

СНИМАЯ НЕПРЕДСТАВИМОЕ.  
ТРАВМА, ДИСТАНЦИЯ, АФФЕКТ: РЕЦЕПЦИЯ  
«САМЕРА LUCIDA» РОЛАНА БАРТА  
И СОВРЕМЕННАЯ РОССИЙСКАЯ ФОТОГРАФИЯ

Виктория Мусвик

PICTURING THE UNIMAGINABLE. TRAUMA, DISTANCE, AFFECT:  
RECEPTION OF ROLAND BARTHES'S CAMERA LUCIDA AND  
CONTEMPORARY RUSSIAN PHOTOGRAPHY

© Victoria Musvik

Kandidat nauk, postgraduate student (Oxford University), invited associated professor, affiliated researcher, European Humanities University (EHU)  
17 Savičiaus Str., 01127 Vilnius, Lithuania

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7600-0109>

E-mail: [victoria.musvik@ehu.lt](mailto:victoria.musvik@ehu.lt)

*Abstract:* In 2020, the world will celebrate the 40<sup>th</sup> anniversary of Roland Barthes's *Camera lucida*. In spite of all the criticism that it has encountered since 1980, many ideas that he develops in the book are still popular among the researchers. In this article, I am going to look at the corpus of images that Barthes is analyzing in this text. His choice seems a paradoxical one: creating a revolutionary affective discourse of research in photography theory, he analyzes mostly conventional modernist documentary black and white photography «with a referent» made by male authors. Such choice gives an opportunity to Barthes, who is going through the process of grief, to control the affective: he can feel at the same time certain affective pricks (*punctum*) and the calming effects of containment. Later, postmodernism criticised and deconstructed photography theories and practices of the previous epoch for their sexism, racism, elitism etc. Part of this process was the creation of «pictures without *punctums*» and *deadpan photography*. However, if in Western and some post-Soviet societies the peak of interest in such photography happened in the 1990s and at the moment is superseded by the diversity and oscillations of metamodernism, in Russia, it only started around the 2010s. In this article, I am analyzing the reasons for this delay including those connected to the collective trauma, lack of reflection on the Soviet destruction of documentary photography and current

Russian political propaganda. At the same time, I pose a question as to the ways in which we can use theoretical concepts for such reflection from the *Camera lucida* reading it through postmodern criticism and metamodern optics.

**Keywords:** photography theory, Roland Barthes, deadpan photography, affect, emotion, trauma, metamodern, visual studies.

Один из первых снимков, описание которого мы встречаем в «*Camera lucida*», – кадр 1959 года из Советского Союза: «Делая фотографии празднования Первого мая в Москве, Уильям Кляйн сообщает мне, как одеваются русские люди (ведь об этом я ничего не знаю): я подмечаю большую кепку на голове одного юноши, галстук на другом, платок на голове старухи, стрижку подростка и т. д. и т. п.» (Барт, 1997, с. 48). В отличие от другой работы Кляйна, в которой Барт находит «пунктум», это изображение он приводит в качестве примера «студиума», причем не осложненного эмоциями. Функции, которыми автор «*La Chambre Claire*» «обогащает свой *studium*», таковы: «информировать, представлять, застигать врасплох, означивать, вызывать желание». Кадр Кляйна из хрущевской Москвы выполняет самую базовую из этих задач – он информирует. В желании рассматривать «мельчайшие детали» с вежливым этнографическим и этнологическим интересом, размышляет дальше Барт, все же есть что-то от влечения, которое испытывает «некое «я», любящее знание», – и потому такой снимок «лытит заключенному во мне фетишизму». Однако именно эта фотография не захватывает его как зрителя – она «не является его наслаждением или его страданием» (Барт, 1997, сс. 48–50).

В своих комментариях «на полях» книги Барта Михаил Рыклин обозначает обиду, которую может испытать постсоветский читатель «*Camera lucida*» по поводу этого отстраненного и лишенного эмпатии описания. Приводя свой первый опыт знакомства с книгой еще в доперестроечное время, в 1983 году, он говорит о кадре Кляйна как о единственном, который тогда задел его и был «трагическим, тягостным»: «Применительно к этому монументальному снимку у Барта просто не хватило энергии отождествления» (Рыклин, 1997, сс. 212–213). Четырнадцать лет спустя, размышляя о тех колебаниях между яркими эмоциями и ощущением «угнетающей статики», исследователь спорит с самим собой: «Под видом *punctum*'а я фактически описывал обработанный в трагических тонах *studium*, то, что задевало не мою личную, а мою социальную, то есть разделяемую, травму. Огромные запасы трагического *studium*'а – вклад советского опыта в мировой» (Там же, сс. 212–213). Заметим, однако, что упреки в опустошении и стирании идентичности героев, не близких автору «*Camera lucida*» социально, географически или расово и нередко стоящих в общественной иерархии на более низкой ступени, неоднократно предьявляли Барту и другие теоретики фотографии,

от Жака Рансьера до Маргарет Олин. Но если в их текстах речь шла все же о фотографиях «с пунктумом», в страдание героев которых Барт проецирует избыток собственного аффекта, то «русские» оказываются еще дальше, чем чернокожие герои Джеймса Ван Дер Зее или дети с особенностями развития Льюиса Хайна. Полная отчужденность от их (наших!) переживаний не может не вызывать вопросы. Но вопросы ли это только и именно к Барту?

За сорок прошедших лет исследование Барта не только вошло в пантеон теории фотографии, но и стало фактом поп-культуры, а термин «пунктум» превратился в метафору со стертым смыслом. Между тем, опубликованная на французском в 1980 году «Camera lucida» не только принадлежит определенному периоду в «истории теории», но и вписана в конкретный биографический, институциональный и культурный контексты. Барт создал свою книгу уже после знаменитого «поворота к субъективности». Во многом отойдя от структурализма и семиотики, от сухого научного языка своих ранних работ о фотографии 1950–60-х годов, он также доводит некоторые их положения до точки разрыва. К этому моменту уже были опубликованы полное гедонизма и телесности «Удовольствие от текста» (1973), автобиография-игра «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975) и интимно-дневниковые «Фрагменты речи влюбленного» (1977). Написанную в русле той же тенденции к опоре на личный опыт «Camera lucida» от этих работ отделяют две смерти: матери в 1977 году и самого Барта. «Смерть автора» случилась здесь не в переносном, а в прямом смысле – два месяца до трагического инцидента 25 февраля 1980 года на 44 rue des Écoles Барт провел за корректурой гранок «Camera lucida». Попытка пережить уход из жизни матери через письмо о фотографии превратилась в своеобразное «интеллектуальное завещание» в ее теории, одновременно представляющее новаторский «аффективно-исследовательский нарратив» и ставшее венцом эссенциалистского поиска ее сущности.

*Punctum* – понятие, которым Барт пытается описать специфический опыт, связанный для него с воздействием на зрителя именно фотографии. Это «рана, укол отметина, оставляемая острым инструментом», стрела, которая «вылетает со сцены и пронзает меня», «укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез, а также бросок игральные костей», «тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)» (Барт, 1997, с. 45). «Пунктум» противоположен «студиуму». Последний позволяет Барту смотреть на выбранные им снимки как «человеку культуры» (Там же, с. 44), вычитывая заложенные автором или скрытые, но дешифруемые смыслы. Пунктум же сбивает с ног мощным аффективным зарядом, возвращением к когда-то пройденному опыту, память о котором, однако, может быть ложной, достраиваемой «умственным взором» (Там же, с. 72). Выбираемые им фотографии заставляют пережить синтез чувственных, сенсорных ощущений,

«всем своим телом опознавая местечки», мимо которых он проходил ранее (так Барт описывает снимок Кертеша) (Там же, с. 73). «Пунктум» нельзя до конца выразить в тексте, потому что он дает прямой выход в область дословесного. Поэтому невозможна и непротиворечива его теория – у Барта это и мгновенный укол частичной деталью, и нечто, что открывается после долгой медитации над снимком.<sup>1</sup> Для переживающего горе Барта этот аффективный укол оказывается также тесно связанным со смертью. «Пунктум» – неcodируемая и субъективная часть фотографии, однако для более радикальных исследователей, к примеру, для Елены Петровской, «*punctum* – это приостановка самой субъективности и порождает ею эмоции», «действие безличных аффективных сил», не переводимых даже на язык психологических ассоциаций (Петровская, 2012). «Пунктум» предельно личен: обнаружить его перед другим означает раскрыть душу. Пределом такого самообнажения становится анализ снимка недавно умершей матери-девочки в Зимнем саду, так, впрочем, и не показанного в книге.

Корпус изображений «Camera lucida»:  
фотография модернизма, аффективное письмо  
и контроль амбивалентности

Рецепция «Camera lucida» пережила несколько поворотов, от критики в англо-американской постмодернистской теории начала восьмидесятых<sup>2</sup> «ереси сентимента» (Starenko, 1980, pp. 6–7), «редукционистского мышления» и «реакционных идей» о фотографии, которая не может избавиться от собственного референта (Grundberg, 1981), через интерес к бартовским связям с феноменологией и психоанализом (например, Iversen, 1994) – к нынешней, во многом ровно противоположной 1980–90-м, увлеченности невыразимыми следами аффективного опыта, но также и к упрекам Барту в отсутствии интереса к связям, отношениям и сообществам (см., например, Olin, 2002; Olin, 2012). Несмотря на столь существенную разницу во взглядах на важность чувства, эмоции и аффекта<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Ср. Рыклин, 1997, сс. 188–189.

<sup>2</sup> Обзор работ и претензий к Барту в 1980-х годах см. В Batches, 2007, pp. 16–18.

<sup>3</sup> Значения терминов «чувство», «эмоция» и «аффект» менялись от эпохи к эпохе и на данный момент различаются как минимум в четырех дисциплинарных полях: психоанализе, истории эмоций, теории аффекта и нейронауках. Для данной статьи важно различие между «эмоцией» как сравнительно простым и довольно легко считываемым переживанием (хотя и зависимым от культурного контекста и исторического периода) и «аффектом» как чем-то, что расшифровывается гораздо труднее, связано с бессознательными процессами и ранним, еще дословесным, возможно, младенческим опытом. Эмоция может быть видна в жестах и телесных состояниях, но аффект гораздо более

многие критики, однако, сходятся в том, что идеи Барта имеют отношение не ко всей фотографии. В своей книге 2011 года «Что есть фотография», построенной как воображаемый, местами пародийный диалог с Бартом, Джеймс Элкинс специально выбирает для своего исследования снимки, которые не являются «маняще-меланхолическими» и не поддаются проекции на них «теплой, влажной и вторгающейся печали», «сладкой и чувственной» боли (Elkins, 2011, p. 220).<sup>4</sup> Возможно, таково большинство кадров, сделанных за всю историю фотографии: и те, что не возбуждают никаких эмоций, и те, что воздействуют на чувства с избытком.<sup>5</sup>

Даже если включить в список иллюстраций цветной снимок «Поляроид» Даниэля Будинэ, «выпавший» из многих изданий «Camera lucida» (Batchen, 2009, pp. 15–17), придется сделать парадоксальный вывод: вызывая на себя огонь критики (а Барт очень переживал по поводу отзывов на свою последнюю книгу) и создавая революционный нарратив в теории фотографии, он не берет для своего анализа кадры, слишком драматически порывающие с конвенциональностью, с черно-белой классикой, со взглядом автора-мужчины. Да, в книгу попали фотографии новой волны документалистики и современного искусства вроде Уильяма Кляйна и Роберта Мэпплторпа, но в ней трудно представить себе не только что-то шокирующее вроде работ в БДСМ-стилистике или снимков членов крупным планом того же Мэпплторпа, но и радикальное с художественной точки зрения, например, раскрашенные контактные отпечатки Кляйна (хотя, строго говоря, последние он начал делать чуть позже выхода книги). В ней явно нет места активно развивавшейся в момент написания «Camera lucida» женской фотографии: снимков вытесненных на периферию общества героев Дианы Арбус, цветных и нарочито любительских кадров Нан Голдин или *film stills* Синди Шерман. Через категорию «пунктума» трудно было бы описать коллажи и *tableaux vivants* 19 века, облака Альфреда Штиглица и авангардные эксперименты Ман Рэя, цвет Уильяма Эгглстона или же исследовательские снимки супругов Бехеров. Все слишком шокирующее или, наоборот, чересчур «скучное», все играющее со связью с референтом или уходящее от «решающего момента», по сути, оказывается за рамками интереса Барта.

Без сомнения, делая свои импрессионистические аффективные зарисовки, Барт не собирался создавать каталог всех жанров фотографии (хотя слова «любая фотография» встречаются в «Camera

---

сложным образом встроен в соматосенсорный опыт человека. В этом различении я опираюсь частично на психоанализ, частично на гуманитарную теорию аффекта (особенно на работы Брайана Массуми).

<sup>4</sup> Если в выходных данных указана работа не на русском языке, перевод автора статьи.

<sup>5</sup> Элкинс хотел «написать стерильную книгу, с минимальными вкраплениями пафоса, искусства, памяти, потери или ностальгии, потому что я считаю, что фотография также и об этом» (Elkins, 2011, p. 220).

lucida») (Барт, 1997, с. 130). Желание всеохватности говорит, скорее, о наших ожиданиях от теории фотографии, дисциплины юной и имеющей дело с чем-то в процессе становления, а не с готовыми категориями. И все же можно сказать, что положения «Camera lucida» будут хорошо работать только для определенного типа фотографического взгляда – и оптики. Но что это за взгляд?

Хотя Барт включает в книгу постановочный портрет Надара, пикториальный эксперимент Альфреда Штиглица, социально-критический снимок Льюиса Хайна, стрит-фотографию Уильяма Кляйна, репортаж Козна Вессинга, анонимный кадр из собственного семейного альбома и даже первый известный снимок Нисефора Ньепса, как читатели и зрители книги мы чувствуем, что все эти работы объединены между собой общими качествами. Пожалуй, весь этот блок снимков можно было бы определить как «черно-белую классику» с «сертификатом присутствия» (Там же, с. 130). Именно на эту традицию после революции постмодерна в фотографических теориях и арт-практиках многие привыкли смотреть с легким презрением. Впрочем, рассматриваемые Бартом кадры все же достаточно разнообразны, а многие из их авторов в свое время не входили в мейнстрим. Отталкиваясь от фразы Элкинса о том, что автор «Camera lucida» прячет от читателя «негуманистическую, лишнюю эмоций сторону» (Elkins, 2011, р. XI), эту традицию можно было бы определить не столько как «гуманистическую», сколько как «имеющую человеческое измерение» или «стремящуюся иметь отношение к жизни», но одновременно выводящую и к «надчеловеческому» (законам оптики, присутствию машины), и к социальному. Тело фотографа, сама его способность чутьем и органами чувств в долю секунды уловить «решающий момент» и вовремя нажать на затвор, вступив в контакт с машиной и во многом подчинив ее себе, становится залогом дальнейшей возможности для зрителя испытать не только аффективные уколы, но и увидеть не замечаемое или старательно скрываемое властью.

Именно таким снимкам посвящена не только «Camera lucida», но и практически все работы теории фотографии 1930–70-х годов, то есть ее эссенциалистского периода, причем разных направлений, от критической теории Франкфуртской школы до гештальт-психологии. Хотя речь в них идет о разных аспектах медиума, а авторы нередко спорят между собой, они описывают примерно тот же комплекс черт. Это мгновенное схватывание реальности, позволяющие увидеть случайные детали, не доступные обычному зрению. Это присутствие аппарата и опора на физические и химические процессы. Это одновременно сходство с объектом, который действительно был перед объективом (семиотики это назовут «иконичностью»), и то, что перед нами «письмо света» – след тонов, отражающихся от объекта («индексальность»). Все это порождает особое доверие к фотографии как свидетельству, даже когда мы подвергаем сомнению ее возможность быть «карандашом

природы». А еще это присутствие в фотографии некодируемой, не дробимой на части, «бесформенной» и «непрерывной» области («сырой оптический материал» Рудольфа Арнхейма (Арнхейм, 1994, с. 131), «доязыковая денотация», «сообщение без кода», «плавающие цепочки» означаемых» Ролана Барта (см. Барт, 1989; Барт, 2003)). И обязательная привязка к бессознательному («оптическое бессознательное» Вальтера Беньямина (Беньямин, 1996)), телу и органам чувств (наличие в фотографии «интимной физической близости ко всем видам человеческой деятельности» у Арнхейма (Арнхейм, 1994, с. 132)). При этом авторы данного периода нередко амбивалентны в оценке фотографии. Так, у Зигфрида Кракауэра (Кракауэр, 1974, сс. 40, 25, 30) фотограф-реалист «вдумчив» и «наделен воображением», а фотография имеет «разоблачительную функцию» и «значительно расширяет поле нашего зрения», однако он же считает ее «угрозой памяти» и симптомом социального заката общества (Krasauer, 1980; см. также Kriebel, 2007; Giles, 2007, pp. 8–9; Ямпольский, 2013). Бертольд Брехт мрачно называет буржуазную фотографию «жутким оружием против правды» (Brecht, 1967, p. 42f; Linfield, 2010, p. 20), но она также может быть и средством борьбы с обманом. Рудольф Арнхейм (Арнхейм, 1994, с. 131) критикует фотографию за поверхностность и отсутствие формальной четкости, но параллельно видит в ней серьезный креативный потенциал<sup>6</sup>.

Подобной двойственностью обладают и современные оценки книги Барта. Так, исследователи чаще всего связывают аффективный заряд фотографии в «Camera lucida» с травмой, горем, меланхолией и депрессией. «Пунктум» «тычет, точит, мучит» (Дамиш, 2014, с. 8). Работы Барта цитируются и изучающими индивидуальную и коллективную травму (*trauma studies*) – см., например, недавнюю книгу Маргарет Иверсен (Iversen 2017)<sup>7</sup>. Но «пунктум» – это не только «одновременно рана и стрела» (Петровская, 1999), но и «любовь как аффект», «любовь, сохраняющая интенсивность боли, любовь, неперевожимая ни на один из используемых человеком языков» и даже подрывающая само визуальное (Петровская, 2012). Гюльсум Депели же, читая Барта через Мерло-Понти, в своем «оптимистичном прочтении» вообще выводит «пунктум» за рамки горя и меланхолии, видя в словах Барта о «насильственности фотографии» как указание на интенсивность и плотность, не обязательно связанную с болью (ср. сравнение с сахаром у самого автора «Camera lucida»<sup>8</sup>). Депели имеет в виду даже не «сладкую

<sup>6</sup> Фотография может быть «местом встречи физической реальности с творческим разумом человека» и «проявлением подлинной природы физической реальности» (Арнхейм, 1994, с. 131).

<sup>7</sup> О следе памяти у Фрейда см., например, Старикашкина, 2016а. о Фрейде, памяти и фотографии см. Bergsetin, 2010.

<sup>8</sup> «Насильственность Фотографии связана не с тем, что она запечатлевает проявления насилия, но с тем, что каждый раз она насильственно заполняет взор и что в ней ничто не в силах подвергнуться отказу или

боль», а просто ее возможное отсутствие, «приглашая Барта выйти за рамки горевания» (Depeli, 2016, p. 36).<sup>9</sup> Трактовка турецкого учебного хотя и кажется необычной и даже может быть воспринята как курьез с перспективы западной теории, особенно интересна при сопоставлении с работой с травмой в современной незападной фотографии.

Столь амбивалентные исследовательские оценки позволяют не только сделать вывод о том, что фотография «бартовского» типа дает выход в дословесную и связанную с аффектом область, в которую каждый проецирует что-то свое. Коллебания между жизнью и смертью, между оптимизмом и пессимизмом, между креативностью и депрессией, между гиперконтролем и полным хаосом напоминают и о тех двух путях, «которым следует Фотография», и о метаниях в гуманитарной теории XX века между строгим аналитическим подходом по естественно-научному типу и взглядом на бессознательные элементы в текстах и изображениях как на нечто полностью не расширяемое, непрозрачное и хаотичное. «Выбор остается за каждым из нас: подчинить ее [фотографии] рассматривание цивилизованному коду прекрасных иллюзий или же столкнуться в ее лице с пробуждением неуступчивой реальности», – именно так заканчивается «Camera lucida» (Барт, 1997, с. 176), и совершенный им выбор вроде бы кажется очевидным<sup>10</sup>. Однако действительно ли он выбирает «безумие», а не «благонаравие»?

Вернемся к корпусу изображений в работах о фотографии 1930–70-х годов. Как и Барт, многие другие теоретики этого периода делают похожий отбор рассматриваемых объектов. Если кто-то, как Беньямин, все же включает в круг своих интересов не только документальную, но и авангардную фотографию, то, например, цвет практически полностью выведен за пределы интереса, что вполне соотносится с историей цветной фотографии в целом. Существовавшая сразу в нескольких формах в начале 20 века (автохромы Люмьеров, методы Сергея Прокудина-Горского и Габриэля Липпмана), она вызвала взрыв интереса у художников, но была быстро забыта «серьезными» авторами и вытеснена в иллюстрированные журналы – в сферу нехудожественного, любительского, непрофессионального, незападного, маргинального и женского, что не может объясняться только большими технологическими трудностями по сравнению с получением черно-белого кадра. Такое вынесение цвета за скобки теории, арт-фотографии и документалистики при-

---

трансформации (то, что ее иногда можно назвать кроткой, не противоречит насильственности этого рода; сахар, по мнению многих, сладок, но мне он представляется насильственным)» (Барт, 1997, с. 137–138).

<sup>9</sup> Семейные фотографии, по Депели (Depeli, 2016, p. 37), занимают «диалектическую позицию» между жизнью и смертью, но все же «находятся на стороне жизни».

<sup>10</sup> Ср. мнение Михаила Рыклина (Рыклин, 1997, с. 189), что в «Camera lucida» «аффективный язык систематически доминирует над критическим».



мерно на полвека – тема для отдельного исследования. Однако в контексте данной статьи важно, что при сравнении с ч/б цветная фотография часто оценивается как более текучая, неконтролируемая и лишенная «остановленности мгновения». Ср. мнение одного из пионеров цвета 1970-х Гарри Груйера: «Для меня цвет – это не абстракция. [...] Это нечто физическое, что связано с волнением, возбуждением, с чувственностью».<sup>11</sup> Цвет также ассоциировался с незападными культурами. В книге «Река цвета» (Singh, 1998) индийский классик Рагубир Сингх, бывший одним из тех, кто вернул цвет в документальность (но до сих пор, что весьма показательно, не входящий в пантеон «первооткрывателей современного цвета» рядом с тем же Груйером или Уильямом Эгглстоном), так объясняет свой выбор: ч/б, возможно, и подходит европейской фотографии, которую он упрекает в объективации, для работы с отчужденностью и экзистенциальной тревогой, но не является естественным для Индии, где нет традиции черно-белого рисунка. Возможно, сам уход от цвета на несколько десятилетий следует трактовать как попытку установления контроля над фотографией как над новым медиумом с размытыми и текучими границами, с наличием пугающе некодируемой, доязыковой области, где невозможна символизация и куда зритель выносится без сита авторского отбора. А с учетом того, что фотография является одновременно порождением и формирующей силой эпохи *modernity* – и над травмой западной современности.

В этом контексте не кажется удивительным, что в период переживания горя (возможно, затянувшегося или осложненного «остановкой» в депрессии<sup>12</sup>) Барт обращается к фотографии описанного типа, игнорируя ее более радикальные формы. Парадоксальным образом именно черно-белая «фотография жизни» делает возможной разговор о смерти. Для Барта она становится не только разящей стрелой «пунктума», но и чем-то вроде терапевтической практики. Модернистская «фотография с референтом» дает возможность испытать одновременно и уколы бессознательного с прорывом к его хаотичности и атемпоральности, и успокаивающее контейнирование с «контролируемой аффективностью». Подобную амбивалентность фотографии отмечают, например, и визуальные социологи, использующие в своей работе с респондентами снимки в основном рассматриваемого типа: «реалистичная» фотография может одновременно переполнять эмоциями и облегчать контакт со сложными воспоминаниям (см., например, Tinkler, 2013, pp. 174–194). Безумие фотографии «постоянно грозит выплеснуться в лицо тому,

<sup>11</sup> Груйер также вспоминает, что еще в 1981 году цвет считался недостаточно серьезным для документалиста, поэтому некоторые возражали против его приема в фотоагентство *Magnit* (Груйер, 2008).

<sup>12</sup> Напомним, что в современном психоанализе работа горя с его энергией и активным движением отличается от состояний депрессии и меланхолии, блокирующих возможность «переработки» травмы.

кто на нее смотрит» (Барт, 1997, с. 173), но вопреки утверждаемому в тексте выбору оно хорошо контролируется им путем отбора объектов для анализа.

Визуальное как безопасный контейнер:  
постмодернистская критика, «игривые колебания»  
метамодерна и современная рецепция Барта

Напомним, что «контейнирование» – термин из области психоанализа, связанный в первую очередь с работами Вилфреда Биона, а также Дональда Винникотта и Мелани Кляйн. Согласно этим авторам, младенец на ранней стадии развития (так называемой доэдипальной) сталкивается с сильными аффектами, в первую очередь со страхом смерти, а также с невозможностью все это выразить пока еще не освоенным языком. Однако мать как взрослый человек, способный не пугаться столь сильно, берет на себя функцию распознавания и внешней трансформации желаний ребенка, возвращая их в менее пугающей форме.<sup>13</sup> Таким прочным и одновременно гибким «контейнером», особенно для взрослого, может быть как другой человек, так и способы мышления и концептуализации жизненных переживаний (Rustomjee, 2007). Взрослый человек нередко пытается восполнить недостаточность раннего контейнирования<sup>14</sup> – через личные отношения, контакт с художественными произведениями или в психотерапии. Смерть матери, способствуя регрессу, может заставить переживать все эти процессы снова.

Безусловно, психоаналитические и психотерапевтические теории не могут быть использованы прямолинейным образом для анализа «Camera lucida». Однако стоит отметить, что успокаивающая функция «фотографии жизни» неоднократно вписывалась исследователями в контекст модернизма.<sup>15</sup> Начиная с постмодерна ее начали критиковать за то, что она создавала для отдельных членов общества из привилегированных групп безопасность в проживании сложных эмоций и аффектов. Выводя в визуальное поле то,

<sup>13</sup> «Нормальное развитие обеспечивается такими отношениями между младенцем и грудью, которые позволяют младенцу проецировать чувство, скажем, того, что он умирает, в мать и реинтроецировать его после пребывания в груди, превратившего это чувство в переносимое для младенческой психики. Если мать не принимает эту проекцию, младенец ощущает, что с чувства, будто он умирает, срывается значение, которым оно обладает. Тогда он реинтроецирует не страх смерти, ставший переносимым, но безымянный ужас» (Блон, 2008 I. См. также Блон, 2008 II).

<sup>14</sup> Искажения во взаимодействии приводят к двум другим типам контейнирования, тревожному или хрупкому (Хиншелвуд, 2007).

<sup>15</sup> Ср. также противопоставление Вадимом Рудневым «невротического дискурса» модернизма и «психотического дискурса» авангарда и постмодерна (Руднев, 1999).

как живут невидимые и маргинализованные члены социума, она также позволяла авторам испытывать сильные эмоции за счет не защищенного от вторжения камеры и более сильно страдающего субъекта (ср. случай Дианы Арбус). Вслед за Сюзан Зонтаг многие критики считают, что такая фотография также способствовала замыливанню взгляда и успокоению более благополучной публики идеями, что все трагедии происходят где-то вдали от дома.

Эрин Мак Нейл проводит разграничение между модернистским «рефлексом» и постмодернистской «рефлексивностью», утверждая, что модернистская фотография «концентрировалась на теле фотографа и его<sup>16</sup> (часто агрессивном) отношении к реальному миру». Рефлекс в модернистском смысле объединяет индексальную природу фотографии и ее нацеленность на объект (*objectness*), а также способность фотографа «запечатлеть» и создавать порядок из опыта» (McNeil, 2013, pp. 21–22, 28).<sup>17</sup> Но утверждая естественность такого взгляда, «модернизм поддерживал капиталистические практики, а также классовость, сексизм, гетеросексизм и расизм» (Там же, р. 33). Сопrotивляясь этому, фотографы постмодерна «подвергли сомнению узко понимаемые категории правды, объективности и власти», ушли от дискурса естественности и связи с телом автора (*embodiment*), «стремясь поместить его или ее<sup>18</sup> в более широкий контекст социальной обусловленности» (Там же, pp. 21–22). Именно в этой логике позицию Барта в «*Camera lucida*» и называли «реакционной», особенно пеняя ему на уход от демифологизации общества. Что касается фотографической практики постмодерна, то она отреагировала на фотографию модернизма разнообразными способами, начиная отказом от мейнстримовых художественных и экспозиционных приемов (уход от ч/б и утверждение цвета, появление размытости, «неправильные» композиции, демонстрация в виде новых экспозиционных форматов – проекций, инсталляций) и заканчивая появлением «фотографии без пунктума» – «скудной», «банальной», не цепляющей эмоционально.

В последние 10–15 лет, однако, фотографические практики и теории вышли за пределы и самого постмодерна, одновременно усвоив его уроки и уходя от однозначной критики модернизма. Мы вступили в новую эпоху с пока не устоявшимся названием: «метамодерн», «альтермодерн», «дигимодернизм», «постпостмодерн», «постмилленианизм», «псевдомодернизм», «неомодернизм» и т. д. Среди выделяемых в множестве исследований и манифестов черт – пересмотр отношения к иронии и деконструкции, расплывание границ, упор на ценности разнообразия и многополярного мира, новые романтизм и искренность. Особую роль играет и про-

<sup>16</sup> Курсив автора статьи.

<sup>17</sup> Ср. также размышления Лоры Малви о скопофилии/объективизации и нарциссизме/идентификации с другим как «приносящих удовольствие структур видения» в классическом кинематографе (Малви, 2000).

<sup>18</sup> Курсив автора статьи.

изошедший «эмоциональный/аффективный поворот»: повышение внимания к сфере эмоций, роли коммуникации, эмпатии и диалога, интерес к не выводимым до конца в текст аффективным следам, возникновение новых гуманитарных междисциплинарных полей, в частности «истории эмоций» и «теории аффекта», объединение сообществ вокруг определенных чувств и т. д. В фотографии мы видим множество новых тенденций на уровне как тематики и концептов, так и конкретных художественных и экспозиционных практик (например, «аффективного музея»<sup>19</sup>), жанров<sup>20</sup>, а также ряда приемов (увеличение длины проекта, совмещение разных композиций в рамках одно серии, мульти- и трансмедийность и т. д.).

В наше время «Camera lucida» оказывается одновременно реабилитированной с точки зрения важности поиска следов дословесного опыта в фотографии и критикуемой за отстраненность от другого. Так, Елена Оксман призывает произвести переоценку именно тех мест в поздних текстах Барта, которые, как казалось ранее, «регрессировали к наивной квази-феноменологии» (Охман, 2010). Маргарет Олин, рассматривая историю подмены Бартом на снимке чернокожей пары Джеймса Ван Дер Зее ожерелья на шее героини видением тонкой золотой цепочки, которую носила его незамужняя тетка, упрекает его в приписывании более социально уязвимым чуждой идентичности (Olin, 2002; Olin, 2012) – тот самый «грех», с которым Барт 1950-х боролся в рекламной и политической фотографии. Для Олин в 2000-х годах чувства, аффекты и эмоциональный стиль письма оказываются ценностью, но не более значимой, чем сопереживание и попытка установить контакты с другим. Интересно, что Барт, приходящий к концу «Camera lucida» к «немодному до странности слову – Состраданию», приводит в пример такого сочувственного восприятия другого как раз «ту же негритянку с колье на шее» (Барт, 1997, с. 173). Это выводит нас к современной проблематике учета субъективности и проективных идентификаций исследователя (см. ниже).

Работы 2000-х и особенно 2010-х годов, однако, не просто критикуют Барта с новых позиций или реабилитируют его субъективный стиль письма: нередко они пытаются совместить полюса аналитики и аффекта. В целом одной из базовых черт современной фотографии и ее теории является нахождение между полюсами, ранее жестко друг другу противопоставленными, снятие (би)

<sup>19</sup> Об аффективном музее см, например, Завадский, Склез, Суверина (2019); Brower, 2018; Gokcigdem, 2016.

<sup>20</sup> Например, это появление жанра «докарта» и в целом выход за прежнее разделение на документальность и арт (с сопутствующим кризисом СМИ и этическими проблемами новых медиа), уход остановленности мгновения и интерес к потоку жизни, который невозможно зафиксировать в единственном кадре, повышение роли любительства и приход на сцену все новых групп, прежде маргинализированных (в том числе местных школ за пределами запада), и проч.

полярности. Еще в 2006 году Ти Джей Демос описывал процесс собственного колебания между противоположными позициями: представлением об «исчерпании себя» фотографией, «переродившейся во [...] множество пост-фотографических форм, в мультимедийные инсталляции и цифровые видео», и идеями о «реванше фотографии как самостоятельного медиума», с документальным поворотом и вытеснением постмодернистских практик (Demos, 2006, p. 6)<sup>21</sup>. Новая фотография 2000-х и 2010-х годов также часто не делает попытки авторитарного соединения черт обеих эпох, а создает пластичные и гибкие конструкции, в которых на первый план может выходить то одно, то другое. Вместо постмодернистского отрицания фотографии модернизма как «реакционной» и возникновения на ее месте достаточно однозначно читаемого ироничного пастиша автор метамодекна соединяет моменты в истории фотографии более многослойно. Вместо объединения рефлекса и рефлексивности художники находятся в «игривых колебаниях» (*playful oscillation*) между модернизмом и постмодерном, «выдергивая ниточки сигнификации из более крупного полотна, и используют остающуюся сигнификацию для начала нового диалога» (McNeil, 2013, p. 35).

Эта тенденция видна как в проектах конкретных авторов, так и в сосуществовании жанров, противоположным образом работающих с чувствами, – например, отстраненной *deadpan photography* с фототерапевтической фотографией, с упором последней на исследование телесного опыта и чувств. А такие фотографические проекты, как фотокартины с фантазиями о событиях конца 16 века Эрвина Олафа или же эклектическое переосмысление классических живописных полотен дуэтом Spenser Chadwick, говорят о значительно большей амплитуде маятника колебаний, выводящих за пределы не модернизма или постмодерна, но и *modernity* в целом. Интерес к «осцилляции» проявляют и исследователи из других областей (см., например, Johnson, 2012; Щитцова, 2018, с. 101), а авторы манифестов метамодекна считают ее одной из основных черт новой эпохи в целом, отсылая к платоновскому «метаксису», то есть к колебанию между противоположными полюсами и возможности снятия самого их противопоставления (Vermeulen and Van den Akker, 2010; Turner, 2015). Особенно важно для нашего анализа, что Люк Тернер отмечает, среди прочих, колебания «между апатией и аффектом» (Turner, 2015).

Отдельно стоит сказать и о происходящей на наших глазах переоценке, в позитивном ключе, «классической документальности», например, у Ариэллы Азулай, по сути, возвращающей в теорию фотографии легитимность понятию «гуманизм» (Azoulay, 2008; Азулай,

<sup>21</sup> Пока не опубликованный перевод Ольги Аннануровой был выполнен к проводившейся мною в 2018 году ридинг-группе в московском музее «Гараж» («Новая теория фотографии»: <https://garagemca.org/ru/event/reading-groups-2018>).

2018), и идущего еще дальше Фреда Ритчина, размышляющего о возникновении на месте традиционной документальности революционной и пластичной «цифроквантовой фотографии». Двусмысленность и неуверенность, которых классическая документальная фотография всячески избегала, в том числе при помощи заголовков и требования точности («камера никогда не лжет»), могут стать не злом, а благом, не ложью, но взрывом новых смыслов (Ritchin, 2009, p. 178, ср. также Elkins, 2008; Kriebel and Zervigon, 2016).

Возвращаясь к бартовскому «пунктуму» в контексте теории фотографии эпохи метамодерна, можно отметить, что, например, Элкинс, хотя и спорит с «Camera lucida», не говорит о том, что идеи Барта неверны по отношению к определенному типу изображений. Скорее, речь идет об отрицании тотальности взгляда на фотографию, перенесения на нее черт только одного из ее видов. Однако некоторая жесткость его противопоставления «фотографии с пунктумом» и «фотографии без пунктума», как кажется, – все же дань оппозициям постмодерна.<sup>22</sup> Жесткость последних, накрывавшая теорию фотографии практически весь 20 век, разрешается в метамодерне. Так, в вышедшей в 2018 году статье в *Psychoanalytic Review*<sup>23</sup> Дана Амир проводит параллель между понятием «пунктума» у Барта и методом психоаналитических *case studies* (каким он должен быть в идеале): динамическая игра между «культурным контекстом» и тем, что может его уколоть и подорвать, оказывается очень важной в ситуациях, когда нам необходимо уловить что-то неосознанное и ускользающее от выражения во времени, пространстве и языке. Желание же избавиться от амбивалентности заставляет слишком сильно пригвозждать неуловимые вещи словами, лишая их глубины (Amir, 2018). С этой точки зрения по-новому читаешь слова Барта о том, как он «раскачивался» между двумя языками, экспрессивным и критическим» и «свидетельствовал о единственной достоверной вещи, какая во мне была (какой бы наивной она ни казалась) – об иступленном сопротивлении любой системе редукции» (Барт, 1997, с. 17). Впрочем, возможно, исследователи новой эпохи вычитывают в «Camera lucida» больше пластичности и колебаний, чем было заложено ее автором.

<sup>22</sup> Как и, например, радикальный спор Элкинса и Джанет Вульф, показывающий разлом между способом всматривания искусствоведа новой волны в изображения как в чистый аффект и хаос бессознательного (ср. также работы Жоржа Диди-Юбермана) и крайним беспокойством социолога и феминистки о невозможности тотального исследования изображения через понятия дискурса и символа, в методологиях критической теории (Wolff, 2012). Почти панические нотки статьи Вульф смутной тревогой напоминают работы о фотографии Брехта (см. Linfield, 2010, pp. 22–23).

<sup>23</sup> Журнал, издающийся уже более ста лет, – журнал американской Национальной Психологической Ассоциации Психоанализа (NAPAP).

«Пунктум» и «отстраненная» фотография:  
советская и ранняя постсоветская травма  
и «замерзание» актуальности

Происходит ли, однако, снятие жесткой оппозиции аналитического и аффективного методов исследования и переосмысление «фотографии с пунктумом» на постсоветском пространстве? Для ответа на этот вопрос вернемся к моему опыту преподавания «Camera lucida» в рамках дисциплин «Теория фотографии», «Анализ фотографического изображения» и «Визуальные исследования» в России, Беларуси и Литве.

Одно из упражнений, связанных с «Camera lucida», выполняемых моими студентами, состоит в определении собственных «пунктумов» в документальной фотографии модернистского периода (а иногда и более позднего, с установлением отличий) – для лучшего понимания прочитанного. Этот снимок мы или выбираем вместе, потому что он «чем-то цепляет» большую часть аудитории, или каждый и каждая пытается найти их в любом нравящемся изображении. В каком-то смысле мы пытаемся пойти «дальше Барта» и понять – может ли вообще хотя бы что-то объединить столь разных людей в поиске чего-то, что ускользает или вдруг «выпрыгивает». При желании можно отказаться от публичного озвучивания чувств, чтобы уйти от избыточного самообнажения (ведь обнаружить перед другими «пунктум» для некоторых может означать довольно сильную степень раскрытия движений души), однако большинство обычно все же участвует в этом совместном задании. Для многих из нашедших свой *punctum* он оказывается не связанным с горем или смертью (часто у юных людей еще нет такого опыта), однако практически всегда он пронизан синтезом чувственных ощущений. Типичное описание: «вон тот кусочек забора, который вдруг выводит к звукам и запахам детства, к ощущению уязвимости, но до конца выразить словами я это не могу». В рамках второго упражнения, рассматривая снимки, которые нравятся большинству, мы нередко находим, что основное их отличие от «неинтересных» или «никаких» – это именно наличие в них «пунктумов» для нескольких человек (хотя и очень различающихся между собой). Однако отношение к «не цепляющему» различается в зависимости от аудитории. Для слушателей фотошкол, стремящихся овладеть практическими техниками съемки, *punctum* оказывается важным инструментом понимания того, «что такое хорошая документальная фотография». Университетские студенты и особенно те из них, кто связан с современным искусством, наоборот, относятся к нему весьма критически, не находят его в снимках любого периода либо говорят о важности «фотографии без пунктума».

Последнее выражение чаще всего описывает так называемую *deadpan photography* (рус. «бесстрастная», «невывразительная») – один из видов современной съемки, возникший в эпоху постмо-

дерна, получивший особое распространение на западе в 1990-х годах и ставший главным стилем российской фотографии в районе 2010-х годов. Родоначальниками эстетики *deadpan* считаются супруги Бехеры, а самыми активными продолжателями – их ученики из Дюссельдорфской академии художеств, хотя иногда ее корни находят и в более раннем движении «Новой объективности» (*Neue Sachlichkeit*). Цель такой фотографии – создание снимков, прямо противоположных тем, которые Барт анализирует в «*Camera lucida*», то есть не стремящихся установить личные связи между фотографом, объектом и зрителем. Это позволяет совершенно иным образом подходить к исследованию социального и политического: «Акцент делается на фотографии как способе видения за пределами ограничений индивидуальной перспективы, картографирования соотношений сил, управляющих созданным человеком и природными мирами и невидимых с обычной индивидуальной точки зрения» (Cotton, 2014, p. 81). Это также вполне осознанное производство и одновременное препарирование того самого «ощущения скуки, тошнотворности, как будто, универсализировавшись, изображения производят мир без различий (безразличный мир)», о котором Барт пишет с нескрываемым отвращением (Барт, 1997, с. 176). Жак Рансьер напрямую противопоставляет «объективную» фотографию Бехеров или «монументальные портреты в остальном равнодушных индивидуумов, представленных без какой бы то ни было ауры» Ренеке Дейкстры и бартовский «пунктум», а также «так было» (*ça a été*), прославляющие «чистый аффект, не загрязненный какой-либо сигнификацией» и пытающиеся освободить «удовольствие от изображения от власти семиологии» (Ranciere, 2009, p. 8, 13; Ranciere, 2007, p. 15). Отметим, что сам Рансьер, однако, во многом заинтересован в снятии этой оппозиции и в поиске промежуточных форм.

Интересно, что существует явный раскол при оценке фотографии *deadpan*, которую противники (чаще всего это сторонники «фотографической классики») называют «мрачной» и «депрессивной», но авторы, ассоциирующие себя с современным искусством, отмечают довольно эмоциональными эпитетами позитивного спектра: «спокойная», «взвешенная», «уникальная», «манящая», «затягивающая», «завораживающая». И конечно, «объективная». На «объективности», однако, хотелось бы остановиться чуть подробнее. Парадоксальным образом постмодерн, подвергший полной деконструкции это понятие, стал временем возникновения вида фотографии, авторы и исследователи которого активно им оперируют. «Объективность» в *deadpan* связана с приписыванием высокой значимости научному взгляду на мир. Такую фотографию часто называют «исследовательской», потому что она имитирует дистанцию от объекта и нейтральность гуманитарного анализа определенного типа – именно того, которому Барт противопоставляет свое «аффективное письмо».



Интересно, однако, что подобные представления о научности тяготеют скорее к методам естественных и точных наук, практически полностью игнорируя весь спектр дискуссий о субъективном опыте исследования и его месте в науках гуманитарных, – начиная от размышлений Вильгельма Дильтея и заканчивая современным интересом к данной теме. Ср. также мнение о том, что «пунктум» упоминается в исследовательском дискурсе так часто, потому что исследователи пытаются «протащить контрабандой их личный отклик в научное письмо» (Elkins, 2011, p. 41). Однако гуманитарные науки сейчас, вполне в духе метамодерна, заняты преодолением прежнего раскола между сторонниками жесткой социальной детерминированности сферы духа и исследователями аффекта, сводящими субъективность к интроспекции, изоляции и недоступности для другого, а также между сторонниками строгой научной дистанции и теми, кто допускает эмоции в свою научную работу.<sup>24</sup> Это, однако, не отражается в рассуждениях об «исследовательском взгляде» даже у сторонников нового витка *deadpan*.

Как мы видим, в жанре «отстраненной фотографии» изначально была заложена некоторая проблемная нерerefлексивность, возможно, связанная с остротой полемики с «идеологическим противником» – «фотографией жизни», составляющей основной корпус образов «*Camera lucida*». Эта проблемность усиливается и преломляется не вполне ожидаемыми способами при попадании в постсоветский контекст.

Как показала в книге *The Aesthetics of Boredom. Lithuanian Photography 1980–1990* Агне Нарушите, в Литве увлеченность «скудной фотографией» четко поделила авторов по поколенческому разлому. Поколение Витаутаса Бальчитиса, Ремигиюса Трейгиса, Гинтаутаса Тримакаса увлеклось в 1980–90-е годы фотографией, «в которой ничего не происходит», на волне противопоставления себя не только советскому опыту с его бравурным оптимизмом, но и первому поколению «литовской школы» – Анатанасу Суткусу, Ромуальдасу Ракаускусу, Александрасу Мацяяускасу и др. Нарушите разводит западный (американский) и постсоветский фотографический опыт переживания нейтрального, скучного и лишённого «решающего момента»: если в США эстетика скуки и монотонности «означала только уход или отвержение социальных идеалов и отказ вступать в коммуникацию, то производство пустоты в альтернативном искусстве Советского Союза было опасным для самих художников и было формой активной оппозиции». Оно также было своеобразной формой утаивания идущей под нейтральной

<sup>24</sup> Я писала об этом подробнее в Musvik, 2019. См. также, например, Loughran, Mannay, 2018 и Roper, 2015. Исследованием границ между письмом, процессом видения и созданием объектов визуальных искусств, включая проблемы проективной идентификации с объектами творчества и интроспекции в исследовательском письме, также занимается арт-терапия (см. McNiff, 1998).

поверхностью активной работы, эзоповым визуальным языком: «сопротивление и свобода слова были скрыты под покровом пустоты». Ср.: «во время перформансов [московской арт-группы] «Коллективные Действия» значения и сигнификации оставались невыраженными не только потому, что было небезопасным делать публичными некоторые «антисоветские» высказывания, но и потому, что скудость информации создавала пространство для духовности, которое было изгнано из общественной жизни и даже речи». (Narušytė, 2010, pp. 172–174). Интересными представляются и размышления Нарушите о природе скуки в советском официальном опыте и окружающем пространстве: вместо визуальной перегрузки от избытка информации советский субъект постоянно сталкивался с ее нехваткой (Там же, pp. 129–131).

Литовская исследовательница не развивает этот тезис на визуальных примерах из советской фотографии, однако это именно то, что мы делаем со студентами, одновременно изучая «*Camera lucida*» Барта и фотографию 1930–70-х годов. В какой-то момент меня заинтересовало, что первая группа студентов (то есть те, кто ориентирован на освоение техник съемки), описывает свои трудности с получением желаемой фотографии в духе Надара, Зандера, Кертеша и Аведона примерно теми же словами, которыми я сама бы могла обозначить ощущения от официальной советской фотографии 1950–70-х годов: «как будто очень трудно пробиться одновременно и к реальности, и к самому себе», «не могу зацепить эмоции», «не вижу тем в окружающем мире» и т. д. Это ощущение безликости, повтора приемов, предсказуемости и отсутствия возможности проникнуть под поверхность гладкого и вроде бы сделанного по всем правилам изображения чем-то напоминает то, что Михаил Рыклин называет у Барта «неуступчивым аутизмом фото» (Рыклин, 1997, с. 197)<sup>25</sup>. Однако если, несмотря на возможные нарушения в динамике процесса горевания и застревания Барта в депрессии, его книга обладает несомненной энергией, становясь своего рода попыткой вырваться за пределы невыносимого состояния остановки и хождения по кругу, то «блокирующая стерильность» работ некоторых современных российских сторонников классической, еще модернистской «прямой фотографии» (не занимающихся при этом, однако, концептуализацией «скудного» и «банального») нередко кажется тотально безжизненной и находящейся

<sup>25</sup> Ср.: «Невосполнимость потери погружает нас не в непосредственное как таковое; напротив, она делает непосредственными наиболее привычные опосредования, которые мы, находясь в таких состояниях, повторяем с упорством марионеток. Фотография с ее особым отношением к бессознательному – отличная метафора первичного процесса, который с помощью *punctum*’ов замыкается на самом себе – заручается необходимым ему алиби одиночества. [...] Отсюда невозможность катарсиса и его современного аналога, трансфера; они блокируются безнадежным избытком присутствия» (Рыклин, 1997, сс. 196–197).

полностью вне контакта между автором, объектом съемки и зрителем. Как выясняется на занятиях, путь к их преодолению, которого хотят сами авторы, лежит не только в изучении теории «решающего мгновения» Картье-Брессона, но в понимании, почему ни он, ни Барт не были бы возможны в Советском Союзе.

Опознаваемая фотографиями потеря контакта в собственных снимках удивительным образом перекликается с работами советских репортеров послевоенного времени. При просмотре подряд множества газетных репортажей 1950–70-х годов, сборников к юбилеям СССР и Октябрьской революции или открыток с видами городов нередко складывается впечатление, что практически любой кадр, будь то изображения комбайнов и сельской страды, архитектурная съемка улиц или всевозможные «Юности» и «Молодости», мог быть сделан как минимум десятком фотографов: угадать авторство временами практически невозможно. Ракурсы, темы, сюжеты постоянно повторяются и воспроизводятся. Даже «жанровая фотография», то есть зарисовки повседневности, которые начали снимать в эпоху оттепели, создает впечатление «новой человечности», позволенной только в специально отведенных местах и в ограниченном наборе сюжетов, внутри внешней идеологической рамки.

«Бескачественность» советской послевоенной фотографии, связанной с репортажной и документальной съемкой, не была связана, конечно, ни с *deadpan* постмодерна, ни с пустотой как сопротивлением. Основная причина отказа от «прямой фотографии» — цензура, причем не только тематики съемок, но и самой основы такой фотографии. Несколько десятилетий подряд профессионалом в СССР считался только репортер, снимавший по идеологическому заказу и конструирующий реальность через «организацию съемки» (Стигнеев, 2007, сс. 134–135), или мастер в ателье. В новом репортаже, мобилизующем, агитационном и пропагандистском, но отказавшемся от регистрации или рефлексии над современностью, не было места уколам внезапными деталями. Кроме того, стоит вспомнить и особенности типа авторства советской эпохи, описанного Татьяной Кругловой: склонность к компромиссу, максимальное количество стратегий приспособления к требованиям заказчика, негативная идентичность, избыточность опоры на авторитеты, потребность во внешнем задании и руководстве, стирание индивидуальной манеры, страх самовыражения, утрата способности к рефлексии и самоанализу (рассматриваемые обществом только в качестве атрибута человека, ведущего двойную жизнь), одержимость чувствами стыда и вины и проч. (Круглова, 2005). Эти чувства студенты обычно считают личными проблемами, однако начинают опознавать их политическую и историческую подоплеку после занятий с чтением передовиц газеты «Правда» 1930–50-х годов. Подобная «беспризнаковость» была отрефлексирована и концептуализирована у некоторых авторов фотографического анде-

граунда, особенно Харьковской и Московской школ, – например, в «Неоконченной диссертации» Бориса Михайлова (1984–1985) или в «Архивной серии» Евгения Павлова (1965–1988).

Уже в перестроечное время и в 1990-е годы в постсоветской и российской фотографии была предпринята попытка восстановления независимой документальности. Авторы перестройки, однако, столкнулись с наибольшими трудностями в возрождении именно «прямой» фотографии, которая, в отличие от быстро институционализировавшегося современного искусства, не получила реальной финансовой поддержки или востребованности. Тотальность ее крушения, впрочем, так и не была до конца осознана в эпоху краха СССР, а процесс оборвался к середине 1990-х – 2000-м году и возобновился в России только к 2010-м. Сам расцвет *deadpan* можно связать с новым исследовательским интересом к визуализации разнообразия собственной страны, с желанием, однако, о(т)странения от политического гнета и информационного хаоса современности. Это активное остранение, однако, оборачивается недостатком рефлексии над связями собственного творчества с фотографической «бескачественностью» советского и раннего постсоветского прошлого.

Фотография российских последователей западного «неэмоционального» стиля изначально опознавалась художественной средой как «прогрессивная», «молодая» и «новая» (ср. «новая документальность»), однако в данный момент стоит, скорее, говорить о фотографии определенных поколений, рожденных, за парой исключений, не ранее 1977–79-х – не позднее начала 1990-х годов. Интерес к *deadpan* проявляли авторы сразу нескольких ярких групп, занятых как *photography as contemporary art*, так и делающих упор на документальность, а нередко и работающие на их стыке. В частности, можно обозначить следующие объединения: Фотодепартамент, школа имени Александра Родченко, арт-группа «Department of Research Arts» и, с некоторыми оговорками, «Ассоциация худших фотографов», а также авторов, не примыкающих ни к одному из них (например, Александра Гронского и Максима Шера). Проекты и серии разных фотографов различаются тематически и художественно, однако стилистическое единство включает в себя определенный набор видов и жанров съемки. Чаще всего это ландшафт/пейзаж с большим количеством объектов не замечаемой зрителем повседневности, а также портрет с некоторыми устойчивыми чертами (на пустом или затемненном фоне, без попыток смягчить черты или «приукрасить» героев). Особую категорию составляет съемка отдаленных территорий или коренных народов.

Несмотря на разницу между авторами и группами и частичным отказом от этой стилистики у ряда фотографов к 2019 году, *deadpan* до сих пор ощущается как одна из главных отличительных черт в российской фотографии 2000–2010-х годов – своего рода *The Style*. Представляется интересной именно тотальность такого

взгляда: в поле видимости слабо представлены или совсем не развиваются другие современные жанры, — например, док-арт, *staged photography*, фототерапия или переосмысление классической живописи. На этом фоне бросается в глаза сосредоточенность большинства российских авторов на исследовании личного материала и микроистории, без выхода к «большим» политическим темам вроде массового террора. Стоит отметить, что не существует текстов арт-критиков или исследователей, которые бы подробно проанализировали явление именно *deadpan* в российском и постсоветском контекстах.

Подобная научная и критическая «безъязыкость» подвигла группу авторов, работающих с постсоветским ландшафтом, провести выставку «Новый пейзаж», по сути, взяв на себя работу кураторов и исследователей собственного творчества. Изначально экспозиция собрана для арт-галереи екатеринбургского Ельцин-центра в марте-мае 2018 года, а затем показана в других городах. Двое из семи авторов, Анастасия Цайдер и Петр Антонов, курировали выставку. Ряд фотографов, чьи работы были представлены в экспозиции, в последнее время отходит от *deadpan*, для других это остается актуальным стилем, но интересной была именно попытка осмысления. Именно на примере этой выставки, а также сопроводительных материалов и встреч с фотографами, можно было увидеть парадоксы отношения российских авторов с прошлым.

Если в западном «исследовательском» стиле, идущем от американской выставки «Новая топография» (George Esatman House, 1975) и творчества Бехеров и их учеников в Дюссельдорфе, авторы чувствовали свой ориентир и способ остранения, то от советских и постсоветских предшественников они отталкивались, при этом сильно ограничивая объем и содержание фотографии предыдущих эпох. «Советское», например, было сведено только к бравурному и сентиментальному; из него было исключено все скучное и не заполненное эмоциями, а также вся «сломанная документальность» и попытки ее восстановления. Вопрос о том, как именно авторы нашего времени могли бы концептуализировать не только отличие, но и сходство с «советским скучным» и «ранним постсоветским депрессивным»<sup>26</sup>, а также осознать параллели в особенностях обращения с «фотографией с пунктумом», так и не был поднят. В сфере неосознанного и вытесненного остались и идеи о блокировке аффекта и диссоциативном расщеплении<sup>27</sup> как о формах реакции на личную и коллективную травму<sup>28</sup>, вопросы, связанные

<sup>26</sup> Ср. исследование «дискурса ламентации» у перестроечной интеллигенции Нэнси Рис (Рис, 2005).

<sup>27</sup> См., например, Петрановская, 2015.

<sup>28</sup> Существует множество работ о механизмах переживания травмы, в том числе об искусстве после Холокоста и о «предельном» опыте, который ускользает от символизации и воображения, но может быть в какой-то

с колониальным взглядом и его сложностью в России (хотя эту проблематику отчасти поднимал Валерий Нистратов) и, наконец, вопрос о том, как соотнести эстетику *deadpan* с тусклыми и холодными тонами наглядной агитации путинской России 2010-х годов, сглаживающей пики аффекта, замораживающей конфликты девяностых и нормализующей эмоции (ср. размышление о пустоте как центре символической оболочки современной российской идеологии у Сергея Ушакина (Ушакин, 2014)).

Возвращаясь к «1 мая в Москве» Кляйна, нельзя не отметить, что взгляд «незаинтересованного чужака», переживающего собственную травму, каким является Барт в данной ситуации, парадоксальным образом смыкается с отчетливо осознаваемым западным взглядом российского *deadpan*. Советские люди для автора «*Camera lucida*» оказываются одновременно крайне неблизкими (географически, идеологически) и слишком приближенными в эмоциональном смысле. Последнее связано с манерой съемки самого Кляйна, основанной на прямом контакте с объектом, быстром приближении и даже взламывании его или ее границ. Известно, что Кляйн, хотя и продолжал работать в рамках черно-белой документалистики, противопоставлял себя Картье-Брессону с его доктриной невидимого фотографа. Напротив: автор «1 мая» активно участвовал в съемках, подходил близко к героям работ, вызывая различные эмоции и смешиваясь с ними в едином эмоциональном и аффективном пространстве. К тому же «snapshot aesthetics» предполагает «неправильные», нецентрированные, рваные композиции, которые должны передать сам нерв жизни, ее движение и хаотичность.

Такая фотография не контейнирует полностью. Ни аффективное письмо, ни «пунктумы» оказываются, по сути, невозможными в ситуации одновременных слишком сильного приближения к травме страдающего другого (советского человека), на которого Барт смотрит изнутри собственного горя, и его же культурной чуждости, которая делает невозможным «присвоение» этого опыта. Опасность психотически слиться с чистым аффектом, проникающим через взломанные границы объекта, без сита уже существующего знания, заставляет искать последнее в этом снимке, переводя его в чистый «студиум». Точно так же без остранения западным *deadpan* в тяготеющей к симбиотичности постсоветской культуре (см., например, Мухамеджанова, 2014) всегда есть шанс не просто столкнуться с неудобными следами и артефактами непроработанной коллективной травмы, но и погрузиться в нее, вплоть до идентификации с агрессором, особенно если они так и не отрефлексированы. Очевидно, что именно в сопротивлении такому вовлечению можно увидеть одну из причин замкнутости российской новой фотографии 2000–2010-х годов на микроистории и обращения к эстетике *deadpan*.

---

степени переработан, если завершится процесс скорби. См., например, Лиотар, 1993; Caruth, 1996; Hirsch, 1997; многочисленные работы Доменика ла Капры, а также Alexander et al., 2004.

В последнее время, особенно после конфликта с Украиной, на уровне визуальных решений в российской пропаганде наблюдаются отчетливые колебания между полюсами скованности и аффективной несдержанности, с сочетанием выплесков цветов и эмоций в центре (праздничные украшения, псевдоисторические постановки и проч.) и «скучных» тонов на периферии (декор улиц «спальных» районов крупных городов, «тоскливая» предвыборная агитация, отсутствие красного цвета и преобладание синего и серого на некоторых выставках к столетию революции и т. д.). Представляется интересным параллелизм (в какой-то степени кажущийся, но, возможно, исходящий из единой причины) процесса перехода от сдержанности к разухабистому празднику и фонтанированию аффектом в официальной культуре и происходящих попыток выхода за пределы *deadpan* и фотографии в целом у ряда современных авторов. Это часто совпадает с преодолением рамок исследования микроистории или современного постсоветского пространства и новой заинтересованности в тематике массовых травм и репрессий.

Характерно, что случаи глубокой художественной рефлексии над политической и эстетической подоплекой нейтральности или пустоты, в которых, как кажется, их авторам удается в какой-то степени вырваться за пределы безъязыкости, онемения или посттравматической дегуманизации, происходят в последние несколько лет в России за пределами «чистой фотографии», на границе медиа. Рассматриваемые проекты ставят вопрос об отчужденности и визуальном молчании, вскрывая границы фотографии, проблематизируя связь с референтом и размышляя о советском контексте.

Интересно, что разнонаправленные тенденции теперь сосуществуют. Если у Данилы Ткаченко в «Родине» (2017) происходит крушение символизации, с выходом из пространства отстраненно-дистанцированной фотографии предыдущего периода его творчества и опыта «абсолютного отстранения от себя и своей личности» (Ткаченко, 2017) к прямому воздействию на объекты съемки (сжигание, по всей видимости, реальных деревенских домов), а его проект критики оценивают скорее как завершение модернизма (см. мнение Ларисы Гринберг и Ирины Кулик в «Медведев», 2017), то Максим Шер в «Картах и территориях» (2014, галерея Триумф) и Павел Отдельнов в «Промзоне» (2019, ММОМА) выводят фотографию за рамки мономедийности, одновременно создавая пространство для воображения и символической переработки аффекта. Отдельнов, острняя уже саму *deadpan photography* в ее российском изводе через перевод ее на язык живописи (см. также Буров, Плунгян, 2019), обращается к работе с вышеупомянутым «аффективным музеем», а Шер, также вводя в экспозицию элементы последнего, соединяет отстраненную манеру с работой с докартом; оба жанра являются отчетливо современными – краеугольными камнями метамодеерна. В эстетике «аффективного музея» работала также Анастасия Богомолова, которая на Фотобиеннале-2014 в экспозиции

«Дача/сад» представляла архивную фотографию, письма бабушки и горшки с зелеными растениями: их можно было потрогать и даже понюхать, размышляя не только о связи поколений, но и о покореженных отношениях города и деревни, продуктивном дефиците разных эпох и роли огородов в компенсации провалов в государственной политике снабжения.

Намечающееся в российской фотографии разнообразие моделей работы с трудным и трагическим опытом в советском и раннем постсоветском прошлом, преодоления хронического отставания от мирового процесса в догоняющем освоении актуальных жанров с одновременной их не просто локализацией, но переработкой не может не внушать сдержанный оптимизм. Однако по-прежнему сохраняются достаточно серьезная стилистическая тотальность в контакте с современностью, отсутствие попыток более глубокой рефлексии над конкретными точками генетического сходства и местами осознанного разрыва с травмированной «бескачественностью» советской репортажной и документальной фотографии и с меланхоличной визуальной рефлексией 1980–90-х годов над кризисом и разрушением советского строя. Именно здесь, как видится, обращение не столько к бартовской «Camera lucida», сколько ко всей истории рецепции ее основных понятий, особенно включая работы самого последнего времени после «аффективного поворота», может представить важный инструмент для осознания происходящего исследователями и поиска новой оптики художниками.

#### Благодарности

Выражаю особую признательность за мнения, идеи, советы и рекомендации Наталье Кигай, Татьяне Левиной (Постниковой), Галине Орловой, Надежде Плунгян, Светлане Полещук, Юлиане Пучковой, Варваре Сидоровой, Татьяне Сидоровой, Ирине Толкачевой, Альмире Усмановой, Максиму Шеру, Анне Шор-Чудновской, Джеймсу Элкинсу, а также всем моим студентам в ЕГУ и МГУ и участникам ридинг-групп в музее «Гараж».

#### Литература

- Азулай, А. (2018) «Род человеческий»: визуальная Всеобщая декларация прав человека. [онлайн] *Art-гид*. Доступ по: <http://artguide.com/posts/1444>. [Просмотрено 24 марта 2019.]
- Алленов, М. (2003) Очевидности системного абсурдизма сквозь эмблематику Московского метро, или Абсурд как явление истины. В: Алленов, М. *Тексты о текстах*. Москва: НЛО, сс. 8–102.
- Арнхейм, Р. (1994) О природе фотографии. В: Арнхейм, Р. *Новые очерки по истории искусства*. Москва: Прометей, 1994, сс. 119–132.
- Барт, Р. (1997) «Camera lucida». *Комментарий к фотографии*. Москва: Ad Marginem, 223 с.



- Барт, Р. (1996) Великая семья людей. В: Барт, Р. *Мифологии*. Москва: Издательство им. Сабашниковых, сс. 213–216.
- Барт, Р. (1989) Риторика образа. В: Барт, Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, Универс, сс. 297–318.
- Барт, Р. (2003) Фотографическое сообщение. В: Барт, Р. *Система Моды. Статьи по семиотике культуры*. Москва: Издательство им. Сабашниковых, сс. 378–392.
- Беньямин, В. (1996) Краткая история фотографии. В: Беньямин, В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. Москва: Медиум, 1996, сс. 66–91.
- Бион, У.Р. (2008а) Теория мышления. [онлайн] *Журнал практической психологии и психоанализа*, по. 1 Доступ по: <http://psyjournal.ru/articles/teoriya-myshleniya> [Просмотрено 21 марта 2019].
- Бион, У. Р. (2008b) *Научение через опыт переживания*. Москва: Когито-центр, 127 с.
- Буров, М., Плунгян, Н. (2019) Фосген рассеивается. [онлайн] *Colta.ru*. Доступ по: <https://www.colta.ru/articles/art/20677-fosgen-rasseivaetsya> [Просмотрено 17 апреля 2019].
- Груйер, Г. (2008) «Я люблю чувствовать». [онлайн] *Photographer.ru*. Доступ по: <https://www.photographer.ru/cult/person/806.htm> [Просмотрено 17 апреля 2019].
- Дамиш, Ю. (2014) Исходя из фотографии. В: Р. Краусс. *Фотографическое: опыт теории расхождений*. Москва: Ad Marginem, сс. 6–14.
- Ковалев, А. (2010) Аполитизм как опасный мейнстрим. [online] *OpenSpace.ru*, 21/09/2010. Доступ по: <http://os.colta.ru/art/projects/168/details/17921/> [Просмотрено 17 апреля 2019].
- Кракауэр, З. (1974) Глава 1. Фотография. В: Кракауэр, З. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Москва: Искусство, 387 с.
- Круглова, Т. (2005) *Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система*. Диссертация на соискание научной степени доктора наук. Екатеринбург: Уральский государственный университет.
- Лиотар, Ж.-Ф. (1993) Ответ на вопрос: что такое постмодерн? В кн.: *Ad Marginem'93*. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований ИФ РАН. Москва, 1994, сс. 307–323.
- Малви, Л. (2000) Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. В кн.: Гапова, Е., Усманова, А. (сост.). *Антология гендерной теории*. Минск: ПроPILEI, сс. 280–296.
- Медведев, С. (2017) «Родина» в огне. [онлайн] *Свобода*. Доступ по: <https://www.svoboda.org/a/28913666.html> [Просмотрено 17 апреля 2019].
- Мусвик, В. (2014) Израиль, Иран, Ливан: все то, что нам позволено помнить. *Травма в фотографии. Искусство*, по. 4 (591), сс. 30–51.
- Мухамеджанова, Н. (2014) «Расколота личность» как феномен пограничной цивилизации. *Вестник ОГУ*, по. 7 (168), сс. 76–81.
- Петрановская, Л. (2015) Не молчи. Посттравматический синдром национального масштаба. [онлайн] *Спектр*. Доступ по: <https://rus.delfi.lv/news/daily/versions/lyudmila-petranovskaya-ne-molchi-posttravmaticheskij>

- sindrom-nacionalnogo-masshtaba.d?id=46611191&all=true [Просмотрено 17 апреля 2019].
- Петровская, Е. (1999) (Не)возможная наука уникального. [онлайн] *Коллаж-2*. Москва: ИФ РАН. Доступ по: <https://iphras.ru/page48325501.htm> [Просмотрено 17 апреля 2019].
- Петровская, Е. (2012) Punctum: забыть субъективность. [онлайн] *Polit.ru*. Доступ по: [https://polit.ru/article/2012/08/11/al090812/#\\_ftn1](https://polit.ru/article/2012/08/11/al090812/#_ftn1) [Просмотрено 17 апреля 2019].
- Рис, Н. (2005) *Русские разговоры. Культура и речевая повседневность эпохи перестройки*. Москва: НЛО, 368 с.
- Руднев, В. (1999) Психотический дискурс. [онлайн] *Логос*, no. 3 (13). Доступ по: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_03/1999\\_3\\_08.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_08.htm) [Просмотрено 29 марта 2019].
- Рыклин, М. (1997) Роман с фотографией. В: Барт, Р. «*Camera lucida*». *Комментарий к фотографии*. Москва: Ad Marginem, сс. 181–211.
- Старикашкина, Д. (2016a) Концепция памяти в психоанализе: деконструкция индивидуального/коллективного. [онлайн] *Психолог*, no. 1. Доступ по: [http://e-notabene.ru/psp/article\\_18144.html](http://e-notabene.ru/psp/article_18144.html) [Просмотрено 29 марта 2019].
- Старикашкина, Д. (2016b). Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs. искусство памяти. *Международный журнал исследований культуры*, no. 3 (24), 2016, сс. 122–130.
- Стигнеев, В. (2007) *Век фотографии*. Москва: Комкнига, 392 с.
- Ткаченко, Д. (2017) «Нет желания объяснять, что это современное искусство». [онлайн] *Colta.ru*. Доступ по: <https://www.colta.ru/articles/art/16662-danila-tkachenko-net-zhelaniya-ob-yasnyat-chto-eto-sovremennoe-iskusstvo> [Просмотрено 29 марта 2019].
- Ушакин, С. (2014) Вспоминая на публике: Об аффективном менеджменте истории. [онлайн] *Gefter.ru*. Доступ по: <http://gefter.ru/archive/13513> [Просмотрено 30 марта 2019].
- Хиншелвуд, Р. Д. (2007) Контрперенос и терапевтические отношения. [онлайн] *Журнал Практической Психологии и Психоанализа*, no. 1. Доступ по: <http://psyjournal.ru/articles/kontrperenos-i-terapevticheskie-otnosheniya-noveyshie-izmeneniya-v-klyaynianskoj-tehnike> [Просмотрено 21 марта 2019].
- Щитцова, Т. (2018) Между фрустрацией и мобилизацией: эмоциональные диспозиции гуманитарной мысли в условиях нашего военного времени. *Toros*, no. 2, сс. 87–103.
- Ямпольский, М. (2013) Тарковский: память и след. [онлайн] *Сеанс*. Доступ по: [https://seance.ru/blog/shtudii/yampolsky\\_zerkalo\\_speech/#note-25](https://seance.ru/blog/shtudii/yampolsky_zerkalo_speech/#note-25) [Просмотрено 21 марта 2019].

## References

- Amir, D. (2018) Studium and Punctum in Psychoanalytic Writing: Reading Case Studies Through Roland Barthes. *Psychoanalytic Review*, vol. 105, no. 1, pp. 51–65.

- Azoulay, A. (2008) *The Civil Contract of Photography*. Cambridge (Mass.): MIT Press. 592 p.
- Azoulay, A. (2018) Rod chelovecheskii: vizual'naia Vseobshchaia deklaratsiia prav cheloveka [*The Family of Man: A Visual Universal Declaration of Human Rights*]. [online] *Art-gid*. Available from: <http://artguide.com/posts/1444>. [Accessed 24 March 2019].
- Barthes, R. (1997) «*Camera lucida*». Moscow: Ad Marginem, 223 p.
- Barthes, R. (1996) Velikaia sem'ia liudei [*The Great Family of Men*]. In: Barthes, R. *Mifologii*. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh, pp. 213–216.
- Barthes, R. (1989) Ritorika obraza [*Rhetoric of the Image*]. In: Barthes, R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. Moscow: Progress, Univers, pp. 297–318.
- Barthes, R. (2003) Fotograficheskoe soobshchenie [*The Photographic Message*]. In: Barthes, R. *Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury*. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh, pp. 378–392.
- Batchen, G. (2009) Palinode. An Introduction to *Photography Degree Zero*. In: Batchen, G., ed. *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's «Camera lucida»*, Cambridge, MA: MIT Press, pp. 1–30.
- Benjamin, W. (1996) Kratkaia istoriia fotografii. [little History of Photography] In: Benjamin, W. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti. Izbrannye esse*. Moscow: Medium, 1996. pp. 66–91.
- Bergstein, M. (2010) *Mirrors of Memory: Freud, Photography, and the History of Art*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Brecht, B. (1967) [1931]. *Gesammelte Werke in 29 Bänden*. Frankfurt: Suhrkamp, Vol. XX.
- Bion, W. R. (2008a) Teoriia myshleniia [A Theory of Thinking]. [online] *Zhurnal prakticheskoi psikhologii i psichoanaliza*, no.1 Available from: <http://psyjournal.ru/articles/teoriya-myshleniya> [Accessed 21 March 2019].
- Bion, W. R. (2008b) *Nauchenie cherez opyt perezhivaniia* [Learning from Experience]. Moskva: Kogito-tsentr, 127 s.
- Brower, M. (2018) Photography, Curation, Affect. *Journal of Visual Culture*, Vol. 17, no. 2, pp. 177–197.
- Burov, M., Plungian, N. (2019) Fosgen rasseivaetsia [Phosgene Dissipates]. [online] *Colta.ru*. Available from: <https://www.colta.ru/articles/art/20677-fosgen-rasseivaetsya> [Accessed 17 April 2019].
- Caruth, K. (1996) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press. 154 p.
- Cornish, C. (2013) Impermanent Structure: Ian Strange on Suburban. [online] *Open Journal*. Available from: <http://openjournal.com.au/ian-strange-impermanent-structure/> [Accessed 04 April 2019].
- Cotton, C. (2009) *The Photograph As Contemporary Art*. 2<sup>nd</sup> ed. London, Thames & Hudson, 256 p.
- Damisch, H. (2014) Preface. In: R. Krauss. *Fotograficheskoe: opyt teorii raskhozhdanii*. Moscow: Ad Marginem, pp. 6–14.
- Demos, T.J. (2006) Introduction. *The Ends of Photography*. In: *Vitamin Ph. New Perspective in Photography*. London: Phaidon, pp. 6–10.
- Depeli, G. (2015) Looking at Family Photographs: Reading «*Camera lucida*» With Merleau-Ponty. [online] *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*,

- no. 2, vol. 48, pp. 25–38. Available from: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/213174> [Accessed 14 March 2019].
- Elkins, J. (2008) *Photography*. In: Elkins, J. *Six Stories From the End of Representation, Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1980–2000*. Stanford: Stanford University Press, pp. 51–86.
- Elkins, J. (2011) *What Photography Is*. New York: Routledge, 226 p.
- Gailienė, D. (ed.) (2005) *The Psychology of Extreme Traumatization: The Aftermath of Political Repression*. Vilnius: Genocide and Resistance Research Center of Lithuania, Akreta. 330 p.
- Giles, S. (2007) Making Visible, Making Strange: Photography and Representation in Kracauer, Brecht and Benjamin. [online] *New Formations*, Summer 2007, pp. 64–75. Available from: <https://www.americansuburbx.com/2009/10/making-visible-making-strange-2.html> [Accessed 12 March 2019].
- Gokcigdem, E.M., ed. (2016) *Fostering Empathy Through Museums*. London: Rowman & Littlefield Publishers. 330 p.
- Gruyaert, G. (2008) «Ia liubliu chuvstvovat» [I Love Feeling]. [online] *Photographer.ru*. Available from: <https://www.photographer.ru/cult/person/806.htm> [Accessed 17 April 2019].
- Grundberg, A. (1981) Death in The Photograph. [online] *New York Times*. Available from: <https://www.nytimes.com/1981/08/23/books/death-in-the-photograph.html> [Accessed 12 March 2019].
- Hinshelwood, R.D. (2007) Kontrperenos i terapevticheskie otnosheniia. [Countertransference and the Therapeutic Relationship]. [online] *Zhurnal Prakticheskoi Psikhologii i Psikhoanaliza*, no. 1. Available from: <http://psyjournal.ru/articles/kontrperenos-i-terapevticheskie-otnosheniya-noveyshie-izmeneniya-v-klyaynianskoy-tehnike> [Accessed 21 March 2019].
- Hirsch, M. (1997) *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press. 304 p.
- Iampol'skii, M. (2013) Tarkovskii: pamiat' i sled [Tarkovskii: Memory and Trace]. [online] *Seans*. Available from: [https://seance.ru/blog/shtudii/yampolsky\\_zerkalo\\_speech/#note-25](https://seance.ru/blog/shtudii/yampolsky_zerkalo_speech/#note-25) [Accessed 21 March 2019].
- Iversen, M., (1994). What is a Photograph? *Art History*, Vol. 17, no 3, pp. 450–463.
- Iversen, M. (2017) *Photography, Trace, and Trauma*. Chicago: University of Chicago Press, 184 p.
- Johnson, C.D. (2012) *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 288 p.
- Kracauer, S. (1980) *Photography*. In: Trachtenberg, A., ed., *Classic Essays on Photography*, 314 p.
- Kracauer, Z. (1974) Glava 1. Fotografiiia [Chapter 1. Photography]. In: Kracauer, Z. *Priroda fil'ma. Reabilitatsiia fizicheskoi real'nosti*. Moscow: Iskusstvo, 387 p.
- Kriebel, S.T. (2007) Theories of Photography: A Short History, In: Elkins, J. ed., *Photography Theory*. New York, Oxford: Routledge, pp. 3–49.
- Kriebel, S.T. and Zervigon, A. (2016) *Photography and Doubt*. London: Routledge, 276 p.
- Kruglova, T. (2005) *Iskusstvo sotsrealizma kak kul'turno-antropologicheskaiia i khudozhestvenno-kommunikativnaia sistema* [Social Realist Art as A Cultu-

- ral-Antropological and Artistic-Communicative System]. Dissertatsiia na soiskanie nauchnoi stepeni dokotra nauk. Ekaterinburg: Ural'skii gosudarstvennyi universitet.
- Levinson, A. (2009) Predvaritel'nye zamechaniia k rassuzhdeniiam o privatnom [Preliminary Observations in Reflecting on Private]. [online] NLO, no. 100. Available from: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/in42.html> [Accessed 17 April 2019].
- Linfield, S. (2010) *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago: University of Chicago Press, 340 p.
- Long, J.J. (2008) Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer. *Poetics Today*, no. 29, pp. 197-224.
- Loughran, T., Mannay, D., ed. (2018) *Emotion and the Researcher*. London: Emerald Publishing, 304 p.
- Makdisi, S. (2006) Beirut, a City without History? In: Makdisi, U. and Silverstein, P. A., ed., *Memory and Violence in the Middle East and North Africa*. Bloomington: Indianapolis Indiana University Press, pp. 201-214.
- McNeil, E. (2013) The Trajectory of Reflexivity. In: Miller, R., Carson, J. and Wilkie T., ed. *The Reflexive Photographer*. Edinburgh, Boston: Museumsetc., pp. 20-49.
- McNiff, S. (1998) *Art Based Research*. London: Jessica Kingsley Publishers, 224 p.
- Medvedev, S. (2017) «Rodina» v ogne [Motherland On Fire]. [online] *Svoboda*. Available from: <https://www.svoboda.org/a/28913666.html> [Accessed 17 April 2019].
- Mukhamedzhanova, N. (2014) «Raskolotaia lichnost'» kak fenomen pogranichnoi tsivilizatsii [«Split Personality» as the Phenomenon of Frontier Civilization]. *Vestnik OGU*, no. 7 (168), pp. 76-81.
- Mulvey, L. (2000) Vizual'noe udovol'stvie i narrativnyi kinematograf [Visual Pleasure and Narrative Cinema] In: Gapova, E., Usmanova, A. (ed.). *Antologiya gendernoi teorii*. Minsk: Propilei, pp. 280-296.
- Musvik, V. (2019) Feeling Words and Images: An Early Modern Ekphrasis and a Contemporary Researcher's Emotions and Affects. Submitted for peer-review to the journal *Word and Image*.
- Musvik, V. (2014) Izrail', Iran, Livan: vse to, chto nam pozvoleno pomnit'. *Travma v fotografii* [Israel, Iran, Lebanon: All that We are Allowed to Remember]. *Iskusstvo*, no. 4 (591), pp. 30-51.
- Narušytė, A. (2010) *The Aesthetics of Boredom. Lithuanian Photography 1980-1990*. Vilnius: Vilniaus dailes akademija, 349 p.
- Olin, M. (2002) Touching Photographs: Roland Barthes's «Mistaken» Identification. *Representations*, Vol. 80, no. 1 (Fall 2002), pp. 99-118.
- Olin, M. (2012) *Touching Photographs*. Chicago: University of Chicago Press, 288 p.
- Oxman, E. (2010) Sensing the Image: Roland Barthes and the Affect of the Visual. *SubStance*, vol. 39, no. 2 (122), pp. 71-90.
- Rancière, J. (2007). *The Future of the Image*. New York: Verso.
- Petranovskaia, L. (2015) Ne molchi. Posttravmaticheskii sindrom natsional'nogo masshtaba [Don't Be Silent. Post-traumatic Syndrom on a National Scale]. [online] *Spektr*. Available from: <https://rus.delfi.lv/news/daily/versions/lyudmila-petranovskaya-ne-molchi-posttravmaticheskij-sindrom-natsionalnogo-masshtaba.d?id=46611191&all=true> [Accessed 17 April 2019].

- Petrovskaya, E. (1999) (Ne)vozmozhnaya nauka unikal'nogo [The Impossible Science of the Unique]. [online] *Kollazh-2*. Moscow: IF RAN. Available from: <https://iphras.ru/page48325501.htm> [Accessed 17 April 2019].
- Petrovskaya, E. (2012) Punctum: zabyt' sub'ektivnost' [Punctum: Forget Subjectivity]. [online] *Polit.ru*. Available from: [https://polit.ru/article/2012/08/11/al090812/#\\_ftn1](https://polit.ru/article/2012/08/11/al090812/#_ftn1) [Accessed 17 April 2019].
- Ranciere, J. (2009) Notes on the Photographic Image. *Radical Philosophy*, no.156, pp. 8–15.
- Reis, N. (2005) *Russkie razgovory. Kul'tura i rechevaia povsednevnost' epokhi perestroiki* [Russian Talks: Culture and Conversation During Perestroika]. Moscow: NLO, 368 p.
- Ritchin, F. (2009) *After Photography*. New York: W.W. Norton & Co., 199 p.
- Roper, M. (2015) The Unconscious Work of History, *Cultural and Social History*, Vol.11, no.2, pp. 169–193.
- Rudnev, V. (1999) Psichoticheskiy diskurs. [Psychotic Discourse] [online] *Logos*, no. 3 (13). Available from: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_03/1999\\_3\\_08.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_08.htm) [Accessed 29 March 2019].
- Rustomjee, S. (2007). Containment and Failures of Containment. *Group Analysis*, 40 (4), pp. 523–537.
- Ryklin, M. (1997) Roman s Fotografiei [Romance with Photography]. In: Barthes R. «Camera lucida». *Commentarii k Fotografii*. Moscow: Ad Marginem, pp. 181–211.
- Shinkle, E. (2004) Boredom, Repetition, Inertia: the Aesthetics of the Banal in Contemporary Photography. *Mosaic*, Vol. 37, no. 4 (December), pp. 165–183.
- Singh, R. (1998) *The River of Colour*. London: Phaidon Press, 160 p.
- Shchytssova, T. (2018) Mezhdru frustratsiei i mobilizatsiei: emotsional'nye dispozitsii gumanitarnoi mysli v usloviakh nashego voennogo vremeni [Between Frustration and Mobilization: Emotional Dispositions of the Humanities Scholars In the Conditions of Our Wartime]. *Topos*, no. 2, pp. 87–103.
- Starenko, M. (1981) Roland Barthes: The Heresy of Sentiment, *Afterimage* vol. 9, no.4 (November 1981), pp. 6–7.
- Starikashkina, D. (2016) Kontseptsii pamiati v psichoanalize: dekonstruktsiia individual'nogo/kollektivnogo [The Concept of Memory in Psychoanalysis: Deconstruction of the Individual/Collective]. [online] *Psikholog*, no. 1. Available from: [http://e-notabene.ru/psp/article\\_18144.html](http://e-notabene.ru/psp/article_18144.html) [Accessed 29 March 2019].
- Stigineev, V. (2007) *Vek fotografii* [A Century of Photography]. Moscow: Komkniga, 392 p.
- Tahiroğlu, C. (2018) *Exile, Psycho-Trauma and Art Practice: How Can Art Practice Help the Exiled*. [online] Available from: [https://www.academia.edu/37556527/Exile\\_psycho-trauma\\_and\\_art\\_practice\\_How\\_can\\_art\\_practice\\_help\\_the\\_exiled.pdf](https://www.academia.edu/37556527/Exile_psycho-trauma_and_art_practice_How_can_art_practice_help_the_exiled.pdf) [Accessed 2 June 2019].
- Tinkler, P. (2013) *Using Photographs in Social and Historical Research*. Los Angeles: Sage.
- Tkachenko, D. (2017) «Net zhelaniia ob'iasniat', chto eto sovremennoe iskusstvo» [I don't Wish to Explain that this is Contemporary Art]. [online] *Colta.ru*, Available from: <https://www.colta.ru/articles/art/16662-danil-tkachenko-net-zhelaniya-ob-yasnyat-chto-eto-sovremennoe-iskusstvo> [Accessed 29 March 2019].

- Turner, L. (2015) *Metamodernism: A Brief Introduction*. [online] Available from: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> [Accessed 21 March 2019].
- Ushakin, S. (2014) *Vspominaia na publike: Ob affektivnom menedzhmente istorii* [Remembering in Public: On the Affective Management of History]. [online] Gefter.ru. <http://gefter.ru/archive/13513> [Accessed 30 March 2019].
- Vaizer, D. (2009) *Tekhniki fototerapii: ispol'zovanie interaktsii s fotografiami dlia uluchsheniia zhizni liudei* [PhotoTherapy Techniques: Using Interactions with Photographs to Improve People's Lives]. In: Iarskaia-Smirnova E. and Romanov, P. *Vizual'naiia antropologiia: nastroiika optiki*. Moscow: Variant, TsSPGI, pp. 64–108.
- Vermeulen, T, Van den Akker, R (2010) Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*, no. 2, pp. 1–13.
- Wolff, J. (2012) After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy. *Journal of Visual Culture*, April Issue, Vol. 11, no. 1, pp. 3–25.