значениям», а участвует в их формировании. Современные способы передачи изображений, то есть различные экраны, играют в процессе восприятия изображений войны важную роль. Но процесс взаимодействия с технологиями плотно связан с технологиями и экранами прошлого, когда разные режимы восприятия тиражируемых изображений войны только формировались.

Первая мировая война – это война, впервые настолько массово представленная в изображениях² и так подробно задокументированная во всех отношениях. Фиксация происходящего была частью как личных стратегий, так и государственных: солдаты собирали предметы как свидетельства собственного военного опыта, писали письма и отправляли снимки родным,

² Войны XIX века, безусловно, фиксировались фотографически. В частности, изображения Крымской войны и Гражданской войны в США включены во многие книги по истории фотографии и становятся отправной точкой для разговоров о соотношении войны и фотографического медиума. Однако по количеству, распространяемым тиражам и разнообразию фотографического материала, который включает диапазон от созданных по заказу государства официальных серий до частных альбомов, составленных из фотографий солдат, документация Первой мировой войны превзошла все, что было до этого.

офицерам же командование нередко поручало писать истории, собирать артефакты и организовывать работу художников и фотографов для записи конфликта (Wellington, 2017, р. 3). При этом впервые так подробно документировались не только военные действия, но и смерти: в Великобритании были созданы отдельные ведомства для регистрации каждого погибшего. Если не тела, то по крайней мере имена всех погибших должны были быть найдены и упомянуты в бумагах и на памятных плитах (Laqueur, 2015, р. 452), которые в свою очередь еще раз фиксировались фотографией: родные, которые не могли получить тело погибшего, получали фотографию могилы (Laqueur, 2015, р. 464)³.

Одновременно это была невидимая траншейная война, невидимая прежде всего для ее участников. Большинству солдат и офицеров был доступен только небольшой участок фронта. В воспоминаниях они описывали фрагментарный, прежде всего телесный, а не визуальный опыт и отмечали необходимость существовать «скрыто, спрятавшись, сгорбившись» в ситуации, где зрение было едва ли не бесполезным инструментом (Wellington, 2017, р. 18).

В этих условиях изображения, полученные с помощью новых технических средств – фотографии и кино, подходили для формирования представлений о войне как у людей, находившихся далеко от линий фронта, так и у самих участников. Эти изображения не только были частью идеологических логик и установок, которые во многом описаны (см., например: Messinger, 1993), но и участвовали в становлении новых режимов видения и диапазонов чувств. В рефлексивной природе технического изображения заключены не столько ответы, сколько вопросы о способах видения изображений войны, рациональном и телесном восприятии и в конечном счете о соотношении с увиденным.

Эти вопросы значимы не только в отношении изначального исторического контекста изображений, но и в отношении современного взгляда на них. Исследователи критикуют недавние издания (их количество многократно возросло

³ См. также: Scates, 2006, р. 15.

к столетиям начала и окончания Первой мировой) за нерелексивное отношение к прошлому и иллюстративность, которые способствуют традиционализации исторических нарративов о войне и нивелированию этических вопросов (Court, 2017, p. 75). Нерелексивному взгляду, в частности, способствует то, что большинство изданий лишь стремятся к воссозданию «исторического зрелища», делают акцент преимущественно на новизне публикуемых изображений, а в случае с изданиями стереоскопических фотографий Первой мировой войны⁴ – на «трюкаческом способе представления» (*gimmicky modes of presentation*) (Court, 2017, p. 74).

В качестве альтернативы главенствующему нарративу предлагается, например, исследование фотографий из частных архивов и альбомов⁵, которое может способствовать появлению «исторической эмпатии», новое обращение к этическим вопросам о том, как и зачем смотреть на эти изображения сегодня, и более пристальное внимание к материальному носителю, физическому взаимодействию с изображением (Court, 2017). Однако сама по себе замена объекта исследования не гарантирует уход от устоявшихся нарративов, а пересмотр логики взгляда по отношению к официальным, привычным или растрогаженным изображениям имеет не меньший потенциал. В частности, интерес к связи этических и материальных контекстов, являвшихся частью меняющейся структуры чувств, столь же успешно может быть реализован в отношении тех самых «трюкаческих» изобра-

⁴ Среди недавно выпущенных изданий Джастин Курт (Court, 2017) упоминает следующие: Verney, J.-P. (2013). *The Great War in 3D: 1914-1918*. Black Dog & Leventhal Publishers; Jakob, V., Sagurna, S. (Eds.). (2014). *Front 14/18: The First World War in 3D*. Tecklenborg. (In German); Petiteau, A. (2014) War as spectacle: The Great War and photoscopic photography in France (1914-1930). In Thomas, A. (Ed.) *The Great War: The persuasive power of photography* (pp. 50-60). 5 Continents Editions, National Gallery of Canada.

⁵ Много фотоальбомов, в частности, сохранилось со стороны Германии, так как немцы снабжали своих солдат компактными камерами, поспособствовав таким образом формированию взгляда «солдата-туриста» (см. Court, 2017), и со стороны Британской империи, чьи офицеры в первые два года войны активно снимали на компактные камеры и затем публиковали снимки в официальной прессе (см. Wellington, 2017).

жений, чья иллюзорность и претензия на воспроизведение реальности с такой легкостью затягивают зрителя.

Стереоскопические серии, представляющие Первую мировую войну, создавались и продавались во всех странах-участниках во время и после войны⁶. Их можно рассматривать как часть большого процесса репрезентации войны, изображения которой демонстрировались в разных форматах: на страницах печатной прессы, в галереях, музеях и кинотеатрах. Многие из того, что показывалось, было создано в условиях цензурных ограничений и было связано с воспоминаниями солдат весьма опосредованно (Wellington, 2017, p. 70), однако производило впечатление на зрителей и хорошо оплачивалось издателями (Vjazova et al., 2014, p. 179). Стереоскопические серии не были исключением: для крупных компаний, таких как *Underwood & Underwood*, *Keystone View* и *Realistic Travels Publishers*, распространение серий было коммерческим предприятием.

Коммерческий интерес во многом был связан с возобновившейся популярностью стереоскопической фотографии, которая, сохраняя свои научные и развлекательные функции, стала также одним из первых глобально распространяющихся медиа. Благодаря новым стратегиям продаж, крупные стереоскопические компании с международным охватом распространяли стереоскопы и серии стереографий не только в городах, но и среди сельских жителей, особенно в США и Великобритании (Plunkett, 2008, p. 240). Первая мировая война не была первым военным конфликтом, ставшим видимым именно таким образом: стереоскопические карточки Англо-бурской (1899-1902) и Русско-японской (1904-1905) войн, а также Ихэтуаньского восстания (1899-1901) уже активно распространялись (Plunkett, 2008, p. 241), но и войны XIX века, в частности,

⁶ Точные тиражи часто узнать невозможно, но серии сохранились сразу в нескольких музейных и частных коллекциях, а также до недавнего времени продавались на аукционах (см., например: https://www.maggs.com/the-great-war_233124.htm; https://www.forumauctions.co.uk/50384/First-World-War-Realistic-Travels.-The-Great-War-500-consecutively-numbered-stereoviews-in-cloth-covered-book-style-boxes-1915-1920?view=lot_detail&auction_no=1037; <https://www.cowanauctions.com/lot/realistic-travels-london-the-great-war-approximately-468-stereoviews-housed-in-book-form-boxes-129591>), что свидетельствует о широком распространении.

Гражданская война в США (1861-1865), также были зафиксированы с помощью стереоскопических камер, хотя, по всей видимости, эти отпечатки продавались меньшими тиражами. Таким образом, изначально игравшая немалую роль в военнотопографических миссиях и документировании конфликтов, стереофотография во время Первой мировой войны становится способом передачи опыта войны нового типа. И хотя другие типы изображений и способы их трансляции не менее значимы, стереоскопические серии кажутся удачным примером для разговора о соотношении изображения войны и той зрительской позиции, в становлении которой они принимают участие.

В поле моего внимания будут стереофотографии из серии *The Great War*, выпущенной компанией *Realistic Travels Publishers*, которая была основана в 1908 году британцем канадского происхождения Чарльзом Хилтоном Гирдвудом⁷ (1878-1964), известным прежде всего историкам раннего британского кинематографа (см.: Hiley, 1993; Grosvenor, 2019), но также попадающим в поле зрения исследователей как фотограф и продавец стереопар (Plunkett, 2008; Leverty, 2011). Профессиональная траектория Гирвуда довольно показательна: от получения образования географа до работ в качестве фотографа, режиссера и владельца *Realistic Travels Publishers*. Давняя связь географического знания с индустрией стереоскопии⁸, вероятно, сыграла свою роль в его биографии. Не случайно одним из многих занятий Гирвуда стала работа на крупнейшее издательство *Underwood & Underwood* в качестве популяризатора и продавца стереофотографий и стереоскопов в Европе, Индии и Южной Африке, где он также начал работать как коммерческий фотограф-путешественник (Hiley, 1993, p. 132). То есть еще до основания собственной компании

⁷ Полное имя Charles Hilton DeWitt Girdwood, в прессе чаще всего упоминается как H. D. Girdwood.

⁸ Стереоскопические снимки в качестве наглядных пособий были задействованы во многих областях науки и образования, однако в географии, геологии и медицине они были наиболее востребованы.

он был включен в процесс распространения изображений, хорошо представлял структуру стереоскопического кадра, знал, какие сюжеты пользуются особой популярностью, и мог использовать свой опыт и как автор, и как предприниматель.

В основанной им компании *Realistic Travels Publishers* Гирдвуд не только стал управляющим, но и продолжил работать в качестве фотографа. Большинство фотографий серии *The Great War*, насчитывающей более шестисот изображений, он снимал сам на Западном фронте⁹. В своей наиболее полной версии¹⁰ серия была выпущена, как и многие тематические подборки стереофотографий того времени, в нескольких «книжных» боксах. Среди сюжетов: парады, передвижения войск, досуг офицеров и солдат, трофейное оружие, артиллерия, тяжелая техника, жизнь в окопах, и, наконец, военные действия – атаки, руины, взрывы. Во всей подборке лишь несколько десятков изображений, представляющих действия на поле боя или последствия сражений, что вполне объяснимо цензурными и техническими ограничениями, а также рисками, сопряженными с работой. Кроме того, исследователи сходятся в том, что большинство видов с поля боя, хоть и созданы в реальных условиях, представляют либо тренировки перед атакой, либо разыгранные на камеру сцены.

Существенной причиной такой театрализации было то, что одним из главных контекстов создания изображений во время Первой мировой войны были механизмы цензуры на всех этапах: от допуска на фронт до разрешения публиковать или демонстрировать отснятый материал на экранах. Гирдвуд не был в этом отношении исключением. Его путь на фронт занял больше года, а последующая судьба материалов сложилась непросто.

⁹ Съемку на Восточном фронте и в Италии он, вероятно, заказывал другим авторам, чьи имена остаются неизвестны.

¹⁰ В разном составе серия хранится, в частности, в Художественной галерее в Онтарио и в Центре Гарри Рэнсома (<https://norman.hrc.utexas.edu/photopublic/fullDisplay.cfm?CollID=16551>). Также она существует в частных коллекциях. Именно благодаря такой коллекции максимально полная подборка доступна на портале *The Great War in 3D*: <https://gallery.greatwarin3d.org>.

На войну он собирался отправиться в 1914 году из Индии, где к тому времени провел несколько лет, занимаясь «образовательной деятельностью». Спешно закончив учебник по географии, над которым работал, он планировал сопровождать на фронт первый индийский экспедиционный корпус. К этому моменту у него был опосредованный опыт в военной фотографии, так как, еще работая на *Underwood & Underwood*, он посылал фотографов для освещения Ихэтуаньского (Боксерского) восстания 1900 года в Китае и Русско-японской войны 1904-1905 годов. Характерно, что стремясь добиться аккредитации от Военного министерства (War Office) и Министерства по делам Индии (India Office), Гирдвуд аргументировал свое желание попасть на фронт тем, что «ничто так не впечатляет огромное количество жителей Востока, как представление изображений (pictorial representation)» (Hiley, 1993, p. 131), и, соответственно, распространение фотографий и фильмов о войне на территории Индии поспособствуют тому, чтобы «укрепить поддержку войны» и «бороться с духом беспокойства», так как граждане «смогут своими глазами увидеть фактическое положение дел, в частности то, как хорошо об индийцах заботятся в лагере, в окопе и в госпитале» (Ibid.). При этом основной целью Гирдвуда должно было стать производство фильма: фотография и стереофотография были важными, но побочными продуктами процесса киносъемки. Эта логика была близка руководству главного штаба, уже осознававшему пропагандистскую силу и возможности новых технических средств, прежде всего кинематографа. Однако, несмотря на его предусмотрительность в переговорах, общее недоверие и нащупывание границ цензуры со стороны Военного министерства не позволили Гирдвуду сразу получить возможность снимать на фронте. В начале лета 1915 года руководство министерства уступило и согласовало его краткий визит на фронт, хотя серьезность его приготовлений и количество оборудования, включавшего обычные и стереокамеры¹¹, кинокамеру и большие запасы пленки, выдавали его намерения

¹¹ Фотографии, дублирующие стереоскопические, но снятые в обычном формате, хранятся, в частности, в Британской национальной библиотеке.

задержаться дольше и вызывали подозрения. Только два месяца спустя после получения первого разрешения, в июле 1915 года, Гирдвуд отправился во Францию в должности географа и исторического фотографа правительства Индии, которую он придумал сам (Hiley, 1993, p. 133).

Многочисленные согласования, получение разрешений, постоянный контроль за его перемещениями, безусловно, ставили Гирдвуда, как и большинство допущенных на поля военных действий фотографов, в зависимое положение. Авторам запрещали публиковать любые групповые фотографии офицеров, советовали не делать слишком много снимков раненых, избегать удручающих изображений, а специальный представитель должен был доставить готовые негативы в Военное министерство после завершения работы. Сюжеты и способы съемки Гирдвуда также пытались предопределить еще до начала работы: он получил список разрешенных для освещения тем от сотрудников главного штаба, в первый день съемок его попросили подписать заявление, подтверждающее, что авторские права на все фильмы и фотографии будут принадлежать Военному министерству, а также обязали предоставлять по два отпечатка каждой фотографии для цензурирования перед публикацией. Дополнительные ограничения ждали Гирдвуда в процессе съемок. Помимо регламентации деятельности со стороны командования, не стремившегося допускать каких бы то ни было корреспондентов на первую линию, снимать настоящие атаки непосредственно на поле боя не позволяло оборудование, подразумевавшее расстановку кино- и фотокамер, подготовку стеклянных пластин и прочие манипуляции. Гирдвуд и его помощник были готовы идти на риск, однако руководство волновали не только безопасность корреспондентов, но и возможное получение несогласованных материалов, распространение которых будет сложно контролировать. В результате за полтора месяца работы Гирдвуду удалось снимать всего в течение восемнадцати дней, и, возможно, самыми ценными из снятых материалов стали две постановочные атаки.

Наконец, регламентировалась возможность выпустить материалы на публику. Уже в процессе работы Гирдвуда в Министерстве по делам Индии заметили, что созданные

им стереоизображения и фильмы плохо подходят для пропагандистской кампании в сельских областях Индии, и предположили, что основной его целью был коммерческий интерес и возможность выхода на британский рынок изображений, что не входило в изначальные планы Министерства (Hiley, 1993, p. 133). После многочисленных переговоров, только к сентябрю 1916 года ему удалось смонтировать фильм под названием *With the Empire's Fighters* и согласовать показы только одного его экземпляра с чтением лекций. Это привело к коммерческому провалу, так как отснятый материал устарел и был продублирован в более поздней хронике, а публика стала более чувствительной к подмене и отчетливо распознавала фикциональную природу многих кадров (Hiley, 1993, p. 144)¹².

Единственная копия фильма Гирдвуда износилась и со временем была утрачена, таким образом серия *The Great War* осталась основным результатом работы Гирдвуда во время войны. Тем не менее она не только не совпадает с фильмом буквально, но представляет собой чрезвычайно разнородный материал. Помимо кадров, которые удалось снять самому Гирдвуду в 1915 году и которые частично дублировали кадры фильма, в нее входят фотографии, заказанные другим авторам в разных частях фронта, фотографии, сделанные после окончания войны и, возможно, перекупленные у других изготовителей стереопар. Даты и подписи в разных выпусках переставлены, некоторые дублируются под разными изображениями, и, хотя во всех версиях серии есть характерная для таких изданий сквозная нумерация карточек, она не соответствует ни хронологическому, ни какому-то другому улавливаемому порядку. Неизвестны и многие детали публичной судьбы серии, в частности, точные тиражи и время выпуска. По основной версии, она выпускалась и распространялась уже после войны (учитывая цензурные ограничения и присутствие послевоенных кадров в подборке) вплоть до 1920-х годов.

В стремлении показать идеализированную картину и в повторяемости сюжетов *The Great War* достаточно репрезентативна с точки зрения официального представления

¹² О восприятии фильмов во время Первой мировой войны см. также Grosvenor (2021).

конфликта широкой публике. Кроме того, она сделана с учетом визуальных канонов своего времени и довольно точным пониманием структуры стереоскопического кадра. При этом кажется возможным говорить не столько о ее регламентированности или неудачном коммерческом и творческом опыте Гирдвуда, но о том, как стереографии, созданные в условиях цензуры и изначально нацеленные на репрезентацию «позитивного образа» войны, в силу своих качеств и особенностей технологии, тем не менее остались странными свидетельствами, при взгляде с временной дистанции многократно усложняющими опосредованность передаваемого опыта и вопрошающие зрителя о его соотношении с увиденным. Сомнительное происхождение снимков, способствующее легкому определению их в качестве постановочных и недовосточерных, делает их в то же время важным источником для разговора о множественных значениях изображений войны.

Не только цензура способствовала дистанцированию от «реальности» и превращению войны в спектакль или набор мизансцен. Существенную роль играли и технические ограничения: громоздкость аппаратуры и время, которое необходимо было затратить на подготовку и смену пластин или киноплёнки. Кроме того, в случае с фотографиями влияли и сформировавшиеся визуальные каноны изображения войны: подражая живописи и графике, фотографы воспроизводили композиционные схемы, которые были приняты, например, в батальном жанре, а в случае с Первой мировой войной образцами могли служить фотографические изображения войн XIX века, в частности Гражданской войны в США или Крымской войны.

Работа Гирдвуда была частью этого большого спектакля. Ограничения позволяли ему снимать военные действия только после их завершения или во время учений, а главное, он был одним из первых, на ком военное командование опробовало практику постановки атак на камеру. Хотя Гирдвуд согласился работать в предложенных обстоятельствах, его не устраивало такое положение вещей. Несмотря на уловки, используемые в переговорах, в его планы входило

документирование происходящего, что в его представлениях могло не противоречить пропагандистским задачам. И утраченный фильм, и стереоскопическая серия, доходившая до зрителя в качестве запоздавшей хроники и конструирующая коллективную память о войне, соответствуют тому пониманию «документа», которое, хоть и основано на вере в прямой доступ к реальности, на практике реализуется скорее в надеждении изображения определенными функциями (см.: Rouillé, 2011). Кинематографический нарратив, монтаж, визуальное и смысловое построение кадра, то есть все условности и приемы, которые опосредовали замысел, также были частью документальности Гирдвуда. Буквальная постановка на камеру стала добавлением к длинному ряду опосредований, хотя и самым существенным. С точки зрения прагматики и коммерческого успеха это сыграло злую шутку, но для описания разных логик зрения сохранившиеся следы такого документального спектакля – чрезвычайно интересный материал. Они вовлекают зрителя в специфический режим видения на грани реального и фикционального, часто обнажая постановку как таковую и при этом не теряя силы своего воздействия.

Одной из первых съемок Гирдвуда и его коллеги Беккета была съемка оркестра 40-го Патанского полка, «исполняющего Марсельезу перед французской публикой на ферме», где они сопровождали фотографа из первой типографии Корпуса королевских инженеров (Hiley, 1993, p. 134). Другой пример постановки – съемка учебной атаки Первого батальона Первого полка гуркхов недалеко от деревни Мервиль, которой Гирдвуду удалось добиться после многочисленных жалоб на жесткие ограничения, которые не позволяли получить хоть сколько-нибудь интересный материал. Все действия были тщательно срежиссированы для камеры: гуркхи продвигались через лиственный лес, чтобы атаковать учебную траншею, бросали дымовые шашки, делая вид, что это ручные гранаты, а солдаты лежали на земле, изображая мертвых и раненых (Hiley, 1993, p. 135).

Еще одна атака, попавшая в объектив Гирдвуда, также была постановочной и названа впоследствии «Захват немецкой траншеи “Лестерами”». Исследователи отмечают, что в создание этой сцены были вложены немалые усилия:

британские солдаты наступали из-за мешков с песком, выступавших стеной, некоторые из них продвигались вперед и прыгали в немецкие окопы, в то время как другие изображали раненых и убитых, при этом не только британцев, но и немцев, переодевшись в немецкую униформу (Hiley, 1993). Также было показано, как британские солдаты спасают раненых, осторожно поднимая на носилки двух раненных в голову товарищей. В финальном эпизоде солдаты продвигаются вдоль захваченной траншеи, бросая ручные гранаты, чтобы уничтожить оставшихся защитников, и, в кульминации, арестовывают немецкого солдата, послушно поднимающего руки перед направляющими на него оружие британцами.

Несмотря на сомнения со стороны руководства, серьезных попыток запретить показ этого эпизода как реального боя предпринято не было. Такое отношение во многом связано с тем, что атака инсценировалась для пропаганды в колониальных землях и никто не ожидал, что Гирдвуд в итоге выпустит ее на британский рынок. Когда кинопленка и фотографии были отправлены цензорам, Военное министерство запретило их публикацию в Великобритании, тем не менее разрешив использование в Индии. Неравное разграничение между фактом и вымыслом, представление о том, что более искушенные жители Великобритании могут распознать постановку, в то время как не обладающие насмотренностью жители Индии будут готовы принять эти материалы за настоящие свидетельства войны, было как при допуске Гирдвуда на фронт, так и при завершении работы.

Все срежиссированные сцены, в результате пропавшие вместе с финальной версией фильма, дублировались фотокамерами и входили в разные версии подборки *The Great War*. Зрелищность, продуманность, композиционная выверенность большинства снимков выдают внимательному зрителю сценографическую природу всей серии, где соединяются элементы театра, только появившегося кинематографа, жанра живых картин и других визуальных практик. Возможно, самые показательные в этом отношении фотографии, демонстрирующие жизнь в окопах: переноску и перевязку раненых, отдых между боями, затаившихся перед атакой военных, взятие в плен

противника (роль которого мог исполнять переодетый в немецкую военную форму британский солдат; илл.1). Парадоксально, но с точки зрения стереоскопического эффекта эти же снимки больше других отсылают к реальности. Во многом благодаря съемке с подходящего расстояния и включению в кадр множества планов, они оказываются самыми эффектными по глубине и рельефности фактур, усиливая стереоскопическую иллюзию и предлагая зрителю поместить себя внутри почти материализовавшегося изображения.

Если видеть в практике стереоскопии воплощение «желания реальности» (Godbey, 2012, p. 270), подобные изображения отвечают этому желанию наиболее полно. Предельно усиленная опосредованность такого типа представления (highly mediated representation; Godbey, 2012, p. 271) не мешает эффекту захватывать зрителя. Достигающая своего апогея постановка встречается здесь со стереоскопической иллюзией, которая может пониматься и буквально как оптический эффект, и как эффект, участвующий в становлении новой системы видения и при этом имитирующий логику зрения предыдущих эпох, в том числе воплощенную в театре (Crary, 1992), и как симулятивные эффекты, заигрывающие с физиологическими реакциями зрителя (Kittler, 2009; Fischer-Lichte, 2015).



Илл. 1. «Kamerad!» – в ответ на наш обстрел ошеломленные гунны покидают укрытия неподалёку от Мартенпюша.

«Желание реальности», воплощенное в иллюзии, как и в целом смещение границ между фактом и вымыслом, постановкой и документальностью, было характерно не только для этой конкретной серии, что отсылает к другому пониманию «реальности» в культуре начала XX века и в целом к условности этой категории (см.: Pauli, 2006). В своей книге «Выставляя войну. Великая война, музеи и память в Великобритании, Канаде и Австралии» Дженнифер Веллингтон описывает поиск аутентичного опыта в тех формах репрезентации войны, с которыми встречался современник Первой мировой (Wellington, 2017, pp. 15-59). Это касалось, в частности, экспозиционных решений в музеях и на выставках. Стремление показать «войну как таковую» могло реализовываться как через экспонирование реальных трофеев – оружия, предметов быта и так далее, – так и через практики, которые сегодня мы могли бы назвать реконструкцией или симуляцией (в музеях они применяются до сих пор). Одним из таких примеров была выставка, организованная изданием *Daily Mail* для Британского общества Красного Креста и Ордена Святого Иоанна в Найтсбридже в марте и апреле 1916 года. На ней были представлены полноразмерные траншеи, настоящие блиндажи, заграждения из колючей проволоки, были выкопаны землянки, облицованные досками, гофрированным железом и мешками с песком и снабженные столом, печкой и стульями. Все было сделано так, чтобы, проходя через туннель, посетитель едва не задевал стены траншеи. Описывая выставку, ее создатели подчеркивали чувственную иллюзию реальности и отмечали, что такой подход выходит за рамки стандартных форм репрезентации и в каком-то смысле «не имитирует реальность, а является ею» (Wellington, 2017, p. 24). Стереоскопический кадр, в котором зритель тоже оказывается едва ли не внутри окопа, прикасаясь взглядом к фактурам земли, деревянных и металлических конструкций, но, как и в случае с выставкой, оставляет его на безопасной дистанции, дает возможность почувствовать следы войны, но не вступать в буквальное взаимодействие.

Напряжение между иллюзией и реальностью обуславливали и сами условия созданий изображений. Многие кадры атак и их последствий делались Гирдвудом на поле,



Илл. 2. Инженерные войска убирают брошенный танк, мешающий строительству настилов на подступах к Перону.

где действительно недавно закончился бой. Другие демонстрировали то или иное совершаемое солдатами действие, которое вряд ли было придумано только для камеры, однако скорее всего сопровождалось указаниями фотографа по расстановке фигур и постановке эффектных для кадра поз (илл. 2)¹³. Вполне реальное пространство войны, где функции актеров выполняют действующие солдаты, а статус тел погибших неопределен¹⁴, создает специфическую ситуацию постановки без актеров, балансирующую между эффектом театра и жуткой реальностью.

Постановка на уровне производства изображения, сюжетов и приемов съемки сочетается в стереофотографиях Гирдвуда с эффектом сцены, который относится непосредственно к объему и опыту просмотра стереокадра. Стереоскоп соединяет

¹³ Эта практика была вполне стандартной, в частности, для этнографических съемок того же времени, во время которых фотограф не обязательно придумывал постановку сам, но, например, просил сельских жителей во время сбора урожая на время выстроить мизансцену и замереть перед камерой.

¹⁴ На некоторых снимках британские солдаты, переодетые в немецкую форму, изображают мертвых, однако на других в кадр действительно попадают тела погибших.

плоскости и реальное пространство в единый образ и вполне напоминает о классической модели театра в виде сцены-коробки с рампой и погруженным в темноту зрительным залом, а на некоторых изображениях объекты выглядят плоскими, как театральные декорации. Это сходство может быть увидено как «поверхностное»: по замечанию Джонатана Крэри, отсутствие в стереоскопе привычной перспективы, которую в театре рационализируют движения актеров, дробность элементов и недоступность их для целостного восприятия, не создает, а разрушает сценическую связь между зрителем и объектом, заменяя ее «технической реконструкцией уже воспроизведенного мира, расколотого на две нетождественные модели» (Crary, 1992, p. 128).

Однако этот акцент на симулятивности стереоскопического эффекта и разрушении перспективы не отменяет спектаклярности военных стереографий, позволяющей зрителю быть замороженным зрелищем войны на безопасной дистанции. Ставшее общим местом при описании изображений войны понятие «спектакль» может означать и постановку как таковую, и эффект живой картины, и степень эмоциональной дистанцированности, характерной для взгляда на военные изображения (см., например: Danahay, 2022, pp. 29-30). Кроме того, оно может указывать на сопоставление самих практик просмотра, в которых вполне реальная война оказывается для наблюдающего на столь же удобной и безопасной дистанции, как изображение войны в стереоскопе или в практиках панорамы. Анализируя серию Александра Гарднера, снятую во время Гражданской войны в США во время битвы при Антиетаме, Эмили Годбей описывает, как люди приезжали смотреть на битву с корзинами для пикника и биноклями (Godbey, 2012, p. 271)¹⁵. Бинокль, используемый и в театре, и для просмотра панорамы, и для военной рекогносцировки близок стереоскопу по эффекту фрагментирования и оптического увеличения сцены. Они оба создают оптически-сценический контекст войны, позволяют присутствовать одновременно вблизи и на расстоянии.

¹⁵ Это свидетельствует о совсем других представлениях о цензуре во время Гражданской войны.

Изображения, сделанные Гирдвудом на полях сражений, таким образом, оказываются на пересечении очень разного опыта и разных условий. Будучи постановкой по форме, они были выполнены в условиях реальной войны с участием солдат в качестве актеров и в этом отношении вполне соотносились со стремлением и одновременно невозможностью зрителей прикоснуться к реальному опыту войны, который только реконструировался с помощью отдельных предметов, трофеев, изображений или экспозиционных воссозданий траншей. Мерцание реальности и иллюзорности самого стереоскопического изображения причудливым образом соотносится с мерцанием постановочности и документальности в содержании изображений, создавая ситуацию изменчивой дистанции, позволяющей как максимально приблизить сцену, так и остаться на безопасном расстоянии.

Взаимное мерцание между постановочностью и документальностью, иллюзией и реальностью, наличием и отсутствием дистанции проявляет принципиально разные состояния телесности субъекта. Телесный опыт человека, непосредственно переживающего опыт войны с его ощущениями физического напряжения, разных температур, звуков, запахов, тяжести, боли, радикально отличается от телесного опыта человека, смотрящего на ужасы войны с безопасной дистанции собственной гостинной, специальной музейной экспозиции, театрального или кинозала. Многие изображения войны, в свою очередь, словно пытаются преодолеть этот разрыв, демонстрируя все большие подробности и детали покалеченных тел, фактур, всего, что может апеллировать к телесному опыту через зрение, того, что захватывает и одновременно побуждает не смотреть.

Стереоскопическое изображение имеет особое соотношение с телесным опытом. Взаимосвязь между зрением, осязанием и восприятием глубины по-разному понималась в культуре, в том числе самими изобретателями стереоскопов (Plunkett, 2013), однако все они осмыслили «тактильность» просмотра стереопар. В свою очередь, более позднее понимание стереоскопического опыта как имитации физиологических

ощущений, основанной на иллюзии материальности объектов и поверхностей, подменяющей осязание зрением (Crary, 1992), соотносится с идеями перформативных теорий, которые настаивают на иллюзорности соприсутствия тел при просмотре любых технических изображений, отмечая, тем не менее, что утраченная телесность возвращается зрителю медиаизображений в виде физиологических реакций на увиденное (Fischer-Lichte, 2015). Наконец, еще одну физическую связь изображения со зрителем определяет то, что в стереоскопе тело зрителя является частью самого оптического прибора и обязательным условием производства изображения (Crary, 1992, p. 133). Два измерения телесности начинают соотноситься: изображенные тела и материи и тело зрителя, которое буквально создает изображение.

В фотографиях Гирдвуда нет буквального стремления показать физиологические ужасы войны. Во многом за счет цензуры и постановки даже мертвые (часто постановочно-мертвые) тела не шокируют зрителя, а призывают и позволяют смотреть долго и пристально (илл.3). Однако сюжеты и фактуры задействуют физический опыт зрителя, а главная связь с телом сохраняется через стереоскопический эффект, вовлекающий зрителя в пространство изображения



Илл. 3. Откапывая тела солдат, погибших в Зуавском лесу в сражении за кратер, атакованный непобедимой 6-й дивизией.

не только визуально, но и телесно. Если в других популярных жанрах стереоскопии эффект материи и физического измерения, благодаря которому проявляются невидимые на двухмерном снимке детали, позволял зрителю прикоснуться к далеким территориям или почувствовать близость обнаженного тела, то в военных стереографиях предлагается физически соприутствовать с насильственной смертью.

Тела живые и мертвые на стереографиях с поля боя, как правило, показаны средним планом. Зрителю предлагается та или иная сцена, которую он может рассмотреть целиком, но при этом довольно подробно, общий план дополняется движением взгляда через изображение, заставляющим фокусироваться на фрагментах (Krauss, 1982, p. 314). При взгляде на тела особенно неудобным оказывается сочетание позиций стороннего наблюдателя и участника. В каком-то смысле именно ее предлагают фотографии Гирдвуда: камера фотографа следует за солдатами и предлагает наблюдать происходящее часто из-за спины или сбоку, гораздо реже встречаться лицом к лицу. При этом дистанция недостаточна, чтобы зритель мог оставаться исключительно в стороне: с нее невозможно полностью прочувствовать ужас войны, но и невозможно наблюдать не вовлекаясь.

Эта предлагаемая зрителю позиция отчасти проявляет напряжение между тем, что нужно или дозволено было показывать, и тем, что снимающий сам переживал на войне. Хотя большая часть съемок проходила далеко за линией фронта, фотографы сталкивались с опасностью дальнего артиллерийского огня, поэтому, даже несмотря на постановочность изображенных атак, Гирдвуд успел ощутить опыт пребывания на войне. Он пробыл на фронте несколько месяцев, в течение которых оказывался под обстрелами и физически соприкасался с происходящим:

[...] первые две недели мы никогда не спали более четырех часов
[...] часто проезжали 50 или 100 миль к отдаленным частям линии огня, а затем, когда для автомобилей становилось небезопасно везти нас дальше, мы шли пешком к коммуникационным траншеям и через них. [...] Каждый день, когда мы возвращались из окопов к своей машине, мы размышляли о том, найдем ли ее разорванной на куски или нет. (Hiley, 1993, p. 138)

Гирдвуд также признавал, что всякий раз, когда ему приходилось перезаряжать свои камеры в блиндаже, он остро осознавал, что при нем находятся сотни метров легковоспламеняющейся пленки, которая делает его особенно уязвимым в условиях открытого огня. Он отмечал, что они с помощником никогда не перезаряжали камеры в заваленных соломой землянках, предпочитая «выбраться на открытое место и воспользоваться шансом быть убитыми снарядами на месте, а не оказаться закованными в блиндаже вместе с пылающей пленкой» (Hiley, 1993, p. 138). Сохранившиеся на снимках следы от дымящихся снарядов, фактуры разрушенных зданий и обгорелых деревьев на безопасных для зрителя стереографиях Гирдвуда соотносятся с его собственным опытом, который обусловлен идеализированно-литературным описанием, подобно тому как изображения – постановкой и стереоскопическим эффектом:

В первый раз мы попали под артиллерийский обстрел на дороге Ла-Бассе. [...] Немецкие снаряды начали рваться перед нами, поднимая горы мусора, земли, веток, бревен и так далее. Это определенно будоражит – идти вперед без оглядки, когда наши батареи стреляют почти у самых твоих ног. С сотрясающим нервы звуком, похожим на треск рвущейся грубой ткани, снаряды проносятся по воздуху, достигая свои разрушительные цели. Мгновение спустя видно, как темное облако стремительно поднимается к небу и вечернюю тишину нарушает громкий взрыв. Мы срезаем путь по полям, чтобы не попасть на прямую линию ответного огня немцев, когда без малейшего предупреждения у самых наших ног взрывается еще больше снарядов... [...] Воздух кажется живым от свиста снарядов: немецкие батареи стреляют, наши орудия отвечают с удвоенной интенсивностью, и время от времени воздух разрывается, словно молнии, рассекающие пространство, когда наши огромные Grandmothers несутся к немецким позициям. (Girdwood, 1917, p. 8)

Подобные комментарии Гирдвуда отчасти вписываются в сложившиеся позднее представления об опыте участников Первой мировой. В частности, о том, как менялся телесный опыт солдата в сравнении с войнами предшествующих веков: усиливалась интенсивность насилия и физических нагрузок, нарастал стресс, который парализовывал в самый опасный

момент, требовалась новая техника тела, подразумевающая необходимость воевать на корточках или лежа, пригибаться, ползти, пытаться защитить тело и задействовать инстинктивное поведение. Кроме того, насилие и смерть становились все больше анонимными и деперсонифицированными, артиллерийские обстрелы, которые становятся основной причиной ранений и смерти, позволяют почти не видеть, кто убивает и кого (см.: Korben et al., 2016, pp. 261-271).

Стереогрaфии Гирдвуда, в свою очередь предлагая именно картины, сцены войны, на уровне содержания изображения мало соотносятся с фрагментарным и неспектаклярным физическим опытом. Они не демонстрируют буквально новые типы ранений и смертей, редко, но все-таки присутствующих на других, неподцензурных снимках Первой мировой. Но при этом вполне представляют анонимность происходящего. Мы видим по большей части уже последствия атак, реальных или вымышленных: тела, дым от разорвавшихся снарядов, сгоревшие деревья, разрушенные здания. Присутствие множества людей в кадре не мешает отсутствию субъекта действия: война здесь действует «как таковая».

Содержательная и текстовая гладкость изображений (каждое сопровождается «правильной» подписью) может усыпить чувствительность зрителя, однако стереоскопический эффект настаивает на материальности и необходимости телесного контакта с образом, проявляющимся только благодаря этому контакту. Подразумевающее медленный взгляд объемное пространство усиливает фактуры и материи. Тот же эффект, что позволяет создать безопасную дистанцию, с которой можно наблюдать смерть, заставляет одновременно ощутить ее почти физически. При этом материальность смерти проявляется не только и не столько при взгляде на человеческие тела. Повреждения, травмы, разрывы, в основном невидимые в отношении тел, проявляются тем не менее в фактурах руин, сгоревших деревьев, искореженной снарядами или просто исхоженной земли.

В третьем томе «Истории тела» при описании новой структуры опыта во время Первой мировой войны, Стефан Одуан-Рузо отмечает значимость сенсорной агрессии, связанной с боевыми действиями:

Очень важную роль играют зрительные стимулы, в первую очередь визуальный шок, который вызывает вид мертвого или раненого тела [...] этот образ становится неотделим от мыслей о том, что будет с собственным телом человека, который это видел. На мгновение другой становится тобой самим. [...] Современная военная психиатрия указывает, что [...] другие визуальные переживания также могут вызывать ощутимые физические страдания: раненые или мертвые лошади, например, легко ассоциируются с людьми благодаря их антропологической смежности; развалины также отсылают к телесности, поскольку жилище – это защитная оболочка человеческого тела; сюда же относятся леса, уничтоженные картечью, – дерево также становится метафорой человеческого тела¹⁶. (Korben et al., 2016, p. 274)

Речь здесь прежде всего о непосредственном опыте, свидетельстве, и в этом смысле «визуальные переживания» – это переживания и телесные. Однако изображение, пусть и опосредуя этот опыт, способно запускать аффективные реакции, и сочетание дистанции и одновременно телесного измерения в стереоскопическом изображении делает его в этом отношении еще более действенным.

Изображения с поля боя в серии *The Great War*, как и многие другие стереографии войны, держат зрителя в этом пограничном положении. Они не столько буквально передают опыт войны с ее телесным ужасом, сжатостью тела, акустическим опытом, но в силу стереоскопического эффекта и постановочности включают его в происходящее, моделируя другой опыт. Его условия – пограничность физических чувств: фактуры почти ощутимы, но только видимы глазом, снаряды разрываются, но в абсолютной тишине, действие вот-тот придет в движение, но остается застывшим. В каком-то смысле это сглаживает, уплощает структуру чувств, все в этом иллюзорном мире притуплено, чувствуется вполтину¹⁷ и в этом пла-

¹⁶ О множественном соотношении людей и деревьев во время Первой мировой войны см. также Saunders (2014).

¹⁷ Подобное описание чувственного опыта есть, например, в рассказе Александра Иванова «Стереоскоп», где герой попадает внутрь объемного изображения и путешествует по застывшему миру (Ivanov, 1909).

не схоже с описанием состояния на войне, когда все словно происходит не с тобой. В этом эффекте во многом и состоит специфичная «реальность» стереоскопии: она предлагает состояние бестелесной телесности, чувство без чувств, материальное отсутствие материи – всю ту пограничность опыта, в котором человек теряет субъектность, становится частью войны или частью оптического прибора, хотя до конца не растворяется в них.

Содержание изображений, обрывки контекста, технические условия, современные эффекты взгляда, теоретическое усилие – все это элементы исследовательского взгляда, конструирующего зрительский опыт, редко напрямую соотносимый с реакцией конкретных людей, для которых эти изображения предназначались. В случае с работами Гирдвуда существуют отдельные свидетельства о реакциях на его фильм. В результате всех цензурных ограничений ему удалось согласовать только показы одного экземпляра фильма с чтением лекций: таким образом фильм был лишен своей тиражной природы и возможности воздействовать на широкую аудиторию. Если в целом в Великобритании фильм был встречен публикой критически – очевидная постановочность мешала воспринимать его как источник сведений о войне и тем более мешала изначальным идеологическим целям (Hiley, 1993, p. 144), – то в некоторых провинциях провинции, где публика была менее искушенной и не так остро реагировала на подделку, он снискал неожиданную популярность, особенно у аудитории школьников, принимавших на веру увиденное (Hiley, 1993, p. 145). В результате фильм, постепенно и вовсе исчезнувший из истории раннего кинематографа, рассматривается главным образом в контексте разговора о быстро меняющемся в начале XX века представлении о документальности.

Стереоскопические серии Гирдвуда, которые были дополнительным продуктом кинематографического производства, несмотря на растиражированность в современных популярных

материалах о Первой мировой войне¹⁸, по большей части остаются вне исследовательского поля зрения, в том числе это касается зрительских реакций, которые почти невозможно извлечь из источников. Можно говорить скорее о предполагаемом зрителе Первой мировой войны, воссоздаваемом по тем интенциям и предписаниям, в которые он был вовлечен, например, на выставках. В частности, для военных выставок в Великобритании более характерной была идея, что на фотографиях люди могут узнать своих находящихся на фронте близких, в то время как в Австралии задачей выставок была поддержка вернувшихся с фронта солдат, которые узнавали свой опыт и видели оправдание потерь, хотя со временем эти установки могли меняться (Wellington, 2017, pp. 312-317). Достигались ли цели, никогда не будет известно, но в контексте войны особенно характерно это подчеркивание связи фотографического изображения и узнавания, столь близкое идее опознания.

Стереоскопические изображения Гирдвуда на уровне прагматики вполне отвечали задаче сконструировать воспоминания о войне: идеализированные, иллюзорные и безопасные. Учитывая реакцию школьников и неискушенной аудитории на фильмы, можно допустить, что военные стереофотографии также находили своего благодарного зрителя, готового доверять поглощающей иллюзии. Однако та же иллюзия, основанная на технологических и содержательных трюках, способна нарушать прагматические стремления создателей и ставить зрителя, особенно смотрящего с временной дистанции, на совершенно другие позиции.

В стереографиях Гирдвуда зритель становится одновременно свидетелем и участником происходящего. Во многом это происходит за счет включения зрителя в обволакивающую глубину и за счет построения кадра, которое формирует условия, где он словно следует за солдатами, при этом никогда не приближаясь

¹⁸ Многие тексты на просторах интернета иллюстрируются снимком Гирдвуда, на котором изображены солдаты-шотландцы в окопе, при этом часто изображение не удаётся даже подписи и тем более указания на изначальный стереоскопический формат кадра.

настолько, чтобы стать одним из них. Нет никаких других точек взгляда, кроме взгляда участника, но вместе с тем действие дистанцировано и происходит «на сцене».

Вовлечение заключено и в том, что отсылающие к телесному опыту сюжеты и фактуры оказываются в специфической связи с телом зрителя, которое создает условия для появления изображения, составляет его материальность. Задающее логику соучастия устройство кадра дополняется физическим участием в создании изображения. При этом эта позиция зафиксирована и в каком-то смысле принудительна: стереоскопическое изображение подразумевает длительность, невозможность отвернуться, отвести взгляд. Вопрос об этической ответственности зрителя, поставленный Сьюзан Сонтаг в отношении любых изображений войны (Sontag, 2003), в военных стереографиях приобретает почти физически ощутимое измерение, обусловленное ответственностью за производство изображения.

Сонтаг критикует логику взгляда, которую, по ее представлению, предлагают фотографии, изображающие насилие буквально: шокирующие, приучающие смотреть на смерть, требующие от зрителя сочувствия, вызывающие ненависть к противнику. СтереогRAFии Гирдвуда, как и многие другие изображения Первой мировой войны, не следуют этому прямому жесту. Цензурируемая постановка приводит к почти полному отсутствию снимков, прямо изображающих ужасы войны – растерзанные тела, оторванные конечности, искореженные предметы, – то есть отсутствию изображений, на которые часто невыносимо смотреть¹⁹. Тела погибших солдат все-таки попадали в кадр, но на общем фоне выстроенной картинки и в сопровождении «правильной» подписи они не вызывают желания отвернуться. Эти изображения, напротив, провоцируют смотреть на них долго, вглядываться в детали, перемещаться по объемному пространству, даже если оно оказывается пространством смерти, разглядывать тела (реже – лица) погибших или тех, кто изображает погибших. Выстраивающая дистанцию постановка в сочетании со стереоскопическим эффектом позволяет долго смотреть на смерть.

¹⁹ Но которые станут привычными и даже притягательными для зрителя XX века.



Илл. 4. Павшие при прикрытии отступления 5-й армии у Альберта во время наступления гуннов в 1918 году.

Показателен в этом отношении кадр, надпись на котором сообщает, что перед зрителем солдаты, «павшие при прикрытии отступления 5-й армии у Альберта во время наступления гуннов в 1918 году» (илл.4). За счет среднего расстояния съемки и сочетания планов стереоскоп дает очень четкий эффект объема и рельефа, совсем не создавая эффекта плоской декорации, присущего снимкам, снятым с более дальней дистанции. По другой версии снимок гораздо более ранний и относится к битве Лестерского полка 1915 года, той самой, которую Гирдвуду разрешили реконструировать вместе с немецкой униформой и реквизитом, таким как дымовые шашки и носилки. В стереоскоп прекрасно видны, почти осязаемы фактура земли и лежащие на ней тела, поначалу кажется, что в кадр попадают трое, но при внимательном взгляде становятся заметны еще три фигуры. Дым создает дополнительный объемный эффект, обволакивая часть кадра на втором плане и еще больше вовлекая зрителя внутрь изображения.

В контексте разговора о том, может ли изображение мобилизовать на противодействие войне, одной из образцовых «по своей продуманности и силе» (Sontag, 2003, р. 96) Сьюзан Сонтаг называет работу Джеффа Уолла 1992 года «Беседы мертвых солдат». Как представляется, утвердительного

ответа это изображение (как и любое другое) не дает. Однако сила его заключается в очень точном этическом обозначении места зрителя: нарочито постановочное и сконструированное из разных кадров изображение огромного формата, «захватывающее», вовлекающее зрителя как за счет масштаба и материальности, так и за счет композиции, где все действующие лица заняты и не обращают внимания на смотрящего, словно фигуры на полотнах французской живописи XVIII века, описанные Майклом Фридом (Fried, 1980), оставляют зрителя в ситуации, где он и вовлечен, и абсолютно не нужен, не представляет интереса для действующих лиц, переживающих опыт, недоступный тому, кто пытается смотреть со стороны. И в этой мерцающей дистанции и есть сила, если не противостояния, то созерцания и размышления, которые скорее способны превратиться в действие, чем эффект от напрямую обличающего изображения²⁰.

Парадоксальным образом «Павшие при прикрытии отступления 5-й армии», как и некоторые другие изображения Гирдвуда, ретроспективно кажутся композиционно близкими изображению Уолла. Созданное в совершенно ином контексте, с обратной интенцией – не отвратить, а подкрепить существование войны, – прошедшее все цензурные механизмы стереоскопическое изображение вовлекает зрителя с помощью технологии и усиливает это постановкой, оставляя его в странном, пограничном положении. Мы вряд ли узнаем, как именно оно могло быть увидено современниками, то готовыми верить в представляемые образы, то сопротивлявшимся откровенному обману, но спустя столетие сила этих изображений, кажется, состоит именно в неопределенности значений, еще более подвижных в эфемерном пространстве стереоско-

²⁰ Подробнее о том, как работы Джеффа Уолла могут быть сопоставлены с визуальными стратегиями живописи раннего Нового времени и о том, какое изменение зрительской позиции они представляют, см. доклад Оксаны Гавришиной «Постановочная постфотография: Джефф Уолл», прочитанный в РГГУ в рамках конференции «Современные методы исследований культуры» в 2014 году: <https://www.youtube.com/watch?v=gqWRLEK2v8A>. Ей же принадлежит именно такой перевод названия работы Уолла *Dead Troops Talk*.

па, чем на листе фотобумаги, странице журнала или кинематографическом экране.

Объясняя «ужасающую притягательность» (terrible fascination) стереоизображений Гражданской войны в США (как раз буквально демонстрирующих физиологические последствия военного насилия), Эмили Годбей указывает на изменение значений понятия «сенсационный», которые произошли еще в XIX веке. От ранних значений «свидетельства, данного нам через чувства» оно трансформировалось в сторону «яростно будоражащих эффектов» (violently exciting effects), что определило понимание сенсационности как требования шокирующих и привлекающих внимание фактов (Godbey, 2012, pp. 269-270). И хотя стереофотографии могут отвечать как тем, так и другим значениям, возможно, именно это множественное понимание сенсационности значимо в отношении изображений, которые отделены от нас временной и смысловой дистанцией и, хотя не способны шокировать или погрузить современного зрителя в горячую «сенсационность», способны активировать чувства, заставить ощутить свою связь с увиденным.

REFERENCES

- Corbin, A., Courtine, J.-J., & Vigarello, G. (Eds.). (2016). *History of the body. Volume 3: A change of view. The 20th century* (Y. Romanova, A. Gordeeva, D. Zhukov, & D. Nikolaev, Trans.). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian)
- Court, J. (2017). Picturing history, remembering soldiers: World War I photography between the public and the private source. *History and Memory*, 29(1), 72-103.
- Crary, J. (1992). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the 19th century*. MIT Press.
- Danahay, M. (2022). *War without bodies: Framing death from the Crimean to the Iraq war*. Rutgers University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2015). *The transformative power of performance: A new aesthetics* (N. Kandinskaya, Trans.). Play & Play, Kanon*. (In Russian)
- Fried, M. (1980). *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*. University of California Press.

- Girdwood, C. H. (1917, April 11). Photographer at the front. *Newcastle Morning Herald and Miners' Advocate*. <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/133751992?searchTerm=GIRDWOOD%2C%20H.D/>
- Godbey, E. (2012). "Terrible fascination": Civil war stereographs of the dead. *History of Photography*, 36(3), 265-274.
- Grosvenor, C. (2019). 'Dr Kinema': The cinema, the trade and the rehabilitation of wounded and disabled soldiers during the first world war. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 0(0), 1-22.
- Grosvenor, C. (2021). *Cinema on the front line: British soldiers and cinema in the First World War*. University of Exeter Press.
- Hiley, N. (1993). Hilton DeWitt Girdwood and the origins of British official filming. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 13(2), 129-148.
- Ivanov, A. P. (1909). *Stereoskop: A twilight novel*. Sirius. (In Russian)
- Kittler, F. (2009). Optical media. Berlin lectures 1999 (B. Skuratov & O. Nikiforov, Trans.). Logos, Gnosis. (In Russian)
- Krauss, R. (1982). Photography's discursive spaces. *Art Journal*, 42(4), 311-319.
- Laqueur, T. W. (2015). *The work of the dead: A cultural history of mortal remains*. Princeton University Press.
- Leverly, E. (2011). *Photographic censorship in the First World War: A comparison between the Realistic Travels stereograph set and british personal photograph albums from the collection of the Art gallery of Ontario*. Master theses. Ryerson University (Toronto Metropolitan University).
- Messinger, G. S. (1993). An inheritance worth remembering: the British approach to official propaganda during the First World War. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 13(2), 117-127.
- Pauli, L. (Ed.). (2006). *Acting the part: Photography as theatre*. National Gallery of Canada, Merrell.
- Plunkett, J. (2008). Selling stereoscopy, 1890-1915: Penny arcades, automatic machines and American salesmen. *Early Popular Visual Culture*, 6(3), 239-255.
- Plunkett, J. (2013). "Feeling seeing": Touch, vision and the stereoscope. *History of Photography*, 37(4), 389-396.
- Rouillé, A. (2014). *Photography. Between document and contemporary art* (M. Mikhaylova, Trans.). Klaudberri. (In Russian)
- Saunders, N. (2014). Bodies in trees: a matter of being in Great War landscapes. In N. J. Saunders & P. Cornish (Eds.), *Bodies in conflict: Corporeality, materiality and transformation* (pp. 22-38). Routledge.

- Scates, B. (2006). *Return to Gallipoli: Walking the battlefields of the Great War*. Cambridge University Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Picador/Farrar, Straus and Giroux.
- Tagg, J. (2016). Everything and nothing: Meaning, sense and execution in photographic archive. (Trans.). *Siniy divan*, 21, 127-149. (In Russian)
- Vyazova, E. (Ed.). (2014). *The First World War: War and myth. Printed graphics from the collection of Ivanovo state museum of history and local lore of D. G. Burylin, photography from the Rybinsk State History, Architecture and Art Museum Preserve and the National museum of the Komi Republic*. Proektnoe bjuro Sputnik. (In Russian)
- Wellington, J. (2017). *Exhibiting war: The Great War, museums, and memory in Britain, Canada, and Australia*. Cambridge University Press.

КАК МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА ПОВЛИЯЛА НА ВОСПРИЯТИЕ НЕВРОЛОГИЧЕСКИХ ЗАБОЛЕВАНИЙ

Майя Николс

Исследования медиа
Приглашенный преподаватель, Беннингтон-колледж
Вермонт, США
E-mail: minichol@ucsd.edu

В начале XX века физиологический поворот занял центральное место в медицине и колониальной антропологии, не в последнюю очередь благодаря развитию фотографических технологий. Одной из самых известных коллекций фотографий в истории французской психиатрии является трехтомник *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1850-1927), опубликованный учениками и коллегами Жан-Мартена Шарко, французского невролога, работавшего в больнице Сальпетриер, известного как изобретатель истерии и методов ее лечения. В данной статье рассматриваются некоторые из известных изображений, опубликованных в книге, а именно фотографии Мэри Виттман, сделанные Альбером Лонде, и исследования больных, проведенные Поль-Мари-Леоном Регнаром с целью критического прочтения фотографической иконографии психических заболеваний, подчеркивающей структурирующую роль ткани и материальной культуры. Цель данной работы – понять, как субъект социально формируется через объекты, габитус и архитектуру: от стен и грязных полов до изношенной и рваной одежды.

Ключевые слова: история психиатрии, визуальная культура, фотография, взгляд, субъект, материальная культура, габитус.

WARPING NEUROLOGICAL DISEASE IN EARLY 20TH CENTURY MATERIAL CULTURE

Maia Nichols

Media Studies, Visiting Assistant Professor, Bennington College
Vermont, United States

E-mail: minichol@ucsd.edu

In the early twentieth century, the physiological turn was central to medicine and colonial anthropology, not least due to the development of photographic technology. One of the most famous photographic collections in French psychiatric history is the three-volume book *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1850-1927) published by students and colleagues of Jean-Martin Charcot, a French neurologist working at the Salpêtrière Hospital, famously known as the inventor of hysteria and its healing methods. This paper examines some of the notable images published in the book, namely, photographs of Mary Wittman made by Albert Londe and Paul-Marie-Léon Regnard's studies of the ill to provide a critical reading of the photographic iconography of mental disease emphasizing the structuring role of fabric and material culture. This paper aims to glean how the subject is socially shaped by and through objects, habitus, and architecture, from walls and soiled floors to worn and torn garments.

Keywords: history of psychiatry, visual culture, photography, gaze, subject, material culture, habitus.

I. Introduction

Film and serial photography were and remain scientific methods of neurological research leaving visual forms that underlie understandings of psychiatric phenomena in which the scientific and the aesthetic intertwine. In this paper, I explore some of the earliest photographic representations of mental disease, analyzing images published in the three-volume book *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1850-1927) which introduced hysteria into scientific discourse, and popularized it for a larger audience. I ground my research in a feminist critique of hysteria¹. I discuss photography to consider the material things and structures within these spaces of the subjects' performance,

¹ See, for example, Gilman et al. (1993), Diamond (1990). Extensive dissertations have been written on this including: Daniel (2009), Klement (2011).

such as clothing, bedclothes, bed frames, along with the bodies they chronicle. This analysis draws on Pierre Bourdieu's concepts of *habitus*, *hexis*, and bodily comportment. Ways of moving and speaking or holding one's body are socially made and not natural attributes. *Hexis* is a component of Bourdieu's *habitus*, a pattern of holding oneself, both individually and systematically, as linked to a whole network of tools, instruments, and social values (Bourdieu, 1977, p. 87). Understood as the "way" one wears something, feels, moves, or talks, based on learning in social, cultural, and familial environments, Bourdieu's *hexis* explains ways of moving and speaking or holding one's body that are socially made and not natural attributes. Here I extend this concept further towards the context of photographs in institutions. When we see someone bent over in distress, with nothing to lean on but a radiator, the space, object, and subject constitute this despondency. It is not innate to the person. The institutions, the legal and medical systems, are accountable for a structuring role. By including tactile aspects of these artifacts and attending to textures within the scene and across the examples I survey, I consider how these details can inform us about the status and ideology of the institution beyond the evidence of the visual as an imprint of the mental alone. This focus allows me to elaborate on the concept of *fabric of care* to signal the double meaning of fabric as both the social fabric and the physical fabric that reinforce political mythologies and one's orientation in space both individually and socially. *Soft infrastructure* can be understood as a generated representation of practices, that might include fabric or fibers, and that guide the body in the environment and are produced by social differences and relations that are both symbolic and real.

I start by examining the ways in which the clinic's official photographer Albert Londe represented the famous Salpêtrière patient Marie Wittman, emphasizing their theatricality. Representations of hysteric illness maintain a particularly sexualized and gendered legacy. I address ways hysteric women were photographed for the sake of neurological science to illustrate how surfaces, such as walls and tables, and the presence or absence of materials, like jewelry and clothing, inform us about the medical gaze and the *habitus* and *hexis* of institutional culture. I aim to

demonstrate a methodology for addressing historical moments comparatively through photography in order to read the materials presented in themselves for their evidence of culture and ideology, both against each other and separately. These archives of films and photographs provide evidence of a materialist ethos that informed the movement toward institutional psychiatry, in parallel with the physiological turn of the early twentieth century that was central not only to medicine but also to colonial anthropology (Tobing Rony, 1992).

II. Charcot's hysteric subjects

Hysteria was one of many neurological and pathological situations recorded and analyzed on camera. The Salpêtrière was one of the first hospitals to use photography for neurological research. There is a vast literature on Salpêtrière's history, much of it addressing the role of drawing, film, and photography in institutional practice². For researchers, film and serial photography provided information on physiology, making motion a defining criterion for pathology. This has been a focus of much historical research linking works from the serial photography of Etienne Jules Marey and Edward Muybridge, the first to capture phases of movement photographically, to the serial studies of hysteria produced by Albert Londe³, one of the most prominent photographers who worked at the Salpêtrière under the direction of Jean-Martin Charcot (Cartwright, 1995). While Marey and Muybridge's works demonstrated objectively the phases of muscular movements via a series of static images, Londe's works were considered a representation of pathologies. I propose that reading distinctive images, one by one, more closely, can prove instructive for understanding how the visual appearance of illness was constructed.

² See, for example, Didi-Huberman (2003), Veith (1965), Marey (1878), Cixous (2004), Micale (1995), Showalter (1997), Gilman et al. (1993), Scull (2009).

³ See, for instance, the works of Jussi Parrika, Marta Braun, Rebecca Solnit, Phillip Prodger, Georges Didi-Huberman, François Dagognet. Etienne-Jules Marey produced photographic studies of animal motion, including humans, beginning in the 1880s. Muybridge is famous for "Animal locomotion", his production of the first scientific study of motion using photography.

Londe's photographs were included in the published *Iconographie photographique de la Salpêtrière* to articulate symptoms of named conditions as visually recognizable by patient comportment. Patients were described by doctors as suffering from a long list of symptoms described by Charcot including "sleep disorders, violent outbursts, hallucinations, vomiting, fluctuations in appetite, profuse sweating, agitation, listlessness, tremors and convulsions," (Hustvedt, 2011, p. 46). As photographs, they are readily identifiable as images meant to identify pathological states and captioned as such. Londe's images, in particular, were a crucial step in proving this concept and transforming it into scientific fact. The heroine of this photographic study, the woman in many of these photographs, Mary "Blanche" Wittman, was seen as a kind of celebrity in the era's contemporary field of neurology. She owed her popularity to the newly developed sphere of science, psychiatry, and to the mental illness of hysteria that was at the time predominantly diagnosed amongst women. She gave certain "medical demonstrations" for a wide audience and medical students as well as those interested in medicine including lay spectators. These demonstrations, for example, inspired Sigmund Freud's work.

A pictorial tradition was associated with Wittman. Among other things, she was the subject of André Brouillet's 1887 painting *A Clinical Lesson at the Salpêtrière*. Wittman became an "ideal specimen of hysteria, one to which other hysterics presented endless variations" (Hustvedt, 2011, p. 50). As Hustvedt describes she was made into the prototypical and medically ideal model student who perfectly performed Charcot's symptomology of hysteria. Londe's photographs provide a valuable resource to study the gaze that made her into such a figure.

In the first image of Londe's series, Marie Wittman is seated in a three-quarter view. Her clothes cover her except for her hands and face. They are form-fitting, and her left arm is bent posing on her waist. Her hair is pinned back in a braided up-do with a headband and bang ringlets framing her face, which bears a faint smirk, not yet breaking into a smile. Her gaze is focused on something or someone outside the frame. She wears a lace shawl tied over a gingham tailored collared shirt, which is ironed and has cuffs lined with lace, and teardrop earrings. Beneath her flipped-up ironed collar,

a pendant necklace dangles. If we may read the cut and quality of the clothing and the jewelry she wears as indicators of her status in the world outside the framework of the mental institution, we might well consider her middle-class, healthy, and self-possessed.

This photograph was taken (as follows from the title) to show her “normal state,” before Wittman was hypnotized and had fallen into a state of “somnambulism,” as shown in the proceeding image in the series. There, she is apparently in another state of consciousness, with her eyes shut, her chin heavy and her arms unnaturally twisted and pressed to her chest. Compared to other, more widely reproduced and therefore familiar clinical images of Wittman, this photograph is intriguing because there are no visible signs of illness. A reader unfamiliar with her clinical image would have no way of knowing, from this image alone, that she spent most of her life in an epileptic ward in the late 19th century.

Historical accounts have exposed that Wittman came from a poor family, was addicted to ether, had a “ravenous appetite,” and put vinegar on “just about all of her food” (Hustvedt, 2011, p. 46). Her biographical history is more complex and painful than either photograph reveals. The photo set does not indicate key parts of her early life as they were meant as scientific documents⁴. For example, it is reported that Wittman had convulsions as a baby beginning at 22 months and these episodes left her “partially paralyzed” and “temporarily deaf and dumb” (Hustvedt, 2011, p. 38) or in some cases mute.

Wittman experienced infections and other illnesses linked to living in poverty, and suffered emotionally from the loss of five of her siblings (Hustvedt, 2011, p. 38). At 13, it is reported she was subject to sexual advances and blackmail from a furrier, who raped her a year later. She ran away, finding employment as a “ward girl” at the Hôpital Temporaire (Hustvedt, 2011, p. 40), but suffered an “attack” at this job tearing the sheets and ultimately getting fired, and was subsequently hired as a ward girl at the Salpêtrière, where she would be admitted to the epileptic ward days later, at the age of 18 (Hustvedt, 2011, p. 42). There she lived for the rest of her life,

⁴ A more comprehensive biography of Wittman can be found in Hustvedt (2011), the books by Per Olov Enquist, and many articles.

serving as an assistant at the department of Albert Londe, one of the institution's resident photographers and radiologists. She died at age 56 in August of 1909 due to a hemorrhage of "undetermined origin" now understood to be related to radiation poisoning contracted from her work for the hospital with X-rays.

This historical account is largely taken from notes in her patient records. Today, hysteria is commonly understood as a response to social conditions, an explanation also then used by the Salpêtrière's medical staff. Mary Wittman's patient records include biographical details that render her trauma a workplace condition, and demonstrate ties between her mental state and her life history. However, her biographical details are used selectively with the consistency of Charcot's theory of hysteria prioritized: it is known, for example, that Charcot made his own concept of hysteria according to his own nosological concept, *hystero-epilepsy*, or *hysteria major*, so that hysteria remained isolated with its own laws, not to be fused with epilepsy (Didi-Huberman, 2003, pp. 76-77). Thus Wittman's life story was read selectively to best fit medical narratives. This was also the case with other patients who, as writer Leslie Camhi explains, were subjected to a very specific questionnaire targeted to single out the required behaviors and render them as symptoms. Patients and family members were engaged in a "dialogue of the deaf" in the institution in routine interviews such as when Charcot asked a 15 year-old patient if she had the urge to punch a pane of glass or wash her hands repeatedly and she answered "No, sir." Others said nothing (Camhi, 1991, pp. 160-161).

Her "street clothes," the outfit of a woman with family money or an income of her own, could be, for the educated audience of the time, considered a reflection of the institution's "humanizing" approach, in which everyday life of the normal citizen is granted to inmates, and patients able to do so are engaged in the "meaningful" labor of maintaining everyday institutional life. Her status as a victim – of rape, of illness – obscures how and to what degree Wittman had any agency in facilitating the research. Towards the end of her life, she was one of the first to undergo numerous amputations to manage cancer induced by radiation (like Marie Curie) that she was subjected to at work. As Giménez-Roldán points out, her status in the photograph as a woman of standing and accomplishment within

an institution in which she also was a servant, then a patient, was apparent. There is dark irony in the way that she died, her career as a technician and radiological assistant would decimate her body (Giménez-Roldán, 2016, pp. 124-125). Her role is paradoxical in her status as both a co-author and a victim of the study, she is often acknowledged as its object.

Her pathological condition, her home life, and her employment were fully contained within the habitus of the institution. The mere fact that she was not only a patient but also an employee at the clinic, by today's standards, casts a shadow on the scientific authority of the project. By serving as a radiologist at the institution, Wittman bridged the boundary between patient and staff. Knowing this, we are inclined to interpret Londe's photographic series as forged by patient and doctor together. Again, to what degree we cannot be sure. We know she endured and suffered bouts, attacks, and tremendous pain that weren't faked. But, in a more critical perspective, we might also regard these images as posed portraits of a theatrical performer who might commemorate them to a public audience. Hence, we may assume that this was created with the direction of Londe, and the choice of posture and props was no accident. This allows us to treat these photographs in the aesthetic discourse of the time, rather than a medical discourse. In what follows, I analyze them based on pictorial tradition and material culture.

There is a vast feminist historiography of hysteria that begins in 1969, which I cannot cover fully here⁵. Scholarship on hysteria has focused on its construction as a joint project between doctors, staff, and patients. Many of the accounts of hysteria suggest the performative aspect of this disease proved the complicity of society in producing the hysteric subject. Women acted out their resistance to social conditions and assaults on their bodies. They and their acts of resistance, rather than their perpetrators and the actions they inflicted were classified as pathological. Subjects arrived at the hospital with their own symptoms and pasts. These narratives and their subjects were reformed to meet the classification categories

⁵ See, for example, Esther Fischer-Homberger (1969), Hunter (1998), Furse (1997), Foster (1998), Cixous & Clément (1988), Devereux (2014), Hunter (1983).

and standards of the institution. Feminist critics⁶ have insisted that women in the medical teaching rooms gave fraudulent performances of hysteria to appease Charcot when he was present and to follow the expectations of the doctors and students. Wittman was ordered to commit petty theft and even ordered to kill someone under hypnosis (Hustvedt, 2011, pp. 82-86). These instructions suggest the state of powerlessness produced in the female subjects in the Salpêtrière clinic, and the forced theatricality of the performances of hysteria in which, "by all accounts," Wittman was the "most gifted actress" (Hustvedt, 2011, p. 93).

Critics have also remarked with concern the extent to which experiments conducted to gather facts about hysteria and hypnotism performed on female subjects were erotically charged. These suggest that physician's fantasies and the perversity of nineteenth-century science had rendered women docile, compliant subjects, interpellated into performing artificial states not only through suggestion but also through hypnosis (a state that the plate titled "Somnambulism, muscular hyperexcitability" documents), during which patients would do just about anything asked of them, under the power of the doctor as magnetizer.

Wittman challenged the important but homogenizing and glorified terms "pleasure" and "desire" in terms of her participation as a medical example, as an actress, and as a woman eroticized in the very instructions accompanying her proofs of hysteria, and in depictions of her. Did she and Charcot form a sort of allyship within pathology, that allowed a different kind of sexualized body to come forward, an image with which they were both complicit in shaping? This alliance could be understood as a link that posed the question of changing social expectations of the woman that formed hysteria as an illness of both society and sexuality at the same time. Charcot campaigned for women to be admitted to medical school and contributed to advancing women's health (Goetz, 1999). Still, other accounts focus on the Salpêtrière women as victims of male handling, of institutional violence, focusing on the misogyny

⁶ Catherine Clement. (1975). "Enclave, esclave", *L'arc* 61. Trans. in M. Schuster in Marks and de Courtivron, eds., *New French Feminisms*, (New York: Schocken Books, 1981), p. 133; Mitchell (1974), Camhi (1991).

of male doctors⁷ or of hysteria as symbolic of universal female oppression and a dismissal of the women's experience⁸. Wittman and hundreds of other women were exploited and puppeted for over a century, with treatments including carving their names or the name of the hospital into their skin for the wounds to bleed at certain pronounced hours of the day.

Hysteria is complexly woven and must be cautiously interpreted, revolving in the social issue where it mutates in different historical moments. Lacanian feminist critics who saw it as questioning sexuality and its representation took up its construction as a woman's disorder linking biology with femininity. An abundance of literature emerged on male hysteria and gender theory challenging the lineage of hysteria as explicitly "female" disorder and shedding light on the male experience⁹. Yet more often it is the women figures like Wittman, Dora, or Augustine that elicit fascination, who have lasting effects on medical and art historical discourse.

Aside from gender, there is also a distinct social context to her story. From adolescence on, her medical narrative is tightly interwoven with the story of her work history.

Working-class women as material for medical student training and the advancement of the science of neurology depended on skilled labor in performing proofs of hysteria, which existed as raw material evidence bound to the habitus of a woman's world, in which she performed as both worker and patient. Many examples exist of the complicity of photography and medical science together, and their exploitation of working class subjects. Take, for example, Guillaume Duchenne de Boulogne's *Mécanismes de la physionomie humaine* (1862) which conveyed a lexicon of facial expressions indicating human emotion made by electrically stimulating facial muscles across the faces of working class subjects. Among the models for this study was a shoemaker whose "inoffensive character" and "limited intelligence" made him a perfect candidate for the job. The face of the working class is used as a canvas for

⁷ See, for example, Micale (1989), Showalter (1985).

⁸ See Hustvedt (2011), Showalter (1993), Cixous & Clément (1988, p. 47).

⁹ See, for example, Batault (1885), Micale (1990), Keller (1985), Kavka (1995), Link-Heer & Daniel (1990).

mechanisms of control of medical science, its fixing gaze and fingers (Duchenne de Boulogne, 1862, as cited in Marbot & Rouille, 1986, p. 54). This was developed similarly for the Parisian police by Albert Bertillon whose classifying methods of police identification used photography to create a visual lexicon for criminals that depended on sampling from and dividing an entire French social body.

Wittman's ability to resume composure and to work at a relatively high level within the hospital was yet another indication of successful management – of her disease and of her behavior, of interpellating her into self-management, a success of biopower. This “success” heightened her status amongst the other female subjects who were not made to figure into the iconography and records as important enough to capture in such a “normal” state. At the same time, the record shows that despite the appearance of self-possession, Wittman's image was a product of mastery and teaching exerted over every one of her “states,” including “normal.” Was any element of the hexis or habitus left up to her? Her gaze outside the frame and her stiff placement of a hand on her hip suggest a “candid” pose that is constructed. Her placement while having hysterical episodes in a photographic studio suggests she must have willingly reperformed “attacks” for the camera, at least some of the time. “Put your hand on your hip” might have been a directive internalized in the performance of normalcy cued by the presence of the camera and the instruction to dress for this particular shoot in street clothing, not a work smock or patient gown. The outfit serves as a means of controlling comportment through the codes inscribed in its structure: the corset beneath the dress, the high collar, and the tight bodice contrast with the capacious body-covering smock and the revealing hang of the patient gown, which in more clinical photographs reveal shoulders and legs, and cling suggestively to the torso, with the bed and bedclothes as props suggesting sex as much as illness.

I now turn to a more direct apparatus of sartorial control over comportment that would not be visible in the photograph but could reasonably be assumed to be present under garments in some of the photographs of Wittman: an ovary compressor. Although this device would not be visible in the photograph, there is evidence that Wittman wore it for over 24 hours at a time (Jarrell & Stahnisch,

2021), ostensibly to prevent attacks. The ovary compressor was a contraption made of leather straps fastened around the back with metal screws padded with leather and placed over the abdomen, as a mechanism for tightening and squeezing. Charcot invented this device to slowly apply pressure over the abdomen, squeezing in and applying pressure to the woman's uterus. This invention followed Charcot's designation of "hysterogenic zones" (Veith, 1965, p. 232) on the female body, touching points that could influence the women's states and prevent hysteric attacks. He would commonly press on points near women's ovaries or use a baton to apply force there, and once the compressor was invented, he would sometimes make women keep it on for up to three consecutive days (Showalter, 1997, p. 33). Charcot's belief in the relationship of the ovaries to hysteria followed from a long stream of physicians' reports, beginning with a study by Charles Négrier in 1858, and including Pierre Briquet's 1859 studies of 430 women diagnosed with hysteria, as well as work by Bourneville (1879) and Théophile Gallard (1886) (Jarrell & Stahnisch, 2021). William Cullen had made this association much earlier, in Scotland (1796) (Jarrell & Stahnisch, 2021, p. 317). During the second half of the nineteenth century "normal ovaries" were frequently removed as a treatment for a diagnosis of hysteria, hystero-epilepsy, or mental illness (Jarrell & Stahnisch, 2021, p. 316). Although the surgical removal of ovaries was something Charcot rejected (Jarrell & Stahnisch, 2021, p. 324), he saw the ovary compressor as a short-term or temporary solution, if not a cure. Yet he was unable to describe the pathological mechanism linking the ovary to pain women experienced in their skin and muscles (Charcot, 1886, p. 106; Jarrell & Stahnisch, 2021, p. 324).

It is the material contraption, a sartorial mechanism of soft and not-so-soft infrastructure, pressed upon the woman's ovaries, that conformed her body along with a continuum of other more familiar feminine garments and hospital items that bound and applied pressure to the body, such as corsets and straitjackets. The literature has emphasized how, in the mapping of hysterogenic zones onto a female body, the ovary compressor, of which no similar device was made for males, demonstrated the relationship of hysteria to sexuality and the female body as an entity in need of material mechanisms of sexualized control. It was a device that pressed and

therefore regulated or controlled women's ovaries, what was seen as an uncontrollable and devious female sex¹⁰. In line with this literature, I understand hysteria as the illness of being a woman in a social world and institutions that denied this (Camhi, 1991, p. 3).

The power of soft infrastructure

Here, I want to emphasize the deployment of fabric, within this history, and suggest that the habitus of bedding and beds constitutes one genre of mise-en-scène in images of hysteric women. The hexis of a woman's clothing and the fabric, objects, and images that contributed as signifiers and constructors of hysteria, brought it into legitimation as a science through its careful and complex material staging with things, props – the soft infrastructure of the system that was hysteria in all its phases.

To discuss this hidden aspect of hexis, I turn to the clinical images from the Salpêtrière archive made by Paul-Marie-Léon Regnard in 1878. Though there are other variants, many of the photos of hysteric women were taken either in medical rooms, in photography studios where the subjects were seated in chairs, or, more commonly, in their beds. It is in the latter category of photographic mise-en-scène that I will focus on, in order to discuss further the surrounding material infrastructure of nightgowns, pillows, sheets, and other draping fabric – the material conditions that we can also understand in terms of the mechanisms, such as the ovary compressor, used to bind and constrain, softly, invisibly, and painfully, the female subject.

In Paul-Marie-Léon Regnard's photogravures, such as *Début d'une Attaque Cri, Épilepsie Partielle Début de l'Attaque, Attitudes Passionnelles Erotisme*, as well as others, the woman is shown in bed, in medium close up. Her torso in the frame is not covered by the sheet, which is folded below her waist. We see her in her nightgown, sleeves pulled back to reveal her forearms in a gesture. She seems to have been photographed in the act of performing. Her nightgown, pillows and sheets fill most of the frame. The pillows surround and wrap her.

¹⁰ See, for example, Josef Breuer's and Sigmund Freud's "Studies on hysteria" that was first published in 1895.

These photographs participated in a broader set of systems that amassed examples to organize and demonstrate a classificatory system and pathology in photographic collections of hysteric women. The hysteric body was treated as an art object, visual manifestations of hysteria adhered to conventions of the female body borrowed from art that viewed the woman in terms of “masculine gaze and speech” (Pollock, 1988, pp. 189-190). She is at times represented in a sexualized manner, with her neck and upper chest bare, and her hair somewhat unkempt, at times – in a “regressed” mental state. This jives with eighteenth and nineteenth-century sciences (such as anthropometry, craniometry, phrenology) that sought to “encode the anatomy and physical appearance of primarily non-Europeans, and later, European women, as indicators of a lower developmental or evolutionary state.” (Cartwright, 1995, p. 51)

One might expect that a hysterical state would be more likely to come on randomly, not when a subject is propped up so high, with multiple pillows – as if for some sort of social engagement with someone else. The absence of a background and the use of a black backdrop are suggestive of a photographic studio rather than the hospital room itself. The presence of bed and pillows in this setting suggests that the studio was a fixture in the institution’s architectural infrastructure, the milieu of a hard, semi-permanent installation used to pose different patients. The likelihood of spontaneous episodes is therefore low. It is probably not a coincidence that she is propped to such an extreme, almost vertically posed and secured in place. The positioning makes her the perfect subject for a portrait-oriented photograph, rather than the horizontal landscape orientation a reclining performance of this stage of hysterical-episode-in-bed would have required.

In Charcot’s descriptions of women’s pain, he found that ovarian compression could start and end the hysterical reaction, but could not eliminate the contracture, paralysis, or hemianesthesia (Charcot, Bourneville, Babinski, 1886, p. 334). This phenomenon is one that Willis had identified in the seventeenth century: “It is certain that the convulsive attacks that stem from the abdomen are stopped, and that their rise to the neck and head is prevented through compression of the abdomen, by using the arms to loosen up the body or by applying tightly wrapped blankets” (Willis

1668, 285). We might wonder how the bedding that wrapped and surrounded the subject in these photographs was involved with this restricting movement and compressing of the limbs of the subject, to prevent convulsive attacks perhaps, or in this sense, as a preventative measure, to make the patients more comfortable. Or was this excess of blankets functioning psychoanalytically to materially overcompensate for her presumed lack, to keep her tucked away not only in the sense of her internment but at a distance, too, from the photographer? If we keep in mind the internalization of power that constitutes biopower, then we may see the woman's compression of pillows and bedclothes as a co-constituting force of her esconcement in the institutional infrastructure.

Here, I would like to remind the reader of the function of sheets, within the psychiatric space, as one of the few readily available materials given to female subjects (staff and patients) to handle and manage on their own. By default, sheets were one of the few material forms on, with, or through which a patient or a domestic worker might express themselves, act out, or refuse to use in a mandated manner. Covering, folding, flattening, binding, and containing patients or oneself: these normative actions with sheets could be defied to perform resistance to the institution's habitus, its social structures, and norms of activity. Also at stake here is the iconographic tradition of unveiling, so that Truth or Nature appears naked, in a mix of eroticized fantasy and scientific knowledge that was a key paradigm of Enlightenment thinking¹¹. Compliance, on the other hand, giving in under pressure but also exerting one's own pressure to bind oneself into the stuff of the institution, which presents itself as comfort, and safety, the stuff of care, reveals itself as a key process in the mechanics of soft infrastructure.

I am inclined to suggest the excess of fabric in many of these photographs is a way of visually naming and projecting the construction of hysteria itself as akin to a moldable but cohesive fabric, as a mechanism in the soft infrastructure of power and control. Hysteria was an illness that was so carefully woven and made, such that we could read into this disease all of the transcending qualities of the fabric itself – as *the* skin that is there from birth to death, that

¹¹ I am thankful to Daria Panaiotti who contributed this observation.

wastes nothing, and from which a thread weaves through its entire being, just as the cloth of the sheets is the same as that of the gown. Both Freud and Breuer had described the relationship between needlework, or collecting rare laces, and women's hysterical trauma. Camhi comments on this when she quotes Breuer describing Anna O's memory work as a "'tissue of data with such a degree of internal consistence' that it could only have been woven by the unconscious" (Camhi, 1991, p. 65). The metaphor for hysteria as a kind of weft, threaded through the mind and body of the subject are supported in photographs which turn inside out the subject's image into proof of a natural, disheveled and yet mathematically knit and consistent disease. To show such subjects not under excessive layers but fully naked would be an assault to the then patriarchal construct of medicine that could grow so long as women remained shrouded and ashamed. The same hard bed, on the other hand, is here again, suggesting a masculine gaze that appropriates this setting because it is the same, consistent, controlled, the foil of the "uncontrollable" woman and her involuntary limbs.

French psychiatrist Gâtian Gaëtan de Clérambault expresses a compulsive obsession with fabrics in his *Passion érotique des étoffes chez la femme*, or *La passion des étoffes*, his lectures on drapery and an ethnographic project that involved studies between 1912 and 1919 of veiled North African men and women. Clérambault is known for fetishizing the fold in his technical photographic studies that obscured the body, which is interpreted as having been a prop in service of the drapery. These bandaged poses chosen by Clérambault sealed, ritualized and froze the subject, rendering them as not only veiled but also, to their western viewers, mummified corpses.

The photographs became endless, timeless, through the religiosity of cloth and the ordering implied for the vanishing of their round form, as if a bit of flesh threatened the photograph in its power. This wrapping and hiding of flesh makes the women's bodies frozen, stiff, obsessively ritualized and arranged by the photographer. This can be in the appearance of a bit of hand from beneath the thick cloth, a gaze that pierces through. So Clérambault builds up a wall, a house, a cloth building to make them disappear, as did Delacroix when he painted Algerian women in their apartments as if their veil was a house from which he can protect himself, and from

which they could only dare to break through. This tension prevents their disappearance. These Orientalist approaches do not exile the Arab woman for writer Leïla Sebbar. Instead, it is when they are truly exiled on the Western shore that “their bodies are the more invisible, graceless, for being seen unveiled” (Sebbar, 1992, p. 77).

Clérambault renders the body a humble servant to fetishized cloth. Design capsizes the ranking between support and prop, though one cannot function without the other. Which holds up the other? Le Corbusier had inverted the value between carpets and walls – walls were needed to hold up houses and architectures made of carpets, and served as support for fabric that came first. Le Corbusier let the walls recede so that they could be stages enabling the power of surroundings and sociality. The fabric structuring the subjects in photographs of hysteric women is metonymic for their shrouding and admission within the social fabric.

But let us return to the stuff of fabric as a soft infrastructure. Within the history of psychiatry and patient records, “tearing clothes” is a common notation in patient case files¹². I have found this act to be jotted down, along with other descriptors of agitation in patients, in the records of the Montperrin hospital in the early 1900s, held at the Archives Départementales des Bouches du Rhône. While tearing sheets and linens might have been common, it would seem to be hardly significant or worthy of record to the same extent as, say, harm to oneself or others, or refusing to eat, hallucinating, or not sleeping, for example, and yet tearing one’s clothes was understood as a disorderly behavior as such in other psychiatric case files I have consulted¹³. We can consider tearing sheets as an act of resistance functioning in ways similar to breaking windows even if sheets are not sharp and jagged. Sometimes these came together. In Wittman’s case, “breaking windows” accompanied the tearing of sheets (Harrison, 2011). Here again, tearing linens made the institution a site of active negotiation of power through its soft infrastructures. And this action invariably had as an

¹² In conversation with Claire Edington in 2019 and in Edington (2019).

¹³ This was the case for instance with tearing one’s own clothing which was seen as aggressive and problematic behavior in the Archives Nationales des Bouches du Rhône for patients in the first half of the 20th century.

outcome a classification of the subject as pathological. If we further meditate on the metaphor of folded fabric as the soft skin of the building, turned inside out, the act of tearing sheets is rebellious, seen as an attempt to demolish the social structure that oppresses the body. Put in this perspective, the photograph analyzed in the paper would become not suggestive of moral queasiness in the spectator, but, rather, as scenes of challenging the fundamentals of moral and scientific rigidity. Here we have considered the way the subject, such as Wittman moved, or held a pose in the photograph was conditioned by the institutional habitus. Photography within the context of medical institutions, and ideology as its institution more broadly structures the subject through clothing, and setting, practices that produce social difference and forge ways of unpacking the image. Here the clothing within photographs has served to analyze the materialism implicit in medicine that is also woven in the sitter and viewer's mind. The effect of her workplace on her illness and its manifestation, as well as her clothes, are important conditioners for indexing the aftershocks of psychological science. The normal image was presented, though her work as a servant, model, and radiological assistant seems exceptional, although this is not apparent visually. In other cases, the depth of pain and illness is masked by the staging of illness as a spectacle for teaching. By emphasizing her identity as a worker, the ability for the candid to emerge is cast off in favor of the staging that happens at the level not just of aesthetics, but of social discourse and materiality.

REFERENCES

- Batault, E. (1885). *Contribution à l'étude de l'hystérie chez l'homme*. Gallica.
- Bourdieu P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Nice R., trans. Cambridge University Press; 1977.
- Breuer, Josef, and Sigmund Freud. (1957). *Studies on hysteria*. New York: Basic Books.
- Camhi, L. E. (1991). *Prisoners of gender: Hysteria, psychoanalysis, and literature in fin-de-siecle culture* (Publication No. 9218769) [Doctoral dissertation, Yale University]. ProQuest Dissertations Publishing.
- Cartwright, L. (1995). *Screening the body: Tracing medicine's visual culture*. University of Minnesota Press.

- Cixous, H. (2004). Portrait of Dora. (A. Liddle, Trans.) In E. Prenowitz (Ed.), *Selected plays of Hélène Cixous* (pp. 35-59), Routledge
- Cixous, H., & Clément, C. (1988). *The newly born woman* (B. Wing, Trans.) University of Minnesota Press.
- Charcot J.-M., D.-M. Bourneville, and J. Babinski. 1886. Oeuvres complètes de J. M. Charcot. Paris: Louis Bataille. originally published in 1872.
- Daniel, K. (2009). *Dialogues between feminists and Jacques Lacan on female hysteria and femininity* [Doctoral dissertation, Duquesne University].
- Devereux, C. (2014). Hysteria, feminism, and gender revisited: The case of the second wave. *ESC: English Studies in Canada*, 40(1), 19-45. <https://doi.org/10.1353/esc.2014.0004>
- Diamond, E. (1990). Realism and hysteria: Toward a feminist mimesis. *Discourse*, 13(1), 59-92.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. (A. Hartz, Trans.). MIT Press.
- Edington, C. (2019). *Beyond the asylum. Mental illness in French colonial Vietnam*. Cornell University Press.
- Foster, H. (1998). That obscure subject of desire: An interview with Mary Kelly. In M. Kelly *Imaging Desire* (pp. 165-179). MIT Press.
- Furse, A. (1997). *Augustine (big hysteria)*. Harwood Academic Publishers.
- Gilman, S. L., King, H., Porter, R., Rousseau, G. S., & Showalter, E. (1993). *Hysteria beyond Freud*. University of California Press
- Giménez-Roldán, S. (2016). Clinical history of Blanche Wittman and current knowledge of psychogenic non-epileptic seizures. *Neurosciences and History*, 4(4), 122-129.
- Goetz, C. G. (1999). Charcot and the myth of misogyny. *Neurology*, 52(8). <https://doi.org/10.1212/WNL.52.8.1678>
- Fischer-Homberger E. (1969). Hysterie und Misogynie – ein Aspekt der Hysteriegeschichte [Hysteria and misogyny – an aspect of the history of hysteria]. *Gesnerus*, 26 (1), 117-27. (In German)
- Harrison, K. (2011, July 17). Reviewing Hustvedt's book *The pseudoscience of hysteria*. New York Times. <https://www.nytimes.com/2011/06/19/books/review/book-review-medical-muses-hysteria-in-nineteenth-century-paris-by-asti-hustvedt.html>
- Hunter, D. (1983). Hysteria, psychoanalysis, and feminism: The case of Anna O. *Feminist Studies*, 9(3), 465-488. <https://doi.org/10.2307/3177609>
- Hunter, D. (Ed.). (1998). *The makings of Dr. Charcot's hysteria shows: Research through performance*. Edwin Mellen Press

- Hustvedt, A. (2011). *Medical muses: Hysteria in nineteenth-century Paris*. Norton and Company.
- Jarrell, J., & Stahnisch, F. W. (2021). Contextualizing ovarian pain in the late 19th century – Part 1: Women with “hysteria” and “hystero-epilepsy”. *Journal of the History of the Neurosciences*, 30(3), 315-328. <https://doi.org/10.1080/0964704X.2021.1902064>
- Kavka, M. (1995). The “alluring abyss of nothingness”: Misogyny and (male) hysteria in Otto Weininger. *New German Critique*, 66, 123-145. <https://doi.org/10.2307/488590>
- Keller, E. F. (1985). *Reflections on gender and science*. Yale University Press.
- Klement, K. (2011). *What does a feminist want? Hysteria, politics, aesthetics* [Doctoral dissertation, York University].
- Link-Heer, U., & Daniel J. O. (1990). “Male hysteria”: A discourse analysis. *Cultural Critique*, 15, 191-220. <https://doi.org/10.2307/1354185>
- Marbot, B., & Rouille, A. (Eds.). (1986). *Le corps et son image*. Contrejour.
- Marey, E-J. (1878). *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine* (2nd ed.). Masson.
- Micale, M. S. (1989). Hysteria and its historiography: A review of past and present writings (II), *History of Science*, 27(4), 319-331.
- Micale, M. (1990). Charcot and the idea of hysteria in the male: A study of gender, mental science, and medical diagnostics in late nineteenth-century France. *Medical History*, 34, 363-411.
- Micale, M. S. (1995). *Approaching hysteria: Disease and its interpretations*. Princeton University Press.
- Mitchell, J. (1974). *Psychoanalysis and feminism*. Random House.
- Nichols, M. (2023). *The fabric of care in 20th century European and North African psychiatric asylums* [Doctoral dissertation, University of California San Diego].
- Pollock, G. (1988). *Vision & difference: Femininity, feminism, and the histories of art*. Routledge & Kegan Paul.
- Scully, A. (2009). *Hysteria: The biography*. Oxford University Press.
- Sebbar, L. (1992). Under the veil. *Artforum*, 30(5), 75-77.
- Showalter, E. (1985). *The female malady*. Pantheon Press.
- Showalter, E. (1993). Hysteria, feminism, and gender. In S. L. Gilman, H. King, R. Porter, G. S. Rousseau, & E. Showalter, *Hysteria beyond Freud*. University of California Press.

- Showalter, E. (1997). *Hystories: Hysterical epidemics and modern culture*. Columbia University Press.
- Tobing Rony, F. (1992). Those who squat and those who sit: The iconography of race in the 1895 films of Félix-Louis Regnault. *Camera Obscura*, 10, 1(28), 262-289.
- Veith, I. (1965). *Hysteria: The history of a disease*. University of Chicago Press.



Figure 1. "Normal state" Photograph of Blanche Wittman by Paul Regnard from Desire-Magloire Bourneville and Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière Vol 3*, Paris: Aux Bureaux du Progres Medical, Delahaye and Lecosnier, 18790188, Plate 1. Yale University, Harvey Cushing/John Hay Whitney Medical Library. "Marie «Blanche» Wittman taken around 1880"



ARS



BLURRING BOUNDARIES: THE EVOLUTION OF PHOTOGRAPHY AFTER STALIN AND BORIS MIKHAILOV'S ENQUIRING GAZE

Samuel Proffitt Driver

Visiting Assistant Professor of Russian, Dickinson College
Carlisle, USA

E-mail: drivers@dickinson.edu

The aim of this article is twofold: first, to make a significant intervention in the historiography of Soviet photography, offering a more nuanced approach to the medium's evolution following the death of Stalin, and second, to utilize this approach in a case study of the Nonconformist Ukrainian photographer Boris Mikhailov. The article begins by elucidating and re-examining central problematics indicative of post-Stalinist photographic discourse. The first of these problematics is the oversimplification of photography's state of affairs as a simple rejection of Stalinist norms. Other key problematics concern the enduring confusion regarding what constitutes photographic art within the Soviet project and, crucially, the tendency to rewrite Soviet cultural history by positioning Nonconformist artists not just as an avant-garde but as the logical continuation of the capital "A," Soviet Avant-garde. After examining these three problematics in detail, the article turns to one of the most influential, yet still understudied, Nonconformist photographers: Boris Mikhailov. Through the analysis of his series *Viscosity* (1982), the article demonstrates how Mikhailov interrogates the splintered Soviet self, the boundaries between author and subject, art and non-art, and his own role as both enquiring observer and participant in this new landscape.

Keywords: photography, Boris Mikhailov, Nonconformist art, Socialist Realism, late-Soviet identity.

РАЗМЫВАНИЕ ГРАНИЦ: ЭВОЛЮЦИЯ ФОТОГРАФИИ ПОСЛЕ СТАЛИНА И ВОПРО- ШАЮЩИЙ ВЗГЛЯД БОРИСА МИХАЙЛОВА

Сэмюэль Проффитт Драйвер

Приглашенный преподаватель, Дикинсон Колледж
Карлайл, США
E-mail: drivers@dickinson.edu

Цель данной статьи двояка: во-первых, внести существенный вклад в историографию советской фотографии, предлагая более нюансированный подход к эволюции фотографического медиума после смерти Сталина; во-вторых, использовать этот подход в исследовании украинского фотографа-нонконформиста Бориса Михайлова. Статья начинается с выяснения и переосмысления основных проблем, характерных для постсталинского фотографического дискурса. Первая из этих проблем – чрезмерное упрощение положения дел в фотографии через манифестацию простого отказа от сталинских норм. Другие ключевые проблемы касаются сохраняющейся путаницы в вопросе о том, что является фотографическим искусством в рамках советского проекта, и, что крайне важно, тенденции переписывать советскую культурную историю, позиционируя художников-нонконформистов не просто как авангард, а как логическое продолжение советского Авангарда с большой буквы «А». Подробно рассмотрев эти три проблемы, статья обращается к одному из самых влиятельных, но все еще недостаточно изученных фотографов-нонконформистов: Борису Михайлову. На примере анализа его серии «Вязкость» (1982) статья демонстрирует, как Михайлов исследует расколотое советское «я», границы между автором и субъектом, искусством и не-искусством, и свою собственную роль пытливого наблюдателя и участника этого нового ландшафта.

Ключевые слова: фотография, Борис Михайлов, нонконформистское искусство, социалистический реализм, позднесоветская идентичность.

“Until recently, Soviet museums rejected the classics of Soviet avant-garde photography,” (p. 40) writes Alexander Borofsky, renowned art historian and then-chief curator of the Contemporary Department at the Russian Museum, in 1994. This institutional rejection, he argues, stemmed from Soviet curators in the 1950s

and 1960s adhering to the rigid generic hierarchy of Stalinist classicism, and because of this systematic neglect, all notable works of Soviet avant-garde photography went to Western institutions and collectors. The Russian Museum's response is to mend this absence by establishing a collection of "conceptual photography," encompassing "everything that is not straight photography or, to use Andy Grundberg's definition, everything that in some way relates to 'the crisis of the Real' and consequently emphasizes individual vision" (Borofsky, 1994, p. 40). As Borofsky describes, their collection ranges from works by Alexander Rodchenko—serving as «homage to the roots of contemporary experimental photography" (p. 40)—and Alexander Lavrentiev to photography spanning from the 1960s to the post-Soviet period, creating a direct photographic lineage from the Soviet avant-garde to the Nonconformists.

This institutional narrative, with its diverse assemblage of avant-garde, Soviet, post-modern, and conceptual photographic discourses, raises a critical question: Is Borofsky's perspective merely an isolated viewpoint, or is it symptomatic of broader historiographical issues that continue to shape our understanding of Soviet and post-Soviet photography to the present day? This article demonstrates the latter, arguing that such institutional approaches reveal foundational misconceptions that obscure the complex evolution of post-Stalinist photography and perpetuate biases that were inherent to Soviet fine art discourse. Revisiting these foundational historiographical problems, in turn, offers a renewed framework for approaching post-Stalinist photography in general and Soviet Nonconformist photography in particular.

Borofsky's curatorial approach, indicative of broader institutional tendencies, exemplifies three significant and deeply interconnected problematics that have dominated post-Stalinist photographic discourse. The first is the oversimplification of the state of photography following Stalin's death—a period constantly in flux, even within the sphere of the official. The second concerns the persistent uneasiness regarding what constitutes photographic art throughout the Soviet project, particularly from the Thaw onward, a confusion stemming from and highly informed by an unconscious, continued adherence to the official language of the Soviet art discourse. The third is the problematic narrative that arises from

an effective erasure of the Stalinist period from Soviet photographic history, positioning later Nonconformist photographers as not merely a new avant-garde but as the logical continuation of the capital “A,” Soviet Avant-garde.

The following article examines and deconstructs these three problematics in detail, complicating long-held institutional approaches to Soviet photography from the Thaw to the Soviet Union’s collapse. I demonstrate that the later development of Nonconformist photographic practice represents neither a straightforward continuation of the Soviet Avant-garde nor a derivative of Western movements that became accessible during the Thaw but instead constitutes a complex and nuanced response to these influences. After addressing these problematics and recontextualizing the Stalinist period as a significant influence on Nonconformist photography, rather than merely a bracketed period between the Imperial Russian and Soviet Avant-garde and later Nonconformist work, this article applies its framework in a case study of Boris Mikhailov, arguably the most influential yet still egregiously understudied Nonconformist photographer, whose work illuminates both the unstable nature of post-Stalinist photography and the striving to attend to the newly-splintered Soviet self.

The first problematic to examine stems from Borofsky’s claim that museums rejected avant-garde photography due to curators simply “acting in full compliance with Stalinist classicism,” a characterization suggesting an unchanged and uniform adherence to Stalinist aesthetic principles far into the post-Stalinist era. As will be demonstrated, such an assertion is not only symptomatic of a broader tendency to utilize Stalinist Socialist Realism as a one-size-fits-all scapegoat but also mischaracterizes the complex cultural politics of the early post-Stalinist period.

Who is to Blame?

On February 25th, 1956, Khrushchev delivered the infamous secret speech denouncing Stalin and his cult of personality almost three years after Stalin’s death, serving as a watershed moment in Soviet political and cultural history. And yet, even considering this speech alongside other epoch-shaping cultural events of the early

Thaw, from the Picasso exhibition of the same year to the 1957 World Youth Festival, the broader institutional response to the repudiation of Stalinist aesthetic norms was far from unified¹.

The entire period of the Thaw consisted of many skirmishes, such as Khrushchev's profanity-laden attacks on "decadent" artists during the infamous Manege Affair in 1962, prefiguring the renewed assertion of state control over the arts, or the Hermitage affair in 1964. This instability persisted well into the 1960s, as evidenced by how, in a single year, exhibitions of several previously blacklisted "formalist artists" like Alexander Tyshler were permitted, whereas, at the end of that same year, officials abruptly shut down an exhibition of Marc Chagall just hours after opening. The back and forth among the artistic and political elite underscored both the instability of the cultural apparatus following Stalin's death and the impossibility of viewing the era as uniform.

Although photography was not included and often vilified in official art discourse², the photographic arm of the Union of Journalists would soon follow the example of other cultural organs and begin to debate future directions, namely the role of photography in this new Soviet era. However, the impact of Khrushchev's Thaw was not felt as immediately as within the Union of Writers and the Union of Artists, with the critical reassessment of photography emerging more gradually³. Amid Khrushchev's Seven-Year Plan and the Space Race, photo reportage and scientific photography dominate the issues of *Sovetskoe foto*; alongside these images are technical questions and a focus on amateur photographic culture, particularly as photography was again "presented as the most popular and accessible of the arts" (Reid, 1994, p. 33). Within a few years, however, photographers and photo critics writing for *Sovetskoe foto*, the singular publication representing theoreticians, photojournalists, and photo amateurs alike, began to heighten their

¹ See Sjeklocha & Mead (1967) and Kizevalter (2018).

² As an example, the use of "photographic" or "fotografizm" as pejorative terms was rampant during the process of de-Stalinization.

³ Some earlier publications, such as S. A. Morozov's *Russian Art Photography* (1955) and *Soviet Art Photography* (1958), already contained much of what will later emerge in broader photographic discourse.

call for the rejection of Stalinist norms, although with an approach to photography differing markedly from the artistic establishment, particularly in their response to institutional attacks conflating photography with naturalism and *fotografizm* – a term with a long and varied history from the mid-19th century onward.

The term *fotografizm* found new life in broader cultural discourse when V. Kemenov spoke at the 1951 All-Union Conference on Political Posters, mounting a polemic against the then-current ideological and artistic practices in political posters; a year later, the speech was published in the journal *Iskusstvo* (Morozov, 1958, p. 280). As the renowned historian, critic, and photographer S. A. Morozov (1958) describes, though initially unrelated to the relationship between photography and the fine arts, the term's revival would soon transform and gain ground among artists:

In the pre-Congress discussion and at the First All-Union Congress of Soviet Artists, held in February-March 1957, the term '*fotografizm*' was once again heard dozens of times. Some authors of articles and participants in discussions infused this concept with their hostile attitude toward photography, completely denying it any potential for artistic and expressive representation of life's phenomena. These arguments introduced nothing new. And, as had often happened before, when speaking about a photographer, they actually meant the camera lens—that is, they excluded human artistic intervention in the shooting process... Unwilling to familiarize themselves with photography's arsenal of artistic techniques, some discussion participants deprive photography of its "right of citizenship" in the contemporary world of art with incredible ease. (p. 280)⁴

In light of a growing discourse focused on the purely mechanical nature of photography, photographers sought to distance themselves from accusations of merely "copying" nature by emphasizing improvements in practice and quality, as well as the significance of the photographer's role throughout the process. This effort to secure photography's place in the pantheon of fine art existed simultaneously with efforts to reclaim its status as a document of "objective" truth, a fact that will indelibly shape subsequent evolutions in Soviet photographic practice and discourse.

⁴ All translations, unless otherwise noted, are the author's.

What becomes evident is that this emergent photographic discourse is perceived by photography's proponents as being in direct conflict with the preceding era of Stalinist Socialist Realism. Yet, paradoxically, within this perceived disconnect, there exists a continuity of rhetoric that defined photography during the preceding decades, though now presented as novelty. Within this discourse, one can observe a clear reinvigoration of photography as technology alongside a renewed, albeit slightly amended, status as a medium of truth. There is a resurgence of the notion prevalent throughout the 1920s of photography as a universal language, along with its importance in broadcasting the Soviet Union's technological achievements, including the Soviet space program (Reid, 1994). While much of the terminology and purported aims echo discourse already present during the Stalinist period, significant deviations do emerge, particularly concerning the individual's role within Socialist Realism, namely, the re-emergence of the artist-creator and the artist-individual.

The artist's skill and individual perspective, as well as the Khrushchevian take on *partijnost'* (Party-mindedness) and worldview, becomes foundational in the call for a new approach to photography. According to the emerging discourse, photographers "must insert all the strength of their soul, political passion, patriotic feelings, energy, and experience into each photograph," no longer acting as "passive observers, indifferently fixing all that catches one's eye" (Satiukov, 1961, p. 3); rather, they should be truthful chroniclers of this new, glorious epoch. This notion of indifferent observerhood, an effort to reframe calculated Stalinist photographic construction, further reveals the underlying tensions between the Stalinist past and the uncertain present, particularly in relation to the previous decades of staging and photographic manipulation. These tensions become even more apparent in the call for Soviet photojournalists to be "documentarily reflecting the essential phenomenon of the life of the people, of work and creation, as an active fighter for the new, an agent of the future, passionately propagandizing the germs of communism" (Satiukov, 1961, p. 1). Only within the context of the Soviet art establishment's attack on the mechanical nature of photography and the photographic "naturalism" of painting in the

late Stalinist era does the logic of these pronouncements takes on a more definite shape.

The paradoxical character of the emerging post-Stalinist discourse becomes even more apparent in Pavel Satiukov's admonishment of contemporary Soviet photographers, asking why Soviet workers are depicted in the same manner as they were in the 1930s. Surprisingly, Satiukov's reproach is not an attack on Stalinist representation itself since those "photographs reflected reality" at that moment (1961, p. 2). Instead, he argues that because technology, the nature of work, and the Soviet people have evolved, so must photography. Rather than a simple acceptance or repudiation, a complex dialectic with the Stalinist past emerges, aiming to re-justify photography's status⁵ as an authentic document, a record of truth, while reasserting the role of the photographer-artist. Throughout this turbulent period, the dual claim of the photograph as both a "truthful" document and a work of art defined and profoundly muddled official and unofficial discourse concerning the medium's status. While these tensions would be explored by theorists and practitioners alike, particularly among unofficial artists, they nevertheless remained unresolved and continued to shape discourse on photography far beyond the Soviet project, contributing directly to the emergence of the second problematic: the persistent confusion regarding what constitutes photographic art.

What Counts as (Photographic) Art?

The continued ambiguity concerning photography and its relationship to art is exemplified by Borofsky and the Russian Museum's characterization of the collection's "conceptual" nature more than three decades later. While the collection is delineated as such for several reasons, including an effort to escape the deluge of reportage, there remains an apparent uneasiness in defining what constitutes photographic art. This ambiguity is not simply a reflection of post-Soviet curatorial approaches but instead a

⁵ See, for example, Satiukov's (1961) pronouncement: "Photography today occupies an honored place in newspapers and journals, and we are making new, high demands of photographs, considering them a political document truthfully reflecting the life of our people, constructing communism, and simultaneously a work of art" (p. 1).

continuation of unresolved tensions that pervaded Soviet discourse surrounding photography and persists to the present day⁶. This apprehension is underscored when Borofsky readily includes the photo-documentation of Francisco Infante's "synthetic artifacts" and Komar and Melamid's 1979 "Buying Souls" auction while simultaneously noting the presence of only "very few works that belong to the Moscow school of conceptualism"—conspicuously excluding comparable "photo-documentation" from this milieu, despite the fact that such documentation was often central. This inconsistent inclusion and categorization of photographic works, significantly influenced by the post-Stalinist bending and blending of the medium, serves as a central touchstone for understanding Soviet photography's unstable identity. To better understand the roots of this unease, we must return to *Sovetskoe foto* and the period of the Thaw, where many of these contradictions first crystallized.

Judging by the editions of *Sovetskoe foto* from the early 1960s, it appears as if photography finally gained its coveted place in the fine-art pantheon. However, outside the closed milieu of photographers and photo-theorists, this status is far from universally accepted. In fact, despite the powerful rhetoric of photography's proponents, very little change had occurred within the official sphere. The medium was still not taught as fine art in the Academy of Arts, nor was it included under the umbrella of art history. Photography was still not included in fine art exhibitions, and when there were exhibits, even those with the descriptor "art" in the exhibition's title, such as the Moscow International Exhibition of Art Photography, these were organized not by the Artist's Union or the Academy of Arts but by the Union of Journalists (Reid, 1994). Thus, amongst the broader fine art establishment and Soviet officialdom, there was no divorcing photography from photo reportage, mechanical copying, or its Stalinist past.

The exclusion of photography from the pantheon of fine arts continued to make itself felt in Khrushchev's 1961 Third Program of the Communist Party. In the section "In the Field of Cultural Construction, Literature, and Art," the idea is presented that in this

⁶ For an earlier evaluation of this problem and an overview of early Soviet debates on photography and its relationship to art, see Morozov (1958).

final stage of the “great cultural revolution,” the ideological and cultural conditions needed for communism’s victory will indeed come to fruition, in particular, due to the labor of the arts. However, even when the arts are individually listed, that is, “Soviet literature, music, painting, cinema, theater, television broadcasting, all the other arts,” there is no mention of photography (*22nd Congress of the Communist Party of the Soviet Union*, 1962, p. 326). The proliferating claim that photography had already secured its position as art seems to have been completely ignored, and this omission is not lost on the Soviet photographic community. In response, the photography section of the Union of Journalists would soon publish a collective response in 1961 in *Sovetskoe foto* No. 10, an issue dedicated to Khrushchev’s new Program

The authors of this article, which was entitled “In honor of the 22nd Congress of the CPSU,” proceed with their bid for entry into the art establishment: “*Fotopublitsistika*⁷, the art of photography, has won the recognition of millions. The works of Soviet masters and amateurs, published in the press, exhibited at the All-Union exhibitions ‘Seven Years in Action,’ at the Moscow International Exhibition of Art Photography, are evidence of their great achievements” (“In honor of the 22nd Congress of the CPSU”, 1961, p. 22). While members of the photojournalist section of the Union of Journalists in attendance continued to praise the new Program, the apparent neglect of photography was impossible to overlook:

Considering that photographic art has long earned the right to be considered on the same level as other types of fine art, that it plays a significant role in the ideological and aesthetic education of workers, in the promotion of Soviet achievements abroad, in strengthening peace and mutual understanding between peoples, the participants in the meeting made a proposal to include the name ‘photography’ when enumerating the types of art. (“In honor of the 22nd Congress of the CPSU”, 1961, p. 22)

These members also requested that photo clubs be included alongside the other arts in the section of the Program highlighting the importance of the “organization of wide networks” of scientific, technical, and art and cinema studios to support cultural

⁷ Photos of socio-political problems

development, as these photo clubs serve as “the main technical and creative base of amateur photographers” and facilitate “the desire of the masses to master photographic art” (Reid, 1994, pp. 36-37). Despite the article concluding with resounding enthusiasm concerning photography’s role in the new Program, their pleas will be ignored.

A curious paradox emerges in post-Stalinist artistic discourse. While the art establishment attacks the “mechanical” or the “photographic” in art, photo critics repurpose this same rhetoric to prove photography’s status as a legitimate art form. Both sides utilize the very same framework to achieve opposing goals: the art establishment positions painting in opposition to photography’s supposed mechanical nature and its perceived relation to Stalinist “naturalism” to re-legitimize painting under Socialist Realism, whereas photographers appropriate this discourse, distancing the medium from questions of naturalistic or strictly mechanical practices across the arts in order to reclaim artistic legitimacy. The repurposing of official art discourse to achieve contradictory aims exemplifies a tension Alexei Yurchak (2006) considers intrinsic to late socialism: “The more the immutable forms of the system’s authoritative discourse were reproduced everywhere, the more the system was experiencing a profound internal displacement” (p. 283).

To counteract the Soviet art establishment’s denigration of photography, there is an emphasis on the medium’s “specificity” as an art form, appealing to the Third Program’s notion of sincerity and “Party-mindedness” and rejection of the notion of photography as a mere mechanical copy. In their formulation, this specificity is centered on the idea of a dual-natured *dostovernost’*, or authenticity, as both an “authentic record of the visual appearance of contemporary achievement and social processes, and at the same time... an authentic expression of the artist’s vision, mediated by his/ her *partijnost’*” (Reid, 1994, p. 38).

Photography, these critics argue, should not be characterized by a lack of authorial presence but should be defined by authorial expression. As such, there was a call for a break from strict verisimilitude, as the “transformative capacity of art—its *non*-identity with ‘reality’—made possible its ideological role as the

bearer of Party-mindedness” (Reid, 1994, p. 39). By arguing for a return to the author-creator, the proponents of photographic art strategically align themselves with Khrushchev’s forceful pronouncements in the “Third Program of the Communist Party,” which, at least rhetorically, called for a disavowal of the Stalinist past, while concurrently distancing their practice from accusations of the ever-pejorative *fotografizm*.

The calls for a return to the author-creator thus serve contesting purposes within Soviet artistic discourse: for proponents of photographic art, emphasizing the foundational aspect of individual authorship elevates photography to the status of fine art; for the Soviet art establishment, the same principle reinforces distinctions between photography and painting while preserving the elevated status of the latter. Through this lens, we may reconsider Ekaterina Degot’s (2004) statement that “in the official Soviet art hierarchy, photography rated very low. Museums did not collect photographs... they could join the Union of Journalists but never the Union of Artists. Photography was simply not seen as art” (p. 107). Photography was often seen as art, just not by those who held the keys to the pantheon of official fine arts.

The persistence of photography’s marginalization cannot, as Borofsky claims, be traced to a simple adherence to Stalinist classicism; such an explanation contradicts the period’s theoretical debates and blends opposing historical contexts into a singular whole. The far-reaching impact of these post-Stalinist photographic debates becomes particularly evident when we examine Borofsky’s curatorial approach three decades later, revealing a marked continuity in the official language of the art establishment, namely the emphasis on “individual vision.” This continuity undermines any attempt to establish a clear delineation between the Soviet past and the post-Soviet present.

As we have seen, the post-Soviet hesitancy in ascribing the label of art to photography can be traced back to unresolved tensions between the Soviet fine art establishment and the proponents of photographic art. This hesitancy, however, is further complicated by two interrelated factors: first, the increasingly fluid boundaries of the medium itself in Nonconformist practice following Stalin’s death, which will be examined through the work of Ukrainian

Nonconformist photographer Boris Mikhailov; and second, the continued refusal to consider Stalinist photography as anything other than a period to be bracketed. The latter contributes directly to our third problematic, as the deliberate bracketing of the period from Soviet photography's historiography facilitates the construction of an artificial lineage that portrays Nonconformist artists as direct heirs to the Imperial Russian and Soviet Avant-garde.

Nonconformism: avant-garde or the *New Avant-Garde*?

Having examined the oversimplification of the state of post-Stalinist photography and the enduring uneasiness surrounding photography's status as art, the final problematic to be addressed is the rampant tendency to trace Nonconformist photo-movements, as if self-evident, to a singular predecessor: the Imperial Russian and Soviet Avant-garde. In Margarita Tupitsyn's (1994) influential article "Against the Camera, for the Photographic Archive," the author states that no one paid attention to Soviet photography, the "amorphous mass undeserving of attention from a creative person," leading to a complete "non-practice" of photography by unofficial artists; this is, of course, until the early 1980s, when Ilya Kabakov would turn out to be the only artist who had the wherewithal to examine the "dead body of the Soviet mass media" and its photo archive (p. 60). This narrative of the "non-practice" of photography and a revival of the medium only through the excavation of a long-dead Soviet past obscures the seismic post-Stalinist shift that occurred due to both epistemic and systemic breakdowns, quickly losing foundation once the nuances of photography's evolution are more closely examined⁸. The development of the medium cannot be divorced from attempts to reappropriate the role of photography as "authentic," with a new-found focus on the "dual nature" of the medium as both art and a conveyor of truth.

The trend of referring to Soviet Nonconformist art and photography as the "new avant-garde" is neither new nor rare,

⁸ M. Tupitsyn's notion of "non-practice" within Soviet photography was recently revisited by Daria Panaiotti (2022), who laments, "as if the medium was completely alienated from contemporary art" (p. 674).

and these designations of Nonconformist art as a resurrection of the capital “A” avant-garde extend beyond the myriad of exhibition or book titles⁹. The idea of this period as either the “new” or “second” Avant-garde is mired in complications. Certainly not the least of these complications that arise is the homogenization of the historical Avant-garde, which was, as the art historian John Bowlt (1998) underscores, “a mass of contradictions, an avant-garde of avant-gardes that, by its very nature, defies rigid categorization and precise denotation” (p. 49). Even after referring to the Nonconformists as “*the second avant-garde*,”¹⁰ Bowlt subsequently describes the question of a relationship between the avant-garde and the Nonconformists as “intriguing, though complex, in part because of its illusory and artificial formulation” (p. 51). He goes on to state that “in examining the attitudes of the Soviet dissidents to the Russian avant-garde, the critic must exercise extreme caution and approach visible symptoms more as isolated facts than as a wholesale borrowing” (p. 52), not least in part due to the sheer variety of generations and artistic approaches included under the Nonconformist umbrella.

Bowlt’s inconsistency in approaching such a designation, first speaking of the Nonconformists as “the second avant-garde” before cautioning against it, exemplifies how entrenched this narrative is within art historical discourse, even for those who understand its limitations. Within one and the same article, we find how immensely this concept has affected our understanding of Soviet art history, revealing the challenge of disentangling oneself from the numerous contradictions that emerge when considering the two groups as a part of a direct lineage and the difficulty of breaking free from this pattern of categorization.

Indeed, unofficial Soviet artists were a product of various traditions: from Western art and culture that was either exhibited,

⁹ For example, Daria Khristova, the head of Bonham’s Russian Department, evokes this idea of the new “Avant-garde” when speaking about Bonham’s “Rebellious: Russian Non-conformist Art from an Important European Collection” auction: “The artists represented in this sale emerge as an essential part of the movement praised as ‘the Second Russian Avant-Garde’” (Russian Art + Culture, 2020, para. 2).

¹⁰ Italics mine.

as restrictions eased, or reproduced illegally from smuggled or stolen publications to the art of Imperial Russian and Soviet Avant-garde preserved and shared by collectors like George Costakis. However, these influences were only a part. As Bowlt (1998) himself notes, “the influence of the very artistic system that the dissidents questioned, namely Socialist Realism, was also deep and lasting,” with one of the “main paradoxes” being that “the underground... was itself the progeny of Soviet art history cultural behavior rather than heir to a remote avant-garde” (p. 52). Thus, this adverse reaction to the notion of the Nonconformists as “the new Avant-garde” is not pedantic. Instead, it is based on the keen awareness that within the general and broader academic imagination, particularly concerning photography but also Socialist Realism in general terms, the transformative role of photography under Stalin has been almost wholly ignored, save by a handful of theorists and art historians. Only through a reintroduction of the preceding Stalinist period, one usually bracketed within art historical discourse, can the shades and nuances of influence and novel production be properly understood.

Bridging the Epochs

Through a complete consolidation of power, Stalin sought to shape Soviet existence across all aspects of lived reality, effectively achieving the avant-garde’s unrealized goal of creating a “new public with new eyes” and a unitary plan that fused aesthetics and politics¹¹. This totalizing approach—what Boris Groys terms Stalin’s *Gesamtkunstwerk*—embodied the paradox that Yurchak (2006), drawing on Claude Lefort, identifies as inherent to the Soviet system, that is, “the independence of creativity and the control of creative work by the party are not mutually contradictory but must be pursued simultaneously” (p. 13)—a goal “of total liberation by means of total control” (p. 284). Within this system, photography became central as both a producer of message and material. The avant-garde concept of photography underwent a profound transformation, assuming a new function entirely subordinated to Stalin’s vision. Viewed through this new designation of photography, violently stripped of any autonomy, it becomes possible to reassess how Stalin sought

¹¹ See Groys (1992) and Yurchak (2006).

to mold and transform reality, shape the new Soviet citizen, and systematically restructure truth according to his internal logic. This perspective moves us beyond viewing editing, manipulating, staging, or retouching as simply “lies” or propagandistic “hack-work” toward reframing these acts as deliberate interventions deemed necessary to accurately represent the epistemological foundation of Stalin’s world-construction.

Following Stalin’s death, however, the system underwent an irrevocable shift “as a result of the disappearance...of the external editorial voice,” the locus of meta-discourse on ideology (Yurchak, 2006, p. 14), which would fundamentally alter photography’s role within the Soviet system. Yurchak (2006) terms this process the hypernormalization of discourse, defined as “the process of normalization [that] did not simply affect all levels of linguistic, textual, and narrative structure but also became an end in itself, resulting in fixed and cumbersome forms of language that were often neither interpreted nor easily interpretable at the level of constative meaning” (p. 50). Consequently, as evident in discussions surrounding Socialist Realism and artistic hierarchies, all knowledge was presented as “knowledge... already established,” meaning that knowledge production and presentation, namely in the sphere of the official, were about mediation rather than creation (Yurchak, 2006, p. 284).

As discourse becomes normalized and fixed due to the loss of its external-to-the-system editor (Stalin), there is a shift toward replication, enabling engagement in “new, unanticipated meanings... not necessarily determined by the ideological, constative meanings of authoritative discourse” (Yurchak, 2006, p. 27). Through what Yurchak (2006) calls the “performative shift”—where the performative dimension of “ritualized speech acts rise in importance... while the constative dimension of these acts becomes open-ended, indeterminate, or simply irrelevant” (p.26)—we can reconsider the contradictions found in post-Stalinist photographic discourse, namely the utilization of Stalinist tropes to reclaim photography’s authenticity and reposition it as art. This turn is especially significant as it does not “preclude a person from feeling an affinity for many of the meanings, possibilities, values, and promises of socialism,” even allowing “one to recapture these...

from the inflexible interpretations provided by the party rhetoric" (Yurchak, 2006 p. 28).

This theoretical framework significantly reshapes our understanding of photography after Stalin in several key ways. Crucially, it refutes the notion of the Stalinist period as a void in Soviet photographic history, bookended by several "renaissances." This framework also offers a new perspective on Groys' assertion that photography's post-Stalinist development "emerged not out of the history of avant-garde photography but as a result of the blurring of the boundaries separating photography from other forms of art" (Groys, 2004, p. 120). Groys (2004) attributes this emergence almost solely to Western conceptual influence and to the avant-garde being "part and parcel of the official Soviet visual propaganda of the time from which Russian unofficial art wanted to distance itself" (p. 119). However, I argue instead that this phenomenon stems directly from photography's co-option within the Stalinist project and its complex role as both accommodation and technology that revealed the now-unfolded system of truth and power. Thus, instead of a breakdown of state propaganda, what occurred was the collapse of an epistemic structure that served as the framework for the entire period, negating the possibility of simply returning to the pre-history of the avant-garde. This epistemic breakdown directly informs the significant tensions that emerged after Stalin's death regarding photography's dual status as both authentic documentation and art.

With the Stalinist system having come apart at the seams and the project of creating a new reality fallen by the wayside, Nonconformist photographers would soon be forced into a state of reflection and reckoning with the fragments of the past-as-now. Thus, as Groys (1992) observes, this "retrospective view... is anything but extraneous to the culture of the Stalin years... it represents not simply the next stage in the history of Russian art but is vital to an understanding of the internal logic and true nature of the Stalinist project" (p. 75). It is precisely this reception of Stalin's total work of art, this reflection upon it, that reveals its "internal structure" and allows for the Stalinist project to be "grasped in its entirety" (p. 75). This idea allows one to understand more fully why Nonconformist photography was defined by the blurring of boundaries between

mediums, between the documentary and the artistic, between the self and the Other. Rather than representing a return to the Avant-garde, Nonconformist photography emerged from the interrogation, suspicion, and deconstruction of both Stalinist Socialist Realism and the Imperial Russian and Soviet Avant-garde.

Case Study: Boris Mikhailov's *Viscidity*

With this renewed framework concerning post-Stalinist photography, I now turn to Boris Mikhailov, whose work provides an ideal case study for reinterrogating Nonconformist photography, not least because he is widely considered the first unofficial Soviet photographer. More importantly, Mikhailov's work embodies the post-Stalinist production of discontinuities, where a multiplicity of positions, realities, and bodies coexist, not simply reduced to a mere resistance against the dominant. As Elena Petrovskaya describes, unlike the now "closed book" of Sots-art, Mikhailov, though adjacent to these artists (even later renaming part of a series *Sots-Art*), has a "much more blurred object," one not "directed unequivocally against ideology... [but instead] connected with human manifestations," with life (Petrovskaya, 2012). His analysis of the inner self lays bare the paradox of everyday Soviet life and the discrepancy between the official and the lived, yet this is all done from the locus of the in-between. Groys (2000) notes that Mikhailov was one of those who called "this very chasm into question and observe[d] the Soviet cultural context in its entirety with an enquiring gaze, neutral and analytic, quiet alien to it" (p. 75). However, I argue that Mikhailov's work is actually predicated on the understanding that the removal of oneself is not possible.

Mikhailov interrogates multiple boundaries: between photography and other artistic mediums, the inner and outer self of the new Soviet collective, and his own role as an observer and participant in this new landscape. This is not done simply as one outside the system looking in but as one taking part from afar. Instead of embracing the Avant-garde and then Stalinist drive to be both figuratively and literally an "engineer of the human soul," Mikhailov, an engineer by education and a new representative of the artist-creator-engineer, turns away from this tradition. He becomes

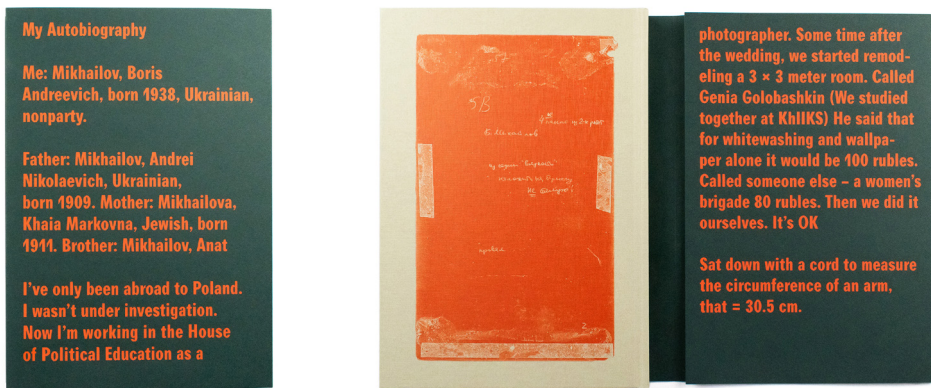
an engineer-after-the-fact who must poke and prod within to better understand the faulty machine of which he is a part. Within this context, it is possible to push against the pervasive descriptions of Mikhailov's work as ironic and cynical with "no reformatory goal," something defined as "a destructive and mocking act" (Zanot, 2015, p. 3). Instead, Mikhailov dissects *Homo Sovieticus* not as a self-superior anthropologist but as one wishing to discover what is inside himself as well. Thus, while irony plays a significant role in his work, it is a playful irony directed as much at the Soviet mass and officialdom as at himself. Through such an approach to Mikhailov's photographic practice, we develop a more nuanced portrait of the nature and evolution of Nonconformist photography while demonstrating how our reassessed problematics can illuminate the complexities of Mikhailov's oeuvre. By rejecting broad oversimplifications of photography's status, artificial delineations between artistic practices, and the bracketing of the Stalinist period that creates a false lineage between the Avant-garde and their supposed "direct heirs," our understanding of Mikhailov's work takes on a sharper outline and opens up new avenues of inquiry regarding the post-Stalinist crisis of self.

The following case study centers on one of Mikhailov's most peripherally treated series, *Viscidity* (1982), published for the first time in a limited run in 2020. To better contextualize *Viscidity*, it will be put into conversation with several of Mikhailov's earlier series: *Red* (1968-1975), *Superimpositions* (late 1960s-70s), *Luriki* (1971-1985), and *Sots-Art* (1975-1985). By examining these frequently cited examples of Mikhailov's supposed cynicism and biting irony, it is possible to reform one's approach to his early Soviet series and transpose this approach to a series situated, like the photographer himself, in an in-between state. With a dispensation of the "heroic" figure of the anti-Soviet Nonconformist or the pure, removed outsider critiquing what their camera registers, what comes to the fore is the inherent search for the splintered self both within and outside the post-Stalinist system.

But why examine *Viscidity*? A precursor to Mikhailov's *Unfinished Dissertation* (1984), the series serves as a liminal space, tying together past, present, and future preoccupations, even introducing what will become some of the foundational pillars of his later work.

As far as the author can ascertain, this article is the first in-depth examination of the series, and, as such, there exists the chance to chart new paths and complicate the discourse surrounding Mikhailov's work. Since much of the photographer's work centers on the physical, corporeal, and tactile, it seems fitting to begin with the publication of *Viscidity* in its physical form.

Once removed from its decorative outer casing, the book's jacket immediately arrests the viewer's attention with the pronouncement, "My Autobiography," in English on one side and Russian on the other, with the texts filling the inside and outside of the jacket (Fig. 1 and 2).



Figures 1, 2. Details of *Viscidity* book jacket. Courtesy of PPP Editions and the artist. Copyright (1982) by Boris Mikhailov

This "autobiography" combines two texts from the series' most recognizable works. Although boldly displayed on the book's cover, within the series itself, the two photo-texts are only to be found somewhere in the middle, tucked away. Such a disconnect is underscored by the fact that there even exists a variability from collection to collection of this "autobiography" and its accompanying images, as will later be seen.

Viscidity is situated in the middle of Mikhailov's three photobook-texts, preceded by *Horizontal Pictures* and *Vertical Calendars* (1978/1980) and followed by *Unfinished Dissertation*. In the series' essay "I was walking through a field," Mikhailov describes the three books as such: "At first the texts tautologically repeated what was

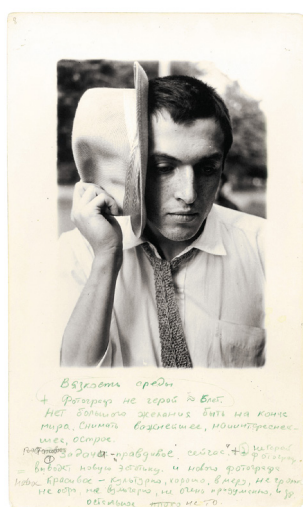


Figure 3. Boris Mikhailov.
Untitled, from the series
Viscosity, 1982. Sepia
toned photograph with
handwritten notes. Courtesy
of PPP Editions and the artist.
Copyright (1982) by Boris
Mikhailov

visible in the image, as though they were simply drawing attention to the photograph (the first book), gradually the texts changed and became more poetic and deeper (the second book) ... and then I added quotations in addition to my own reflections on photography" (Mikhailov, 2020). Coinciding with Brezhnev's death, an event referenced in one of the series' photo-texts, *Viscosity* emerges during what Mikhailov (2020)¹² describes as "a peaceful, quiet, fearless, and dull life, a time of political stagnation." In this moment of stagnation, Mikhailov undergoes an internal transition that radically alters his relationship to the subject of his work:

The book 'Viscosity' began with the announcement, 'I got married and I want to take beautiful pictures.' Yes, I want to take beautiful pictures! But my pathetic urge to search for ideal beauty, an infantilism, is gradually dying down, as it comes into conflict with life

around me: ...a wall...a noticeboard...an error...a dull portrait of a contemporary...a dull genre scene...a dull landscape...and even the policeman was surprised-'well, what's beautiful around here(?)'-confirming the fact that there ISN'T anything beautiful here. But there is unchanging ordinariness and timelessness. (Mikhailov, 2020)

On the surface, there is indeed often a feeling of nothingness, a pervasive monotony, where his photos are nothing new and neither are the texts, yet this is wholly deliberate, for "no one wants anything like that [the beautiful]" (Mikhailov, 2020). Gone is the moment of exploring Otherness with the bright and garish. Now is the moment to turn one's gaze inward without the mediation of the Other as the frame. For Mikhailov (2020), this moment of unchanging "ordinariness and timelessness" could only be approached with "lousy photographs" and "lousy texts".

¹² All quotes from *Viscosity* are without page number.

Similar to the later *Unfinished Dissertation*, there is a theoretical turn for Mikhailov towards both the external-as-impression and internal guiding forces in this new era of photography and of being. Near the beginning of the series, we see in the writing around a section of portraits what Mikhailov deems “new photography”: the average, where the photographer is no longer a hero and the task at hand is to portray “the truthful thing now,” all of this “introducing a new aesthetic and a new photographer” (Mikhailov, 2020). He expands upon this “new photography” in the concluding essay, describing a critical moment when a new equation begins to guide his approach: .

I was walking through a field. I didn't have a camera with me. Then suddenly the shadow from an airplane passing overhead fell over me. I went home, grabbed a camera and photographed that location, and then under the photograph, which showed only grass and sky, I noted: 'An airplane cast a shadow on me here.'

The dialectical tension between presence and absence, “truth” and “untruth,” is epitomized by a new equation—“SUM TOTAL = PHOTO + TEXT”—that serves as a salient reminder of the epistemic unmooring of post-Stalinist Soviet existence. This new formulation—the “SUM TOTAL”—serves as a physical manifestation of this new state of the in-between.

While existing more fleetingly, other conceptual exploration is present, such as the few instances of collage. From Suprematist shapes and a three-ruble note



Figure 4. Boris Mikhailov. Untitled, from the series *Viscosity*, 1982. Sepia toned photograph with handwritten notes, collage. Courtesy of PPP Editions and the artist. Copyright (1982) by Boris Mikhailov



Figure 5. Boris Mikhailov. *Untitled*, from the series *Viscosity*, 1982. Sepia toned photograph with handwritten notes. Courtesy of PPP Editions and the artist. Copyright (1982) by Boris Mikhailov



Figure 6. Boris Mikhailov. *Untitled*, from the series *Nalozhenia (Superimpositions)*, late 1970s. Chromogenic print on paper. Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Dodge Collection, object #D16063. Photo by Jack Abraham

to cut-outs of magazines in the shape of basketball players, space is invaded, made absurd; all of this is in the service of a “new beauty.” This aesthetic turn is particularly evident in one of the series’ rare collages (Fig. 4), where Mikhailov writes: “For the new beauty, it’s dangerous to say that these are boats, the entrance to a wharf, and so forth... And if this wasn’t there, there might be a lot to consider, the grass and the curb... But since it’s boring to look at anyways, I stuck on a basketball player facing backward.” What does this new idea of aesthetics have to do with rethinking Mikhailov’s relationship with his work, and how can we situate it within the frame of the artist-engineer-as-(self)-explorer? A reconsideration such as this can only be accomplished by analyzing the throughlines of Mikhailov’s larger project, specifically how he complicates the author-subject relationship and the “compromising” and revelatory intervention: one on the physical surface of the photograph and the other around it.

Throughout *Viscosity*, hints of Mikhailov’s past work come to the fore: just a few pages before the two-part autobiography, the

viewer is met with the inscription “our girls,” followed by a portrait of a woman in black and white, naked with a floral pattern projected on her body (Fig. 5). If only drowned in bright colors, this piece could easily be mistaken for work from Mikhailov’s earlier series *Superimpositions* (see Fig. 6). This work signals a monumental change: the layering of multiple realities, as in *Superimpositions*, and the use of color as a driving force, as in *Luriki*, *Sots-Art*, or , are subsumed by the aesthetics of this “new beauty.”

Complications of Authorship and the Subject

Mikhailov’s preoccupation with interrogating this new Soviet reality, or realities, was present from the outset of his artistic career. *Red* demonstrates this early approach, as Mikhailov probes the new Soviet self while situating himself both within and without the subject’s space (see Fig. 7). Here, we find the photographer’s search for the average person is complicated by his own position within the system. *Superimpositions* extends this investigation to more personal subjects, pursuing the liminal within oneself. Through his random, playful, and often ironic approach to the superimposed images, Mikhailov interrogates both the body and the concept of the Soviet past, present, and future.

In *Luriki*, his theoretical practice and then-working conditions overlap. This series, founded on Mikhailov’s appropriation and re-photographing of family albums with a characteristic style of amateur, anonymous photographs, can be seen as a multivalent system of exploration: an attempt to remove oneself as self-object of one’s own gaze, a commentary on the practice of the *lurik*, a reference to the often painterly nature of Stalinist photography, and, most importantly, an injection of the physical, one’s corporeality into the space of the anonymous, unknown. Thus, while the *Luriki* series is often portrayed as a mocking commentary on Soviet culture, due in particular to the garishness of the colors, there is far more beneath the surface.

In *Viscidity*, with Mikhailov’s eschewing of the hero, we see the continuation of the movement from the artistic to the anonymous. While in *Unfinished Dissertation*, there is no longer a need for a signature when in “a discussion with oneself,” the apt subtitle of the series, in *Viscidity*, more than a third bear this mark of authorship.



Figure 7. Boris Mikhailov. Untitled, from the series *Red*, 1960s-1970s. Color photograph on paper. Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Dodge Collection, object #2000.1134. Photo by Peter Jacobs

The unsigned works seem to act as a dual commentary on Stalinist photo brigade methods, purposefully obfuscating the creator and commenting on the anonymity inherent within the family album. The presence of the signature is sporadic: we find “B. Mikhailov” on the opening title card of the series, followed by its absence, until it is found again under several portraits. Other signatures are seemingly randomly interspersed throughout. As the photo-book continues, there are even moments when the signature blends in with the color and position of the rest of Mikhailov’s scribbled text; sometimes, the first initial disappears, and, in one

instance, the translated portion of the book omits the signature entirely.

Tellingly, only two photos of Mikhailov himself are signed, neither being his “autobiography,” as one might expect. Instead, we find a portrait with his cat under the word “belonging” and another, still alongside his cat, where the photographer poses seductively. The second portrait is accompanied by a note describing how a police officer requested Mikhailov print this “new classic[ism],” as the officer had never seen anything like it in *Sovetskoe foto* before. The destabilization of authorship extends beyond the printed series. Comparing the published version of the unsigned autobiography with that in the Zimmerli Museum’s collection reveals variations that disrupt both the internal narrative and the space of the photograph itself (see Fig. 8, 9).

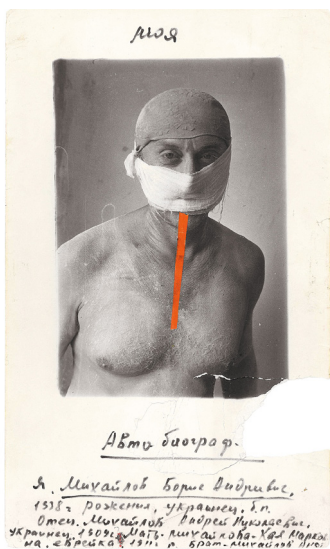


Figure 8. Boris Mikhailov. Untitled (My Autobiography), from the series Viscidity, 1982. Sepia toned photograph with handwritten notes. Courtesy of PPP Editions and the artist. Copyright (1982) by Boris Mikhailov

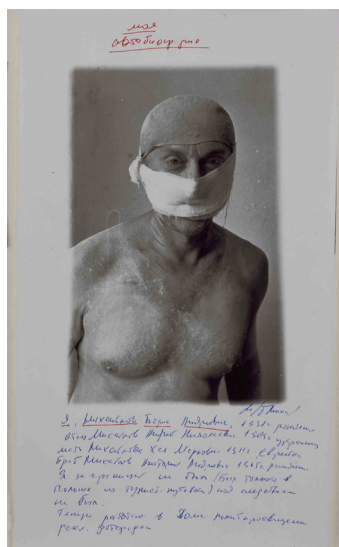


Figure 9. Boris Mikhailov. Untitled (My Autobiography), from the series Viscidity, 1982. Sepia toned photograph with handwritten notes. Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Dodge Collection, object #2001.1473. Photo by Jack Abraham

The presence of a red strip of paper, the bifurcation of “my” and “autobiography” in one and not the other, the change in writing utensil, and even different information included in the text all signal the instability of even the most personal, the self-authored self-history. By no longer focusing on the mass Soviet body, Mikhailov takes a Benjaminian turn by interrogating the self in the age of mechanical reproduction. Here is Mikhailov, the new artist-engineer-as-(self)-explorer.

From Visible Intervention to a Retreat Inward

In Mikhailov’s early work, there is an exploration of the legacy left by the previous decades of Stalinist photography in his practice. In both *Luriki* and *Sots-Art*, as well as in several later cycles, Mikhailov’s hand-colored photographs not only reference the history of pictorialism and possibly even its resurgence in the Baltics during the 1970s, but also the Soviet tradition of retouching photographs, something heightened by his usage of both found images and photographs he took personally. Using bright, assaulting colors,

Mikhailov breaks down the meaning of the images by playing with their status as document, a part of photography he knew well. Yet, it is not only the deconstruction of “authoritative discourse”¹³ or deciphering of codes that drives much of his early work.

There is an exploration of one’s attempt to present themselves in a way that conforms with their internal conception of who they are, how Soviet citizens “style their self-display,” highlighting the discrepancy between the internal and external (Groys, 2000, p. 76). Groys (2015) argues that in Mikhailov’s later work, if there is any embarrassment-for-the-other, it is really an embarrassment-for-oneself: there is an unsettling as the viewer too has been caught. A similar dynamic appears within Mikhailov’s early work, which is so dependent upon the disconnect between the internal and external: here, the photographer-subject has been caught. His analysis of the internal unveils the paradox within everyday Soviet people, yet the underscoring of a collective failure is done with a special kind of care, “without the slightest trace of *schadenfreude*” (Groys, 2000, p. 77).

There is an exploration of one’s attempt to present themselves in a way that conforms to their internal conception of who they are, how Soviet citizens “style their self-display,” highlighting the discrepancy between the internal and external (Groys, 2000, p. 76). Groys (2015) argues that in Mikhailov’s later work, if there is any embarrassment-for-the-other, it is really an embarrassment-for-oneself: there is an unsettling as the viewer, too, has been caught. A similar dynamic appears within Mikhailov’s early work, which is so dependent upon the disconnect between the internal and external: here, the photographer-subject has been caught. His analysis of the internal unveils the paradox within everyday Soviet people, yet the underscoring of a collective failure is done with a special kind of care, “without the slightest trace of *schadenfreude*” (Groys, 2000, p. 77).

¹³ Here, I follow Yurchak’s usage of “authoritative discourse” to emphasize that “during late socialism, the newly normalized Soviet ideological discourse no longer functioned at the level of meaning as a kind of ideology in the usual sense of the word” (Yurchak, 2006, p. 15).



Figure 10. Boris Mikhailov. *Untitled*, from the series *Sots-Art*, 1975-1985. Gelatin silver print hand-colored with aniline dyes on paper. Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Dodge Collection, object #2000.1132. Photo by Peter Jacobs

The production of new discontinuities in the late Soviet period, as Yurchak (2006) argues, was “neither necessarily supportive of nor necessarily opposed to the values and ethics of socialism”; this notion is precisely why the production of the new, this creative process, “should not be reduced to resistance against dominant norms and rules” (p. 286). Through this lens, both the photographer and the subject take on a role that is no longer binary, unsettling simplistic notions of the disruptive, renegade Nonconformist and the unwittingly repressed Soviet citizen. Each participates in the production of discontinuities and the process of creating oneself.

Understanding the complexity of Mikhailov’s work requires the rejection of binary socialism, a system conjured through “underlying assumption[s] that socialism was based on a complex web of immoralities” (Yurchak, 2006, pp. 5-8). These discontinuities emerge clearly in work from *Sots-Art* (Fig. 12), where Mikhailov’s



Figure 11. Boris Mikhailov. *Untitled*, from the series *Luriki*, undated. Gelatin silver print with aniline dyes. Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Dodge Collection, object #2000.147. Photo by Jack Abraham

childlike, haphazard scribbles with a felt-tip pen interact with the figure of a man standing before a playground tank. Upon examining the text, however, the playful picture takes on a different hue. The text written by Mikhailov is, in fact, the song *Marsh sovetskikh tankistov* (March of Soviet Tankmen) from the 1939 film *Traktoristy* (Tractor Drivers). The song, written in 1938, and the film were edited during Khrushchev's Thaw, removing lines referencing Stalin sending tankmen off to war. Mikhailov's play here is not just surface-level ironic mockery but instead reveals the emptiness of ideological content that still exists, ever-present.

The half-scratching out of the figure evokes the scratched-out faces in official portraits from the Stalinist era, yet even this is complicated by the figure staring down the barrel of a jungle-gym tank's gun—menacing and at the same time playful, hollow. The transparent nature of the tank highlights the forceful presence of (dis)continuities carried over from the Stalinist era and how they continue to both haunt and define this new reality of the late Soviet period. To move beyond simplistic appraisals of Mikhailov's work, one must reevaluate contemporary, visceral reactions to elements such as the color red, Soviet parades, *Homo Sovieticus*, and the naked

form through this binary-rejecting lens. Instead of dismissing the photographs from *Red* and *Luriki* or the similarly hand-colored photos with aniline dyes in *Sots-Art* as mere ironic side-glances or judgments, we can approach them not only as a play on the changing state of the medium itself but also as a gaze upon the state of the new Soviet reality and new Soviet individual.

In *Viscidity*, Mikhailov intervenes less overtly with the photograph, either in terms of its physical nature, as in *Superimpositions*, *Luriki*, and *Sots-Art*, or careful curation, as in *Red* and *Luriki*. While there is a small selection of hand-painted photographs like those in *Sots-Art* or *Luriki*, they are more withdrawn: colors appear only as accents. All photographs in the series are black and white, with the majority of color found *around* the photograph, in the margins, whether written in pen, crayon, or colored pencil. Unlike the contemporaneous piece in Figure 12, writing is separated from the photographic image itself, overlapping only to accent writing already present on the negative. Though subtle, the viewer's eyes are often tricked, seeing the hue of the pencil or crayon transposed onto the black-and-white photo itself.

In Figure 13, a photograph captioned in part as “the last half-exposed photo on the roll, which was exposed” and “a car standing at the gates,” there is something singular found when compared to the rest of the series. Only half of the photograph is properly exposed, showing the top half of the gate and car, and yet as it fades into the white of the paper, the viewer is confronted by Mikhailov's crude pencil sketch of the would-be bumper, wheel well, and tire. From the extended, hand-drawn black



Figure 12. Boris Mikhailov. *Untitled (Green Tank and Red Tank)*, from the series *Sots-Art*, 1981. Photograph and felt-tip pen on paper. Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Dodge Collection, object #D12980. Photo by Peter Jacobs

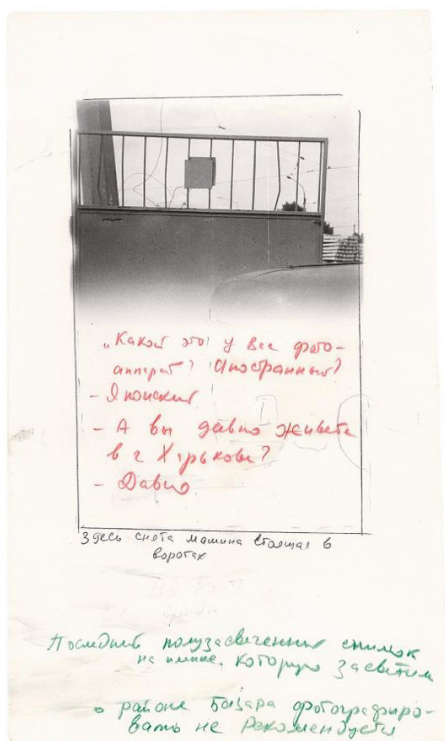


Figure 13. Boris Mikhailov. Untitled, from the series *Viscosity*, 1982. Sepia toned photograph with handwritten notes. Courtesy of PPP Editions and the artist. Copyright (1982) by Boris Mikhailov

border, the viewer surmises that this is a part of the photograph; it extends beyond the properly exposed into a white-spaced vacuum. Within this constructed space, Mikhailov transcribes a conversation likely with the policeman he refers to in the concluding essay: “A roll of film, exposed to light by a policeman at an outdoor market because I was taking photos there, tells you that poor quality photography is more important to understanding life in this country than a well-printed photo is.” With a necessary and deliberate incompleteness, Mikhailov blurs the boundaries between the inner self and the external, between the objective and subjective, between documentation and artistic form, reality and “unreality.”

While color abounds in much of Mikhailov’s earlier work, in *Viscosity*, we find a collapsing of multiple realities into one defined by monochrome and slight accents. There is a movement towards the concrete, “the truthful thing now,” which is no longer bright with ideological overtones but is seen through small traces of color, highlighting the material: metal on hats, cranes, stones, wires, guide rails. Here, a more introspective take on the interplay of the painterly and photographic emerges. However, the exploration of the in-between and color has not entirely faded, as seen in the series’ final entry. Unlike the brighter hues of *Sots-Art* and *Luriki*, this flooding of color, while garish, is dark to the point of near illegibility (see Fig. 15). Oversaturated, this final piece removes the subject as such, replacing it with a three-ruble note.

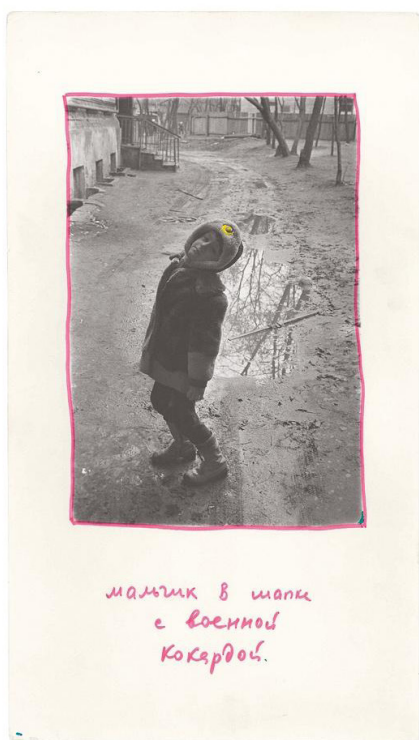


Figure 14. Boris Mikhailov. Untitled, from the series *Viscosity*, 1982. Sepia toned photograph with handwritten notes. Courtesy of PPP Editions and the artist. Copyright (1982) by Boris Mikhailov

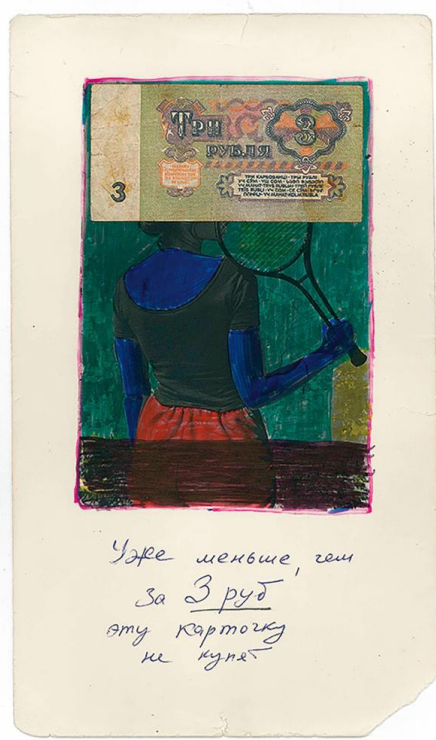


Figure 15. Boris Mikhailov. Untitled, from the series *Viscosity*, 1982. Sepia toned photograph with handwritten notes, collage. Courtesy of PPP Editions and the artist. Copyright (1982) by Boris Mikhailov

Mikhailov's gaze—at once loving and inviting yet alienating and jarring—turns to the personal, one's surroundings removed from ideology-as-individual-making. It is Mikhailov as artist-engineer-as-(self)-explorer, interrogating the Stalinist past and splintered present, blurring the line between author and subject, art and non-art, who reveals the complexity and nuances of both the post-Stalinist period and Nonconformist photography itself. His approach thus lays bare not only the varied origins of post-Stalinist photography but also the liminal status of the splintered Soviet self.

Conclusion

Writing almost 30 years after Borofsky, Daria Panaiotti, curator of the Pushkin State Museum of Fine Arts, examines photography's contemporary status in Russia. She emphasizes how institutional resistance continues to marginalize the medium, something "aggravated by Russian museums' general reluctance to engage with the medium" (pp. 673-674). As Panaiotti observes, even now, "photography is rarely included in permanent expositions and 'encyclopedic' museum collections" (p. 674). Compounding these entrenched views is the prevalence of institutional resistance extending far beyond national borders: The Royal Academy in London did not mount its first photography exhibition until 1989, "150 years after Fox Talbot's announcement of 'photogenic drawing,'" while the Tate's first major show only occurred in 2003 (Wells, 2015, p. 292). In this context, Panaiotti's observation that "Russian art historians with a background in curating and/or traditional art history often look at photography with disdain, as if there were nothing to say about it except for debunking its claims to truth" (p. 674) is far from surprising.

Yet within certain spaces, such as the After (post-) Photography Conference, there is hope ¹⁴. In these communities, there exists a clear rejection of a single static photography, instead advocating for "many *photographies* and *photographic cultures*" and embracing a "nomadic view of photography's identity through history" (Panaiotti, 2022, p. 674). However, this approach remains far from the norm: "Scholarship... is still relatively limited, in both its scope and approach," with recent surveys offering "mainly linear successions of authors, with occasional paragraphs on social history and almost no attempt at conceptualization," often resorting to binaries of "truth/lie, official/counterculture, oppression/resistance, person/state" (Panaiotti, 2022, p. 674). While this trend persists, recent years have seen important breaks from this pattern, exemplified by works founded on the reconsideration of the history of soviet photography, such as Oksana Sarkisova and Olga Schevchenko's *In Visible Presence: Soviet Afterlives in Family Photos*, Denis Skopin's

¹⁴ The author has participated in this conference and can attest to the incredible array of boundary-pushing work presented by participants.

Photography and Political Repressions in Stalin's Russia: Defacing the Enemy, and Margarita Matulyté's *Creating Altnality: The Sovietization of Lithuanian Photography*.

As these recent works demonstrate, embracing more nuanced frameworks and moving beyond entrenched binaries is essential for the field's development and continued evolution. With such an approach in mind, this article thus reconsidered three foundational problematics in the discourse surrounding post-Soviet photography: the simplification of the state of photography after Stalin, the confusion surrounding photography's status as art, and the bracketing of the Stalinist period. Moreover, through the case study of Boris Mikhailov's work, we see how such reconsideration affords new avenues through which to approach post-Stalinist photographic practice and the broader, complex realities of late-Soviet visual culture.

REFERENCES

- Borofsky, A. (1994). Conceptual photography in the Russian Museum. *Art Journal*, 53(2), 40-42.
- Bowlit, J. (1998). The Soviet Nonconformists and the legacy of the Russian avant-garde. In E. Bowlit, D. B. Kuspit, & J. E. Bowit, *Forbidden art: The post-war Russian avant-garde* (pp. 49-80). D.A.P.
- Degot, K. (2004). The copy is the crime. In D. Neumaier (Ed.), *Beyond memory: Soviet Nonconformist photography and photo-related works of art* (pp. 103-117). Rutgers University Press.
- Egbert, D. D. (1967). The idea of 'avant-garde' in art and politics. *The American Historical Review*, 73(2), 339-366.
- Groys, B. (1992). *The total art of Stalinism: Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond*. Princeton University Press.
- Groys, B. (2000). The eroticism of imperfection. In *Boris Mikhailov. The Hasselblad Award 2000* (pp. 2-23). Scalo Publishers, Hasselblad center.
- Groys, B. (2004). Russian photography in the textual context. In D. Neumaier (Ed.), *Beyond memory: Soviet Nonconformist photography and photo-related works of art* (pp. 119-129). Rutgers University Press.
- Groys, B. (2015). *Boris Mikhailov* (A. Aslanyan, Trans.). Ad Marginem Press. (In Russian)

- In honor of the 22nd Congress of the CPSU. (1961). *Sovetskoe Foto*, 10, 22. (In Russian)
- Kizevalter, G. (2018). *Time of hopes, time of illusions. Problems of the history of Soviet unofficial art. 1950-1960s: Articles and materials*. NLO. (In Russian)
- Mikhailov, B. (2020). *Viscosity*. PPP Editions.
- Morozov, S. A. (1958). *Soviet Art Photography*. Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Iskusstvo". (In Russian)
- Panaïotti, D. (2022). Studying and exhibiting photography in Russia. *Russian Review*, 81(4), 673-676.
- Petrovskaya, E. (2012). Materiality and memory in photography: B. Mikhailov's new documentality. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 117(5). https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/117_nlo_5_2012/article/18933/. (In Russian)
- Rebellious: Russian Non-Conformist Art from an Important European Collection Online at Bonhams*. (2020, September 3). Russian Art + Culture. <https://www.russianartandculture.com/rebellious-russian-non-conformist-art-from-an-important-european-collection-online-at-bonhams/>
- Reid, S. E. (1994). Photography in the Thaw. *Art Journal*, 53(2), 33-39.
- Reid, S. E. (2005). In the name of the people: The manege affair revisited. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 6(4), 673-716.
- Satiukov, P. (1961). Soviet photojournalist. *Sovetskoe foto*, 1, 1-3. (In Russian)
- Sjeklocha, P., & Mead, I. (1967). *Unofficial art of the Soviet Union*. University of California Press.
- The First All-Union Congress of Soviet Artists. (1957). *Iskusstvo*, 3, 7-35.
- Tupitsyn, M. (1994). Against the camera, for the photographic archive. *Art Journal*, 53(2), 58-62.
- Wells, L. (2015). *Photography: A critical introduction*. Routledge.
- Yurchak, A. (2006). *Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation*. Princeton University Press.
- Zanot, F. (2015). The Scorpion and the Coca-Cola: An autopsy of homo soveticus. In the Supplement to *Boris Mikhailov: Diary*. Verlag der Buchhandlung Walther Konig.
- 22nd Congress of the Communist Party of the Soviet Union. (1962). [verbatim record]. Volume III. Gospolizdat. (In Russian)

ПРОИЗВОДСТВО ДИСТАНЦИИ И ОПЫТ БЛИЗОСТИ В АМЕРИКАНСКОМ ФОТОТРАВЕЛОГЕ «ОДИН ДЕНЬ ИЗ ЖИЗНИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА»¹

ОЛЬГА ДАВЫДОВА

Кандидат культурологии
ИТМО, доцент
РГПУ им. А. И. Герцена, исполнитель по гранту
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: Ol.davydova@inbox.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6513-6505>

Статья посвящена анализу фотоальбома «Один день из жизни Советского Союза», снятого в жанре фото-травелога и изданного в 1987 году. Поскольку альбом выходит в печать на закате холодной войны, анализ представленных в нем фотоизображений проявляет финальные витки идеологического противостояния и демонстрирует, какие стратегии производства «инаковости» (и в какой степени) оставались способом «очуждения» враждебной державы. Методологическим основанием статьи становится эпистемологический подход, позволяющий рассматривать

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00305, <https://rscf.ru/project/22-18-00305/>: «Образы врага в массовой культуре Холодной войны: содержание, современная рецепция и использование в символической политике России и США».

фотографию как способ производства знания. Одной из составляющих этого знания о «чужой» стране, все еще сохраняющей коннотации «враждебности», являются пространственные метафоры, которыми оперирует фотографический дискурс: приближение далекого, обнаружение точек соприкосновения, фиксация дали, невозможной для преодоления. Фотографии в этом альбоме не только репрезентируют позднесоветскую действительность, увиденную глазами чужаков-путешественников, но и фиксируют конкретные практики производства пространства. Это пространство отмечено противоречиями, и таким образом ситуация попадания элементов повседневности в объектив фотокамер оборачивается практикой производства или раскрытия противоречий. Анализ конкретных изображений выявляет эти противоречия и способы их существования на страницах альбома.

Ключевые слова: фотография, холодная война, производство пространства, эпистемология фотографии.

THE PRODUCTION OF DISTANCE AND THE EXPERIENCE OF CLOSENESS IN AMERICAN PHOTO TRAVELOGUE “A DAY IN THE LIFE OF THE SOVIET UNION”²

Olga Davydova

PhD (Culture Studies)

ITMO, assistant professor

The Herzen State Pedagogical University of Russia, grant executor

Saint Petersburg, Russia

E-mail: Ol.davydova@inbox.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6513-6505>

The article is devoted to the analysis of the photo album “A Day in the Life of the Soviet Union”, shot in the genre of photo travelogue and published in 1987. As the album appears in print at the end of the Cold War, an analysis of the photographic images it contains reveals the final stages of the ideological confrontation and demonstrates the extent to which strategies for the production of “otherness” remained a way of alienating a hostile power. The methodological basis of the article is an epistemological approach that allows us to consider photography as a way of producing knowledge. One of the components of this

² This work was supported by the Russian Science Foundation under Grant № 22-18-00305, <https://rscf.ru/en/project/22-18-00305/>, “The images of enemy in Cold War popular culture: their content, contemporary reception and usage in Russian and U.S. symbolic politics”

knowledge about a “foreign” country, which still retains the connotations of “hostility,” is the spatial metaphors with which photographic discourse operates: the approach to the distant, the discovery of contact points, the fixation of a distance that is impossible to overcome. The photographs in this album not only represent late Soviet reality as seen through the eyes of outside travelers, but also record specific practices of space production. This space is marked by contradictions, and so the acts of fixing everyday reality in the camera lens turn into practices of producing contradictions. Analysis of specific images reveals these contradictions and the ways they exist on the pages of the album.

Key words: photography, cold war, production of space, epistemology of photography.

Фотография как часть эпистемы

Идея трэвелого – в любой его форме, будь то устный рассказ, газетный репортаж, фильм или фотосерия, – представляет собой, кажется, прямую имплементацию примирения между далью и близостью, недоступностью находящегося на расстоянии и достижимостью этого через рассказ или показывание. На протяжении холодной войны американские фотографы неоднократно отправлялись в СССР. Результатом этих поездок становились фотосерии, издававшиеся потом в США. Пожалуй, первым таким прецедентом можно назвать знаменитый «Русский дневник», написанный Джоном Стейнбеком и сопровождаемый снимками Роберта Капы, хоть он и не является фототрэвелогом в строгом смысле слова. Изданный в США в 1956 году альбом «Москвичи» стал результатом поездки в СССР французского мастера Анри-Картье Брессона. В 1969 году был издан альбом «В России» с текстами Артура Миллера и фотографиями его супруги, члена агентства «Магнум» Инге Морат. В журнале *National Geographic* выходили статьи, посвященные Советскому Союзу, но наиболее полно стратегия этого журнала была отражена в альбоме «Путешествие по России» (1977) с работами Дина Конгера, частого гостя СССР. Наконец, в 1987 году был осуществлен масштабный проект, инициированный Риком Смоланом и Дэвидом Коэном: пятьдесят фотографов из западных стран, преимущественно из США, провели в СССР один фотодень. Их работы вошли в альбом «Один день из жизни Советского Союза» (Smolan & Cohen, 1987).

Несмотря на то, что вышеперечисленные авторы ставили перед собой разные цели, все они так или иначе указывали на потребность узнать, а что же там, за океаном, на самом деле. Вот как описывает Стейнбек зарождение замысла «Русского дневника» (дело было в марте 1947 года, когда Стейнбек и Капа сидели в баре нью-йоркского отеля):

В газетах каждый день обсуждалась Россия: о чем думает Сталин? Каковы планы русского Генерального штаба? Диспозиция войск, эксперименты с атомным оружием и управляемыми ракетами. И все это писали люди, которые в СССР не бывали и чьи источники информации были небезупречны. И тут до нас дошло, что о некоторых сторонах российской жизни вообще никто не писал, а это как раз то, что интересует нас больше всего. Как там люди одеваются? Чем ужинают? Устраивают ли вечеринки? Какая там вообще еда? Как они любят и как умирают? О чем говорят? Что они танцуют, о чем поют, на чем играют? Ходят ли их дети в школу? (Steinbeck, 2017, pp. 34-35)

В предисловии к альбому «Путешествие по России» президент Национального географического общества Гилберт М. Гросвенор, отмечая регулярное чтение новостей о Советском Союзе в прессе, указывает на явный недостаток знаний о заокеанской державе:

Разве нет в таком случае нужды в книге, отличающейся и дополняющей ряды томов о советском правительстве и экономике? В книге, которая фокусировалась бы, посредством репортажей из первых рук, богато иллюстрированных цветными фотографиями, на людях и их наследии; в которой не было бы акцента на больших городах, но, напротив, был бы обзор 15 советских республик – во всем их богатом этническом, историческом и географическом многообразии? (McDowell, 1977, pp. 2-3)

Барт МакДауэлл, автор текста трэвелога, признается:

Наша цель – дать некоторое представление о людях, которые живут и работают в Советском Союзе, об их истории и обычаях, об атмосфере их городских улиц и сельских ландшафтов, о климате их разнообразных регионов – персонализированная география. Не политика, не дипломатия, не полемика. Не цельная правда. (McDowell, 1977, p. 18)

Наконец, в предисловии к альбому «Один день из жизни Советского Союза» известный американский журналист Гаррисон Солсбери, много лет проработавший в СССР, пишет: «“Один день из жизни Советского Союза” представляет нам Россию без разрывов, Россию без покрова цензуры – ну, или почти без такового» (Smolan & Cohen, 1987, p. 54).

Эта ставка на раскрытие чего-то доселе невиданного и непознанного, ставка на «на самом деле» кажется самым интересным моментом в интенциях путешествующих в СССР. «На самом деле» предполагает, что уже есть какое-то представление о другой стране и есть сомнение, что это представление соответствует действительности. Манифестация объективности, которой пронизаны тексты, сопровождающие фотоальбомы, оказывается двойной игрой: с одной стороны, это попытка утвердить беспристрастный взгляд, сопоставляющий собственные впечатления с идеологическими максимами, распространяющимися дома; с другой стороны, едва ли этот взгляд может быть действительно свободен от идеологии – хотя бы потому, что именно ее существованием он спровоцирован. Здесь, в этих зафиксированных в текстах стремлениях, как раз и возникает напряжение между близостью и далью: СССР для американцев функционирует как далекая (в прямом, географическом смысле слова) держава, мало доступная в реальности, но вместе с тем приблизившаяся к ним, к их собственному домашнему пространству в телевизорах, СМИ, фильмах; держава, ставшая неотъемлемой частью американской идеологии – и в целом условием, одной из точек отсчета для развития страны. В условиях холодной войны метафора близости и дали разворачивается не только в пространственных характеристиках, но и в диапазоне различия между «своим» и «чужим». Необходимость визуальной репрезентации другой – а в дискурсе холодной войны автоматически «чужой» и «враждебной» – державы в рамках предзаданного идеологического фрейма проблематизирует как содержание изображения, так и условия его производства. Такими условиями, в частности, являются прежде всего реальные обстоятельства создания изображения: сопровождение американских фотографов в их поездках по СССР представителями ВОКС, АПН

и других организаций (McDowell, 1977, p. 18; Zhdanova, 2016), запрет на съемку конкретных объектов (Steinbeck, 2017, p. 246), ревизия советскими цензорами материала, отснятого американцами (McDowell, 1977, p. 18; Steinbeck, 2017, p. 313), возможная ретушь и вмешательство редактора в работу фотографа на этапе публикации снимков в США. Кроме того, есть и условия, которые можно обозначить как дискурсивные. Так, стратегии репрезентации другой державы как «чужой» формируются и реализуются в рамках разделяемого как фотографами, так и зрителями, и критиками, и представителями заинтересованных институций представления о месте, роли и потенциале фотографии в системе визуальных данных. Едва ли это представление остается неизменным на протяжении нескольких десятилетий холодной войны. Напротив, статус фотографии меняется, и эти изменения находят отражение в том, какие изображения становятся визуальным рупором холодно-военного дискурса. Поскольку фотография в середине века все еще прочно основывается на идее фактичности, она оказывается одновременно инструментом и составляющей системы знания. Система знания второй половины XX века (несмотря на нарастающий кризис документа) вплоть до 1990-х годов в значительной степени опирается на визуализацию; с 1920-х и до 1990-х «увидеть» все еще означает «по-настоящему узнать». Фотокамера становится идеальным инструментом видения, гораздо более способным, чем человек. Она может увидеть (то есть узнать) то, что без нее человеческому глазу (а значит, и человеческой способности познания) недоступно. Вводя свое знаменитое понятие «машины видения», Поль Вирильо пишет:

Деяние видения оказывается деянием до действия; это своего рода преддействие, суть которого отчасти объясняется Серлом в его недавних работах об «интенциональности». Если видеть означает предвидеть, тогда понятно, почему с некоторых пор возникла целая индустрия предвидения, в рамках которой активно развиваются отрасли профессиональной симуляции и организованного предупреждения: появляются «машины видения», призванные видеть, предвидеть вместо нас, машины синтетического восприятия, способные заменить нас в некоторых областях, в сверхскоростных опе-

рациях, для которых наших собственных зрительных способностей недостаточно, – причем не из-за ограниченности, не из-за малой глубины нашей зрительной системы, как это было в случае с телескопом и микроскопом, но из-за малой временной глубины нашей физиологической экспозиции. (Virilio, 2004, p. 110)

Основанное на визуальном факте знание мгновенно становится стратегическим орудием, опосредуется политическим дискурсом – при этом сохраняя собственную изначальную коннотацию субъективности. Это парадокс фотографии: будучи чуть ли не самым настойчивым претендентом на объективность из всех технических средств репрезентации, именно она оказывается и самым хрупким, в наибольшей степени подверженным бесконечным манипуляциям, самым пассивным и лишенным агентности типом образа.

Так, анализируя отношения между фактом и стратегиями его визуальной репрезентации в контексте холодной войны, Джошуа Шэннон отмечает:

Во время холодной войны страны Запада обладали более или менее общим набором неявных критериев, определявших степень достоверности и авторитетности – эти критерии все больше тяготели к тому, что можно было наблюдать, измерять и фотографически документировать. Хотя я обычно рассматриваю это состояние как культуру фактов, я иногда обращаюсь более точно к «эпистемологии записывающей машины» – словосочетанию, предназначенному для обозначения не только коллективных фантазий о камере, но также и широкого спектра связанных с ней технологий и режимов для смотрения, конструирования представлений и идей о мире. (Shannon, 2017, pp. 20-21)

Итак, речь идет об эпистемологическом статусе фотографии: узле концептов, определяющих способы использования и потенции фотографии как медиа в самых разных областях от искусства до науки, от криминалистики до разведки. Идея потаенного взгляда, который способен выявить скрытые факты, сделать тайное явным, вскрыть спрятанное (неважно, кто именно прячет – свои или чужие), становится частью этой эпистемы.

Учитывая пересечения этих концептов, мы можем поставить вопрос о том, каким образом фотография дает нам, зрителям, возможность *знать* другую державу как «чужую», при этом находясь вдали от нее и, возможно, никогда к ней не приближаясь в реальном пространственном отношении. Фотографии периода холодной войны не просто фиксируют или воспроизводят образы символической политики, они размещают две державы в пространстве противостояния, постоянно запуская игру близости и дали. Главной ставкой в этой игре оказывается беспристрастность. Постоянно проговариваемая в качестве цели (и даже ценности!) в текстах, сопровождающих альбомы-трэвелогии, эта характеристика функционирует как своеобразная разменная монета, которая позволяет обойти очевидные идеологические содержания – и вместе с тем сохранить их, спрятав за другими элементами (будь то гуманизм в случае «Русского дневника», объективность исследования в случае «Дня в России» или открытость в случае «Одного дня из жизни Советского Союза»). Так трэвелогии об СССР оказываются странными феноменами: снятые в логике репортажной фотографии, все три издания, несмотря на свои различия, на деле оказываются средствами производства пространства «чуждости». Настоящая статья посвящена анализу последнего альбома-трэвелога «Один день из жизни Советского Союза». На примере этого издания я попробую показать, каким образом фотографические изображения не просто фиксируют советскую повседневность и маркируют продолжение работы символической политики в условиях постепенно затухающей холодной войны, но и продолжают работать на производство пространства СССР как пространства чуждого – на этот раз вскрывая противоречия в идеологической системе, раньше скрытые, а теперь в результате политики гласности ставшие доступными взгляду камеры.

Методология: фотографические практики в процессе производства пространства

Исследователи отмечают, что пространственные метафоры – один из частых мотивов дискурса холодной войны:

Рассмотрим, например, условный термин «железный занавес» или описание Латинской Америки как «заднего двора» Соединенных Штатов. Такой язык соответствует идеологическому конфликту, сформировавшему холодную войну, и одомашнивает его. В рамках холодной войны некоторые стены возводились физически, а другие – подразумевались риторически в парадоксальной попытке осуществить политику «сдерживания» и «экспансионизма» одновременно. (Diack, 2015, p.184)

Метафора тени, развернутая в работе «Двойственная образность» Э.Мортенсона (Mortenson, 2016), тоже нередко воплощается в пространственных категориях: например, как расползающаяся по всему миру тьма, маркирующая нарастающую угрозу коммунизма (Riabov et al., 2023). Показательно, что, указывая на необходимость реинтерпретации и уточнения пространственных метафор, авторы статей нередко ссылаются на тезисы Анри Лефевра (см., например, Diack, 2015; Pike, 2010). Его «концептуальная триада», описывавшая пространство как динамическое явление, которое постоянно воспроизводится через осмысление и восприятие его человеком, позволяет проявить сложные взаимосвязи, возникающие между социальными практиками, реальной конфигурацией пространства (например, городской планировкой и обликом городских улиц) и системой образов, в которой это пространство воспроизводится (литературные, живописные, кинематографические и другие произведения). Так, пространственная практика «тесно связывает в воспринимаемом пространстве повседневную реальность (времяпрепровождение) и реальность городскую (маршруты и сети, соединяющие места работы, “частной” жизни и досуга)» (Lefebvre, 2015, p. 52). «Репрезентации пространства» – это «пространство задуманное, пространство ученых, планировщиков, урбанистов, “кроющих” и “организующих” технократов, некоторых художников, близких к научным кругам и отождествляющих переживание и восприятие с замыслом» (Lefebvre, 2015, p. 52). Наконец, «пространства репрезентации» – это пространство,

...переживаемое через сопутствующие ему образы и символы, иными словами, пространство «жителей», «пользователей»,

а также отдельных художников и, быть может, тех, кто описывает, полагая, что только описывает, – писателей, философов. Это пространство подчиненное, то есть претерпеваемое, пространство, которое пытается изменить и присвоить себе воображение. Оно покрывает собой физическое пространство, используя его объекты в качестве символов. (Lefebvre, 2015, р. 52)

Фотографии американских авторов, опубликованные в альбомах-трэвелогах, как раз позволяют увидеть пространство СССР в этих трех аспектах сразу. На первый взгляд может показаться, что фотография как миметическая практика в большей мере относится к третьему элементу триады Лефевра, к «пространствам репрезентации». Однако, учитывая специфический статус фотографии как инструмента документации и шпионажа, как элемента, способного вскрыть невидимое, представляется возможным говорить о том, что запечатленный момент взаимодействия жителя СССР с конкретными объектами социалистического мира – памятниками Ленину, массивными зданиями сталинского ампира, сельскохозяйственными угодьями в регионах, образовательными институциями – для фотографа становится способом проявления «пространственной практики». Снимки без людей, живописующие советскую реальность, очевидно фиксируют пространство как символ – в противном случае они не были бы отобраны авторами и редакторами для публикации.

Описывая последние годы существования Советского Союза, Алексей Юрчак вводит понятие «парадокс Лефора», которым обозначает неизбежный разрыв «между идеологическими высказываниями современного государства и его идеологической практикой» (Yurchak, 2014, р. 48). Поясняя, что в советской системе идеологии и репрезентации этот парадокс был скрыт господствующей фигурой (в 1920-е эту функцию выполнял авангард, в 1930-е – Сталин), место которой оказывается вакантно после 1953 года, Юрчак настаивает на «масштабной реорганизации всего дискурсивного режима социализма – реорганизации, которая имела огромные, хотя до поры невидимые последствия для советской системы»

(Yurchak, 2014, p. 52). Самое важное проявление этой реорганизации – нарастающий разрыв между формой дискурса и ее наполнением, разрыв, который как раз и провоцирует состояние вненаходимости, переживаемое последним советским поколением.

Итак, в период позднего социализма идеологический дискурс Советского государства испытал на уровне формы нормализацию и застывание, а на уровне смысла перестал интерпретироваться буквально, по крайней мере в большинстве случаев. Функция этого дискурса была теперь не столько в том, чтобы репрезентировать реальность более-менее точно, сколько в том, чтобы создавать ощущение, что именно эта репрезентация является единственно возможной, повсеместной и неизбежной. (Yurchak, 2014, pp. 54-55)

На мой взгляд, именно это различие привлекает авторов американского альбома. Оно схватывается в мельчайших проявлениях повседневности, которая скорее становится доступна фотоаппарату случайно, чем интенционально себя проявляет; но именно эти моменты оказываются выделены, подчеркнуты в композиции как отдельных кадров, так и разворотов альбома, сопоставляющих несколько изображений. Повседневные практики жителей СССР, описанные Юрчаком в терминах перформативности и вненаходимости и запечатленные фотоаппаратом проекта, как раз и производят советское пространство как территорию различия, несовпадения – застывшей формы «авторитетного дискурса» и открытого для интерпретации, иногда противоречащего этой форме, а зачастую и вовсе отсутствующего содержания.

«Один день из жизни Советского Союза»: СССР как пространство противоречий

Итак, в 1987 году Советский Союз принимает целую группу фотографов, 50 человек. Все они – представители западных стран, в том числе США. Результатом съемки становится альбом «Один день из жизни Советского Союза» (*A Day in Life in the Soviet Union*). Вот как о начале проекта пишет один из его вдохновителей, фотограф Рик Смолан:

...За последние три года у нас было много встреч и большая переписка с советскими официальными лицами в Москве и Вашингтоне с просьбой разрешить пригласить в Советский Союз ведущих фотографов мира. Каждый раз нам вежливо отказывали. Идея пропустить 100 фотожурналистов в СССР, казалось, была идеей, которую Советы никогда не могли принять. Однако осенью прошлого года, после того как «Один день из жизни Америки» занял первое место в списке бестселлеров New York Times, нам позвонили из советского посольства и сказали, что они готовы обсудить возможность выхода «Одного дня из жизни Советского Союза» более серьезно. (Smolan, 1987, p. 9)

Возможность попадания западных фотографов на территорию СССР связывается с политикой гласности и открытости, проводимой Горбачевым: «Есть много пятен, слепых для нашего альбома. Но именно благодаря политике гласности Михаила Горбачева эта книга может развернуть перед нами жизнь советских граждан во всей ее раскованности. Почти вся Россия здесь: плохое рядом с хорошим» (Smolan, 1987, p. 9). Подчеркивая, что западному глазу (как фотографов, так и зрителей) наконец-то станет доступно все то, что раньше от этого глаза было скрыто, Солсбери лукавит. В уже упоминавшихся выше «Русском дневнике» и «Путешествии по России» тоже шла речь о том, чтобы приоткрыть завесу неизвестности над заокеанской державой. Манифестация цели «объективности» существует изолированно от эпистемы фотографии в целом и трэвел-фотографии в частности. Так, многие фотографы, участвовавшие в съемках для «Одного дня из жизни Советского союза» были фотографами National Geographic (как и Конгер, снимавший альбом в 1977). Значение этого журнала сложно переоценить; именно оттуда добрая часть американской (и не только) аудитории черпала знания о других культурах. Вот как описывает восприятие этого журнала критик и теоретик фотографии Энди Грюндберг:

С точки зрения маленького городка США дикие животные, племенная культура и горные пейзажи, изображенные на его страницах, казались совершенно чуждыми и совершенно захватывающими. Они были далеко, но с журналом, лежащим у меня на коленях, они были и мучительно близко. Вместе с тогда еще зарождающимся телевидением National Geographic заставил мир сжаться у меня на глазах. (Grundberg, 1999, p. 172)

Однако эти знания, особенно визуальные, были структурированы весьма специфично. В частности, Грюндберг отмечает излишнюю зрелищность этих снимков, ставку на стиль, а не на трансляцию опыта другой культуры, и как итог – вымывание означаемого: «Как и большая часть произведений, встречающихся на страницах журнала (и в рассказах путешественников в целом), они имеют тенденцию граничить с восторженностью, изображая чужие страны и культуры как экзотические и манящие. В некоторых случаях незападные народы изображаются детскими, а животные бессовестно антропоморфизируются. Фотографии National Geographic создают живописную иконографию, которая имеет тенденцию сводить опыт к простому, общему знаменателю» (Grundberg, 1999, p. 174).

Эта логика, общая для трех очень похожих по стратегии своего создания трэвелогов, вскрывает их ключевую дискурсивную фигуру: претензию на объективность, которая срабатывает как своего рода «господская фигура» (как здесь не вспомнить тезисы Юрчака о парадоксе Лефора, существующем в любом, не только социалистическом государстве), скрывающую интенцию очуждения, поиска различия, которое позволяло бы обосновать не просто инаковость, но чуждость.

Сами по себе эти картинки как будто ничего не говорят. Можно, конечно, выделить ряд тем, которые освещает альбом: режимы телесности (спорт, танцы), система образовательных и воспитательных учреждений, сельское хозяйство и всякие разные промыслы, достижения науки и техники, церковь, молодежь, память о Великой отечественной войне, социальные ритуалы (свадьба, например), жилища и разные типы застройки, массовые мероприятия и досуг, мультинациональная страна. Однако в свете описанной выше методологии меня волнует скорее природа взгляда и способы производства противоречий.

Поскольку Солсбери и Смолан настаивают на «открытости» СССР как в смысле гласности, так и в смысле предьявленности объективу, на уровне прямого высказывания «Один день из жизни Советского Союза» противостоит логике шпионажа и подглядывания. Тем не менее эта «открытость», постулиру-

емая американцами, наталкивается на некоторое сопротивление со стороны принимающей стороны. Наиболее ярким примером этого сопротивления становится сюжет о съемках в знаменитом Владимирском центре – тюрьме города Владимира. Примечательно, что туда отправился Эдди Адамс, лауреат Пулитцеровской премии по фотографии. Снимок со стоящим у станка заключенным сопровождает описание съемочного процесса, где напрямую говорится о необходимости согласовывать каждый жест съемки с надзирателями. «Всякий раз к тому времени, как разрешение было получено, объект съемки смещался или исчезал, и картинка пропадала» (Smolan, 1987, p. 139). После диалога с местными властями Адамсу удалось сделать повторную съемку, на этот раз – в цехе, где работали заключенные. Это указание на инстанцию контроля, воплощенную в фигуре надзирателя, очень показательно: в каком-то смысле надзиратель возвращает себе контроль над ситуацией, не давая камере стать орудием наблюдения. Дело вовсе не в том, что тюрьма неприглядна; дело в том, что камера воспринимается как угроза, как шпионский глаз, который увидит то, чего ему видеть не положено (похожие наблюдения Роберта Капы фиксировал Джон Стейнбек на страницах «Русского дневника»). Мы имеем дело с конфликтом между желанной и (вроде бы) предоставляемой «открытостью», с одной стороны, и осуществляемым на местах противодействием этой «открытости», с другой стороны. Этот конфликт, в частности, является одним из наиболее ярких проявлений противоречивости идеологического дискурса позднего СССР, схваченным объективом Эдди Адамса.

Вместо логики путешествия, как в том же «Русском дневнике» Стейнбека и Капы, «Один день из жизни Советского Союза» предлагает нам логику симультанности восприятия. Основная идея альбома – показать, как одна единая большая страна одновременно переживает 15 мая 1987 года. Единство СССР проговаривается и на уровне текста, и на уровне логики самого проекта. Так объектом репрезентации становится не только (или, может, не столько?) далекая и долго воспринимавшаяся чужой и опасной страна, но и собственные представления фотографов о ней (как стереотипные, так

и почерпнутые непосредственно из снимков). В случае «Одного дня...» мы как будто имеем дело с двумя параллельными и не всегда совпадающими линиями репрезентации и, видимо, с двумя вокабулярами. Повторюсь: одна линия – образ страны, вторая, не столько явная и не обязательно осознаваемая, – образ собственных представлений о ней. Эта двойственность особенно заметна в ироничной интонации, которую можно проследить как в работе редактора, так и в самих снимках. Определяя субъекта иронии, Ричард Рорти описывает его соответствие трем условиям. Первое: наличие «радикальных и постоянных сомнений относительно окончательного словарного запаса, который он [ироник] использует в настоящее время, потому что находится под впечатлением от других вокабуляров – тех, что считались финальными для людей или книг, попадавшихся иронику» (Rorty, 1989, p. 73). Второе условие: ироник «...осознает, что аргументы, сформулированные в его нынешнем словаре, не могут ни подтвердить, ни растворить эти сомнения» (Rorty, 1989, p. 73). И наконец, «ироники, склонные к философствованию, считают, что выбор между словарями делается не в рамках нейтрального и универсального сетевого словаря и не в результате попытки пробиться сквозь видимость к реальности, а просто путем противопоставления нового старому» (Rorty, 1989, p. 73). Противопоставление нового и старого, несоответствие одного вокабуляра другому и очевидный зазор между ними, невозможность выбрать один окончательный язык – все это весьма точно описывает то, как выглядит «Один день из жизни Советского Союза».

Именно логика несовпадения то и дело становится связующим элементом между двумя изображениями, как, например, при сопоставлении женщины на весах (она взвешивается на уличных весах и, кажется, несколько удивлена получившейся цифрой и, судя по всему, едва ли удивлена приятно) и бодрого мужчины-ветерана в бассейне (Smolan, 1987, pp. 30-31). Еще один пример – разворот, где слева медсестра родильного дома склонилась над столом с дюжиной туго спеленатых младенцев, а справа – другая работница, но тоже в белом, раскладывает по противню ровненькие тугие булки (Smolan, 1987, pp. 28-29). Едва ли можно говорить о насмешке в этом случае,

скорее речь идет о разрыве, противоречии, несоответствии. Противопоставление старого и нового легко считывается в снимке Эдди Адамса с изображением двух молодых людей на фоне плаката (Smolan, 1987, р. 207). Парень и девушка – очевидные представители андеграундной молодежной культуры. Она с сигаретой, кастетом на руке, в черной футболке (с изображением обложки альбома канадской группы Rush) и джинсах. Он – в майке с изображением американского флага (подпись сообщает, что это символика одного из альбомов Брюса Спрингстина), приобнял ее несколько развязно, о чем-то эмоционально говорит. На заднем плане – киноафиша черно-белого советского фильма. На афише два героя: пожилой мужчина в картузе и женщина в платке, обвязанном вокруг шеи. Это яркий контраст культурных кодов на нескольких уровнях сразу: одежда киногероев и одежда молодежи, новая музыка (рок-н-ролл) и старое кино (год выхода картины не важен, персонажи выглядят канонично для советских фильмов 1950-60-х годов), развязная поза парня и улыбка девушки – и прямые, недвижущиеся взгляды киногероев, чьи лица лишены какого бы то ни было выражения.

Объективы американских фотографов чрезвычайно чутки к запечатлению тектонических сдвигов, разломов в идеологической структуре стоящего на пороге гибели Советского Союза. Особенно примечательными представляются изображения, связанные с Лениным. На одном из них мы видим женщину, занятую поливкой растений в фойе Нахимовского морского училища в Ленинграде (снимок Дэвида Хьюма Кеннерли). Она снята сбоку, за ней, лицом к зрителю – скульптурный Ленин (Smolan, 1987, р. 16). На соседней странице – фотография Ларри Си Прайса, сделанная на Красной площади в Москве. Темный фон снимка – вход и стены мавзолея. Почетный караул перед дверьми стоит по стойке смирно. В кадр попадают три огромных красных буквы – «ЕНИ», фрагмент фамилии вождя. Вся эта сцена создает фон для центральной фигуры – женщины в светлой рубашке, которая поливает ступени перед мавзолеем из шланга (Smolan, 1987, р. 17). Фрагментация фамилии маркирует распад идеологического значения, вскрывающий описанный А. Юрчаком парадокс Лефора.

Для того чтобы представлять систему государственного управления как легитимную, идеологический дискурс современного государства вынужден постоянно апеллировать к некоей «объективной», не поддающейся сомнению истине. Эта истина существует вне идеологического дискурса, за его пределами. Это означает, что идеологический дискурс государства не может поставить эту истину под вопрос, но при этом и не имеет достаточных средств для того, чтобы доказать ее верность. ...Однако до поры до времени этот парадокс скрыт господствующей фигурой (master), – встроенной в идеологический дискурс, – правящего субъекта, который отличается тем, что он предстает как обладатель уникального знания этой внешней объективной истины. (Yurchak, 2014, p. 49)

Теперь же, в 1987 году, место господствующей фигуры вакантно. Эта пустота становится заметной в снимках. Такой же разрыв можно обнаружить на снимках, изображающих молодежь 1987 года: парни и девушки в кожаных косухах, клепаных джинсовых куртках, с ирокезами и цветными волосами очевидно маркируют состояние вненаходимости, точно описанное Юрчаком и схваченное объективом фотографов.

Собственно, тезисы Лефевра как раз и позволяют увидеть, что творимое фотографиями пространство оборачивается пространством пустоты и вненаходимости – и здесь уже сложно различить, являются ли эти мотивы следствием стереотипов в глазах смотрящего или же герои снимков – советские люди – сами делают пространство таковым. Первый (после титульного) разворот альбома представляет снимок Жан-Пьера Лаффона, сделанный ранним утром в Алма-Аты. Женщина подметает ступени на площади Брежнева (сейчас – площадь Республики). Огромное пространство, белое в лучах рассвета, пустое, гладкие камни ступеней блестят от утренней росы. Фигурка женщины совсем небольшая и выглядит еще более маленькой на фоне ушедшего в тень объемного барельефа – герба СССР (Smolan, 1987, pp. 4-5). Этот снимок перекликается с другим, сделанным в Хабаровске канадским фотографом Дилипом Мехта. Здесь тоже крошечная фигурка человека движется по опустевшему пространству – это раннее утро в парке. Черные силуэты деревьев, черная фигурка муж-

чины визуально противопоставлены побеленному монументу: серпу и молоту. В свете раннего утра видно, что штукатурка на монументе где-то запачкалась, а где-то обвалилась (Smolan, 1987, pp. 46-47). Эти два снимка фиксируют основные символы советской власти (и могущества) в пространстве пустоты и одиночества. Люди не обращают на них внимания; более того, людей рядом с ними нет. Эти символы больше ничего не заполняют (и как будто не выполняют больше никаких функций), а пустое пространство вокруг них требует наполнения. Пожалуй, главный лейтмотив этих кадров – ожидание.

При этом критика американского издания никогда не касается советского субъекта. Здесь, пожалуй, создатели альбома верны собственной идее гуманистического высказывания. Все, что касается человеческих качеств, – детско-родительские отношения, проявления нежности и любви, забота о старших, гостеприимство, семейные застолья, доброе отношение к животным – все это интенсивно проговаривается в содержании и интонации фотоснимков (теплые цвета, лирический расфокус). Например, Мэри Эллен Марк снимала школу для незрячих детей и больницу для ветеранов. Позже в интервью «Советскому фото» она отмечала, что была приятно удивлена высокогуманным отношением и общей атмосферой заботы, царившей в этих учреждениях.

Выводы

Отказавшись от семиотического анализа в пользу рассмотрения фотографии как элемента эпистемы, я постаралась продемонстрировать, как снимки американских (и не только – но все же в основном американских) фотографов, сделанных в СССР в рамках проекта «Один день из жизни Советского Союза», становятся инструментами производства пространства чуждости и противоречий. На уровне проговариваемого смысла этот альбом, как и «Русский дневник» Стейнбека и Капы или «Путешествие в Россию» МакДауэлла и Конгера, указывает на идею общности и похожести, постулирует общегуманистический консенсус в духе «они такие же люди, как мы». Однако сам способ организации материала в «Одном дне из жизни...» позволяет увидеть, как объективы американских

фотографов запечатлевают тектонические сдвиги, разломы в идеологической структуре стоящего на пороге гибели Советского Союза. Фотографии в альбомах-трэвелогах становятся средством одновременно приближения и очуждения заокеанской державы. В этих изображениях проявляются аспекты символической политики холодной войны, в них воплощается дискурс противостояния и различения, на котором это противостояние базируется. Такому взгляду – независимо от того, является ли он осознаваемым – вполне соответствует позиция субъекта иронии, для которого мир в целом существует в рамках множественности языков, ни один из которых не может быть финальным, и противопоставлений. Главным для ироника является логика несоответствия, жест указания на зазор, разрыв, противоречие. Проявление этих противоречий, некоторые из которых представляются американцам неразрешимыми, позволяют и авторам, и зрителям альбома занять критическую по отношению к СССР позицию, вместе с тем не отказываясь от гуманистического посыла и ставки на объективность.

REFERENCES

- Diack, H. (2015). Hand over fist: A chronicle of Cold War photography. *Visual Studies*, 30 (2), 182-194.
- Grundberg, A. (1999). Decoding national geographic. *Crisis of the real*. Aperture Foundation.
- Lefebvre, H. (2015). *The production of space*. (I. Staf, Trans.). Strelka Press. (In Russian)
- McDowell, B. (1977). *Journey across Russia: The Soviet Union today*. National Geographic Society.
- Mortenson, E. (2016). *Ambiguous imagery: Shadow imagery in Cold War American culture*. Southern Illinois University Press.
- Pike, D. L. (2010). Wall and tunnel: The spatial metaphors of Cold War Berlin. *New German Critique*, 37 (2), 73-94.
- Riabov, O., Belov, S., Davydova, O., Kubyshkin, A., Riabov, D., Riabova, T., Smirnov, D., Sputnitskaya, N., & Yudin, K. (2023). "Enemy number one" in the symbolic politics of the cinematographies of the USSR and the USA during the Cold War. Aspect Press. (In Russian)

- Rorty, R. (1989). *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge University Press.
- Shannon, J. (2017). *The recording machine: Art and fact during the Cold War*. Yale University Press.
- Smolan, R., & Cohen, D. (Eds.). (1987). *A day in the life of the Soviet Union*. Collins Publishers.
- Steinbeck, J. (2017). *The Russian journal* (E. Kruchina, trans.). Eksmo. (In Russian)
- Virilio, P. (2004). *The vision machine*. (A. V. Shestakov, Trans.). Nauka. (In Russian)
- Yurchak, A. (2014). *Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation*. Novoe Literaturnoe Obozrenie. (In Russian)
- Zhdanova, L. (2016). "Russian journal" by John Steinbeck in Soviets optics. *Publication of the materials from the funds of the special department of the VOKS of the State Archives of the Russian Federation*. Izdatelskie Resheniya. (In Russian)

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 предьявляет 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).

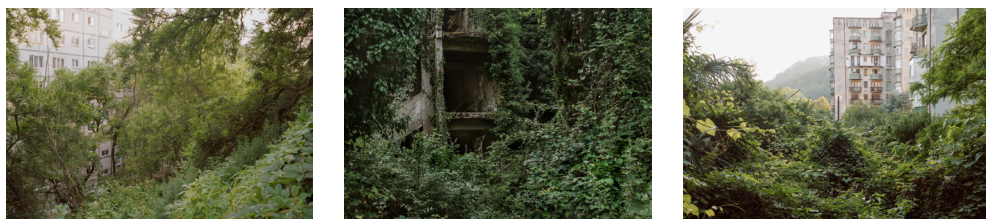
Э. Гомбрих пишет о нем как об «очевидце» (eyewitness)⁹, с учетом точного места и времени нахождения которого разворачивается сценическое построение.

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 неперенный 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. Беньямин, 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 пронизанности/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.

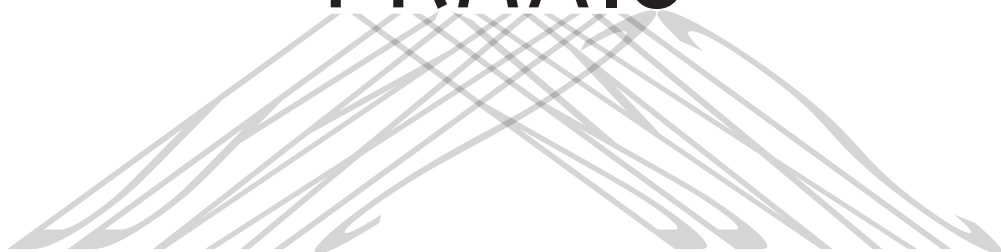
REFERENCES

- 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)



PRAXIS



ВЕСНУШКИ И ПОТЕРЯ КОНТРОЛЯ. ФОТОГРАФИЯ МЕЖДУ ПРОИЗВОДСТВОМ И ПОСТОБРАБОТКОЙ

ФРИДРИХ ТЕТЬЕН

Еврейский музей
Франкфурт-на-Майне, Германия
E-mail: friedrich.tietjen@stadt-frankfurt.de

Данный текст посвящен феномену постобработки фотографий. Термин «постобработка» или «постпродакшн» подразумевает вмешательство в готовую фотографию. Однако этапы фотографического процесса сложно отделить друг от друга, поэтому границу между «готовой» фотографией и постобработкой довольно сложно определить, если опираться лишь на технические характеристики этапов создания фотографий. Фотографические изображения обязаны своим существованием частичной потере контроля со стороны фотографов, например, контроля над деталями и их обилием в изображении. Ретушь, центральная процедура постобработки, применяется либо с целью усиления эффекта реалистичности посредством сглаживания технических ошибок, либо для приведения изображения в соответствие с предпочтениями аудитории или заказчиков – как часто случается с портретами. В тексте исследуются возможности контроля над фотографическим изображением и соответствующие практики вмешательства в него не только на различных этапах создания фотографий, но и на этапе их просмотра, который подразумевает реинтерпретацию фотографий в различных контекстах.

Ключевые слова: фотография, ретушь, постпродакшн, постобработка.

LOSS OF CONTROL AND FRECKLES. THE RELATIONSHIP BETWEEN PRODUCTION AND POSTPRODUCTION IN PHOTOGRAPHY

Friedrich Tietjen

Jewish Museum,
Frankfurt am Main, Germany
E-mail: friedrich.tietjen@stadt-frankfurt.de

The text is dedicated to the phenomenon of photographic postproduction. The term “postproduction” suggests interventions into the photograph after it has been taken. However, the stages of photographic processes are hard to separate from each other, and thus the division between photographic production and postproduction cannot be defined solely by addressing the technical side of the processes. Photographic images owe their existence to a partial loss of control on the part of the photographers, such as control over the details of the resulting image and their abundance. Retouching, a central aspect of postproduction, has been applied to either enhance the captured reality effect by reducing technical errors or to shape the image according to audience preferences – in particular in case of portraits. Exploring the possibilities of control over the photographic image and the corresponding practices of intervention into the image at various stages of photography production, this text finishes with discussing the viewing of photographs as a stage of “paraproduction”, i.e. the adjustment and re-interpretation of photographs in different contexts.

Keywords: photography, retouching, postproduction.

Что такое постпродакшн, или постобработка? Само понятие, кажется, содержит в себе ответ на этот вопрос: это то, что происходит после завершения производства (production), когда произведенный продукт существует сам по себе и может стать объектом постобработки (postproduction). Применительно к фотографии это означает следующее: постпродакшн – процесс, который отделен от фактического производства фотографии. Он наступает, когда фотографическое изображение готово, оно уже существует и теперь может быть неким способом дополнительно обработано. Но в какой момент (или с какого момента) фотография – существует?

Найти удовлетворительный ответ на этот вопрос удивительно сложно. Фотографические процессы очень разнообразны и разительно отличаются друг от друга, при этом они взаимосвязаны, так что точно определить момент фазового перехода между ними бывает очень сложно – хотя бы потому, что нет ясности в том, каким критериям должно отвечать изображение, чтобы иметь право называться фотографией. Даже если оставить за скобками собственно фотоотпечатки и все те изображения, которые могут быть получены с помощью фотографических процессов, но при этом фотографиями не являются (например, светокопии), и даже если рассматривать только изображения, полученные с помощью камеры, то все равно неясно, в какой момент фотографическое изображение можно считать готовым. Можно ли считать окончанием производства момент, когда снимок уже сделан? Если да, то в таком случае в аналоговой фотографии постобработка будет начинаться уже с проявления скрытого изображения, ведь непосредственно в момент съемки, как правило, еще никакого изображения нет¹. Может быть, производство заканчивается в момент появления видимого изображения, будь то отпечаток на бумаге или данные, выведенные на экран? В таком случае производство завершается к моменту появления видимого глазу изображения, и тогда цифровая фотография осциллирует между бытием и небытием, а диапозитивы вообще оказываются в неясном положении, ведь они существуют как физически осязаемые объекты, но само изображение видно только при проецировании. Может быть, фотографию можно считать существующей уже в тот скоротечный момент, когда идет подготовка к съемке, организуется кадр, вот-вот будет сделан снимок? Можно ли считать уже фотографией изображение на экране предварительного просмотра цифровой камеры – картинку, которая не сохраняется и не записывается? Проблемы и противоречия, которые

¹ Однако зависит это и от продолжительности экспонирования: Жозеф Ньепс и Луи Дагер до 1839 года работали со скрытыми изображениями, в то время как Уильям Тальбот изначально экспонировал бумажные негативы до тех пор, пока на них не начинало проявляться изображение, которое ему оставалось только закрепить.

рождаются из подобных вопросов, указывают на то, что взаимосвязь производства и постобработки необязательно определяется через темпоральность технических процессов; они (эти проблемы и противоречия) заставляют нас сомневаться в том, что определяющим этапом производства фотографии является съемка. В связи с этим представляется логичным задаться вопросом об условиях, определяющих производство и постобработку, а также вопросом об их отношении к репрезентации действительности.

Фотоизображения (с учетом оговоренных выше ограничений) неразрывно связаны с утратой контроля фотографирующим субъектом. То, что позволяет увидеть фотография, уже на этапе производства прошло через фильтры зрения, воображения, фантазии – иными словами, через телесную инстанцию, посредничающую между изображаемым и изображением, которая совершает отбор, отсев, кадрирование, расставляет акценты, не замечает и в итоге превращает увиденное, воображенное – в изображение. Вдобавок некоторые из этих действий и функций делегируются аппарату, а точнее, аппаратам и таким образом стандартизируются и автоматизируются – на каждом этапе существования фотографии по-разному. Например, в ранние годы существования медиума последовательно стандартизировались размеры и соотношения сторон изображений, а в некоторых современных фотоаппаратах настройки позволяют синхронизировать съемку с моментом, когда человек в кадре улыбается. Техническое или механизированное зрение, восприятие аппарата и его логика создания изображений определяются иными условиями, чем работа человеческого глаза. Они, с одной стороны, зависят от времени экспозиции, диафрагмы, фокусного расстояния объектива и чувствительности используемой эмульсии. А с другой стороны, эти технические условия, как правило, едины для всего заданного участка изображения, так что все на этом участке регистрируется и записывается на поверхности изображения одинаково. Это отличие технического зрения от человеческого и сопутствующая ему утрата контроля (автором) могут расцениваться как дополнительное преимущество. Так, удивление и восхищение обилием или даже избыточно-

стью деталей – повторяющийся топос уже в ранних текстах о фотографии, когда современники Ньепса, Дагера и Талбота пытались облечь в слова то, что они видели на фотоснимках: детали, которые бы, возможно, ускользнули от непосредственного фотографией глаза.

«Господин Дагер снял вид на мост Искусств и заключил целый ряд величественных памятников, находящихся на правом берегу Сены, [...] в небольшие рамки фотоснимка», сообщает немецкий журнал *Kunstblatt* в 1839 году, и далее: «Каждая линия, каждая точка, каждая малейшая неровность на земле и на зданиях, нагроможденные на набережной товары, тончайшие предметы, камушки, лежащие у реки, и разнообразные состояния воды – все это передано с невероятной точностью и отчетливостью» (Schorn & Koloff, 1839, цит. по Kemp, 1999, p. 57).

Точную передачу бесчисленных случайных деталей приводят как доказательство прямой связи изображения с видимой действительностью, ибо, по выражению Александра Гумбольдта, «неподражаемая верность» (*unnachahmliche Treue*)² фотографического изображения являет себя именно в деталях, их скоплениях. Вместе с тем эти тексты имплицитно указывают и на то, что детали во всем своем многообразии при съемке остаются незаметными для самого фотографа: фотограф не может в полной мере контролировать, что будет снято и что будет позже видно на фотографии. Столь часто воспеваемое сходство между зрением и фотографированием, глазом и камерой находится в оппозиции с принципиальным различием между ними – различием, которое проявляет себя в зеркальных фотокамерах и камерах мобильных устройств и которое заключается в том, что связь камеры и глаза нарушается именно в момент съемки: зеркало поднимается, экран темнеет, глаз не видит того, что запечатлевает камера³. Эта

² Александр фон Гумбольдт в письме к герцогине Фредерике фон Ангальт-Дессау, февраль 1839 года (цит. по Baier, 1977, p. 116).

³ В определенной степени это относится и к камерам с видоискателем: здесь изображение не искажается во время съемки, но видоискатель имеет отличную от объектива камеры траекторию луча. Полученное изображение не соответствует тому, что видно через видоискатель. Опытные фотографы могут компенсировать это смещение.

утрата контроля становится особенно очевидной при пристальном рассмотрении столь восхваляемого качества передачи реальности, когда оказывается, что на фотографии реальность предстает совсем не такой, какой ее воспринимает человеческий глаз:

Когда мы смотрим на него [фотоснимок], синий кажется нам более светлым, а красный и желтый – более насыщенными, чем в реальной жизни. [...] Помимо этих искажений, имеющих химическую природу, присутствует чрезмерная интенсивность при передаче белых объектов, самых светлых участков объектов и при этом недостаточная проработка темных участков, теней... (Schultz-Hencke, 1905, p. 2)

Так пишет Данкмар Шульц-Хенке в предисловии к изданному в 1905 году «Введению в ретушь фотографий». В качестве одного из примеров в книге приведен портрет молодой женщины: негатив в двух состояниях и два отпечатка с него (илл. 1 и 2). На неотретушированном изображении на лице девушки видно множество черных пятнышек: это веснушки, которые в реальной жизни не так ярки, но как раз в силу особенностей фотохимии, о которых автор писал выше, на снимке они превращаются в темные точки. На отретушированных изображениях темных пятен нет, лицо молодой женщины выглядит чистым и гладким.

Шульц-Хенке считает, что задача ретуши (а в данном случае ретушь – это пример постобработки) заключается в том, чтобы убрать помехи подобного рода, но с соблюдением одного важного условия: «Ретушь ни в коем случае не должна себя обнаружить, в противном случае будет нарушена гармония» (Schultz-Hencke, 1905, p. 4). Имеется в виду гармония не только как эстетическая функция, которая определяет взаимоотношения отдельных частей изображения. Не менее важно, чтобы изображение было узнаваемо как фотографическое, то есть чтобы, несмотря на ручное, выборочное, в основном графическое вмешательство, его характер как технического изображения реальности оставался неизменным.



Kopie vom unretuschierten Negativ



Kopie vom retuschierten Negativ

Unretuschiertes Negativ



Retuschiertes Negativ



Vergleichende Tafel der Negativ-Retusche.

Aufnahme aus der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins, Berlin.

Илл. 1 и 2. Неотретируемый и отретируемый негативы и отпечатки с обоих вариантов. D. Schultz-Hencke. Anleitung zur photographischen Retusche und zum Übermalen von Photographien, 1905. Иллюстрации 1 и 2, коллотипия

В данном случае изображение, создаваемое фотоаппаратом, суть материал, из которого должна быть получена фотография посредством удаления ошибок, то есть того, что в изображении отличается от воспринимаемой глазом действительности. Глаз по умолчанию наделяется способностью непосредственно воспринимать реальность, несмотря на то, что знания о несовершенствах этой способности были выявлены еще в XIX веке Германом фон Гельмгольцем. Однако Шульц-Хенке с сожалением отмечает, что ретушь изображения может иметь и другие мотивы, не имеющие ничего общего с желанием приблизить изображение к воспринимаемой глазом действительности: «К сожалению, нельзя отрицать того, что большая часть общества заинтересована не столько в получении истинного образа себя, сколько в возможности представить своим знакомым и хорошим друзьям изображение, как часто деликатно выражаются, максимально “лестное”» (Schultz-Hencke, 1905, p. 3). Авторы другого пособия по ретуши фотографий, вышедшего практически одновременно с пособием Шульца-Хенке, еще более развернуто говорят об этой проблеме:

Люди забыли о том, что ретушь, по сути, подразумевает лишь очень осторожное смягчение или устранение огрехов, внесенных в негатив или позитив в силу особенностей фотографического процесса, вопреки самому природному явлению. Люди потеряли благоговение перед натурой, которая является надежным якорем для любого живописного изображения, и смело стали повсеместно и бесцеремонно использовать ретушь для того, чтобы «приукрашивать» человеческие лица. При этом фотографы-портретисты отчасти следовали своим собственным убеждениям, а отчасти позволяли несмышленной публике помыкать собой и потакали ее желаниям. Ретушер не останавливается ни перед чем: даже морщины и складочки, которые жизнь оставила на лице стареющего человека, как священные раны, которые составляли его богатство, возвышали его, украшали и делали его трогательным, даже эти достойные почестей доказательства жизни и трудов уничтожаются ретушером с ножом и карандашом в руках. И тот, кто входил в фотоателье мужчиной с лицом серьезным и полным достоинства, выходит из него с гладким мальчишеским лицом Адониса. (Grasshoff, 1903, p. 2f)



Илл. 3. Отпечатки с неотретушированного, в меру отретушированного и чрезмерно отретушированного негатива. J. Grasshoff, *Die Retouche von Photographien*, 1903.
Иллюстрация 1, коллотипия

В качестве иллюстрации к этой полемике в книге представлен женский портрет в трех вариантах: отпечаток с негатива без ретуши, с негатива с нормальной ретушью и с негатива с чрезмерной ретушью (илл. 3). На чрезмерно отретушированном снимке лицо женщины выглядит так, как будто оно выполнено из полированного фарфора, при этом и на в меру отретушированном портрете «священные стигматы» – морщины и складочки – смягчены, сглажены, а некоторые и вовсе удалены. Так же обстоит дело и с примерами фотографий, приведенных в книге Шульца-Хенке: ярко проявившиеся веснушки не просто сглажены, лицо молодой женщины после ретуши выглядит безупречно чистым и гладким.

Таким образом, ретушь позволяет устранить технические огрехи, например веснушки, ставшие чрезмерно заметными из-за фотохимических свойств эмульсии, а также детали, которые не нравятся портретируемому на изображениях их

собственного тела, например, мешки под глазами или мимические морщины, которые кажутся слишком сильно выраженными на снимке. Однако в литературе отмечается, что граница между достаточной ретушью и чрезмерной постоянно пересматривается, зависит от вкусовых предпочтений, и однозначных критериев здесь нет:

Если коррекция [обусловленных фотохимическими реакциями] огрехов в фотографии, безусловно, оправдана [...], то ответ на вопрос, насколько фотографию с помощью последующих манипуляций можно и должно улучшать или очищать от изъянов, полученных из-за механических процессов, полностью остается на усмотрение каждого отдельного человека. Мы считаем, что даже если бы у нас был идеальный негатив, полностью передающий реальность, некоторые умельцы все равно чувствовали бы необходимость со всей аккуратностью вручную почистить свои тщательно сделанные фотографии от мешающих случайных явлений, которые всегда приносит механический процесс. (Grasshoff, 1903, p. 5)

В этих рассуждениях о ретуши проявляется двойной характер фотографии, которая одновременно является и изображением реальности, и изображением желаемой реальности. Ведь даже чрезмерно отретушированными фотографиям, на которые с таким скептицизмом смотрят Шульц-Хенке и Грассхофф и Лешер, нельзя полностью отказать в правдивости: несмотря на внесенные изменения, эти фотографии созданы как непротиворечивые и гармоничные; такими их заказали, такими сделали и такими их мог увидеть зритель. Несоответствие между льстивым изображением и реальной внешностью редко мешает хотя бы потому, что эти изображения редко можно сравнить с оригиналом – сфотографированные люди редко оказываются рядом с портретом.

Ретушь – не единственное вмешательство в фотографическое изображение, которое может нарушить его мнимую возможность правдиво передавать реальность. Ведь реальность, истинным отображением которой должна стать фотография, конструируется еще до съемки, особенно в студийной практике, и может не соотноситься с реальными обстоятельствам жизни снимаемого. У этих изображений и не было



Илл. 4. Ателье Макса Фишера (Берлин).
 Портрет женщины с журналом.
 Желатиновая бумага на картонном бланке
 формата Pokorny (узкий вариант бланка
carte-de-visite), около 1910, архив автора

задачи передать реальные обстоятельства, ведь чаще всего они становились воображаемым пространством социального продвижения. Например, на портрете женщины, отвлекшейся от чтения (илл. 4 и 5), с помощью шаблонной позы нам пытаются показать известную степень свободы и наличие свободного времени, хотя ни то ни другое не являлось обязательным атрибутом даже в семьях среднего класса (Tietjen, 2011). Эти и подобные формы ретуши социального происхождения весьма очевидны и неприкрыты: пасторальные пейзажи, пышные сады и роскошные интерьеры, которые становятся фонами для портретов, как правило, грубо написаны на хруп-

ких от времени холстах и дополнены колоннами из дерева и гипса, из чего следует, что эти фотоизображения не предполагается читать как документальные, скорее – как аллегорические.

Таким образом, вмешательство в отношения фотографии с реальностью может происходить и после съемки, как в случае с ретушью, и до нее, и во время: например, когда фотограф обещает непоседливому ребенку, что из объектива камеры вот-вот вылетит птичка, и тем самым заставляет ребенка смотреть в объектив. Разница заключается в том, что в одном случае изменения вносятся в реальность, а в другом уже в само изображение, но при этом конечный эффект может почти не отличаться: так, девушка могла бы припудрить веснушки



Илл. 5. Ателье Курта Шредера (Дебельн). Портрет женщины с журналом. Желатиновая бумага на картонном бланке формата *carte-de-visite*, около 1910, архив автора

перед съёмкой, и снимок, скорее всего, выглядел бы так же, как и отретушированный.

Ретушь и другие практики выборочного ручного вмешательства в изображение возможны не только в портретных фотографиях, сделанных в фотоателье. Они встречаются и в любительской фотографии, например, если прямо поверх изображения что-то намалевано или из фотографии вырезали голову нелюбимого родственника; и в научной фотографии, когда для наглядности при публикации в менее различимые участки рентгеновских снимков специально добавляют цвет; и в модной фотографии, когда шеи и ноги моделей удлиняют и делают их более стройными (не говоря о тщательном макияже перед съемкой). Встречаются подобные практики и в фотожурналистике. Например, в фильме Кристиана Фрейса «Военный фотограф» (Швейцария, 2001) фотограф Джеймс Нахтвей, стоя перед собственным снимком, говорит: «Небо меняет все», а его коллега с ним соглашается. А позже мы видим его в фотолаборатории, осветляющим небо на снимке при помощи трафаретов и ватных палочек, в то время как другие

части изображения становятся все темнее. Речь в таких случаях идет не об истинном отображении реальности, а о передаче представления о том, какой реальность является или должна быть. По сути, это изображение того, что увидел и ли хотел увидеть фотограф, но что может быть передано на фотографии только с помощью обработки.

Дело в том, что на фотографии изображено то, что должно быть увидено. Решающий момент в фотографии – это не только момент съемки. Это и момент созерцания фотоснимка, который предвкушается и во время съемки, и во время всех осуществляемых в изображение вмешательств – возможно, к ним правильнее всего применить термин «парапродакшн». Этап созерцания обладает гораздо меньшей определенностью, чем этап съемки – невозможно определить, когда, как часто, как долго, для чего, в каких условиях фотографию будут рассматривать. Ситуация утраты контроля над фотографией возобновляется. Но точно так же, как для парапродакшна возможно вмешательство в то, что показывает изображение, для него возможно и воздействие на его созерцание – по крайней мере, потенциально на прочтение изображения. Как конкретно это достигается, какие формы обработки выбираются и какой эффект они оказывают, зависит, в частности, от исторического, социального и технического контекстов, в которых бытует изображение: дагерротип конкурировал прежде всего с графическими изображениями массового производства и был привлекателен именно тем, что визуально явно от них отличался. В фотожурналистике снимок должен выдерживать конкуренцию с множеством других подобных изображений, и он может привлечь внимание, только если не просто регистрирует событие, но и содержит иносказательное сообщение о чем-то большем. Модная фотография должна не только демонстрировать товар, но и сулить ощущение счастья, поэтому чаще всего модели на таких фотографиях выглядят красивыми и счастливыми (или уверенными в своей неотразимости, но это, скорее, нарочитое счастье, которое зрителям может быть доступно только если они купят конкретный товар). Таким образом, фотография – это не только запечатленный образ событий прошлого, который рассматривают спустя

время. Она, скорее, проявляет себя в том моменте настоящего, когда изображение рассматривают. Это также означает, что парапродакшн не ограничивается вмешательствами, осуществляемыми непосредственно после съемки. Скорее, этот процесс каждый раз возобновляется, когда изображение получает новый контекст. При таком понимании само разглядывание изображения каждый раз становится очередным витком его обработки.

REFERENCES

- Baier, W. (1977). *Source materials for the history of photography*. Schirmer/Mosel. (In German)
- Grasshoff, J. (1903). *The retouching of photographs with detailed instructions for colouring with watercolour and oil colours* (9th ed.), (F. Loescher, Ed.). Gustav Schmidt. (In German)
- Kemp, W. (Ed.). (1999). *Theory of photography, vol. 1: 1839-1912*. Schirmer/Mosel. (In German)
- Schultz-Hencke, D. (1905). *Instructions for photographic retouching and for coloring of photographs* (4th ed.). Gustav Schmidt. (In German)
- Tietjen, F. (2011). Always the same pictures. On the necessity of re-staging of photographic group and individual portraits. In K. Krüger, L. Crasemann, & M. Weiß (Eds.). *ReStaged Photography* (pp. 279-294). Fink. (In German)

СМОТРЕТЬ И ПРИКАСАТЬСЯ: ЧАСТНЫЙ ФОТОАЛЬБОМ КАК МАТЕРИАЛЬНЫЙ ОБЪЕКТ

МАРИЯ ГУРЬЕВА

Европейский университет в Санкт-Петербурге
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: mgourieva@eu.spb.ru

Данная статья посвящена исследованию фотоальбома как комплексного материального объекта, культурные значения которого шире чем значения только лишь фотографий. Фотоальбом рассматривается как феномен, существование которого сопряжено с опытом переживания его как физического объекта, воспринимаемого чувственно во времени и пространстве. Исследовательница задается вопросом о специфике этого опыта, возникающего на пересечении материальной жизни физических объектов (включая человеческие тела) и социальных взаимодействий. На материале позднесоветских фотоальбомов из частных архивов в работе рассматривается то, каким образом фотографические объекты становятся материальными слепками человеческого опыта и как материальность фотоальбома проживается в ходе создания и использования этого сложного объекта.

Ключевые слова: частная фотография, вернакулярная фотография, фотоальбом, материальность, new materialism.

TO SEE AND TO TOUCH: PRIVATE PHOTOGRAPHY ALBUM AS MATERIAL OBJECT

Maria Gourieva

European University at St Petersburg

Saint Petersburg, Russia

E-mail: mgourieva@eu.spb.ru

This article is dedicated to researching the photographic album as a complex material phenomenon, whose existence is connected to sensory experiencing it as a physical object in time and space. The author is interested in the specifics of this experience at the intersection of the material life of physical bodies (including those of humans) and social interactions. Using as examples late Soviet photographic albums from private archives, this text explores how photographic objects become material imprints of human experience and how the materiality of a photo album is experienced during the production and use of this sort of object.

Keywords: private photography, vernacular photography, photo album, materiality, new materialism.

Фотографии – сложные для изучения объекты. Будучи по сути вещами, существующими в материальном мире, они традиционно чаще привлекают внимание исследователей не к материальной, а к виртуальной своей составляющей – к информации, которую они несут, к знакам и смыслам, которые считывает (или не считывает) зритель. О фотографиях как о предметах, вещах, артефактах принято говорить гораздо меньше, чем о собственно изображениях, носителями которых они являются. Тем не менее, существование фотографий в мире обусловлено и обеспечено материальными причинами. Даже в эпоху цифровых технологий мы по-прежнему воспринимаем визуальные фотографические образы при помощи материальных носителей, чаще всего экранов – а следовательно, наша встреча с образом и в этом случае опосредована вещью, хотя в повседневном дискурсе «вещность» фотографии чаще ассоциируется с доцифровыми технологиями. В моей исследовательской, преподавательской и кураторской практике я регулярно сталкиваюсь с тем, что смысл, значимость и воздействие фотографий, реакции на них, возможно, неотрефлексированные, связаны

с переживанием их как материальных объектов, а не только с содержанием самих изображений. По отзывам студентов моих теоретических курсов о фотографии, перелистывание фотоальбомов, прикосновения к фотоотпечаткам, проявка и печать фотографий в лаборатории представляют собой опыт познания фотографии, отличный от опыта прослушивания лекций, чтения и обсуждения теоретических текстов. В повседневном же использовании фотографии, в особенности в пространстве частной фотографии, «вещность» становится важной составляющей переживаемого опыта фотографического: фотографические объекты требуют взаимодействия (например, снимки, размещаемые в интерьере, распечатываются, обрамляются, им подбирается место в пространстве) и особой заботы (когда бережно хранится единственная оставшаяся фотография кого-то из родственников). Случается, они приводят пользователя в замешательство: например, когда принимается решение удалить из семейного архива фотоотпечатки, утратившие свою значимость для семьи в ее нынешнем составе, и уничтожение аналоговых снимков внезапно оказывается этически сложной задачей. В других случаях фотографические объекты могут вызывать чувства нежности и ностальгии – *трогательное* в переносном смысле оказывается связанным буквально с возможностью прикоснуться.

В домашнем архиве и в частном пространстве фотография зачастую – не отдельный отпечаток, а часть многосоставного объекта, включающего в себя носитель фотоизображения: будь то обрамленные увеличенные и отретушированные фотопортреты, сувениры-диакопы с запаянными в них изображениями на слайд-пленке, фотоальбомы, обувные коробки или пластиковые пакеты, набитые фотографиями, открытками, письмами и катушками непроявленной пленки. Когда фотоизображения создаются при помощи цифровых технологий, их потребление связано с использованием устройств, позволяющих увидеть картинку: экранов (телефона, компьютера, цифровой фоторамки) или поверхностей, на которых распечатываются фотографии. Во всех этих случаях возможности и ограничения материалов, физических объектов и пространств делают возможными или невозможными те или иные

практики, связанные с производством, хранением, использованием фотографий. Материалы, объекты, пространства соединяют или, наоборот, разделяют людей, взаимодействующих с фотографиями. Материальные условия фотографического и их пересечения с социальными практиками, окружающими фотографию, и являются объектом этого исследования. Меня интересует то, как физическое, материальное определяет человеческий опыт фотографического, а также как переживание фотографии как материального феномена влияет на ее социальные и культурные смыслы. В фокусе моего исследования – частная фотография. Под этим термином я понимаю фотографию, центральным сюжетом которой – а также пространством создания и использования – является частная жизнь ее пользователей и их ближайшего круга общения (родственников и друзей).

Материалом для исследования станут позднесоветские фотоальбомы (1950-1980-е). Фотоальбомы – не единственная, но одна из наиболее распространенных форм существования фотографий в частных фотоархивах этого периода. Я надеюсь, что именно обращение к фотоальбому как сложному объекту поможет более выпукло и ощутимо представить материальность фотографии, которую бывает сложно нащупать теоретически – о методологических сложностях исследования этого аспекта фотографий я буду говорить дальше¹.

Материальность фотографического (методологические основания)

В конце 1990-х – начале 2000-х исследователи фотографии обнаруживают интерес к материальности фотографического, который подстегивается необходимостью осмысливать приход цифровых технологий и перемены, связанные с использованием дигитальных камер и с разрастанием информационной онлайн-среды. Одно из высказываний Фреда Ритчина, автора

¹ Я благодарю за помощь в работе над этим текстом Аркадия Блюмбаума, Вадима Басса, участников круглого стола «Как изучать частную фотографию?» в Европейском университете осенью 2023 г., Ирину Капитонову, Галину Орлову, Ольгу Бойцову. Статья написана при поддержке гранта фонда V-A-C.

программного для этой дискуссии текста *After Photography*, противопоставляет цифровую фотографию, которая основывается на «закодированных означающих, данных, которые легко отделяются от своего источника и изменяются», аналоговой фотографии, которая «происходит от ветра, древесины и деревьев, из мира осязаемого» (Ritchin, 2009, p. 17). Представляется, что в тексте Ритчина материальность используется в первую очередь как метафора, а не как феномен, сам по себе вызывающий исследовательский интерес. В противопоставлении цифровой фотографии, существующей в виде кода, который создается и расшифровывается программным обеспечением, и аналоговой фотографии, состоящей из следов света на светочувствительных поверхностях, материальность становится метафорой в первую очередь связи между фотографией и референтом, а вместе с этим – и доступности аналоговой технологии человеческому пониманию, подконтрольности образов.

Постепенно материальность аналоговой фотографии, более остро ощутимая на фоне распространения фотографии цифровой фотографии, становится предметом внимания исследователей. По мере обращения к ее исследованию становится ощутимой недостаточность теоретического инструментария, поскольку теория фотографии XX века была сосредоточена в основном на исследовании образов, смыслов, значений, визуальности. Одной из первых попыток нащупать новые методологические рамки для исследования фотографической материальности можно считать сборник 2004 года *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. Во вступительной статье к сборнику Элизабет Эдвардс и Дженис Харт совершают попытку описать материальность фотографического, выделяя два ее типа: материалы, задействованные в производстве фотографий, то есть сугубо технологически обусловленный материальный их состав, и формы и форматы фотографий как физических объектов, то есть материальная форма артефактов (Edwards & Hart, 2004)².

² Более поздний обзор подходов к изучению материальности фотографического за авторством Э. Эдвардс: E. Edwards. *Objects of Affect: Photography Beyond the Image* (Edwards, 2012).

Еще один исследователь, который начинает работать с темой материальности фотографии в начале 2000-х годов, – Джеффри Бэтчен. Бэтчен известен как автор термина *вернакулярная (vernacular) фотография*. Это понятие он предлагает для указания на те области фотографии, которые не стали предметом интереса сложившейся к середине XX века традиции историографии фотографии. В этом смысле вернакулярная фотография – термин, охватывающий поле гораздо более широкое, чем только лишь частная фотография, однако внимание Бэтчена в основном фокусируется именно на частной, семейной, домашней фотографии. Например, в первом абзаце своего эссе *Vernacular Photographies* Бэтчен определяет вернакулярную фотографию так: «То, что всегда оставалось за пределами истории фотографии: обычные фотографии, те, что делали или покупали (или покупали и затем доделывали) обычные люди начиная с 1839 года, те фотографии, которые хранятся дома и дороги сердцу, но редко интересуют музей или исследователя» (Batchen, 2002, p. 57). Определения вернакулярной фотографии в статье разнятся и скорее похожи на описания и списки объектов, что обнаруживает сложность и многоплановость объекта *per se*. Бэтчен характеризует вернакулярную фотографию как комплекс продуктов труда непрофессиональных или полупрофессиональных авторов, подчас за коллективным или анонимным авторством, причем сами эти продукты не имеют высокой ценности или интеллектуального содержания, а их физическое воплощение может противоречить устоявшимся представлениям о смене технологий и стилей (Batchen, 2002, p. 57). Бэтчен обращает особенное внимание на материальные характеристики фотографических объектов, на тактильный и кинестетический опыт пользователей этих объектов, на связь этих материальных качеств с аффективным воздействием и с мемориальной функцией этих объектов. Сам термин *vernacular* Бэтчен берет из трудов Джона Куэнхофена, посвященных вернакулярному искусству (*vernacular art*). В нескольких трудах, написанных между 1941 и 1982 годы Куэнхофен развивает идею и уточняет понятие вернакулярного искусства как комплекса «объектов, эмпирически созданных обычными людьми в качестве неосмысливаемого и не определяемого правилами ответа на требования новой культурной среды»

(цит. по Batchen, 2002, p. 199). Согласно Куэнхофену, вернакулярное искусство – это «...артефакты, чья фактура, форма и [прочие признаки] развивались в прямом, не опосредованном обучением взаимодействии с материалами, потребностями, отношениями и занятиями общества, формирующегося под воздействием двух сил – демократии и технологии» (цит. по Batchen, 2002, p. 199).

Параллельно со складывающейся в поле *photography studies* дискуссией о материальности фотографического важным научным и академическим контекстом для моего объекта исследования становится появление в начале 2000-х теоретического направления в гуманитарных исследованиях, получившего название *new materialism*. Один из провозвестников этого направления, Билл Браун, пишет в своем программном тексте *Thing Theory*: «Мы смотрим сквозь окружающие нас предметы (чтобы понять, что они раскрывают об истории, обществе, природе или культуре...), но мы лишь мельком видим сами вещи» (Brown, 2001, p. 4). Браун продолжает: «... под “вещью” имеется в виду не только объект, но и особые отношения между объектом и субъектом» (Brown, 2001, p. 4). Критикуя сложившуюся в теоретической традиции привычку обращать внимание на слово, на образ, на субъекта, Браун призывает навести фокус на саму материальность вещей. В качестве одного из путей для решения этой задачи он предлагает поменять местами элементы причинно-следственной связи между идеями/идеологиями и материальным, то есть попытаться рассматривать материальное не как следствие и воплощение идей и идеологий, но как условие возникновения идей и идеологий (Brown, 2001, p. 7). Как направление мысли «новый материализм» представляет собой попытки (весьма разнообразные) рассматривать материальность объектов, не застроенную их символическими функциями, обращать внимание на материальное как условие для социального³. Например, исследователь Алексей Голубев в книге «Вещная жизнь».

³ В качестве примеров русскоязычных текстов направления *new materialism* можно привести коллекцию эссе под редакцией и с вступительным словом Сергея Ушакина в 120 и 121 выпусках журнала НЛО за 2013 год (Oushakine, 2013), книгу Алексея Голубева о советской материальности (Golubev, 2002), книгу Ольги Дренда «Польская хонтология» (Drenda, 2018).

Материальность позднего социализма» обращается к разнообразным объектам, составлявшим материальный мир позднего социализма: от масштабных моделей военной техники и деревянных объектов древнерусского зодчества до подъездов и телевизоров. Автор декларирует определяющим для своего подхода фокус на «ситуациях, когда советские материальные предметы и пространства брали на себя функцию базовых элементов общественной жизни» (Golubev, 2022, р. 20), и предлагает, анализируя взаимодействие советского человека с вещами, исследовать, «как материальный мир позднесоветского периода обуславливал и определял повседневный выбор, социальные траектории, фантазии и устремления живших в этот период людей» (Golubev, 2022, р. 20).

Опираясь на идею первостепенности материального и его влияния на социальное, я исследую фотографические объекты как вещи, вступающие во взаимодействие с человеком. Я определяю материальность фотографического следующим образом: во-первых, это материальные характеристики фотографий и фотографических объектов (размер, вес, цвет, структура, фактура, запах и т.д.). Во-вторых, это физические возможности и ограничения материалов и технологий, используемых в создании этих объектов: речь не только о фотографической технологии с соответствующими возможностями и ограничениями фотоаппаратов, объективов, пленок, бумаг и т.д., но и, например, о технологиях коллажа, аппликации, скрепления страниц, которые используются при создании фотоальбомов. В-третьих, это телесное (кинестетическое, тактильное) взаимодействие человека с фотографическими объектами и с другими людьми в контексте практик создания, хранения, разглядывания фотографических объектов. В-четвертых, физическое пространство и время этого опыта. Хотя разговор о материальности фотографии справедливо вести и в отношении отдельных фотоснимков, в данной статье речь пойдет о фотоальбомах. Они интересуют меня как комплексные объекты, которые за счет своей сложности и насыщенности делают видимым материальность фотографического, его требования и его влияние на социальное. Меня интересует то, как физические характеристики

и возможности объектов и материалов переплетаются с социальными практиками, определяя телесное проживание фотоальбомов как вещей. Иными словами, каким образом фотоальбом как физический объект, требующий непосредственного физического взаимодействия с ним во времени и пространстве, диктует человеку то или иное социальное, экономическое, эмоциональное поведение, вызывая к действиям и вызывая чувства и переживания. Я начну с характеристики материальных условий производства и использования фотоальбомов и их функций, далее перейду к экономике материалов, тела и пространства и завершу текст разговором об аффективной работе фотоальбомов.

Функция и форма частного фотоальбома

Фотоальбом – это сложный объект, соединяющий в физических границах одного артефакта разнородные элементы и материалы. В позднесоветской практике изготовления фотоальбомов, как и в практике общемировой, наиболее постоянной составляющей альбома являются фотографии и сам бланк формата «кодекс» – скрепленные листы единого формата под общей обложкой. К этой неизменной комбинации добавляются разнообразные элементы: начиная от более простых и распространенных, таких как подписи, рисованные рамочки вокруг фотографий, аппликации из разнообразнейших материалов – цветной фольги, засушенных цветов, орнаментов, вырезанных из журналов, открыток или конфетных коробок, газетных текстов и заголовков – заканчивая, как в случае с дембельскими альбомами, пышным оформлением крышки обложки, перекрашиванием цвета страниц и рисунками на кальках, которыми переложены страницы альбома. Форма фотоотпечатков стандартно прямоугольная, но встречаются произвольные формы, полученные путем обработки их ножницами: овалы, круги, вырезанные из фотографий фигурки людей. Закрепляются фотоотпечатки чаще всего на клей, на специальные бумажные уголки или вставляются в прорези.

Советский фотоальбом по форме и технологии производства продолжает традиции скрапбука, памятных и девичьих альбомов. В качестве особенностей, отличающих фотоальбо-

мы от указанных форм, важно указать следующие: во-первых, обязательным элементом фотоальбома являются, как уже сказано выше, фотографии. Во-вторых, фотоальбом в большом количестве случаев (авто)биографичен: в нем конструируется история либо индивида, либо группы (семьи, друзей, рабочего коллектива). В этом смысле по функциям он ближе к дневнику и автобиографии, чем к упомянутым выше скрапбуку и девичьему альбому. В-третьих, объекты, подходящие под определение фотоальбома, весьма разнообразны по исполнению и тематике. Тем не менее, можно предположить существование как формальных правил оформления, так и ограниченного ряда сюжетов фотоальбома, группирующихся в типы. Так, в своей работе о любительской фотографии Ольга Бойцова приводит предложенную Уокером и Мултоном (на американском материале) классификацию альбомов, в которой выделяются альбомы семейные, автобиографические, посвященные путешествиям и посвященные хобби (Walker & Moulton, 1989). Бойцова предлагает переименовать категорию «автобиографических» фотоальбомов в «биографические», которые будут включать в себя альбомы, сделанные в подарок родителями ребенку, сотрудниками – коллеге и т.д. (Boytsova, 2013, p. 237). Мне кажется правомерным добавить в эту классификацию в качестве отдельной категории альбомы, отмечающие обряды перехода (свадебные, выпускные, дембельские). Интересно, что именно в этой категории фотоальбомов наиболее строго определен основной сюжет, нарративная структура, формальные и стилистические решения.

В противовес существующим мнениям⁴ о том, что частный фотоальбом можно считать художественной формой, я предлагаю определять его как вернакулярный объект, интенцией к производству которого является не создание произведения искусства, а прежде всего отражение и закрепление

⁴ На такие заключения наводят, в частности, пышное оформление дембельских альбомов и очевидные декораторские усилия их авторов: в каталоге к выставке дембельских альбомов Глеб Ершов определяет их как явление искусства ар-брют, а Михаил Карасик называет их книгой художника. См. каталог выставки «Дембельский альбом – русский Art Brut между субкультурой и книгой художника» (Karasik et al., 2001).

пройденного жизненного опыта в символической форме. В повседневном дискурсе мотив для создания фотоальбома определяется как сохранение памяти о событиях, людях и местах. Эти чаяния выражают слова шлягера в исполнении артистки Эдиты Пьехи «Семейный альбом»:

Сколько всякого мы позабыли,
Сколько снова забудем потом.
Чтобы вспомнить, какими мы были,
Загляните в семейный альбом⁵.

Слова песни транслируют распространенное представление о фотоальбоме как о средстве конструирования и сохранения частной истории индивида или группы (семьи, друзей). Выстраивая нарратив альбома, его создатель конструирует собственную идентичность (сходным образом это происходит и при написании воспоминаний), причем делает это буквально – посредством монтажа фотографий и других элементов на плоскости страниц. Исследователь В. Куренной, опираясь на труды А. Хана и Н. Элиаса, разделяет биографическую идентичность и партиципативную, определяя первую как связанную с выстраиванием биографического нарратива, а вторую как указывающую на социальную роль индивида (Kurennoy, 2013). Фотоальбом может объединять эти два типа идентичностей, как это происходит в следующем отрывке из опубликованного в 1961 году романа «Звездный билет» Василия Аксенова:

У шефа худые руки и лицо, но вообще-то он грузного сложения. Шеф – человек потрясающе интересной судьбы. Те, кто не знает этого, видят в нем обычную фигуру: профессор как профессор. Но я вхож к нему в дом и видел фотоальбомы. Серию странных юношей, с чубом из-под папахи и с хулиганским изгибом губ; выпученные глаза георгиевского кавалера; лихой и леденящий прищур из-под козырька, а нога на подножке броневика; широкогрудый, весь в патронных лентах; и еще один, в странной широкополой шляпе, видимо, захваченной

⁵ Выступление Эдиты Пьехи с песней «Семейный альбом» Д. Тухманова на слова М. Танича вошло в программу новогоднего «Голубого огонька» телестудии «Останкино» в 1989 году.

в театре, – и все это наш шеф. Когда я смотрю на теперешнего шефа, мне кажется, что все эти люди: драгун, революционер, красный партизан, голодный рабфаковец – разбежались и бросились в одну кучу с целью слепить из своих тел монумент таким, каков он есть сейчас: грузный, огромный, бело-волосый и спокойный, в хорошо отглаженных серых брюках. (Aksyonov, 2006, p. 148)

Как материальная форма, позволяющая расположить рядом и сложить в определенной последовательности фотографические образы индивида в разные периоды его жизни (биографическая идентичность) и в разных социальных ролях (партиципативная идентичность), фотоальбом делает возможным спрессовать время и представить историю героя как серию сменяющих друг друга персонажей из разных лет и обстоятельств. В данном отрывке способность фотоальбома вместить всех этих персонажей и прожитый ими опыт переносится в итоге и на его главного героя: он представляется как вместивший все это в нынешний объем своей личности.

В качестве примера биографического альбома приведу фотоальбом Михаила Михайловича Козловского (фотографии датированы 1952-1976 годами) из домашнего архива Веры Козловской (Санкт-Петербург). Альбом посвящен хобби автора – рыбалке и грибной охоте – и конструирует идентичность автора (и главного героя) через рассказ о его увлечении. Черно-белые фотоотпечатки, изображающие Козловского на природе, с уловом, в компании других рыболовов наклеены на страницы альбома для рисования горизонтального формата А4, снабжены лаконичными нарисованными цветным фломастером рамками и подписями шариковой ручкой от руки. Альбом заполнен полностью, из подписей к фотографиям следует, что они расположены в хронологическом порядке, а единообразие оформления позволяет предположить, что он делался в конце или после окончания этого периода (об этом косвенно свидетельствует и использование шариковой ручки и фломастеров, которые вошли в широкое распространение в СССР в 1970-е годы). В подписях к фотографиям зафиксированы места и годы поездок, а также результаты спортивных соревнований по любительской рыбной ловле.



Илл. 1, илл. 2. Страницы из фотоальбома М. М. Козловского, предположительно 1976 год, домашний архив Веры Козловской.

Две вырезанные из газет статьи – одна о пользе рыболовного отдыха в целом, вторая о любительских рыболовных выездах, в частности коллектива автобусного парка, где работал Козловский, – вклеены в фотоальбом вперемежку с фотографиями. Творческое соединение этих элементов в одном объекте, таким образом, происходит через отбор фотографических и публикационных (газетная статья) следов событий, разбросанных по временному промежутку в 25 лет, и взаимное расположение их в фиксированной последовательности. Преобразование материальной реальности (фотоотпечатков, газетных вырезок, альбома для рисования, фломастера и ручки) в процессе производства этого артефакта физически воплощает собой преобразование разрозненных единичных событий, рассеянных по длинному временному периоду, в единый нарратив, материализованный в физической форме фотоальбома.

Экономика материи, пространства и тела

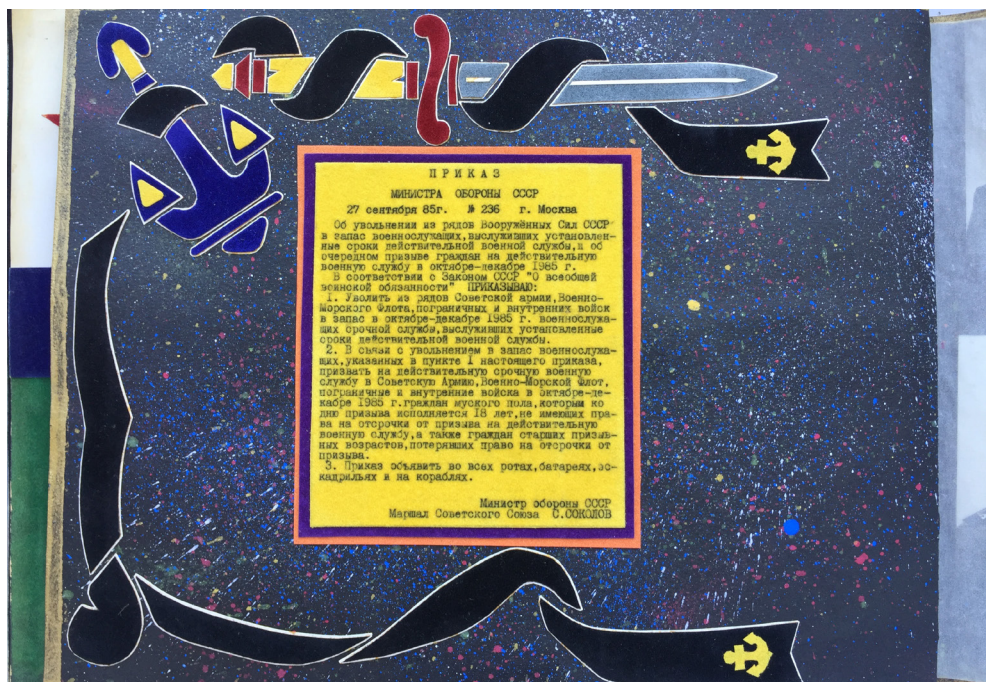
Физические свойства и структура фотоальбома определяют его возможности и ограничения при использовании. В отличие от, например, слайдов (диапозитивов), для которых возможны бесконечные вариации соединения дискретных единиц-носителей изображения (вставленных в рамки кадров слайд-пленки) в произвольные последовательности, фотоальбом представляет собой более жесткую структуру с началом, концом и закрепленной последовательностью разворотов (предлагающей последовательность их просмотра). Материальная форма предлагает и предполагает режим использования и восприятия.

В самом акте создания частного фотоальбома безусловно заложен элемент творческого преобразования реальности автором, не являющимся при этом профессиональным художником или дизайнером. Здесь видится перспективным применение уже приведенного выше определения Куэнхофена – *вернакулярное* он заявляет как продукт непосредственной, то есть не опосредованной специальным профессиональным практическим или теоретическим знанием или обучением, встречи человека с материей и эмпирического ее преобразования. Как происходит это преобразование в данном случае? Для производства частного фотоальбома советскому человеку 1950-1980-х достаточно

было обладать умениями, полученными в детстве на уроках общественно полезного труда: вырезать, располагать и наклеивать плоские элементы, в основном из бумаги, делать подписи и несложные рисунки. Безусловно важными практическими контекстами для создания фотоальбомов в этот период становятся и культура самодельной наглядной агитации (к примеру, стенгазет), и императив творческого преобразования реальности, воплощенный в культуре «сделай сам» и ее институтах – рассчитанных на широкую публику изобретательских кружках, конкурсах, журналах и руководствах⁶. Одновременно с этим создатели фотоальбомов были ограничены собственными экономическими возможностями и набором доступных в продаже материалов, а также своими собственными творческими способностями. В некоторых случаях эти препятствия воспринимались как творческая задача, которая решалась через сложную сеть взаимодействий субъектов друг с другом и с объектами. Это характерно для позднесоветских дембельских альбомов, особенно выделяющихся пышностью оформления, избытком материалов и техник. Например, при изготовлении дембельского альбома Валерия Волкова⁷ (отслужившего на флоте в 1985-1988 гг.) в качестве бланка был использован фотоальбом фабричного производства, который был разнят на страницы и существенно преобразован: каждая страница была покрыта черным лаком, поверх которого набрызгом с зубной щетки нанесен узор из капель краски, после чего по краю страниц добавлена кайма золотой краской. Альбом открывается страницами, украшенными аппликациями из бархатной бумаги. На одной из страниц смонтированы фотопортреты главного героя в начале, середине и конце службы, на второй – набранный на печатной машинке текст приказа о мобилизации в обрамлении орнамента из меча, якоря и лент от бескозырки (все из бархатной бумаги).

⁶ Интересно, что рассчитанный на фотолюбителей журнал «Советское фото» публиковал много советов практического характера, но фотоальбомам не уделял внимания, возможно, поскольку целью его было воспитывать в рядах советских граждан будущих фотожурналистов. Подробнее об изобретательском императиве позднесоветского человека см. статью Галины Орловой «Апология странной вещи: “маленькие хитрости” советского человека» (Orlova, 2004) и книгу Алексея Голубева «Вещная жизнь. Материальность позднего социализма» (Golubev, 2022).

⁷ Фотоальбом 1988 года, домашний архив семьи Волковых, Санкт-Петербург.



Илл. 3, илл. 4. Страницы из дембельского альбома В. Волкова, 1988 год, домашний архив Веры Волковой.

Процедуру изготовления дембельского альбома, сложную и многоступенчатую, бывшие призывники вспоминают следующим образом:

Прежде всего, покупается большого размера альбом для фотографий. Обычно альбомы присылают родители или родственники по почте [...] Листы из альбома аккуратно вынимаются и «тушуются». Нужно достать через художников или штабных несколько пузырьков черной туши. Специальной кисточкой, или просто куском ваты, тушь равномерно наносится на обе стороны листа. Особое умение требуется при просушке листов – чтобы они не покоробились, и тушь с них не посыпалась. Обложку же упрочняют и утолщают при помощи плотного картона. Затем обтягивают тканью – плюшем красного, синего или зеленого цвета. Его обычно или покупают, или отрезают от клубных штор. Так как штор на всех не хватает, то имеется другой вариант – шинельное сукно. Смотрится аскетичнее, но имеет свой брутальный шик. Не везет лишь тем, от полы чьей шинели ночью отхватывают необходимое количество. Когда листы высохли, начинается их художественное оформление. Нанесение текстов, рисунков и просто «забрызга» [цветной гуашью с зубной щетки] [...] Следующий этап – рисунки и тексты. Чаще всего художник не ломает себе голову, а переводит рисунок с имеющегося у него образца [...] Обычно это всевозможные ордена, георгиевские ленты, розы, «калашниковы», геральдические щиты и все в таком роде. Выдавленный на черный ватманский лист рисунок раскрашивается затем гуашью [...] В сезоны массового оформления дембельских альбомов особенно страдают заставские и отрядная библиотеки. Все журналы [...] и книги перелопачиваются [...] Заинтересовавшие читателя картинки выдираются и относятся на консультацию к художнику. Когда с рисунками покончено, приходит черед каллиграфии. (Ivannikov, 2011)

В приведенном свидетельстве не упоминаются фотографии – все описанные процедуры происходят до того, как снимки наклеиваются в альбом. Мы видим, насколько масштабна эта предварительная подготовка: дембельский альбом требует не только творческой сноровки и навыков использования подручных материалов (зубная щетка), но и авантюризма и риска, необходимых для того, чтобы раздобыть материалы (плюш, сукно), не находящиеся в прямом доступе. Призывникам, не имеющим художественных способностей,

приходилось договариваться с творчески одаренными товарищами по службе, чтобы те поучаствовали в изготовлении их альбома. Поскольку фотоаппарат есть не у каждого служащего, то необходимо наладить сотрудничество и с теми, кто фотографировали и печатали. В некоторых военных частях изготовление дембельских альбомов и фотографирование были запрещены – необходимые для их создания материалы, место и время нужно было держать в секрете, устраивая тайники в военной части и скрывая работу над альбомом (например, занимаясь им на ночном дежурстве). Фотоальбом как вещь становится центром сложной экономики времени, пространства, материалов, социальных взаимодействий и умений. Этот опыт «эмпирического преобразования реальности» становится частью переживания фотоальбома как материального объекта: в воспоминаниях бывших служащих рассказы о перипетиях изготовления альбома встречаются наравне с описаниями сюжетов самих фотографий, а то и чаще.

Аффективная работа фотоальбома

Создание фотоальбома, когда оно сопряжено с такими сложностями, как в случае с дембельскими альбомами, имеет отчетливую эмоциональную составляющую. Воспоминания о создании альбома на форумах бывших советских призывников свидетельствуют о спектре эмоций их авторов: от досады и горя по поводу альбома, уничтоженного начальством, до удовлетворения и азарта рассказчика курьезных и заряженных эмоционально историй поиска материалов. Например:

...Бархатные кулисы алого цвета обрезаны на уровне двух метров [бархат шел на оборачивание альбомной обложки] и болтаются жалкие огрызки! Начклуба из пожарного ящика схватил топор и долго, с дикими воплями, гонял дневального, бобрину молодого, по клубу... (Аноним, 2006)

Часто эмоционально заряженным становится мотив перелистывания уже готового альбома. Пользователь форума, отслуживший в 1982-1984 годах, пишет о том, как перелистывание альбомных страниц вызывает чувства ностальги-

ческого переживания прошедшей юности и наводит автора на лирические размышления о судьбе его бывших товарищей:

«Я, перелистывая страницы альбома, с чувством нахлынувшей грусти неспешно всматриваюсь в свою армейскую юность. На чуть пожелтевших снимках нам всем по девятнадцать-двадцать лет, а выглядим мы на них еще моложе. Мы присягали стране, которая исчезла, как Атлантида. Где вы все теперь, друзья-однополчане, по каким параллелям-меридианам разбросала вас непредсказуемая жизнь? Я неспешно листаю страницы альбома. Переворачивая страницу за страницей, я ностальгически всматриваюсь в лица парней из моей армейской юности, лица парней, присягавших стране, которой давно уже нет, как давно уже нет тех парней, что застыли-замерли на чуть пожелтевших фотографиях» (Ivannikov, 2011).

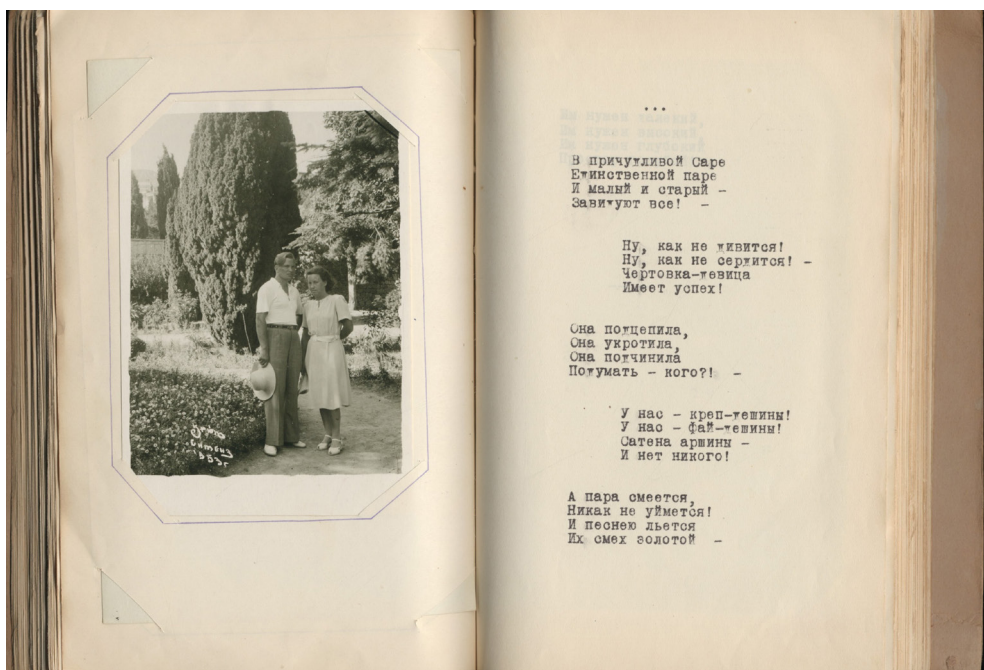
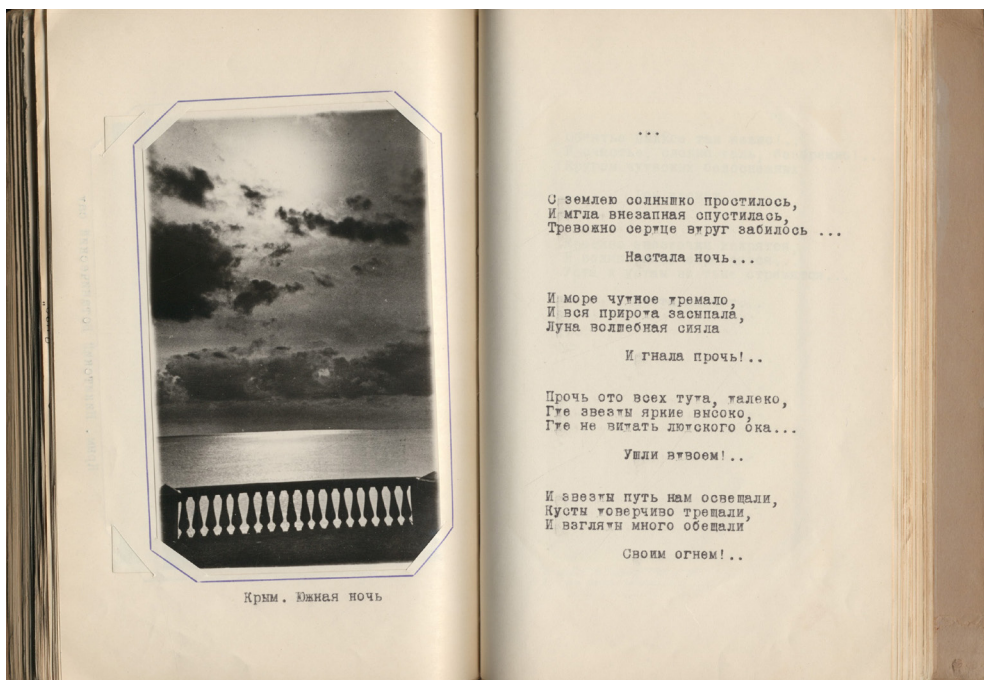
Эмоциональные переживания могут быть связаны не только со своим, но и с чужим фотоальбомом: в повести Василия Аксенова «Коллеги» (опубликован в 1959 г.) есть эпизод, в котором героиня переживает ожидаемую встречу с фотоальбомом как возможность выяснения важных подробностей о характере интересующего ее персонажа. Воображаемый альбом (который в итоге не находится) становится центром переживаний героини. Эмоциональная драматичность этой ситуации передается глаголами действия, восклицаниями, использованием прямой речи:

Вдруг он пустой и холодный, как эта квартира? Вдруг он скучный, сухарь? Она бросилась в комнату, где стояла кровать, подбежала к заваленному книгами столу и открыла все ящики. К черту церемонии! Она должна увидеть его сию же минуту! Должен же у него быть какой-нибудь фотоальбом! (Aksyonov, 2006, 219)

Возможно представить аффективную работу фотоальбома и с другого ракурса: как переживания автора фотоальбома могут быть выражены в физической форме самого артефакта. Замечательный пример тому – один из фотоальбомов в цифровом архиве центра «Прожито». Анонимный автобиографический альбом 1952-1953 гг., посвященный двум поездкам

автора в Крым⁸, обращается к привычному сюжету, но использует нетрадиционную форму. Повторяющий по форме и формату небольшую книгу, сшитый из листов машинописной бумаги в самодельном переплете альбом включает в себя всего несколько фотоотпечатков. Фотографии сделаны полупрофессиональными фотографами, предоставлявшими свои услуги туристам: на это указывают стандартные иконографические схемы, сюжеты снимков и способы расположения позирующих, выцарапанные по негативу подписи с местом и датой, фигурный обрез по краю отпечатка. Они встречаются на нескольких страницах альбома, заправленные уголками в прорези в странице. Основным же медиумом в альбоме становятся набранные на печатной машинке стихи: это и эпизоды из жизни пансионата и отдыхающих, и шуточные стихотворные портреты, и лирические впечатления, и эротические фантазии. Сочетание тонкой бумаги, формата, обложки, редких фотоиллюстраций и тона стихотворений делает этот альбом больше похожим на сборник стихотворений, который не документирует реальность отдыха в советском пансионате, а представляет его то в ироническом, то в лирико-фантастическом ключе. Перелистывание страниц фотоальбома в этом случае превращается в чтение сборника лирики.

⁸ Книга со стихами и фотографиями, посвященная отдыху в Одессе и Крыму. 1952-1953 год // Домашнее собрание Михаила Мельниченко [Электронный документ]. Режим доступа: Цифровой архив центра изучения эго-документов «Прожито» ЕУСПб. Id 6711.



Илл. 5, илл. 6. Страницы из книги со стихами и фотографиями, посвященной отдыху в Одессе и Крыму. 1952-1953 год, домашнее собрание Михаила Мельниченко.

Аффективную работу фотографических объектов анализировать, пожалуй, сложнее всего: подходящий для этого научный инструментарий пока сильно ограничен, а свидетельства пользователей частной фотографии зачастую лишь косвенно говорят об испытываемых аффектах или эмоциях. Более уверенно можно говорить о том, как материальная форма фотоальбома становится формой воплощения индивидуальной или коллективной идентичности, или о том, как фотоальбом требует от своего создателя разнообразных действий и взаимодействий с другими как на этапе создания, так и на этапе использования. Эта насыщенность действиями и взаимодействиями позволяет нам лучше ощутить материальную составляющую жизни фотоальбома.

Обращать внимание на материальное в фотографии не означает исключать визуальный опыт из поля внимания исследования, а скорее – расширить этот фокус внимания до чувственного и социального опыта. Эта перспектива дает нам возможность более полно исследовать частную фотографию – и фотографию вообще – как констелляцию практик и объектов, проживаемых не только интеллектуально, но мультисенсорно и эмоционально, в пространстве и времени.

REFERENCES

- Aksyonov, V. (2006). *Oranges from Morocco*. Eksmo. (In Russian)
- Anonym [Colonel]. (2006, November 8). Demobilization album [Online forum comment]. Pogradec. <https://www.pogradec.ru/showthread.php?t=2033&page=2>. (In Russian)
- Batchen, G. (2002). *Each wild idea. Writing, photography, history*. MIT Press.
- Boytsova, O. (2013). *Amateur photographs: everyday visual culture*. Izdatelstvo Evropeyskogo Universiteta. (In Russian)
- Brown, B. (2001). Thing theory. *Critical Inquiry*, 28(1), 1-22.
- Drenda, O. (2018). *Polish hauntology* (V. Kulagina-Yartseva, Trans.). Ad Marginem. (In Russian)
- Edwards, E. (2012). Objects of affect: Photography beyond the image. *Annual Review of Anthropology*, 41, 221-234.
- Edwards, E., & Hart, J. (Eds.). (2004). *Photographs objects histories: On the materiality of images*. Routledge.

- Golubev, A. (2022). *The things of life: Materiality in late Soviet Russia* (T. Pirusskaya, Trans.). Novoe Literaturnoe Obozrenie. (In Russian)
- Ivannikov, V. (2011, July 24). Demobilization album [Online forum comment]. Pogranec. <https://www.pogranec.ru/showthread.php?t=2033&page=52>. (In Russian)
- Karasik, M., Lazarev, S., & Korosteleva, M. (Eds.). (2001). Demobilization album – Russian art brut between subculture and artist book: collection of materials and exhibition catalog. M. K. & Kharmsizdat. (In Russian)
- Kurennoy, V. (2013). The irrational side of the rational. *Otechestvenniye zapiski*, 1(52). URL: https://strana-oz.ru/2013/1/irrationalnaya-storona-racionalnogo#_ftn16. (In Russian)
- Orlova, G. (2004). Apology of a strange thing: “little tricks” of a Soviet individual. *Neprikosnovenny zapas*, 2(34). URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2004/2/apologiya-strannoj-veshhi-malenkie-hitrosti-sovetskogo-cheloveka.html>. (In Russian)
- Oushakine, S. (2013). The dynamizing thing. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2(120), 29-34. (In Russian)
- Ritchin, F. (2009). *After photography*. W. W. Norton & Company.
- Walker A., & Moulton, R. (1989). Photo albums: Images of time and reflections of self. *Qualitative Sociology*, 12(2), .

«ПЕЙЗАЖИ БЕЗ ПАМЯТИ» ЖОАНА ФОНТКУБЕРТЫ: ГЕНЕРАТИВНАЯ ФОТОГРАФИЯ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА И НАСЛЕДИЕ МОДЕРНИСТСКИХ ПРАКТИК БЕСКАМЕРНОЙ ФОТОГРАФИИ

ВЛАДИСЛАВ РУМЯНЦЕВ

Европейский университет в Санкт-Петербурге
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: new.vladislav.rumyantsev@gmail.com

В статье практики бескамерной съемки первой половины XX в. сравниваются с современными практиками компьютерной генерации фотоизображений. Художники первого авангарда – Ласло Мохой-Надь, Ман Рэй – используют фотограмму как способ, с одной стороны, остранить реальность, вырвав предмет из привычного контекста и перспективы, с другой – выйти на уровень абстракции, не занимаясь фиксацией реальности (этот процесс оставлен фотографии), но творя некоторую надстройку над ней. Дихотомия иллюзии и реальности в бескамерной фотографии переосмысливается в эру постфотографии. В художественной практике Жоана Фонткуберты – великого мистификатора мира фотографии – помимо фотоизображений реалистичных, но несуществующих предметов, есть проект «Пейзажи без памяти» (2002-2004), в котором фотореалистичные пейзажи собраны компьютерной программой из картин классиков мировой живописи. Практика компьютерной генерации изображения, казалось бы, не может быть сопоставлена с практикой фотограммы, которая

представляет собой буквально апелляцию к непосредственному опыту восприятия объекта – как бы «возврат к самим вещам». Однако эти процессы могут быть соотнесены не с позиции воспринимающего или создаваемого, но с позиции создателя или «созидающей технологии».

Ключевые слова: Фонткуберта, постфотография, фотограмма, пейзаж, сюрреализм.

«ПЕЙЗАЖИ БЕЗ ПАМЯТИ» ЖОАНА ФОНТКУБЕРТЫ: ГЕНЕРАТИВНАЯ ФОТОГРАФИЯ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА И НАСЛЕДИЕ МОДЕРНИСТСКИХ ПРАКТИК БЕСКАМЕРНОЙ ФОТОГРАФИИ

Vladislav Rumyantsev

European University in Saint Petersburg

Saint Petersburg, Russia

E-mail: new.vladislav.rumyantsev@gmail.com

In the article, the practices of cameraless photography of the first half of the XX century are compared with modern practices of generating photographic images using a computer program. The artists of the first avant-garde – Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray – use the photogram as a way, on the one hand, to detach reality, taking the subject out of the usual context and perspective, on the other – to reach the level of abstraction, not fixing reality (this process is left to photography), but creating some kind of superstructure over it. The illusion/reality dichotomy in cameraless photography is being reinterpreted in the post-photographic era. In the artistic practice of Joan Fontcuberta – the great hoaxer of the world of photography – in addition to creating photographic images of realistic but non-existent objects there is a project called “Landscapes without memory” (2002-2004), in which photorealistic landscapes are collected by a computer program from pieces of classic world painting. The practice of computer generation and imaging, it would seem, cannot be compared with the practice of a photogram, which is literally an appeal to the direct experience of perceiving an object – as if “returning to the things themselves”. However, these processes can be correlated not from the position of the perceiver or the created, but from the position of the creator or “creative technology”.

Key words: Fontcuberta, post-photography, photogram, landscape, surrealism.

Введение

В первой половине XX в. художники-авангардисты, возрождая в рамках своих экспериментов бескамерные фотографические практики прошлого (например, фотогеничные рисунки Г. Ф. Талбота, сделанные в конце 1830-х), пересобрали эстетическую модель фотографии как искусства, редуцировав ее, казалось бы, неотъемлемую составляющую. В эпоху постфотографии отказ от использования камеры в создании фотоизображения приобретает новый смысл. В этой статье на проверку выносятся предположение о том, что практики бескамерной съемки могут быть соотнесены с некоторыми современными практиками генерации фотоизображений. В эпоху, когда такая новация, как генерация фотореалистических изображений с помощью нейросетей становится повседневной практикой, важно помнить о предшествующей ей практике использования машинных алгоритмов – еще не обучающегося AI, но уже способного на создание изображений. Я предлагаю сопоставить проекты (как их манифестацию, так и результат) Ласло Мохой-Надя и Ман Рэя, художников-фотографов конструктивизма и сюрреализма соответственно, с проектом современного каталонского художника Жоана Фонткуберты «Пейзажи без памяти» (*Landscapes without memory*, 2002-2005)¹.

Ласло Мохой-Надь и Ман Рэй (для краткости ограничимся лишь этими именами, не упоминая Кристиана Шада, Александра Родченко и многих других значимых фотограммистов) стоят у истоков модернистских экспериментов с фотографией без камеры, с одной стороны, делая ставку на расширение визуального вокабуляра фотографии, развитие «нового видения», конструирование реальности взамен репрезентации, с другой – на разрушение категории смысла и сознательного действия художника, что отвечает логике сюрреализма. В художественной практике Фонткуберты – великого мистификатора мира фотографии – часто можно встретить фотоизображения реалистичных, но несуществующих предметов.

¹ См. Joan Fontcuberta. Orogenesis – Landscapes without memory. <https://www.artsy.net/show/photo-edition-berlin-joan-fontcuberta-orogenesis-landscapes-without-memory>

Например, в серии «Гербарий»² экзотические цветы собраны из промышленных обломков и сфотографированы, а «Фауна»³ представляет фотомонтажи вымышленных животных.

Так и в его «Пейзажах без памяти» (или иначе «Орогенезисе») фотореалистичные величественные пейзажи горных цепей, каньонов и морских берегов собраны компьютерной программой. Программа Terragen, которую использует художник, – это программное обеспечение для военных и научных целей, предназначенное для визуализации трехмерных виртуальных ландшафтов на основе карт местности. Только вместо карт Фонткуберта загрузил в Terragen несколько картин классиков мировой живописи (не только пейзажи Сезанна и Тернера, но и, например, абстракции Марка Ротко, неживописные работы Ман Рэя, Дюшана и Штиглица). Кроме того, художник сгенерировал несколько таких фотореалистичных пейзажей на основе фотографий частей собственного тела (bodyscapes).

Перед тем как перейти к категориальному сопоставлению, хотелось бы прояснить, зачем вообще соотносить именно фотограмму и сгенерированные изображения. На первый взгляд, между этими практиками мало что общего как с эстетической, так и с технологической точек зрения. Есть современные примеры бескамерных фоторабот, значительно больше похожих на то, что делали Ман Рэй и Мохой-Надь, – например, произведения фотохудожницы Сьюзан Дерджесс, которая также не использует камеру, работает с непосредственной проявкой изображения на фоточувствительной поверхности, запечатлевая даже рябь на водной глади и тени ветвей. Несмотря на привлекательность этого и других подобных проектов, мне кажется, что продуктивнее было бы проследить эволюцию той идеи, которая сподвигла художников первого авангарда обратиться к бескамерной технологии. Дерджесс, Валид Бешти и многие другие современные фотограммисты скорее развивают техническую сторону того же процесса, фиксируя внимание на самом медиуме, романтизируя забытые

² См. Joan Fontcuberta. Herbarium. <https://www.juanmagonzalez.com/fontcuberta/herbarium.html>

³ См. Joan Fontcuberta. Fauna. <https://www.juanmagonzalez.com/fontcuberta/fauna.html>

практики прошлого и привнося в них современные материалы. Фонткуберта же, без прямых апелляций к авангардистам (хотя многие его проекты проникнуты духом сюрреализма, в первую очередь, его испанской ветви), на мой взгляд, продолжает дело Ман Рэя и Мохой-Надя с теоретических позиций, представляя скорее концептуальный и философски ориентированный проект.

Я условно разделяю категории, которые мне представляются общим знаменателем для рассматриваемых практик, на три области: первая будет связана с механикой производства образа бескамерной технологией, бытованием этого образа в пространстве между «фотографическим» и «живописным», между «конструкцией» и «репрезентацией»; вторая часть будет посвящена аспектам восприятия реального и изображенного, связи видения и памяти; в третьей, завершающей части, посвященной редукции как творческому методу, речь пойдет о значимом отсутствии фотокамеры в создании фотограмм и «пейзажей без памяти».

#landscape

В этой части разговор пойдет не только о самом понятии «пейзаж» или *landscape* (на нескольких выставках использовалось слово *datascape*, подчеркивающее цифровую природу этих изображений). Здесь я постараюсь охватить аспекты, касающиеся дихотомии «фотография/живопись», «фотография/искусство» в контексте бескамерных снимков авангардистов и Фонткуберты.

Ласло Мохой-Надь, перечисляя восемь типов фотографического видения, необходимого для выявления «сути и значения фотографии», первым выделяет «абстрактное видение» – «прямую фиксацию форм, созданных светом» (Moholy-Nagy, 2003, p. 93), – подразумевая практику фотограммы. Ее он считает «реальным ключом к фотографии», «дематериализованным, прозрачным носителем информации, который определяет новое видение» (Moholy-Nagy, 2003, p. 92). Исключение камеры из процесса производства фотоизображения в конструктивистской логике Мохой-Надя является следующим после экспериментов с необычными ракурсами съемки этапом,

знаменующим потребность избавить фотографию от патроната живописи, под которым она, по его представлению, находилась. Борьба с пикториализмом и прочей «живописностью» в фотографии доходит до того, что исключается узнаваемая реальность, которая может быть уделом пикториалистов или представителей «новой вещественности». Метод Мохой-Надя описывает А. Хаус: «Это чистые световые переходы, которые создают вертикальные затенения массы и ощущение плавающего пространства. Для Мохой-Надя важное значение имеет создание абстрактного пространственного впечатления посредством безобъектных световых форм» (Haus, 1980, p. 16). Работы Ман Рэя, которые он называл «рэйографиями», представляют сходное деконструирование репрезентации. Небольшая разница заключается в том, что в основном Ман Рэй не стремится к чистой свето-теневой абстракции: следуя скорее за дадаистскими коллажными опытами, он не лишает объекты возможности быть распознанными. Рэйографии —

...это занимательный рассказ о жизни вещей, освобожденных от своих утилитарных функций, способных любить, мечтать, видеть сны. Вещи обретают <...> эстетическую самодостаточность, объединяясь по принципу «случайной встречи швейной машины и зонтика на анатомическом столе». Рэйографам свойственна многозначность, трансформация значений при рассмотрении с различных точек зрения, активное обращение к воображению зрителя. (Shik, 2019, p. 47)

По мнению Р. Краусс, рэйография «несет в себе довольно ясную отсылку к иррациональному опыту, прокламируемому сюрреалистами, — она прослеживается в графичности, рукописности изображения на уплощенном, абстрагированном фоне, а также в некой одушевленности, которая сквозит в этих предметах-призраках» (Krauss, 2003, p. 103). Она же, между прочим, отмечает, что фотограмма «всего лишь подчеркивает, выносит на поверхность то, что является причиной любой фотографии. Всякая фотография есть результат физического воздействия, оказанного отраженным светом на светочувствительную поверхность» (Krauss, 2003, pp. 207-208). Таким образом, фотограммы художников-модернистов

способствовали пересмотру представлений о роли живописи и фотографии в деле репрезентации и/или конструирования образа реальности. С одной стороны, они демонстрировали уход от реалистической фотографии, остающейся под патронатом живописи, с другой же – бескамерные технологии обнажили саму суть фотографического. Но перейдем от фотограмм-натюрмортов к *datascapes*-пейзажам.

Исследователь фотографии Джеффри Бэтчен высказывался о деятельности каталонского художника: «В руках Фонткуберты фотография стала философской активностью, а не изобразительной. Он просит нас думать не меньше, чем смотреть» (Batchen, 2005, р. 7). Сравним это с высказыванием О. Аверьяновой о работах Мохой-Надя: «Мохой-Надь заставляет нас изменить зрению ради ума, разрушая представление о фотографической онтологии» (Averyanova, 2019, р. 282). Жоан Фонткуберта многие годы занимается искусством фотографии, в первую очередь концептуальным, и в большей степени сподвигает воспринимающего к размышлению, нежели к созерцанию. Относительно своего проекта он отмечает, что «пейзаж стал самостоятельным жанром даже в живописи не так давно, естественное пространство было лишь второстепенным фоном для портретов или исторических сцен», добавляя, что «присутствие человека уже делает природу искусственной» (Batchen, 2005, р. 10) (возможно, еще и с этим связана интенция устраниваться из процесса сотворения произведения – об этом в третьей части). Символически он открывает серию «Пейзажи без памяти» переработанным изображением картины Каспара Давида Фридриха «Странник над морем тумана». Это самая узнаваемая работа художника, который совершил настоящую революцию в пейзажной живописи, одним из первых выявив в ландшафте эмоционально-символический потенциал. Результат: сходный с оригиналом по оттенкам и композиции абстрактно-величественный пейзаж лишается человеческой фигуры на переднем плане и каких бы то ни было выразительных особенностей. Пока не анализируя это значимое отсутствие, обратим внимание на саму механику создания изображения.

Как и в случае с фотограммой, объекты которой семиотически равнозначны, двумерные силуэты, объекты, служащие для создания «Пейзажей без памяти», будь то картина импрессиониста или абстракция, для Terragen являются просто двумерной моделью поверхности, основой для моделирования трехмерной карты. Распределяя предметы по светочувствительной поверхности, художник, конечно, может и наделить одни функциями стаффажа, другие – фона. Ман Рэй, к примеру, мог сооружать конструкции, не пытаясь замаскировать объекты и совершенно лишит их возможности быть распознанными. В целом и Фонткуберте это не нужно – в каталоге исходники приведены рядом с полученным от Terragen изображением, которое названо именем автора исходника – например, *Orogenesis: Turner, Orogenesis: Friedrich*. Так вот, равнозначными объекты становятся с позиции *творящей технологии*. В отношении фотограммы этой технологией является сама природа – в физико-химическом смысле, и вещный мир для нее подобен миру цифровых репродукций для программы Terragen.

Если же анализировать риторику Фонткуберты, то отчасти она сходится с риторикой модернистов, но критикуется уже не только живописный, но и фотографический образ. Фотограмма 1920-1930-х еще не заставляет усомниться в реальности изображаемого, но уже снимает с фотографии ярлыки «объективной» и «правдивой» и освобождает ее от пут живописной иконографии. Фонткуберта как практик другого века относится к образу еще более скептически: «Постмодернизм, общество спектакля, капитализм художественной литературы и нынешняя эпоха меланхолии объединились, чтобы укрепить философию подозрительности, недоверия к реальности, состоящей из симуляций, проявляющейся в лавине соблазнительных, слащавых образов, на которые нам крайне важно реагировать критически» (Keller, 2011, p. 148). Пейзаж для Фонткуберты – это социальный символический конструкт, существующий на одних и тех же условиях в фотографии и живописи. Художник уже работал с пейзажем в сходном ключе: в проекте *Securitas* он брал ключи у людей и проецировал их на фотобумагу. В результате получалась горизонтальная

линия, имитирующая горный хребет. Это минималистская идея, которая воплощает суть ландшафта, связанного с безопасностью и собственностью. Таким образом, ландшафт может определяться идеологическими и политическими подходами, а не эстетическими, основанными на сходстве с природой. «Орогенезисом» Фонткуберта комментирует то, что исследователи фотографии Джоан М. Шварц и Джеймс Р. Райан описали бы как «географическое воображение» и усвоенный, культурно сконструированный способ видения: «Съемка и просмотр фотографий были неотъемлемой, активной и влиятельной частью взаимодействия с материальной реальностью, помогая создавать воображаемые географические карты» (Schwartz & Ryan, 2003, p. 18). Жоан Фонткуберта использует «Орогенезис», чтобы одновременно подчеркнуть и опровергнуть то, как место существует во времени и памяти (в том числе и культурной). Используя помимо прочего «ландшафты тела», то есть означивая собственную кожу лишь как «поверхность», Фонткуберта окончательно стирает все различия, демонстрируя, что для творящей технологии этих изображений, то есть Taggeren, концептуально не имеет значения, что изображает обрабатываемый им файл. Для машины, имеющей ограниченный вокабуляр, предназначенный для обработки карт, пейзажи лишаются одной из важнейших для теории фотографии категории – человеческой памяти.

#memory

Приведу объемную цитату из работы «Машина зрения» (1988) Поля Вирильо:

Сегодня, на пороге автоматизации восприятия, распространения искусственного зрения – возложения задачи анализа объективной реальности на плечи машины – необходимо вернуться к вопросу о природе виртуального образа, изображения без основы, *не сохраняющегося нигде, за исключением ментальной или инструментальной зрительной памяти* [курсив мой]. В самом деле, говоря об эволюции аудиовизуальных средств, мы не можем не затронуть одновременно тему эволюции виртуальной образности и ее влияния на поведение, не можем не констатировать индустриализацию видения, возникновение целого рынка синтетического восприятия, кото-

рое поднимает комплекс вопросов этического свойства, <...> прежде всего философский вопрос о раздвоении точки зрения, о разделении задач по восприятию окружающего мира между живым, одушевленным субъектом и неодушевленным объектом, машиной зрения. (Virilio, 2004, pp. 106-107)

Согласно Вирильо, запечатленные в воспоминаниях зрительные образы оказывают существенное влияние на дальнейшие стратегии рецепции реальности. Фонткуберта не разделяет, как предлагает Вирильо, а соединяет рецепции реальности компьютера и художника. *Творящая технология*, лишенная воспоминаний, созданная для схватывания объективной реальности, столкнувшись с живописными субъективными пейзажами создает изображение парадоксальной природы – виртуальный образ за пределами объективного и субъективного, одновременно сумму хранящихся в памяти представлений о пейзаже и их аннигиляцию. Однако вопрос категории памяти как препятствия *видения* был поставлен фотографами-экспериментаторами задолго до компьютерных программ генерации и обработки изображения. Так, категория памяти у авангардистов возникает в дискурсе о видении. Анализируя фотографические практики и манифесты сюрреалистов, Розалинда Краусс пишет:

Восприятие лучше, истиннее, ибо оно есть непосредственный опыт, а воспроизведение всегда подозрительно, так как оно всегда есть не что иное, как копия, *вос-создание* другой формы, набор знаков опыта. Восприятие ведет непосредственно в реальность, а воспроизведение находится от нее на непреодолимой дистанции, где присутствие реальности возможно лишь в форме субститутов, то есть через посредство знаков. (Krauss, 2003, p. 98)

«Видеть» предмет в значении «моментально припоминать его на основании предшествующего опыта» в логике сюрреализма значит видеть его ложно, неправильно или, во всяком случае, несовременно. Поэтому авангардисты и применяют остраниющие приемы – необычные ракурсы, игру с силуэтами, стирание значения изображения. Все это – избегание памяти, освобождение реальности от узнавания, от припоминания, иначе говоря, вывод воспринимающего (и, что тоже вероятно,

художника) из автоматизма восприятия. Но автоматизм, кроме всего прочего, несет и положительную коннотацию: автоматическое письмо означает бессознательное творчество вне эстетических и нравственных соображений, освобождение произведения от ясно запрограммированного, ожидаемого результата. Ман Рэй, например, создает рэйографии из случайно выбранных с закрытыми глазами предметов (даже если это на самом деле было не так, это постулируется в названии композиции). Да и вообще до конца никогда не известно, какой получится фотограмма. Кроме того, она получается автоматически – без участия субъекта, по крайней мере, он не имеет полного контроля над ситуацией.

Как же эволюционирует эта идея в практике Фонткуберты, что в нее добавляется? Его *datascares* творит не некая *реальность* или *природа* в союзе с бессознательным, но машина, которую человек наделил памятью, обучил распознаванию и воспроизведению ограниченного числа образов в союзе с живописцами и их произведениями – образцами субъективности. То есть происходит то самое «символическое вторжение, наличествующее в графической репрезентации большинства живописных работ» (Krauss, 2003, p. 208). Ему, согласно Розалинде Краусс, обыкновенно препятствует явное физическое происхождение фотографии. В проекте же Фонткуберты эта ситуация переворачивается: на выходе получают фотопейзажи, с одной стороны, свободные от человеческого опыта, от человеческой памяти (их никогда не существовало и их не с чем соотнести). С другой стороны, они несут на себе отпечаток опыта (если можно так выразиться) программного обеспечения – Terragen. В интервью Фонткуберта говорит: «Мы создаем компьютеры для создания галлюцинаций, мы развиваем технологии, чтобы позволить проявиться собственному бессознательному» (Feustel, 2011) (снова можно отметить развитие риторики сюрреалистов). Получающиеся в итоге «сверхидеальные» пейзажи парадоксально деконструируют сам концепт идеала. У модернистов подобная практика создания «сверхреальности» была построена на сходных принципах (ср. Ман Рэй: «Я не фотографирую природу, я фотографирую свое воображение. <...> Вместо того

чтобы создавать обычный пейзаж, я предпочитаю брать свой носовой платок, вертеть его, как захочу, и фотографировать, как мне нравится»[цит. по Averyanova, 2017, p. 211]]. Говоря об этом проекте, Ф. Бол вспоминает об изображениях космических ландшафтов в научно-популярных журналах, которые подвергаются дополнительной обработке лишь для того, чтобы соответствовать бессознательным ожиданиям зрителя от видов космоса (цит. по Keller, 2011, p. 146). Что касается методов создания «Пейзажей без памяти», то он считает, что они «были пропитаны тем, что, вероятно, в значительной степени является бессознательным предубеждением относительно того, как должен выглядеть пейзаж» (Там же). Сам Фонткуберта говорит, что эти пейзажи «составляют своего рода постмодернистское утверждение: они показывают, что репрезентация природы зависит больше не от непосредственного переживания реальности, а от интерпретации предшествующих образов, от уже существующих репрезентаций. Реальность не предшествует нашему опыту, а является результатом интеллектуальной конструкции» (Feustel, 2011). То есть перед ним стоит та же задача, что и перед сюрреалистами/авангардистами – остранить реальность, заколдовать ее, чтобы увидеть снова, подвергнуть критическому осмыслению собственный опыт, память и ожидания, проявив первозданное любопытство к зримому миру (что-то подобное прослеживается в живописной логике Сезанна). Машина, обладающая собственной памятью – набором данных для распознавания ландшафта, сопоставляется с человеком, имеющим культурно опосредованную (в том числе и фотографическую практикой) память о том, что такое пейзаж. Редуцирование памяти Фонткуберта осуществляет через обращение к программе генерации изображений и отказе от фототехники для производства фотографии.

#without

Вслед за исследователем фотографии П. Келлер зададимся вопросом: «Не мешает ли фотография видеть или даже просто понять, что такое изображение?» (Keller, 2011, p. 146). Посмотрим, что именно подлежит редукции в работах авангардистов-

фотограммистов и Жоана Фонткуберты в попытках ответить на этот вопрос.

Отрицание фотоглаза является, конечно, лишь одной частью эксперимента по расширению видения – глаз, вооруженный огромным количеством вариантов фотооптики, безусловно, познает скрытые грани реальности. Но на самом простом, бытовом уровне, не беря в расчет формальные эксперименты, восприятие запечатленного камерой образа долгое время (в цифровую эру это уже не вполне релевантно) сводилось к отождествлению фотографии объекта с самим объектом, благодаря интуитивно осознаваемой индексальной связи между ними. Как писал Андре Базен: «Фотоизображение – это сам предмет, предмет, освобожденный от довлеющих над ним условий времени и пространства» (Bazin, 1967, p. 14). Но что если фотографический глаз будет редуцирован? Что если объектив, позволявший воспринимать вещи «такими-какими-они-есть», будет не просто некоторым образом трансформирован, а вообще отвергнут? Уже фотографы-модернисты, испробовав всевозможные манипуляции для расшатывания конвенциональной реалистичности (фотомонтаж, необычные ракурсы, коррекция на этапе печати), перешли в итоге на глубокое исследование материальности взамен видимости. А Ман Рэй и Ласло Мохой-Надь, отказываясь от камеры и производя фотограммы, исследовали еще и нематериальную основу (свет и тень), стоящую за производством изображения-как-такового, соответственно, редуцируя его означаемое.

Смысл фотограмм не в том, чтобы отгадать, чем являются их объекты. Смысл проекта «Пейзажи без памяти» не в том, чтобы задуматься, какой объект стал их первоосновой: это, как я уже отмечал, известно. В нем подчеркивается именно то, насколько далеко получившееся изображение от исходного, но что при этом без него оно не могло бы существовать. Цифровые подобию пейзажных фотографий своим существованием напоминают о единстве фотографии и живописи в деле сотворения образа: образ в постфотографическую эпоху – в первую очередь, *data*.

Любопытно, что превращение разных картин в нечеткие, но заметно похожие виртуальные изображения подчеркива-

ет своего рода «двойное отсутствие – отсутствие оригинального произведения искусства в пейзаже и отсутствие пейзажа в реальности, которое <...> парадоксальным образом превращает произведение искусства в реальную карту несуществующего места, стирая при этом все следы оригинала» (Keller, 2011, р. 143). Очищение изображений от памяти, от человеческого опыта – отчасти эта интенция свойственна и, например, сюрреалистам (отсюда в принципе желание создавать изображения странные, затейливые, непривычные), только в проекте Фонткуберты эта практика выявляет не только потенциал к воспоминанию, но и к забвению реальности. Упрощенные, максимально абстрагированные, перекодированные изображения пейзажей – что-то вроде теней на стене платоновской пещеры или полупрозрачных силуэтов рэйографии – с одной стороны, фиксируют ситуацию забвения различий и особенностей, но с другой – воплощают то, без чего ни один изображенный пейзаж не мог бы существовать (своеобразный эйдос пейзажа). То, что остается после забвения, и то, что предшествует памяти, – вот что удастся ухватить Жоану Фонткуберте.

Еще одна редукция связана с самоустранением от произведения. Если Мохой-Надь и в особенности Ман Рэй подчеркивают тотальную субъективность фотограммы, ее связь с творческим потенциалом, возможность посредством нее выявить некоторую *скрытую* реальность, то Жоан Фонткуберта, напротив, оставляет себе скромную роль модератора, лишь осуществляющего отбор исходников для обработки настоящим автором – Terragen. В его творчестве прослеживается, как мне кажется, та же тяга к ослаблению авторского контроля над произведением, что и вообще в современном искусстве новых медиа или *deep media*, представители которого часто начинают делегировать авторские полномочия неживым объектам или коллективному бессознательному (что, бесспорно, является логичным продолжением практик сюрреалистов).

Таким образом, проект «Пейзажи без памяти» Жоана Фонткуберты во многом наследует тенденциям бескамерной фотографии 1920-1930-х годов: отказываясь от фотоаппарата, редуцируя роль памяти и субъективного восприятия, художник генерирует такие цифровые изображения, которые

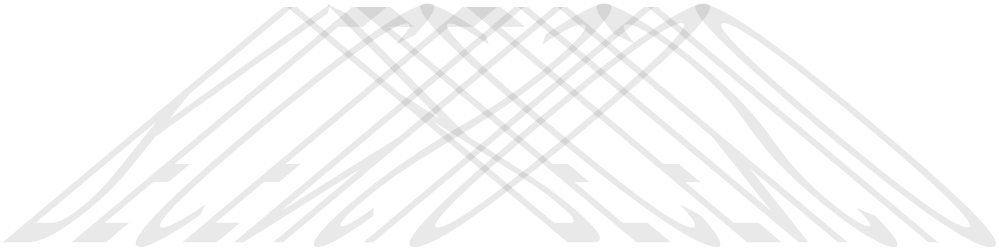
заставляют по-новому взглянуть на процесс производства образа в цифровую эпоху, пересмотреть дихотомию «фотографическое» и «живописное», «антропогенное» и «техногенное».

REFERENCES

- Averyanova, O. (2019). Photography as an art material. Experiments of the avant-garde. *Iskusstvoznaniye*, 3, 272-293. (In Russian)
- Averyanova, O. (2017). Photography as an art material. Man Ray's methods of manipulating photographic reality: Combining practices. *Dekorativnoye iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda*, 3, 204-222. (In Russian)
- Batchen, G. (2005). *Joan Fontcuberta: Landscapes without memory*. Aperture Press.
- Bazin, A. (1967). *What is cinema?* University of California Press.
- Feustel, M. (2011). *Interview with Joan Fontcuberta*. <http://www.marcfeustel.com/interview-with-joan-fontcuberta>
- Haus, A. (1980). *Moholy-Nagy*. Thames and Hudson.
- Keller, P. (2011). Joan Fontcuberta's landscapes – Remapping photography and the technological image. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 12(2), 129-153.
- Krauss, R. (2003). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. (A. Matveeva, K. Kistyakovskaya, & A. Obukhova, Trans.). *Khudozhestvennyy zhurnal*. (In Russian)
- Moholy-Nagy, L. (2003). A new instrument of vision. In L. Wells (Ed.), *The Photography Reader* (92-96). Routledge.
- Schwartz, J. M., & Ryan, J. R. (2003). *Picturing place: Photography and the geographical imagination*. I. B. Tauris.
- Shik, I. (2019). The world of phantoms: Automatism in experimental surrealist photography. *Novoe Iskusstvoznaniye*, 4, 42-51. (In Russian)
- Virilio, P. (2004). *The vision machine*. (A. V. Shestakov, Trans.). Nauka. (In Russian)



RECENSIO



РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ ТИМОФЕЯ СМІРНОВА «ФОТОРЕАЛИЗМ В РОССИИ. СМОТРЕТЬ И ВИДЕТЬ»

ДИНА АХМЕТОВА

Государственный музей изобразительных искусств
Республики Татарстан
Казань, Россия
E-mail: dinahmet@mail.ru

В монографии Т. Смирнова рассматриваются генезис, особенности и современное состояние такого художественного явления, как отечественный фотореализм, переживший свой расцвет в 1970-1990-е гг. Рецензент делает особый акцент на теории стиливого феномена фотореализма, а также рассуждает о его развитии в традициях советского искусства.

Ключевые слова: фотореализм, стиливое направление, поп-арт, экранная эпоха, массовая культура.

REVIEW OF TIMOFEY SMIRNOV'S MONOGRAPH "PHOTOREALISM IN RUSSIA. LOOK AND SEE"

Dina Akhmetova

The State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan
Kazan, Russia
E-mail: dinahmet@mail.ru

T. Smirnov's monograph examines the genesis, features and current state of such an artistic phenomenon as domestic photorealism, which experienced its heyday in the 1970s and 1990s. The reviewer places special emphasis on the theory of the stylistic phenomenon of photorealism and also discusses its development in the traditions of Soviet art.

Keywords: photorealism, style direction, pop art, screen era, mass culture.

Книга Тимофея Смирнова «Фотореализм в России. Смотреть и видеть» (2019) посвящена художественному направлению, которое сегодня редко можно увидеть на выставках. В числе ее достоинств – не только выбор темы, но и глубина, вдумчивость, системность исследовательской работы, а также оригинальность и своеобразие подхода: автор – не только искусствовед, но и одновременно художник-фотореалист. Это фундаментальное исследование, снабженное подробной библиографией, документальными приложениями и справочными материалами. Автор изучил как особенности философии фотореализма, так и его визуальные и видовые составляющие. Еще одно бесспорное достоинство монографии – то, что при всем этом громоздком аппарате и наукообразии текст провоцирует на рассуждения и вдохновляет полемизировать с ним.

Книга открывается развернутым предисловием, в котором автор делится своими рассуждениями о природе искусства и о собственных художественных поисках, приведших к фотореализму: он сохраняет веру в монументальную живописную форму и использует фотореалистические элементы, чтобы отразить специфику современной визуальной среды, насыщенной репродуцированными образами. Как художник он считает, что, впитывая в себя другие изобразительные языки, постоянно мутируя, живопись сохраняет свою актуальность и спасается от «смерти». Интерес к фотореализму и понимание этого феномена для Смирнова непосредственно связаны с особой, тонкой художественной чувствительностью к реальности. Так, например, он пишет: «Для меня реальность существует только через призму парадокса, который возможно преодолеть исключительно средствами изобразительного искусства...» (Smirnov, 2019, p. 9) Подобный подход спасает

его от очень распространенного, к сожалению, предубеждения о поверхностности фотореализма. И в то же время полемически окрашивает весь текст: кое-где кажется, что автор пытается убедить невидимого оппонента в состоятельности фотореализма. И даже утверждает превосходство российского фотореализма над западным. За такими утверждениями особенно остро читается ощущение личной ответственности, личной заинтересованности автора – но я далека от того, чтобы назвать это предвзятостью, пристрастностью. От собственной биографии не убежать, это и не нужно.

В то же время, анализируя свой опыт в более широком культурном контексте российских 2000-х годов, когда он только начинал карьеру, Смирнов встает на позицию искусствоведа и пытается выявить, каким образом информация о фотореализме достигала российского зрителя, отразить собственное место в этой большой картине и специфику усвоения этого течения. К примеру, он очень точно отмечает различия в восприятии клишированности, банальности, в зависимости от политического и культурного контекстов, художественных традиций у художников по разные стороны железного занавеса:

...Если в западной традиции эти стереотипы носят характер клише общества потребления, в традиции, идущей от поп-арта, то отечественные стереотипы глубже и сложнее, так как ориентированы как на отечественную художественную, так и на литературную традиции. (Smirnov, 2019, p. 9)

Мы имеем дело с профессиональным художником, который пришел в искусствоведение и имеет свой оригинальный взгляд на теорию искусства. Целиком разделяя мнение Смирнова о том, что отказ от авторской позиции невозможен и что любая авторская позиция неизменно отражает черты своей эпохи и ее стереотипы, я бы хотела и свой отзыв на книгу предварить рефлексией собственного опыта.

Тимофей Смирнов смотрит на явление фотореализма как художник и рассматривает его изнутри. Я же смотрела на это течение снаружи, как сторонний наблюдатель, и не планировала сама создавать фотореалистические полотна. Но мое

знакомство с этим художественным течением носит не менее личный характер: усложнение реализма – в частности, появление фотореализма – я отметила и восприняла эмоционально. Я хорошо помню некоторые из произведений, опубликованных в исследовании Т. Смирнова, с ранней юности (начало 80-х). Их публиковали в небезызвестном журнале «Огонек», который был для советского читателя чем-то вроде дореволюционной «Нивы». Не скрою, для меня самым интересным в журнале были репродукции работ художников разных эпох и времен, так я впервые познавала историю искусства от Возрождения до советской власти. Во вкладках преобладало, конечно же, современное советское искусство, достаточно однообразное, но в нормальном типографском качестве. И вот среди этой тиши да глади иногда проскальзывали работы фотореалистов (гиперреалистов). Сказать, что их работы произвели на меня сильнейшее впечатление, – ничего не сказать. Я помню их спустя несколько десятилетий (и даже сохранила репродукции)! От них веяло чем-то очень (!) современным, нестандартным, очень западным, как от невесты откуда залетевшего американского, английского или французского журнала. А имя одного из художников – Рейн Таммик – было таким нездешним, что понятно легкое потрясение этой эстетикой: ты как будто заглядываешь во что-то полузапретное, но такое притягательное, заграничное, нереально красивое и глянцевое. Могу сразу сказать, что большинство работ и художников прошли мимо меня, а само это явление, о котором я, конечно же, догадывалась, я смогла по-настоящему оценить только на блестящей выставке Кирилла Светлякова и Юлии Воротынцевой «Гиперреализм. Когда реальность становится иллюзией» в 2015 году в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу.

О современном искусстве я подозревала (как и многие в СССР, кто слушали радио BBC, выписывали журналы «Курьер ЮНЕСКО», «Англия», «Америка»). Фотореализм соответствовал тому представлению, которое у нас сложилось и при этом публиковалось в официальном журнале «Огонек», а значит, какие-то качества позволили ему пройти цензуру. Да почему бы и нет? Например, работа Н. Мешкова «Ольстер.

Никаких беспорядков» (1981): чем не картина на тогдашнюю злобу дня? Но все же что-то интриговало. Как на фоне бесконечных однообразных картин могла появляться и такая живопись? Это – реализм? Сейчас многие процессы стали понятнее. Но фотореализм остался все таким же не вполне понятным: а что же это было?

По прошествии многих лет, уже будучи искусствоведом, я поняла, что в 1980-е годы художники жили в жесточайшем дефиците знаний о современном мировом искусстве, а разнообразил их палитру историзм (особенно раннее Возрождение), вполне доступный по альбомам, а также импрессионисты и постимпрессионисты. Удивительно, что их творчество стало легальным в Советской стране. Возможно, искусство конца XIX века теряло свой революционный пафос на фоне еще более радикальных «-измов» XX века, которые по-прежнему внушали страх функционерам. Возможно, сказался авторитет западных художников, которые исповедовали коммунизм или социализм: в первую очередь Пабло Пикассо, Фернан и Надя Леже, Антон Рефрежье, Ренато Гуттузо, Анри Матисс и его русская подруга Лидия Делекторская и другие. Благодаря их взглядам современное искусство в некоторых его ипостасях становилось легальным в СССР. Но фотореализм? Как эта диковинная птица попала в край, где господствовал соцреализм? Что фотореализм значил для периода застоя, когда, собственно, наиболее ярко проявил себя? Когда впервые фотореализм стали выделять искусствоведы? История изучения этого вида реализма в России очень короткая, но очевидно, что она начинается с перестройки, когда были предприняты первые попытки сделать выставки фотореализма (гиперреализма), определить его терминологию и хронологию.

О фотореализме писали искусствоведы В. Турчин (Turchin, 1974, 1993), А. Каменский (Kamensky, 1982), А. Морозов (Morozov, 2000) и другие (1970-2000), первую монографию выпустила О. Козлова (Kozlova, 1994). В 1990-2010-е гг. состоялись немногочисленные выставки, последняя из которых прошла в Третьяковской галерее (2015, кураторы К. Светляков, Ю. Воротынцева; консультантом выставки был Т. Смирнов). Однако, как справедливо отмечает Тимофей Смирнов,

изобразительное искусство второй половины XX века в России, и фотореализм в том числе, до сих пор недостаточно изучено и не систематизировано. Поэтому до сего времени остаются нерешенными многие вопросы, связанные с этим художественным направлением. Три главных вопроса, которые можно выделить на основании монографии Смирнова, таковы. Что стоит за этим термином? Как он появился? Что представляет собой стилистика фотореализма? Остановимся подробнее на каждом из вопросов.

1. Что такое фотореализм? Несмотря на распространенность и наличие некоторого количества исследований, фотореализм все же не получил однозначного толкования. Справедливо будет сказать, что в основе фотореализма лежит своеобразная трактовка традиционных жанров натюрморта, пейзажа, портрета с учетом опыта фотографии и других типов репродуцирования и массмедиа, таких как телевидение, радио, пресса. В пользу такого определения говорит то, что главные мастера этого течения остаются в границах своего жанра или темы, исследуя их бесчисленные трансформации и преломления образа. Сознывая, что таких преломлений бесконечное множество, Смирнов отказывается считать фотореализм кризисом или концом живописи, видя в ней ресурс для развития визуального языка.

Но такое определение очевидно не достаточно. В основу фотореалистических сюжетов ложится не только само изображение технических новшеств XX века, но и попытка воспроизвести их визуальные эффекты. В этом случае фотография понимается очень грубо и обобщенно, как некая единая стилистика (тогда как нам прекрасно известно, какой разнообразной может быть фотографическая визуальность: от дагерротипа и цианотипии до цифровой фотографии). У Смирнова простое подражание такой стилистике фотографического снимка определяется как «натурализм» и оценивается негативно, как «отсутствие искусства». А фотореализм противопоставляется натурализму как правильная, художественная трактовка фотографической образности.

Фотореалистическая живопись «живописна», то есть относится к сфере настоящего искусства, по мнению Смирнова,

не только потому, что использует технические средства, присущие этому медиуму, и сопоставима с ним по формату. Но в первую очередь потому, что за счет этих технических средств и большого формата создает новый смысл: при имитации фотографии художественность приобретает «в результате не новой формальной оболочки – репродуцированной репродукции, – а в результате новой семантики. Сверхреальность изображения соединяется с “остраненностью”. В этом и кроется феномен фотореализма» (Smirnov, 2019, р. 46). С живописью такую работу роднит большой формат картины, который помогает ей обрести новый смысл, подтекст. Фотореализм осмысляет сами механизмы захвата внимания, которые присущи новым медиа: как пишет автор, искусство второй половины XX века «связано не только с экспериментом, расширением границ эстетического, переосмыслением форм и задач самого искусства и роли художника, но и с борьбой за внимание зрителя, а зачастую и борьбой с его косностью (не исключая такие средства, как популизм и заигрывание с публикой)» (Smirnov, 2019, р. 49). В такой оригинальной интерпретации фотореализм приобретает даже воспитательную, оздоравливающую функцию.

Корень «фото-» в таком случае обеспечивает надежную опору, тогда как корень «реализм» вызывает куда больше проблем терминологического порядка. Как отмечает Смирнов, есть термины описательные (то есть описывающие метод работы) и идеологические (то есть фиксирующие амбицию изображения высшей правды художественными средствами). В первую группу входят, например, документализм, слайдизм (копирование спроецированного на холст слайда), фотоживопись (копирование по фотографии) и другие, во вторую – сюрреализм, гиперреализм, радикальный реализм и так далее. Фотореализм ускользает от четкого определения, потому что колеблется между двумя типами терминологии.

Фотореализм видится попыткой адекватно запечатлеть образность и визуальность эпохи, провозглашавшей «смерть искусства», эпохи постмодернизма, эпохи, которая подарила нам бодрийеровскую концепцию симулякра. Автор точно подмечает, что любой мотив на фотореалистической карти-

не – двойная репродукция, и увязывает это художественное течение с социологической концепцией «время зрелищ-центризма» и с «состоянием “симулякры”» (sic) по Бодрийяру (Smirnov, 2019, p. 42). В этом случае, чтобы критически отнестись к характеру «реалистической» образности фотореализма, важно соотносить его не с реализмом, а с другими художественными течениями двадцатого века.

2. Каков генезис фотореализма? Происхождение фотореализма корректнее будет возводить не к реализму XIX века, а к живописи в 1960-х годах в США. Фотореализм возник в Америке и Европе в 1960-е годы и существовал наряду с другими «-измами». Как отмечает Т. Смирнов, «их развитие характеризуется как одновременное взаимоотрицание и взаимопроникновение и взаимовытекание друг из друга» (Smirnov, 2019, p. 46). Фотореализм имеет более глубокие корни в возвращении к фигуративности после беспредметного и концептуального искусства второй половины XX века, но возвращении не к банальному традиционному реализму, а к обновленному и соответствующему новой реальности, новому времени.

Автор статьи лет десять назад написала монографию, посвященную стилевому многообразию в современной ситуации (Akhmetova, 2014). Вышла она очень ограниченным тиражом, и я бы не вспоминала о ней сейчас, если бы не работа Т. Смирнова. Меня привлекла эта тема в его работе в части, где он пытается идентифицировать «фотореализм как стиль» (Smirnov, 2019, pp. 41-56) и определить «особенности фотореализма в России» (Smirnov, 2019, pp. 56-60). Поэтому позволю себе остановиться здесь подробнее.

Стиль в современную эпоху – очень размытое понятие, в чистом виде встречается редко. Говорить можно в основном о стилевых элементах в произведении. Что же нового принес фотореализм в глобальную систему искусства и в российскую систему искусства конца XX века? Да, термин в первую очередь подразумевает «работу по фотографии». Но работали по ней уже с самого момента ее изобретения. Русские художники позапрошлого века были знакомы с фотографией, а порой и пользовались ее достижениями. Например, Шишкин вел класс рисования по фотографии в Академии художеств,

а Крамской начинал свою карьеру как фоторетушер (через эту школу прошли многие художники, а при фотосалонах всегда состояли на службе художники). Но если реализм XIX века использует фотографию, чтобы усилить иллюзорность изображения, то фотореализм XX века подчеркивает плоскостность образа, использует фотографию как своего рода прослойку, обезвреженную обманку – такой, можно сказать, сеанс магии с последующим разоблачением. Однако этого рода реализм не вытекает из реализма фотографии, это явление опровергает реалистический метод (Smirnov, 2019, р. 42). Если считать, что в натурализме иллюзорность живописи достигает предела и даже кризиса, то фотореализм дает возможность его преодолеть, поместить ситуацию восприятия иллюзорного образа в аналитическую рамку.

Другой важный контекст для понимания фотореализма – это возврат к фигуративности после абстрактного искусства. Во второй половине XX века художники обращаются к фигуративной сюжетной картине, но используют тот материал, который окружает современного человека: советский человек не знал еще цифровых технологий, но телевидение, кино, радио, массовая печать – словом, все, на чем строится феномен популярной культуры, уже было ему доступно.

Самое главное: фотореализм явился предтечей постмодернизма в живописи и скульптуре. Именно этот фактор делает фотореализм таким актуальным для изучения. Т. Смирнов отмечает, что «ряд его приемов стал органической частью постмодернистского художественного языка» (Smirnov, 2019, р. 45), в рамках которого натуралистическая техника сочетается с приемами воздействия технических средств, эффектами виртуальной реальности. Фотореализм становится своеобразным ответом на вызов современности: развитие массовой культуры, которая оказывается неким индустриальным фольклором в условиях низовой культуры, как, например, в искусстве поп-арта. Фотореализм западные искусствоведы называют пост-поп-артом, что демонстрирует сплав конкретности и реалистичности этого искусства со стремлением к отражению внутренних ассоциаций и аллюзий современного человека.

В СССР визуальность фотореализма была воспринята и усвоена: как утверждает Смирнов, фотореалистическая стилистика прежде всего воспринималась как разновидность поп-арта, хотя различие культурного контекста, бесспорно, обусловило специфику советского и российского фотореализма. Так, например, в США не было традиции академизма. А в России не было традиции массовой коммерческой культуры. Поэтому фотореализм, пришедший в Россию фактически одновременно с массовыми образами, маркировался так же негативно, как и вся коммерческая агрессивная культура с ее популизмом и напористостью, а вовсе не как рефлексия и попытка присвоить и перекодировать эти вещи.

В самом начале автор констатирует ключевое различие между западным и русским фотореализмом и не удерживается от того, чтобы подчеркнуть превосходство последнего:

...если в западной традиции эти стереотипы [под «стереотипами» автор понимает образы массовой культуры, нагруженные идеологическим содержанием] носят характер клише общества потребления, в традиции, идущей от поп-арта, то отечественные стереотипы глубже и сложнее, так как ориентированы как на отечественную художественную, так и на литературную традиции. (Smirnov, 2019, p. 9)

Утверждение о литературоцентричности фотореализма, если вспомнить о прочной генетической связи между документальной фотографией и реалистическим романом, кажется немного тавтологичным. Но по мнению Смирнова, это фактически единственная стилистическая характеристика, которая связывает русский фотореализм с традицией русской живописи – вероятно, в этом автор наследует критике русского реализма, литературоцентричность которого также принято подчеркивать. В остальном Смирнов, можно сказать, признает первостепенность американского (западного) контекста в формировании этого стиля. Вырисовывается очень четкая и понятная картина: советские художники перенимали заморскую, чуждую визуальность фотореализма, интерпретируя с ее помощью глубоко философские и по-литературному сложные сюжеты.

Ограничивая генезис фотореализма западным поп-артом и отдельными чертами живописного реализма XIX века, Смирнов категорично отрицает саму возможность того, что произведения социалистического реализма могут считаться предтечами фотореализма.

Власть стереотипа в восприятии сыграла недобрую шутку с отечественным фотореализмом: отдельные иллюзионистические произведения соцреализма (мы намеренно не приводим оценочных характеристик и эпитетов) не могут считаться провозвестниками гиперреализма, не могут считаться и фотореализмом. И уж никак не подходят под определение поп-арта. В основе соцреализма лежит принцип идеализации действительности с использованием академической традиции, а значит, оно апеллирует к иным основополагающим «вкусовым рецепторам». (Smirnov, 2019, p. 55)

Тем самым он фактически отрывает фотореализм от конкретной советской эпохи. В его представлении фотореализм приобретает какую-то герметичную, изолированную природу.

Позволю себе с ним не согласиться. А, собственно, почему в фотореализме не увидеть следов соцреализма? Понятно, что речь идет, например, о художниках И. Бродском и его ученике А. Лактионове, они первые, кто приходят на ум. Можно вспомнить и отдельные работы И. Машкова («Советские хлебы») и Б. Яковлева («Советские консервы»). Идеология? Да, и одновременно парафразы с классическими натуралистическими европейскими натюрмортами, прославляющими изобилие жизни (натюрморты-обманки, были такие и в России, например, у Ф. Толстого). Не стоит все сводить только к идеологии. Разве «Советские хлебы» Машкова – это только про изобилие в стране Советов? У мотива изобилия есть вполне конкретные генетические корни в мировом искусстве. Но там мы бы не сказали, что это идеология, это – полнота жизни. А разве Машков не воспевал всю жизнь ее полнокровие? Неоклассицизм, академизм, граничащий с иллюзорностью, был вполне востребован на разных континентах еще до войны, не говоря о послевоенной эпохе. Его исповедовали как русские художники, так и западные, в том числе, американские (правда, среди них до войны много было художников-эмигрантов, которые поня-

ли, как был востребован академизм в США, не имевших такой школы). Так, большую популярность приобрели на западном побережье, например, российские эмигранты художники-портретисты Н. Фешин и Г. Ильин (кстати, оба из Казани, ученики И. Репина в академии художеств), Ф. Захаров (писавший гиперреалистичные натюрморты, помимо салонных портретов) и другие. Их академизм граничил с салонностью, но этот иллюзорный стиль имел место. А З. Серебрякова? Это не поп-арт, это – другая оптика в искусстве и жизни.

Надо отметить, что, беря на себя задачу по определению понятия, воссозданию генезиса и периодизации фотореализма, Т. Смирнов также говорит и о современных представителях течения, оставаясь неудовлетворенным ими. Часто он критикует современную фотореалистическую живопись за подражательность, поверхностность и называет «псевдо-фотореализмом»:

В... череде живописных приемов, основанных на «имитации репродуцированной реальности», встречаются иные формы, но и они полемизируют с репродукцией. Искажают ее, добавляя экспрессию мазка, случайного движения краски, фактуры, или имитируют живописные приемы стилистик прошлого, цитируют и искажают тот же информационный поток, но только с большим применением живописных «спец-эффектов». (Smirnov, 2019, p. 277)

Трудно не подумать в этот момент о личной заинтересованности автора, который сам занимается фотореалистической живописью.

Нельзя не отметить, что помимо столичных мастеров существовали региональные художники, работавшие в этом направлении как в 1970-1980-х гг., так и сегодня. Но автор упоминает только одного такого художника из Омска – Г. Кичигина. А ведь они были и в других регионах. В 1920-1940-е гг. в китайском Шанхае получил большую известность советский художник В. Подгурский, учившийся у В. Н. Мешкова, А. Е. Архипова, А. М. Васнецова, Н. А. Касаткина и других. Вот что пишет о нем исследователь Т. Лебедева:

Натурализм в манере исполнения придавал его работам характер фотографических репортажей (до такой степени, что при воспроизведении в книге их легко спутать с фотографиями). Композиции построены по принципу случайного кадра, выхваченного из реальности и неожиданно режущего изображение. Манера рисунка тщательная. Все неровности сглажены освещением в виде яркого дневного или искусственного света с контрастными тенями. Тонкая и гладкая по всей поверхности холста (или листа) фактура виртуозно скрывает творческий процесс, уподобляя глаз художника бесстрастному объективу, а само произведение – фотоснимку. (Lebedeva, 2014, p. 393)

В конце 1940-х как репатриант он попал в Россию, в Казань, провел здесь несколько лет в качестве преподавателя дополнительных дисциплин и уехал в 1956 г. в Ташкент. Ему мы обязаны формированием таких художников-нонконформистов, как экспрессионист А. Аникеев и абстракционист И. Вулох. Работ Подгурского в России практически нет. Тем не менее отрицание влияния традиций иллюзорного академизма (неоклассицизма) на искусство 60-80-х гг. не совсем верно. Эта традиция в самом деле оказалась довольно стойкой, а в отсутствии информации о западном искусстве и вполне живучей. Вспомним множество визуальных цитат в искусстве 60-70-х гг. Т. Смирнов в структуре исследования даже сам выделяет такие темы, как «значение цитаты в фотореализме», «человек и натюрморт в фотореализме», «город и ничто в фотореализме» и т.д. Мы встретим там множество отсылок как к мировому искусству, так и к отечественному. Советские художники-фотореалисты были детьми своего времени, и в их творчестве логично отразилась тема космоса, НТР, социальных фоторепортажей, а также тектонический перелом эпох между застоём и перестройкой. Как академично лаконичны композиции работ до 1985 года, и как нарастает свобода выражения после этого водораздела. Насколько сильнее становится влияние западного искусства в перестроенную эпоху, и потому вызывает сожаление, что одна из линий влияния традиций отечественного искусства на становление фотореализма (а именно визуальная!) все же упущена. Фотореализм в России автором приписывается исключительно западному влиянию (а еще ведь есть и русский авангард с его монтажностью

и ракурсами, и его нельзя исключить из системообразующего фактора фотореализма).

Стоит ли постоянно сопоставлять визуальность советского фотореализма с американским? Нельзя ли сравнить отечественный фотореализм с графикой, иллюстрациями к научно-популярным журналам, а также космической тематикой, фантастикой, которая получила в те застойные времена большую популярность? Популярность космической тематики была обусловлена тем, что космос как бы был парадной доской достижений советской страны. Все, кто занимались космической, технической тематикой или фантастикой, могли более свободно выражаться в творческом плане. В конечном итоге это очень развивало неподцензурный визуальный язык. Именно в те времена (1960-1970-е) появились братья Стругацкие, были сняты «Сталкер» и «Солярис» А. Тарковского – мировая классика! Изначально и фотореалисты (к примеру, О. Гречина, А. Леонов и А. Соколов) тянулись к темам космоса, техники, метафизики. Их изобразительный язык очень отдавал техницизмом.

Нельзя не отметить и еще одно явление: столичные фотореалисты 70-80-х выполняли заказы на монументальные работы в регионах. А значит, в определенной мере, несли туда свое искусство, знакомя с ним местных художников. Например, несколько монументальных панно, созданных группой художников – Р. Таммиком, С. Базилевым, Н. Беляновым, А. Петровым и другими – для бывшего Ленинского мемориала в Казани (впоследствии Национального культурного центра «Казань», сейчас Национальной библиотеки Республики Татарстан). Это был своего рода последний привет из 80-х гг. в лице самых продвинутых художников, создавших в больших формах оригинальное визуальное повествование о Советском государстве вплоть до перестройки. Такие факты о монументальных заказных работах в стиле фотореализма могли бы существенно дополнить биографии известных фотореалистов.

Опять же вспомню Казань, был у нас такой художник-проектировщик Владимир Нестеренко (1947-2022), выпускник студии «Сенеж», ученик Е. Розенблюма. Его гиперреализм (фотореализм) точно не обошел стороной. К сожалению,

региональная сцена практически неизвестна столичным исследователям, хотя именно оттуда зачастую вливаются в большое искусство многие художники.

Например, молодой воронежский автор Кирилл Гаршин, который появился на художественной сцене чуть более десяти лет назад. Истоки его вдохновения лежали в живописи северного Возрождения и в окружающей действительности, а потом – в фотографии, в частности в работах воронежского же автора Кирилла Савельева, благодаря чему появилась известная серия Гаршина «Праздные дни» (2014). Дальше Гаршин углубился в тему фотографии и начал снимать сам, не скрывая, что использует для картин фото, однако небезуспешно трансформируя фотографию в язык живописи («Аметропия», 2014; «Полароид 3000», 2015) (Вукова, 2015). Молодой художник вспоминает среди любимых режиссеров и А. Тарковского. И хотя Гаршин называет свой стиль «тревожным реализмом», понятно, что он работает в поле фотореализма (в отличие от советских фотореалистов молодой художник совершенно точно знаком с поп-артом, однако его генезис идет не от него).

Среди современных художников немало тех, что пишут иллюзионистские натюрморты на основе фотографии, например, Игорь Пестов, Михаил Хазин, и сюжетные картины: Керим Рагимов и другие. Возможно, тут и есть иллюзия ради иллюзии. Мастерски выполненное, это творчество в некотором роде утратило содержательность предыдущей эпохи. Дуэт Виноградова и Дубосарского, А. Савко и другие, как представляется, сознательно ориентируются на поп-арт. Вероятно, именно проецированием современных внутрицеховых представлений о фотореализме на недавнее прошлое – последние десятилетия советской эпохи – и можно объяснить тот генезис явления, который предлагает Т. Смирнов, слишком, на наш взгляд, ограниченный.

В целом кажется, что Т. Смирнов упускает возможность провести более длинную генетическую цепочку (вставить в нее несколько звеньев) от предшествовавшей эпохи соцреализма (реализма) в фотореализму и от него – к современной ситуации, когда технические средства воспроизводства стали более совершенными. Говорить о явлении фотореализма

гораздо шире можно, если расширить географию исследования. Я надеюсь, что исследователи продолжат знакомить себя с крупными региональными собраниями, и преодоление границ регионов позволит справиться с затруднениями методологического толка.

REFERENCES

- Akhmetova, D. I. (2014). *The problem of stylistic diversity in the situation of modern artistic culture: Based on the material of fine art of the Republic of Tatarstan* [PhD dissertation, Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan]. (In Russian)
- Bykova, A. (2015, June 5). *Portrait of the artist in his youth. Kirill Garshin*. Aroundart. <http://aroundart.org/2015/06/05/portret-kirill-garshin/> (In Russian)
- Kamensky, A. A. (1982). Documentary romanticism (based on the materials of the exhibition "Youth of the country"). *Creativity*, 10, 18-21. (In Russian)
- Kozlova, O. T. (1994). *Photorealism: Album*. GALART. (In Russian)
- Lebedeva, T. A. (2014). At the crossroads of cultures: Viktor Podgursky – artist and teacher. *The Thing of Europe Today. Art of Eastern Europe*, 2, 391-399. (In Russian)
- Morozov, A. I. (2000). *Nikolay Belyanov: Painting and graphics*. (In Russian)
- Smirnov, T. (2019). *Photorealism in Russia. Look and see*. BuksMArt. (In Russian)
- Turchin, V. S. (1974). Hyperrealism: Plausibility without truth. *Art*, 12, 48-53. (In Russian)
- Turchin, V. S. (1993). *On the labyrinths of the avant-garde*. Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta. (In Russian)

РЕЦЕНЗИЯ НА СЕРИЮ ФОТОКНИГ СОВЕТСКИХ АВТОРОВ (ИЗДАТЕЛЬСТВО ФОНДА STILL ART, 2020-2023)

КСЕНИЯ КУЗНЕЦОВА

Европейский университет в Санкт-Петербурге
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: kkuznetcova@eu.spb.ru

Эта статья-рецензия представляет собой критический обзор серии книг, выпущенной издательством московского фонда *Still Art* в сотрудничестве с «Галереей Люмьер», каждый том которой посвящен творчеству одного знакового фотографа советской эпохи. В серии на момент написания рецензии вышли книги, посвященные творчеству Наума Грановского (2020), Владимира Лагранжа (2021), Александра Родченко (2021), Андрея Князева (2022) и Владимира Степанова (2023). По мнению автора рецензии, составителям серии – куратору проекта Н. Григорьевой-Литвинской, Е. Карисаловой, А. Анисимовой и другим – удалось органично представить в рамках единой визуальной и смысловой концепции творчество совершенно непохожих друг на друга авторов, работавших в различных жанрах и в разные исторические периоды на протяжении всей истории СССР. В итоге читатель серии имеет возможность ознакомиться с историей советской и постсоветской повседневности с 1920-х по 1990-е гг. на примере фотографий, сочетающих в себе типичное, отвечающее идеям и визуальным правилам своей эпохи, и индивидуальное, формирующее уникальность художественного взгляда конкретного автора. В то же время заявленная составителями задача серии – создание «базового визуального учебника» советской истории и истории советской фотографии –

на взгляд автора рецензии, несколько отступает на задний план в сравнении с тем, какая оптика предлагается читателю и на что прежде всего обращают внимание сопроводительные тексты к снимкам и вступительные статьи, то есть история памяти и постпамяти.

Ключевые слова: советская фотография, советская визуальность, история фотографии, Александр Родченко, Наум Грановский, Владимир Лагранж, Андрей Князев, Владимир Степанов.

REVIEW OF A SERIES OF PHOTO BOOKS BY THE SOVIET AUTHORS (STILL ART FOUNDATION, 2020-2023)

Ksenia Kuznetcova

European University in Saint Petersburg

Saint Petersburg, Russia

E-mail: kkuznetcova@eu.spb.ru

This article is a critical review of a series of books published by the Moscow-based Still Art Foundation in cooperation with the Lumiere Gallery. Each volume of the series is dedicated to the work of one iconic photographer of the Soviet era. At the time of writing this review, the series includes books dedicated to the work of Naum Granovsky (2020), Vladimir Lagrange (2021), Alexander Rodchenko (2021), Andrey Knyazev (2022), and Vladimir Stepanov (2023). In the opinion of the author of the review, the compilers of the series (project curator N. Grigorieva-Litvinskaya, E. Karisalova, A. Anisimova and others) have managed to present in a consistent way the photography of completely different authors worked in different genres and historical periods of the USSR within a single visual and semantic concept. As a result, the reader of the series gets an opportunity to learn the history of Soviet and post-Soviet everyday life from the 1920s to the 1990s through the photographs combining the typical, associated with the ideas and visual rules of its era, and the individual, forming the uniqueness of a particular author's artistic vision. At the same time, as the author of the review concludes, the aim of the series stated by its compilers (to create a "basic visual textbook" of Soviet history and the history of Soviet photography) recedes into the background in comparison with the optics offered to the reader and what the texts accompanying the photographs and introductory articles primarily draw attention to, that is the history of memory and postmemory.

Keywords: Soviet photography, Soviet visuality, history of photography, Alexander Rodchenko, Naum Granovsky, Vladimir Lagrange, Andrey Knyazev, Vladimir Stepanov.

С недавних пор многие из нас испытали необходимость как-то приспособиться к неудержимому потоку истории; это в свою очередь заставило некоторых (я в их числе) с удвоенным вниманием обратиться к прошлому. Кажется, что именно из этой успокаивающе завершенной реальности возможно извлечь не какие-либо параллели, конечно (они-то как раз являются явлением скорее риторическим), но ту волшебную логику, превращающую нагромождение событий в стройную фабулу, словно в рассказах о Шерлоке Холмсе.

Однако я не нахожу нужной мне логики в учебниках истории – книгах, в которых на тесных континентах толпятся одни лишь главные герои. Вероятно, то, что я ищу, – возможность вернуть хотя бы на время ощущение целостности происходящего, – спрятано вовсе не в судьбоносных событиях и их причинах, но в повседневности, составляющей живую ткань истории (такую же, как любая живая ткань, недолговечную). Меня интересует, каким именно образом люди проживают отмеренное им время, довольствуясь той историей, что выпала на их век. И как могла бы выглядеть «правильная» пропорция истории и повседневности – исчерпывающее определение жизни, которая была бы одновременно и реальной, и осмысленной?

Серия книг, выпущенных издательством фонда *Still Art* в сотрудничестве с «Галереей Люмьер», помогает сократить дистанцию не только с нашими историческими предшественниками, но и с современниками: кого-то из читателей (или скорее зрителей?) увиденное наверняка натолкнет на воспоминания. Кто-то же, возможно, различит на большинстве фотографий образы в различной степени отдаленного, но в равной степени недостижимого прошлого, к которому уже почти неизбежно окажутся привязаны какие-то абстрактные понятия: авангард, «большой стиль», шестидесятники... Эти снимки позволяют воспринимать историю за рамками научных определений и культурных ассоциаций, однако больше чем просто созерцательно: в серии предлагается особая форма познания и концептуализации прошлого – через своего рода лирическое погружение в мир каждого из авторов, в столь разной манере запечатлевших ход истории. Как отмечает Е. Лаврентьева, автор вступительной статьи к тому, посвященному Родченко:

«Фотография фиксирует время – и не только время историческое, но и время буквальное, маленький промежуток между делениями на циферблате часов. Что может произойти за это мгновение?» (Lavrentyeva, 2021, p. 15).

Каждый том серии составляют работы одного автора, расположенные где-то хронологически, где-то по жанрам. Однако при всем разнообразии эти снимки объединяет, как кажется, намеренное исключение из них всякой идеологической подоплеки, неизменно преследующей и сужающей наш взгляд на все советское (и тем больше он порой оказывается сужен, чем обширнее и «убедительнее» наши знания об эпохе). Так, Е. Лихачева во вступительной статье к первому тому, посвященному работам Наума Грановского, прямо предлагает «рассмотреть [запечатленную Грановским Москву] с позиции горожанина, оценить без учёта идеологической составляющей» (Likhacheva, 2020, p. 10). В случае с Грановским сама протяженность хронологических рамок публикуемого материала превращает идеологию в хоть и оставляющую видимые следы (в первую очередь это, конечно, касается архитектуры), но все-таки преходящую характеристику чего-то большего. При взгляде на эти снимки возникает ощущение, что суть истории заключается, может быть, в том, как разительно меняется, но остается по-прежнему узнаваемым лицо старого города, который заодно – из-за открывающей роли Грановского в серии – распаивается перед зрителем как сцена, которую следующие авторы начнут заполнять персонажами – по мере того, как нам все ближе и понятнее будет становиться человеческое измерение времени, застывшего в стекле объектива.

Стоит оговориться, что идеология все-таки присутствует в работах некоторых авторов, представленных в серии, – но, пожалуй, прежде всего как часть привычного визуального фона советской жизни (творчество Александра Родченко в этом случае, конечно, заслуживает отдельного рассмотрения). Таковы, например, в сюжетах Владимира Лагранжа образы Ленина: вот он бдительно выглядывает из-за детских бутылочек с молоком, в соответствии с ироническим названием снимка: «Всегда с народом» (Grigorieva-Litvinskaya, 2021, p. 71). А вот пугает своими размерами и экспрессией детей,

затерявшихся на фоне колоссального мурала: «Пойдем отсюда, мне страшно» (Grigorieva-Litvinskaya, 2021, pp. 90-91). В этом случае Ленин в виде несметного числа своих портретов представлен всего лишь как один из атрибутов повседневности – не столько вездесущий, сколько повсеместный; уже не вождь, но скорее какой-то домовой.

Однако задача серии, безусловно, определена сложнее, нежели простое коллекционирование различных «повседневностей». По словам Е. Карисаловой, учредителя фонда *Still Art*, его издательская программа формулирует свою цель как создание «базового визуального учебника» (Grigorieva-Litvinskaya, 2023, p. 3): серия складывается как визуальная история субъективного зрения в СССР. Выбор подобной концепции позволяет составителям быть крайне свободными в подборе как авторов, так и конкретного материала: субъективность взгляда ведь может быть прослежена в фотографии вне зависимости от ее эстетической принадлежности. В результате жанровая палитра серии оказывается чрезвычайно разнообразной: это и урбанистические пейзажи, и фоторепортаж, и уличная фотография, и портреты, и даже «модные» иллюстрации со страниц советского глянца.

Снимки многих авторов пересекаются – как тематически, так и хронологически, – что делает их вполне сопоставимыми и в других аспектах. Любопытно будет, к примеру, сравнить два шестидесятнических взгляда на жизнь оттепельной Москвы: Владимира Лагранжа и Андрея Князева; или проследить, насколько разнятся представления о городской среде у Владимира Степанова и Наума Грановского (к примеру, если первого можно назвать мастером московских дворишков, то второго, конечно, больше интересуют фасады).

Каждый том предваряют не только обзорные статьи, посвященные биографии и некоторым наблюдениям о поэтике представленных фотографов, но и краткие вступительные слова – лирические зарисовки, в которых составители серии делятся воспоминаниями о личном, глубоко переживаемом опыте взаимодействия с публикуемыми фотографиями. Эти зарисовки ненавязчиво предлагают и читателю при взаимодействии со снимками сосредоточиться прежде всего

на индивидуальных, связанных с собственной или семейной историей переживаниях. «Не жила ни дня в тот период истории Москвы, – пишет Н. Григорьева-Литвинская о послевоенных закоулках в объективе Владимира Степанова, – но очень много слышала о нем от родных и близких. Они были теми героями, за которыми ещё совсем юный начинающий фотограф пристально наблюдал...» (Grigorieva-Litvinskaya, 2023, p. 5). Это замечание словно отсылает читателя к ситуации просмотра семейного фотоальбома, в котором каждый снимок или деталь на нем могут спровоцировать поток воспоминаний или рассказывание историй – как давно выученных наизусть всеми членами семьи, так и никогда прежде не слышанных.

Интригующей представляется попытка вписать в столь подчеркнуто лирическую и почти камерную серию подборку фотографий Александра Родченко. Если фамилии Грановского и Лагранжа знакомы в первую очередь исследователям и любителям фотографии, имя Александра Родченко – один из международных брендов советского искусства. Еще более узнаваемы созданные им иконические образы, считающиеся визитной карточкой авангарда. Безусловно, помочь читателю пробиться к субъективному измерению художника, которого уже давно привычно и принято соотносить скорее с пространством легендарного, – это сложная задача.

Необычность идеи, в соответствии с которой отобраны и представлены снимки в этом томе, заключается в том, что составители серии предлагают рассмотреть оптику Родченко как пример предельно личного фотографического взгляда, претендующего, однако, на то, чтобы лечь в основу новой универсальности. Для составителей серии важно, что Родченко не просто был автором произведений искусства, ставших символами своей эпохи, но прежде всего – предлагал радикально новый взгляд на повседневность: организованную, просчитанную и рационализированную, собранную в строгую и одновременно естественную композицию, как бы сгущающую в визуальной формуле свойства изображаемого предмета. Знаменитые ракурсы Родченко – не просто прием, позволяющий добиться эффектного снимка, но «демонстрация новой конструктивной, организованной действительности»

(Lavrentyeva, 2021, p. 8). Принятие этого взгляда, как предполагается, позволит и зрителю «увидеть быт с другого ракурса, обрести новый взгляд на действительность, сложить из деталей собственную картину мира» (Grigorieva-Litvinskaya, 2021, p. 4).

Составителям тома пришлось провести вдумчивую и кропотливую работу по отбору и систематизации крайне разнообразного – как по творческим задачам, так и по способам их решения – фотографического наследия художника. Среди остальных книг в серии том, посвященный Родченко, выделяется довольно внушительным справочным аппаратом (причем помещенным не отдельно от фотографий, как нечто факультативное, а рядом с ними, на тех же страницах) авторства Е. Карисаловой, Н. Григорьевой-Литвинской, Е. Лаврентьевой и А. Лаврентьева. Почти к каждому знаковому снимку (например, к «Портрету матери», с которого начинается книга) прилагаются обстоятельства его создания, технические характеристики, значимые подробности из жизни людей, задействованных в съемке, и даже случаи известного появления фотографии в стихах и воспоминаниях. Это превращает книгу в настоящую мини-энциклопедию культурной жизни 1920-1930-х гг.; но прежде всего – помогает читателю иначе взглянуть на ставшие слишком привычными образы, размывая их иконичность. Мы начинаем видеть за ними не крайнее выражение эстетики, но сложно устроенную работу по конструированию и осмыслению обыденной жизни – вещей, пейзажей, знакомых и близких фотографу людей. Присутствие справки напоминает одновременно и о том, что фотографический стиль Родченко является проводником идей, в известной степени определяющих как культурный, так и повседневный облик своего времени. В 1920-е годы отношения искусства и быта определялись во многом прагматически: не только культуру, но весь уклад нового советского государства надлежало отстроить практически с нуля – и искусство предлагало одновременно образцы этого уклада и новаторские средства для его распространения. Идеалом Родченко также было «искусство, которое отныне должно быть слито с жизнью,

должно стать самой жизнью, её бытом... структурой и характером бытия» (Lavrentyeva, 2021, p. 6).

Появление достаточно серьезного исследовательского измерения в одном из томов может внести некоторую неопределенность в ожидания или впечатления читателя от остальных книг в серии. В моем случае возникает чувство легкого сожаления, что каждый из представленных авторов не получил настолько же пристального и детального рассмотрения. Предполагаемая в качестве основного метода погружения лирическая созерцательность определенно может теперь показаться недостаточной; наверняка она прекрасно подходит для того, чтобы почувствовать или даже полюбить фотографию, позволить ей себя захватить (с этим, без сомнений, справится любой из томов), – однако понять ее таким образом все же гораздо сложнее. Подобный способ взаимодействия с фотографией может обернуться интересным путешествием в собственные чувства и даже стать основой важного эстетического опыта, но вряд ли – книжной серии, предлагаемой в качестве «визуального учебника». Повторяющийся же мотив ностальгии во вступительных текстах вообще намекает на то, что даже более важной проблемой, нежели конструирование некоего рассказа о советской фотографии ее же собственными средствами, для составителей (и вслед за ними для читателей) оказывается скорее размышление над работой памяти и «постпамяти» – той фрагментированной, почти воображаемой версии прошлого, которую последующие поколения перенимают от своих родителей, то есть непосредственных участников событий, как часть собственной, лично переживаемой истории.

Тем не менее свобода интерпретаций, предоставленная читателю серии, подталкивает его к поиску всевозможных ассоциаций, в другой ситуации выглядевших бы слишком вольными. Однако именно прихотливость этих ассоциаций позволяет все-таки восстановить некоторые связи внутри мира, рассыпанного по страницам нескольких непохожих томов и определяемого тем не менее одним словом – «советский». Например, определение «искусства, ставшего самой жизнью», кажется неожиданно подходящим как к работам Родченко, так и к снимкам Андрея Князева – не просто фотографа иного вре-

мени, но и отчасти современника составителей, лично хорошо им знакомого. Как и в случае с Родченко, мы вряд ли можем говорить о какой-либо непосредственности изображаемого Князевым мира – кажущуюся определяющим качеством таких авторов серии, как Степанов с его засвеченными полупрозрачными композициями, по которым скользят призрачные фигуры, и Лагранж с его особенно запоминающимися портретами детей – задумчивых и гримасничающих, пойманных врасплох, всецело сосредоточенных на подробностях своей детской жизни и часто остающихся незаметными для взрослых. Князев, будучи летописцем жизни советских кинозвезд (портреты его авторства украшали обложки журнала «Советский экран»), и будничную, анонимную жизнь снимал кинематографично: безупречный мир, заключенный в безупречную форму. Однако камерная интонация, свойственная его фотографиям – изображены ли на них закулисы советского кинематографа или же обычные уличные сценки, из которых составлена отдельная глава книги, – их минимализм и неизменная фирменная ирония прекрасно вписывают этот том в серию, претендующую на рассказ о советской визуальности через призму глубоко личного, неповторимого взгляда.

В томе, посвященном Андрею Князеву, представлены его снимки вплоть до 1990-х годов. Для людей моего возраста это означает возможность вдруг увидеть в объективе истории собственное время – в общем-то, давно забытое, но все-таки пережитое непосредственно, не только мысленно или зрительно, но и в текстурах и запахах, в чувствах и голосах. В этот момент – для каждого читателя серии он будет своим, но для меня именно в этот, – длинная история XX века сливается с моим личным прошлым, порождая чувство непрерывности исторического времени и некой почти семейной общности его обитателей. Н. Григорьева-Литвинская в первом же томе серии исчерпывающе описывает это ощущение: «Ностальгируя по нашему общему прошлому, мы чувствуем неразрывную связь с настоящим» (Anisimova & Ponomareva, 2020, p. 5). Возможно, это вполне легитимный способ восстановления утраченной целостности и преодоления разрывов как между отдельными людьми, так и между поколениями.

REFERENCES

- Anisimova, A., & Ponomareva, N. (Eds.). (2020). *Naum Granovsky: 1920-1980s*. Still Art Foundation. (In Russian and English)
- Grigorieva-Litvinskaya, N. (Ed.). (2022). *Andrey Knyazev: 1960-1990s*. Still Art Foundation. (In Russian and English)
- Grigorieva-Litvinskaya, N. (Ed.). (2021). *Vladimir Lagrange: 1960-1990s*. Still Art Foundation. (In Russian and English)
- Grigorieva-Litvinskaya, N. (Ed.). (2023). *Vladimir Stepanov: 1950-1960s*. Still Art Foundation. (In Russian and English)
- Lavrentyeva, E. (2021). The Time of Alexander Rodchenko. In N. Grigorieva-Litvinskaya (Ed.), *Alexander Rodchenko: 1920-1930s* (pp. 6-16). Still Art Foundation. (In Russian and English)
- Likhacheva, E. (2020). Naum Granovsky. In A. Anisimova & N. Ponomareva (Eds.), *Naum Granovsky: 1920-1980s* (pp. 6-12). Still Art Foundation. (In Russian and English)

**ИЗ НАЦИОНАЛЬНОГО В ГЛОБАЛЬНОЕ:
СЛУЧАЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ФОТОГРАФИИ.
РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ ОЛЬГИ СМИТ
«СОВРЕМЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ ВО ФРАНЦИИ:
МЕЖДУ ТЕОРИЕЙ И ПРАКТИКОЙ»**

ЛИЗА АЛЕКСАНДРОВА

Бакалавр факультета свободных искусств и наук
Санкт-Петербургского государственного университета
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: lisaleks000@gmail.com

Статья представляет собой рецензию на исследование Ольги Смит «Современная фотография во Франции: между теорией и практикой». В книге Смит анализирует трансформации французской фотографии с 1970-х по 2000-е годы, рассматривая ее в контексте глобального канона и национальной культуры. Данная статья акцентирует внимание на методологии Смит, которая связывает развитие французской фотографии с трансформацией философских идей во Франции XX века: субъективностью художественного взгляда 1970-х, объектностью фотографии 1980-х и политическим потенциалом искусства 1990-х. В тексте также подробно разбирается, как Смит представляет через ведущие философские концепты разных периодов содержание художественных практик эмблематичных фотографов данных этапов: Кристиана Болтански, художников и кураторов выставки *Another Objectivity*, Марка Пато, «пластичной фотографии» Валери Белин, интердисциплинарных практик Жан-Люка Мулена и феноменологических исследований пространства Исмаила Бахри.

В фокусе рецензии – тезис Смит о том, что французская фотография стала пространством, где локальные истории переплетаются с глобальной культурной повесткой, позволяя подрывать устойчивые стереотипы о месте национального искусства в ситуации глобализированной культуры. Смит проблематизирует ситуацию, когда в глобальном поле национальные культуры монументализируются. То есть взгляд на их смысл для развития искусства становится исторически детерминированным, а обращение к современности национальных культур происходит исключительно в рамках нарратива великого наследия. Работа Смит представляет собой попытку вырваться из этой логики разговора о национальном в искусстве.

Таким образом, книга Смит рассматривается как важное исследование, которое расширяет представления о политической и эстетической значимости французской фотографии в контексте ее локальных исторических трансформаций и глобального влияния на развитие европейской фотографии в целом.

Ключевые слова: фотография, национальная культура, политический потенциал фотографии, французская фотография.

FROM NATIONAL TO GLOBAL: THE CASE OF FRENCH PHOTOGRAPHY

Lisa Aleksandrova

BA, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg State University
St. Petersburg, Russia
E-mail: lisaleks000@gmail.com

The article is a review of Olga Smith's study "Contemporary Photography in France: Between Theory and Practice". In the book, Smith analyzes the transformations of French photography from the 1970s to the 2000s, considering it in the context of the global canon and national culture. This article focuses on Smith's methodology, which links the development of French photography to the transformation of philosophical ideas in twentieth-century France: the subjectivity of the artistic view of the 1970s, the objectivity of photography in the 1980s, and the political potential of art in the 1990s. The text also examines in detail how Smith presents the content of the artistic practices of emblematic photographers of these stages through leading philosophical concepts of different periods: Christian Boltanski, artists and curators of the exhibition "Another Objectivity", Marc Pato, "photographie plasticienne" of Valerie Belin, interdisciplinary practices of Jean-Luc Moulin and phenomenological studies of space by Ismail Bahri and more.

The review focuses on Smith's thesis that French photography has become a space where local stories are intertwined with the global cultural agenda, allowing to undermine persistent stereotypes about the place of national art in the situation of globalized culture. Smith problematizes the situation when national cultures are monumentalized in the global field. In other words, the perception of their meaning for the development of art becomes historically determined, and the appeal to the modernity of national cultures occurs exclusively within the framework of the narrative of the great heritage. Smith's work is an attempt to break out of this logic of talking about national art.

Thus, Smith's book is considered an important study that expands the understanding of the political and aesthetic significance of French photography in the context of its local historical transformations and global impact on the development of European photography as a whole.

Keywords: photography, national culture, political potential of photography, French photography.

В условиях глобальной культуры национальные нарративы вынуждены существовать в режиме бесконечного проявления. Реакционный сам по себе, этот режим активизируется в тот момент, когда национальная культура не обнаруживает какие-то свои значимые элементы в глобальной повестке. Тогда основной работой становится восстановление имен, контекстов, событий в общие места дискурса. Позитивный политический смысл такого действия, кажется, не нуждается в подтверждении. Полифония нарративов изначально рассматривается как благо. С одной стороны, глобализация, которая порождает межграничные проблемы (дигитализация, экология, миграция, обработка исторического прошлого), требует разработки общего языка для разговора о них. С другой, национальный опыт конкретной страны создает акценты и децентрализует этот язык.

С учетом этого сложного баланса и создается сегодня глобальная история фотографии. Поддерживать и наполнять ее означает озвучивать локальные (национальные) истории через истории национальной фотографии. А сама национальная фотография тогда становится узлом, связывающим локальные истории с общими культурными процессами. В такой ситуации вопросы к внутреннему смыслу интеграции этих историй задаются реже, чем, собственно, происходят

эти интеграции. Книга Ольги Смит изначально отталкивалась от этой же задачи: «расширить глобальный канон фотографии» (Smith, 2022, p. 15), вернув в него концепты, события и имена национальной истории.

Однако, на мой взгляд, реально случившийся импульс этой работы выходит за границы переклички справедливости. Он, скорее, помогает проявиться более сложным вопросам о политическом смысле такой стратегии работы с национальными историями искусства в целом. Исследовательница изначально задает обратную перспективу привычному представлению французской фотографии в глобальном каноне. Смит проблематизирует сложившуюся ситуацию, в которой история национальной фотографии – это мурал с именами великих предков, незыблемый и неподвижный.

Все сюжетные повороты, которые подсвечивает Смит, являются значимыми именно потому, что показывают, как изменения в национальной традиции сплетаются и влияют на глобальную повестку. Исследовательница делает это, проходясь по одним и тем же точкам – основным концептам, значимым тенденциям в художественных практиках и событиях национальной истории – в трех временных измерениях.

Первый значимый сюжетный поворот в этой истории, по мнению Смит, происходит в 1970-е годы и ассоциируется с фигурой Ролана Барта как ключевым собирательным образом этой эпохи. Таковым он является благодаря настойчивому подчеркиванию «субъективности вопреки универсальному эссенциализму» (Smith, 2022, p. 29), который воплощался в дискурсе фотографии сразу в нескольких перспективах. С одной стороны, это время в национальной фоторафии характеризуется масштабным кризисом гуманистической и документальной традиций. Фотографам постепенно стали отказывать в способности морализаторствовать и фиксировать «общечеловеческие ценности». За камерой разглядели субъекта, и к нему сразу появилось много вопросов.

На примере практик Кристиана Болтански, Аннет Мессаже и Джины Пане Смит демонстрирует разные стратегии проявления этой недавно обнаруженной субъективности. В той части фотографии, которая наследует гуманистической тра-

диции, ключевой стратегией становится обнаружение места политической позиции, с которого субъект производит высказывание. В арт-практиках главная точка интереса тех художников, которые обращаются к фотографии, – работа с авторской биографией. Вопросы, на которые отвечают художники этой эпохи, – не что они могут узнать о мире с помощью фотографии, а что они могут с ее помощью узнать о самих себе. Таким образом, продолжая мысль Смит, можно сказать, что эпоха 1970-х стала для Франции временем обнаружения себя. Она оказалась временем, когда произошел переход от настаивающей на объективности логике документации к свидетельствованию собственной субъективности.

Однако, что важно, это обнаружение тяжело назвать специфически французским. Скорее, можно говорить о том, что во Франции этого времени особенно интенсивно аккумулировались интеллектуальные импульсы, которые уже имели смысл и для глобального культурного контекста. При этом специфическое национальное интонирование эти импульсы приобрели в столкновении с французской историей данной эпохи. Так, например, сам жанр гуманистической фотографии, о которой идет речь в первой главе, можно считать транснациональным явлением, поскольку вопросы субъекта и конструирование его моральных отношений с миром были общими проблемами для многих стран Европы в середине XX века.

Практики французской фотографии этого периода также можно формально отнести к гуманистической традиции. Однако их содержательный смысл нельзя извлечь из поверхностных представлений о чертах гуманистической фотографии как жанра в целом. Он обнаруживается только в засечках французской культуры и истории, которые врезаны в глобальную поверхность жанра. Так, по мнению Смит, невозможно понять французскую часть гуманистической фотографии вне контекста рефлексии разделения общества под влиянием нацистской оккупации Франции или преемственности французской гуманистической традиции по отношению к практикам довоенной фотографии Изиса Бидерманаса, Брассая или Андре Кертеша.

Национальная специфика французской фотографии одновременно проявляется в том, через что она подключается к глобальному канону и как она себя от него отделяет. Такой подход к представлению национального искусства в рамках глобальных трендов и дискурсов прослеживается во всей работе и несомненно является одним из главных преимуществ аргументации Смит.

Во второй главе этот двойной узел национального и глобального проявлен особенно четко. По мнению Смит, следующий важный поворот, который делает французская фотография, происходит в 1980-х. Ключевой фигурой этой эпохи исследовательница считает Жана Бодрийяра. Такой выбор связан с тем, что именно проблематика объектности, которую разрабатывал философ, определяет эстетическое наполнение фотографии и ее место в системе современного искусства в это время.

Один из основных теоретиков общества потребления, Бодрийяр получил достаточно материала для обоснования этого понятия, наблюдая за событиями в своей стране. Кризис национальной экономики и неизбежное подключение к глобальным рынкам, дигитализация и распространение массовых рекламных образов, которые никак не вступают в диалог с локальным контекстом – все это привело к тому, что фотография в целом становится в этой системе проблематичным объектом. Она – одновременно свидетель и действующее лицо, «след реальности и одновременно маркер ее исчезновения» (Smith, 2022, p. 64). Окончательный разрыв с гуманистической традицией, начало использования цвета в арт-фотографии, популярность *the form tableau*: все работает на то, чтоб в это время фотография объективировалась. Только теперь это не объективность того, что показывает фотография, а объектность самой фотографии как предмета, который занимает какое-то положение в пространстве. Не объективность репрезентации, а объективность того, что фотография – это объект. Эмблемой такого взгляда на фотографию Смит предлагает считать выставку *Another Objectivity* (1989), которая была организована французским куратором Жаном-Франсуа Шеврие. Экспозиция предлагала рассмотреть фотографию как объект, «основанный на фиксации и объективности, кото-

рые содержатся в специфике *самого изображения как объекта и картины*» (Smith, 2022, p. 81).

Именно на правах объекта фотография и попала на стены арт-галерей. Смит отмечает интересную закономерность: именно в это время фотографию начали активно спонсировать как объект искусства. Фотографий стало больше в галереях и коллекциях. Для того, чтобы ее приняли в глобальной индустрии, фотографию продвинули как рекламный образ самой себя – как наследие «той самой» фотографии, которая под влиянием национальной гордости французов уже и так попала в канон.

Таким образом, необходимость фотографии расширяется за пределы поля национальной саморефлексии и в качестве маркетингового инструмента становится носителем сообщения об этом национальном для глобального рынка. В этот период фотография переоткрывается как объект, который может совершать работу за пределами арт-дискурса. Логично, что следующим жестом художников и теоретиков фотографии становится рефлексия о том, что это за работа. Конечно, эта работа не может не стать политической. Эпоха 1990-2000-х, которая описана в третьей главе книги Смит, характеризуется именно этой перспективой. А главный герой этой эпохи, с точки зрения автора, – философ Жак Рансьер. Его теория фотографии выходит за пределы размышлений о медиум-специфичности фотографии и идет дальше, оборачиваясь рефлексией о ее работе. Философ считает, что эстетика напрямую участвует в политической работе, в распределении видимого и невидимого. Фотография – продукт арт-дискурса, выражение его актуальных идей, форм и жанров. И одновременно любая фотография формирует общий «сенсориум», эстетическую среду или поле чувственности, которые распространяются за пределы арт-дискурса. Искусство не автономно от других аспектов жизни и всегда с ними связано концептуально. Но искусство – это то, что способно подорвать привычные иерархии, вписанные в привычные формы чувственности. Поэтому фотография обеспечивает себе статус искусства как раз через участие в конструировании альтернативных чувственностей.

Такую теоретическую рамку поддерживали мировые процессы: продолжающаяся глобализация, вопросы эмансипации,

колониальное прошлое, осмысление альтернативных нарративов истории. Все эти процессы требуют активного политического включения и очень бережного отношения к тому, какими именно инструментами мы пользуемся для того, чтобы их осуществлять. Эти же изменения воплощались в характерных национальных процессах внутри французской фотографии. В социально-политической перспективе для Смит таковыми являются коллаборации фотографов с социальными институтами, которые стали частым явлением того времени. Смит отмечает, например, практики Марка Пато, который создавал фотографии для протестных организаций во время демонстраций 1990-х годов в Париже.

В этой перспективе логичным становится и то, что в художественных практиках начинает проявляться такое понятие как «пост-фотография». Смит показывает, как в это время многие французские фотографы даже не идентифицируют себя как фотографы. Они себя называют «художниками, работающими с фотографией». В качестве примеров она приводит «пластичную фотографию» Валери Белин, интердисциплинарные практики между фотографией и скульптурой Жан-Люка Мулена и феноменологические исследования пространства Исмаила Бахри.

Изысканная рифма к теории Рансьера, особенность этой художественной эпохи – свидетельство смещения интереса от медиаэссенциализма к содержанию (политической) работы фотографии. Другими словами, речь идет о сдвиге фокуса с вопросов о том, чем является фотография как объект, к тому, как она может изменять социальное и политическое пространство. По мнению Смита, проявлений именно этой работы стоит сейчас ожидать от национальной фотографии в глобальном контексте.

Итак, национальная история французской фотографии, которую Смит возвращает в глобальный дискурс – это история о том, как тяжело бывает отделить в локальных историях национальное от глобального. Возможно, поэтому самые интересные места книги – описание специфичности французской национальной фотоиндустрии и ее художников. Остальное (намеренно или нет) – описание общих мест.

Смит доходчиво показывает, что невозможно не учитывать национальную историю даже в такой работе искусства,

где концепт и метод являются общими местами. В этом случае осмысление национальной истории не приводит к выходу из глобализации, а наоборот, становится вводным условием для интеграции.

Этот тезис расширяет взгляд на проблематичность культурной глобализации. Как показывает Смит, одна из критичных точек напряжения, которые усугубляют ситуацию недостаточной репрезентированности национальных культур в общем поле, – их монументализация. Так можно обозначить присваивание национальным культурам ярлыка «великого прошлого» и обращение к современности национальной культуры исключительно в контексте нарратива великого наследия.

Когда национальной истории отказано в подвижности и многогранности, национальная культура вынужденно застревает в гонке за право разделять общий дискурс и действовать в пространстве глобальной культуры на своих основаниях. Отказ этой истории в развитии запрещает национальной культуре участвовать в разговоре о будущем, которое в условиях глобализации вообще-то является общим.

Смит отстаивает мнение, что работа арт-дискурса сейчас должна быть совместной, потому что проблемы глобализации – это общие проблемы. Но пока эта работа постоянно откладывается, так как появляются все новые и новые локальные и национальные истории, которые недостаточно репрезентированы в общем разговоре. А значит, состав участников этого разговора снова не имеет права выражать статус-кво.

Тогда мой вопрос, с которым я уйду после прочтения книги Ольги Смит, следующий: может ли в какой-то момент такая работа конкретной нации по реконструкции дискурса себя в общем разговоре считаться завершенной? Или мы обречены вечно обновлять ревизию прошлого в настоящем и так никогда и не сможем приступить к полноценно общей (читай: глобальной) работе?

REFERENCES

Smith, O. (2022). *Contemporary Photography in France: Between Theory and Practice*. Leuven (Belgium): Leuven University Press.

Уважаемые авторы!

Журнал TERRA AESTHETICAE — официальный журнал Российского Эстетического общества. К публикации принимаются материалы на русском, либо на английском языках. Материалы должны обладать научной новизной и соответствовать направлению журнала. К рассмотрению принимаются оригинальные статьи (до 1,5 п.л.), рецензии (до 0,5 п.л.), переводы (при наличии авторских прав), рецензии на новейшие издания и научные мероприятия, а также практические опыты в области эстетики (эссе, отзывы о художественных произведениях, художественные тексты), если они имеют отношение к сфере эстетической рефлексии.

В журнале действуют следующие тематические рубрики:

- *HISTORIA* (историко-эстетические исследования);
- *THEORIA* (актуальные проблемы эстетической теории);
- *ARS* (эстетические проблемы искусствоведения, эстетический анализ произведений искусства)
- *PRAXIS* (описание эстетического опыта во всех проявлениях).
- *TRANSLATIO* (введение в русскоязычный оборот ранее непереведенных источников);
- *RECENSIO* (рецензии на недавно вышедшие публикации, защищенные диссертации по эстетике);
- *CHRONICA* (обзоры эстетических конференций, художественных событий, научная жизнь, дискуссии).

Требования к присылаемым материалам

Рукопись подается на русском или английском языке с переводом части аппарата. Структура рукописи:

- *имя и фамилия автора* (на русском и английском);
- *аффилиация автора* (на русском и английском);
- *город, страна, адрес электронной почты* (на русском и английском);
- *название статьи* (на русском и английском);
- *аннотация* объемом 200-300 слов (на русском и английском) — для статей и рецензий;
- *ключевые слова* (5-7 слов, на русском и английском) — для статей и рецензий;
- *текст статьи* (20-60 тыс. знаков);
- *список литературы*

Текстовые сноски — постраничные.

Библиографические ссылки оформляются согласно APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

Материалы просим высылать на адрес:

terraaestheticae@yandex.ru

Рукописи, присланные в журнал, проходят двойное слепое рецензирование. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов. Статья, после ее одобрения редколлегией, может находиться в редакционном портфеле до года.

Ждем Ваших материалов!

Dear authors!

TERRA AESTHETICAE is the official Science Journal of Russian Society for Aesthetics. Materials are accepted for publication in Russian or in English. Materials should have scientific novelty and correspond to the direction of magazine. We accept for consideration original articles (up to 60 thousand characters), reviews (up to 20 thousand characters), translations (copyrighted materials), reviews of the latest scientific publications and scientific events. Also there are accepted practical experiments in the field of aesthetics (essays, reviews of artworks, artistic texts), if they relate to the aesthetic reflection sphere.

In the journal are available the following thematic headings:

- *HISTORIA* (historical and aesthetic researches);
- *THEORIA* (actual problems of the aesthetic theory);
- *ARS* (aesthetic problems of art history, aesthetic analysis of artworks);
- *PRAXIS* (description of aesthetic experience in all its manifestations);
- *TRANSLATIO* (introduction to the Russian-language circulation of previously untranslated sources);
- *RECENSIO* (reviews of recent publications and dissertations on aesthetics);
- *CHRONICA* (overviews of conferences on aesthetics, artistic events and scholarly life, discussions).

Requirements for the sent materials:

The manuscript is submitted in Russian or English with the translation of part of the text. Structure of the sending manuscript:

- name and surname of the author (in Russian and English);
- affiliation of the author (in Russian and English);
- city (in Russian and English), country (in Russian and English), e-mail address;
- title of the article (in Russian and English);
- an annotation (should be about 200-300 words) (in Russian and English) — for articles and reviews;
- keywords (5-7 words, in Russian and English) — for articles and reviews;
- the text of the article (20-60 thousand characters);
- list of references (used literature and other sources).

A manuscript may contain footnotes.

Bibliographic references should be made according to APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

E-mail adress for sending:

terraaestheticae@yandex.ru

Manuscripts sent to the science journal are double-blinded. The editorial board reserves the right to select materials. After its approval by the editorial board the article may be in the editorial portfolio for up to a year.

Waiting for your materials!

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал Российского эстетического общества
2 (12) 2023

Главный редактор
Марина Васильева

Выпускающие редакторы номера:
Мария Гурьева
Ольга Давыдова
Дарья Панайотти

Дизайн, верстка
Марина Васильева

Корректурa
Дарья Чернова

Редактор сайта
Деркач Михаил

Официальный сайт журнала
<http://terraaestheticae.ru/>

E-mail
terraaestheticae@yandex.ru

Издатель: ООО Эстезис

Подписано в печать ???.?.2023 г.
Формат 70 × 100 ¹/₁₆
Тираж 100 экз. Заказ № _____