

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 76.03

Фотография: к проблеме вещи

Е. В. Васильева

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Васильева, Екатерина. “Фотография: к проблеме вещи”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 2 (2022): 275–294.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.204>

Рассматривается проблема изображения и идентификации объекта в фотографии. Исследование исходит из предположения, что представление вещи в кадре подразумевает ее особый статус. Анализируется вопрос вещи в фотографии как смысловая и идеологическая проблема. Фотографическую демонстрацию объекта можно интерпретировать как особую изобразительную стратегию. Вещь является условием кадра: снимок невозможен без объекта. Проблема взаимоотношения фотографии и вещи выглядит как масштабное противоречие. Предмет становится неизбежным интенциональным фокусом снимка, и в то же время кадр формирует специфический взгляд на предмет. Фотография принципиально меняет объект и визуально, и качественно. Приобретая статус изображения, вещь утрачивает свои материальные качества. Предмет в кадре лишается не только своего практического значения — он утрачивает свою предметную программу, из трехмерного объекта превращается в эфемерную и фантомную единицу. Вещь как опыт данности в фотографии становится иллюзией. Конституируемые качества предмета утрачиваются в кадре, в фотографии он становится ложным искаженным образом, элементом обманчивого восприятия мира, эфемерной сущностью, мнимым и несуществующим фантомом. Кадр верифицирует присутствие предмета и в то же время наделяет значением подлинного то, чего нет. В рамках исследования важно, что статус вещи в фотографии приобретает не только предмет, обладающий строгими очертаниями и границами, — бестелесное и бесформенное в фотографии тоже становится объектом. Исследование обращает внимание на то, что фотография превращает мир в набор единиц, где качеством вещи обладает не только предмет, но и окружающее его пространство.

Ключевые слова: теория фотографии, фотография, объект, вещь, предмет, пространство, бесформенное.

Забавно наблюдать, как всюду отыскивают вещь: во сне, галлюцинациях, в реальности и метафизике [1, с. 28].

Исследование посвящено проблеме вещи в фотографии. Нас интересует не только и не столько предметная среда или бытовой статус вещи. За рамками исследования осталась и техническая специфика презентации вещи. Скорее, этот текст посвящен проблеме объекта в фотографии как таковой. Что становится предметом фотографического изображения? Как фотография справляется с объектами, видимыми человеческому глазу? Каким предметным статусом в кадре обладает невидимое? Что из этих элементов приобретает статус объекта? Возможно ли определение статуса фотографического объекта и что оно подразумевает? Что можно считать объектом в фотографии и можем ли мы говорить о том, что каждая видимая фотографическому зрению субстанция возникает как объект [1, с. 30]?

Мы исходим из предположения, что фотографический объект — это особый статус вещи, изобразительная стратегия и специфическая форма ее представления. Фотография зависима от предмета. Смысл не только в том, что фотография невозможна без объекта [2]. Фотография обладает очевидной возможностью превращения окружающего мира в вещь или набор вещей. Фотография интенциональна [3], она направлена на предмет. Снимок обладает мнимой способностью превращать Нечто в объект. В фотографии вещью становится то, что в реальной действительности предметной среде противостоит: бестелесное, беспредметное, бесформенное — воздух, пространство, пустота — обретают в фотографии очертания и осязаемость [4].

Несомненно, осязаемость пустого пространства есть характеристика изображения в целом, не столько визуальная, сколько концептуальная. Тем не менее в фотографии это обстоятельство имеет особое значение: фотография обращается не к мнимому (изобразительному), а к фактическому пространству. Фотографическая пустота подразумевает прообраз в реальности, она имеет дело с условным прототипом, который мы идентифицируем как «подлинное».

Фотография и специфика видения: вещь как данность, вещь как неизбежное

Фотография не может избегать объектов. Предмет или субстанция, попадающие в поле зрения, фиксируются на фотографии. На эту особенность фотографии в свое время обращала внимание Сьюзан Зонтаг [2]. В этом смысле вещь является не только основной темой, но и неизбежностью фотографии. Джон Шарковский замечал сходные обстоятельства, говоря не только о проблеме объекта, но и о системе цвета [5, р. 10]. Ни в том, ни в другом случае фотографический кадр не обладает условной свободой выбора: фотография фиксирует то, что является видимым. И если идиллический пейзаж разбивает линия электропередач, она будет запечатлена в кадре. В рисунке лишние объекты можно пропустить, но в фотографии они могут быть удалены только в результате дополнительных технических манипуляций.

Такая ситуация принципиально меняет художественную основу системы. Фотография не создает композиционный шаблон — она способна только выбрать за-

данную конфигурацию. Кадр фиксирует то, что попадает в поле его зрения. Снимок показывает возникающие перед камерой объекты, схватывает то, что неизбежно существует, а не формирует схему, заданную художником.

В связи с этим применительно к фотографии всегда возникал вопрос как о достоверном, так и о возможных спекуляциях [2]. Какую картину мира, или какое изображение, возникшее в кадре, можно считать «подлинным», а какое — нет? С этим парадоксом, в частности, связана сложность изображения некоторых архитектурных памятников, которые на фотографии выглядят иначе, нежели в рисунках. Даже если фотограф стремится к представлению устоявшихся художественных стереотипов, условия фотографической программы не всегда позволяют сделать это: кадр фиксирует лишь то, что позволяют условия съемки. Осознание подобного обстоятельства хорошо заметно в той растерянности, с которой фотографы (и особенно ранние) описывали получившееся изображение.

Один из характерных примеров — текст Уильяма Генри Фокса Тальбота из книги «Карандаш природы» [6]. Изображения, вошедшие в книгу, равно как и тексты, написанные Тальботом, неоднократно становились предметом теоретической рефлексии [7; 8]. И в программных высказываниях Тальбота о фотографии, и в кратких аннотациях очевидна одна общая черта — стремление сформировать нормативное понимание фотографии как техники и как художественного инструмента [8]. Сложно не согласиться с Розалиндой Краусс, которая видела в высказываниях Тальбота прежде всего выступление джентльмена-ученого [7, р. 32]. Тем не менее мы замечаем в этих текстах растерянность перед некоторыми обстоятельствами фотографической действительности.

Текст Тальбота — это набор объяснений мастера, который отчетливо видит, что многие из выполненных им изображений не соответствуют задуманному или опровергают заданную программу. Один из показательных примеров — аннотация Тальбота к изображению Вестминстерского аббатства [6, р. XXII]. Он пишет: «Величественные здания Британской метрополии часто приобретают под влиянием нашей дымной атмосферы такой сумрачный оттенок <...>. Фотография Вестминстерского аббатства является для этого хорошим примером; фасад здания сильно и затейливо затемнен атмосферным воздействием» [6, р. XXII]. Содержание сопроводительного текста заставляет думать, что изображение получилось совершенно не таким, как изначально предполагал Тальбот.

Понимание несоответствия между задуманным и достигнутым заставили Тальбота говорить о превратностях английского климата и лондонской погоды [9]. Тем не менее причина его растерянности, вероятно, в другом. Вестминстерское аббатство на его снимке предстает не сентиментальной идиллией [10] и не романтическим переживанием [11], как подразумевали стереотипы викторианской Англии [12]. Глухой фасад аббатства с обрезанными башнями выглядит уродливым индустриальным призраком, в котором нет живописного пафоса. Это нарушающее ожидания противоречие возникло как результат условий ракурса и освещения. Расстояние и условия городской архитектуры не позволяли создать желаемый идиллический снимок. В результате кадр не соответствовал тому романтическому образу аббатства, которые Тальбот привык видеть или ожидал увидеть [13, р. 129].

Вещь: видение и значение

Хорошо известен тезис Сьюзен Зонтаг о том, что фотография стала главным посредником в восприятии действительности [2] и вещей. Наши ожидания часто продиктованы тем, что мы видим на фотографии, а не условным состоянием действительности. Фотографическое изображение обладает спецификой: в некоторых случаях мы понимаем, что фотография диктует норму восприятия вещи [2, p. 118], а не наоборот. Вопрос о норме в фотографии — это не только обсуждение лимитов стандарта, это вопрос как о принципах установления нормы, так и о ее источнике [14, с. 74].

Наши ожидания, связанные с положением, конфигурацией и статусом вещи, продиктованы фотографическим изображением, тем видением вещи, которое сформировано кадром. Таким образом, мы фактически приходим к ситуации, когда фотография, изначально зависимая от объекта, меняет предмет — его конфигурацию, значение и статус. Изображение диктует способ видения вещей [15]. Способы восприятия, видения и значения предмета зависят от изображения, а не наоборот. Фотография в силу своей массовости лишь усугубила эту ситуацию [16].

Снимок не столько фиксирует предмет, сколько меняет его значение и программу. Кадр не только копирует вещь как условная копировальная машина, но и обращает внимание на то, что наше изначальное представление о вещи, как и понимание перспективной формы, мнимо и, возможно, ошибочно [17]. Отсюда многочисленные попытки верифицировать или, напротив, нарушить стереотипные представления об объекте, которые в фотографическом изображении были связаны с резким изменением ракурса и перспективных решений [18].

Фотография дезавуирует вещь и наше знание о ней. Вещь может быть какой угодно и совершенно необязательно оказывается тем, что мы думаем о ней или воображаем себе изначальное. Кроме того, фотография инициирует вопросы о том, какая именно вещь, действительная или изображенная, является подлинной, а также какое именно из изображений выбранного объекта можно считать «настоящим». И если мы допускаем категорию подлинности в изображении, какое именно представление вещи наиболее близко ее условному «изначальному» состоянию или программе?

В этом смысле проблема взаимоотношения фотографии и вещи выглядит как масштабное противоречие. Если предмет становится неизбежным интенциональным фокусом фотографии [3], то и кадр формирует специфический взгляд на предмет. Если фотография привязана к вещи и зависима от нее, не будем забывать и о том, что камера принципиально меняет предмет — и визуально, и качественно [19].

Фотография и предмет: имя и изображение

Важным для идентификации фотографического принципа является разграничение вещи и имени [20]. Так же как язык, фотография — фиктивное представление предмета [21]. Фотография, как и имя, не есть сама вещь, а лишь ее дубликат — условный заменитель вещи [22]. В этом смысле фотография, как и язык, — это дублирующая система, которая не равна действительному предмету, но лишь условно представляет его [23].

В этом смысле и фотография, и речь фантазмагоричны. Они формируют мнимую структуру изображения или языка. Эти симулирующие системы фактически

дублируют и замещают объект [24]. Отчасти кадр маркирует те же проблемы взаимодействия изображения и вещи, что и система языка. Имя не есть вещь, так же как изображение (в том числе фотографическое) не есть сам предмет [19].

Существует фундаментальное различие, которое разграничивает принцип фотографии и принцип языка [25]. Речь — инструмент, не столько следующий условной действительности, сколько формирующий картину мира [26]. Границы понятий, а в некоторых случаях разграничение вещей во многом установлены в языке [27].

Кадр использует схожий принцип. Фотографическое изображение формирует действительное представление вещей. Вспомним утверждение Зонтаг о том, что представление вещи на фотографии часто формирует или определяет наше действительное видение ее [14, с. 68]. В отличие от речи, фотография не может менять границы имен и понятий. Фотографическое изображение буквально и тавтологично [16]. Она фиксирует предмет таким, как он есть, таким, как он кажется или может казаться.

Фотография не обладает способностью менять границы понятия или устанавливать их [28, р. 16]. Если на фотографии зафиксирована та или иная вещь, она будет представлять конкретную выбранную вещь. Изображение вещи не связано с ее понятийным значением [29]. Фотография способна создать иллюзию, но мнимое возникнет исходя из условий конкретного предмета.

Возможность представлять конкретную вещь в то же время лишает фотографию способности к обобщению [23, с. 20]. Язык оперирует обобщениями и категориальными понятиями, отражая по мере своего развития изменение принципа мышления [30]. Фотография такой возможности не допускает. Нельзя сфотографировать предмет «вообще». Можно сфотографировать только конкретный предмет. Снимок — всегда фактическое представление вещи. Процесс фотографирования сродни присвоению каждому объекту окружающего мира своего индивидуально имени. В этом смысле фотография не способна формировать границы понятий. Она производит только указательные имена [31, р. 29].

Фотография фактически упраздняет язык и его принцип. Вещь не может быть знаком чего-то иного [1, с. 26], она всегда равна самой себе. Здесь мы оставим за скобками представление о вещах как о мистических объектах [32] и знаках мнимого и возможного [33]. Фотографическое изображение вещи — специфический пример того, как дублирующая система может существовать вне механизма знака, вне динамики означающего и означаемого [28]. Как уже упоминалось, с одной стороны, она демонстрирует систему, которая нарушает конструкцию языка. С другой — фотография переходит в сферу единичных буквальных именовании [34], где каждый предмет уникален. А это, в свою очередь, делает невозможным систему языка или как минимум традиционное понимание речевого пространства [35].

Вещь и фотография: интенциональное качество сознания

Фотография есть фактическое представление вещи без имени — вещи, у которой имя отсутствует или не имеет значения [36]. Фотография — один из примеров того, что вещь не может выйти за пределы сознания. Также она в очередной раз обращает внимание на то, что сознание интенционально, т. е. всегда направлено на предмет [37].

Концепция интенциональности изначально представлена в нескольких работах Эдмунда Гуссерля. Прежде всего в «Идеях к чистой феноменологии» [3] и «Логических исследованиях» [37]. Говоря об интенциональности как центральном качестве человеческого сознания, Гуссерль рассматривает его как переживание, наполненное смыслом. Интенциональность сознания подразумевает его направленность на предмет. Вещь, таким образом, оказывается в фокусе человеческого мышления, инструментом его связи с окружающим миром.

Вещь (в ее максимально широком понимании) — основа субъективного опыта. Гуссерль замечает, что главное свойство сознания связано с объектом, вне зависимости от того, является объект реальным или нет [37, S. 350]. Гуссерль обращает внимание на двойственную природу интенциональности. С одной стороны, сознание направлено на объекты, которые находятся в пространстве за его пределами. С другой — объекты (и вещи) становятся частью внутреннего опыта и формируются как мыслительные явления. Таким образом, в феноменологии Гуссерля вещь — это одновременно и данность, и фантом, атрибут присутствия и его воображаемая проекция.

В концепции Гуссерля принципиально важна данность конкретной вещи, а не ее идеальная сущность. Смысл вещи — в ее установленном качестве, в способности быть частью конкретного переживания. Здесь важна данность предмета, его буквальная характеристика, а не идеальное качество. При этом вещь может быть мнимой, иллюзорной — принципиально важно ее отражение в мышлении, факт присутствия в сознании.

Акт фотографирования во многом близок этому интенциональному процессу. Мнимость или достоверность вещи в фотографии условны. Кадр становится обстоятельством и свидетельством условного состояния вещи. Фотография максимально приближает зрителя к предмету, данному в опыте. Фотографический предмет всегда конкретен, кадр не поддерживает изображения категориального порядка.

Фотографирование отчасти сходно с операциями сознания. Создание кадра подразумевает обращение к предмету, воспроизводит интенциональность как факт обращения к объекту. Операция, которая сводится к обнаружению объекта и наделению его смыслом, по сути, и является смысловой основой фотографирования.

Фотография и вещь: функциональное и нематериальное

Фотография превращает в вещь то, что противостоит предметной среде. Статус «вещи» или объекта изображения в фотографии приобретает то, что предметной среде очевидным образом противопоставлено. Воздух, пространство, промежутки между вещами, паузы — то, что в повседневном сознании не принадлежит предметному миру, в фотографии приобретает характеристики предмета и объекта [8, с. 120]. В фотографии нет качественной разницы между изображением здания или окружающего его пространства [4]. И то, и другое — составляющие фотографического изображения, части которого различаются плотностью серого цвета.

В этом противостоянии заключен условный двойственный парадокс фотографии. С одной стороны, фотография, как и любое изображение, — не вещь [38]. Становясь изображением, вещь перестает быть предметом. С другой стороны, фотография, обладая способностью фиксировать элементы окружающего мира, наделает статусом вещи невидимое и нематериальное.

Приобретая статус изображения, вещь утрачивает свои материальные качества. Предмет утрачивает то, что Хайдеггер называл «вещность вещи» (или «чашность чаши») [39]. Изображенная трубка [38] или чаша [39] теряют свои утилитарные функции — ими невозможно пользоваться. Предмет на фотографии лишается не только своего непосредственного практического значения — он утрачивает свою предметную программу. Вещь перестает быть материальной и предметной. Из трехмерного объекта, принадлежащего миру и пласту существования, она становится эфемерной и фантомной единицей.

В концепции вещи Мартина Хайдеггера следует учитывать два основных момента. Во-первых, он рассматривает вещь как часть проблемы присутствия. Вещь оказывается одной из форм *Dasein*, вот-бытия, экзистенции [1]. Во-вторых, Хайдеггер обращается к вещи с точки зрения качественных характеристик предмета, рассматривая ее как инструмент выражения внутреннего смысла. Трактую вещь как субстанцию, обладающую установленными свойствами, Хайдеггер в то же время представляет ее как итог творения и прецедент сущности [39].

Вещь как опыт данности [1, с. 27] в фотографии становится иллюзией. Констиитуруемые качества вещи, такие как автономность, наличность собственного места, ощутимость и телесность [36], утрачиваются в кадре. В фотографии вещь приобретает качества галлюцинации — ложного искаженного образа, элемента обманчивого восприятия мира.

На фотографии предмет предстает вещью, которой нет. Дело не только в парадоксах и обстоятельствах времени. Предмет, сфотографированный минуту назад, уже не существует: он претерпел изменения, отличающие его от видимого в кадре. Вещь на фотографии принадлежит к другому пласту присутствия — к миру изображений, а не пространству вещей. Предмет на фотографии — эфемерная сущность, мнимый и несуществующий фантом. Эта специфика статуса вещи приводит к парадоксу: представленное на фотографии можно идентифицировать как документ, подтверждение, свидетельство [40]. В то же время снимок наделяет значением неопровержимого и подлинного то, чего нет. Он наделяет статусом предмета явление (или вещь), которые более не существуют.

Фотография в силу специфики интерпретации предмета и по причине условного положения объекта представляет мнимое как действительное. Иллюзия фотографии претендует на статус достоверного. И в силу особенностей техники, и как возможность фиксировать нематериальное, фотография способна дезавуировать призрачное или невидимое. Иллюзорность фотографии заключается не только в способности выдавать мнимое за действительное, но и в возможности фиксировать невидимое естественным зрением. В этом смысле проблематика вещи в фотографии балансирует на грани проблемы видимого и бесформенного [4].

Вещь: предметность и смысл

В фотографии проблема вещи тесно связана с проблемой формы. В этом смысле фотографическая концепция вещи разделяет представление об объекте как антитезе бесформенного. Форма, в свою очередь, может быть идентифицирована и как характеристика предмета, и как волевое усилие извне — качество зрения и восприятия.

В «Сумме теологии» Фома Аквинский определяет объект как единицу, на которую направлено стремление, желание и воля [41]. Важнейшим обстоятельством для Фомы Аквинского становится обстоятельство формы — он рассматривает «объектное» как противоположность бесформенному. В этом смысле критерием объекта становится компактность, цельность и осязаемость. Фома Аквинский не рассматривает аморфное критерием объекта. В его определении объект — это осознанная целостность. Объект — то, что обладает материальностью и формой. «Материя была бесформенной до тех пор, пока не обрела свою форму», — замечает он (том II, вопрос 66) [41, р. 246].

Для Фомы Аквинского вопрос гораздо шире — система объекта связана с проблемой тела и сущности. Об этом он говорит, в частности, в главах «О субстанции ангелов как таковой» (том II, вопрос 50) [41, р. 74–87] и «Об ангелах в сопоставлении с телами» (том II, вопрос 51) [41, р. 87–94]. Одна из проблем, которую обсуждает Фома Аквинский, — может ли нематериальное восприниматься как объект. Обладает ли эфемерное статусом вещи? И что есть объект — тело или сущность? Размышления Фомы Аквинского не столько ответ, сколько постановка вопроса: где проходит граница материального и какое значение этот рубеж имеет в идентификации предмета? В этом смысле он обозначает саму возможность разницы между вещью и объектом.

Показательно, что Фома Аквинский поднимает вопрос об объекте и в главе «О равенстве добродетелей» (том V, вопрос 66) [41, р. 199–213]. В этом разделе он не только обозначает проблему качества объекта в понятиях материального и нематериального, видимого и невидимого, но и рассматривает вопрос объекта как проблему этики. Объект — то, на что направлено знание, мышление и воля. Фома Аквинский не дает определения объекта напрямую, но рассматривает его как феномен, обладающий умозрительной цельностью.

Идея смысловой целостности как критерия объекта близка фотографии [33]. Объектное видение фотографии — способность воспринять явление как условную общность. Идея объекта не равна концепции предмета. Вещь единична. Объект, напротив, может состоять из нескольких предметов, воспринятых как единое целое. Для фотографии идея объекта — способ видения предмета и механизм его представления. Здесь мы приходим к важному парадоксу: объект — это не предмет, а метод, способ представления и видения. Вещь становится объектом в тот момент, когда теряет свою материальность. Предмет на изображении утрачивает свою функциональность и тактильные характеристики. Эмфатическая конструкция фотографии лишает предмет его непосредственной функции, но формирует его характеристику как объекта.

Изображение и статус объекта

Утрачивая положение функционального предмета, вещь в фотографии приобретает статус объекта. Жест фотографирования сам по себе — эмфатическая конструкция. Выбирая предмет среди прочих равных, мы тем самым выделяем его из общего перечня предметов, заявляем о его уникальности. В предметной среде у одной вещи нет преимущества по сравнению с другими — на этот парадокс обращал внимание Ролан Барт [31]. Снимая предмет, делая его объектом фотографии-

рования, мы констатируем его преимущество в ряду других, прочих равных. Фотографируя, мы маркируем вещь как исключительный объект.

Объект, по сути, это концептуализированная вещь. Фотографируя, мы исключаем вещь из общего ряда повседневных предметов и тем самым представляем ее как концептуальную художественную единицу. Здесь важны два момента: тот факт, что мы определяем выбранную вещь как особый элемент, и то обстоятельство, что жестом фотографирования мы переносим предмет в новый контекст. Он перестает быть вещью и становится уникальной единицей, подразумевающей художественное начало [1, с. 56]. Эмфатический принцип фотографии маркирует заурядный бытовой предмет как объект. Процесс фотографирования позволяет взглянуть на вещь как на художественный объект.

Жест фотографирования, несмотря на его включенность в оборот повседневных действий, извлекает вещь из обыденной среды. Фотография — это исключение вещи из повседневного круга. Фотография придает вещи иной статус и тем самым меняет ее смысл. Сфотографированный предмет перестает быть утилитарным [39] — факт фотографирования подразумевает его перенос в другую смысловую среду, в другой систематический контекст.

Фотографию можно рассматривать как один из инструментов превращения вещи в объект. Кадр не только наделяет вещь значимостью [2], но и корректирует ее смысловые очертания [23]. Фотография нивелирует практическое значение предмета и формирует смысл идеологический, позволяющий говорить о вещи как об объекте.

Понимание и представление вещи как объекта — это формирование контекста или риторики. «Объект становится произведением искусства именно потому, что его сопровождает речь», — замечает Валерий Подорога [1, с. 291]. Вещь идентифицируется как объект в силу своего перемещения из функционального пространства в пространство идеологическое. Традиционно таким инструментом корректировки контекстуального статуса представляли пространство музея и выставки [42]. Перемещение в пространство музея меняет контекст и, как следствие, значение вещи.

Фотография производит сходное действие. Кадр маркирует вещь, выделяя ее из ряда других. Этот идеологический контекст меняет значение предмета. Вещь перестает быть элементом повседневности, заурядной частью окружающего мира, и становится объектом фотографирования. Она приобретает статус предмета, исключенного из логики обыденной действительности. Фотография действует не только как эмфатическая конструкция [2; 31], но и как система, меняющая или корректирующая смысл. И если мы полагаем, что статус объекта определен значением и контекстом, то вынуждены признать, что фотография является тем инструментом, который формирует значение и риторику предмета.

Вещь как объект: художественный принцип

Представление вещи как объекта — это идеологическая позиция. Смысл контекстуальных изменений хорошо известен, в частности в проектах Fluxus [43], когда обыденные предметы (раковина, стол, стул) меняли свое значение, попадая в контекст музея, выставки или перформанса.

Такая ситуация была хорошо продемонстрирована на выставке «±1961», которая проходила в Музее королевы Софии в Мадриде, когда бытовые объекты Fluxus

были частью экспозиции [44]. Что делает раковину с зубными щетками или накрытый обеденный стол арт-объектом? Контекст. Принадлежность другому смысловому пласту и принадлежность пространству Иного. Пространство музея или выставки, позиция как автора, так и зрителя — эти обстоятельства корректируют понимание вещи как объекта.

Фотография, по сути, производит схожую операцию. Кадр меняет контекст предмета. Из обыденного повседневного пространства фотография выхватывает раковину, зубные щетки или стол. Изображение преобразует их смысловую среду, отгораживая от повседневного мира. Фактически фотография и есть тот инструмент, который определяет значение вещи как объекта.

Понимание предмета в фотографии условно. Снимок обнаруживает метафизическое противоречие вещи. Фотографическая вещь занимает промежуточное положение между метафизической субстанцией и физическим объектом. Понятийная система рассматривает «вещь», «предмет» и «объект» как логические синонимы [45]. Но фотография в этом смысле выходит за рамки языка. Сохраняя иллюзию единства посредством изображения и меметического сходства, фотография производит инверсию контекстуального смысла [46]. Фотографический «предмет» всегда противопоставлен физической «вещи» и одновременно с этим приобретает идеологические характеристики «объекта». То есть элементы понятийной триады «предмет — вещь — объект» — это скорее различные стадии представления одной и той же единицы. Это идеологическое единство можно рассматривать как критерий вещественного в фотографии.

Для снимка видимое есть основное качество предмета. Критерий видимости для фотографии есть определение предметности. Если объект является видимым, мы можем идентифицировать его как вещь. Не так важно, каков статус предмета в условиях естественного видения. Если на фотографии вещь обладает видимыми характеристиками — значит, фактически она является предметом. В этом есть несомненный парадокс, в очередной раз обнаруживающий противоречие между видимым, иллюзорным и фактическим [47].

Фотография и проблема невидимого

Изучение современной культуры неоднократно наводило исследователей на мысль о том, что современное художественное пространство предполагает деградацию или исчезновение вещи [1; 48]. Ослабление позиции вещи подразумевает, что современная художественная система — это система концептов. Производство искусства XX в. — это не формирование видимости [49]. Это формирование значения. Процессы, связанные с обозначением принадлежности современному искусству, есть операция надления смыслом [50].

Для фотографии видимость является критерием предметного и одновременно маркером принадлежности системе вещей. Проблема видимого и невидимого напрямую связана с фотографией. Коллизия явленного и мнимого стала одной из центральных тем в фотографии начиная с XIX в. [47]. Эта инверсия визуального и призрачного связана не только с проблемой души или витальности, но и с проблемой вещи.

Фотография традиционно видела свою задачу не только в определении границ видимого, но и в обнаружении иллюзорного. Неважно, что являлось этим «при-

зрачным» — невидимые лучи [6], человеческий дух [51] или скрытый за маской характер [46]. Фотография позволила утвердить в обывательском понимании невидимое, эфемерное или нематериальное как полноценную вещь. Фотография подразумевала призрачное как предмет и невидимое как объект [52], так же как предметы, воздух и перспектива в фотографическом изображении приобретали материальность.

Вторая половина XIX в. посвящена последовательному обсуждению возможности изображения призрачного или невидимого посредством фотографии [7]. Диапазон этой дискуссии достаточно широк — от обсуждения физических процессов [6] до декларации мистических возможностей фотографии [51]. Тем не менее принципиальной оставалась убежденность, что фотография способна фиксировать иллюзорное, делать невидимое явным [47]. Таким образом, в фотографии видели инструмент, который позволял, во-первых, обнаруживать невидимое и, во-вторых, превращать невидимое в предмет, вещь. Призрачное, увиденное в кадре, приобретало характеристики объекта. Таким образом, в фотографии предметной становилась субстанция, которой не существует или которая невидима человеческому глазу.

Фотография и вещь: невидимое как нерукотворное

Речь также шла о двойственной специфике кадра. С одной стороны, он воспринимался документом подлинного [40], своеобразной «копировальной машиной» действительности [2]. В этой парадигме, например, изобретение ретуши [53] было воспринято как откровение, которое свидетельствовало о том, что фотография может врать [2, р. 55]. С другой стороны, снимок воспринимался как инструмент, способный дезавуировать скрытое от человеческого глаза. То, что было невидимо в условиях естественного зрения, обнаруживало себя в фотографии. Это позволило идентифицировать фотографию как точное и безукоризненное зрение. Идея достоверного в фотографии связана не только с мифом об объективности [33], но и с верой в безупречность фотографического глаза.

В фотографии проблема невидимого имела мистический подтекст. Идея невидимого оказалась связана с идеей божественного и нерукотворного. Считалось, что фотография способна обнаружить основу человеческой природы [47] и позволяла визуализировать призрачный человеческий дух. Полагали, будто фотография уничтожает якобы существующие слои человеческой души, фактически похищая их. Обнаружение невидимого в этом смысле было мистическим действием, находящимся за пределами рационального видения.

Фотография, по сути, позволяла придать осязаемость тому, что не имеет телесной формы. Кадр давал возможность перевести невидимое в материальное. В этом смысле фотография обнажала безусловное противоречие между чувственным (зрительным) восприятием и фактическим состоянием. Фотография также обнаруживала безусловный парадокс: как идентифицировать вещь, которую мы не видим, но которая может быть запечатлена на фотографии? Можно ли сказать, что невидимый объект действительно существует, если мы наблюдаем его только на фотографии? И наконец, можно ли утверждать, что такой невидимый объект является вещью?

Фотография в очередной раз подняла вопрос о том, что значит «быть» [54]. Она обозначила корреляцию вещи и изображения как проблему присутствия. В конструкции «это есть вещь» фотография обозначила два фундаментальных парадокса: что такое «вещь» и что значит «есть»? [23] В этом смысле проблема изображения как вопрос присутствия может считаться одной из главных дилемм фотографии.

Пространство как вещь

Пространство, воздух, свет приобретают в фотографическом изображении статус вещи. Пространство становится объектом, свет приобретает осязаемые очертания [4]. В фотографии не всегда возможно определить, что является вещью, а что становится ею на фотографии. Если пространство представлено как двухмерная плоскость, можно ли в принципе рассматривать изображение как объект, вещь или предмет?

Изображение пространственной среды, для фотографии скорее неизбежное, чем желаемое, связано не только с визуализацией пространства, но и с его осознанием как концептуального начала. Смысл не только в том, что перспектива является одним из изобразительных концептов. Смысл в том, что для художественной стратегии именно пространство становится областью концептуализации. Это сближает для фотографии идею пространства и вещи: и то, и другое складывается в фотографии как концептуальная категория. В этой предметной идеологии фотография сближается с территорией современного искусства. В фотографии и пространство, и вещь — это концепт. Связь через концептуальную программу обеспечивает их смысловое единство.

Этот концептуальный критерий оказывается исключительно важен. Для фотографии критерий концепта во многом становится критерием определения вещи. В фотографии как вещь может быть обозначено то, что является концептом или способно идентифицироваться как концепт [1, с. 47]. Пространственная среда в кадре становится видимым предметом, вещью и может быть обозначена как концепт. В этом смысле система фотографического пространства близка идее прозрачного в том виде, в котором мы находим ее в работах Валерия Подороги [1] и Павла Флоренского [55]. Так же как пространство в фотографии, феномен прозрачного затрагивает проблему изображения, вещи, присутствия и наличия. Прозрачное — один из феноменов, связанный с определением и идентификацией мнимого.

Проблема концептуализации пространства существует и в рисунке [15]. Какой бы объект мы ни выбрали, окружающее его пространство будет частью изображения. Тем не менее в рисунке условная дистанция между изображением и действительностью больше, чем в фотографии. То, что в рисунке должно быть прорисовано, в кадре возникает автоматически. Картина оперирует живописными инструментами — краски, движение кисти, движение карандаша, цвет, объемность красочного слоя. Фотография, напротив, в большей степени сосредоточена на объекте. Несмотря на бесконечное многообразие фотографических ракурсов и техник, фотография сконцентрирована на вещи и привязана к ней. Предмет возникает в фотографии автоматически и с гораздо большей легкостью, нежели в рисунке. Говоря словами Зонтаг, мы можем говорить о поразительной легкости, с которой делается фотография [2, р. 152].

Свет и пространство в фотографии приобретают осязаемость. Перспектива воспринимается как марево, как туманное «нечто». Возможно ли идентифицировать эту туманную плотность как вещь? Вне зависимости от утвердительного или отрицательного ответа возникнет вопрос: что является критерием вещи и где границы ее формирования? Прозрачное в фотографии приобретает тактильные характеристики. Границы вещи определяются устойчивостью, возможностью ее противопоставления внешнему миру. В случае с пространственной предметностью снимка возникает определенная сложность — границы пространства, как и его противопоставленность внешнему миру, условны [4]. Тем не менее в кадре оно обладает цельностью и осязаемостью.

Для фотографии вопрос идентификации пространства как вещи в большей степени остается открытым, нежели получает однозначный ответ. Можно ли считать пространство вещью, если в фотографии оно приобретает тактильную видимость? В этом смысле фотография максимально приближена к пониманию объекта в том виде, в котором мы находим его у Фомы Аквинского [41]. Специфика фотографии заключается в ее способности идентифицировать видимое как фактическое. Это и визуальная, и смысловая проблема фотографии. Видимое и мнимое, по наблюдению Сьюзен Зонтаг, становится основой фотографического смысла [14, с. 70]. У этой концепции подлинности в фотографии идеологическая и визуальная основа — она базируется как на смысловом парадоксе, так и на идее видимости.

Фотография и бесформенное

Проблема вещи в фотографии может быть рассмотрена и в связи с категорией бесформенного. Эта тема, в свою очередь, стала важным вектором в художественной критике [56] и искусствознании [57] XX в.: ее рассматривают в нескольких аспектах. Проблему бесформенного можно свести к нескольким основным направлениям, таким как вопрос неясности очертаний, хаоса и низовых элементов культуры или сознания [58].

Неясность очертаний, неопределенность формы или ее фактическое отсутствие можно обозначить важными визуальными критериями бесформенного. Оговоримся, эти маркеры носят интуитивный характер: художественная программа XX столетия была сосредоточена на других характеристиках бесформенного — бестелесность, энтропия системы или низменный материализм [50]. Тем не менее отсутствие четких очертаний, ослабление характеристик тела и вещи стали базовыми (хотя и не основными) элементами программы бесформенного.

Для фотографии этот принцип «неопределенного» важен. Неясное, не обладающее устойчивой формой, — важный фотографический прецедент. Снимок обладает технической способностью фиксировать объекты, не обладающие ясными очертаниями. Воздух, пространство, невидимые глазу предметы и субстанции — для фотографии эти элементы являются полноценными объектами.

Фотография обладает способностью фиксировать бесформенное и представлять его в статичном состоянии. Снимок определяет бестелесное, фактически придавая ему очертания и осязаемость. Фотография дезавуирует бесформенное, фиксируя если не его устойчивые границы, то его моментальное состояние. Бесформенное иногда оценивают как неструктурированный опыт [58], и одна из осо-

бенностей фотографии — это способность фиксировать систему, которая не обладает выраженной структурой.

Начиная с досократиков концепция бесформенного отсылала к изначальному хаосу и первоосновам мира [59]. Бесформенное оставалось не столько характеристикой формы, сколько обращением к ее смысловым основам, ее идеологией. Бесформенное оказалось связано с идеями хтонического, призрачного и сумрачного, сама концепция бесформенного могла быть соотнесена с образом Пещеры Платона [2, р. 3]. Обращение к бесформенному было обращением к пугающему, безобразному и отвратительному [56], но в то же время оно оставалось обращением к первородному и, как следствие, к подлинному. В философии XX в. разговор о бесформенном часто приобретал значение разговора о подлинном — о его первоисточках и изначальной форме.

Обладая способностью фиксировать бесформенное, фотография изначально обращалась к первоосновам мира. Восторженное [6, р. 4] или подозрительное [7] отношение к фотографии часто было связано с ее способностью фиксировать изначальное и подлинное. В своей идентификации бесформенного фотография важна как техника, связанная с первоосновой мира и способная увидеть в поздних наслоениях первоначальный пласт.

Существует еще одно качество, которое традиционно связывают с категорией бесформенного, — это представление о низменной материи [50]. Одной из первых современных концепций, связавших понятия бесформенного и низового, стала философия Жоржа Батая [56]. Он предложил рассматривать бесформенное в качестве системы, связанной с низменным и периферийным. Батай определяет бесформенное как «низкую материю», которая противостоит универсальным законам и нормам [14, с. 73].

Это стремление к периферийному свойственно и фотографии. Снимок остается обращением к незначительному, незаметному и неважному [3]. Предметом фотографического изображения часто становятся предметы и объекты, не имеющие ценности с точки зрения иерархии культуры. Многие исследователи обращали внимание на то, что фотография испытывает повышенный интерес к маргинальному, низовому, запретному. Эта часть фотографической стратегии часто становилась предметом критики. Тем не менее запретное, табуированное и вынесенное за пределы культурной нормы [14, с. 74], часто оказывалось предметом именно в фотографии.

Фотография: тело и вещь

Интерес к бесформенному в кадре продиктован той же идеологической платформой, что и обращение к телесному. Запретное, низовое или парадоксальное стали основными мотивами и критериями телесного в фотографии. Обращение к телесному как табуированному — один из специфических векторов в фотографии. И в этом настороженном отношении к телу заметны не столько предубеждения традиционной христианской этики, сколько табу, ограничивающие связь с Иным [23]. В качестве первородного Иного для фотографии (как, впрочем, и для европейской культуры в целом) выступило бесформенное с его неопределенной и недифференцированной основой [58]. В этом наблюдении есть безусловный парадокс —

тело обладает предметными очертаниями, оно не является ни призрачным, ни бесформенным. Как статический объект в кадре тело обладает характеристиками вещи. Тем не менее его идеологическая основа, соотносящаяся с представлениями о низменном, табуированном, связанном с проявлением низменного материализма [50], во многом совпадает с пониманием бесформенного [56].

Сходную программу — понимание телесного как идеологии внутреннего и аморфного — можно обнаружить и в программных работах, связанных с феноменологией тела, в частности у Мориса Мерло-Понти [52] и Жан-Люка Нанси [60]. В работах Мерло-Понти складывается условная антитеза телесного и психического. Тело пассивно, оно замкнуто на самом себе и привязано к внутреннему опыту. Сознание, напротив, аффективно и направлено вовне. Тело — живая оболочка бесформенного и в смысле органического состояния телесного, и с точки зрения представлений о душе. Основное содержание концепции телесного, предложенной Мерло-Понти, — это ревизия физиологического опыта, представление тела как важной структурной основы сознания. В то же время телесное (и эти наблюдения мы обнаружим и у Мерло-Понти, и у Нанси) связано с идеей внутреннего, органического, аморфного. Этот опыт текучего, невидимого и бесформенного оказывается важной составляющей понимания феномена телесного и в фотографии.

Соединение бесформенного и телесного стало для фотографии частью ее идеологической программы. В этом смысле сравнение тела с объектом позволяет рассматривать тело как элемент бесформенного, несмотря на всю парадоксальность этого наблюдения. Становясь объектом и утрачивая признаки живого, тело обнаруживает в себе признаки низкой материи, системы, находящейся в условиях энтропии [60]. Фотография с интересом констатирует сходство тела с объектом и в то же время представляет тело как единицу, связанную с категорией бесконтрольного Иного [33]. Таковы, например, хорошо известные фотографии Эдварда Вестона [2]. Стремление фотографии воспринимать живое тело как объект стало важным моментом в обсуждении как предметного (телесного), так и витального в фотографии.

Проблема воспроизведения и проблема различия живого и неживого крайне важны для фотографии [47]. Витальность — неуловимый призрак кадра. На ранней стадии развития фотографии, в снимках Ипполита Байяра, Фредерика Скотта Арчера, Дэвида Октавиуса Хилла, Надара, стало очевидно, что фотография крайне специфическим образом разграничивает живое и неживое [47]. Разницу между умершим и живым на фотографии не всегда было просто идентифицировать. Проблема в том, что живое в кадре, в частности живое тело, часто выглядит как вещь. Тело как вещь и вещь как тело — эту идеологическую и смысловую коллизию можно обозначить как принципиально важную для фотографии [52].

Тело связано не только с пониманием жизненных функций, но и с осознанием телесного как феномена. Эта смысловая практика была широко распространена в философии и феноменологии середины XX в. [60]. Тело можно рассматривать как предмет и объект, и в то же время оно обладает батаевской характеристикой бесформенного [56]. Тело в фотографии становится единицей, которая использует бесформенное как идеологию. В этом смысле программа тела в фотографии близка концепции Розалинды Краусс и Ива-Алена Буа, которая описывает бесформенное как операцию, а не формальное состояние материи [57]. Таково одно из обстоятельств,

в котором концепция тела в фотографии близка программе вещи. Проблему тела и вещи в фотографии можно рассматривать как возможное направление дальнейших исследований.

Литература

1. Подорога, Валерий. *Вопрос о вещи: опыты по аналитической антропологии*. М.: Grundrisse, 2016.
2. Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
3. Husserl, Edmund. "Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie". *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 1, no. 1 (1913): 1–323.
4. Васильева, Екатерина. "Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства". *Международный журнал исследований культуры*, no. 4/37 (2019): 65–86. <https://doi.org/10.24411/2079-1100-2019-00052>
5. Szarkowski, John. *William Eggleston's Guide*. New York; Cambridge, MA: The Museum of Modern Art; MIT Press, 1976.
6. Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846, pt. VI.
7. Krauss, Rosalind. "Tracing Nadar". *October* 5 (1978): 29–47. <https://doi.org/10.2307/778643>
8. Васильева, Екатерина. "'Сцена в библиотеке': проблема вещи и риторика фотографии". *Международный журнал исследований культуры*, no. 3/40 (2020): 119–48. <https://doi.org/10.24411/2079-1100-2020-00037>
9. Schaaf, Larry. "Happy Birthday to The Pencil of Nature". *The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonné*. Accessed: March 30, 2021. <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/24/happy-birthday-to-the-pencil-of-nature/>.
10. Boddice, Rob. *The Science of Sympathy: Morality, Evolution, and Victorian Civilization*. Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press, 2016. <https://doi.org/10.5406/illinois/9780252040580.001.0001>
11. Gay, Peter. *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*. 5 vols. New York; London: W. W. Norton & Co., 1993, vol. 3: The Cultivation of Hatred.
12. Roberts, Russell. "Images and Artefacts: William Henry Fox Talbot and 'The Museum'". *Artefact* 4 (2004): 4–20.
13. Schaaf, Larry John. *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
14. Васильева, Екатерина. "Сьюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы". *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 4, no. 3 (2014): 64–80.
15. Galassi, Peter. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1981.
16. Flusser, Vilém. *Für eine Philosophie der Fotografie*. 8th ed. Berlin: European Photography, 1997. (Edition Flusser, Bd. III).
17. Panofsky, Erwin. "Die Perspektive als symbolische Form". In *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925*, Hrsg. von Fritz Saxl, 258–330. Leipzig; Berlin: Teubner, 1927.
18. Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. Transl. by John Goodman. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
19. Baudrillard, Jean. "La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralité de l'Image". In Baudrillard, Jean. *L'Échange Im-possible*, 175–84. Paris: Galilée, 1999.
20. Лосев, Алексей. "Вещь и имя". В изд. Лосев, Алексей. *Бытие. Имя. Космос*, вступит. ст. А. Тахо-Годи, послеслов. В. Троицкий, Л. Гогтишвили, коммент. И. Маханьков, 802–80. М.: Мысль, 1993. (Библиотека "Философское наследие").
21. Deleuze, Gilles. "Simulacre et Philosophie Antique". In Deleuze, Gilles. *Logique du sens*, 292–325. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. (Collection "Critique").
22. Лотман, Михаил. "Натюрморт в перспективе семиотики". В изд. *Вещь в искусстве: материалы научной конференции, 1984*, общ. ред. Ирина Данилова, 6–14. М.: Мысль, 1986, вып. 17.
23. Васильева, Екатерина. "Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка". *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 6, no. 1 (2016): 4–33.
24. Bataille, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1943.
25. Kripke, Saul. *Wittgenstein on Rules and Private Language. An Elementary Exposition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

26. Coseriu, Eugenio. "Naturbild und Sprache". In *Das Naturbild des Menschen*, Hrsg. von Jörg Zimmermann, 260–84. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982.
27. Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Transl. by G. E. M. Anscombe. New York: Macmillan Publishing Company, 1953.
28. Saussure, Ferdinand, de. *Cours de linguistique générale*. Lausanne; Paris: Payot, 1916.
29. Kristeva, Julia. *Le Langage, cet Inconnu*. Paris: S. G. P. P., 1969.
30. Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966. (Bibliothèque des Sciences humaines.)
31. Barthes, Roland. *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.
32. Lévi-Strauss, Claude. *Le Totémisme aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962. (Mythes et Religions, 42.)
33. Васильева, Екатерина. *Фотография и внелогическая форма*. М.: Новое литературное обозрение, 2019. (Очерки визуальности.)
34. Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 Teile. Berlin: Bruno Cassirer, 1925, Teil 2: Das mythische Denken.
35. Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967. (Collection "Critique".)
36. Васильева, Екатерина. "Положение вещей. Подорога В. Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Grundrisse, 2016". *Теория моды: одежда, тело, культура*, no. 43 (2017): 307–11.
37. Husserl, Edmund. *Logische Untersuchungen*. 2 Teile. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1901, Teil 2: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis.
38. Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana, 1973.
39. Heidegger, Martin. "Das Ding (1950)". In Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe. I Abteilung: Vorlesungen 1910–1976*, 165–88. 16 Bände. Frankfurt am Main: Klostermann, 1983, Bd. 7: Vorträge und Aufsätze.
40. Rouillé, André. *La Photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005. (Folio essais.)
41. Aquinas, Thomas. *Summa Theologica: Blackfriars edition*. Ed. by Thomas Gilby and T.C. O'Brien. 61 vols. London: Eyre & Spottiswoode; New York: McGraw-Hill Book Company, 1964–1980.
42. Krauss, Rosalind. "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View". *Art Journal* 42, no. 4 (1982): 311–9.
43. Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002.
44. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. ± 1961: *Founding the Expanded Arts. Catalogue of an Exhibition, June 19 — October 28, 2013*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2013.
45. Уемов, Авенир. *Вещи, свойства и отношения*. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963.
46. Виппер, Борис. *Проблема и развитие натюрморта*. Пер. цитат Н. Захарова. СПб.: Азбука-классика, 2005. (Художник и знаток.)
47. Васильева, Екатерина. "Характер и маска в фотографии XIX в.". *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 2, no. 4 (2012): 175–86.
48. Greenberg, Clement. "Abstract, Representational, and so Forth". In Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*, 133–8. Boston: Beacon Press, 1961.
49. Krauss, Rosalind. "The Photographic Conditions of Surrealism". *October* 19 (1981): 3–34. <https://doi.org/10.2307/778652>
50. Рыков, Анатолий. "Жорж Батай и современное искусствознание: концепции Ива-Алена Буа и Розалинд Краусс". *Вестник Санкт-Петербургского Университета. Сер. 2. История*, no. 1–2 (2004): 102–6.
51. Nadar, Félix, Gaspard Felix Tournachon, and Thomas Repensek. "My Life as a Photographer". Transl. by Thomas Repensek. *October* 5 (1978): 6–28. <https://doi.org/10.2307/778642>
52. Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
53. Schaaf, Larry J. *Out of the Shadows: Herschel Talbot and the Invention of Photography*. New Haven; London: Yale University Press, 1992.
54. Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Halle: Max Niemeyer, 1927.
55. Флоренский, Павел. *Мнимости в геометрии <...>*. М.: Поморье, 1922.
56. Bataille, Georges. "L'informe". *Documents* 1, no. 7 (1929): 382–5.
57. Bois, Yve-Alain, and Rosalind Krauss. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone books; Cambridge, MA; London: MIT Press, 1997.

58. Зацепин, Константин. “Бесформенное: архитектоника ненадежности”. *Художественный журнал*, no. 110 (2019): 45–57.
59. Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe. II Abteilung: Vorlesungen 1925–1944*. 17–55 Bände. Frankfurt am Main: Klostermann, 1982, Bd. 54: Parmenides.
60. Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris, Métailié, 1992.

Статья поступила в редакцию 28 марта 2021 г.;
рекомендована к печати 24 февраля 2022 г.

Контактная информация:

Васильева Екатерина Викторовна — канд. искусствоведения, доц.; ev100500@gmail.com

Photography: To the Problem of Thing

E. V. Vasilyeva

St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Vasilyeva, Ekaterina. “Photography: To the Problem of Thing”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 2 (2022): 275–294. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.204> (In Russian)

This article analyzes the problem of image and object in photography. The study proceeds from the assumption that the presentation of a thing implies its special status in photography. The article considers the position of things in photography as a semantic and ideological problem. A photographic demonstration of an object can be interpreted as a special pictorial strategy. The thing is the condition of the shot: a photography is impossible without an object. The problem of the relationship between photography and things looks like a large-scale contradiction. Photography fundamentally changes the object both visually and qualitatively. Acquiring the status of an image, a thing loses its material qualities. The object in the frame is deprived not only of its practical meaning — it loses its subject program. From a three-dimensional object, a thing turns into an ephemeral and phantom unit. The thing as a given experience in photography becomes an illusion. The constituted qualities of the subject are lost in the frame. In photography, a thing becomes a false distorted image, an element of a deceptive perception of the world. The subject in the photograph is an ephemeral entity, an imaginary and non-existent phantom. The frame verifies the presence of the object and, at the same time, endows the meaning of the authentic that which is not. Within the framework of this study, it is important that the status of a thing in photography is not only possessed by an object with strict outlines and boundaries. The disembodied and formless acquire the quality of an object in photography. The study draws attention to the fact that photography turns the world into a set of units, where the quality of a thing is possessed not only by the object, but also by the surrounding space.

Keywords: theory of photography, photography, object, thing, entity, space, formless.

References

1. Podoroga, Valerii. *A Question About a Thing. Experiments in Analytical Anthropology*. Moscow: Grundrisse Publ., 2016. (In Russian)
2. Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
3. Husserl, Edmund. “Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie”. *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 1, no. 1 (1913): 1–323.
4. Vasil'eva, Ekaterina. “Early City Photography: To the Question of the Iconography of Space”. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury*, no. 4/37 (2019): 65–86. <https://doi.org/10.24411/2079-1100-2019-00052> (In Russian)

5. Szarkowski, John. *William Eggleston's Guide*. New York; Cambridge, MA: The Museum of Modern Art; MIT Press, 1976.
6. Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846, pt. VI.
7. Krauss, Rosalind. “Tracing Nadar”. *October* 5 (1978): 29–47. <https://doi.org/10.2307/778643>
8. Vasil'eva, Ekaterina. “A Scene in a Library’: To the Problem of Object and to the Rhetoric of Photography”. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury*, no. 3/40 (2020): 119–48. <https://doi.org/10.24411/2079-1100-2020-00037> (In Russian)
9. Schaaf, Larry. “Happy Birthday to The Pencil of Nature”. *The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonné*. Accessed: March 30, 2021. <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/24/happy-birthday-to-the-pencil-of-nature/>.
10. Boddice, Rob. *The Science of Sympathy: Morality, Evolution, and Victorian Civilization*. Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press, 2016. <https://doi.org/10.5406/illinois/9780252040580.001.0001>
11. Gay, Peter. *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*. 5 vols. New York; London: W. W. Norton & Co., 1993, vol. 3: The Cultivation of Hatred.
12. Roberts, Russell. “Images and Artefacts: William Henry Fox Talbot and “The Museum””. *Artefact* 4 (2004): 4–20.
13. Schaaf, Larry John. *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
14. Vasil'eva, Ekaterina. “Susan Sontag on Photography: The Idea of Beauty and the Problem of Norm”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 4, no. 3 (2014): 64–80. (In Russian)
15. Galassi, Peter. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New-York: The Museum of Modern Art, 1981.
16. Flusser, Vilém. *Für eine Philosophie der Fotografie*. 8th ed. Berlin: European Photography, 1997. (Edition Flusser, Bd. III.)
17. Panofsky, Erwin. “Die Perspektive als symbolische Form”. In *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925*, Hrsg. von Fritz Saxl, 258–330. Leipzig; Berlin: Teubner, 1927.
18. Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. Transl. by John Goodman. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
19. Baudrillard, Jean. “La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image”. In Baudrillard, Jean. *L'Échange Im-possible*, 175–84. Paris: Galilée, 1999.
20. Losev, Aleksei. “Thing and Name”. In Losev, Aleksei. *Bytie. Imia. Kosmos*, introd. article by A. Taho-Godi, afterword by V. Troitskii, L. Gogotishvili, comment. by I. Makhankov, 802–80. Moscow: Mysl' Publ., 1993. (Biblioteka “Filosofskoe nasledie”.) (In Russian)
21. Deleuze, Gilles. “Simulacre et Philisophie Antique”. In Deleuze, Gilles. *Logique du sens*, 292–325. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. (Collection “Critique”.)
22. Lotman, Mikhail. “Still Life in the Perspective of Semiotics”. In *Veshch' v iskusstve: Materialy nauchnoi konferentsii, 1984*, general ed. by Irina Danilova, 6–14. Moscow: Mysl' Publ., 1986, iss. 17. (In Russian)
23. Vasil'eva, Ekaterina. “The Idea of Sign and the Principle of Exchange in the Field of Photography and in the System of Language”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 6, no. 1 (2016): 4–33. (In Russian)
24. Bataille, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1943.
25. Kripke, Saul. *Wittgenstein on Rules and Private Language. An Elementary Exposition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
26. Coseriu, Eugenio. “Naturbild und Sprache”. In *Das Naturbild des Menschen*, Hrsg. von Jörg Zimmermann, 260–84. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982.
27. Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Transl. by G. E. M. Anscombe. New York: Macmillan Publishing Company, 1953.
28. Saussure, Ferdinand, de. *Cours de linguistique générale*. Lausanne; Paris: Payot, 1916.
29. Kristeva, Julia. *Le Langage, cet Inconnu*. Paris: S. G. P. P., 1969.
30. Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966. (Bibliothèque des Sciences humaines.)
31. Barthes, Roland. *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.
32. Lévi-Strauss, Claude. *Le Totémisme aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962. (Mythes et Religions, 42.)
33. Vasil'eva, Ekaterina. *Photography and Non-Logical Form*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. (Ocherki vizual'nosti.) (In Russian)

34. Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 Teile. Berlin: Bruno Cassirer, 1925, Teil 2: Das mythische Denken.
35. Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967. (Collection "Critique".)
36. Vasil'eva, Ekaterina. "The State of Things. About 'The Thing' — The Book of Valery Podoroga". *Teoriia mody: telo, odezhda, kul'tura*, no. 43 (2017): 307–11. (In Russian)
37. Husserl, Edmund. *Logische Untersuchungen*. 2 Teile. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1901, Teil 2: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis.
38. Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana, 1973.
39. Heidegger, Martin. "Das Ding (1950)". In Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe. I Abteilung: Vorlesungen 1910–1976*, 165–88. 16 Bände. Frankfurt am Main: Klostermann, 1983, Bd. 7: Vorträge und Aufsätze.
40. Rouillé, André. *La Photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005. (Folio essais.)
41. Aquinas, Thomas. *Summa Theologica: Blackfriars edition*. Ed. by Thomas Gilby and T. C. O'Brien. 61 vols. London: Eyre & Spottiswoode; New York: McGraw-Hill Book Company, 1964–1980.
42. Krauss, Rosalind. "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View". *Art Journal* 42, no. 4 (1982): 311–9.
43. Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002.
44. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. ± 1961: *Founding the Expanded Arts. Catalogue of an Exhibition, June 19 — October 28, 2013*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2013.
45. Uemov, Avenir. *Things, Properties and Relationships*. Moscow: Akademia Nauk SSSR Publ., 1963. (In Russian)
46. Vipper, Boris. *The Problem and the Development of Still Life*. Transl. of quotes by N. Zakharova. St Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2005. (Khudozhnik i znatok.) (In Russian)
47. Vasil'eva, Ekaterina. "Character and Mask in the Photography of the 19th Century". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts 2*, no. 4 (2012): 175–86. (In Russian)
48. Greenberg, Clement. "Abstract, Representational, and so Forth". In Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*, 133–8. Boston: Beacon Press, 1961.
49. Krauss, Rosalind. "The Photographic Conditions of Surrealism". *October* 19 (1981): 3–34. <https://doi.org/10.2307/778652>
50. Rykov, Anatolii. "Georges Bataille and Contemporary Art History: the Concepts of Yves-Alain Bois and Rosalind Krauss". *Vestnik of Saint Petersburg University. Ser. 2. Istoriia*, no. 1–2 (2004): 102–6. (In Russian)
51. Nadar, Félix, Gaspard Felix Tournachon, and Thomas Repensek. "My Life as a Photographer". Transl. by Thomas Repensek. *October* 5 (1978): 6–28. <https://doi.org/10.2307/778642>
52. Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
53. Schaaf, Larry J. *Out of the Shadows: Herschel Talbot and the Invention of Photography*. New Haven; London: Yale University Press, 1992.
54. Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Halle: Max Niemeyer, 1927.
55. Florenskii, Pavel. *Fictitiousness in Geometry*. Moscow: Pomor'e Publ., 1922. (In Russian)
56. Bataille, Georges. "L'informe". *Documents* 1, no. 7 (1929): 382–5.
57. Bois, Yve-Alain, and Rosalind Krauss. *Formless: A User's Guid*. New York: Zone books; Cambridge, MA; London: MIT Press, 1997.
58. Zatsepin, Konstantin. "The Formless: The Architectonics of Insecurity". *Khudozhestvennyi zhurnal*, no. 110 (2019): 45–57. (In Russian)
59. Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe. II Abteilung: Vorlesungen 1925–1944*. 17–55 Bände. Frankfurt am Main: Klostermann, 1982, Bd. 54: Parmenides.
60. Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris, Métailié, 1992.

Received: March 28, 2021

Accepted: February 24, 2022

Author's information:

Ekaterina V. Vasilyeva — PhD in Arts, Associate Professor; ev100500@gmail.com