

Художественная функция системного повторения в фотографии

Андрей Буров

В статье исследуются истоки и развитие феномена системного повторения на примере специфического элемента фотографии – «фотофразы», феномена, который обладает собственной спецификой, способен самостоятельно решать художественно-эстетические задачи, прежде всего посредством повторения и различия отдельно взятого образа.

Ключевые слова: фотография, повторение, различие, визуальность, «фотофраза», «фразизм».

Проявление системного повторения в фотографии. Истоки

В основе современной культуры лежит визуальная форма репрезентации, ориентированная не на рукотворное подражание, а на искусственное повторение природы. Начало этому было положено изобретением фотографии в начале 20-х годов XIX века.

Данное исследование посвящено проблеме системного повторения в фотографии, то есть ориентировано на выявление закономерности повторения в объекте, который сам повторяется, иными словами – ориентация на структурное повторение в фотоискусстве.

Хорошо известен феномен фотосерии, возникший в 20–30-х годах XX столетия. Повторяющиеся образы одного и того же человека («Портрет Н. Асеева» А. Родченко), одной и той же семьи («Семья Филиповых» М. Альперта, А. Шайхера и С. Тулеса) или же грандиозной стройки показывали идею изменения и обновления или же стабильного существования в пространстве изменений. Идеологическая цель здесь была вписана в пластическую идею выражения единого во множественном. Тем не менее сама художественная структура позволяла фотографам перекомбинировать фотографии, соединять их в разной последовательности, что означало возможность формирования «визуального мифа», являющегося частью общей идеологии.

Однако еще в конце XIX века возник феномен структурированного и неизменяемого повторения в рамках жесткой решетчатой структуры, где в полной мере проявился образ визуальности. Последняя обратила проблему повторения в том числе и на саму себя, сделала повторение

своим художественным языком и стала выявлять специфические отношения между различием и повторением.

Пионеры фотографии считали, что воплощение реальности зависит от скорости ее фотографирования – чем больше скорость, тем реальнее репрезентация (этим тезисом заочно выигрывался спор с живописцами, которые тратили на создание полотна много времени): «...скорость... благодаря беспощадной инструментальной верности и отсутствию субъективного и искажающего действия руки художника позволяет фиксировать и показывать движение с теми точностью и богатством, которые в естественных условиях ускользают от зрения»¹. Ускорение съемки требовалось для того, чтобы добиться большей реальности и показать последовательность ее развертывания.

Достигнув нужной скорости, фотографы (среди которых были художники, литераторы, ученые и медики) обращают внимание на *межфотографическую скорость*, иными словами, занимаются хронофотографией. Последняя употребляется, когда возникает необходимость просматривания пофазового движения в приборах-барабанах и других приспособлениях (в частности, когда речь идет именно о технике пофазовой съемки), то есть когда она является средством для получения движения, а также предтечей кинематографа, в котором, как и здесь, фотография предстает только средством.

Однако если зритель будет наблюдать хронофотографическое произведение без дополнительных приборов (в разложенном виде, как специфическую фотографию), данное явление будет уже иным и может носить другое название, тем более что в дальнейшем станет играть самостоятельную роль. Обозначим его как «фотофраза». Этимологически мы исходим из того, что «фраза» – это единица языка, выражающая законченную мысль (она может уподобляться предложению), состоящая из набора слов и букв, то есть некая последовательность короткого развития. Она бывает субъективной (личным высказыванием) или объективной (регистратором явлений). К тому же понятие «фраза» коррелирует с понятием «фаза», которое для нас принципиально важно, так как мы имеем дело с повторениями-визумами, которые являются фазами одного и того же референта². Между тем именно пропуск фаз определяет специфическое различие, которое возникает между двумя повторениями, детерминируя появление и выразительность визуальных образов, а они, в свою очередь, определяют глубину и «ширину» этого различия.

Фотофраза представляет собой феномен системного повторения в рамках одного фотографического произведения. Для него характерна разлинованная решеткой фотоповерхность, в «ячейках» которой повторяется не менее одного раза (двух фаз) один и тот же референт.

Фотофраза – это не соединенные фотосерии, не «убитый» кинематограф, лишенный движения, но совершенно отдельный эстетический вид; конкурент кинематографичности по части отражения концепции визу-

альности, совершенно оригинальная визуальная структура, показывающая процессуальность повторения наиболее символично, так как разделение – главная функция воображения, а различие – символическая форма структуризации повторения, обнаружения его онтологических и эстетических возможностей и оснований.

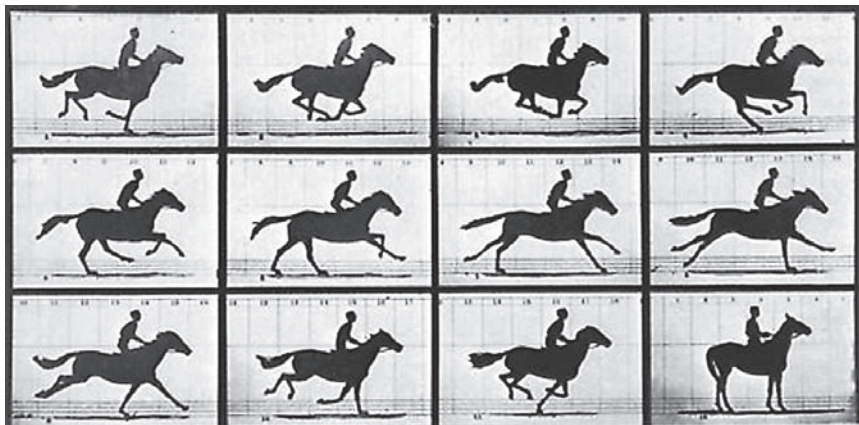
Фотофраза не предполагает никаких приспособлений, в отличие от хронофотографии, рассматривается напрямую и представляет собой чувственно-ощутимое, фактурное произведение. В случаях, когда хронофотография не используется как средство, а представляется на одной плоскости, публикуется в альбомах или книгах, она становится фотофразой.

Этьен-Жюль Марей говорил, что хронофотография – это «наиболее полное развитие графического метода и ценное средство для изучений явлений природы. Поскольку всякое явление в действительности состоит из серии изменений состояния тела под влиянием определенных условий, то изучение явления — это наблюдение за последовательной серией этих изменений и их сравнение между собой»³. То же самое можно сказать и о фотофразе как оформившемся эстетическом явлении. Особенно о фотофразе второй половины XIX столетия, специфика которой заключалась в регистрации самого факта движения и переходов между фазами движения, что могло быть рассмотрено с эстетической точки зрения.

Серьезное экспериментально-научное применение фотофразы возникает во второй половине XIX столетия, когда моментальность достигла того необходимого уровня, который позволяет «разделять» природу во времени. «Наши знания не должны находиться в форме каталога. Наука возникает тогда, когда становится видимым ее закон и ее основание. Логическая обработка материи возникает от возможности соединить конкретное и отвлеченное представление, которые ее охватывают. Такое представление – словно имя, заключающее в себе множество подробностей, заменяющих его в нашем мышлении»⁴.

В 1872 году Эдвард Мейбридж начинает свои эксперименты с пофазовым фотографированием скачущей лошади, которые продолжают вплоть до 1878 года. (Ил. 1.) В дальнейшем он продолжает создавать свои фотофразы под эгидой Пенсильванского университета, где и выпускает одиннадцать томов «Движение животных: электрофотографические исследования последовательных фаз движения животных», которые содержали все его эксперименты 1872–1885 годов (тысячи фотофраз). В 1901 году Мейбридж выпустил книгу «Фигура человека в движении»⁵.

В 1886 году австрийский фотограф Оттомар Аншутц делает серию фотофраз для королевской военной академии в Ганovere, фотографируя лошадей для обучения технике верховой езды. Аншутц конструирует ручную камеру с возможностью выдержки 1/1000 секунды. Известными становятся его хронофотографии и фотофразы аиста в полете.



Ил. 1. Эдвард Мейбридж. Галоп лошади. 1878. Фотографический материал

Исследования Аншутца и Мейбриджа находились в сфере естественнонаучного испытания, и тот и другой фотографировали различные виды животных. Параллельно с ними работает Этьен-Жюль Марей, французский физиолог, изобретатель и фотограф, который занимается исследованиями по физиологии кровообращения и двигательным функциям человека. Прежде чем обратиться к хронофотографии, он использует графический метод регистрации физиологических функций. Сконструированные им приборы автоматически записывали движения животных и людей. «Нет никаких сомнений в том, — пишет Марей, — что графическая манера выражения вскоре заменит все другие, когда движение или состояние изменения будет постоянно прерываться каждый феномен»⁶. Обращение Марая к хронофотографии (как предтече и средству кинематографа) и одновременно к фотофразе (как отдельному виду искусства) дает возможность говорить об осуществившемся предсказании изобретателя.

Примерно в то время, когда Мейбридж, Аншутц и Марей снимают животных и людей, профессор Артур Мэсон Вортингтон в темной комнате наблюдает за вспышками света, которые открывают ему всплески воды. Он заставляет свое зрение рассекал увиденное на фазы с помощью 1/4000 секунды темноты, что и зарисовывает. Восемнадцать лет спустя, в 1895 году, в официальный год рождения кинематографа, Вортингтон представляет результаты своих экспериментов в виде фотографий и фотофраз и в 1897 году публикует их в «Философских трудах королевского общества» («Philosophical Transactions of the Royal Society», London), где он описывает, как «секунда» показывает и скрупулезно вскрывает время, обнаруживая в изображении новые детали. Вортингтон восторгается тем, что в его экспериментах «так много детальной информации»⁷.



Ил. 2 а, б. Альберт Лонде. Истерия. 1883. Фотографический материал, картон

Теперь сама моментальность – меньше секунды – позволяет расчленивать время, дает возможность прочертить его движение, разложить на составляющие и зафиксировать их навечно. Время, таким образом, лишается скорости, хотя именно скорость (светового пучка или щелчка фотоаппарата) и умерщвляет его тем быстрее, чем она выше (позднее, в 1904 году, Люсьен Стир (Булл) и Этьен-Жюль Марей добились скорости 1200 визумов (снимков) в секунду, а в 1918 году Стир увеличил скорость до 500 000 тысяч в секунду).

Разложенное Мареем, Мейбриджем, Аншутцем, Вортингтоном, Жоржем Демени, Люсьеном Стиром и другими исследователями, это «погибшее» время в хронофотографическом виде на одной пластинке показывает свою мертвую природу. Таким образом, от науки до художественного прочтения остается один шаг. «Здесь показывает себя многоцветный эмпиризм, который не понять, пока смотрят только глазами»⁸.

В 1878 году французский исследователь, медик Альберт Лонде использовал способ хронофотографии в парижской больнице Сальпетриер (La Salpêtrière). Лонде конструирует камеру с шестью объективами и фотографирует больных пофазовой съемкой (1/10 секунды), изучая их движения во время эпилептических приступов и истерий, что дает ему возможность проследить болезнь во времени, зафиксировать временные изменения, а также фигуральные преобразования, которыми подвергают себя умалишенные. Заснятые тела образуют в своей болезни фигуры, подобные пластике персонажей Гойи и Эль Греко. (Ил. 2 а, б.) Фотофразы и фотографии Лонде легли в основу книг и альбомов, где они

воспринимаются и в медицинском, и художественном аспектах. Лонде замечает также, что его хронофотографический аппарат можно использовать для других тем, например для съемки животных и морских волн. Вместе с генералом Зобертом он применяет свой аппарат для изучения баллистики.

Хронофотография как техника применялась также в астрономии. Английский астроном и фотограф Уоррен Де Ла Ру зафиксировал фазы полного солнечного затмения (1860), а Жюль Янсен фотографировал момент, когда Венера проходит между Солнцем и Землей, что позволило в полном объеме раскрыть данный феномен. Для этого Янсен изобрел фотографический револьвер, базирующийся на системе револьвера Colt.

Техника хронофотографии имеет определенные аналогии с автоматическим оружием: фотографический револьвер, хронофотографическое ружье Маррея, электрический автомат Аншутца. Временной промежуток между снимками, как и между пулями в автоматическом оружии, длится каждый раз одно и то же строго определенное время, что необходимо для частоты стрельбы и для чистоты опыта. Метафорически это можно объяснить как убийство посредством оружия времени, так как и в войне, и в фотографии результат один и тот же – остановка объекта, но только в хронофотографии эта заморозка многократна и необходима, она направлена на то, чтобы обнаружить движение, которое невозможно увидеть с помощью человеческого глаза.

К хронофотографии и фотофразе, скорее всего, из подобных соображений не остался равнодушным известный фотограф Надар (Феликс Турнашон). Первым фотографировавший с воздушного шара и первым использовавший искусственное освещение в катакомбах Парижа, он с интересом воспринял эксперименты Маррея над летящими объектами, а с 1864 года регулярно посещал его студию. Именно с подачи фотографа Надара студия Маррея начала снимать все виды животных и амфибий, но сам Маррей не использовал фотографию в своих опытах вплоть до 1882 года. Однако он дискутировал с Надаром о записи движения с помощью хронофотографии, что и могло привести к сделанному фотографом в 1865 году хронофотопортрету. Надар сидел на вращающемся стуле и каждую его фазу (анфас, профиль, полупрофиль) снимали на фотокамеру, а затем все это можно было видеть в приспособлении-барабане. Для Надара границы науки, экспериментаторства, бизнеса и развлечения были достаточно стерты, и, возможно, он хотел в дальнейшем использовать данный опыт для более широкого, может быть, развлекательного или чисто художественного применения.

«Развлекательная» и художественная фотофраза второй половины XIX века

Развлекательная сторона фотофразы выражалась с середины 1850-х годов в моде на визитные карточки, которую ввел, немало на этом

заработав, Адольф-Эжен Диздери (патент 1854 года). Использовалась камера с четырьмя объективами, которая делала восемь маленьких фотографий (6x10). В 1860 году Диздери начал издавать «Галерею современников», где центральное место занимали актеры и актрисы. Особо интересен тот факт, что для этого альбома Диздери снимал актеров в лучших сценках из их репертуара хронофотографическим способом. В качестве примера можно привести съемку знаменитой актрисы Аделаиды Ристори («Аделаида Ристори в роли Медеи», 1863). (Ил. 3.)

Как единичный случай портрета, визитные карточки стали восприниматься вполне естественно в неразрезанном виде. Никакой экспериментальной цели эти развлечения не имели, и движение как таковое не являлось центром внимания фотографа, хотя в этой «ткани» можно видеть различные фазы (положения, позы), которые давали возможность рассматривать изменения модели во времени. Тогда же появляются первые примеры семейных фотоальбомов. Семейный альбом – это архив фотофраз. Компановка фаз человеческой жизни здесь в основном детерминирована их временной последовательностью: детство-отрочество-юность-старость.

В 60-х годах XIX века широкое распространение получила стереофотография, во многих домах присутствовал стереоскоп, изобретенный в 1849 году Дэвидом Брюстером, и набор пластин, сотни тысяч которых, с видами практически всех уголков мира, продавались во многих торговых лавках.

Стереофотографии, позволявшие разглядывать мир в объеме (через специальный прибор), не несли в себе возможностей изменения во времени, скорее это была форма удвоения пространства (чаще пейзажа) с небольшим смещением точки съемки или ракурса в сторону на одной из фотофаз. Стереофотография является фотофразой, в которой при-



Ил. 3. Адольф-Эжен Диздери. Аделаида Ристори в роли Медеи. 1863. Фотографический материал, картон

сутствуют две одинаковые фазы, различающиеся только точкой съемки, что соответствует естественному восприятию левого и правого глаз человека.

Визитные карточки и стереофотографии были не только развлечением. Театральные съемки, расположенные в альбомах, и прекрасные виды на стереофотографиях получали дополнительные плюсы от использования их в виде фотофраз. Визитные карточки в неразрезанном виде и стереофотография без стереоскопа стремятся к тому, чтобы между фазами было как можно меньше времени или вовсе не было, как в стереофотографии.

К технике хронофотографии обращаются и с чисто художественными целями. Одним из примеров может служить художественная фотофраза Луи Дагера, в которой он использует стереофотографическую структуру (но уже без прибора). Фотофраза «Виды на бульвар Дю Тампль» (1838) состоит из трех снимков, обрамляющие из которых имеют стереофотографическую родословную. Более того, эти три фотографии рождены из одной: слева вид на бульвар, справа – тот же вид только с небольшим смещением точки съемки, а посередине – деталь этого вида: человек, чистящий сапоги.

Последовательность идущих друг за другом фаз затрагивала различные области человеческой деятельности, но уже тогда замечалась художественная красота и эстетическая значимость этого явления. Художественная ценность фотофраз в это время была детерминирована модой на специфические явления, такие, как визитные карточки, стереофотографии и другие способы умножения объекта. Подчас эти умножения были связаны с дополнительными приспособлениями, как, например, стереофотография. Последняя соответствует специфике фотофразы.

Естественнонаучные фотофразы вряд ли воспринимались чисто эстетически, они почти не входили в художественное пространство и использовались как фактографический материал для живописцев. Редки были случаи применения фотофразы в чисто эстетическом отношении, упомянем здесь один – фотофразу Дагера «Виды на бульвар Дю Тампль». Однако важным является то обстоятельство, что позднее второй половины XX и в XXI веке фотофразы второй половины XIX века, включая те, которые были сделаны для научных целей, стали восприниматься эстетически, с учетом модернистского и постмодернистского взгляда на историю искусств.

Специфика фотофразы данного времени заключается в ее естественнонаучном характере. Здесь многое детерминировано анализом природной репрезентации, зафиксированным визуальным опытом невидимых человеческих глазом изменений. Акцент делается на последовательности изменений, которые происходят с человеком, неодушевленным объектом, животными, элементами Солнечной системы в рамках протекания времени и прохождения некоего пути в пространстве (прочер-

чивания в нем траектории). Последнее делится линиями решетки, определяющими «разрезы» различий в структуре повторения. Чем больше различий – тем более кратким будет повторение и, следовательно, путь, который проходит одна фаза. Это значит, что «общий путь» одного референта будет чрезвычайно большим, так как на всем протяжении движения различия обозначают мельчайшие изменения, точки, в которых фиксируется поза – например, одна из бесчисленных фаз движения или подвижности человека.

Развлекательная фотофраза и немногочисленные образцы чисто художественной фотофразы несут в себе характер первоначального научного образа.

Естественнонаучная фотофраза скомпонована из большого количества фаз, а значит, различий и повторений. Невидимые посредством человеческого глаза положения тела при ходьбе, копыт лошади при галопе, фаз прохождения солнечного затмения – эти «слепые поля» естественной перцепции – вот одна из главных функций фотофразы второй половины XIX века.

Естественнонаучная фотофраза строится на равноудаленности фаз относительно друг от друга. Такой вид фотофразы является первым последовательным приемом концептуального восстановления движения через мгновения, связанные между собой равноудаленностью. Эта революция визуальности, которая состоит в «соотнесении движения уже не с привилегированными моментами, а с каким-угодно-мгновением»⁹, связана не со стратегией изобразительности, а с новым визуальным подходом, выраженным впервые в фотофразе второй половины XIX века в виде исчерпывающего сущностного приема – повтора.

Очевидно, что движение здесь восстанавливается не как в кинематографе – через одну сплошную имитацию естественного восприятия, преодоление ограничителей решетки в смысле наслаивания срезов друг на друга и специфических функций зрения человека. В фотофразе движение именно «восстанавливается» или «реконструируется», согласно тезисам Анри Бергсона о движении (движение неделимо, а пройденное пространство делимо бесконечно)¹⁰. Движение структурируется как пройденное пространство в виде различающегося в пространстве референта. Фотофраза – это пройденное пространство, из которого движение выветрилось, но оставило свои следы в виде неподвижных визуум-срезов. Кинематограф как раз пытается восстановить из них движение, а фотофраза этим не занимается, интересуясь положениями, переходами, «слепыми полями» или герметичной плотностью отношений, как в научных фотофразах.

Фотофраза XIX века заполняет «слепые поля» естественной перцепции и уплотняет какие-угодно-мгновения большим количеством равноудаленных различий не в целях воспроизвести движение, но для того, чтобы разделить, разложить его в пройденном времени и пространстве.

*Связь между фотофразами второй половины XIX века
и фотофразами второй половины XX – начала XXI столетия*

В начале и середине XX века фотофраза не встречается. Это связано с тем фактом, что модернистские течения данного времени, так или иначе работавшие с фотографией – кубизм, конструктивизм, футуризм, сюрреализм, экспрессионизм, – тяготели к крайне резким и сложным эффектам, были сосредоточены на их проявлении, а не на продлении (движении). Пожалуй, сюрреалисты наиболее последовательно используют фотографию наравне с живописью и литературой. Розалинд Краусс в своей статье «Фотографическая обусловленность сюрреализма» даже ставит фотографию в центр сюрреализма¹¹. Один из важнейших стилевых приемов в сюрреалистической фотографии – удвоение. Причем это удвоение не выходило за пределы одного снимка и размещалось там, образуя пробелы, разрушающие «одновременное присутствие» в пользу особой последовательности¹². Этот ригоризм формы и ригоризм пробела внутри одной формы и одной фотографии был еще одним условием сюрреализма: присутствие реальности заменяется путем удвоения. Новая формула звучит так: единовременное присутствие реальности и ее репрезентации без ограничения, но через необходимую паузу-различие. Задача – расщепить момент изнутри, разбить единство момента на двухчастную знаковую систему¹³.

Сюрреалисты, например, показывают движение человека посредством двойной экспозиции в рамках одного изображения (что делал также Икинс и частично Марей в своих экспериментах – влияние последнего на сюрреалистов, а также на футуризм существенно). Помимо многократных удвоений с помощью двойных экспозиций (Морис Табар, Рауль Убак, Ман Рэй) сюрреалисты использовали фотомонтаж (Джон Хортфилд), сверхкрупный план (Жак-Андре Буаффар), негативное изображение (Роджер Парри), теневую фотографию без объективов (Эдмунд Кестинг, Ман Рэй), а также искажения людей (серия Андре Кертиша «Искажение», и даже фотографии Эжена Атже, которого сюрреалисты признали своим не в последнюю очередь за искажение лиц прохожих, которые не «выдерживали» длинной выдержки и «смазывались»). Для сюрреалистов интересны формы реальности, увиденные с необычной точки зрения; скорее, не движение как таковое, а *выплывание* духа человека из его живой плоти (эффект, получаемый с помощью двойной экспозиции, был известен и в XIX веке); для футуристов же важно «само динамическое ощущение».

Для фотографий А. Родченко, которые не являлись фотофразами, а только сериями отстоящих друг от друга снимков, объединенных одной темой, был существенен интерес к радикальной композиции (резким ракурсам, высоким точкам съемки), что можно сказать и о представителях школы «Баухауз» 1920–30-х годов – о ее зачинателе Ласло Мохой-Наде и его ученице Флоранс Анри, для которых, помимо указанного, харак-

терны «дизайнерская орнаментальность», интерес к красоте линии, к ее четкой прочерченности, а также абсолютный ригоризм формы, доведенный до предела. Мохой-Надь, подытожив весь визуальный опыт начала XX века, говорит о «новом зрении» – зрении не человека, но камеры, которая позволяет видеть то, на что естественное восприятие не способно¹⁴. Особая форма видения, которую дает камера (бессознательный аппарат), – как бы фокусирует взгляд на аффективной, доселе невидимой (в прямом смысле) стороне.

Другими словами, сосредоточенность искусства начала XX века на самом визууме, срезе с природной *ре-презентации* (в частности, фотографии) не позволяла размышлять о взаимосвязи стоящих рядом повторений, не давала возможности говорить о фотографии во множественном числе (строить движение посредством статичных снимков в рамках одного произведения).

Если параллельно с классической (однофазной) фотографией во второй половине XIX века появляются многофазные фотофразы, как поиск (в естественнонаучном ракурсе) положений, точек на пути прохождения пространства неким референтом, то начало XX века сосредоточено на одном положении референта и его репрезентации (визуализации) в рамках самого визуума («видение реальности как репрезентации и знака») ¹⁵.

Ощущение от того, что к реальности добавлен некий избыток – потоки репрезентации, визуальных повторений без строгой концептуальной последовательности – выражали и фотографии (в частности, сюрреалистические), «сделанные с применением дополнительных приемов»¹⁶ удвоения, многократной экспозиции, комбинированной и негативной печати, манипуляции с зеркалами, рейографии (снимки без фотокамеры) и соларизации – приемов, разрушающих единичность оригинала. Кроме того, избыток объектов и референтных отношений в рамках одного визуума соответствовало эффекту множественного сознания, психологической расслоенности личности. «Если старая психология, – замечает Гюстав Лебон в 1916 году, – рассматривала личность как нечто весьма определенное, мало подверженное изменениям... то теперь этот человек, наделенный устойчивой личностью, кажется сказкой»¹⁷. Избыток визуальности, хаотически (как об этом писал Зигфрид Кракауэр¹⁸) покрывающий природную *ре-презентацию* (у сюрреалистов, бессознательным образом), чрезмерное расслоение сознания человека на множество противоречивых движений как раз и выражали отсутствие фотофразы как концептуальной структуры последовательного воображения, в которой повторения и различия не блуждают в «тотальной галлюцинации», но детерминированы решеткой и вписаны в ее границы.

Во второй половине XX и начале XXI столетия фотофраза обретает серьезное и основательное художественное значение (практически лишенное чистого научного эксперимента и развлекательности). В это



Ил. 4. Лавик Ван Фредерик и Ганс Мюллер. Двойное безумство. Метапортрет Планка Пауко. 1996. Фотографический материал, алюминий

время она становится полноценным участником художественного движения в Европе и Америке. Фотофраза приобретает новые эстетические черты, которых у нее не было во второй половине XIX века, но между тем некоторые способы структурного построения (повторения) и эстетические приемы она черпает у своей предшественницы. Представляется, что этот процесс носит общий характер для всего искусства отмеченного периода, которое заново прочитывает естественнонаучное прошлое (в частности, XIX века) под своим, художественным углом зрения: научные, медицинские, астрономические опыты прошлого воспринимаются и переосмысливаются в свете современной

художественной практики. «Напряженный анализизм отличает художественный поиск 1960–70-х годов, анализизм, одновременно антагонистический и миметический по отношению к науке. Абстрактности научного исследования и дематериализованности лабораторных экспериментов соответствует деструктурирующий и дематериализованный характер художественного творчества»¹⁹. Так, фотографии известного невролога XIX века Дюшена де Булонь, собранные им в книге «Механика человеческого лица» (1862), повлияли не только на сюрреалистов, но и на Готфрида Хельнвайна и Питера Уиткина. Работы Дюшена могут считаться переломным моментом, они отказываются от классических принципов изображения лица и открывают простор эстетике безобразного²⁰. Близкое влияние оказывают фотофразы (скорее своим содержанием, чем структурой) Альберта Лонде, в которых отражены опыты над больными истерией в больнице Сальпетриер.

Важно понять, как именно специфические особенности фотофразы – естественнонаучные и художественно-развлекательные работы XIX века – влияли на фотофразы второй половины XX – начала XXI столетия.

Естественнонаучные фотофразы Маррея, Аншутца, Мейбриджа, Лонде, Демени и других исследователей представляли так называемые



Ил. 5. Роберт Мэпплторп. Патти Смит. 1974. Фотографический материал, картон

максимальные фотофразы, то есть в этих работах было больше трех фаз, в основном это были мельчайшие изменения какой-либо фигуры – человеческой, неорганической, большой и малой. В большинстве случаев эти фигуры существовали вне фабулы и были сосредоточены на движении. Во второй половине XX столетия развитие эстетики научных фотофраз происходит с определенными изменениями. В этом направлении акцент делается не на движении *каких-угодно-человеческих-фигур*, но на изменении, которое происходит в конкретном человеческом теле или лице в силу старения самой репрезентации («Гридцать Мэрилин Монро» (1963) Энди Уорхола; «Без названия» (2003) Анны Тагутти) посредством психологических или гендерных аффектов («Портрет Янека Вено» (1993) Марко Пато; «Двойное безумство. Метапортрет Планка Пашуко» (1996) Лавика Ван Фредерика и Ганса Мюллера). При этом референт неподвижен. (Ил. 4.)

Отдельно стоят фотофразы Альберта Лонде, сделанные им в больнице Сальпетриер в 80-е годы XIX века. Это минимальные фотофразы, в которых, как правило, две фазы референта. Лонде запечатлевал конкретные истерические проявления *какого-угодно-больного*, не свойственные обычным людям, и в этом смысле эти положения индивидуализированы. Понятно поэтому, что обнаруживается сходство этих фотофраз с некоторыми работами следующего столетия, например фотофраза Роберта Мэпплторпа «Патти Смит» (1974) и работы Готфрида Хельнвайна. (Ил. 5.)

Связь с естественнонаучными фотофразами, сделанными в технике хронофотографии, прослеживается в фотофразах, созданных с помощью фотомашины, автоматического фотографирования, запечатлевающего, как правило, сам процесс съемки («Фотомашина Ньютона» (1973)



Ил. 6. Юрген Клауке. Встреча. 1976. Фотографический материал

Хельмута Ньютона; «Мэрилин Монро» (1962) Берта Штерна; «Мотор-камера I/II» (1973–1974) Катарины Зивердинг).

Фотофразы развлекательно-художественного характера, состоявшие из редких чисто художественных работ, в основном представлявшие собой фотокарточки и стереофотографии, также повлияли на фотофразы второй половины XX – начала XXI века. В неразрезанном виде визитные карточки представляли собой ряд последовательных сценок, например, из театрального репертуара («Аделаида Ристори в роли Медеи» (1863), «Балерина Марта Муравьева» (1860) Адольфа-Эжена Диздери). Их театрализованная фабульность проявилась, например, в фотофразе Юргена Клауке «Встреча» (1976), Джона Бальдессари «Два ганстера (один шрам и пистолет)» (1975) и в других работах. (Ил. 6.)



Ил. 7. Жаклин Сальмон. Клод Леви-Стросс. 1993. Фотографический материал



Ил. 8. Готфрид Хельнвайн. Тихое свечение авангарда II. 1986–1987. Фотографический материал

Стереодиаграммы – эти диалектические образы – наиболее близки к эстетике фотофразы второй половины XX века, с ее тяготением к внешней статике при репрезентативном (царапины, цветовые и световые колебания) или «внутреннем» движении. «Двойное серебряное бедствие» (1963) Энди Уорхола было сделано в эстетике стереоскопической фотофразы второй половины XIX века (например, «Автопортрет с сыном» (1853) Антонена Клоде). Также стоит отметить фотофразу Виты Буйвит «Тайное желание» (1996) и др. Определенному влиянию эстетики стереоскопической фотофразы подверглись фотофразы триптихи Готфрида Хельнвайна и Жаклин Сальмон. (Ил. 7, 8.)

Связь фотофраз второй половины XIX и второй половины XX – начала XXI столетия проходит через уже обозначенную эстетику инверсии, когда техника чисто научного эксперимента или развлекательного характера возводится в художественную степень, а сосредоточенность на видимых визуальных образах дополняется обнаружением невидимых визуальных образов и, следовательно, открытием их взаимозависимости, синтезированием, то есть снятием эстетических противоречий.

**Фотофраза во второй половине XX – начале XXI века.
Специфика фотофразы этого времени**

Искусство второй половины XX века включает фотофразу в круг своих интересов, к ней обращаются и полихудожники, работающие с различными видами и жанрами искусства, а также фотографы. Фотофраза начинает использоваться в рекламе: она работает на продвижение товара, на усиление желания его приобрести, потому что, во-первых, фотофраза дает возможность представить один и тот же товар в различных ракурсах и степенях удаления, во всех необходимых положениях и продвижениях, во-вторых, показать одну и ту же модель в разной одежде, но от одной марки, что подчеркивает идею единства в многообразии.

С 1960-х годов неоавангардное искусство несколько «выпрямляется» относительно той радикальной формы, которую придавали искусству художники 1920-х годов. Радикальность становится более актуальной с социальной точки зрения, художники сталкиваются с обществом, которое они раньше как будто бы не замечали. «Искусство при этом начинает пониматься как модель альтернативного существования»²¹. Вскоре модернизм сменяется постмодернизмом, который возвращает так необходимую времени последовательность. В свою очередь, фотофраза XIX столетия возвращается постмодернистски переосмысленной во второй половине XX века. Если раньше время умерщвлялось посредством ускорения съемки изображения, которая с 30 минут у Ньепса в 1829 году увеличилось до 1/4000 тысячной у Вортингтона в 1877 году, а в начале XX века и вовсе было сосредоточено на мгновении одного изображения, то теперь, во второй половине XX столетия, время не так важно, но и не так мертво. В конце XIX века фотофраза добилась, чтобы расстояние между фазами во времени было равным скорости самой съемки. Но теперь это не так существенно. Возвращается последовательность не кинематографическая, но последовательность в фотофразе – та степень линейности, та стоящая за видимой вещью траектория, о которой говорил А. Бергсон. Она помогает остановить время в его движении посредством сознания (а также, по Э. Кракауэру, проявить *природный фундамент*²²), и остановки эти невидимы простым зрением. Эта линейность, в виде траектории за пределами видимого мира, становится средством воссоздания духовной целостности человеческой личности в Европе и соединением этой личности с массовым производством в США в форме «статистической фикции» (Бенито Олива²³), как у Энди Уорхола. В этих фотофразах взгляд работает вместе с дробящим и контролирующим поступательность сознанием и анализирует поступательные движения человека или даже тиражирования этого движения (повтор поступательности) в связи с духовным поиском человека в этом мире, поиском своего места в нем.

К фотофразе обращаются представители поп-арта – Энди Уорхол, Роберт Мэплторп, Ричард Гамильтон, Джон Бальдессари; а также



Ил. 9. Энди Уорхол. Тридцать Мэрилин Монро. 1962. Фотографический материал, шелкография

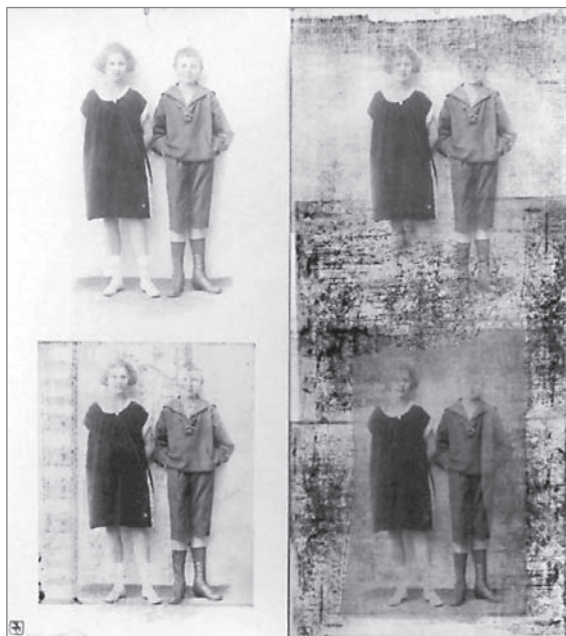
художники Катарина Зивердинг, Юрген Клауке, Клаус Ринке, Готфрид Хельнвайн и «чистые» фотографы – Хельмут Ньютон, Анни Лейбовиц и другие.

Существование, с одной стороны, понимается художниками как преодоление *сексуального одиночества* (например, творчество Р. Мэпплторпа и есть поиск сексуального соответствия в людях, растениях и удвоение найденного в фотофразах); как снятие единичности, оригинальности предмета и образа (тиражирование банок супа и лица Мэрилин Монро в фотофразах Уорхола) (ил. 9); как отсутствие (часто мнимое) коллективного и личного одиночества; а также как снятие застылости негативного (нацистского) коллективного опыта (Г. Хельнвайн, К. Зивердинг) посредством одного и того же человека (чаще всего себя самого – автора), повторяющегося в различных ячейках фотофразы. «Опыт, – как говорил Вальтер Беньямин, – это ожившее сходство»²⁴.

Фотофраза проявляет и множит навязчивые образы («Из приключения однорукого всадника. Море» (1994) Симши Ширмана) или акцентирует внимание на одном, конкретном образе («Тихое свечение авангарда I» (1980) Готфрида Хельнвайна), выявляет галлюциногенные метаморфозы («Встреча» (1976) Юргена Клауке; «Дух оставляет тело» (1968) Дуэйна Майколса), показывает постепенные перемены, которые несут в себе полное изменение («Двойное безумство. Метапортрет Планка Пашуко» (1996) Лавика Ван Фредерика и Ганса Мюллера) и неизменность как абсолютное постоянство репродуцированной визуальности, а вместе с тем – изменение поверхности через цветовые, световые колебания и следы времени («Мэрилин Монро» (1967), «Оранжевая автомобильная авария в 10 фазах» (1963) Энди Уорхола; «Без названия» (2003) Анны Тагутти (ил. 10); «Стычка белых с красными» (1970–1979) Эдуарда Гроховского). Люди запечатлеваются как предметы; как объекты общества потребления; как вещи, стареющие от времени; а также как сюжеты – короткие рассказы (в том числе гэги) или длинные семейные эпопеи.

И это только ряд тем, которые открываются посредством фотофразы. Прежде всего, это не естественнонаучные вопросы о физических явлениях – функционировании тела при движении – и не красивые повторяющиеся картинки, но метафизические проявления, выражения человеческого образа или образа человечества вообще, либо объекта и самой репрезентации в форме репродуцированной (многократно повторенной) визуальности.

Фотофраза второй половины XX – начала XXI столетия представляет собой чисто художественное явление, переходит в сферу эстетики, проявляя через свою специфическую структуру различные образы, в том числе и *образ-различие*. Она чрезвычайно разнообразна в плане сюжетов, структурных целесообразностей, размеров, смыслов и эстетических предпочтений. Однако подавляющее число фотофраз работает со специфическими различиями. Фотофраза как раз располагается в крайних проявлениях специфического – повторение изменений (проходящее через *различающие различия*) и неизменное повторение (проходящее через *безразличные различия*). Первое содержит в себе чисто интимное, личное пространство, второе – категории репродуцированного, массового, социального. На одном полюсе мы видим *различающее различие*, включающее *воображенное различие* и невидимое *различие-образ*. Это ключевые элементы для эстетики фотофразы отмеченного периода: специфическая особенность, появляющаяся в результате повторения как процесса визуальности. Впрочем, на другом полюсе находится безразличное различие – также важная часть эстетики фотофразы – нечто выходящее за пределы интимной, личной образности, эстетики индивидуального, в сферу другой без-образности образа, подчас его полного снятия, «спрессовки» – в пространство эстетики общественного, социального, мультиплиа, репродуцированности, образа безразличного



Ил. 10. Анна Тагутти. Без названия. 2003.
Фотографический материал

повторения, машины, ставшей повторять саму себя (безразличное потребление безразличных визуумов).

Если вторая половина XIX века желала восстановить движение в виде пройденного пути, посредством равноудаленности, то теперь пройденный путь проваливается в неравномерное пространство больших различий, уходит в глубину междурядных отношений или останавливается в виде тождественных безразличных элементов, диктующих невозможность пути, выбора, различия между фигурами, намекающего на полную идентичность *каких-угодно-мгновений* внутри одной привилегированной позы, которая сама, в свою очередь, неотличима от другой *какой-угодно-позы* (снятие элитарности). Фотофраза со второй половины XX века не заполняет «слепые поля» естественного восприятия, но открывает «слепые поля» для восприятия-воображения, проходящего через невидимое как инициацию и открывающее в себе новое зрение-образ. При этом дает альтернативу в виде герметичной, антипотраенной, неизменной поверхности, выстреливающей в пространство других отношений – повторения самой визуальности через репродуцированность и далее, туда, где маячит виртуальность.

Эстетика фотофразы со второй половины XX века обращает внимание на внутрирядные (между элементами) и междурядные (между струк-

турами) отношения, акцентирует внимание (воображение) на том, что невидимо, что стоит *за* и *между* видимыми визуальными референтными элементами (даже будучи фильтрована безразличными различиями, которые строятся на отношении к четвертым и пятым рядам – репродуцированности и виртуальности). Она пропускает множество фаз ради преобразования *каких-угодно-мгновений* в номинальные привилегированные – привилегированные, потому что неотрефлектированные, не поставленные в один ряд видимого мгновения внутри референта – отсюда провалы, невидимые визуумы. Номадологические, ризоматичные стремления, будучи ограничены четкой структурой решетки, блуждают во внутрирядных и междурядных пространствах, акцентируясь, проявляясь посредством безобразных образов – сквозь щель различия и повторения. Но именно ощущение, что эти стремления существуют – здесь, там, между, за этой стеной различия или за этим потоком повторения, – создает эмоциональный, неустойчивый аффект и эффект центробежности, а также эффект одновременного дифференциального и интегрального взаимодействия. В тех фотофразах, в которых довлеет техника безразличного различия, то есть тождественного повторения элементов (часто – у Энди Уорхола), всякие отношения устремляются – путем «обратной перспективы» – в сторону от первичных структур, первичных рядов (презентация, природная ре-презентация), по направлению к вторичным рядам – репродуцированности и виртуальности, где провалы и «слепые поля» сменяются другими формами, в основном связанными с герметичными и плотными, вплоть до стирания.

Фотофраза этого времени, как мы уже упоминали выше, детерминирована антропологической феноменологией и включает в себя множество дефиниций. Здесь присутствуют сознание и разум, как и в фотофразах второй половины XIX столетия, но проявляются и интуиция, воображение, исходя из самой структуры – провалов, вырванных из поступательного развертывания фаз. Фотофраза смещается в сторону неравномерного, неустойчивого восприятия при сохранении устойчивой формы, генеалогически связанной с естественнонаучными дискурсами, решетки. Эти различные стороны – неустойчивость и чрезвычайно равномерная, непоколебимая структура – во многом определяют эстетику фотофразы второй половины XX – начала XXI столетия, как эстетику специфических различий, определяемую малым количеством фаз и большим пробелом, провалом между фазами или большим количеством фаз при их абсолютной равноудаленности и тождественности.

Повторение является сущностью визуальности. История повторения показывает, что оно стремится к системности, которую в полной мере обретает в фотофразе. Распространение феномена фотофразы проявляет закономерность этого пути на художественном уровне и подчеркивает значимость малого, изначально маргинального явления искусства, находящегося в зависимости от искусства большого.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004. С. 42.
- 2 Сравнение единицы речи с единицей визуальности несет в себе известную погрешность, так как существует отдаленность речевого и визуального высказываний. Однако, как нам представляется, данное сравнение позволяет увидеть достаточно большие сходства, которые для нас важнее. К тому же в формальном литературоведении есть явления, которые связывают речевое высказывание с повторением, где слова выступают фазами одного представления, одной фразы – «заумь» Алексея Крученых: «Стень / Стынь... / Снегота... / Снегота! / Стужа... / Вьюжа».
- 3 Цит. по: Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993. С. 17.
- 4 Helmholtz H. Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaften (1862) // Vorträge und Reden. Braunschweig, 1903. 1 Bd. 5 Aufl. S. 169.
- 5 Подробнее см.: Поллак П. Из истории фотографии. М., 1983. С. 71.
- 6 Цит. по: Damisch H. La denivelee. A l'epreuve de la photographie. Paris, 2001. P. 29.
- 7 Worthington A., Cole R. Impact with a Liquid Surface, studied by the Aid of Instantaneous Photography // Philosophical Transactions of the Royal Society of London, № 189, Series A. London, 1897. P. 138.
- 8 Bachelard G. Die Bildung des Wissenschaftlichen Geistes. Frankfurt a. M., 1984. S. 68.
- 9 Делез Ж. Кино. М., 2004. С. 41.
- 10 Там же. С. 40.
- 11 Краусс Р. Фотографическая обусловленность сюрреализма // Поэзия и критика. 1994. № 1. С. 69–84.
- 12 Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы // Художественный журнал. 2003. С. 113.
- 13 Там же. С. 114.
- 14 Там же. С. 121.
- 15 Там же. С. 123.
- 16 Там же.
- 17 Цит. по: Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004. С. 29.
- 18 Кракауэр З. Фотография // След. № 1. М., 2006. С. 77–90.
- 19 Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. С. 86.
- 20 Подробнее см.: Шмидт Г. Гримаса как медиум // След. № 1. М., 2006. С. 130, 132.
- 21 Олива А. Б. Указ. соч. С. 16.
- 22 Кракауэр З. Указ. соч. С. 89.
- 23 Олива А.Б. Указ. соч. С. 19.
- 24 Цит. по: Флэтли Дж. Москва и меланхолия // Логос. № 5-6 (26). М., 2000. С. 21.