

“

*рассмотреть фотографию как феномен
иррационального сознания, продемонстрировать
возможность существования внелогических
элементов в рамках современной культуры
проследить параметры их существования*

”

Екатерина Васильева

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Portail milieu d'Aubert

ФОТОГРАФИЯ и внелогическая форма

Очерки визуальности

Екатерина Васильева

**Фотография и
внелогическая форма**

«НЛО»

2019

УДК 77.01
ББК 85.160

Васильева Е.

Фотография и внелогическая форма / Е. Васильева — «НЛО»,
2019 — (Очерки визуальности)

Книга посвящена исследованию фотографии в неожиданном аспекте – как искусства, содержащего внелогические начала, то есть обнаруживающего апелляцию к иррациональному и разного рода отступления от собственной позитивистской природы. Неожиданны и контексты анализа: язык фотографии соотносится с самыми разными культурными феноменами – от архаических ритуалов и магии до пантомимы и музыки. Екатерина Васильева – доцент Санкт-Петербургского государственного университета, кандидат искусствоведения, член Союза фотохудожников России и Международной ассоциации искусствоведов.

УДК 77.01
ББК 85.160

© Васильева Е., 2019
© НЛО, 2019

Содержание

Внелогическая форма и фотография	6
Внелогическая форма: вопрос определения[2]	7
Рациональное и внелогическое – система разграничения	10
Фотография и архаическое мышление: формы классификации и таксономии	13
Фотография и модель пространства	18
Хронологическая система и фотография	24
Конец ознакомительного фрагмента.	25

Екатерина Васильева

Фотография и внелогическая форма

© Е. Васильева, 2019

© ООО «Новое литературное обозрение», 2019

* * *

Внелогическая форма и фотография

Современная аналитическая система считает своей основой логическое мышление. Способность к последовательному изложению, определение причины и следствия, биполярность логического сознания являются платформой, на которой построено современное рациональное знание. Тем не менее эта система не является единственной: сознание и коллективные представления часто иррациональны, непоследовательны и нелогичны. Это обстоятельство привело к хорошо известному противопоставлению логического и внелогического мышления, которому как бы соответствует первобытное и цивилизованное сознание. Такие системы представляются как взаимоисключающие и сменяющие друг друга. Между тем многие современные цивилизационные формы сохраняют элементы дологического сознания, являются его продолжением и обнаруживают иррациональные принципы суждения в тех областях, где мы склонны ожидать этого меньше всего¹. Так называемое примитивное, или дологическое, мышление рассредоточено в современном.

Одной из сфер такого рассредоточения является фотография: техногенная, рациональная в своих подходах, ориентированная на позитивистский взгляд, она, тем не менее, содержит в себе нерациональные и алогические элементы. Хронологические и пространственные представления, классификационные принципы, иерархическая схема, системность – все эти обстоятельства нарушены последовательностью кадра и его основными понятиями. Задача данной работы – рассмотреть фотографию как феномен иррационального сознания, продемонстрировать возможность существования внелогических элементов в рамках современной культуры и проследить параметры их существования.

¹ Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. 2016. Вып. 1. С. 4–33.

Внелогическая форма: вопрос определения²

Противопоставление логического и внелогического мышления – общее место в исследованиях цивилизационного сознания. В работе «Тотемизм сегодня»³ Клод Леви-Стросс, цитируя Огюста Конта, говорит о том, что интеллектуальным миром управляют логические законы⁴. Их присутствие в нашем сознании настолько глубоко, что даже иррациональное пространство сновидений подвержено действию логической структуры. В то же время нам не так много известно о внелогических формах сознания, и сами термины «внелогическое мышление» и «первобытное сознание» остаются в высшей степени спорными и недифференцированными. Наиболее крупные работы, посвященные регламентации этого понятия, – тексты Леви-Стросса⁵ и Леви-Брюля⁶ – дают очень приблизительную картину того, что мы можем называть «первобытным сознанием» и сосредоточены скорее на описании фактических примеров этого явления, нежели формулируют универсальные принципы внелогического мышления. И тексты Леви-Стросса, и сочинения Леви-Брюля имеют главным образом политический характер: их посыл – формирование гуманистического вектора, признание равенства логической и внелогической систем и отрицание слабости «примитивных» внелогических форм. Тем не менее само представление о внелогической системе ускользает от внимания авторов: понятие «внелогического» или «первобытного» мышления связано здесь исключительно с этнографическим материалом, верой в сверхъестественное, духов и предопределение. Отстаивая политический тезис равенства, оба исследователя игнорируют факты присутствия внелогического сознания в картине современного мышления и в сегодняшней действительности.

Еще один сложный аспект, связанный с изучением внелогического мышления, – стремительное истощение этнографических прецедентов. Фактически первобытные народы Леви-Стросса перестают существовать еще до того момента, когда начинается их систематическое изучение. Исследование внелогического сознания как формы оказывается в ситуации, когда у аналитика нет или практически нет материала для сравнения. Леви-Стросс обращает внимание на фантастически быстрое исчезновение «примитивных» народов⁷. Европейская наука столкнулась с изучением внелогического сознания в тот момент, когда культуры, находящиеся за пределами цивилизационного круга, были или уничтожены, или испытали на себе воздействие цивилизационной системы. Сходную позицию занимает и Леви-Брюль⁸. Он говорит о том, что мы практически ничего не знаем о «первобытном мышлении», равно как и о границах, которые его очерчивают.

В случае с внелогическим, первобытным или «примитивным» сознанием не ясны критерии, которые могли бы его определить: ни язык, ни идентичность, ни культура, ни условный анимизм не являются фиксирующими маркерами. По большому счету не существует даже единого установленного термина, определяющего этот феномен. Авторы используют разные понятия – «архаичное сознание» (Юнг)⁹, «первобытное мышление» (Леви-Стросс¹⁰ и Леви-

² В разделе частично использован текст: *Васильева Е.* Фотография и внелогическая форма. Таксономическая модель и фигура Другого // *Неприкосновенный запас*. 2017. № 1 (111). С. 212–225.

³ *Леви-Стросс К.* Тотемизм сегодня [1962] // *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 35–74.

⁴ Там же. С. 37.

⁵ *Леви-Стросс К.* Неприрученная мысль [1962] // *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 75–120; *Он же.* Тотемизм...

⁶ *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении [1931]. М.: Педагогика-пресс, 1994; *Он же.* Первобытное мышление [1922]. М.: Красанд, 2012.

⁷ *Леви-Стросс К.* Пути развития этнографии [1961] // *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 31–34.

⁸ *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное...

⁹ *Юнг К.* Архаичный человек [1930] // *Юнг К.* Проблемы души нашего времени. М., 1994. С. 158–184.

Брюль¹¹), «мифологическое мышление» (Кассирер¹² и Мелетинский¹³) – эти термины близки, но не идентичны. И, по большому счету, в нашем распоряжении нет ни одного исчерпывающего объяснения, определения или исследовательской системы. Говоря о «внелогическом», мы обнаруживаем максимально широкий срез теорий, которые рассматривают непоследовательное, иррациональное и вынесенное за рамки цивилизационных стандартов как одну из возможных форм сознания. Мы можем считать внелогическое одной из латентных, вынесенных на периферию, но в то же время устойчивых аналитических систем, которая, вопреки ожиданиям, многое определяет в регламенте современной культуры, устройстве социальных институтов в современной интеллектуальной схеме.

Представление о внелогическом мышлении – это набор разрозненных фактов и понятий. Акцент на исторической или этнической специфике материала, часто используемой для обслуживания политических целей, привел к тому, что представления о «внелогическом», «первобытном» или «архаическом» не соединены в единый механизм – большинство исследований рассматривают архаическое сознание как экзотический прецедент, а не системную форму мышления¹⁴. Однако в работах, посвященных проблемам первобытного сознания, обозначен и повторяется ряд принципов, которые могут быть рассмотрены как базовые для определения «внелогического».

Внимание к случайности и равнодушие к систематической повторяемости. Отклонению и аномалии уделяется особое внимание, в то же время эти факторы важны как эпизоды, нарушающие действие системы и миропорядка, но сами принципы функционирования системы игнорируются или воспринимаются с равнодушием. На это обстоятельство обращают внимание большинство исследователей – от Леви-Стросса¹⁵ и Юнга¹⁶ до Мелетинского¹⁷.

Отсутствие или слабо выраженный характер категориального мышления, когда картина мира складывается из буквальных единичных компонентов, а не из формаций. Для внелогического сознания нет обобщающих понятий, не существует иерархии обозначений и категорий, в частности, нет единого слова для деревьев или рыб¹⁸. Леви-Брюль обращает внимание на отсутствие систематической общности как таковой и недостаток представлений о видовой общности¹⁹. В качестве примера можно привести способность «примитивного сознания» различать мельчайшие особенности растений и в то же время нулевую степень понимания их категориальной принадлежности.

Равнодушие к физическому опыту и как результат – нарушенные представления о причине и следствии, когда непосредственным источником событий или явлений обозначены факторы мистического толка, а не прямые физические явления. Этот принцип мышления не соотносит события с объективными физическими причинами. В частности, здесь уместно

¹⁰ Леви-Стросс К. Неприрученная...; Он же. Тотемизм...

¹¹ Леви-Брюль Л. Первобытное...; Он же. Сверхъестественное...

¹² Кассирер Э. Мифологическое мышление [1925] // Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 т. Т. 2. Мифологическое мышление. М.: СПб., 2002.

¹³ Мелетинский Е. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976.

¹⁴ Леви-Стросс К. Пути... С. 30; Леви-Брюль Л. Сверхъестественное... С. 9; Кассирер Э. Мифологическое... С. 7; Элиаде М. Аспекты мифа [1962]. М.: Академический проект, 2010. С. 8; Дюркгейм Э., Мосс М. О некоторых первобытных формах классификации. К исследованию коллективных представлений // Дюркгейм Э., Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: КДУ, 2011. С. 57.

¹⁵ Леви-Стросс К. Неприрученная...; Он же. Тотемизм...

¹⁶ Юнг К. Архаичный...

¹⁷ Мелетинский Е. Поэтика...

¹⁸ Леви-Стросс К. Неприрученная... С. 139–150.

¹⁹ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное...

вспомнить рассказ Леви-Стросса о начале дождя, который связывают с появлением в деревне нового человека²⁰.

Отсутствие упорядоченных таксономических систем и целостных таксономических моделей. Объединение компонентов имеет смысловой, а не фактический принцип – в рамки одной категории попадают не связанные друг с другом с точки зрения логического сознания вещи.

Отсутствие линейных представлений о пространстве и времени. Ни время, ни пространство не воспринимаются как непрерывное целое, а рассматриваются в качестве дискретных компонентов. Об этом пишут и Михаил Стеблин-Каменский²¹, и Эрнст Кассирер²², и Елеазар Мелетинский²³.

Нарушение представлений о главном и второстепенном. Важные с точки зрения цивилизационной системы элементы могут иметь в паралогическом мышлении периферийный характер. Архаическое сознание существует в условиях равнозначности элементов, а не их соподчинения.

Отсутствие биполярного представления о мире и несводимость мира к противопоставленным категориям²⁴. Исследователи обращают внимание на отсутствие противопоставления поту- и посюстороннего, на отсутствие дилеммы между живым и мертвым²⁵. Леви-Брюль, в частности, пишет: «Для первобытного мышления не существует двух... миров, соприкасающихся друг с другом, отличных, но вместе с тем связанных, более или менее проникающих друг в друга. Для первобытного мышления существует только один мир»²⁶.

²⁰ Леви-Стросс К. Тотемизм... С. 139–150.

²¹ Стеблин-Каменский М. Миф. Л.: Наука, 1976. С. 43–49.

²² Кассирер Э. Мифологическое... С. 118–148.

²³ Мелетинский Е. Поэтика... С. 171–178.

²⁴ Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. 2016. Вып. 1. С. 4–33.

²⁵ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000.

²⁶ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное... С. 54.

Рациональное и внелогическое – система разграничения

Перед нами очень приблизительные признаки, условно описывающие внелогическое, или архаическое, сознание. Отсутствие единой теории приводит к тому, что нам непонятны факторы или институты современного мира, с которыми могут быть соотнесены формы «первобытного» сознания. Жан Пиаже обнаруживает признаки архаического сознания в понимании структуры пространства, времени и числа у детей²⁷. По большому счету одна из немногих последовательных регламентаций и описание проявления внелогического сознания в современном культурном пространстве – это наблюдение Карла Густава Юнга²⁸ и реплика Зигмунда Фрейда²⁹ о том, что фантазии некоторых душевнобольных совпадают с мифологическими космогониями древних народов. Этот тезис ставит суждение о внелогическом, или архаическом, сознании в негативный контекст, уравнивает его с психическим отклонением и душевной болезнью, с детским или неразвитым сознанием. Сама терминология – «архаический», «примитивный», «первобытный» – предполагает низкий статус внелогических форм по отношению к цивилизационному сознанию. Культурное пространство Нового времени понимает «архаическое», или «внелогическое», как неразвитое, допотопное, наивное или ущербное. Леви-Брюль обращал внимание на необходимость новой риторики по отношению к внелогическим стратегиям. В итоге разговор о внелогическом мышлении замыкается в системе этических категорий и сводится к выявлению или нивелированию преимуществ логической или алогичной системы. Все усилия Юнга, Фрейда и Леви-Стросса направлены на утверждение ценности архаического сознания, поскольку оно несет в себе зачатки современного мышления. Однако выявление разницы между логическим или внелогическим сознанием, по сути, осталось за пределами этих исследований.

Несмотря на попытки статусного оправдания внелогической формы, практически все теории рассматривают последовательность развития мышления как процесс перехода примитивного восприятия в цивилизационное, как систему преобразования варварства в культурную программу³⁰. Исследование внелогического сознания – это всегда разговор о генезисе логической схемы и успешном преодолении «примитивных» форм. Система академической науки рассматривает изменение мышления как эволюционный процесс, как движение от примитивной структуры к сложному и совершенному. Переход от архаического конструкта к логическому представляется частью этой модели, что предполагает заведомо низкий интеллектуальный статус внелогического сознания, подразумевает постепенное развитие от «первобытных» аналитических форм к «высшим» и настаивает на последовательном исчезновении внелогической системы как наивной и неразвитой. Это обстоятельство стало отправной точкой условной полемики Клода Леви-Стросса с Чарльзом Дарвином³¹, с безусловностью дарвиновской теории эволюции и с идеей исторической последовательности как таковой. В этой дискуссии Леви-Стросс выбирает этический вектор: ему важен ценностный статус архаического мышления. Он рассматривает внелогическое сознание как равное по своему значению цивилизационному, но сам факт постановки этого вопроса говорит о возможности сомнения и неочевидности такого равенства. Таким гуманистическим жестом Леви-Стросс снимает противопоставление логического и внелогического. Но политическое отрицание разницы между двумя формами сознания

²⁷ Piaget J. The child's conception of number. New York: W. Norton Company & Inc., 1965.

²⁸ Юнг К. Архаичный... С. 158.

²⁹ Фрейд З. Тотем и табу [1913]. М.: Олимп-Аст, 1997. С. 5.

³⁰ Васильева Е. Система традиционного и принцип моды // Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1–18.

³¹ Леви-Стросс К. Три вида гуманизма // Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 15.

делает невозможным их сопоставление и сравнение, закрывая на долгие годы исследование этого вопроса.

Сомнение в чужеродности примитивного и цивилизационного сознания – еще юнговский тезис. Он говорит о единстве логического и дологического сознания, о возможности рассматривать логическое и дологическое мышление как единый организм. Одно из возможных аналитических направлений – представление о включенности внелогических форм в цивилизационную систему. Хорошо известный пример – эпизод армейского тотемизма, упомянутый в работе Леви-Стросса «Тотемизм сегодня». Леви-Стросс рассказывает об американской дивизии «Радуга»³², действовавшей во время Первой мировой войны и считавшей радугу своим знаком и покровительницей. Отношение к символу дивизии существовало как набор строго регламентированных правил, связанных с набором верований, поощрений и запретов. Отношение к изображению или появлению радуги было сходно с отношением к тотему. Это лишь один из возможных примеров. В то же время образцы внелогических конструкций не ограничиваются примерами бытового суеверия: они широко распространены в системах современной культуры.

Сохранность внелогического, или мифологического, сознания – одно из наблюдений Элиаде³³. По его мнению, мифологическое сознание выжило и сохранилось: Элиаде обнаруживает его и в системе повседневного мышления, и в современном искусстве с его стремлением к апокалиптическому и эсхатологическому. Архаическое мышление как форма рассредоточено в пространстве сегодняшнего дня, является неотъемлемой частью актуального мышления, где логическая система – лишь тонкий иллюзорный налет. Здесь мы можем вспомнить реплику Рэдклиффа-Брауна, приведенную Клодом Леви-Строссом: что внелогическое мышление – «феномен универсально наличествующего в человеческих обществах, который, следовательно, появляется во всех культурах, но в различных формах»³⁴.

Мы можем предположить, что речь идет не о сменяющих друг друга способах мышления, а о двух сосуществующих формах сознания. «Архаические» и «примитивные» формы распространены в повседневной жизни значительно шире, нежели обычно принято думать. «Внелогическое» является системой, глубоко внедренной в повседневный дискурс, и его принципы нельзя игнорировать, обращаясь к изучению современной культуры.

Одна из сфер, где алогический принцип дает о себе знать, – фотография. Пространственная иллюзорность, взаимоотношение со временем, склонность к буквальному обозначению, отсутствие обобщений и категорий, обособленность таксономических моделей – все это сближает фотографию с архаической системой. Речь идет о сходстве принципа, подхода, взгляда. Фотография, технократический характер которой принято опознавать как один из видов современного рационализма, демонстрирует спорную связь с логической платформой и обнаруживает противостояние систематической последовательности, а не включенность в нее.

Традиция рассматривать снимок как иррациональный материал не нова. Вокруг этого наблюдения построена, например, книга Ролана Барта *Camera Lucida*³⁵. Рассуждение Барта движется в нескольких направлениях: он рассматривает фотографию как материал, не укладывающийся в позитивистскую схему классического искусствознания; говорит о снимках как о форме, связанной с пространством памяти, об их парадоксальной хронологической схеме и, наконец, рассматривает фотографию как продолжение магического театра, подобие ритуала, связанного с пространством смерти. Особый статус фотографии связан не только с принадлежностью миру воспоминаний, но и с нарушением общепринятых цивилизационных ограни-

³² Леви-Стросс К. Тотемизм... С. 41.

³³ Элиаде М. Аспекты...

³⁴ Леви-Стросс К. Тотемизм... С. 76.

³⁵ Барт Р. *Camera Lucida* [1980]. М.: Ad Marginem, 1997.

чений и делений. Близость смерти становится для Барта обстоятельством сближения фотографии с миром первобытного театра.

Сходный посыл мы обнаруживаем у Бодрийяра³⁶. Он рассматривает фотографию как пространство ритуала. Смысл фотографии – не только в ее чопорной последовательности и сдержанности. Смысл – в принадлежности системе кадра, обособленной действительности кадра, в нарушении непроницаемых цивилизационных разграничений – общепринятых, но скорее внешних, чем генетически укоренившихся. Фотография обращается к фундаментальным основам и поднимает пласт *человеческого Я*, погребенный под слоем культурных нагромождений. Фотография, несмотря на техногенную форму своего производства, обнажает архаическое измерение мысли – древнее человеческое нутро, связывающее нас с внецивилизационным сознанием – древним мышлением, которое все еще остается частью нашего характера. Фотография оказывается тем инструментом, который связывает нас с *дочеловеческим*.

³⁶ Baudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Littéralité de l'Image // L'Échange Impossible. Paris: Galilee, 1999. P. 175–184.

Фотография и архаическое мышление: формы классификации и таксономии

Обсуждение таксономических и классификационных принципов архаического мышления – общее место в работах, посвященных формам первобытного сознания. В том или ином виде мы обнаруживаем эту мысль и у Леви-Стросса, и у Леви-Брюля, и у Дюркгейма. Смысл их наблюдений в следующем: внелогическое сознание с большим трудом выстраивает таксономические системы. Леви-Брюль обращает внимание на то, что цивилизационное мышление представляет собой иерархию подчиненных и соподчиненных понятий. Паралогическое мышление, напротив, оперирует представлениями и категориями, которые не связаны между собой системными факторами соподчинения. Принцип корневого таксона – объединяющей единой классификации и частных специфических построений, занимающих подчиненное положение по отношению к верхней структуре, – в архаической системе крайне редок. Система соподчинения, когда верхнюю часть конструкции образуют общие понятия таксона, а в исходящих структурах находятся элементы, наполняющие ту или иную категорию, мало отражена в архаическом мышлении. Дело не в том, что внелогическое сознание представляет собой обломки или прототип логики, как полагал Леви-Стросс, – паралогическая таксономия демонстрирует принципиально иную модель. Она использует компоненты, которые для нас второстепенны, не имеют значения и не могут быть положены в основу соподчиненных категорий.

Модель алогичной классификации была, в частности, описана Борхесом в эссе «Аналитический язык Джона Уилкинса»³⁷. В тексте Борхеса мы находим отражение того, что представляет собой нестандартная классификационная модель. Рассказ об этом открывает книгу Мишеля Фуко «Слова и Вещи»³⁸. Вся книга Фуко посвящена сдвигу, который произошел в западном сознании и вызвал к жизни современную форму мышления, современную систему понятий и категорий. Один из принципов современного мышления – упорядочивание вещей не только через их соотнесение со словами, но и посредством создания последовательной и разветвленной таксономической формы.

Эссе Борхеса, напротив, рисует совершенно иную картину: перечисление и называние элементов, которые практически не связаны друг с другом по смыслу или как минимум пытаются объединить в рамках единой системы явления разного порядка. Эта система демонстрирует нарушение европейской модели классификации – нарушение принципа повтора и различия, единства и общности³⁹. Устойчивость цивилизационного сознания обеспечивает повторяемость и воспроизводимость опыта. Архаическая система обращает внимание на возможность небывалого и невиданного, а также на возможность его последующего воспроизведения. На поддержание этой практики направлены все ритуальные формы: повторение исключительного является частью архаической культуры. Внелогическое сознание исходит из предположения, что если чудо произошло однажды, значит, оно может быть повторено⁴⁰.

Принципы создания системы, то есть принципы классификации, никогда не постулируются. Они возникают как сама собой разумеющаяся естественная интенция. Например, как деление цветов по их принадлежности цветущим или высохшим растениям, о котором упоми-

³⁷ Борхес Х. Л. Аналитический язык Джона Уилкинса // Борхес Х. Л. Сочинения: В 3 т. Эссе. Новеллы. Т. 2. Рига: Полярис, 1994. С. 85–88.

³⁸ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук [1966]. М.: Прогресс, 1977.

³⁹ Дубин В. Символы и повторения // Борхес Х. Л. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. СПб., 1999. С. 5–28.

⁴⁰ Васильева Е. Феномен женского и фигура сакрального // Теория моды: тело, одежда, культура. Зима 2016–2017. № 42. С. 160–189.

нает Леви-Стросс⁴¹. Такой принцип деления редко проявляет себя как аналитический – объяснение происходит после того, как выбор сделан и разграничение предпринято. Помимо всего прочего, классификация – это создание системы, это разделение главного и второстепенного. Таксономическая модель предполагает порядок приоритетов, иерархию важного и незначительного, основного и периферийного – то есть реализует принцип, которого в архаическом сознании нет. При этом система предпочтений – искусственная модель: ни чувственно воспринимаемый мир, ни сознание таксономического порядка не дают. И сложившееся понимание иерархических форм сравнимо с цивилизационным инструментом.

В основе привычного для нас деления – структура ценностей, которая опирается на логическую или этическую модель. Европейская система стремится к формированию универсального принципа, к обнаружению основополагающего единого начала – вне зависимости от того, каким образом эта система будет представлена – через систему научного знания или посредством божественного откровения. Создание классификаций становится основой миропорядка, где логика выступает не столько аналитическим, сколько идеологическим инструментом. Европейская таксономическая и аналитическая модель – это идеологический принцип, где рациональная последовательность становится критерием верной организации знаний, где искажение логической схемы не допускается и табуируется. Европейская классификация настаивает на реальности специфических различий, на их принципиальном характере. И в конечном итоге за логической схемой стоит система корректной организации личности, которая настаивает на том, что условное деление формирует объективную модель.

Фотография часто была сопроводительным инструментом таксономических систем, иллюстрацией к созданным извне классификаторам. Она редко формирует самостоятельную схему и скорее противостоит идее разграничения, чем поддерживает ее. Прикладная сторона снимков давала о себе знать и в ботанических номенклатурах, и в медицинских справочниках, и в проектах охраны памятников, но сама фотография редко и крайне своеобразно формировала собственную классификационную модель. Задачей фотографии скорее был сбор и представление материала, создание иллюстраций к уже существующим схемам. Например, классификационный принцип был положен в основу психиатрических пособий Дюшена де Булоня, где снимки отражали формы и виды болезни⁴². Эти изображения – интересный прецедент в истории фотографии, важный как один из первых примеров интереса к разрыву между человеческой нормой и аномалией. Изначально эти изображения возникли как иллюстрации к медицинскому справочнику, а не как изображения, реализующие художественные задачи. Психологический смысл этих фотографий был актуализирован значительно позже. В этой серии кадры не столько задают рамки самой системы, сколько поддерживают ее: классификационная схема определена другими дисциплинами (медицина, психиатрия) – фотография лишь иллюстрирует ее ход.

Одна из немногих последовательных попыток создания классификатора при помощи фотографии – архив снимков Эжена Атже, художественный и функциональный статус которых является предметом дискуссий⁴³. Во время исследования этого архива, хранящегося в собрании Музея современного искусства в Нью-Йорке, Джон Шарковски и Мария Морис Гамбург высказали предположение, что при создании снимков речь, по-видимому, шла о составлении топографического каталога памятников Парижа и окрестностей⁴⁴. На негативах были процарапаны каталожные номера, и вся коллекция делилась на семь основных разделов⁴⁵. Когда нега-

⁴¹ *Леви-Стросс К.* Неприрученная... С. 140.

⁴² *Duchenne G.B. de.* Mécanisme de la physionomie humaine. Paris: Jules Renouard, 1862. P. 99.

⁴³ *Краусс Р.* Дискурсивные пространства фотографии // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие социальные мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 148.

⁴⁴ *Szarkowski J., Hamburg M.M.* The Work of Atget: Vol. 1–4. New York: The Museum of Modern Art, 1981–1985.

⁴⁵ *Nesbitt M.* Atget's Seven Albums. New Haven: Yale University Press, 1992.

тивы разложили по номерам – возникло несколько автономных альбомов, организованных по тематическому принципу. Пять главных разделов дробились на несколько подчиненных разделов и групп, образуя регулярное таксономическое древо. Морис Гамбург дала этим альбомам условные названия: «Картины Парижа», «Старая Франция», «Пригороды»⁴⁶. Основным смыслом этого открытия – а находка Морис Гамбург действительно изменила аналитический взгляд на работы Атже – заключался в том, что исследование позволяло увидеть архив Атже не только прикладным собранием фотографий, созданных с целью фиксации городской среды, но и формой фотографической таксономии.

В случае с наследием Атже для нас важны две вещи. Первая: попытка создания фотографического классификатора, когда стремление к созданию базовой таксономической схемы все-таки имело место. Вторая: утопический характер модели, где цель так и не была достигнута. Условный каталог приобрел очертания фантома – бесчисленное количество фотографий нарушило ясность заданной схемы и вышло за ее пределы, каталог никогда не использовался по своему прямому назначению и после смерти Атже не рассматривался как убедительная классификационная модель. Архив Атже выглядел тщетной попыткой справиться с наплывом кадров – их было огромное количество, около 10 тысяч. Заданная мастером система, по-видимому, должна была упорядочить, хотя бы отчасти, количественный хаос изображений. Но фотография тяготеет к назывному, а не систематизирующему принципу, и принцип единичного воспроизведения объектов, по сути, так и не был преодолен.

Мнимое разнообразие бесчисленных кадров говорит о том, что фотография не использует систему соподчинения или обобщения. Фотография не оперирует инструментом категорий – она буквальна и указывает на выбранный объект⁴⁷. Фотография интенциональна – всегда направлена на предмет. И в то же время она не способствует формированию понятий, не предполагает создание категорий и сама с трудом поддается классификации.

Системность фотографических изображений исчезает под давлением количества снимков. Каждый объект может быть сфотографирован бесчисленное число раз в бесчисленном количестве ракурсов: непонятно, какое из произведенных изображений является нормативным. Таксономическая модель отстраивается от устойчивого понятия, условного стандарта, что в фотографии невозможно. Это делает практически невозможной и перспективу устойчивой классификационной формы: элементы системы требуют нормативной стабильности. В фотографии отсутствует не только иерархия, но и способ ее маркировки. Структура подразумевает определенность образующих единиц – но в фотографии этого не происходит.

Неясность фотографического значения усиливает еще одно обстоятельство: сложность в определении приоритетов и доминанты. Иными словами, отсутствие регламентированных понятий исключает идентификацию бесспорно важного, затрудняет определение главного и второстепенного. Приоритетный вектор неясен, если непонятно его более или менее точное направление. Цивилизационная схема предполагает определение приоритетного, центрального, основного – какими бы условиями ни было продиктовано это разграничение. Но в фотографии это разделение не произведено или сведено к минимуму.

Проблема архаических систем и фотографического шаблона сводится к тому, что главное и второстепенное фактически соединяются в неразделимую систему⁴⁸, где все обстоятельства и объекты равны по своей важности. И это не этический принцип – идеалистическое провозглашение всеобщего добра и равенства, – а основа классификационной модели. Внелогическое сознание не поддерживает таксономические принципы и не формирует категориальные модели. Фотография делает равнозначными противопоставленные объекты окружаю-

⁴⁶ Szarkowski J., *Hamburg M.M. The Work...*

⁴⁷ Sontag S. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.

⁴⁸ Васильева Е. Система традиционного и принцип моды // Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1–18.

щего мира. Идея смыслового, или этического, решения не поддерживается фотографической техникой – и это одна из главных гуманистических претензий к фотографии. Фотография эгалитарна, она не только не формирует гуманистическую риторику, она не поддерживает категориальные разграничения дурного и доброго, основного и периферийного, главного и второстепенного, приоритетного и не важного. Нет никаких оснований отдавать предпочтение одному предмету по сравнению с другим – объектом фотографирования может стать любая вещь. В систему кадра не заложены обстоятельства, определяющие выбор того или иного предмета, – выбор фотографии произволен, а иногда случаен и хаотичен. Фотография всеядна, на это обратил внимание еще Уильям Генри Фокс Тальбот в работе «Карандаш природы» – первой книге, посвященной фотографии, опубликованной в 1842 г.⁴⁹ По сути, его книга – панорама того, что может стать объектом фотографии: фарфоровые чашки, хрустальные графины, сохнувшее сено, стены домов, рукописи, книги. Тальбот пытается определить социальную функцию фотографии, стараясь опереться на традиционные представления о культурных ценностях и социальных приоритетах, и терпит в этой регламентации полное поражение. Фотография если и не опровергает, то абсолютно не поддерживает условную ценностную систему координат. Часть изображений – объекты, обладающие низким идеологическим статусом в классической художественной системе. Но для фотографии они обладают столь же высоким значением, что и прецеденты, которые используют идею возвышенного. С точки зрения кадра не важно, что будет сфотографировано – легендарный памятник архитектуры (Максим Дюкан)⁵⁰ или ботинки, брошенные под кровать (Уильям Эглстон)⁵¹; фатальное событие (Уиджи)⁵² или однотипные парижские перспективы (Атже)⁵³. С точки зрения фотографии эти сюжеты и эти объекты равнозначны.

Отрицая тезис главного и второстепенного, фотография противостоит идее возвышенного и принимает непосредственное участие в разрушении идеи исключительного. С одной стороны, она поддерживает идею указания и аффекта, с другой – разрушает концепт смыслового акцента. Стирая грань между аутентичным и вторичным и ставя знак равенства между торжественным и заурядным, фотография делает невозможной смысловую и классификационную доминанту.

Условность фотографической классификации – это невозможность создания системы соподчинения. Как уже отмечалось выше, ни визуальная система, ни чувственно воспринимаемый мир представления об иерархической последовательности не дают. Фотография выявляет, что наше представление о структуре мира иллюзорно, что наш принцип определения разграничений предельно спорен: границы снимков не совпадают с границами понятий, и мы можем делить мир совершенно иначе, нежели принято в области категорий или в системе языка. Пространство кадра не определено ни с точки зрения понятия, ни по своей интенции. Фотографическое изображение – это словесная немота, где содержание существует как система неартикулированных категорий. Кадр – это пространство неразделенных понятий – смысла, который существует вне артикуляции. Если иерархический порядок фотографии существует – он существует в неартикулированной форме, что противоречит нашим представлениям об иерархии и преимуществах. Снимок – это форма нечленораздельной речи, в которой «достаточно живоности для разговора, достаточно цельности и чистоты»⁵⁴. Несмотря на свою буквальность, фотография не регламентирует предметную среду и не поддерживает артикулированную форму. В

⁴⁹ Talbot W.H.F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6. P. XXIV.

⁵⁰ Du Camp M. Egypte, Nubie, Palestine Et Syrie: Dessins Photographiques (Ed. 1852). Paris: Hachette Livre-BNF, 2012.

⁵¹ Szarkowski J. William Eggleston's Guide. New York: The Museum of Modern Art, 1976.

⁵² Weegee. Naked City. New York: Essential Books, 1945.

⁵³ Szarkowski J., Hamburg M.M. The Work of Atget...

⁵⁴ Деппида Ж. О грамматологии (1967) М.: Ad Marginem, 2000. С. 429.

том числе потому, что кадр фиксирует состояние окружающего мира, который не совпадает с границами языка. Фотографическая невма – это опыт нечленораздельных предметов и понятий, нарушение привычной и последовательной картины мира. Это мир, разделение которого не совпадает с принципами понятий и языка.

Фотография обнаруживает, что мир скорее ускользает от привычных классификаций, нежели поддерживает их. И так же, как нет основания отдавать предпочтение одному объекту по сравнению с другими⁵⁵, не существует причин ставить одну классификационную систему выше другой. Фотография обнаруживает несостоятельность или условность цивилизационных схем и спорный характер тех или иных общепринятых разграничений. Сосредоточенная на видимом, фотография ставит под сомнение понятийное и абстрактное. Архаическая модель, основанная на непосредственном видимом опыте, оказывается ей ближе. Фотография констатирует факт, не давая ему никакой аналитической или этической оценки, – в этом смысле паралогический акцент в фотографии сильнее, чем в живописном произведении. Последовательное возникновение рисунка предполагает его соотнесение с аналитической моделью, проговаривание ее границ, сохранение их или нарушение. Фотография неподконтрольна рациональному сознанию – эту особенность фотографии хорошо понимали сюрреалисты, используя автоматизм кадра для обозначения бессознательного⁵⁶. (Таковы, например, иллюстрации Жака-Андре Боффара к роману Андре Бретона «Надя».)

Невозможность фотографических классификаций – еще бартовское наблюдение⁵⁷. Барт говорит не только о трудностях формирования таксономических структур, но и о сложностях классификации самого фотографического материала. «Фотография ускользает уже от первого шага, от попытки систематизации», – пишет он⁵⁸. Одна из центральных проблем – ложность классификаций, которые обнаруживает фотография. Какими бы ни были разграничения – эмпирическими, риторическими или эстетическими, – они ничего не говорят о специфике фотографии. Привычные разграничения (профессиональная/любительская, реалистическая/художественная, натюрморт, портрет, пейзаж⁵⁹) имеют косвенное отношение к сути фотографического начала и не характеризуют снимок как феномен. Причина этого расхождения, по мысли Барта, сводится к следующему: фотография до бесконечности воспроизводит то, что имело место лишь однажды. Кадр снова и снова повторяет ситуацию, которая не может повториться. В этом смысле фотография сродни первобытному творению, где чудо возникновения мира многократно воспроизводится в последующих ритуалах. Архаическая суть фотографии – в способности постоянного переживания одного и того же факта. Абсолютная вариативность фотографии – существование двух идентичных кадров невозможно – оборачивается ее абсолютным герметизмом и статичностью. Фотографическое событие возникает в будущем и фиксируется в прошлом, оно существует как обещание действия и становится свидетельством опыта. В этом замкнутом и цикличном характере фотографии мы обнаруживаем принципиально иное отношение к пространству и времени – еще одно обстоятельство, которое связывает нас с формами внелогического сознания.

⁵⁵ Барт П. Camera...

⁵⁶ Bate D. Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent. London: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2003.

⁵⁷ Барт П. Camera...

⁵⁸ Там же. С. 2.

⁵⁹ Там же.

Фотография и модель пространства

Пространство в том виде, в котором его представляет современный человек, гомогенно, единообразно и непрерывно. Пространство и время существуют как связанные явления и объединены принципом движения. Развитие пространственной среды бесконечно и едино: современное сознание воспринимает его как целое, существующее в связи с хронологической системой. Время также складывается в единый вектор, обозначенный категориями прошлого, настоящего и будущего.

Архаические, или мифологические, системы представляют пространство и время несколько иначе. Эти условные модели сходны на разных континентах или построены по единому принципу в различных культурах, не связанных друг с другом – ни географически, ни этнографически. Фактически они универсальны – еще Леви-Брюль отмечал однородность и общность первобытных культур и говорил о сходстве этих представлений, даже если культуры развиваются на разных концах земного шара⁶⁰. Главным параметром понимания пространства в этих системах является представление о его дискретности и дробности. На эти качества мифологических представлений о пространстве обращали внимание многие, но среди главных имен можно было бы назвать Элиаде⁶¹, Кассирера⁶² и Стеблин-Каменского⁶³. Их основная идея – пространство и время – в паралогических системах не осознаются как цельная общность, как непрерывная гомогенная система, а воспринимаются как совокупность фрагментов и отрывков.

Одну из наиболее последовательных аналитических моделей мифологического пространства предложил Стеблин-Каменский. Он рассматривал пространство и время на примере эддических мифов⁶⁴. Территория Старшей и Младшей Эдды не существует как единое целое – Стеблин-Каменский обращает внимание на то, что древнеисландское слово *heimr* («мир») не встречается в значении «вселенная» ни в Старшей⁶⁵, ни в Младшей Эдде⁶⁶. «Мир» не означал единого целого и, по наблюдению Якоба Гримма⁶⁷, в этимологии германских языков подразумевал прежде всего «местопребывание», «местонахождение» или «жилище» (сравним: английское *home*, немецкое *Heim*, шведское *hem*). Такое понимание слова *heimr* подразумевало, что существуют различные миры – мир карликов, мир великанов, мир богов. И каждый из этих миров – изолированный фрагмент пространства. Об этих пространствах известно, что, во-первых, их несколько (в «Речах Вафтруднира» разговор идет о девяти мирах) и, во-вторых, что эти миры нигде не локализованы. Не вполне понятно, как они соотносятся друг с другом и где расположены географически, если эту категорию вообще можно использовать для территорий «Прорицания вёльвы» и «Речей Вафтруднира». Местонахождение этих миров не связано с представлением об евклидовом пространстве.

Леви-Брюль обращает внимание на то, что паралогическое мышление воспринимает области единого пространства как качественно различные⁶⁸. Локальные территории не видятся частью цельной системы: в архаическом сознании мир не существует как единый организм.

⁶⁰ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное... С. 15.

⁶¹ Элиаде М. Аспекты...

⁶² Кассирер Э. Мифологическое...

⁶³ Стеблин-Каменский М. Миф...

⁶⁴ Там же. С. 43–49.

⁶⁵ Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1963.

⁶⁶ Стурлусон С. Младшая Эдда. Л.: Наука, 1970.

⁶⁷ Grimm J. Deutsche Mythologie. Göttingen: Dieterichsche Buchhandlung, 1835.

⁶⁸ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное... С. 100.

О том же говорит Владимир Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки»⁶⁹. Отдельные области сказочного пространства никак не соотнесены друг с другом – сказка не объясняет, где находится родина героев и где географически оказывается конечная точка их путешествия. Мы не понимаем, как связаны друг с другом различные территории волшебного мира, в каком направлении находится волшебный лес и тридевятое царство, в какую сторону от избушки Бабы-яги находится огненная река и где герой получает волшебные дары. «Мы сразу заметим, что никакого внешнего единства в картине тридесятого царства нет», – замечает Владимир Пропп⁷⁰, подчеркивая, что эти представления связаны не только и не столько с фактической географией и сложностями топографической идентификации, но и с особенностями логики сказки – иными словами, с особенностями архаического сознания. Фрагментарность пространства, полагает Пропп, есть особенность логики мифа и сказочного мышления⁷¹. И если мы обращаем внимание на форму устройства пространства, то тем самым говорим о способах и принципах мышления.

Высказывая сходные соображения, Эрнст Кассирер говорит о том, что у многих народов восприятие пространства совпадает с тотемической классификацией⁷². Совокупность представлений о пространстве он считает отражением социальных институций. В этом смысле пространство фотографии, которая реструктурирует представление территории и разбивает ее на отдельные, не связанные друг с другом фрагменты, может быть соотнесено с изменениями в социальной сфере и стать маркером реорганизации общественной жизни.

Понимание пространства как внелогической системы подразумевает несколько важных моментов. Во-первых, различные части Вселенной существуют как изолированные компоненты и никогда не проявляют себя как единый организм. Архаический эддический мир – это конгломерат фрагментов, практически не связанных друг с другом. Во-вторых, наличие нескольких (в эддическом мире – девяти) миров устраняет представление о потустороннем. Исчезает бинарное разделение посю- и потустороннего, реального и нереального, объективного и субъективного, что в конечном итоге снимает противопоставление живого и мертвого. Это непринципиальное, казалось бы, обстоятельство (на первый взгляд – скорее поэтическое, нежели прагматическое) ведет к масштабным последствиям. Истребление бинарного противостояния ведет к исчезновению ситуации обмена, которая, по сути, удерживает всю цивилизационную систему: знаковый обмен языка, экономическая схема с ее принципом товар – деньги – товар или феноменологическая антитеза жизни и смерти⁷³. Нарушение одного или нескольких из этих компонентов ставит под вопрос устойчивость цивилизационной системы в целом. Так же, как это делает фотография: она перестраивает соотношение живого и мертвого и реализует иную модель пространства.

Фотография нарушает представления о живом и неживом – мы не можем определить, жив человек или уже умер, просто глядя на фотографию⁷⁴. Живое и уже не существующее на фотографии выглядят одинаково. Эти обстоятельства противостоят привычной цивилизационной схеме мышления и скорее воспроизводят ту картину представления о живом и мертвом, которую мы встречаем в системах паралогического мышления.

Фотография фиксирует окружающее пространство как набор фрагментов. Эта специфика кадра хорошо заметна в изображении территорий с устойчивой иконографией – то есть местностей и городов, чей визуальный характер сложился до изобретения фотографии, в

⁶⁹ Пропп В. Исторические корни Волшебной Сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986.

⁷⁰ Пропп В. Исторические... С. 359.

⁷¹ Пропп В. Исторические... С. 126.

⁷² Кассирер Э. Мифологическое... С. 119.

⁷³ Бодрийяр Ж. Символический...

⁷⁴ Васильева Е. Фотография и смерть // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. 2013. Вып. 1. С. 82–93.

системе живописного представления. Хороший пример тому – изображения Венеции, устойчивая живописная иконография которой формируется не позднее XVII столетия⁷⁵. Визуальный стандарт, связанный с представлением Венеции, формируется в рамках традиции «Грантура», когда изображения города были образовательным элементом, ностальгическим маркером, частью романтических воспоминаний о городе и путешествии.

Иконография многих итальянских городов связана с этой традицией – например, традиция архитектурных видов, архитектурных иллюстрированных листков или архитектурных иллюстрированных альбомов была связана с традицией итальянских путешествий. Венеция была одним из тех городов, который позволил представить панораму одним из центральных изобразительных жанров. Работы Карлевариса, Каналетто⁷⁶ и Белотто не только позволили обозначить границы нового жанра, но и сформировали устойчивый изобразительный стандарт – в том числе применительно к таким городам, как Лондон и Дрезден⁷⁷.

У живописного представления пространства есть своя специфика – речь не только о представлении визуальной перспективы или создании эффекта оптической иллюзии⁷⁸. Живописное пространство, несмотря на ограничения, было обращением к идее целого. Концепция живописи – в представлении модели всеобъемлющего. Этот вектор складывается в европейской традиции, начиная с ренессансного пейзажа, который во многом был представлением концепта идеального мира. В живописной городской панораме функцию идеального выполнял подлинный архитектурный ландшафт, он создавал и поддерживал картину всеобъемлющей среды.

Ведута (в том числе венецианская) – протяженная часть мира, она обнаруживает не фрагмент, а объем, пространство, окружение. Ведута сосредоточена на объекте, но ее задача – не только изображение предмета (то есть здания или ландшафта), а представление протяженности мира в целом. Гранд-канал, Пьяцетта и Дворец дождей, лагуна перед площадью Сан-Марко на полотнах Каналетто⁷⁹ – это всегда панорама, протяженность, пространство. Город, представленный в ведуте, – пространственная среда, задача которой – охватить или создать единое универсальное целое.

Фотография, даже в тех случаях, когда она стремится имитировать живописное событийное окружение, обращаясь не только к изобразительному пространству ведуты, но и к авантюрной интриге капричос, редко достигала живописной условности. Город ведуты – это сцена, своего рода театральная площадка⁸⁰, где разворачиваются исторические или авантюрные события⁸¹, и фотография имитировала этот прием⁸². В то же время фотография не достигает рисованной протяженности и объема, ее условия заведомо ограничены границей кадра.

Как и фотография, картина обладает границей, она очерчивает и выхватывает фрагмент. Но в отличие от фотографии живописные рамки условны – художник волен произвольно фиксировать объекты на полотне, наполняя картину необходимыми подробностями или, напротив, избегая их. Художник определяет границы живописного пространства более или менее произвольно. Фотография такими возможностями не обладает: ее границы заданы условиями техники, они изначально подразумевают обращение к отрезку, детали, фрагменту.

⁷⁵ *Paesaggio e Veduta. Da Poussin a Canaletto. Il Catalogo de la Mostra. Pinacoteca Giovanni e Maria Agnelli. Torino, 2006.*

⁷⁶ *Brogi A. Canaletto e la veduta. Firenze: Education, 2007.*

⁷⁷ *Canaletto & Visentini tra Venezia & Londra. Catalogo della mostra / A cura di Dario Succi. Castello di Gorizia, Cittadella: Bertonecello, 1986.*

⁷⁸ *Imagined Architecture. Drawings from the Fondazione Giorgio Cini. Exhibition Palazzo Cini, 20 Apr 2018 – 10 Sep 2018.*

⁷⁹ *Canaletto prima maniera. Catalogo della mostra / A cura di Alessandro Bettagno. Milano: Electa, 2001.*

⁸⁰ *Zannoni M. Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento. Titivillus: Corazzano, 2018.*

⁸¹ *Capricci veneziani del settecento. Catalogo della Mostra. A Cura di Dario Succi. Castello di Gorizia. Umberto Allemandi, 1998.*

⁸² *Osvaldo Böhm. Venezia. Il Molo. L'Angolo del palazzo Ducale. Photo Library di Fondazione Giorgio Cini. Inv. Fototeca N. 100595.*

В традиции венецианского вида хорошо заметен этот переход от общего представления, панорамы – к моменту изобретения фотографии уже канонической – к детали, фрагменту, части, которая дает представление о характере целого, но не является им. Таковы, например, фотографии Алинари⁸³, изображающие фрагмент фасада Ка д'Оро и фактически нарушающие всю предыдущую традицию венецианского вида как цельной системы, как пространственного объема. Эта фотография поддерживает фотографическую традицию, определенную еще в рамках «Гелиографической миссии». Но вместе с тем она отражает специфику самой фотографии, ее возможностей и интенций – в частности, очевидное стремление фотографической системы к детализации мира, к его превращению в набор разрозненных, часто не связанных между собой частей.

Проблема изображения пространства оказалась одной из первых, с которой столкнулась фотография. Структуру пространства вообще можно считать одной из проблем искусства XX в.⁸⁴ – этот тезис хорошо известен по работам Клемента Гринберга⁸⁵: он связывал интерес к пространству с ослаблением фигуративности в искусстве XX в. В системе фотографического изображения проблема пространства выросла из другого посыла: фотография не может избегать существующих предметов, придавать им абстрактную форму или трансформировать их. Фотография точно визуализировала пространство, воспроизводя в двухмерном виде трехмерную систему – то есть устраняла сложности с изображением прямой перспективы⁸⁶, которая была проблемой европейского искусства на протяжении нескольких столетий⁸⁷. Тем не менее практически сразу пространство фотографии становится аффективным: кадр или подчеркивает перспективу, или, наоборот, разрушает ее. Таковы перспективные акценты на фотографиях «Гелиографической миссии» (Эдуард Бальдю, церковь Сен-Трофим в Арле) или глухие поверхности фронтально сфотографированных фасадов (Тальбот) и порталов (Атже). Несмотря на очевидность и простоту, в фотографическом изображении пространства обнаруживается *ряд проблем*.

Фотография, прежде всего в силу длинной выдержки, упускала движущиеся элементы – идущие люди, едущие повозки не успевали отпечататься на фотобумаге. Отпечатывались только статичные фигуры – как, например, силуэт чистильщика обуви на дагеровском изображении бульвара Дю Тампль (1839). Городские улицы выглядели пустыми, эта оптическая неточность со временем превратилась в осознанный прием⁸⁸.

Пространство приобрело в фотографии особое смысловое значение. Пустота городских улиц придавала кадру дополнительное содержание, и уже через несколько лет после изобретения фотографии эффект «метафизической пустоты» конструировался в фотографии совершенно сознательно. Характерным примером в данном случае могут служить фотографии Эжена Атже. Легендарный мастер сознательно проводил съемку рано утром: пустота парижских улиц была для его кадров важным смысловым элементом. Элементом, который многократно воспроизводился в последующих городских изображениях – от живописных полотен

⁸³ Fratelli Alinari Firenze. Venezia. Palazzo detto la «Ca d'Oro». La parte superiore della facciata. P. I. N. 12565a. Photo Library di Fondazione Giorgio Cini. Inv. Fototeca N. 60606.

⁸⁴ Рыков А.В. Клемент Гринберг и американская теория современного искусства 1960-х годов // Искусствознание 1–2/07. М., 2007. С. 538–563.

⁸⁵ Greenberg C. Art and Culture. Boston: Beacon Press, 1961.

⁸⁶ Паюфски Э. Перспектива как «символическая форма». СПб.: Азбука-классика, 2004.

⁸⁷ Васильева Е. Фотография и система изобразительной перспективы / Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: Сборник статей II международной научной конференции. Казань: Казанский федеральный университет, 2016. С. 182–185.

⁸⁸ Васильева Е. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX – начала XX в. Саарбрюккен: LAP Lambert, 2013.

Джорджо де Кирико⁸⁹ до фотографий заброшенного Детройта Ива Маршана и Романа Меффре⁹⁰.

Сняв проблему изображения прямой перспективы, когда видимые очертания запечатлевались в кадре автоматически, фотография уделила особое внимание пространственным эффектам. Пространство или становилось глухой обрубленной стеной – как на изображении Вестминстерского аббатства, сделанном Тальботом (1842); или глубоким оптическим туннелем, как на снимках Эдуарда Бальдю, сделанных в церкви Сен-Трофим в Арле (1851). К этому аффективному осознанию пространства можно отнести и многочисленные стереоскопические изображения XIX в. Фотография открывает пространство как форму оптической иллюзии, все дальше удаляясь от идеи связанной со стеной картины. Перспектива, бывшая аналитической формой еще на уровне живописи, стала для фотографии точкой сопротивления – на это обстоятельство, в частности, обращала внимание Розалинд Краусс⁹¹.

В первые же годы своего существования фотография совершает очень быстрый переход от панорамы к фрагменту. В первые десятилетия после изобретения фотографии производится множество панорам и видов – например, такие, как панорама Константинополя Себа и Жоалье⁹², морские пейзажи Гюстава Ле Грея (1850-е гг.) или виды Тимоти О'Салливана (1870-е гг.). Эти кадры, как правило, печатаются с нескольких негативов и склеиваются из нескольких фрагментов. По мере своего развития фотография все больше сосредотачивается на деталях: некоторые приемы мы обнаруживаем еще в фотографиях Гюстава Ле Грея – например, его снимок портала церкви Сен-Жак в Обтере 1851 г., осуществленный в рамках проекта «Гелиографическая миссия», практически определил стандарты фотографического видения на десятилетия вперед. Уже на снимках Эжена Атже (рубеж XIX и XX вв.) представление фрагмента – не только функциональный, но и изобразительный прием. Фотографируя элементы балюстрад, оконные ручки, фрагменты дверей, Атже представляет элемент как целое, как самостоятельную изолированную форму, как законченную часть предметной и пространственной среды.

В 1982 г. вышла работа Розалинд Краусс «Дискурсивные пространства фотографии»⁹³. Текст Краусс – внимательное рассуждение на тему пространства и глубины, объема и плоскости в фотографии. В своей работе она обозначает принципиально важные темы – претензии фотографии на обладание пространством, принадлежность кадра пространству выставки, изменение изобразительного вектора фотографии в зависимости от ее художественных амбиций, попытки легитимизации фотографии через воспроизведение живописных стандартов и артистических стереотипов своего времени.

Рассматривая снимки Тимоти О'Салливана, Краусс обращает внимание, что фотография нарушает не только условный художественный эталон, но и принцип картографической сетки. Фотография снимает принцип топографического описания, представляя элементы пространства «парящими на вертикальной плоскости объемными формами»⁹⁴. То есть фотография изначально вводит новые пространственные координаты. Эта система определяет новые пространственные стандарты XX в. и одновременно воспроизводит недифференцированную пространственную систему архаического сознания.

Одна из особенностей ранней фотографии – легитимизация собственного художественного статуса через пространство выставки. Тем не менее фотография с трудом справляется с поверхностью стены. Органичнее кадры выглядели в альбоме, фотографической книге или

⁸⁹ Nicola U., Podoll K. L'aura di Giorgio De Chirico: arte emicranica e pittura metafisica. Milano: Mimesis, 2003.

⁹⁰ Marchand Y., Meffre R. The Ruins of Detroit. Gottingen: Steidl, 2011.

⁹¹ Краусс Р. Дискурсивные пространства фотографии // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие социальные мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 135–152.

⁹² Sebah & Joallier. Panorama du Bosphore par Sebah & Joallier. Фотоархив ИИМК РАН, Q-44

⁹³ Krauss R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View // Art Journal. XLII. 1982. № 4. Winter. P. 311–319.

⁹⁴ Краусс Р. Дискурсивные... С. 136.

каталожном ящике, но во всех трех случаях речь шла о создании новой пространственной структуры – территории, разделенной и преобразованной в соответствии с новым аналитическим принципом: алфавитным или хронологическим делением, вербальным изложением и т. д. «...Физическое пространство, в котором хранились “виды”, – это был, несомненно, каталожный шкаф, в ящиках которого в пронумерованном виде пребывала целая географическая система... Будучи в XIX веке обычным предметом мебелировки как домов среднего класса, так и публичных библиотек, изящно отделанные шкафы для хранения стереоскопических видов заключают в себе сложную репрезентацию географического пространства», – пишет Краусс⁹⁵. Фотография разбивает физическое пространство на фрагменты и перемещает их, конструируя принцип новой последовательности и новую пространственную среду. Краусс связывает идею репрезентации пространства с возникновением копирайта – то есть с маркером авторства, привязанным к изображению той или иной территории. Автор, изображающий пространство, маркирует принадлежность территории, ее содержательный и смысловой статус как произведения. Пейзаж, или «вид», становится отправной точкой, где возникает проблема авторства. Здесь важны два параметра: вопрос об уникальности видения и вопрос о качественной принадлежности той или иной территории. Пейзаж – это элемент нерукотворной части мира, где снимок определяет состояние его принадлежности.

Итак, перебирая разрозненные кадры или запечатлевая на камеру отдельные фрагменты территории, мы сталкиваемся с той же системой, которую наблюдаем в сказочном или мифологическом пространстве: фрагменты отрывочны, они не связаны друг с другом и не соотнесены ни содержательно, ни логически. Фрагментарностью и отрывочным характером фотография воспроизводит принципы мифологического мышления и обнаруживает возможность нерациональных представлений о пространственной среде.

⁹⁵ Там же. С. 144.

Хронологическая система и фотография

Обращаясь к внелогическим системам, мы замечаем, что архаическая модель времени также отходит от привычной линейной системы разделения на прошлое, настоящее и будущее. Как и многие другие элементы паралогического сознания, феномен времени неоднократно оказывался в центре внимания исследователей. Элиаде⁹⁶, Леви-Стросс⁹⁷, Кассирер⁹⁸, Леви-Брюль⁹⁹, Стеблин-Каменский¹⁰⁰... перечень авторов может быть достаточно длинным. Но при всем многообразии наблюдений принципы темпоральной системы не слишком хорошо изучены, не систематизированы и не выстроены в убедительную последовательную схему. Тезисы, высказанные по поводу мифологической хронологии, – это скорее наблюдения, нежели полноценные теории. Однако эти ремарки обнаруживают существование иных хронологических программ. В ряду признаков, характеризующих алогические представления о времени, можно обозначить следующие:

существование качественно иного сакрального времени, противопоставленного повседневной линейной схеме;

отсутствие или нарушение представлений о векторе прошлого-настоящего-будущего; основополагающая роль первоначального времени;

подвижные представления о хронологической последовательности и отсутствие разделения временных ступеней;

единовременность или неразделенность прошлого-настоящего будущего;

возможность существования альтернативной темпоральной системы, или безвременья.

Кассирер обращает внимание на то, что мифологические представления о времени плохо регламентированы и дифференцированы, что характерно для внеязыкового сознания¹⁰¹. К слову заметим: возникновение хронологической последовательности часто связывают с возникновением языка, обращая внимание на то, что речь задает вектор линейной хронологической преемственности. Эта идея многократно высказывалась и в исследованиях языка как такового (Маклюэн)¹⁰², и при сравнении нарративной системы изображения и речи (Лессинг)¹⁰³. Осознание хронологической последовательности сродни осознанию возможности языка – отсутствие хронологической артикуляции может рассматриваться как одно из проявлений доязыкового пласта. И если возникновение времени в мифологических системах воспринимается как утрата первоначального совершенства, то представления о нарушении темпоральной преемственности поддерживают внеязыковые системы. Аналогичные представления о времени как о непоследовательной и нелинейной системе мы можем наблюдать и в фотографии¹⁰⁴

⁹⁶ Элиаде М. Аспекты...

⁹⁷ Леви-Стросс К. Неприрученная...

⁹⁸ Кассирер Э. Мифологическое...

⁹⁹ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное...

¹⁰⁰ Стеблин-Каменский М. Миф...

¹⁰¹ Кассирер Э. Мифологическое... С. 120.

¹⁰² Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего [1962]. М.: Академический проект, 2005.

¹⁰³ Лессинг Г. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии [1766]. М.: Художественная литература, 1953.

¹⁰⁴ Васильева Е. Фотография и феномен времени // Вестник. Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. Вып. 1. С. 64–79.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.