

УДК 7.03; 7.064; 77
ББК 85.16

Федотова Лариса Александровна

Аспирант, кафедра истории искусства и гуманитарных наук, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 125080, Россия, Москва, Волоколамское ш., 9
ORCID ID: 0009-0007-0643-6963
ResearcherID: NAZ-0479-2025
laraFedotova.art@gmail.com

Лаврентьева Екатерина Александровна

Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра коммуникативного дизайна, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 125080, Россия, Москва, Волоколамское ш., 9
ORCID ID: 0009-0002-8092-3229
ResearcherID: NAZ-0412-2025
strogdesign@gmail.com

Ключевые слова: бескамерная фотография, история фотограммы, шадография, селестография, видеография, альтернативные фотопроцессы, концептуальные фотопроекты

Федотова Лариса Александровна,
Лаврентьева Екатерина Александровна

Фотограмма на стыке искусства и технологии: эволюция и трансформация в истории фотографии



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-3-474-507

Для цит.: Федотова Л.А., Лаврентьева Е.А. Фотограмма на стыке искусства и технологии: эволюция и трансформация в истории фотографии // Художественная культура. 2025. № 3. С. 474–507. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-474-507>.

For cit.: Fedotova L.A., Lavrentieva E.A. The Photogram at the Intersection of Art and Technology: Evolution and Transformation in the History of Photography. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 3, pp. 474–507. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-474-507>. (In Russian)

Fedotova Larisa A.

PhD Student, History of Art and Humanities Department, S.G. Stroganov Russian State University of Applied Art and Design, 9 Volokolamsk Highway, Moscow, 125080, Russia
ORCID ID: 0009-0007-0643-6963
ResearcherID: NAZ-0479-2025
laraFedotova.art@gmail.com

Lavrentieva Ekaterina A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Communicative Design Department, S.G. Stroganov Russian State University of Applied Art and Design, 9 Volokolamsk Highway, Moscow, 125080, Russia
ORCID ID: 0009-0002-8092-3229
ResearcherID: NAZ-0412-2025
strogdesign@gmail.com

Keywords: cameraless photography, history of photogram, schadography, selestography, videography, alternative photo processes, conceptual photo projects

Fedotova Larisa A., Lavrentieva Ekaterina A.

The Photogram at the Intersection of Art and Technology: Evolution and Transformation in the History of Photography

Аннотация. Фотограмма — первая и простейшая фотографическая техника, основанная на получении изображения контактным способом, без камеры. И сегодня, спустя два века, она остается актуальным инструментом для художественного выражения благодаря специфичным свойствам, отличающим ее от фотографии, сделанной через камеру, и позволяющим авторам выходить за рамки традиционного изобразительного языка.

Актуальность исследования определена растущим интересом к экспериментальным и междисциплинарным практикам в искусстве, к которым относится и фотограмма. Данная статья восполняет пробелы в исследовании фотограммы, которые существуют в формирующейся теории фотографии. Цель статьи — проследить эволюцию этого художественного инструмента и выделить актуальные стратегии применения фотограммы на основе систематизации практик художников, включая работы последних пяти лет. Для реализации этой цели в статье выделены основные этапы развития фотограммы и ключевые фигуры, системно и разносторонне использовавшие бескамерную фотографию в своей практике. Подходы авторов рассмотрены через призму интересовавших их теорий, понимания ими специфичных свойств бескамерной фотографии и связи с предыдущими экспериментами.

На основе исследования установлено, что фотограмма, дав начало фотографии в целом, не осталась техническим рудиментом, а продолжала развиваться через изменение подходов художников. Более того, повышенный интерес к фотограмме совпадал с поворотными для искусства точками: резкими социальными изменениями, научными открытиями или техническими прорывами, влияющими на мировоззрение в целом или представление о фотографии. В результатах исследования раскрывается многогранность фотограммы как художественного инструмента (медиума) и ее отличительные особенности в сравнении с традиционной фотографией через камеру. Эти характерные отличия помогают переосмыслить границы искусства в диалоге с другими методами внутри художественных практик, а также в междисциплинарных проектах.

Abstract. The photogram is the first and simplest photographic technique based on obtaining an image by contact, without a camera. Today, two centuries later, it remains a relevant tool for artistic expression due to its specific properties that distinguish it from a photograph taken through a camera and allow authors to go beyond the traditional pictorial language.

The relevance of the study is determined by the growing interest in experimental and interdisciplinary practices in art, which include the photogram. This article fills the gaps in the study of the photogram that exist in the emerging theory of photography. The purpose of the article is to trace the evolution of this artistic tool and highlight current strategies for using the photogram based on the systematization of artists' practices, including works of the last five years. To achieve this goal, the article highlights the main stages of the photogram development and key figures, who systematically and comprehensively used cameraless photography in their practice. The authors' approaches are examined through the prism of the theories that interested them, their understanding of the specific properties of cameraless photography, and their connection with previous experiments.

The study has established that the photogram, having given rise to photography as a whole, did not remain a technical rudiment, but continued to develop through changes in the artists' approaches. Moreover, increased interest in the photogram coincided with turning points for art: abrupt social changes, scientific discoveries, or technical breakthroughs that influenced the worldview as a whole or the idea of photography. The results of the study reveal the versatility of the photogram as an artistic tool (medium) and its distinctive features in comparison with traditional photography through a camera. These characteristic differences help to rethink the boundaries of art in a dialogue with other methods within artistic practices, as well as in interdisciplinary projects.

Введение

Возникнув как техническое изобретение в начале XIX века, фотограмма стала использоваться преимущественно художниками. Примечательно, что она востребована и в наше время, поскольку предоставляет неисследованные возможности для эксперимента и открытия новых художественных горизонтов. Уточнение термина «фотограмма» может являться предметом отдельного исследования, поскольку принятого однозначного определения не существует, и более того, это слово сейчас обозначает сильно отличающиеся процессы в разных областях, например в 3D-моделировании или ландшафтном сканировании. В данной статье авторы не ставили задачей уточнение термина, поэтому примем наиболее точное, на наш взгляд, следующее описание в сфере художественной фотографии (а в отдельных случаях будем пояснять технико-технологические особенности создания конкретных работ). Фотограмма — разновидность фотографического изображения, созданного без использования камеры путем экспонирования объектов, расположенных на светочувствительной поверхности. Основой служит чаще всего специальная бумага, на которую предварительно наносится светочувствительная эмульсия. На подготовленную поверхность помещается объект, который подвергается засветке, затем изображение проявляется и фиксируется, в результате чего на бумаге остается теневой силуэт предмета.

Механистичность процесса создания изображения и плотная индексальная⁽¹⁾ связь фотограммы с отображаемыми объектами обладает преимуществами независимости от субъективного человеческого взгляда. Более того, она позволяет увидеть предметы вне привычной перспективы оптических систем и передать их предельно абстрактно.

Впервые фотографию как самостоятельный визуальный язык начинают рассматривать в своих трудах художники-авангардисты: Эль Лисицкий, Ласло Мохой-Надь, Дердь Кепеш; они же обращают внимание на образно-художественные средства фотограммы. Действительно,

(1) Индекс, по семиотической теории Чарльза Пирса, — это знак, который обозначает объект в силу фактической связи, независимой от интерпретации. Теория индексальности фотографии рассматривает ее как след реального.

задачи, которые решает художник посредством камерной фотографии и посредством фотограммы различаются, как и результат в его визуальных особенностях и его воздействии на зрителя. Поэтому рассмотрение фотограммы как отдельного фотографического явления необходимо для лучшего понимания ее уникальных свойств в диалоге с другими методами внутри художественных практик, а также в междисциплинарных проектах.

Однако философско-теоретические труды, составляющие основу современной теории фотографии, не уделяют этому явлению особое внимание. С. Сонтаг в эссе «Меланхолические объекты» (1977) в сборнике «О фотографии» называет фотографические эксперименты авангарда мало значащими «маргинальными достижениями в истории фотографии». [Сонтаг, 2013, с. 73]. А теоретик фотографии А. Руйе в книге «Фотография: между документом и современным искусством» (2005) выводит фотограмму за поле документальности, подчеркивая «несхожесть» с реальным, не развивая понимание фотограммы дальше представлений начала XX века как о материале для искусства или живописи светом [Руйе, 2014, с. 415]. Тем не менее несоответствие фотоизображения тому, что видит человеческий глаз или ему подобная оптическая система, совсем не значит, что изображение не может являться доказательством существования объекта или ситуации. И напротив, в истории фотографии есть множество примеров документальных фотографий, которые меняли интерпретацию на противоположную в зависимости от подписи. Дискурс «постфотографии» привел к очередному пересмотру «правдивости» фотографии в целом и истончению связи изображения с изображаемым объектом [Tietjen, Gourieva, 2019, p. 6–7]. На этом фоне фотограмма за счет необходимости буквального соприкосновения часто выступает именно свидетельством в художественных и междисциплинарных работах последних 15 лет (некоторые из них будут рассмотрены ниже).

Необходимо выделить два глубоких исследования фотограммы: монографию Ф. Ньюсуса (F. Neususs) *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (1990) [Neususs, 1990] и фундаментальный труд Тима Отто Рота (T.O. Roth) *Körper. Projektion. Bild: Eine Kulturgeschichte der Schattenbilder* (2015) [Roth, 2015], который рассматривает теневую фотографию с точки зрения феноменологии и проекционной геометрии. Рот уделяет внимание онтологии теневого образа, анализируя

эволюцию человеческого визуального мышления в интерпретации плоскостных изображений. Также он критикует подход, ограничивающийся индексальным свойством, и призывает к междисциплинарному изучению «тенеграфии» [Roth, Introduction, 2015, p. 11].

Среди российских искусствоведов изучению особенных свойств фотограммы уделяла внимание О.Н. Аверьянова в статьях «Фотограмма: проблема индексальности» (2018) [Аверьянова, 2018], «Между фотографией и искусством» (2019), «Инверсия реалистического в фотографических практиках модернизма» (2020). Фотограмма разносторонне рассматривается исследовательницей на основе анализа работ авангардистов начала XX века, преимущественно Ман Рея.

Куратор масштабной выставки *Emanations: The Art of Cameraless Photography* (Художественная галерея Говетт-Брюстер / Лен Лай Центр, Нью-Плимут, 2016) Дж. Батчен (G. Batchen) издал одноименную книгу [Batchen, 2016], визуальное повествование которой основано на историческом обзоре бескамерной фотографии и расширяет ее понимание до рентгенограмм и хемиограмм⁽²⁾.

Старший куратор по фотографии музея Виктории и Альберта в Лондоне Мартин Барнс (M. Barnes) выпустил две фотокниги: *Shadow Catchers: Cameraless Photography* (2011) [Barnes, 2011] и *Cameraless Photography* (2018) с хронологическим обзором фотограмм, созданных до 2015 года.

По вышеперечисленным источникам ясно прослеживается, что фотограмма, как правило, рассматривается в контексте общей истории фотографии или в работах, посвященных отдельным авторам (чаще авангардистам начала XX века), как одно из направлений их деятельности. Каталоги чаще всего представляют кураторский взгляд с повторяющимися именами на основе отбора по хронологии, географии, наличия работ в коллекции музея или галереи и другим принципам, не позволяющим говорить об объективности исследования. Обзорные статьи о фотограмме последних пяти лет либо перечисляют примеры работ в хронологическом порядке без анализа и систематизации, либо не охватывают современные работы, либо посвящены авангарду.

(2) Хемиограмма — изображение на фотоэмульсии в виде нехарактерных для классического фотопроцесса паттернов или цветов, появляющееся из-за химической реакции после нанесения на бумагу веществ, замедляющих воздействие света или проявителя.

Отметим, что исследования зарубежных авторов не включают в себя обзоры практики современных российских художников.

Цель настоящей статьи — систематизировать опыт применения фотограммы художниками и рассмотреть его эволюцию начиная со времени изобретения фотографии и до наших дней, а главное — показать разнообразие подходов внутри каждого ключевого этапа и сфокусироваться на обоснованности выбора этого инструмента в зависимости от художественной идеи. Исследование опирается на комплексный метод сравнительного анализа первичных источников: художественных работ, каталогов выставок, интервью художников, включая работы российских художников и собственный опыт создания фотограмм автором статьи. Также в анализ включены узкотематические исследования и обзоры выставок англоязычных авторов за последние 10 лет.

Выявлено, что подъемы интереса к фотограмме были связаны с периодами глубинных изменений в социуме, появлением новых технологий, переоценкой взаимоотношений человека и пространства. Тогда, в первую очередь, художники-новаторы обращались к технике фотограммы в поисках новых методов репрезентации мира. На основе корреляции подходов художников, использовавших фотограмму как ответ на вызовы эпохи, с технологическими и социокультурными трансформациями, были выделены периоды, внутри которых можно проследить общие черты. Рассмотрим эволюцию художественных стратегий поэтапно.

Фотограмма на заре развития фотографии (XIX век): от технического мимесиса к метафизическим опытам

С изобретением фотографии фотограмма привлекала художников как «контактный отпечаток» материального объекта. Для этого периода характерен традиционный для искусства подход, при котором ценилась точность отображения реальных объектов. Для фотограмм выбирались вещи, которые оставят узнаваемые следы. Ее способность показывать иные свойства мира (например, его иррациональность) была в тот момент вне поля широких интересов и проявилась в работах конца XIX века. Но даже в этом случае, если оставались следы

абстрактных форм, им давались рациональные названия и псевдонаучные объяснения.

Первые контактные отпечатки кружев и растений на фотобумаге создал в 1834 году Уильям Генри Фокс Тальбот (William Henry Fox Talbot, 1800–1877), изобретатель калотипии. В 1844 году он опубликовал книгу под названием «Карандаш природы», в которой представил разные фотографии по жанрам и способу получения. Он называл фотографические изображения «природным волшебством» [Experiments, 2000, p. 39] и восхищался тем, как природные объекты могут сами себя изобразить без помощи карандаша художника. В предисловии к книге он называет фотографию искусством, отличающимся во всех возможных отношениях от искусства художника или гравера [Talbot, 1839, p. 1].

Однако самая первая в мире фотокнига вышла годом ранее и состояла исключительно из фототипов. В 1843 году Анна Аткинс (Anna Atkins, 1799–1871), знакомая с Уильямом Тальботом и Джоном Гершелем (John Frederick William Herschel, 1792–1871), изобретателем цианотипии, выпустила первый том книги «Фотографии британских водорослей: цианотипные отпечатки». Она прекрасно рисовала и серьезно увлекалась ботаникой — чуть ли не единственным научным занятием, к которому женщины имели доступ наравне с мужчинами в Англии того времени. В течение десяти последующих лет она работала над масштабным многотомным изданием с фотоиллюстрациями [Sun Gardens, 1985]. Позже, совместно с Анной Диксон (Anne Dixon, 1799–1877), Аткинс издала еще две книги: одну — полностью посвященную папоротникам, «Цианотипы британских и зарубежных папоротников» (1853), а другую — папоротникам и цветам Британских островов (1854).

Ее подход художника-исследователя более чем на столетие определил время. Безусловно, эти книги имеют большую ценность, чем просто каталоги: Аткинс не только представила систематизацию растений, но проявила тонкий художественный вкус, эстетически осмыслив каждое изображение. Например, она выбирала прозрачные, тонкие объекты или, как в случае с папоротниками, мелко-ажурные формы, укладывая и сочетая их на плоскости определенным образом. Она апеллирует к сочетанию свободы искусства и точности науки, к проектности, которая выражает себя через конечную форму

Фотограмма на стыке искусства и технологии: эволюция и трансформация в истории фотографии

представления результата: фотокнига становится конструкцией, способной зафиксировать концепт-сценарий и процесс работы автора.

В России первые фотограммы были сделаны в 1839 году Юлием Федоровичем Фришце (1808–1871). Он был химиком, ботаником и создавал отпечатки листьев по способу Тальбота. Однако его фотограммы представляли собой в большей степени результат научных опытов по усовершенствованию технической стороны фотопроцесса, чем художественное или концептуальное высказывание.

Пейзажист Карл Йохан Энслен (Carl Johann Enslen, 1759–1848) начал экспериментировать с фотограммой под влиянием работ Тальбота в восемьдесят лет. На светочувствительной бумаге он совмещал гравюры и природные объекты, выкладывая по краям городских пейзажей фотограммы-орнаменты из растений, бабочек и перьев. В коллекции Королевского фотографического общества в музее Виктории и Альберта хранится первое изображение-фотомонтаж 1839 года, которое он направил Тальботу [Enslen]. На нем фотограмма дубового листа пластически тонко сочетается с графическим изображением Иисуса, которое, в свою очередь, отсылает к «бескамерному» изображению на Туринской плащанице.

С середины XIX века фотография на многие годы ушла в репрезентацию видимого мира и развивалась по пути наращивания детализации изображения и тонких тональных переходов с одной стороны, а с другой — подражания живописи. В это время фотограмма почти не использовалась как художественный инструмент, поскольку не могла конкурировать с изображениями, которые создавались через оптические системы.

Журнал «Фотограмма» (The Photogram, Лондон), издававшийся с 1894 года семейной парой фотографов Генри (1865–1911) и Катариной (1851–1913) Вардами (Henry & Catharine Ward), популяризировал пикториальную фотографию. В нем освещались в основном технические вопросы о камерах, оптике, рецептурах [The Photogram, 1894, p. 1] и под словом «фотограмма» подразумевалось любое изображение как конечный результат фотографического процесса, в том числе с использованием камеры.

С точки зрения концептуального подхода интересны «селестографии» Августа Стриндберга (Johan August Strindberg, 1849–1912). Натуралистический подход — «имитировать способ, которым творит

природа» — проявлялся во всех сферах его деятельности. Зимой 1893–1894 года он фотографировал звездное небо без камеры, считая, что объективы искажают правду. Свои опыты он описал в статье «Случай/удача в художественном производстве» (1894) [Strindberg, 1990, р. 35]. Светочувствительные пластины он размещал напротив созвездий, экспонировал несколько минут, после проявки на пластинах отображались мириады точек-звезд. Конечно, полученные Стриндбергом фотограммы не были созданы светом небесных тел, а являлись следствием химической обработки пластин и реакции эмульсии на взаимодействие с пылью, влагой, возможно, почвой и росой. Фотограмма из-за отсутствия оптической системы не может четко отобразить объекты, находящиеся даже на небольшом расстоянии в несколько сантиметров от эмульсии, не говоря уже о космических телах на несоизмеримо больших расстояниях. Стриндберг серьезно увлекался фотографией, химией, и наверняка понимал причину возникновения изображений, но акцентировал внимание на том, что в их появлении участвует сама природа [Feuk, 2001]. Он также экспериментировал с инеем и солями. В Королевской библиотеке в Стокгольме хранятся не только селестографии, но и фотограммы кристаллических структур, созданные Стриндбергом.

Развивая мысль Розалинды Краусс о соединении позитивистского материального и умозрительного метафизического в фотографическом отпечатке, Александра Юргенева пишет о преодолении однозначности толкования материального тела в XIX веке через фотографические спиритические опыты: «Это было возможно благодаря переносу репрезентации души на матрицу фигуративного плоскостного искусства и созданию псевдодокументальных иллюзий, напрямую связывающих области науки и культа» [Юргенева, 2024, с. 172].

Попытки запечатлеть мысли, эмоции, сны с помощью «флюидной» фотографии были предприняты в 1896 году исследователями Луи Дардже (Lois Darget, 1847–1923) и Ипполитом Барадюком (Hippolyte Baraduc, 1850–1909), артефакты находятся в коллекции Бернарда Гаррета (Париж). Пластины с фоточувствительной эмульсией в защищающих конвертах крепились ко лбу людей во сне, во время игры на фортепиано и в других ситуациях. С одной стороны, эти эксперименты выражали идею научной объективности, попытки увидеть «витальные

Фотограмма на стыке искусства и технологии: эволюция и трансформация в истории фотографии

флюиды» наравне с проявлениями рентгеновских лучей и радиации — открытый того времени. С другой стороны, исключив камеру из процесса, авторы подчеркивали влияние ситуации на изображение: потоки воздуха рядом с пластиной, химические процессы на самой эмульсии и будто бы даже висящий напротив портрет Л. Бетховена [Christian, 2018, р. 326–328]. Как бы абсурдно с точки зрения современной науки не выглядели эти опыты, в свое время они показали принципиально новое отношение к медиуму.

1890-е годы стали переломным этапом в развитии науки и техники, что повлияло на западное общество и культуру. Индустриализация, материализм и стремительные технологические изменения несли в себе противоречие: они одновременно утверждали торжество прогресса и предвещали кризис. Как и сегодня, фотография оказалась на историческом рубеже. Фотографы стремились преодолеть стереотипы, навязанные традиционными изобразительными искусстваами, — вырваться за пределы восприятия фотографии как научного инструмента, утвердив ее самостоятельную творческую ценность.

Интерес собственно к абстракции как к конечной визуальной форме обозначается уже позже, достигая своего апогея в искусстве авангарда в начале 1910-х годов. Тогда же в этом направлении начинает развиваться и фотограмма.

Фотограмма как экспериментальный инструмент авангарда: деконструкция традиций и расширенное видение

В начале XX века художественные и теоретические работы художников-авангардистов были ответом на необходимость пересмотреть законы человеческого восприятия, особенно зрения. Фотограмма активно возвращается ими на художественную сцену, именно благодаря ее визуальным особенностям, не раскрытым в XIX веке. Авангардисты смело экспериментировали со светом и формой, нарушая границы между фотографией и живописью, объектами массового производства и скульптурой. Они доказали, что фотограмма не просто может стать инструментом для создания уникальных визуальных эффектов, которых невозможно добиться с помощью классической фотографии, но и обладает самостоятельным, часто протестным, художественным языком.

Поскольку этот яркий период в развитии фотографии был подробно описан самими мастерами и впоследствии привлекал многих исследователей, в этом разделе мы обозначим ключевые фигуры (Кристиан Шад, Ман Рей, Ласло Мохой-Надь), деятельность которых освещена в этих исследованиях, и дополним именами творческих деятелей, упоминавшихся реже, но системно изучавших фотограмму как инструмент художественной практики. Для достижения цели исследования нам важно было выделить основные направления и их отличительные особенности при использовании фотограммы.

Одним из пионеров в работе с фотограммой стал Кристиан Шад (Christian Schad, 1894–1982), немецкий художник, представитель течения «новая объективность». Протестность и вызов традициям ярко выражены в его работах. Предметами для вдохновения ему служили обрывки газет и плоские предметы. Он был знаком с дадаистами, чье стилистическое влияние заметно в плоскостных, нарочито бессистемных композициях на фотобумаге, которые получили название по его имени — «шадографии».

В свою очередь, Ман Рэй (Man Ray, 1890–1976) и Ласло Мохой-Надь (László Moholy-Nagy, 1895–1946) исследовали смысловые и эстетические аспекты фотограммы как нового визуального языка. В отличие от Шада они использовали объемные объекты или отпечатки частей тела: профили, кисти рук. Для Ман Рея и Мохой-Надя фотограмма была техникой, которая напрямую позволяет работать со светом как с новым актуальным инструментом художника. Оба развивали эксперименты с фотограммами в кино.

Однако разность их подходов начинается уже с выбора объектов. Ман Рей часто изображал тени предметов, сочетание которых задавало художественный интригующий нарратив: гироскоп, пистолет, рюмку, отмычку, пряди волос, ветки. Но если для Ман Рея было важно сюрреальное проявление вещей, открытие пространств чувственности и сновидений, то Мохой-Надь изучал возможности фотографического языка, новую визуальность как способ высказывания, релевантный времени [Федоров-Давыдов, 2024, с. 71]. Прагматичность его подхода проявлена в сконструированных механистичных абстрактных композициях, на которых предметы массового производства (чаще инструменты, детали механизмов, современные фактурные материалы) доведены до неузнаваемости. Вместе с женой Люсией (1894–1989) он

развивал направление фотографии «Новое видение». «Фотограмма, то есть бескамерное моделирование света, есть, собственно, ключ к фотографии... Фотограмма открывает нам перспективу на существующее по собственным законам, до сих пор совсем неизвестное оптическое формообразование» [Мохой-Надь, 2014, с. 38]. Он выделял особый вид фотографического зрения, который выражается через фотограмму. Мастер экспериментировал с подвешенными объектами, двигающимися источниками света, светомодуляторами, запечатлевая на фотограмме срез коснувшегося фотоэмульсии пространства (в том числе световых лучей), который не может выхватить отдельно человеческий глаз, работающий по принципам оптической системы.

Исследования Мохой-Надя поддерживал его соратник, венгерский художник Дёрдь Кепеш (György Keres, 1906–2001). С помощью фотограммы он изучал особенности отображения света, способы передачи времени и скорости на изобразительной плоскости. Он разрабатывал теорию визуального языка, выделяя его базовые элементы. В книге *Language of Vision* (1944) он указывает, что восприятие изображения зависит от организации этих элементов на плоскости, а не только от репрезентации объектов [Keres, 1969, p. 29]. Эта мысль указывает на принципы бескамерной фотографии, которые основаны на абстракции, а не на точном представлении объекта через оптику.

Под влиянием знакомства с Ман Реем в Париже и затем в Лондоне также экспериментировал с бескамерными техниками художник Куртис Моффат (Curtis Moffat, 1887–1949). В Музее Виктории и Альберта находятся его экспериментальные фотограммы, в которых он сочетал отпечаток негатива с крыльями и тело кузнечика или таракана (около 1925). Серию «Абстрактные композиции» он описывал как живопись светом [Curtis].

В России художники-авангардисты Александр Родченко (1891–1956), Варвара Степанова (1894–1958), Григорий Зимин (1901–1985), Владимир Грюнталь (1899–1960), Николай Седельников (1905–1994) активно работали над слиянием искусства и жизни. Фотограмма как художественный инструмент использовалась ими в массовых продуктах: журналах, книгах, плакатах [Фотограмма, 1999, с. 10–13] — и стала ярким выразительным средством агитационного языка. Эль Лисицкий (1890–1941) один из первых экспериментировал с позитивными копиями фотограмм. В журнале «Советское фото» (1929)

он опубликовал статью о фотограмме, в которой изложил «попытку искажения наибольшей выразительности фотографического изображения» [Лисицкий, 1929, с. 311].

Глубокие исследования репрезентации объектов и пространств через фотограмму на многие десятилетия определили основные тенденции развития бескамерной фотографии: протест против традиционных художественных форм, основанных на законах перспективы и композиции, включение смешанных и кинестетических форм восприятия, исследовательская функция искусства. Именно на этом этапе художники доказали, в том числе через фотограмму, что фотография — отдельное самостоятельное направление в искусстве.

Развитие идей авангардистов с середины XX века. Фотограмма и новые медиа

Включение авангардистами исследовательской функции в художественные практики расширило круг тем, к которым стали обращаться художники XX века. После эмиграции Кепеша и Мохой-Надя в США, где они основали Новый Баухаус в Чикаго, вокруг них сформировался круг мастеров, продолжавших развивать искусство фотограммы: Лотте Якоби, Барбара Морган, Артур Сигел.

Дёрдь Кепеш после Второй мировой войны сфокусировался на научных аспектах фотографического изображения и в 1967 году основал Центр передовых визуальных исследований при Массачусетском технологическом институте. На основе изучения психологического восприятия светотеневых паттернов, сходства природных форм в научной фотографии и фотограмме он разработал теорию камуфляжа.

Натан Лернер (Nathan Lerner, 1913–1997), чикагский дизайнер и фотограф, работал ассистентом у Кепеша в Чикаго. В продолжение световых модуляторов Мохой-Надя он построил Light Box (1938) — короб с отверстиями и объектами внутри, продолжая изучать изобразительные возможности фотограммы [Neususs, 1990, p. 220].

Лотте Якоби (Lotte Jacobi, 1896–1990), которая профессионально занималась портретной фотографией и кино, часто обращалась к фотограмме. Как и большая часть европейских художников-авангардистов, с приходом к власти нацистов она вынужденно переехала в США. В середине XX века она продолжала исследования света, характерные

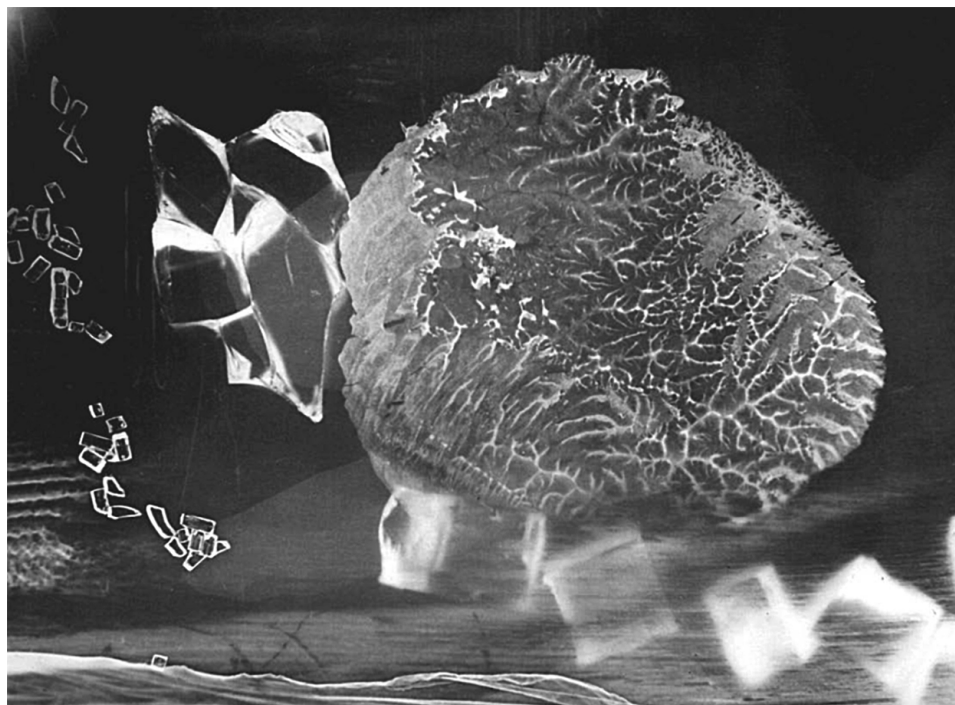
для Баухауса, с одной стороны, а с другой — подчеркивала феноменологическую природу следов на фотограмме. Прямые отпечатки стекла, целлофана и других полупрозрачных объектов она называла photogenic, что отсылает и к «фотогеничным рисункам» Тальбота [George, 2019]. Неуловимость и эфемерность природных явлений проявляется в чистых абстрактных формах с широким тональным охватом.

Другая яркая художница и поэтесса Аннелизе Хагер (Anneliese Hager, 1904–1997) синтезировала сюрреалистские приемы в работе с текстом и имажинистские традиции Баухауса. Хагер соединяла тексты и теневую природу объектов в фотограммах, которые поэтично называла «белыми тенями» — ведь чем дольше экспонирование, тем ярче кажется белый в тени объекта из-за инверсии [White Shadows].

В середине XX века фотограмма меняет стилистику благодаря развитию технологий. Новые светочувствительные материалы, разнообразные источники света, появление синтетических материалов позволяли создавать более сложные композиции. Стилистическая разница сильно видна, например, в фотограммах Кристиана Шада 1960–1970-х годов. Они многослойны, легки, с большими светотональными переходами.

Развитие теории перформанса способствовало акцентированию на перформативных свойствах фотограммы: она уникальна в моменте и, фиксируя процесс, одновременно отображает след реального и символического через непосредственный контакт, малую дистанцию. Художник, поэт, видеоартист Алдо Тамбеллини (Aldo Tambellini, 1930–2020) создал серию следов света из телевизионной трубки, которые назвал «видеографии» [Aldo Tambellini: Archive]. В его видеографиях проявляются скрытые свойства нового медиа. На ретроспективной выставке 2013 года (Галерея Джеймса Коэна, Нью-Йорк) We Are the Primitives of a New Era («Мы — примитивы новой эры») были представлены работы 1961–1989 годов, которые продолжали исследования художников Баухауса, но с ярким критическим взглядом на манипулятивность медиа [Aldo Tambellini, 2013].

Фотограмма, открыв двери авангардистам для создания абстрактных композиций, стала символом перехода к более концептуальным стратегиям в искусстве, с одной стороны, с другой — скромно осталась «лабораторной», экспериментальной практикой. Такая гибкость



Ил. 1. Абрамов А. Без названия. 1999. Фотограмма. Бумага, серебряно-желатиновая печать. Собственность автора. Источник: Фотограмма: Каталог: Галерея «Манеж», 25 ноября — 5 декабря 1999, Москва / Сост. А.Н. Лаврентьев; текст Ю.Я. Герчук, А.Н. Лаврентьев. М.: Грантъ, 1999. С. 21

Fig. 1. Abramov A. Untitled. 1999. Photogram. Paper, silver gelatin print. Property of the author. Source: Photogram: Catalogue: Manege Gallery, November 25 — December 5, 1999, Moscow / Comp. A.N. Lavrentyev; text Yu.Ya. Gerchuk, A.N. Lavrentyev. Moscow, Grant Publ., 1999, p. 21

фотограммы в решении задач художников была продемонстрирована на выставке «Фотограмма» в галерее «Манеж» (Москва, 1999). Целью экспозиции было не только объединить авторов, работающих со специфичной техникой, но и, по словам одного из кураторов Ю.Я. Герчука, «раскрыть еще не проявленные возможности, показать, что самостоятельное существование альтернативной фотографии как особого вида изобразительного искусства имеет смысл» [Фотограмма, 1999, с. 2].

Участник выставки, составитель каталога А.Н. Лаврентьев сравнивает «артистичность» фотограммы с акварелью и описывает

Фотограмма на стыке искусства и технологии: эволюция и трансформация в истории фотографии



Ил. 2. Родченко В. Автопортрет в очках. 1987. Фотограмма. Бумага, серебряно-желатиновая печать. 24×30 см. Архив А.М. Родченко и В.Ф. Степановой. Источник: Фотограмма: Каталог: Галерея «Манеж», 25 ноября — 5 декабря 1999, Москва / Сост. А.Н. Лаврентьев; текст Ю.Я. Герчук, А.Н. Лаврентьев. М.: Грантъ, 1999. С. 40

Fig. 2. Rodchenko V. Self-portrait with Glasses. 1987. Photogram. Paper, silver gelatin print. 24×30 cm. Archive of A.M. Rodchenko and V.F. Stepanova. Source: Photogram: Catalogue: Manege Gallery, November 25 — December 5, 1999, Moscow / Comp. A.N. Lavrentyev; text Yu.Ya. Gerchuk, A.N. Lavrentyev. Moscow, Grant Publ., 1999, p. 40

многообразие подходов в использовании кажущейся простой техники: «В одном случае художник играет на достоверности световой или фотохимической фактуры (А. Хлебников, А. Болдин, Ю. Герчук). Он выбирает предметы прозрачные, ткань или листья с прожилками, самую обыкновенную полиэтиленовую пленку или вату и нередко создает узнаваемые изобразительные композиции (В. Родченко, И. Преснецова). Он может даже вставить полупрозрачные предметы и фактуры вместо негатива (А. Абрамов). Нанося на засвеченную фотобумагу поочередно проявитель или закрепитель, он получит доступные только акварели тоновые и даже цветковые расплывы. В другом случае он будет комбинировать предметы, рисуя светом

абстрактные или полуреальные картины, составляя на поверхности фотобумаги свой тщательно разложенный гербарий вещей (П. Киселев и А. Слюсарев), надписей (В. Стигнеев), сопоставляя вещи и тексты (В. Гушин)» [Фотограмма, 1999, с. 7].

На фотограммах этого периода можно часто проследить тенденцию к сюжетности, нарративу внутри изображения. Например, серия портретов Варвары Родченко (1925–2019) создана из фотоследов травинки и цветов (1967–1993). Она использует мультиэкспозицию, то есть наложение предметов с последовательной засветкой несколько раз, что дает мягкость, большее количество полутеней, ощущение живого изображения. Включение повседневных бытовых мелочей, которыми «дорисовываются» образы, добавляет эмоциональности, теплоты повседневной жизни и связи с конкретными людьми.

Таким образом, к концу XX века можно проследить и появление проектов, в которых фотограмма позволяет небуквально и тонко передать личные истории.

Фотограмма как инструмент художников перед глобальными вызовами современности

Яркий всплеск интереса к бескамерной фотографии можно заметить в последние тридцать лет. Амбивалентность фотограммы, свойство выходить за пространство слов и видимых глазом явлений, сохраняя при этом прочную связь с реальными объектами, помогает художникам работать в дискурсах постфотографии [Гурьева, 2019, с. 111], перформативного поворота, объектно-ориентированной онтологии. Поскольку каждый художественный метод предполагает различную взаимосвязь между объектом и способом его репрезентации, интересно проследить, насколько по-разному концептуально обосновывают современные художники выбор этой техники.

Флорис Ньюсусс (Floris Michael Neusüss, 1937–2020) разносторонне исследовал фотограмму с 1950-х годов. В 2010 году он сделал знаковую работу «Дань Уильяму Генри Фокс Тальботу: Окно с решеткой в аббатстве Лэкок», которая вступает в исторический диалог с первым негативом Тальбота 1835 года. Флорис прикладывал огромные листы фотобумаги на окно с решеткой изнутри и засвечивал их снаружи. Негатив Тальбота размером с почтовую марку репрезентирует окно

в мир. На отпечатке Ньюсусса, который хранится в музее Виктории и Альберта (Лондон), то же самое окно в натуральную величину (322×277 см) без пейзажа становится памятником-символом, проявляющим изменение понимания этого медиума. Художника привлекает отсутствие перспективы и горизонта, из-за чего «фотограмма кажется бесконечной» [Хиггинс, 2014, с. 117].

Художник и композитор Кристиан Маркле (Christian Ernest Marclay, род. 1955) в серии «Выживет сильнейший» (2009–2011) рассуждает об устаревании технологий 1970–1980-х годов, поэтому для раскрытия идеи выбирает «устаревшие» фотограмму и цианотипию — сочетание то же самое, что и у Анны Аткинс, при этом развивает идею перформативности процесса создания изображения. Ключевой темой работ Маркле является восприятие и отображение времени, поэтому для него важен сам процесс создания изображений: на больших листах он раскладывает пластмассовые коробки магнитных кассет или разматывает пленку, запутанные петли которых напоминают живопись Дж. Поллока или С. Твомбли. Некоторые фотограммы он назвал по имени певцов, чьи голоса были записаны на этих кассетах [Batchen, 2016, p. 122].

Адам Фасс (Adam Fuss, род. 1961) работает с фотограммой, используя большие листы фотобумаги или дагерротипы. Его работы словно впитывают утонченный символизм предметов, которые он кладет на фотобумагу: бабочки, крестильное платье, змеи или капли воды. О попытке проявить «витальные энергии» говорят и названия серий его работ: «Пространство между садом и Евой» (2011, галерея Ксавье Хафкенса, Брюссель), «Мой призрак» (2002, галерея Ксавье Хафкенса, Брюссель), «Подробности любви» (2000, галерея Ксавье Хафкенса, Брюссель). На крупноформатной цветной фотограмме «Любовь» (1992, Фонд Роджерса, США) Фасс согласно симметрии геральдического знака раскладывает тушки двух кроликов как символов плодородия. Один из первых он работает с фотограммами воды в лаборатории: на фотобумаге размещается тонкий бассейн с водой, в который художник помещает младенца, змейку и засвечивает вспышкой фактуры воды от движений объекта и его контур [Barnes, 2011, p. 149].

Глобальные изменения в природе поставили перед человечеством вопрос о переосмыслении отношений человека и окружающей среды. С бескамерными отпечатками природных явлений работает все больше

Фотограмма на стыке искусства и технологии: эволюция и трансформация в истории фотографии



Ил. 3. Самарин В. SANKI. 2020. Фотограмма. Смешанная авторская техника. Собственность автора. Источник: Валентин Самарин: Анонс выставки // ДК Крупской. 05.02.2022. URL: <https://krupaspb.ru/?p=4672>
Fig. 3. Samarin V. SANKI. 2020. Photogram. Mixed author's technique. Property of the author. Source: Valentin Samarin: Exhibition announcement // Krupskaya House of Culture. 05.02.2022. URL: <https://krupaspb.ru/?p=4672>

художников. Эрик Вильям Кэрролл (Eric William Carroll, род. 1980) фотограммирует тени деревьев с помощью цианотипии: листами бумаги с нанесенной эмульсией солей железа он выкладывает землю под деревьями, куда падает тень. Поскольку экспозиция составляет от нескольких до десятка минут, изображения запечатлевают форму деревьев в сочетании с такими природными явлениями, как ветер и движение солнца [Eric William Carroll].

Меган Риппенхоф (Meghann Riepenhoff, род. 1979) использует цианотипии для фиксации природных процессов на границе сред: береговые линии, таяние снега, потоки дождевой воды [Brandt, McCaw, Riepenhoff, 2021, p. 10]. Она акцентирует внимание на изменчивости и непрерывности природных процессов в сериях цианотипий, которые продолжают изменяться со временем. В проекте *Ecstatic Volumes* (2017) страницы ее цианотипной книги реагируют на ультрафиолет, постепенно бледнея, пока изображения почти не исчезают.

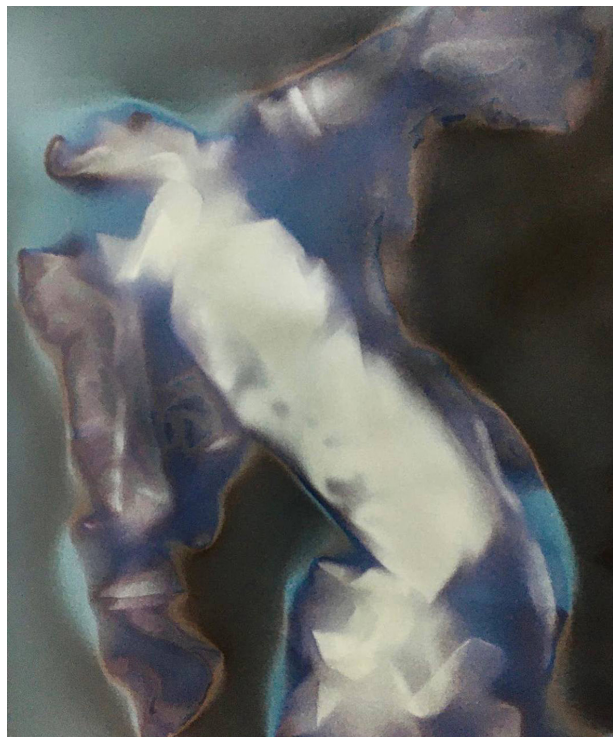
Майкл Флоумен (Michael Flomen, род. 1952) также запечатлевает различные природные явления и субстанции: дождь, снег, заворачивает в фотобумагу камни. Используя бром-серебряную эмульсию, у которой чувствительность гораздо выше, чем у цианотипии, он



Ил. 4. Баранов В. Shagreen Time. 2020. Фотограмма. Смешанная авторская техника. 30×40 см. Собственность автора. Источник: предоставлено автором
Fig. 4. Baranov V. Shagreen Time. 2020. Photogram. Mixed author's technique. 30×40 cm. Courtesy of the author

уже несколько лет фиксирует мгновенные процессы — например, падающие капли воды [Batchen, 2016, p. 110]. Для полевых условий, в которых работает Риппенхоф, цианотипия подходит больше, поскольку облегчает процесс: позволяет работать днем и с большими форматами бумаги, которые она подставляет морским волнам или размещает под дождем или тающим снегом.

В отдельное направление можно выделить проекты, связанные с миграцией, переживанием потери памяти места. Фотограмма в них используется как физический след, связанный с местом, который переносится в выставочное пространство. Художники уходят от сложившейся идиомы «живописи светом» и подчеркивают документальность фотограммы. Образ, основанный на непосредственности следа материального объекта, становится символом памяти.



Ил. 5. Пряничникова Е. Без названия. 2022. Люминограмма. Бумага, серебряно-желатиновая печать. 24×30 см. Собственность автора. Источник: предоставлено автором
Fig. 5. Pryanichnikova E. Untitled. 2022. Luminprint. Paper, silver gelatin print. 24×30 cm. Courtesy of the author

Например, Элизабет Ренсом (Elizabeth Ransom) — художница, работающая с темой иммиграции на основе альтернативной фотографии. В проекте *The Woods* (2021–2022, собственность автора) она исследует собственный опыт и также использует фотограмму как записывающий медиум, связанный с памятью соприкосновения с местом. В новом месте проживания она реконструирует свою детскую прогулку на основе воспоминаний. Гуляя по лесу, Ренсом собирает отпечатки растений и почв. Фотограммы почв она не фиксирует, поэтому отпечатки изменяются со временем, искажаясь, как память [Maybe, 2022, p. 130].

Либита Клейтон (Libita Clayton, род. 1987) в проекте *Quantum Ghost* (2018, собственность автора) создала инсталляцию из аудиозаписей, крупноформатных фотограмм и заметок на основе путешествия на свою историческую родину, Намибию.

Фотограмма на стыке искусства и технологии: эволюция и трансформация в истории фотографии



Ил. 6. Федотова Л. Лунограмма реки М. 2019. Фотограмма, золотой вираж. 24×60 см. Собственность автора. Фрагмент. Источник: предоставлено автором
Fig. 6. Fedotova L. Moongram of the River M. 2019. Photogram, golden postprocessing. 24×60 cm. Detail. Courtesy of the author

Екатерина Пряничникова на бром-серебряной эмульсии солнечным светом создает отпечатки вещей, оставшихся после смерти родственницы (2022, собственность автора). «Финальный цвет бумаги и пластичность изображения сильно зависят от объектов, которые печатаешь, — говорит она. — Если они содержат в себе влагу, то есть если они живые (или полуживые), на светочувствительной бумаге остается более глубокий след... Ужасно несправедливо: человек уходит, а вещи остаются. Они, словно знаки или символы, отпечатавшись на светочувствительном слое бумаги, испариной оставляют след»⁽³⁾.

Несколько петербургских фотографов продолжают алхимические опыты с фотограммами. Александр Черногринов (род. 1975) в серии пейзажей передает мистицизм города за счет сочетания изображений с негатива и фотограмм пауков, мух, игрушечных динозавров. Под влиянием увлеченности танцем и перформансом Валентин Самарин (1928–2025) несколько десятилетий работал над собственным уникальным стилем и создавал неопределимые в пространстве и времени, словнодвигающиеся, фотообразы, которые он назвал SANKI [Валентин Самарин, 2009].

Метафизические отпечатки Славы Баранова сочетают фотограмму, негатив и поэтические надписи от руки. Для своих работ он использует винтажные бумаги с высоким процентом серебра, ведь самое главное для Славы свет и продолжение его бесконечного проявления в серебряной эмульсии.

Отдельно следует отметить изощренную фактурность фотограмм Александра Китаева (род. 1952), которая получается за счет сочетания сложного освещения, прозрачных предметов, расположения бумаги и тонирования. «...Его листы, не имеющие четкой ориентированности верха и низа композиций, не могли появиться раньше появления темы гравитации и невесомости — космической темы» [Китаев, 2015, с. 7]. Фотограмма многогранно проявляет свойства света — он становится почти субъектом и соавтором, предоставляет возможности заглянуть внутрь предмета и проникнуть в невидимое [Александр Китаев, 2012].

Ключевой темой для Эльвиры Акзигитовой (род. 1988) также является сам свет, на фотограммах она фиксирует его свойства от разных источников, движение, переотражения, мерцание и длинные выдержки. Ее фотограммы электрического свечения (2022, собственность автора) были напечатаны в журнале Исследовательского центра Гейдельбергского университета [Maybe, 2022, p. 35], посвященного аналоговой экспериментальной фотографии. В журнале также были опубликованы лунограммы российского автора.

Многолетний проект Лары Федотовой «Новая семиотика реки М» (2018–2025) посвящен переосмыслению взаимоотношений конечного и бесконечного — человека и природы. Эти работы закрепили в фотографическом лексиконе термин «лунограмма» [Федотова, 2023, с. 5]. Лунной ночью бумага с фоточувствительным слоем погружается в природный водоем и засвечивается светом Луны (солнечный свет, отраженный от поверхности Луны). Прямой контакт фотоэмульсии с водой и биосредой позволяет зафиксировать без камеры и приборов физические и химические свойства ускользающих от человеческого глаза внутренних водных структур. Художница работает системно и документально с разными водоемами (Москва-река, Енисей, место рождения Афродиты в Средиземном море, ядовитые озера в заброшенных карьерах), записывая место, дату, условия создания лунограмм. Художница отмечает перформативность процесса создания лунограмм: прямой отпечаток требует действия на малой дистанции, надо пойти к реке, рассчитать подходящее положение Луны, сделать так, чтобы речная вода и лунный свет буквально коснулись серебряной фотоэмульсии.

В отличие от лунограмм Федотовой, Сьюзан Держес (Susan Derges, род. 1955) на фотограммах воды представляет зрителю эстетический взгляд на мифологию природных объектов. Художница описывает метод работы в реке при использовании лунного света на протяжении двадцати лет (1998–2020). По точности фактуры воды коллажи Держес очень похожи на лабораторные работы Адама Фасса. А ровное размещение веток и впечатывание диска луны говорят об имитации процесса: быстрой засветке искусственным светом, рукотворном размещении объектов в неподвижной воде. Фотограмма в силу отсутствия оптики не может отобразить четко диск луны, но, как и для Стриндберга, Держес важна легенда природного участия в создании

(3) Из переписки Е. Пряничниковой и Л. Федотовой.

изображений, при этом она тщательно продумывает композицию в кадре, избегая природного хаоса и случайности.

В проекте о гибридности современного ландшафта, окружающего человека (2022–2023, собственность автора), Лара Федотова работает с техникой цветной фотограммы, которая гораздо реже используется художниками в силу более сложного и дорогостоящего процесса. «В толще своих значений яркая, хаотическая и экспрессивная серия “Гибридных ландшафтов” ближе кошутным студиям лингвистического моделирования мира, нежели экстатическим жестам Адама Фюсса и поэтике Сюзан Держесс» [Чмырева, 2023, с. 132].

К технике фотограммы обращается и знаменитый концептуальным подходом к фотографии Томас Руфф (Thomas Ruff, род. 1958). За последние двадцать лет он создал несколько серий цветных и черно-белых фотограмм. В одном из интервью Руфф рассказал, что на эксперименты его вдохновили две фотограммы Артура Сигела из собственной коллекции, которые завораживали его несколько лет [Famighetti, 2013, p. 84]. В другом интервью он отмечает: «Я навсегда запомнил одну вещь, которую как-то раз сказал Бернд Бехер: “Томас, если ты работаешь с какой-то техникой, нужно всегда стараться отразить это в своих изображениях”. Когда я делаю фотографию, я стараюсь показать техническое и политическое измерение этой техники, но, наверное, не социальное» [Пиго, 2021].

В наше время фотограмма снова переживает бум, причины которого предстоит осмыслить и проанализировать в исторической перспективе на более длительном отрезке времени. Предположим, что это связано, в том числе, с развитием цифровых технологий и цифровой фотографии. «Машинное видение» камер другого поколения привело к очередной смене парадигмы человеческого взгляда, а значит, художники вновь оказались поставлены перед необходимостью изучать особенности визуального восприятия и пересматривать язык коммуникации со зрителем. Аналоговые, так называемые «медленные» техники, являются ярким контрапунктом для понимания новых медиа и обнаруживают новые особенности восприятия современного человека.

Как отмечает Сьюзен Сонтаг, фотография проявляет и одновременно помогает преодолевать страх перед текучестью стремительно изменяющейся жизни. Развитие теории антропоцена изменило

осознание человеком своих взаимоотношений с природой. Одно из особенных свойств фотографии — возможность «поставить себя в некие отношения с миром, которые ощущаются как знание, а следовательно, как сила» [Сонтаг, 2013, с. 13].

Заключение

Таким образом, на протяжении всей истории существования фотографии фотограмма предстает экспериментальным и часто провокативным способом представления мира. Тем не менее на примерах работ современных европейских и американских художников, практика которых не рассматривалась ранее российскими исследователями, а также при обширном обзоре работ российских авторов ясно прослеживаются несколько основных линий преемственности, по которым развивалась фотограмма.

Во-первых, эта техника позволяет не только непосредственно взаимодействовать с природными явлениями, но и осознавать их участниками самого художественного процесса. При этом актуальные практики сегодня совмещают «естественно-научный» опыт и опыт авангарда, заимствуя у Анны Аткинс и Фокса Тальбота метод наблюдения за натурой посредством фотограммы, а у авангарда — идею фотограммы как инструмента для создания произведения искусства, идею светописа как таковой.

Во-вторых, развитие перформативных практик привнесло в технику фотограммы акцент на сам процесс, на уникальность получаемого изображения. Рабочий и творческий процесс, связанный с созданием фотограммы, приобрел иное значение, став неотъемлемой частью конечного художественного высказывания. Во многих проектах художники представляют зрителю не только фотограмму, получившуюся в результате взаимодействия, но и документацию ее появления.

В-третьих, раскрылся потенциал фотограммы в фиксации лиминальных областей. Продолжаются сюрреалистические опыты передачи чувственного, разрабатываются смешанные техники на основе cameraless photography.

В-четвертых, рост междисциплинарных и исследовательских проектов с участием художников повлиял на то, что фотограмма чаще используется как инструмент непредвзятой фиксации исследуемого места или процесса. При этом расширился круг тем, определенных

вызовами современности: экологические проблемы, миграции, коллективная память, изменение восприятия под влиянием цифровых технологий.

И последняя важная тенденция, которую необходимо отметить: развитие семиотической теории способствовало появлению концептуальных серий, в которых целостное повествование выстраивается на основе сопоставления и связей между отдельными визуальными составляющими проекта. То есть фотограмма является не конечным результатом, а набором уникальных смысловых единиц, из которых формируется дальнейшее высказывание в виде инсталляции, книги, объекта и т.д.

На основе вышеперечисленных линий развития можно утверждать, что при переосмыслении взгляда на фотограмму она превращается в мощный многогранный инструмент, освещающий важнейшие аспекты человеческой жизни через призму эволюционирования технических и концептуальных подходов.

Фотограмма на стыке искусства и технологии: эволюция и трансформация в истории фотографии

Список литературы:

1. Аверьянова О.Н. Фотограмма: проблемы индексальности // Искусствознание. 2018. № 2. С. 222–239.
2. Александр Китаев. Интервью с фотографом // Photocasa.ru. 26.04.2012. URL: http://photocasa.ru/photojournal/int_for_casa/2928-aleksandr-kitaev-intervyu-s-fotografom.html (дата обращения 04.03.2025).
3. Валентин Самарин. О выставке: 17 сентября 2009 — 2 ноября 2009 // Русский музей. 2009. URL: <https://rusmuseum.ru/stroganov-palace/exhibitions/valentin-samarin/> (дата обращения 04.03.2025).
4. Гурьева М.М. К вопросу определения «пост-фотографии» // Медиа в современном мире. 58-е Петербургские чтения: Сборник материалов Международного научного форума: В 2 т. Санкт-Петербург, 18–19 апреля 2019 года / Отв. ред. В.В. Васильева. Т. 2. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2019. С. 111–112.
5. Китаев А.А. Путешествие света / Предисл. И.Ю. Чмырева. СПб.: Росток, 2015. 108 с.
6. Лисицкий Э. Фотопись // Советское фото. 1929. № 10. С. 293–324.
7. Мохой-Надь Л. Telehor / Пер. с нем. Т.А. Баскаковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 112 с.
8. Пиго А. Томас Руфф: «В фотографии нет правды» // The Art Newspaper Russia. 25.03.2021. № 89. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/8925/> (дата обращения 06.04.2025).
9. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством / Пер. с фр. М. Михайлова. СПб.: Клаудберри, 2014. 712 с.
10. Сонтаг С. О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ad Marginem, 2013. 272 с.
11. Федоров-Давыдов А.А. Ласло Мохой-Надь «Живопись или фотография»: Предисловие редактора перевода // Квадрат и пространство. От Малевича до ГЭС-2: Каталог; Книга для чтения / Ред. Д. Белкин, И. Горлова, Т. Горячева, З. Трегулова, С. Фофанов. М.: V-A-C press, 2024. С. 71–75.
12. Федотова Л.А. Новая семиотика реки М. М.: Couture book, 2023. 144 с.
13. Фотограмма: Каталог: Галерея «Манеж», 25 ноября — 5 декабря 1999, Москва / Сост. А.Н. Лаврентьев; текст Ю.Я. Герчук, А.Н. Лаврентьев. М.: Грантъ, 1999. 45 с.
14. Хиггинс Д. Современная фотография в деталях: почему они не нуждаются в фокусе / Пер. с англ. Дж. Карризи. М.: Магма, 2014. 224 с.
15. Чмырева И.Ю. Проект художницы Лары Федотовой «Sublime Landscapes / Гибридные ландшафты»: между естественным движением фотограммы и моделированием нейросети // Русский язык в центре Европы. 2023. № 1 (23). С. 130–136.
16. Юргенева А.Л. Человек как социальное тело. Европейская фотография второй половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 312 с. (Очерки визуальности).
17. Aldo Tambellini: Archive // ZKM | Karlsruhe. URL: <https://zkm.de/de/aldo-tambellini> (дата обращения 02.03.2025).
18. Aldo Tambellini: We Are the Primitives of a New Era: Paintings and Projections 1961–1989 // James Cohan Gallery. 2013. URL: <https://www.jamescohan.com/exhibitions/aldo-tambellini-we-are-the-primitives-of-a-new-era> (дата обращения 02.03.2025).
19. Barnes M. Shadow Catchers: Camera-less Photography. London: V&A; New York: Merrell, 2011. 208 p.

Фотограмма на стыке искусства и технологии: эволюция и трансформация
в истории фотографии

- 20 *Batchen G.* Emanations: The Art of the Cameraless Photograph. New York: DelMonico Books, 2016. 199 p.
- 21 *Brandt M., McCaw C., Riepenhoff M.* Element: A Yoffy Press Triptych. Atlanta: Yoffy Press, 2021. 128 p.
- 22 *Christian M.I.* Cameraless Photography and Its Imponderable Media // *History of Photography*. 2018. Vol. 42. № 4. P. 319–337. <https://doi.org/10.1080/03087298.2018.1540182>.
- 23 *Curtis Moffat:* Working Methods // V&A. URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/curtis-moffat-working-methods> (дата обращения 15.01.2025).
- 24 *Enslen J.C.* Photograph // V&A Collections. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1405221/photograph-enslen-johann-carl/> (дата обращения 04.03.2025).
- 25 *Eric William Carroll.* URL: <https://www.ericwilliamcarroll.com/> (дата обращения 04.03.2025).
- 26 Experiments "Surely You Deal with the Naughty One" // *Aperture*. 2000. № 4. P. 34–39.
- 27 *Famighetti M.* Thomas Ruff: Photographs for the New Age // *Aperture*. 2013. Summer. P. 82–89.
- 28 *Feuk D.* The Celestographs of August Strindberg // *Cabinet Magazine*. 2001. Summer. URL: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/3/celesographs.php> (дата обращения 05.12.2024).
- 29 *Floris Neusüss:* Ancient and Modern, London // *Aesthetica Magazine*. 2012. № 12. P. 60–63.
- 30 *Fuss A.* Love // The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/281940> (дата обращения 01.04.2025).
- 31 *George C.* Photogenic // *Fans in a Flashbulb*. 13.12.2019. URL: <https://fansinaflashbulb.wordpress.com/2019/12/13/photogenic/> (дата обращения 25.02.2025).
- 32 *Kepes G.* Language of Vision. 13th ed. Chicago: Paul Theobald and Company, 1969. 228 p.
- 33 *Maybe.* Magazine for Analog Photography. 2022. № 2. 170 p.
- 34 *Neususs F.* Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln: DuMont Buchverlag, 1990. 500 S.
- 35 *Roth T.O.* Introduction: The Discovery of "Pictorial Faculty" in the Cave // *Roth T.O.* Body. Projection. Picture: A Cultural History of Shadow Pictures. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015. P. 1–15.
- 36 *Roth T.O.* Körper. Projektion. Bild: Eine Kulturgeschichte der Schattenbilder. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015. 528 S.
- 37 *Schwarz A.* Man Ray: The Rigour of Imagination. New York: Rizzoli, 1977. 384 p.
- 38 *Strindberg A.* Du Hasard dans la Production Artistique. Marseille: L'ECHOPPE, 1990. 39 p.
- 39 *Strindberg:* Painter and Photographer / P. Hedstrom, D. Feuk, E. Hook, A. Lalander, G. Soderstrom. Yale University Press, 2001. 192 p.
- 40 *Sun Gardens:* Victorian Photographs by Anna Atkins / Text by Larry J. Schaaf. New York: Aperture, 1985. 104 p.
- 41 *Talbot W.H.F.* Some Account of the Art of Photogenic Drawing. London: R. & J.E. Taylor, 1839. 64 p.
- 42 *Tietjen F., Gouriya M.* After Post-Photography. An Introduction // *International Journal of Cultural Research*. 2019. № 4 (37). P. 6–10. <https://doi.org/10.24411/2079-1100-2019-00047>.
- 43 *The Photogram.* 1894. № 1. 28 p.
- 44 *White Shadows:* Anneliese Hager and the Camera-less Photograph // *Harvard Art Museums*. URL: <https://harvardartmuseums.org/exhibitions/6120> (дата обращения 04.01.2025).
- 45 *White Shadows:* Anneliese Hager and the Camera-less Photograph / Ed. by L. Roth, foreword R. Heyne. Atelier Editions, 2025. 224 p.

References:

- 1 *Aver'yanova O.N.* Fotogramma: problemy indeksal'nosti [Photogram: Problems of Indexicality]. *Iskusstvoznaniye*, 2018, no 2, pp. 222–239. (In Russian)
- 2 *Aleksandr Kitaev.* Interv'yu s fotografo (Alexander Kitaev. Interview with the Photographer). *Photocasa.ru*, 26.04.2012. Available at: http://photocasa.ru/photojournal/int_for_casa/2928-aleksandr-kitaev-intervyu-s-fotografom.html (accessed 04.03.2025). (In Russian)
- 3 *Valentin Samarin.* O vystavke: 17 sentyabrya 2009–2 noyabrya 2009 [Valentin Samarin. About the Exhibition: September 17, 2009 – November 2, 2009]. *Russkii muzei*, 2009. Available at: <https://rusmuseum.ru/stroganov-palace/exhibitions/valentin-samarin/> (accessed 04.03.2025). (In Russian)
- 4 *Guryeva M.M.* K voprosu opredeleniya "post-fotografii" [On the Definition of "Post-Photography"]. *Media v sovremennom mire. 58-e Peterburgskie chteniya: Sbornik materialov Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma: V 2 t. Sankt-Peterburg, 18–19 aprelya 2019 goda* [Media in the Modern World. 58th St. Petersburg Readings: Collection of Materials of the International Scientific Forum: In 2 vols. St. Petersburg, April 18–19, 2019], ed. V.V. Vasilyeva. Vol. 2. St. Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2019, pp. 111–112. (In Russian)
- 5 *Kitaev A.A.* *Puteshestvie sveta* [Journey of Light], preface I.Yu. Chmyreva. St. Petersburg, Rostok Publ., 2015. 108 p. (In Russian)
- 6 *Lisitsky E.* Fotopis' [Photowriting]. *Sovetskoe foto*, 1929, no. 10, pp. 293–324. (In Russian)
- 7 *Moholy-Nagy L.* *Telehor*, transl. from German T.A. Baskakova. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2014. 112 p. (In Russian)
- 8 *Pigo A.* Tomas Ruff: "V fotografii net pravdy" [Thomas Ruff: "There Is No Truth in Photography"]. *The Art Newspaper Russia*, 25.03.2021, no. 89. Available at: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/8925/> (accessed 06.04.2025). (In Russian)
- 9 *Rouillé A.* *Fotografiya. Mezhdokumentom i sovremennym iskusstvom* [Photography. Between Document and Contemporary Art], transl. from French M. Mikhaylov. St. Petersburg, Klaudberry Publ., 2014. 712 p. (In Russian)
- 10 *Sontag S.* *O fotografii* [About Photography], transl. from English V. Golyshev. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013. 272 p. (In Russian)
- 11 *Fedorov-Davydov A.A.* Laslo Mokhoi-Nad' "Zhivopis' ili fotografiya": Predislovie redaktora perevoda [László Moholy-Nagy "Painting or Photography": Preface by the Editor of the Translation]. *Kvadrat i prostranstvo. Ot Malevicha do GES-2: Katalog: Kniga dlya chteniya* [Square and Space. From Malevich to GES-2: Catalog; Book for Reading], ed. D. Belkin, I. Gorlova, T. Goryacheva, Z. Tregulova, S. Fofanov. Moscow, V-A-C press Publ., 2024, pp. 71–75. (In Russian and in English)
- 12 *Fedotova L.A.* *Novaya semiotika reki M* [The New Semiotics of The River M]. Moscow, Couture book Publ., 2023. 144 p. (In Russian and in English)
- 13 *Fotogramma: Katalog: Galereya "Manezh", 25 noyabrya – 5 dekabrya 1999, Moskva* [Photogram: Catalogue: Manege Gallery, November 25 – December 5, 1999, Moscow], comp. A.N. Lavrentyev, text Yu. Ya. Gerchuk, A.N. Lavrentyev. Moscow, Grant Publ., 1999. 45 p. (In Russian)
- 14 *Higgins J.* *Sovremennaya fotografiya v detalyakh: pochemu oni ne nuzhdayutsya v fokuse* [Modern Photography in Detail: Why They Don't Need Focus], transl. from English Dzh. Karizi. Moscow, Magma Publ., 2014. 224 p. (In Russian)

Фотограмма на стыке искусства и технологии: эволюция и трансформация
в истории фотографии

- 15 Chmyreva I. Yu. Proekt khudozhnitsy Lary Fedotovi "Sublime Landscapes / Gibridnye landschafty": mezhdu estestvennym dvizheniem fotogrammy i modelirovaniem neiroseti [The Project of the Artist Lara Fedotova "Sublime Landscapes / Hybrid Landscapes": Between the Natural Movement of the Photogram and Neural Network Modeling]. *Russkii yazyk v tsentre Evropy*, 2023, no. 1 (23), pp. 130–136. (In Russian)
- 16 Yurgeneva A. L. *Chelovek kak sotsial'noe telo. Evropeiskaya fotografiya vtoroi poloviny XIX veka* [A Human as a Social Body. European Photography of the Second Half of the 19th Century]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2024. 312 p. (Ocherki vizual'nosti [Essays on Visuality]). (In Russian)
- 17 Aldo Tambellini: Archive. *ZKM | Karlsruhe*. Available at: <https://zkm.de/de/aldo-tambellini> (accessed 02.03.2025).
- 18 Aldo Tambellini: We Are the Primitives of a New Era: Paintings and Projections 1961–1989. *James Cohan Gallery*, 2013. Available at: <https://www.jamescohan.com/exhibitions/aldo-tambellini-we-are-the-primitives-of-a-new-era> (accessed 02.03.2025).
- 19 Barnes M. *Shadow Catchers: Camera-less Photography*. London, V&A, New York, Merrell, 2011. 208 p.
- 20 Batchen G. *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*. New York, DelMonico Books, 2016. 199 p.
- 21 Brandt M., McCaw C., Riepenhoff M. *Element: A Yoffy Press Triptych*. Atlanta, Yoffy Press, 2021. 128 p.
- 22 Christian M. I. Cameraless Photography and Its Imponderable Media. *History of Photography*, 2018, vol. 42, no 4. pp. 319–337. <https://doi.org/10.1080/03087298.2018.1540182>.
- 23 Curtis Moffat: Working Methods. V&A. Available at: <https://www.vam.ac.uk/articles/curtis-moffat-working-methods> (accessed 15.01.2025).
- 24 Enslen J. C. Photograph. V&A Collections. Available at: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1405221/photograph-enslen-johann-carl/> (accessed 04.03.2025).
- 25 Eric William Carroll. Available at: <https://www.ericwilliamcarroll.com/> (accessed 04.03.2025).
- 26 Experiments "Surely You Deal with the Naughty One". *Aperture*, 2000, no. 4. pp. 34–39.
- 27 Famighetti M. Thomas Ruff: Photograms for the New Age. *Aperture*, 2013, Summer, pp. 82–89.
- 28 Feuk D. The Celestographs of August Strindberg. *Cabinet Magazine*, 2001, Summer. Available at: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/3/celesographs.php> (accessed 05.12.2024).
- 29 Floris Neussuss: Ancient and Modern. *Aesthetica Magazine*, 2012, no. 12, pp. 60–63.
- 30 Fuss A. Love. *The Metropolitan Museum of Art*. Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/281940> (accessed 04.01.2025).
- 31 George C. Photogenic. *Fans in a Flashbulb*, 13.12.2019. Available at: <https://fansinaflashbulb.wordpress.com/2019/12/13/photogenic/> (accessed 25.02.2025).
- 32 Kepes G. *Language of Vision*. 13th ed. Chicago, Paul Theobald and Company, 1969. 228 p.
- 33 *Maybe. Magazine for Analog Photography*, 2022, no. 2. 170 p.
- 34 Neussuss F. *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Koln, DuMont Buchverlag, 1990. 500 S.
- 35 Roth T. O. Introduction: The Discovery of "Pictorial Faculty" in the Cave. Roth T. O. *Body: Projection. Picture: A Cultural History of Shadow Pictures*. Paderborn, Wilhelm Fink, 2015, pp. 1–15.
- 36 Roth T. O. *Körper. Projektion. Bild: Eine Kulturgeschichte der Schattenbilder*. Paderborn, Wilhelm Fink, 2015. 528 S.
- 37 Schwarz A. *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli, 1977. 384 p.
- 38 Strindberg A. *Du Hasard dans la Production Artistique*. Marseille, L'ECHOPPE, 1990. 39 p.
- 39 *Strindberg: Painter and Photographer*, P. Hedstorm, D. Feuk, E. Hook, A. Lalander, G. Soderstrom. Yale University Press, 2001. 192 p.
- 40 *Sun Gardens: Victorian Photograms by Anna Atkins*, text Larry J. Schaaf. New York, Aperture, 1985. 104 p.
- 41 Talbot W. H. F. *Some Account of the Art of Photogenic Drawing*. London, R. & J. E. Taylor, 1839. 64 p.
- 42 Tietjen F., Gourieva M. After Post-Photography. An Introduction. *International Journal of Cultural Research*, 2019, no. 4 (37), pp. 6–10. <https://doi.org/10.24411/2079-1100-2019-00047>.
- 43 *The Photogram*, 1894, no. 1. 28 p.
- 44 White Shadows: Anneliese Hager and the Camera-less Photograph. *Harvard Art Museums*. Available at: <https://harvardartmuseums.org/exhibitions/6120> (accessed 04.01.2025).
- 45 *White Shadows: Anneliese Hager and the Camera-less Photograph*, ed. L. Roth, foreword R. Heyne. Atelier Éditions, 2025. 224 p.