

## Дискурсивные пространства фотографии

Начнем с двух изображений, которые называются одинаково - «Туфовые купола. Озеро Пирамид (Невада)». Одно изображение - это ставшая (недавно) знаменитой фотография Тимоти О'Салливана 1868 года, без которой не обходится ни одна искусствоведческая статья о пейзажной фотографии XIX века. Второе же изображение - литографская копия первого, впервые опубликованная в «Систематической геологии» Кларенса Кинга в 1878 году и специально для этой книги сделанная<sup>1</sup>.

Оригинальный снимок О'Салливана заслуженно любим публикой XX века - как образец молчаливой, загадочной красоты, которую так любили изображать фотографы первых десятилетий фотографии. Три грузные скалы на этом снимке смотрятся точно фигуры на некой абстрактной, прозрачной шахматной доске; их взаимное расположение создает уходящую вглубь траекторию. Благодаря фанатической четкости изображения, фактура поверхности скал передана до безумия детально: видна каждая выщербинка, каждое зерно, каждый след первобытного вулканического жара. Но в то же время скалы кажутся нам нереальными, а само пространство будто вышло из сновидения, туфовые купола словно подвешены в безграничном мерцающем эфире, где нет ни верха, ни низа. Великолепие этого фона, где вода и небо переходят друг в друга почти незаметно для глаза, затмевает все помещенные в него материальные предметы, и скалы, которые, как нам кажется, плывут или парят, превращаются здесь просто в объемные формы. Светящийся фон преодолевает их массивность и превращает их в элементы дизайна. Загадочная красота снимка О'Салливана - в этом мерцании, превращающем пространство снимка в плоскость.

В отличие от фотоснимка, воспроизводящая его литография - настоящее воплощение изобразительной банальности. Все, что было загадочного на снимке, получило объяснение при помощи какой-нибудь добавленной к нему детали. В небе нагромодили облаков; дальнему берегу озера придали четкую форму; по поверхности озера пустили рябь и мелкие водоворотики.

Наконец - главный шаг в превращении этого снимка из загадки в тривиальность - на литографии аккуратно пририсованы отражения скал в воде, и тем самым в пространстве, еще недавно парившем в размытом свечении (результате слишком короткой выдержки коллодиевой пластинки), вновь восстановлены верх, низ и земная гравитация.

Разумеется, ясно, что источник различия между двумя этими изображениями - фотографией и ее воспроизведением - не различие между вдохновенным фотографом и лишенным искры божьей литографом. Эти изображения принадлежат двум разным областям культуры, соответствуют двум разным типам зрительских ожиданий, передают два разных вида знания. Пользуясь более современной терминологией, можно сказать, что они существуют в разных дискурсивных пространствах, являются составляющими двух разных дискурсов. Литография принадлежит дискурсу геологии и, следовательно, эмпирической науки. Чтобы сделанный О'Салливаном снимок



Тимоти О'Салливан. *Туфовые купола*. Фотолитография по фотографии *Озеро Пирамид (Невада)*, 1868 г.

Тимоти О'Салливана *Туфовые купола*. *Озеро Пирамид (Невада)*, 1875 г.

мог функционировать в этом дискурсе, в нем необходимо было восстановить обычные элементы топографического описания. Необходимо было воссоздать координаты большого однородного пространства, выстроенного не столько по законам перспективы, сколько по картографической сетке, воссоздать в соответствии с эталоном - равномерным удалением по условно горизонтальной плоскости к видимому горизонту. Необходимо было зафиксировать в стандартной форме геологические свойства туфовых куполов. Туфовые купола в виде парящих на вертикальной плоскости объемных форм были никому не нужны<sup>2</sup>.

А что же фотография? В каком дискурсивном пространстве действует она?

В своем развитии на протяжении XIX века эстетический дискурс все плотнее организовывался вокруг того, что можно назвать пространством выставки. Будь то музей, салон, ярмарка или частный показ, пространство

выставки конституировалось, по крайней мере частично, протяженной плоскостью стены - стены, назначение которой все строже ограничивалось исключительно демонстрацией искусства. Помимо галерейной стены, у пространства выставки есть и другие атрибуты. Это пространство также было местом критики: с одной стороны, почвой для последующей письменной реакции на появление произведений искусства в этом особом контексте; с другой стороны, неявным местом выбора (принять или отвергнуть), и все, что отвергалось пространством выставки, тем самым маргинализировалось по отношению к Искусству<sup>3</sup>. Будучи физическим носителем выставки, галерейная стена стала означать признание; поэтому можно сказать, что стена сама по себе есть репрезентация того, что мы здесь назовем *выставочностью*, - того, что в течение XIX века развивалось в структуре искусства как главное средство обмена между патронами и художниками. Во второй половине века живопись - в особенности пейзажная живопись - отреагировала на это развитие, предъявив в качестве ответа специфический набор изображений. Она стала осмыслять пространство выставки - стену - и изображать ее.

После 1860 года пейзаж стал чрезвычайно быстро превращаться в изображение уплощенного и сжатого пространства, разворачивающегося по горизонтали. Эта трансформация началась с тщательного опустошения перспективы: против перспективы пейзажная живопись выдвинула целый ряд приемов, в том числе резкий контраст света и тени, который превращал линейное удаление в глубину (примером служит, например, удаляющаяся гряда деревьев) в диагональную разметку поверхности. Не успело произойти это сжатие перспективы, посредством которого внутри одной картины воспроизводилось само пространство выставки, как в употребление вошли другие способы репрезентировать это пространство: серийные пейзажи, повешенные один за другим, имитировали горизонтальную протяженность стены - например «Руанские соборы» Моне; или пейзажи, сжатые и лишенные горизонта, разбухавшие в размерах, чтобы достичь абсолютно го размера стены. Синонимия пейзажа и стены (когда одно есть репрезентация другого) в пейзажах с белыми кувшинками у позднего Моне - это особенно показательный момент в ряду действий, посредством которых эстетический дискурс осуществляется как репрезентация того самого пространства, что является его институциональной основой.

Процесс построения произведения искусства как репрезентации пространства, в котором это искусство выставляется, - это, собственно, и есть история модернизма. Сейчас мы, как зачарованные, наблюдаем, как историки фотографии адаптируют свой предмет к логике этой истории. Если мы снова зададимся вопросом, в каком дискурсивном пространстве существует оригинальная фотография О'Салливана, описанная выше, мы будем вынуждены признать: в пространстве эстетического дискурса. А если мы спросим, *что* она репрезентирует, то получим ответ: в этом пространстве она конституирована как репрезентация выставочной плоскости, поверх-

ности музея, способности галереи конституировать те объекты, которые она избирает для принятия в Искусство.

Но возможно ли, чтобы сам О'Салливан в свою эпоху - 1860-е и 1870-е годы - в своей работе имел в виду эстетический дискурс и пространство выставки? Или же он сделал свой снимок в пределах научного/топографического дискурса? Не является ли интерпретация снимка О'Салливана как репрезентации эстетических качеств - плоскости, графичности, контраста и скрытой за ними эстетической отсылки к возвышенности, трансцендентности - ретроспективной конструкцией, выстроенной для того, чтобы доказать принадлежность этого снимка территории искусства?<sup>4</sup> Не является ли подобная проекция ложной? Разве не пытается она фальсифицировать историю?

Этот вопрос получает особую методологическую остроту сегодня, когда еще молодая и полная энергии история фотографии ставит своей задачей воссоздать картину первых десятилетий существования фотографии. В этой картине центральное место занимает фотография - большей частью топографическая, - сделанная в ходе исследований и экспедиций. Под стеклом, в рамках и с этикетками, эти фотоснимки входят сегодня в пространство исторической реконструкции - через музей. Эти предметы, висящие на приличном расстоянии друг от друга на выставочной стене, можно интерпретировать при помощи той логики, которая настаивает на их репрезентативном характере и существовании в дискурсивном пространстве искусства, стараясь тем самым «легитимировать» их. Термин этот принадлежит Питеру Галасси, а тематике легитимации была посвящена выставка «До фотографии» в Нью-йоркском музее современного искусства MOMA, организатором которой он был. В каталожной статье одной своей фразой, которую потом повторили все его рецензенты, Галасси ставит вопрос о месте фотографии по отношению к эстетическому дискурсу: «Моя цель - показать *здесь*, что фотография - не подкидыв, подброшенный наукой к порогу искусства, а законное дитя западной изобразительной традиции»<sup>5</sup>.

Следующая за этим легитимация исходит из амбиции гораздо более глубокой, чем желание просто доказать, что некоторые фотографы XIX века [мели претензию быть художниками, или поразглагольствовать о том, что Фотографии были не хуже, а может, и лучше картин, или показать, что фотографические общества организовывали свои выставки по модели салонов для истеблишмента. Любая легитимация требует чего-то большего, чем очевидная принадлежность к данной семье; она требует демонстрации внутренней, кровной необходимости такой принадлежности. То есть Галасси амерен работать не с внешними деталями и обстоятельствами, но скорее внутренними, формальными структурами. С этой целью он собирается доказать, что перспектива, играющая столь заметную роль во внепавильонной фотографии XIX века, - перспектива, под действием которой изображение уплощается, фрагментируется, обнаруживает внутри себя двусмыс-

ленные наслоения и которую Галасси называет «аналитической» в противовес «синтетической» перспективе Возрождения, - была разработана целиком и полностью в XVIII веке, в живописи этого века. Это доказательство, считает Галасси, единым махом опровергает представление о фотографии как о «наследнице скорее технических, чем эстетических традиций», как о чем-то, не имеющем отношения к внутренним проблемам эстетики, и покажет, напротив, что фотография - продукт того же исследовательского духа *в искусстве*, что породил и развил и «аналитическую» перспективу, и эмпирицистское видение природы. Подчеркнуто ракурсные наброски Констебля (и даже Дега) могут, таким образом, считаться первоисточниками позднейшей фотографической практики, которая в составленной Галасси подборке оказывается сплошь топографической: Самюэль Бурн, Фелис Беато, Огюст Зальцман, Шарль Марвиль и, конечно, Тимоти О'Салливан.

И фотографии, конечно, дают тот ответ, которого от них ждут. У Бурна дорога в Кашмире, с ее резкими переходами света и тени, лишает перспективу ее пространственного значения и перерабатывает ее в двухмерную соположенность так же мощно, как и картины Моне тех же лет. У Зальцмана фанатически подробное изображение фактуры каменной кладки, почти равномерно заполняющее кадр одним тоном, встраивает изображение эмпирического предмета в репрезентацию изобразительной инфраструктуры. А у О'Салливана скалы на фоне пассивного, пустого коллодиевого неба сплющиваются и образуют ту самую гипнотически действующую, но выглядящую явно двухмерной среду, что уже знакома нам по «Туфовым куполам» с озера Пирамид. Глядя на вещественные доказательства на стенах музея, мы не сомневаемся, что Искусство было для фотографов не только целью, но и предметом репрезентации - в уплощенном, декоративно обезличенном рисунке «аналитической» перспективы.

Но здесь доказательство вдруг запинаятся. Ведь фотографии Тимоти О'Салливана в XIX веке ни разу не были опубликованы, и распространялись только сделанные с них стереографические копии. Большинство знаменитых работ О'Салливана - например, вид Каньона де Челли - существуют в виде стереографии, и О'Салливана, как и Уильяма Генри Джексона, широкая публика знала именно по ним<sup>6</sup>. Так что, начав со сравнения двух изображений - фотографии и сделанной с нее литографии, - мы можем продолжить сравнением двух камер: пластиночной камеры 9 x 12 и камеры для стереографии. Эти два технических средства обозначают два разных опыта.

Пространство стереографии - это пространство перспективы, возведенной в степень. Оно погружает зрение в некий туннель, где присутствует подчеркнутое и неотвязное ощущение глубины. Это ощущение еще усиливает то обстоятельство, что собственное окружающее пространство зрителя заслоняет оптический инструмент, который нужно держать перед глазами. Пока зритель рассматривает окруженный чернотой снимок, то, что окружа-



Гюстав ЛеГрей. *Дорога в Чейли. Фонтенбло*, 1856 г.

ет его самого, стены и пол, скрыты от глаза. Стереоскопический аппарат механически фокусирует все внимание на снимке и препятствует тому блужданию взгляда, которое возможно в музее, когда ваш взгляд перемещается от одной картины к другой или на окружающее пространство. В стереоскопе изменение фокуса внимания возможно лишь внутри сконструированного оптическим прибором канала зрения зрителя.

Стереографическое изображение выглядит как многослойная, ступенчатая анфилада разных планов, уходящая от ближнего края в глубину. Рассматривая это изображение, взгляд скользит по его поверхности, двигаясь, скажем, от левого нижнего угла к верхнему правому. Это очень похоже на то, как мы смотрим живопись. Но на самом деле опыт такого просмотра - нечто совершенно иное. Когда взгляд движется сквозь стереоскопический туннель, от ближнего плана перемещаясь к объекту на среднем плане, у зрителя возникает ощущение, что его глаза меняют фокус. И затем, при переводе к дальнему плану, опять делается - и ощущается - попытка изменить фокус зрения<sup>7</sup>.

Эти мышечные микроусилия выступают в роли кинестетической пары для чисто оптической иллюзии стереографии. Они как бы разыгрывают в миниатюре то, что происходит с человеком, когда он попадает в длинный



Огюст Зальцман. *Пейзаж*.

туннель. Когда глаз движется по стереоскопическому полю, от одного плана к другому - в этот момент одна часть тела (глаза) воспроизводит то, что делала бы другая часть тела (ноги), будь перед нами реальное пространство. Такая физиологически-оптическая двойственность поля стереографии обуславливает еще одно ее отличие от пространства картины. И это отличие связано с категорией времени.

Все современные описания того, что испытывает человек, смотрящий стереографии, упоминают, как много времени приходится потратить на просмотр каждого изображения. Страстному приверженцу стереографии Оливера Уэнделла Холмса Старшего необходимость столь тщательного разглядывания представлялась адекватным ответом на «неисчерпаемое» богатство деталей стереографического изображения. В своих записках о стереографии, пробираясь сквозь это многообразие деталей - например, описывая свои впечатления от стереографического вида Бродвея, сделанного Энтони, - Холмс воспроизводит на письме ту затянутую сцену разглядывания, которой требует просмотр стереографии. Живопись же не требует (а становясь модернистской, определенно не одобряет) такой растянутости внимания во времени, такого скрупулезного, минута за минутой, разглядывания каждого дюйма изображения.



Тимоти О'Салливан.

*Камни, изрезанные нанесенным песком. Аризона, 1871 г.*

Рассуждая об этом особом способе смотреть, когда «разум ваш прокладывает путь в самую глубину изображения», Холмс упоминает такие пограничные душевные состояния, как гипноз, «полумагнетические эффекты» и сновидения. «По крайней мере отгорожение от окружающих предметов и, как следствие этого, сосредоточение внимания производят восторг, подобный тому, что испытываем во сне, - пишет он, - когда нам кажется, что мы покинули тело и, паря, перелетаем из одной странной сцены в другую, словно бестелесные духи»<sup>8</sup>.

Феноменология стереоскопа описывает ситуацию, не лишенную сходства с кино. И в стереоскопе, и в кинотеатре зритель находится один на один с изображением, а окружающие предметы скрыты темнотой. В обоих случаях изображение за счет движения глаз дает зрителю оптическую иллюзию перемещения, хотя тело его остается неподвижным. В обоих случаях зритель получает удовольствие, разглядывая симулякр - подобие реальности, причем любые попытки проверить истинность «эффекта реальности», попытки реально, физически вторгнуться в изображенное пространство запрещены. И в обоих случаях «эффект реальности» симулякра усиливается за счет растянутости времени. То, что в кинематографе называется аппара-

том, ведет свою протоисторию от стереографии - так же, как протоисторию самой стереографии можно начать с такого же затемненного и замкнутого, волшебного, иллюзионистического пространства диорамы<sup>9</sup>. Стереография, как и кино впоследствии, обязаны своей огромной и мгновенно обретенной популярностью тому специфическому удовольствию, которое, как кажется, доставляет зрителю этот аппарат, - желаниям, которые он якобы удовлетворяет.

Благодаря механизированным техникам печати стереография стала по-настоящему массовым искусством. Начиная с 1850-х и вплоть до 1880-х число продаж стереопроизведения почти неослабно бьет все рекорды. Уже в 1875 году Лондонская стереоскопическая компания продала 500 000 стереоскопов, а в 1859 году в выпущенном ею каталоге были представлены более 100 000 различных стереоскопических видов<sup>10</sup>.

В самом слове *вид* [view], которым в стереоскопии обозначается ее предмет, отразилась специфика стереоскопического опыта. Прежде всего, *вид* упорно настаивает на уже описанной глубине, организованной по законам перспективы. Это часто признавали и даже подчеркивали сами авторы стереоскопических видов: изображение у них собиралось вокруг некой вертикальной фигуры на переднем или среднем плане, которая *центрировала* пространство, репрезентируя в поле зрения то, как взгляд фокусируется в точке схода. Многие работы Тимоти О'Салливана выстроены вокруг такого центра - например, голого ствола одинокого дерева или отвесной скалы, - композиционный смысл которого вытекает из особых законов *вида*. Принимая во внимание склонность О'Салливана строить свои композиции на предметах, отступающих вглубь по диагонали, и центрировать *вид*, неудивительно, что в одном из своих рассказов о работе в экспедициях на Запад он постоянно называет плоды своего труда «видами». Рассказывая об экспедиции к озеру Пирамид, он описывает экспедиционную кладь, «в числе которой можно упомянуть инструменты и химикалии, необходимые нашему фотографу для съемки видов». Или вот он пишет о долине Гумбольдта: «Это было чудесное место, и снимать там виды - приятнейшая работа, какой только можно желать»<sup>11</sup>. Термин *вид* регулярно повторялся в фотографических журналах, так как подавляющее большинство фотографов именно этим словом обозначали свои произведения, выставлявшиеся в фотографических салонах в 1860-е годы. То есть даже сознательно вступая в пространство выставки, они предпочитали называть свои работы *видами*, а не *пейзажами*.

Далее, термин *вид* соответствует такому понятию об авторстве, в котором природное явление, предмет авторского интереса, предстает перед взглядом зрителя словно бы без посредства художника, делая «авторами» видов скорее издателей, чем операторов (как их тогда называли), создававших снимки. Происходит характерное событие: авторство становится производным от публикации, авторские права начинают принадлежать различ-

ным издательским компаниям, например издательству «Keystone Views», фотографы же при этом остаются анонимами. С этим связано еще одно феноменологическое свойство вида, стоящее в одном ряду с его преувеличенной глубиной и чрезмерной фокусировкой, – изоляция предмета этого вида. Запечатленный предмет – это «достопримечательность», чудо природы, уникальный феномен, он обязан целиком занимать центр внимания. Такая *уникальность*, как показывает Барбара Стаффорд в своем исследовании уникальности как особой категории в путевых заметках конца XVIII века и позже, основана на переносе авторства с субъективности художника на объективные явления природы<sup>12</sup>. Поэтому для институции вида важна не столько воображаемая проекция автора, сколько законодательная защита права собственности в форме копирайта.

Наконец, *вид* фиксирует эту уникальность, эту точку сборки как одну из частиц в комплексной репрезентации мира, некоего всеобъемлющего топографического атласа. Ибо физическое пространство, в котором хранились «виды», – это был, несомненно, каталожный шкаф, в ящиках которого в пронумерованном виде пребывала целая географическая система. Каталожный шкаф – это предмет иной, нежели стена или мольберт. Он предоставляет нам возможность хранить частицы информации, связывать их между собой перекрестными ссылками, просеивать их сквозь сито нашей системы знания. Будучи в XIX веке обычным предметом мебелировки как домов среднего класса, так и публичных библиотек, изящно отделанные шкафы для хранения стереоскопических видов заключают в себе сложную репрезентацию географического пространства. Создаваемая видами иллюзия пространства и проникновения зрителя в его глубину играет роль сенсорной модели для гораздо более абстрактной системы, предметом которой также является пространство. Вид и путешествие взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Результатом этого анализа является система исторически обусловленных требований, которым удовлетворял вид и в отношении которых *видом был* сформирован целостный дискурс. Надеюсь, уже понятно, что этот дискурс отличается от того, что в эстетическом дискурсе обозначается термином *пейзаж*. Структуру пространства, которую выстраивает вид, феноменологически невозможно свести к тому сжатому и раздробленному пространству, которое в каталоге выставки «До фотографии» называется аналитической перспективой<sup>13</sup>; точно так же репрезентацию, которая формируется из совокупности этих видов, нельзя приравнять к репрезентации, которая организуется в пространстве выставки. Одна создает образ географического порядка; другая воспроизводит пространство чистого Искусства и его идеализированной, специализированной Истории, конституированной эстетическим дискурсом. Сборные коллективные репрезентации того, что называется стилем – стилем эпохи, стилем художника, – зависят от пространства выставки; можно даже сказать, что они являются производным от это-

го пространства. В этом смысле современная история искусства происходит от наиболее строго организованного выставочного пространства XIX века: от музея<sup>14</sup>.

Андре Мальро объяснил нам, каким образом музей, представляя последовательность (репрезентаций) стилей, коллективно организует господствующую репрезентацию Искусства. Пополнив свой состав такой институцией, как современные книги по искусству, музей Мальро теперь существует «без стен»; их хранилища коллективизированы путем фотографической репродукции. Но это лишь усиливает редуцированность процесса:

Дело в том, что, благодаря довольно правдоподобному единству, которым фотографическая репродукция наделяет любое многообразие объектов, от статуи к барельефу, от барельефов к глиптике, а от нее – к чеканным украшениям кочевников, появляется «вавилонский стиль» как реальность, а не просто классификация – как нечто похожее скорее на жизнеописание великого творца. Ни в чем так живо и убедительно не выражается судьба, накладывающая свой отпечаток на человеческие намерения, как в великих стилях, развитие и трансформации которых подобны глубоким шрамам, мимоходом оставленным Судьбой на лице земли<sup>15</sup>.

Решив, что фотография XIX века принадлежит пространству музея, что к ней приложимы все разновидности эстетического дискурса, что этот материал успешно уложится в схему истории искусства, новоявленные исследователи фотографии разом (и преждевременно) решили слишком многое. Во-первых, они заключили, что данные изображения являются *пейзажами* (а не *видами*), и посему они твердо уверены в том, какому дискурсу принадлежат и что репрезентируют эти фотографии. Во-вторых (хотя этот вывод был сделан одновременно с первым), они определили, что и другие фундаментальные понятия эстетического дискурса также будут правомерны в отношении этого визуального архива. Одно из таких понятий – понятие *художник*, с сопутствующим ему представлением о непрерывном и сознательном творческом развитии, которое мы обозначаем термином *творческий путь*. Еще одно важное понятие описывает возможность связности и смысла, которые проходят сквозь всю совокупность созданных художником произведений, конституируя тем самым единство *творческого наследия*. Но, возразим мы, ведь топографическая фотография XIX века не только не склонна соответствовать этим терминам – она ставит их в целом под вопрос.

Понятие *художник* подразумевает нечто большее, чем просто факт авторства; оно предполагает, что человек должен пройти определенный путь, чтобы заслужить право претендовать на статус автора: в слове *художник* есть некая семантическая связь с понятием мастерства. Само же «мастерство» предполагает ученичество, юношеские поиски, приобщение к традиции ремесла и становление собственного взгляда на эту традицию, и этот

процесс являет собой череду успехов и неудач. Если хотя бы какая-то часть всего этого обязательно должна присутствовать в понятии *художник*, то можно ли вообразить, чтобы кто-то являлся художником только в течение одного года? Не будет ли здесь логического (или, как сказали бы иные, грамматического) противоречия, как в примере, который приводит Стэнли Кэвелл в отношении эстетических суждений, повторяя вопрос Витгенштейна: «Возможно ли испытывать чувство страстной любви или надежды на протяжении одной секунды - *неважно*, что предшествовало или следовало за этой секундой?»<sup>16</sup>.

Но вот вам пример Огюста Зальцмана, чей путь в фотографии начался в 1853 году и окончился меньше чем через год. Вряд ли еще кто-то появлялся на небосклоне фотографии XIX века лишь для того, чтобы исчезнуть настолько стремительно. Но многие крупные звезды на этом небосклоне прекращали свой творческий путь менее чем через десятилетие после его начала. Это относится к Роджеру Фентону, Гюставу ЛеГрею и Анри ЛеСеку - все трое признанные мастера своего искусства. Кто-то возвращался к более традиционным искусствам; кто-то, как Фентон, менял поле деятельности на нечто совершенно иное, например юриспруденцию. Что значат длина и какова природа этих романов с фотографией для понятия *творческого пути*? Можно ли подходить к этим «художественным карьерам» с теми же методологическими предпосылками, с теми же представлениями об индивидуальном стиле и его становлении, с какими мы подходим к творческим путям художников иных родов искусства?<sup>17</sup>

А другое великое эстетическое единство - *творческое наследие*? Мы снова сталкиваемся с обстоятельствами, которые было бы затруднительно привести в согласие с содержанием этого термина, предполагающего, что наследие автора как целое есть результат непрерывности замысла и что оно органически связано с намерением художника; что оно последовательно. Одно обстоятельство мы уже упоминали - это восшествие на трон авторского права, благодаря чему некоторые творческие наследия, например наследие Мэтью Брэди и Фрэнсиса Фрита, сложились по большей части усилиями их наемных работников. Другое обстоятельство, связанное с природой работы наемного фотографа, может оставить вне досягаемости небольшую часть наследия. Примером может служить Гелиографическая экспедиция в 1851 году, когда ЛеСек, ЛеГрей, Бальдус, Байяр и Местраль (то есть крупнейшие фигуры ранней истории фотографии во Франции) выполняли заказ Комиссии исторических памятников (Commission des Monuments Historiques). Результаты их работы - более 300 негативов, запечатлевших памятники средневековой архитектуры перед реставрацией, - не только не были опубликованы или выставлены Комиссией, но с них не были даже отпечатаны позитивы. Это как если бы кинорежиссер снял фильм, но не проявил отснятую пленку, а значит, не показал бы его и публике. Входит ли результат в творческое наследие режиссера?<sup>18</sup>

Есть и другие обстоятельства, другие архивные экспонаты, которые также ставят под вопрос адекватность понятия *творческое наследие*, когда речь идет о фотографии. Бывает, что корпус произведений того или иного автора слишком беден; бывает, что он слишком велик. Может ли творческое наследие состоять из одной работы? История фотографии утверждает, что да, и приводит в пример единственное фотопроизведение Огюста Зальцмана, его единственную серию архитектурных фотографий (потрясающих красотой формы), причем известно, что часть их была сделана его ассистентом<sup>19</sup>. А возьмем другую крайность - можно ли вообразить творческое наследие, вмещающее 10 000 работ?

Усилиями Эжена Атже на свет появился огромный корпус фотографий, которые он продавал (примерно с 1895-го по 1927 год) в различные исторические собрания, такие как Парижская городская библиотека, Музей города Парижа (Musee Carnavalet), Национальная библиотека, Комиссия исторических памятников, а также предпринимателям в области градостроения и художникам. Перевод этих документальных снимков в специфически эстетический дискурс начался в 1925 году, когда Атже заметили и стали публиковать сюрреалисты, и продолжился в 1929 году, когда Атже попал в фокус внимания немецких теоретиков Нового Зрения<sup>20</sup>. Начались различные частичные показы его архива, содержащего около 10 000 работ; каждому показу предшествовал отбор, и снимки выбирались так, чтобы соответствовать заданной эстетической или формальной линии.

В этой массе материала можно найти и продемонстрировать повторяющийся ритм накопления, который был предметом интереса «Новой вещественности»; можно в нем найти и сюрреалистскую коллажность - сюрреалистов, кстати, особенно привлекали сделанные Атже фотоснимки витрин, сюрреалисты их и прославили. Другие принципы селекции поддерживают другие интерпретации материала. Часто встречающиеся визуальные наложения предмета и агента фотографии - например, когда на фотографии Атже мы видим фигуру самого фотографа, отразившуюся в стеклянной двери кафе, которую он снимает, - позволяют интерпретировать его фотографию как рефлексивную, ставящую вопрос об условиях своего рождения. Есть и более архитектурные, более формальные истолкования творчества Атже. В этих интерпретациях главная черта фотографии Атже в том, что фотографу удается найти и обозначить точку, от которой сложные пространственные траектории ландшафта будут разворачиваться с особенно изящной и точной симметрией. В качестве иллюстраций к такому анализу обычно выступают фотографии парков и сельские пейзажи.

Однако любая из этих интерпретаций неполна - все они подобны крохотным образцам породы, взятым из разных точек огромного геологического поля: все содержат разную руду. Или вспомните, как слепые описывали слона. Десять тысяч работ не просто свести воедино. И все же сделать это необходимо, если мы считаем фотографию Атже искусством, а его са-

мого - художником; перед нами ДОЛЖНА оказаться целостное творческое наследие. Четырехчастная выставка Атже в МОМА, носившая говорящее само за себя название «Атже и искусство фотографии», летит на всех парах к решению этой проблемы, принимая за данность, что модель, которая обеспечивает единство архива Атже, - это понятие *творческого наследия художника*. А что еще это может быть?

Поняв, что с точки зрения формы творчество Атже до крайности неровно, Джон Жарковский размышляет, почему это так:

Есть несколько способов объяснить эту очевидную разнородность. Можно предположить, что целью Атже было снимать красивые картинки, которые радовали и волновали бы нас, и что в этом у него было столько же неудач, сколько и успехов. Или можно предположить, что в начале своего пути он был новичком, а с годами постепенно набирал мастерство и в процессе работы научился пользоваться этой своейвольной, не покорной техникой экономично и уверенно, так что чем старше он становился, тем лучше становились его работы. Или можно отметить, что он работал как на других, так и для себя, и что снимки, которые он делал для себя, лучше, так как к ним он подходил с большей требовательностью. Или можно сказать, что целью Атже было объяснить визуальным языком очень богатую и сложную тему - дух его родной культуры - и что для достижения этой цели он использовал, как мог, плоды собственных усилий, даже когда они не выходили за рамки простой документации.

Мне кажется, что все эти объяснения в какой-то мере верны, но последнее для нас особенно интересно, потому что оно так несходно с нашими представлениями о целях художника. Непросто ужиться с мыслью, что художник мог быть слугой идеи большей, чем он сам. Мы приучены считать или хотя бы предполагать, что нет ценности выше, чем творческая личность. Из этого логически следует, что ничто, кроме чувств самого художника, не достойно его внимания<sup>21</sup>.

Этот шаг вперед от нормальных категорий описания эстетического продукта - формальная удача/формальная неудача, ученичество/зрелость, общественный заказ / личное высказывание - к позиции, которую он объявляет «несходной с нашими представлениями о целях художника», то есть к «служению чему-то большему, чем самовыражение», явно беспокоит Жарковского. Как раз перед тем, как оборвать это рассуждение, он задается вопросом, почему Атже, иногда даже через несколько лет, возвращался к местам, которые уже снимал, чтобы сфотографировать, например, то же здание под другим углом. Жарковский отвечает на этот вопрос с точки зрения формальной удачи/формальной неудачи и достижения художественной зрелости - то есть терминологии, стоящей в одном ряду с понятием творческого наследия. Решимость Жарковского продолжать рассуждение об Атже в русле стилистической эволюции выдает его приверженность к этой эстетической модели:

На более ранних снимках дерево предстает цельным и самостоятельным, все остальное становится его фоном; оно расположено в центре кадра; оно освещено фронтально, свет падает из-за спины фотографа. На поздних снимках дерево радикально обрезано краем кадра, оно расположено в кадре асимметрично и в гораздо большей степени зависит от свойств освещающего его света<sup>22</sup>.

Этим обусловлена «элегичность» некоторых поздних снимков Атже.

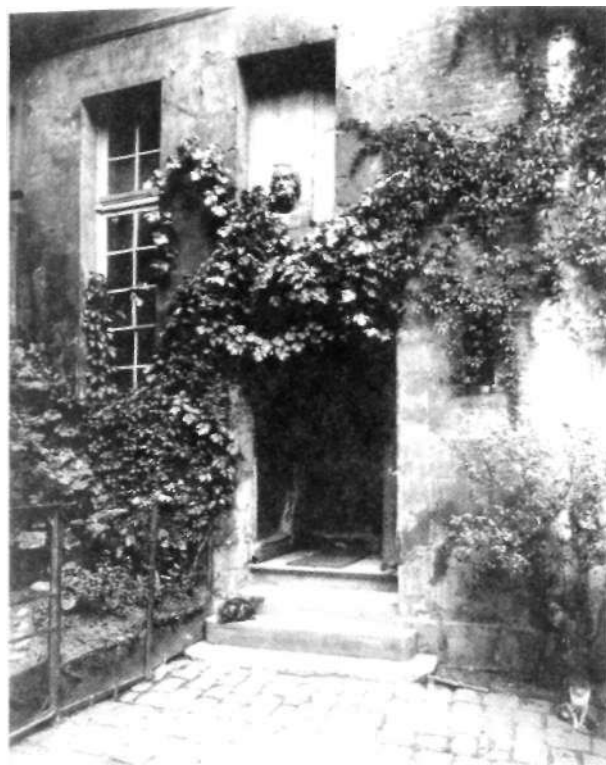
Но в целом задачи и стилистическую эволюцию фотографа необходимо рассматривать сквозь призму «идеи большей, чем он сам», которой, как мы считаем, служил Атже. Если 10 000 фотографий вкуче составляют портрет большой идеи, то эта идея может рассказать нам об эстетических целях Атже, поскольку две цели (одна - внешняя для художника, другая - внутренняя) должны быть взаимосвязанными.

Долгое время считалось, что, дабы ухватить одновременно эту большую идею и непонятные цели, заставившие Атже произвести на свет свой огромный фотоархив («Вряд ли возможно, - пишет Жарковский, - найти в модернистскую эпоху художника, чья жизнь и чьи цели были бы настолько мало известны нам, как жизнь и цели Эжена Атже»), необходимо расшифровать код, которым Атже помечал свои негативы. Все 10 000 пластинок пронумерованы. Но эти цифры не строго последовательны; они не расставляются снимки в хронологическом порядке; иногда они повторяются<sup>23</sup>.

Исследователи творческого наследия Атже видели в нумерации универсальный ключ ко всем целям фотографа и смыслу его работ. Мария Моррис Хэмбург дает окончательную и безусловную расшифровку этого кода - как оказалось, он заключает в себе систематизированный топографический каталог, состоящий из пяти главных разделов и множества более мелких подразделов и групп<sup>24</sup>. Названия, которыми Хэмбург наделяет различные разделы и группы (Пейзаж-Документ, Картины Парижа, Пригороды, Старая Франция), заявляют в качестве главной, руководящей идеи всего творчества Атже коллективный портрет духа французской культуры - подобно тому, добавим мы, что предпринимает Бальзак в «Человеческой комедии». С точки зрения этой главной идеи, творческому видению Атже можно приписать ряд, так сказать, социально-эстетических целей; он становится великим визуальным антропологом от фотографии. А объединяющим стержнем его наследия можно считать непрерывный поиск выражения момента взаимной переключки между природой и культурой - как в переключке виноградной лозы, растущей за окном сельского дома, и узора из стилизованных листьев на кружевной занавеске этого окна. Но такое желание выразить парадигму природа/культура прослеживается лишь в малой части фотографий - вне ее оно стирается, как звериный след, а цели художника остаются так же немые и загадочные, как и раньше.

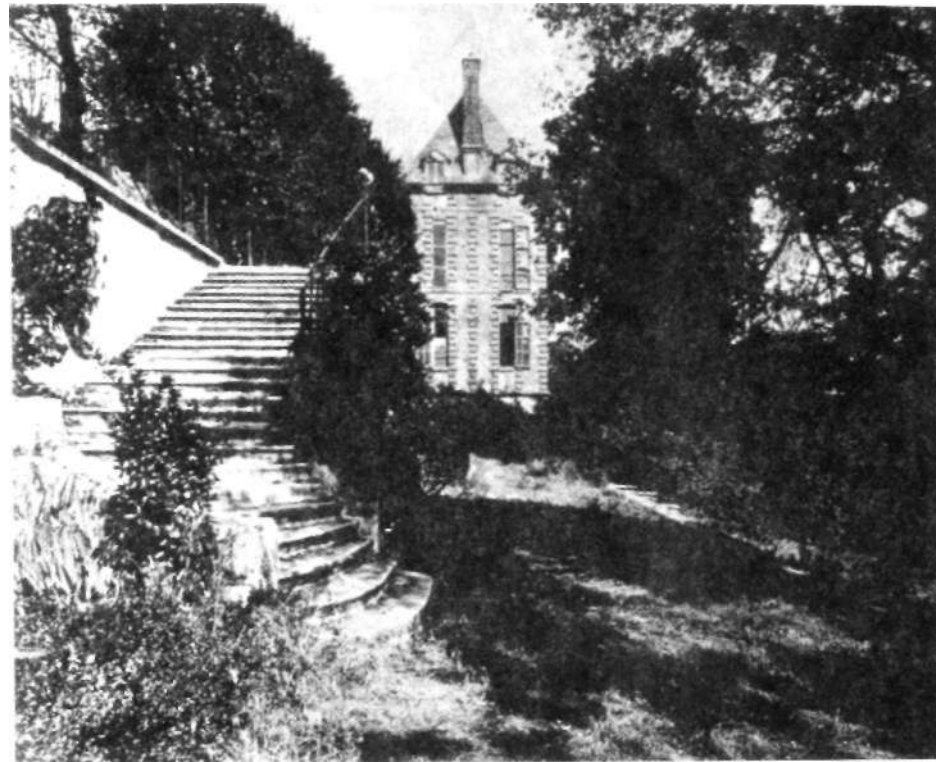
Июминка данного случая - в том, что нью-йоркский Музей современного искусства МОМА и Мария Моррис Хэмбург держат в руках решение





Эжен Атже.  
*Руанский дворик,*  
Париж, 1915 г.

Эжен Атже.  
*Парижское предместье,*  
1901-1903 гг.



загадки, ключ, который, может быть, не столько разомкнет систему эстетических целей Атже, сколько рассеет связанные с ней иллюзии. И этот пример тем более показателен, что в нем отразилось все нежелание музейщиков и искусствоведов использовать попавший в их руки ключ.

Шифр, которым Атже метил свои фотографии, берет свое начало в картотеках библиотек и топографических коллекций - заказчиков Атже. Его сюжеты часто стандартны: они продиктованы существующими категориями топографической и исторической документации. Причина, по которой многие уличные снимки Атже зловеще напоминают фотографии Марвиля, сделанные на полвека раньше, - и те, и другие исходят из одного и того же документального жанра<sup>25</sup>. Каталог - это не столько идея, сколько принцип, система организации. Он - предмет не столько интеллектуально-го, сколько институционального анализа. И, кажется, ясно, что творчество Атже есть *производное* от каталога, изобретенного не им и в отношении которого термин *авторство* - нерелевантен.

Нормальные условия авторства, которые отстаивает музей, в этом случае разрушаются, и мы приходим к вполне крамольной мысли. Музей попы-

тался взломать шифр нумерации негативов Атже, дабы обнаружить трепетное искусство. Однако за шифром оказался каталог на карточках.

Такой вывод проливает свет на многие вопросы из поставленных ранее; например, почему Атже некоторые свои сюжеты фотографировал как бы по частям - фотографию фасада от фотографии подъезда того же здания, его же окон или кованой решетки отделяют месяцы и даже годы. Ответ кроется не в условиях эстетической удачи или неудачи, а в требованиях каталога, в его категориях.

*Сюжет* здесь - краеугольный камень всего. Разве подъезды и решетчатые балконы суть *сюжеты* Атже, его выбор, выражение его как активного *субъекта*, мыслящего, желающего, стремящегося, творящего? Или они суть просто (хотя это совсем не просто) *предметы*, номера в каталоге, которому подчиняется сам Атже? Какой частью исторической ясности готовы мы поступиться, чтобы сохранить превосходство первой интерпретации над второй?

Все, что говорилось о необходимости отвергнуть или хотя бы подвергнуть серьезной критике принадлежащие эстетике категории авторства,

творческого наследия и жанра (например, *пейзаж*), очевидно сводится к необходимости рассматривать раннюю фотографию как архив, требующий такого археологического исследования, теоретические основы и одновременно практические образцы которого дает Мишель Фуко. Описывая анализ, которому археология подвергает архив, чтобы прояснить дискурсивные условия его формирования, Фуко пишет:

Позитивности, которые я пытаюсь установить, не должны быть поняты как совокупность определений, навязанных извне мышлению индивидуумов, или как существующие внутри и заданные заранее; они констатируют скорее совокупности условий, в соответствии с которыми осуществляется особого рода практика и в соответствии с которыми эта практика открывает место отчасти или абсолютно новым высказываниям; в соответствии с которыми она, наконец, может быть изменена. В гораздо меньшей степени речь идет о границах, положенных активностью субъекта, нежели о том поле, где она проявляется (без указания центра системы), о правилах, которые она использует (а не изобретает или формулирует), о тех отношениях, которые служат ей основанием (не являясь при этом ни результатом подобных отношений, ни точкой их совпадений). Задача состоит в том, чтобы выявить дискурсивные практики во всей их густоте и сложности: показать сказанное - это значит нечто иное, чем выразить подуманное<sup>26</sup>.

Сегодня повсюду мы встречаем стремление распутать фотографический архив - клубок практик, институций и отношений, к которому первоначально принадлежала фотография XIX века, - и заново намотать его на категории, выработанные искусством и его историей<sup>27</sup>. Нетрудно понять, какими побуждениями рождено это стремление; гораздо труднее уразуметь, почему мы миримся с той неразберихой, к которой оно приводит.

*Кембридж, Нью-Йорк, 1982*

## Дискурсивные пространства фотографии

- 1 Clarence King, *Systematic Geology*, 1878 - первый том издания *Professional Papers of the Engineer Department U.S. Army*, Washington, D.C., U.S. Government Printing Office, 1877 - 1878.
- 2 Картографическая решетка, на которую проецируются эти данные, служит и другим целям, помимо сбора воедино научной информации. Как указывает Алан Трахтенберг, финансировавшиеся государством геологические экспедиции на Запад имели своей целью получить доступ к ценным для индустриализации полезным ископаемым. Эта фотография обязана своим рождением промышленной и научной программе - фотография, которая, «если рассматривать ее вне контекста экспедиционного отчета, который она иллюстрирует, кажется продолжением традиции пейзажа». Далее Трахтенберг пишет: «Фотографии представляют собой важнейшую часть экспедиции, одну из форм путевого дневника; они внесли важный вклад в правительственную политику удовлетворения фундаментальных нужд индустриализации, прежде всего нужды в надежных данных о сырье; кроме того, они убеждали население в необходимости поддерживать правительственную политику покорения, заселения и освоения [западных земель]». Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America*, New York, Hill and Wang, 1982, p. 20.
- 3 В своем эссе «L'espace de l'art» Жан-Клод Лебенштейн анализирует роль музея, начиная с его сравнительно недавнего выхода на сцену, в определении того, что считать Искусством: «Музей играет две взаимодополняющие роли: отвергать все нерелевантное и посредством этого отвержения конституировать то, что мы понимаем под словом «искусство». Не будет преувеличением сказать, что понятие искусства претерпело серьезную трансформацию, когда вместилищем искусства стало пространство, специально предназначенное, чтобы определять его». В изд.: Lebensztein, *Zigzag*, Paris, Flammarion, 1981, p. 41.

- 4 Утверждение, что фотографии, вошедшие в отчеты землепроходческих экспедиций на Запад, имеют общую основу с пейзажной живописью, распространено в искусствоведческой литературе повсеместно. Такие специалисты, как Барбара Новак, Вестон Нэф и Элизабет Линдквист-Кок, считают этот снимок продолжением пейзажной манеры, принятой в американской живописи XIX века, где видение природы постоянно корректируется трансценденталистским пылом автора. О сотрудничестве Кинга и О'Салливана существует (сейчас уже общепринятое) мнение, что появившийся в его результате визуальный материал должен был стать фотографическим доказательством сотворенности мира и существования Бога. Кинг не был согласен ни с геологическим униформитаризмом Лайелла, ни с эволюционизмом Дарвина. Будучи катастрофистом, Кинг считал, что в геологической летописи штатов Юта и Невада отразилась последовательность актов творения, когда Божественный Творец придавал всем тварям земным их неизменный вид. Все грандиозные обрывы и смещения пластов, причудливые базальтовые скалы имеют природное происхождение и были сфотографированы О'Салливаном в доказательство катастрофистской доктрины Кинга. Будучи носителями такой миссии, экспедиционные снимки О'Салливана становятся в один ряд с пейзажами Бирстадта или Черча.
- Равно обоснованно и противоположное утверждение: Кинг был серьезным ученым; он приложил массу усилий, чтобы опубликовать в числе трофеев своей экспедиции палеонтологические находки Марша, которые, как он прекрасно понимал, служат одним из важных «недостающих звеньев», эмпирически подтверждающих теорию Дарвина. К тому же, как мы видели, фотографии О'Салливана, переведенные в литографию, в контексте отчета Кинга выглядят нейтральным научным свидетельством; бог трансценденталистов не присутствует в визуальном поле «Систематической геологии». См. Barbara Novak, *Nature and Culture*, New York, Oxford University Press, 1980; Weston Naef, *Era of Exploration*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975; Elisabeth Lindquist-Cock, *Influence of Photography on American Landscape Painting*, New York, Garland Press, 1977.
- 5 Peter Galassi, *Before Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1981, p. 12.
- 6 См. Naef, *Era of Exploration*. В 1871 г. Правительственное издательство опубликовало каталог работ Джексона: *Catalogue of Stereoscopic, 6x8 and 8x 10 Photographs by Wm. H. Jackson*.
- 7 На самом деле глаз не меняет фокус. Поскольку изображение находится близко к глазам и голова по отношению к нему неподвижна, зритель, перемещая взгляд в пространстве изображения, должен двигаться от точки к точке на его поверхности, изменяя соотношение положений глазных яблок относительно друг друга, то есть чуть больше или чуть меньше кося.
- 8 Oliver Wendell Holmes, «Sun-Painting and Su-Sculpture», *Atlantic Monthly*, VIII (July 1861), 14 - 15. Перу Холмса принадлежат еще два эссе: «The Stereoscop and the Stereograph», *Atlantic Monthly*, III (June 1859), 738-748; «Doings of the Sunbeam», *Atlantic Monthly*, XII (July 1863), 1-15.
- 9 См. Jean-Louis Baudry, «The Apparatus», *Camera Obscura*, no.1 (1976), 104 - 126, впервые опубликовано как «Le Dispositif», *Communicatoins*, no. 23 (1975), 56 - 72; а также Baudry, «Cinéma: Effets idéologiques produits par l'appareil de base», *Cinetique*, no. 7 - 8 (1979), 1 - 8.
- 10 Edward W. Earle, ed., *Points of View: The Stereograph in America: A Cultural History*, Rochester, N.Y., The Visual Studies Workshop Press, 1979, p. 12. В 1856 г. Роберт Хант сообщал в журнале *Art Journal*: «Сегодня стереоскоп можно встретить в любой гостиной; философы обсуждают его научным языком, дамы восторгаются его волшебными картинками, дети с ним играют». *Ibid.*, p. 28.

- 11 «Photographs from the High Rockies», *Harper's Magazine*, XXXIX (September 1869), 465 - 475. Эта статья - еще одно место публикации (с очень грубо сделанного клише) «Туфовых куполов. Озеро Пирамид», которые на сей раз служат иллюстрацией для приключенческого нарратива автора. Тем самым на пустой коллодиевый экран проецируется еще одно воображаемое пространство. На этот раз, подгоняя иллюстрацию под рассказ о том, как экспедиционная лодка едва не потерпела крушение, гравер взбивает воду грозными волнами, а небо - мрачными клубящимися тучами.
- 12 Стаффорд пишет: «Утверждение, что истинная история - это естественная история, освобождает явления природы от владычества человека. Для идеи уникальности важно ... что геологические феномены - в самом широком смысле этих слов, включая любые явления, принадлежащие к царству минералов, - составляют ландшафт, в которых естественная история находит свое эстетическое выражение. ...На последней ступени историзации природы происходит оестествление продуктов истории. В 1789 г. немецкий *savant* Самуэль Витте - основывая свои выводы на писаниях Десмареца, Дулуца и Фожа де Сан-Фона - приписал природе создание египетских пирамид, объявив, что это базальтовые скалы. Он также классифицировал развалины Персеполиса, Бальбека и Пальмиры, а также храм Юпитера в Агригенте и Дворец инков в Перу как выходы геологических пород». Barbara M. Stafford, «Towards Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the Rise of 'Singularity' as an Aesthetic Cathogory», *Art Quarterly*, n.s. I (1977), 108 - 109. Свое исследование «культувации вкуса к явлениям природы как уникальным явлениям» она завершает следующим тезисом: «Одинокий природный объект... не нужно интерпретировать как замену человека; наоборот, одинокие камни [на картинах пейзажистов-романтиков XIX века] следует рассматривать в контексте виталистской эстетической традиции - берущей начало в иллюстрированном путевом дневнике, - где ценностью провозглашался уникальный природный объект. Эту традицию можно обозначить как 'neue Sachlichkeit' [новая деловитость], когда интерес к единичным экземплярам в природе порождает набор соответствующих рукотворных уникатов» (117- 118).
- 13 Еще одно возражение позиции Галасси в отношении локализации корней «аналитической перспективы» в оптике XVII века и камере-обскуре см. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, 1983, p. 243 - 244, fn. 37.
- 14 Мишель Фуко ставит вопрос о сущности музея в статье «Fantasia of the Library», *Language, Counter-Memory, Practice*, trans. D. F. Bouchard and S. Simon, Ithaca, N. Y, Cornell University Press, 1977, p. 87 - 109. См. также Eugenio Donato, «The Museum's Furnace: Notes toward a Contextual Reading of *Bouvard and Pécuchet*», *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. Josue V. Harari, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1979; и Douglas Crimp, «On the museum's Ruins», *October*, no. 13 (Summer 1980), 41 - 57.
- 15 Andre Malraux, «Museums without Walls», *The Voices of Silence*, Princeton, Princeton University Press, Bollingen Series XXIV, 1978, p. 46.
- 16 Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?*, New York, Scribners, 1969, p. 91, fn. 9.
- 17 От исследователей фотографии обычно не ждут, чтобы они задавались вопросом об адекватности (или неадекватности) искусствоведческих схем. Сессия по истории фотографии в рамках собрания College Art Association в 1982 г. (эта сессия была гордо анонсирована как плод настоящего научного исследования, наконец-то пролившего свет на ранее не систематизированное поле) показала все вытекающие из этого ошибки. В докладе Констанс Кейн Хангерфорд «Шарль Марвиль, иллюстратор: истоки фотографиче-

ской эстетики» автор, руководствуясь искусствоведческим представлением о непрерывной внутренней целостности, определяющей творчество того или иного автора, приходит к выводу, что необходимо должна быть стилистическая связь между первой профессией Марвиля как гравера и его фотографическим творчеством. Те стилистические характеристики, что вытекали из этой идеи и которыми наделялись снимки Марвиля (резкие контрасты света и тени, жесткие ломкие контуры), не только трудно отыскать у фотографа, но, даже когда они действительно присутствуют, они никак не отличаются Марвиля от его товарищей по Гелиографической миссии. На каждую «графичную» работу Марвиля можно найти столь же графичную работу ЛеСека.

- 18 Вспомним, например, почти четыре мили киноплёнки, отснятой Эйзенштейном в Мексике для проекта «Que Viva Mexico». Эйзенштейн отослал эту плёнку в Калифорнию для проявки и больше никогда ее не увидел, так как был принужден покинуть Соединенные Штаты сразу после возвращения из Мексики. Позднее над плёнкой поработали два американских монтажера, создав «Гром над Мексикой» и «Время на солнце». Ни тот, ни другой фильм не считается частью наследия Эйзенштейна. Сейчас существует только «хронология съемки», воссозданная Джейм Лейда и хранящаяся в MOMA. Она однозначно причисляется к наследию Эйзенштейна. Однако если учесть, что на момент мексиканских съемок Эйзенштейн обладал почти десятилетним опытом кинорежиссуры (и если также принять во внимание состояние искусства кино и накопленный исторический багаж к 1930 г., а также степень его теоретической проработанности), вероятно, что Эйзенштейн, написав сценарий и рабочую концепцию фильма, имел более полное представление о том, что он снял - хотя никогда не увидел результата, - чем фотографы Гелиографической миссии, о своих ненапечатанных снимках. История проекта Эйзенштейна полностью приведена в изд.: Sergei Eisenstein and Upton Sinclair, *The Making and Unmaking of «Que Viva Mexico»*, eds. Harry M. Geduld and Ronald Gottesman, Bloomington, Indiana University Press, 1970.
- 19 СМ. Abigail Solomon-Godeau, «A Photographer in Jerusalem, 1955: Auguste Salzmann and His Times», *October*, no. 18 (Fall 1981), 95. В этом эссе освещены некоторые из аспектов проблематичности вопроса о работах Зальцмана как целостном наследии.
- 20 Мэн Рей патронировал публикацию четырех фотографий Атже в журнале *La Révolution Surréaliste* - трех снимков в июньском и одного в декабрьском номере за 1926 г. Работы Атже участвовали в выставке *Film und Foto* в Штутгарте в 1929 г.; они также были репродуцированы в сборнике *Foto-Auge*, Stuttgart, Wedekind Verlag, 1929.
- 21 Maria Morris Hambourg and John Szarkowski, *The Work of Atget: Volume 1, Old France*, New York, The Museum of Modern Art, and Boston, New York Graphic Society, 1981, p. 18 - 19.
- 22 Ibid., p. 21.
- 23 В первой опубликованной дискуссии на эту тему проблема описана следующим образом: «Система нумерации Атже загадочна. Его снимки пронумерованы не как простая последовательность серий, но весьма запутанным образом. Нередко фотографии под меньшим номером сделаны позднее, чем фотографии под большим номером, и нередко номера повторяются». См. Barbara Michaels, «An Introduction to the Dating and Organization of Eugène Atget's Photographs», *The Art Bulletin*, LXI (September 1979), 461.
- 24 Maria Morris Hambourg, «Eugène Atget, 1857 - 1927: The Structure of the Work», неопубликованная диссертация Ph. D., Columbia University, 1980.
- 25 СМ. Charles Marville, *Photographs of Paris 1852 - 1878*, New York, The French Institute / Alliance Française, 1981. См. в указанном издании статью Марии Моррис Хэмбург «Charles Marville's Old Paris».

- 26 Мишель Фуко, Археология знания, пер. С. Митина, Д. Стасова, Киев, «Ника-Центр», 1996, с. 205.
- 27 Пока единственный последовательный анализ истории фотографии, противостоящий этой тенденции, принадлежит Алану Секуле. См. Alan Sekula, «The Traffic in Photographs», *Art Journal*, XLI (Spring 1981), 15 - 25, и «The Instrumental Image: Steichen at War», *Artforum*, XIII (December 1975). Дискуссия о пересмотре статуса фотографического архива в связи с необходимостью защищать модернистские ценности воспроизведена в: Douglas Crimp, «The Museum's Old /The Library's New Subject», *Parachute* (Spring 1981).