

УДК 77

ББК 85.163

Смолев Даниил Дмитриевич

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
 ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
 ResearcherID: ABA5523-2020
 danilasmolev@mail.ru

Ключевые слова: фотография, серийность, камера-обскура, studium, punctum, carte de visite, хронофотография, запечатленное время, декомпозиция, повторение и вариации, фотоальбом, Н. Ньепс, Л. Дагер, У. Тальбот, А.А.Э. Дисдери

Смолев Даниил Дмитриевич

Серийность на заре фотографии: проблема темпоральности



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-106-135

Для цит.: Смолев Д.Д. Серийность на заре фотографии: проблема темпоральности // *Художественная культура*. 2025. № 4. С. 106–135. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-106-135>.

For cit.: Smolev D.D. Seriality at the Dawn of Photography: The Problem of Temporality. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 106–135. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-106-135>. (In Russian)

Smolev Daniil D.

PhD (in Philosophy), Senior Researcher, Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
 ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
 ResearcherID: ABA5523-2020
 danilasmolev@mail.ru

Keywords: photography, seriality, camera obscura, studium, punctum, carte de visite, chronophotography, captured time, decomposition, repetition and variations, photo album, N. Niépce, L. Daguerre, W. Talbot, A.A.E. Disdéri

Smolev Daniil D.

Seriality at the Dawn of Photography:
The Problem of Temporality

Аннотация. XIX век стал первым золотым веком серийности, подчинив принципам дискретности, декомпозиции, повторения и вариации ключевые сферы общественной жизни: от пролонгированной подачи новостей и литературных произведений (роман-фельетон) до «сериализованных» научных концепций (теория эволюции). Не осталась в стороне от модернистских процессов и новорожденная фотография. Быстро и стихийно освоив формат серии, всего через несколько десятилетий она мутировала в кинематограф (по сути, в серию изображений, разложенных на временной шкале).

Автор статьи предлагает рассмотреть 1820–1850-е годы как лиминальный период превращения одного медиума в другой, а серийность — как техническую и эстетическую необходимость для обозначенной трансформации. Если в первые годы существования фотография вытравливала темпоральность из своего генома, пытаясь запечатлеть мгновение, то будущий кинематограф, напротив, взялся пересоздать время на пленке. Если в погоне за четкостью фотография избавлялась от движения, истории и контекста, то кинематограф заложил их в основу своей поэтики. Если фотография подобна забыванию, то кинематограф — припоминанию.

Обращаясь к теме серийности в ранней фотографии, автор затрагивает проблемы непохожести объекта и его двухмерной репрезентации, растворения портретируемого в каноне и поиска индивидуальности, ведения фотоальбома для себя и ведения фотоальбома для потомков.

Abstract. The 19th century became the first ‘Golden Age’ of seriality, having subordinated key spheres of public life to the principles of discreteness, decomposition, repetition, and variation: from the prolonged presentation of news and literary works (the feuilleton novel) to ‘serialized’ scientific concepts (the evolution theory). The nascent photography did not remain unaffected by modernist processes either. Having quickly and spontaneously adopted the serial format, within just a few decades it mutated into cinema (essentially, a series of images arranged on a timeline).

The author of this article proposes to consider the 1820s — 1850s as a liminal period in the transformation of the one medium into the other, and seriality as a technical and aesthetic necessity for this transformation. If in its early years photography erased temporality from its genome attempting to capture the instant, future cinema, by contrast, undertook to recreate time on film. While photography, in its pursuit of clarity, stripped away movement, history, and context, cinema incorporated them into its poetics. If photography is akin to forgetting, cinema is akin to remembering.

Addressing the theme of seriality in early photography, the author touches upon the issues of dissimilarity of the subject and its two-dimensional representation, dissolution of the portrayed into the canon, the search for individuality, as well as the practice of keeping a photo album for oneself and for posterity.

Введение

В XIX веке серийность не просто активно присутствует в культурном поле — она формирует мышление нового «массового человека», вольно или невольно дробящего повседневность на фазы. Потребление информации — изо дня в день появляющиеся и тянущиеся новости; коммуникация — телеграф; передвижение — железные дороги с ритмичным расписанием поездов; взаимодействие с искусством и литературой — проведение художественных выставок и чтение романов-фельетонов; представления о человеке и мире — формирование теории эволюции Ч. Дарвина. Всюду ступеньки и строительные блоки, короткие отрезки и рекомбинации, на которые просвещенный мир принялся стихийно себя раскладывать, подчиняя законам декомпозиции.

Рождение фотографии обязано тем же факторам. Она оказалась самонадеянной модернистской попыткой пересоздать человеческий глаз в его «совершенном» виде — сделать его объективным и четким, ничего не упускающим из вида, ничего «не забывающим». И если первые фотографические опыты ошеломили современников своим иллюзорным правдоподобием, приведя к кризису пластические искусства и вынудив их искать иные эстетические территории (вне миметического принципа), то довольно скоро появились и первые скептики: а так ли точно фотография отражает объект своей съемки? Знаменитые труды Зигфрида Кракауэра [Кракауэр, 1974], Андре Базена [Базен, 1972], Ролана Барта [Барт, 2011], Жюль Делёза [Делёз, 2004] поставили под сомнение это положение, в сущности, пытаясь объяснить то, что происходило с фотографическим медиумом начиная с 1830-х годов — его постепенное превращение в кинематограф благодаря серийности.

Если один снимок не способен передать сущность человека/события (каким мы его видим и чувствуем), то, вероятно, на это способна череда снимков. По мере демократизации и удешевления фотографической практики (пик этой тенденции приходится на 1850-е годы) происходит бурное разрастание серий, укомплектование ими сначала секунд, а потом десятков секунд на пленке. В этой исторической точке фотография и будущий, еще не сформировавшийся кинематограф идут разными дорогами: первая стремится избавиться от

темпоральности, став исключительно пространственным искусством, оперирующим мгновениями, а второй — имитировать длительность, обосновавшись в пространственно-временных координатах.

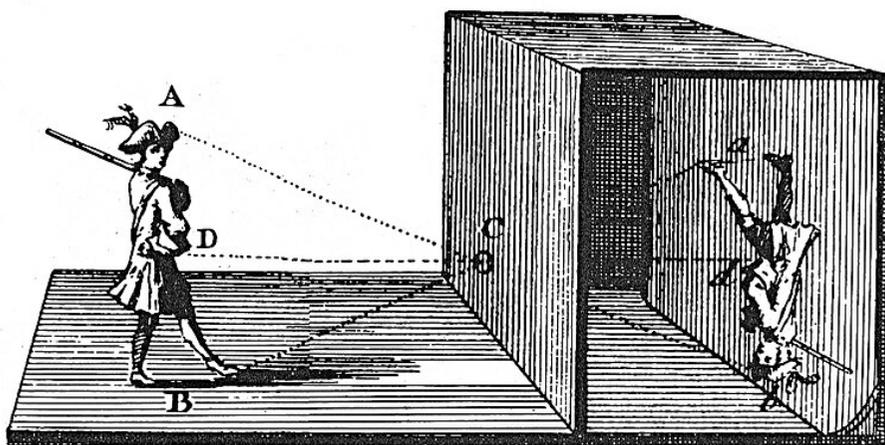
Однако до сей поры роль серийности в этом процессе размежевания оставалась невнятной и будто незначительной. Нам же она видится определяющей, поскольку всякая вереница снимков несет в себе больше информации/контекста/нюансов, нежели единичная фотография, но меньше, чем кино, претендующее на абсолютную компенсацию времени — отныне не утраченного.

Что снимает фотограф?

Несколько столетий камера-обскура служила небезопасным инструментом для художников, оптиков, анатомов, она была увлекательным аттракционом (например, в панорамных театрах), но не могла удержать перевернутое с ног на голову изображение. Тогда на помощь приходила человеческая рука, обводящая перевернутую самой природой реальность, как по контурной карте.

Ограниченная доступность такого зрелища вторит театральной: действие дышит здесь и сейчас, пока его наблюдают, а иногда и иммерсивно с ним взаимодействуют. Однако открытие фотографии произвело с миражами камеры-обскуры примерно тот же хищнический акт, что и становление кинематографа с любым спектаклем: позволило снять «посмертную маску», присвоить образ. Точно так же, как зарегистрированный на пленку спектакль не способен релевантно передать впечатления от живого исполнения (как минимум, в силу отсутствия эталона, ведь в другой день и час то же представление окажется иным), так и фотография интерпретирует облик объекта, делая его чуть незнакомым, подозрительным, странным. На карточке тот же пейзаж, что перед глазами, но все же чужой. На экране хорошо знакомый человек, но почему-то как пришелец.

Одним из первых разницу между моделью и ее фотографическим двойником выделил Марсель Пруст, на что обратил внимание теоретик кино З. Кракауэр: «Я, для кого бабушка все еще была частью меня самого, я, кто никогда не видел ее иначе как в глубине своей души, видел всегда в одном и том же месте прошлого сквозь прозрачную



Илл. 1. Схематичное устройство камеры-обскуры. Источник: https://sitekid.ru/fizika/ibn_al-hajsam_i_ego_otkrytie.html. Проходящие через небольшое отверстие лучи пересекаются, из-за чего изображение на противоположной стенке затемненного пространства получается перевернутым

Fig. 1. A schematic diagram of a camera obscura. Source: https://sitekid.ru/fizika/ibn_al-hajsam_i_ego_otkrytie.html. Rays passing through a small hole intersect, causing the image on the opposite wall of the darkened space to appear inverted

пелену неотступных захлестывающих друг друга воспоминаний, вдруг, в нашей гостиной, ставшей частью нового мира, мира времени, увидел, что на кушетке под лампой сидит краснолицая грузная, болезненная, погруженная в раздумье, водящая по строчкам книги почти бессмысленными глазами, унылая старуха, которую я не знаю» [цит. по: Кракауэр, 1974, с. 24]. Интересно тут даже не наличие двух правд — своей и не своей, — а слепое доверие постороннему, по Прусту, «объективному» зрению машины. Человек может и ошибиться, глаз его может замылиться, и только камера остается невозмутимой судьей, не испытывающей сентиментов.

Совсем иначе эту разницу между «эмпирическим» и «механическим» обозначил сам Кракауэр. В блестящем эссе «Фотография» (1927) он описал снимок 24-летней дивы, стоящей на фоне отеля «Эксельсьор», что на Лидо (Венеция). Социолог отметил соблазнительный наклон головы прекрасной девушки, пересчитал ее ресницы, восхитился демонической челкой и поведал семейное предание — на этой карточке изображена его бабушка. А может, подруга бабушки.

Или все-таки бабушка собственной персоной: «...хотя, если взглянуть на вещи трезво, — просто юная девушка, сфотографированная в 1864 году» [Кракауэр, 2019, с. 17].

Так фотография, по Кракауэру, вовсе не спасает от забвения, а выхолощивает личность, постепенно растворяя ее в собирательном наряде эпохи. Нельзя не отметить в этом наблюдении — в его отрешенной интонации, — хладнокровный подход исследователя, готового взглянуть на родную бабушку как на статистику (одну из многих). Ее истекшая жизнь перестала волновать и будоражить, она *как будто* не любима: «Прообраз давно истлел. Потемневшее изображение имеет с сохранившимися в памяти чертами столь мало общего, что внуки с некоторым удивлением подчиняются желанию разглядеть на снимке свою прародительницу, точнее ее фрагменты» [Кракауэр, 2019, с. 17]. Чеканный выбор слов — черты лица после распада в растре — сообщает как о кризисе мемориального в фотографии, так и о тупике зрительного восприятия: верить в возможность законсервировать близкого для отпрысков — это выдавать желаемое за действительное. Фото уже не в силах сохранить узы и нежность, родовую связь, запахи, прикосновения — по прошествии лет фотографии сиротеют, как и их обладатели.

Другую оптику на эту проблему применил Ролан Барт в элегантном труде *Camera lucida* (1980). Размышляя о снимках покойной матери и, очевидно, скорбя по ней, Барт мучительно искал тот облик, что мало-мальски отвечал бы его воспоминаниям: «Иногда по воле этих фотографий я узнавал какую-то часть ее лица, соотношение носа и лба, движение ее рук и кистей. Всегда я узнавал ее по частям, другими словами, от меня ускользало ее бытие, следовательно, вся она целиком. То была не она, и тем не менее то была не кто иная, как она. Я опознал бы ее среди тысяч других женщин, и все же я не “обретал ее вновь”» [Барт, 2011, с. 116]. Эстетическим финалом этих разыскных мероприятий стало выделение понятий «studium» и «punctum»: первое относится к культурному шуму, окутывающему всякий, даже беспредметный снимок; второе — к иррациональному аффекту, который может произвести фотография, сведя зрительское удивление к детали (впрочем, может и не произвести — согласно Барту, душевный отклик реципиента совершенно непредсказуем и спонтанен) [Барт, 2011, с. 52–55].

В приведенном различии раскрывается один из основополагающих «сбоев» фотографического медиума: запечатлевая что-то конкретное, фотография не перестает обобщать, а репрезентуя усредненное (воротнички, запонки, локоны, манжеты), задевает индивидуально, уводя социокультурную мишуру куда-то на периферию сознания, а значит, кадра. В иных видах искусства активны те же грани восприятия художественного мира (личное и не личное), но, пожалуй, только в фотографии «studium» и «punctum» пребывают в состоянии не диалога или переплетения, а постоянного «холодного» конфликта. Индивидуальная оптика то и дело спорит с фотофиксацией (то ее свойство, которое американская киноавангардистка Майя Дерен (M. Deren) называла «неразборчивой точностью» [Deren, 1960, p. 150]), выявляя зазор между тем, что фотография «имеет сказать» зрителям, и тем, что зрители «читают» в ней наперекор физике и химии: искривленное зеркало, верить которому — если, конечно, адресат не Пруст — никак нельзя.

Одно из объяснений подобного недоверия к фотографии предлагает искусствовед Ноэль Кэрролл (N. Carroll), апеллируя к устройству съемочного аппарата. В книге «Теоретизирование движущегося изображения» (Theorizing the Moving Image) он предлагает провести эксперимент и снять одного и того же человека с идентичного ракурса трижды — на объективы 9 мм, 17 мм и 100 мм: «Результатом будут три фотографии, каждую из которых, при прочих равных, можно было бы считать изображением одного и того же объекта. Однако, как показывает опыт, световые формы будут различаться достаточно сильно — их заметит даже нетренированный глаз» [Carroll, 1996, p. 40]. Продолжая рассуждение Кэрролла, можно предположить, что еще большее визуальное расхождение между полученными кадрами вызовут разные марки съемочных аппаратов, типы пленки (или других носителей), параметры выставленной выдержки, способы проявки и проч., однако предложенный ученым эксперимент представляется алогичным и даже курьезным, ведь на трех фотографиях мы получим вовсе не три «кальки» одного и того же объекта, а собственно три разных объекта.

Чтобы разобраться в этом парадоксе, стоит рассмотреть литографию «Вид из окна в Ле Гра» (1827, Исследовательский центр Гарри Рэнсома, Остин) Нисефора Ньепса (Nicéphore Niépce) — первое



Ил. 2. Ньепс Н. Вид из окна в Ле Гра. 1827. Литография. 19,6×24,8 см. Исследовательский центр Гарри Рэнсома, Остин. Источник: <https://laphotographiescolaire.fr/histoire-des-photos-celebres/histoire-premiere-photographie-niepce/>

Fig. 2. Niépce N. View from the Window at Le Gras. 1827. Lithography. 19,6×24,8 cm. Harry Ransom Research Center, Austin. Source: <https://laphotographiescolaire.fr/histoire-des-photos-celebres/histoire-premiere-photographie-niepce/>

фотографическое изображение, оставшееся в истории. На нем есть аномалия: яркий свет падает как на дом слева, так и на дом справа, как будто создатель гелиографии, направивший усовершенствованную камеру-обскуру в окно своей мастерской, подсветил здания электрическими приборами, речи о которых быть тогда не могло.

Разгадка хорошо известна: экспонирование изображения (процесс «отпечатывания» света на носителе) длилось восемь часов, за которые солнце успело пробежать по небосклону. Остался его вдавленный в пластину след — своеобразная капсула времени размером 20×25 см. Так, фотография, которую традиционно относят к пространственным искусствам, родилась как «запечатленное время», и, хотя, благодаря известной работе Андрея Тарковского, термин сегодня прочно ассоциируется с кинематографом [Тарковский, 1967, с. 69–79], именно фотосъемка впервые зафиксировала свет (по Барту, его «эманацию»

[Барт, 2011, с. 143]) в движении. Пусть реципиент и не видит его поступи, но на носителе остается хвост — без имитации, реконструкции и спецэффектов, как случается на киноэкране.

Именно поэтому, переставляя объективы, фотограф получит слепки разных временных отрезков/точек, которые никогда не будут одинаковыми: на каждом следующем кадре человек, постройка или пейзаж окажутся чуть старше, чем на предыдущем, что делает кадры-побратимы пусть не всегда заметной, но все-таки серией. Более того, сам акт фотофиксации — неповторимым, как неповторимо переживание длительности: время можно *застать и испытать*, но не вернуть обратно и не пережить заново. Вот как описывал схожее переживание Винфрид Зебальд в романе «Кольца Сатурна» (1995): «Зимнее солнце показывает, как быстро свет угасает в пепле, как быстро обнимает нас ночь. С каждым часом счет возрастает. Старееет даже само время» [Зебальд, 2016, с. 31].

Эстетический нюанс в том, что на заре фотографии сама категория времени представляла для операторов проблему: при недостаточности освещения контуры объектов смазывались, портретируемые невольно ерзали, из-за чего их тела приходилось сжимать подголовниками, а яркий свет заставлял моделей потеть, что также отрицательно сказывалось на качестве снимков. Этими особенностями экспозиции можно отчасти объяснить повальную серьезность портретов XIX века (особенно его первой половины) — замереть в улыбке посильно, но вместе со сверкающими зубами фотоаппарат отразит и ее натянутость, сделанность. Не отсюда ли утилитарное удобство постмортальной фотографии, судмедэкспертной, криминальной, съемка памятников архитектуры или живописных полотен, *tableau vivant* — по известным причинам люди и вещи здесь не шевелятся, они словно выпали из времени, а по факту, существуют в его вихре незаметно.

Воюя с хроносом, ранняя фотография очуждала своих референтов и помещала в сферу «мгновения», где раньше ни в чем нельзя было быть уверенным. Здесь резонно привести воспоминание кинорежиссера Робера Брессона: «Однажды в садах Нотр-Дам я столкнулся с человеком, чьи глаза заметили нечто позади меня и не видимое мною и вдруг засветились. Если бы одновременно с человеком я заметил молодую женщину с ребенком, к которым он бросился бежать,

это счастливое лицо никогда бы меня так не поразило; может быть даже я не обратил бы на него внимания» [Брессон, 2017, с. 45]. Для Брессона этот эмоциональный спектр в глазах незнакомца был подобен фотографической вспышке (невербализируемое нечто, вдруг вырванное из бесполовых копошений), а вот описанное дальше — жена и ребенок, стремительный рывок к ним мужа/отца, надо думать, последовавшие объятия — уже кинематографу, произведенному из монтажа типического. Получается, восхищение французского кинематографиста (N.B. — представителя трансцендентальной традиции), схожее с ослеплением фотографической вспышкой, объясняется фигурами умолчания внутри мгновения, которому отказано в соседних кадрах, сторителлинге, социокультурных контекстах, движении.

Схожим образом функционирует человеческая память, которая день за днем и год за годом отшелушивает от былого события слои, приводя чуть ли не к сновидческому порядку: уводит в туман точную дату и имена фигурантов, путает последовательность событий и стыки пространства, стирает подробности даже самого дорогого лица. Что неизбежно в остове воспоминания, так это всполох (больше, чем фотография, но меньше, чем кино) — квинтэссенция уникального, дежавю, дистиллированный «пунктум».

Таковы и снимки, которые встречаются на блошиных рынках по всему миру: перекрывающие друг друга изображения голов, туловищ, рук и ног, разбросанные по столам торговцев чьей-то памятью. Об этих аватарах потенциальный покупатель ничего знать не может и не должен (подписи здесь не в счет, ведь они не принадлежат медиуму, а нанесены неведомым карандашом), кроме того, что эти незнакомцы женились, отдыхали, смеялись, глядели в объектив или чуть в сторону — словом, *были*; это пресловутый «сертификат присутствия» [Барт, 2011, с. 153], который, согласно Барту, фотография автоматически выдает запечатленным на ней духам. На всяком таком рынке фотографические артефакты напоминают бесхозное кладбище, рассказы об обитателях которого исчезли вместе со свидетелями, а доступная информация так скудна, что не размотать в простейший нарратив — не то что в серию.

Но стоит прибавить к кадру, взявшему обет молчания, смежный, а затем следующий и т.п., собрав в последовательность, как фотография неминуемо заступает на территорию кинематографа — начинает

проговариваться. Разумеется, от сопоставления карточек, испещренных повторениями и вариациями, иллюзии непрерывного движения не возникнет — отсутствующих «строительных блоков» заведомо больше, чем предьявленных. А потому ни один зритель не выбежит из зала при виде «фотосерии» с надвигающимся поездом. Она не вызовет сопереживания в режиме реального времени. Прореженный строй изображений не получится замедлить или ускорить. Фотосерия все еще подобна аскетичному воспоминанию, но уже апеллирует к категории времени, видя в нем потенцию к изложению, — по сути, серия легитимизировала время в фотографии, дала ему пристанище, уложила в пухлый альбом.

Научная фотосерия — компенсация времени

Справочные представления о рождении фотографии и кино отмечены символическими датами (как известно, официально фотография родилась в 1839 году, а кинематограф — в 1895 году), которые не имеют ничего общего с процессом трансформации одного медиума в другой, перехода пространственного искусства в пространственно-временное. При этом для становления серийности именно этот лиминальный этап и представляется загадочным, поскольку имеет дело с «кентавром» — не-фотографией и не-кино в полном смысле слова, а может, с кино и фотографией сразу.

Одну из первых серий в истории фотографии, когда-то включавшую в себя три дагеротипных пластины, создал изобретатель этого метода Луи Дагер (Louis Daguerre) либо в 1837, либо в 1838 году — на ней показан бульвар дю Тампль, вид на который открывался из окна его студии. Несмотря на то что третий кадр пропал (считается, что парижский бульвар был заснят на нем в вечерние часы, когда по проезжей части двигались быстрые повозки [Batchen, 1997, p. 139]), два другие (Баварский национальный музей, Мюнхен) позволяют сопоставлять этот «диптих» по принципу маджонга — детской игры «было — стало».

На первом снимке бульвар запечатлен в 8 утра, а на втором в полдень. Сравнив дагеротипы, можно заметить не только разную интенсивность света и ветра (если иметь в виду вздыбленные кроны деревьев), но и метаморфозы фигур — возможно, чистильщика

Серийность на заре фотографии: проблема темпоральности

Ил. 3. Дагер Л. Бульвар дю Тампль, запечатленный в 8 утра. 1837/1838. Дагеротип. 13×16 см. Баварский национальный музей, Мюнхен. Источник: <https://smarthistory.org/daguerre-paris-boulevard/>. Красными кругами выделены объекты, заметные только на этом снимке.

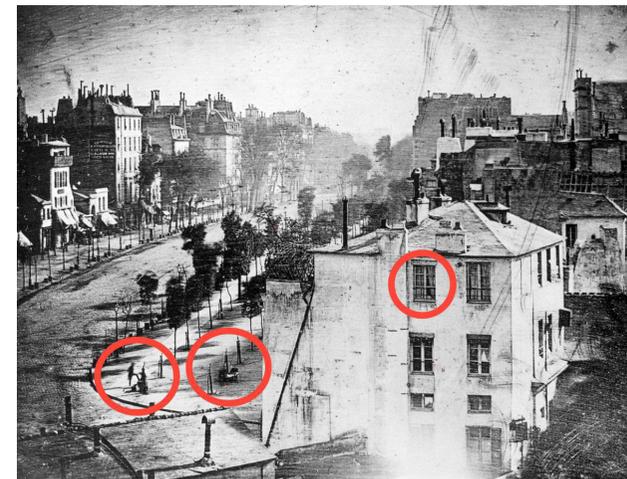


Fig. 3. Daguerre L. Boulevard du Temple at 8 a.m. 1837/1838. Daguerreotype. 13×16 cm. Bavarian National Museum, Munich. Source: <https://smarthistory.org/daguerre-paris-boulevard/>. Objects visible only in this photograph are circled red

Ил. 4. Дагер Л. Бульвар дю Тампль, запечатленный в полдень. 1837/1838. Дагеротип. 13×16 см. Баварский национальный музей, Мюнхен. Источник: <https://web.stanford.edu/~njenkins/archives/2007/08/traces.html>. Красными кругами выделены исчезнувшие объекты, синим — новый объект

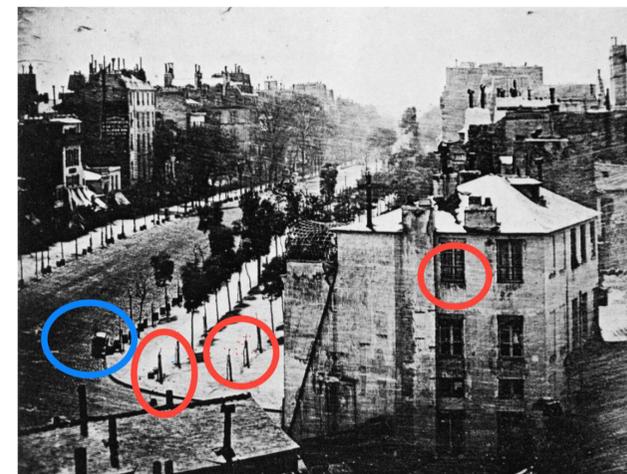


Fig. 4. Daguerre L. Boulevard du Temple at midday. 1837/1838. Daguerreotype. 13×16 cm. Bavarian National Museum, Munich. Source: <https://web.stanford.edu/~njenkins/archives/2007/08/traces.html>. The disappeared objects are circled red, the new object is circled blue

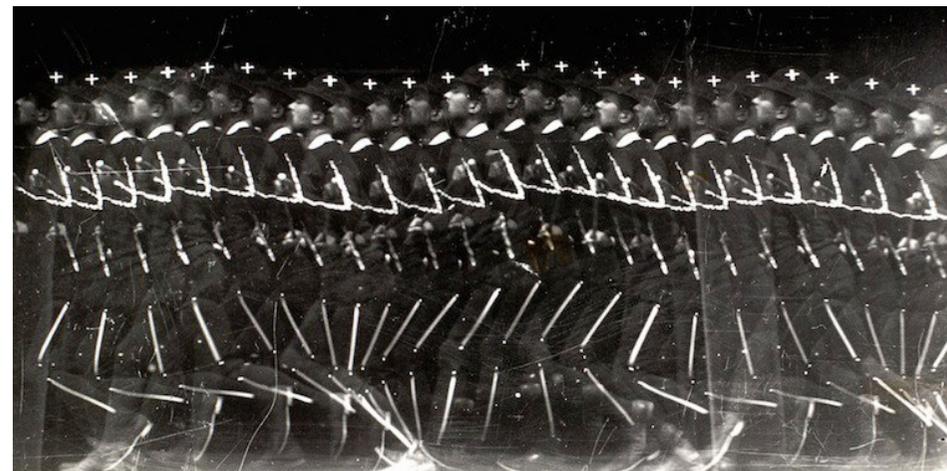
обуви и его клиента, стоявшего в течение пяти минут почти неподвижно, возможно, повозки со скарбом, возможно, головы ребенка, высунувшегося из окна напротив. К сожалению, нечеткость снимков и маленький размер оригинальных отпечатков (13×16 см) не позволяют идентифицировать объекты точно — лишь констатировать их присутствие, исчезновение или появление в прямоугольнике кадра, что делает подлинной зоной интересов Дагера вовсе не людей,

а время: «Объединяя настоящее и прошлое в единый зрительный опыт, — пишет историк искусства Джеффри Батчен (G. Batchen), — фотография способна обратить время вспять. Другими словами, Дагер представляет фотографию как своеобразную темпоральную артикуляцию того, что она, а следовательно и мы, видим» [Batchen, 2001, p. 12].

В некотором роде эта скромная серия представляет собой прототаймлапс, в котором улизнувшие от камеры-обскуры часы — раздолье для фантазии наблюдателя: куда двинулся человек в начищенной обуви; заметил ли ребенок (если ребенок был ребенком), что в соседнем доме выставлен диковинный аппарат; сколько людей и лошадей не отпечатались на медной пластине просто потому, что перемещались слишком быстро?

Дальнейшая мутация фотографии в кино зиждилась на череде попыток размотать клубок свернутого времени, вывести его из «слепой зоны» с помощью хронофотографии. Новаторские опыты Эдварда Майбриджа (Eadweard Muybridge), Этьен-Жюля Маре (Étienne-Jules Marey), Альбера Лонда (Albert Londe), Леона Були (Léon Bouly), Оттомара Аншютца (Ottomar Anschütz) и др. в 1870–1890-х годах не только привели серию к естественной гибели в процессе имитации движения (вариации здесь настолько незаметны для глаза, что межкадровое пространство перестает играть сколько-нибудь волнующую роль), но и к утрате смысла фотографии, которую, скажем, Сьюзен Сонтаг понимала как «элегическое, сумеречное искусство» [Сонтаг, 2013, с. 28]. Что же останется от сумерек, если местность озарит луч?

В руках ученых вереница почти идентичных изображений озарила мир, как на хирургическом столе, став полезным эпистемическим инструментом (в кинезиологии, биомеханике, инженерии и др.). При щепетильной реконструкции длительности восприятие серии сделалось сверхчеловеческим: выяснилось, что лошадь при галопе отрывает от земли все четыре ноги; или птица машет крыльями не вверх-вниз, как кажется, а по недоступной для глаза эллиптической траектории. Как будто краткая вспышка фотографического воспоминания вдруг совершила разверстку и оказалась памятью уже не фотографа или современника, а самой машины (если быть точным, ее объектива), мыслящей гигантскими дискретными сериями, в которых нет важного и неважного; любая тайна упразднена.



Илл. 5. Маре Э.-Ж. Бегущий укротитель львов. 1886. Хронофотография. 35×45 см. Музей Э.-Ж. Маре, Бон. Источник: https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Etienne-Jules-Marey-The-Running-Lion-Tamer-1886_fig1_338735398

Fig. 5. Marey É.-J. The Running Lion Tamer. 1886. Chronophotography. 35×45 cm. Musée É.-J. Marey, Beaune. Source: https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Etienne-Jules-Marey-The-Running-Lion-Tamer-1886_fig1_338735398

На сегодняшний день самая быстрая в мире камера (система SCARF) способна снимать со скоростью 156,3 триллиона кадров в секунду, расчлняя на крошки контакт света с веществом, колебания ударной волны или размагничивание в металлическом сплаве [Liu, Marquez, Lai, 2024]. События, происходящие в диапазоне фемтосекунд, замедлены настолько, что снятая в полете пуля преодолевала бы расстояние в 10 мм — от края до края кадра — на протяжении многих лет. А поскольку восприятие подобных рапидов недоступно для нас на чувственном уровне, то и их просмотр больше не обременен партиципацией — пускай даже отпечатанная на матрице пуля в конце пути угодила бы прямоком в зрителя. Чувство растянутого времени становится умозрительным, безэмоциональным, имеющим отношение к наблюдателю в той же степени, что и анализ его крови. Так не тот же — хотя и не столь огрубленный — зазор между собственной и медиальной «памятями» ощущали Пруст, Кракауэр и Барт, разглядывая снимки родственников? Их облик остался в вечности, вот только на поверку — не их, не облик и не навсегда.

Только в 1920-х годах французские авангардисты, режиссеры, теоретики кино Луи Деллюк и Жак Эпштейн выделили понятия фотогении и киногоении, размышляя над свойствами объектов выглядеть на фотографии или экране иначе, чем в жизни [Из истории, 1988, с. 89]. Впрочем, с точки зрения медийного генозиса вопрос должен ставиться иначе: *а могут ли они вообще выглядеть точно так же?* Освоив формат серии, фотография превратилась из воспоминания в припоминание, причем настолько ясное и сверхчеткое, что прогалов не осталось — проговорено было даже то, о чем никогда не спрашивалось — во всем безумном и бессмысленном объеме. Это компенсаторное свойство серийности оказалось критическим для фотографии, слившей отдельные изображения в непрерывную линию, которая сделала промежутки между кадрами слишком малыми, драматургически тусклыми.

А художественным апофеозом этой тенденции можно считать вовсе не примитивы Люмьеров (и рабочие на фабрике, и делегаты фотоконгресса в Лионе, и пассажиры прибывающего в Ла-Сьота поезда полны загадок), а, например, концептуальные фильмы Энди Уорхола — «Эмпайр» (Empire, 1964), «Сон» (Sleep, 1964), «Еда» (Eat, 1964) и др. В них действие до безобразия ослаблено, склейки отсутствуют или спрятаны (чтобы поменять пленку), а длительность, напротив, так издевательски велика, что представляется иронией над унылой человеческой реальностью, в которой ничего, по существу, не происходит. По свидетельствам Йонаса Мекаса, американского киноавангардиста и друга Уорхола, на один из показов «Сна» в Лос-Анджелесе пришло 500 человек, а до конца досидело только 50. Особенно буйный зритель даже угрожал устроителям расправой, если те не вернут деньги за билет немедленно [Mekas, 2016, p. 146–147].

Популярная фотосерия — бегство от смерти

Совсем другой эволюционный вектор серийная фотография получила не в научной сфере, а в массовом употреблении, когда первопроеходцы задумались, как монетизировать собранные фотомашины. На первых порах (1830–1840-е годы) ни литография, ни сменившая ее дагеротипия не подлежали тиражированию: снимок получался в единственном экземпляре и даже не располагал в своем «тылу»

негативом. Его экспонирование могло длиться около получаса, и еще столько же занимала подготовка к съемке: пластину для будущего снимка следовало обработать прямо перед событием, а потому, если пионеры пейзажной фотографии отправлялись на пленэр, то выезжали с палатками, разбивая в них мини-лаборатории. Вес камеры — около 50 кг. Ее стоимость во Франции — под 400 франков (примерно столько же составляла аренда средней парижской квартиры за целый год). В итоге обладатель эксклюзивного фотопортрета мало чем отличался от привилегированных особ прошлых веков, заказывавших портрет живописцу: слишком непростой и обстоятельной выходила церемония.

Процесс демократизации фотографии, отказ от живописной обстоятельности и высокой цены, начал англичанин Уильям Тальбот (William Talbot), называвший фотографию «карандашом природы». (В его одноименной книге имеется следующее уведомление: «Иллюстрации для этой работы созданы исключительно действием света, без всякой помощи карандаша художника» [Newhall, 1937, p. 34]). У него получилось закрепить полученное изображение на бумаге, пропитанной растворами серебра, и открытие негативно-позитивного процесса, запатентованное в 1841 году под именем «калотипия», сделало возможным тиражирование снимков. Время экспонирования сократилось, стоимость снизилась, а элитарное искусство стало проигрывать массовой практике.

Другим новатором, который внес свою лепту в серийную жизнь медиума, был Андре-Адольф-Эжен Диздери (André-Adolphe-Eugène Disdéri), придумавший в 1854 году процедуру по уменьшению портретной фотографии до размера визитной карточки — 6×9 см (carte de visite — CDV). Чтобы осуществить эту процедуру, Диздери задействовал камеру аж с четырьмя объективами: они позволили перенести четыре изображения на негативную фотопластину одно за другим. Затем многокадровый негатив переворачивался, и съемка повторялась снова. В результате этих нехитрых манипуляций референт получал не один портрет, а восемь — готовую серию, череду дублей, фаз и образов себя.

После того как 10 мая 1859 года Наполеон III заглянул в парижскую студию Диздери и заказал ему серию своих портретов, на бизнесмене обрушилась слава и богатство — мир захлестнула «картомания»,



Ил. 6. Дисдери А.А.Э. Князь Лобковиц. 1858. Фотография. 20×23,2 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267168?utm_source=chatgpt.com

Fig. 6. Disdéri A. A. E. Prince Lobkowitz. 1858. Photograph. 20×23.2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Source: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267168?utm_source=chatgpt.com

страсть к коллекционированию и обмену снимками. Примечательно, что в том же году Джейн Уэлш Карлейль (Jane Welsh Carlyle) («великая писательница писем», по меткой формулировке Вирджинии Вульф [Woolf, 1986, p. 184]) сочинила оду новому медиуму: «Благословен будь изобретатель фотографии. Я ставлю его даже выше изобретателя хлороформа! Это принесло больше удовольствия бедному, страдающему человечеству, чем все, что было “создано” в мое время. ...Это искусство, благодаря которому даже нищие могут обрести сносные образы своих исчезнувших близких» [цит. по: Sekula, 1986, p. 8].

Что ж, ведение семейных фотоальбомов стало распространенной практикой, впрочем, целеполагание их составителей явно не исчерпывалась воспетой Карлейль идеей передать *себя* потомкам — часто последние лихо исключались из этой процедуры. Так, исследовав около 40 частных альбомов той поры, художник и исследователь Стивен Берстоу (S. Burstow) сделал интересное наблюдение: некоторые серии CDV открывали вовсе не аксакалы и не рядовые члены семьи, а знаменитости, «медийные фигуры» Викторианской эпохи, чьи фотографии были тогда в ходу — словно семейное древо упиралось корнями в звездных представителей. В других случаях никакой системы не удавалось нащупать вовсе: Чарльз Диккенс соседствовал с милыми собачками, а пришлого Уильяма Мейкписа Теккерея теснили любимые домочадцы [Burstow, 2016, p. 303–304]. И если ретроспективно фотоальбом принято интерпретировать как послание грядущим поколениям, как протянутую им руку из прошлого, то приведенные примеры враздробь свидетельствуют об эгоцентризме — фотоальбомы актуальны лишь для современников (пока те живы и способны листать страницы), отражают их вкусы и предпочтения, манифестируют безадресность:

Кто тебе мы, воинствующие прутья былой метлы?

В судьи или единомышленники ты вроде бы не годишься.

Пропась между тобой и нами огромна — ведь мы мертвы,

Ты же еще не родился, мальчик. А Бог даст — и не родишься [Щербаков].

Неразборчивость, антииерархичность медиума засвидетельствовала и С. Сонтаг, когда написала, что «фотосъемка установила хроническое вуайеристское отношение к миру, уравнивающее значение всех событий» [Сонтаг, 2013, с. 22]. В данном случае (начиная с дагеротипов) — и социального статуса человека, стираемого унифицированным антуражем расплодившихся фотостудий. Типичным фоном для съемки в них служил абстрактный задник, расположенный в «нигде», как при современном портретировании на паспорт. Иногда к нему добавлялись предметы псевдодомашней обстановки — спинка стула, край стола с узорчатой скатертью, занавеска, толстые книги без надписей на корешках. Проникая в беспредметную среду, эти нехитрые означающие служили удобными подпорками при фотографировании, но вместе с тем эмблематизировали референтов — визуально уравнивали богатых и бедных, помещая их в фотографический срез эпохи.

Например, в 1863 году «Американский журнал фотографии» поведал историю о том, как некий господин имел успех на фондовом рынке и был очень раздосадован, когда обнаружил, что его фотография маячит на каждом углу. Как выяснилось, сын маклера без спроса продал его портрет незнакомцу, а недобросовестный покупатель организовал бизнес — стал тиражировать и торговать снимком, будто на нем лицо крупной знаменитости [Burstow, 2016, p. 301]. Уже в 1860-е фотография оказалась полноценным средством массовой информации, а значит, актером, способным не только освещать новости, но и их проектировать. Вместе с тем желание присоединиться к фотографическому канону, безапелляционному доказательству достатка и успеха, приводило к неминуемой утрате индивидуальности.

Когда фотосъемка еще не стала рядовым событием, люди подходили к ней ответственно, выбирая лучшие наряды и украшения, делая замысловатые прически, рефлексировав над своими позами и взглядами. Да и работа сотрудников студий не ограничивалась технической поддержкой, подразумевая режиссуру: «Первым фотографам, делавшим визитные карточки, предстояла сложнейшая задача: обучить публику искусству позирования. За помощью они обращались к театру, развесив портреты знаменитостей, особенно актеров на сцене, по всем своим студиям. Клиентов, не понимавших, что делать перед камерой, призывали идентифицировать себя с этими актерами: представить свою роль и сформировать образ, соответствующий образу, который они хотели создать. Вскоре фантазийный аспект этих маленьких снимков начал вытеснять их документальную точность. Клиенты настаивали на аренде официальной одежды, позировании в изысканно обставленных комнатах, подражали жестам богатых и знаменитых» [Inverted Odysseys, 1999, p. 13–14].

Не менее показательно одно рекламное объявление о фотосъемке середины XIX века, опубликованное в австралийской газете Sydney Morning Herald: «...у вас есть шанс предстать в компании друзей и показать себя в вашей любимой позе, с вашим любимым выражением лица. А затем вы открываете те замечательные книги, что есть у каждого [вероятно, речь как раз о фотоальбомах. — Д.С.], и незнакомцы видят вас там, в хорошем обществе, и спрашивают, кто же этот эффектный человек?» [Burstow, 2016, p. 299].

Как и любую рекламу, этот текст хочется немедленно уличить в неточности, противопоставить акт саморепрезентации «игре на камеру», ведь, кажется, перед объективом можно либо быть собой, либо кем-то казаться. Сетовал на это расхождение и сам Дисдери (к слову, разоренный конкурентами, которых он породил): «Почти каждый, прежде чем сделать фотографию, заранее изучает и выбирает позу с помощью зеркала, что во многих случаях совершенно противоречит их естественному поведению» [Disdéri, 1864, p. 45]. Тем не менее объявление снимает эту оппозицию лукавым образом, намекая, что камера — волшебница. Она автоматически сделает из клиента «эффектного» человека, наделит его значимостью или, говоря словами историка фотографии Элизабет Энн Макколи (Elizabeth Anne McCauley), «коварно превратит личность в податливый товар» [McCauley, 1985, p. 224]. Не случайно ранний слоган компании «Кодак» взял на вооружение тот же самый мессидж: «You Press the Button, We Do the Rest» («Вы нажимаете на кнопку, мы делаем все остальное») [Encyclopedia, 2000, p. 527].

Повсеместное подражание эталону — растворение индивидуальности в маске — резонирует с фотографией на протяжении всей ее истории и связано с малоприятным процессом перетекания субъекта в объект; при этом портретируемый и портретирующий осуществляли его совместно. Стандартизация в этом подчеркнута социальном акте, который С. Сонтаг характеризовала даже как «насильственный» [Сонтаг, 2013, с. 27], кажется не просто данью моде, а спасительной операцией по вытравлению случайного, постыдного, нелепого и просто подробного, которые способны легко испортить все предприятие. А иной раз лекала не только подавляли оригинал, принуждая к касательству, но и подменяли личность полностью.

Замечательное свидетельство последнему привел британский журналист и публицист Генри Мейхью (H. Mayhew), интервьюируя анонимного фотографа, снимавшего портреты лондонцев в небольшом шестипенсовом ателье. Рассказывая о рутинной работе конторы, тот раскрыл типичную мошенническую схему: когда клиент спешил, фотограф усаживал его на стул, настраивал аппарат и якобы производил съемку, а после подсовывал референту уже готовый портрет с витрины. В большинстве случаев люди возмущались и требовали повторить процедуру, но бывало, что с радостью забирали фотографии

посторонних: «Была одна дама, которая очень спешила и грозилась уйти, если мы задержимся хоть на минуту; поэтому Джим [помощник фотографа. — Д.С.] взял готовый портрет, не глядя, на нем была женщина с ребенком. <...> Когда дама увидела фотокарточку, она воскликнула: “Боже мой! Это же ребенок! У меня никогда не было детей!”. Джим посмотрел на нее, а затем на снимок, как бы сравнивая, и сказал: “Это, безусловно, невероятная история, мисс, и одна из лучших, что с нами когда-либо приключалась. Все дело в том, что, пока вы позировали, во дворе проходил ребенок и отпечатался на снимке”. Она сказала, что, по-видимому, так оно и было, и, очень довольная, забрала портрет» [Mayhew, 1968, p. 209]. Приведя несколько примеров подобных афер, всякий раз сопровождавшихся фантастическими байками об устройстве фотоаппаратов, плут подытожил: «... люди не знают своего лица. Половина из них не смотрелась в зеркало и подюжины раз в жизни, а потому, едва увидев пару глаз и нос, они воображают, что это их собственные» [Mayhew, 1968, p. 209].

Заключение

Сделавшись общественным хроникером и камертоном, фотография подарила человеку возможность «остаться в вечности» лучшей копией самого себя, однако по мере исчезновения дагеротипа и распространения формата CDV можно заметить, как именно серия стала возвращать индивидуальность на фотобумагу. На первый взгляд, этот тезис кажется неправдоподобным, он нарушает расхожие представления о серийности, которая способна лишь унифицировать объекты и явления, сводить их к существующим тропам, подавлять их яркость, но по мере удешевления фотосета (за серию снимков Дисдери брал всего 20 франков, хотя ранее стоимость одного отпечатка составляла от 50 до 100 франков) фигуранты съемки стали все больше отклоняться от навязанных обществом шаблонов — в одном или нескольких дублях можно было не выглядеть таким серьезным, принять экстравагантную позу, даже посмеяться над собой. Поводом для похода к фотографу становились не только знаковые события, вроде женитьбы или повышения по службе, но и совершенно незначительные истории: покупка нового наряда, смена прически, да хоть недовольство

предыдущими снимками. Раздавались эти карточки как близким, так и малознакомым людям, а в 1860-х портреты нашли применение и в сфере брачных объявлений. Несмотря на то что такая практика порицалась в продвинутом обществе, провинциальные газеты регулярно публиковали CDV, призывая потенциального партнера откликнуться на портрет ответным портретом.

В отличие от научных серий, в которых на первый план вышло устранение «джамп-катов», заполнение лакун веществом времени, практика CDV опиралась на неприкосновенность тайны — неисчерпаемость все новых дублей и ракурсов, в которых человек мог бы на себя посмотреть, но никогда не узнать полностью: «То, как индивидуальное изображение придает смысл серии, и как серия придает смысл индивидуальному изображению, — это динамика сходства, которая эксплуатировалась в культуре визитной карточки» [Burstow, 2016, p. 298]. Для чего же эту динамику стимулировали бизнесмены, какую задачу она решала для современников?

Вероятно, ближе других к решению этого вопроса подошел все тот же Барт, блестяще отрефлексирав фотографический опыт: «Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство» [Барт, 2011, с. 32]. В некотором роде такая деперсонализация невыносима и разрушительна для личности в момент съемки, а до новации Дисдери ее усугубляли как дороговизна мероприятия (значит, ответственность оператора), так и тянущиеся минуты перед оком камеры (значит, ответственность референта). Застывшая перед объективом персона была порядочно сбита с толку: она не имела шанса предстать перед фотографом самой собой, но и раствориться в персонаже — ком-то постороннем — у нее не получалось; она находилась на нейтральном однородном фоне, но в окружении знаменателей эпохи (столы, скатерти, книги); она несла в себе индивидуальность (тот «punctum», что вылезает из «studium'a» как бы наперекор), но была заложницей меморабилии, устоявшихся в обществе представлений об «эффектном».

В знаковом труде «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» (1960) Кракауэр выделяет две ключевых линии в искусстве фотографии: научно-исследовательскую

и формотворческую — иными словами, документальную и игровую — те типы, на которые раскладывается и кинематограф: «Многие фотографии, которых не удовлетворяло простое копирование природы, хотели, чтобы снимок, по выражению одного английского критика, “подчеркивал красоту, а не только показывал правду”» [Кракауэр, 1974, с. 17]. Современные подходы к типологизации кино разграничивают эти традиции по признаку наличия субституции, или замещения реальности художественной условностью. Так, в постановочном фильме мальчик, играющий в солдатиков, ведет сражение не на жизнь, а на смерть — театр боевых действий подвижен, одно войско опирается в другое, атакует с флангов, выходит на оперативный простор. Камера игрового фильма подключается к сфабрикованной битве и «верит» в нее, будто костюмированные солдаты действительно вот-вот сгинут или обратят противника в бегство. Что же видит документальная камера? Только мальчика, увлеченно передвигающего фигурки.

История ранней фотографии представляется не иначе как неделимым сплавом правды и вымысла, были и фантазии, «studium'a» и «punctum'a». По-видимому, этот монолит незыблем до сих пор. Очевидный факт заключается в том, что ни одного человека на дагеротипе или на CDV XIX века больше нет в живых, со света исчезли дарители карточек, их получатели, составители альбомов, фотографии, соглядатаи. А потому запечатленный артистизм не вполне умиляет и не вполне убеждает: смерть сделала референтов теми одинаковыми детьми, что передвигают солдатиков; никак не великими полководцами. Вместе с тем даже на самых естественных снимках выбор ракурса, композиция кадра, подбор реквизита и прочие манипуляции с предъявлением персоны заметны, наделяют ее аурой (эффектного?) персонажа — реальность отсортирована, преломлена общественным вкусом, жанром. Кажется, что портретируемые паясничают, даже когда не имеют ничего такого в виду.

А Ролан Барт итожит личный опыт фотографирования страшным, не имеющим отношения к представлению, экзистенциальным опытом: «...в такие моменты я переживаю микроопыт смерти (заключения в скобки), становлюсь настоящим призраком. Фотографу это хорошо известно, и сам он (хотя бы по причинам коммерческого порядка) боится смерти, в которую его жест меня погружает» [Барт,

2011, с. 27]. Не является ли фотографическая серия подсознательным бегством от смерти, распылением ее периферийного, но такого гнетущего присутствия — попыткой сшить разлетевшегося себя из лоскутов, поймать настоящий облик если не в одном кадре, то хотя бы в смазанных дублях? Ответ дают продавцы на блошиных рынках — торговцы чужой памятью. Ценник у них их всегда не-большой.

Список литературы:

- 1 *Базен А.* Что такое кино?: Сборник статей / Пер. с фр. В. Божовича и И. Эпштейн, вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. 383 с.
- 2 *Барт Р. Camera lucida: Комментарий к фотографии* / Пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.
- 3 *Брессон Р.* Заметки о кинематографе / Пер. с фр. М. Одель под ред. В. Зацепина. М.: Rosebud Publishing, 2017. 99 с.
- 4 *Делёз Ж.* Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. 624 с.
- 5 *Зебальд В.Г.* Кольца Сатурна. Английское паломничество / Пер. с нем. Э. Венгеровой. М.: Новое издательство, 2016. 310 с.
- 6 Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. / Пер. с фр., сост. М.Б. Ямпольский, предисл. С. Юткевич. М.: Искусство, 1988. 317 с.
- 7 *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности / Сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой, вступ. ст. Р.Н. Юренева. М.: Искусство, 1974. 442 с.
- 8 *Кракауэр З.* Орнамент массы. Веймарские эссе / Пер. с нем. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 240 с.
- 9 *Сонтаг С.* О фотографии / Пер. с англ. В. Гольшева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
- 10 *Тарковский А.* Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Вып. 10. М.: Наука, 1967. С. 69–79.
- 11 *Щербakov М.* Декларация // Alllyr.ru. URL: <https://alllyr.ru/lyrics/song/14762-scherbakov-mihail-deklaraciya/> (дата обращения 10.08.2025).
- 12 *Batchen G.* Burning with Desire: The Conception of Photography. Cambridge: The MIT Press, 1997. 273 p.
- 13 *Batchen G.* Each Wild Idea: Writing, Photography, History. Cambridge: The MIT Press, 2001. 236 p.
- 14 *Burstow S.* The Carte de Visite and Domestic Digital Photography // Photographies. 2016. Vol. 9. № 3. P. 287–305. <https://doi.org/10.1080/17540763.2016.1202309>. URL: https://www.researchgate.net/publication/308705419_The_Carte_de_Visite_and_Domestic_Digital_Photo (дата обращения 01.09.2025).
- 15 *Carroll N.* Theorizing the Moving Image. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 426 p.
- 16 *Deren M.* Cinematography: The Creative Use of Reality // Daedalus. 1960. Vol. 89. № 1. P. 150–167. URL: <https://www.jstor.org/stable/20026556> (дата обращения 01.09.2025).
- 17 *Disdéri A.A.E.* The Universal Handbook of Photography / Transl. from French. London: T.T. Lemare; Leeds: Harvey, Reynolds & Fowler, 1864. 132 p.
- 18 Encyclopedia of Major Marketing Campaigns / Ed. by T. Riggs. Vol. 2. Detroit: Gale Publishing, 2000. 2063 p.
- 19 Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, and Cindy Sherman / Ed. by S. Rice; with contributions by L. Gumpert et al.; also including “Heroines”, a fictional text by Cl. Cahun, transl. by N. MacAfee. The MIT Press, Grey Art Gallery, New York University, Museum of Contemporary Art, North Miami, 1999. 168 p.
- 20 *Liu J., Marquez M., Lai Y. et al.* Swept Coded Aperture Real-time Femtophotography // Nature Communications. 2024. Vol. 15. Article 1589. <https://doi.org/10.1038/s41467-024-45820-z>. URL: <https://www.nature.com/articles/s41467-024-45820-z.pdf> (дата обращения 01.09.2025).
- 21 *Mayhew H.* London Labour and the London Poor. New York: Dover Publications, 1968. 439 p.
- 22 *McCauley E.A. A.A.E.* Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photography. Yale University Press, 1985. 258 p.
- 23 *Mekas J.* Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971. New York: Columbia University Press, 2016. 496 p.
- 24 *Newhall B.* Photography: 1839–1937 // Photography: 1839–1937: Catalog / Introd. by B. Newhall. New York: The Museum of Modern Art, 1937. P. 11–90. URL: https://monoskop.org/images/5/52/Photography_1839-1937_MoMA_1937.pdf (дата обращения 10.08.2025).
- 25 *Sekula A.* The Body and the Archive // October. 1986. Vol. 39. P. 3–64. URL: <https://www.jstor.org/stable/778312> (дата обращения 01.09.2025).
- 26 *Woolf V.* The Essays of Virginia Woolf. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. 705 p.

References:

- 1 Bazin A. *Chto takoe kino?: Sbornik statei* [What is Cinema?: Collection of Articles], transl. from French V. Bozhovich and I. Epshtein, intr. article I. Vaisfeld. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 383 p. (In Russian)
- 2 Barthes R. *Camera lucida: Kommentarii k fotografii* [Camera lucida: Reflections on Photography], transl. from French, afterword and comments M. Ryklin. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2011. 272 p. (In Russian)
- 3 Bresson R. *Zametki o kinematografe* [Notes on Cinematography], transl. from French M. Odel under ed. V. Zatsepin. Moscow, Rosebud Publishing Publ., 2017. 99 p. (In Russian)
- 4 Deleuze G. *Kino* [Cinema], transl. from French B. Skuratov. Moscow, Ad Marginem Publ., 2004. 624 p. (In Russian)
- 5 Sebald W.G. *Kol'tsa Saturna. Angliiskoe palomnichestvo* [The Rings of Saturn. An English Pilgrimage], transl. from German E. Vengerova. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2016. 310 p. (In Russian)
- 6 *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: Nemoe kino 1911–1933 gg.* [From the History of French Cinematic Thought: Silent Cinema 1911–1933], transl. from French, comp. M.B. Yampolsky, intr. article. S. Yutkevich. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 317 p. (In Russian)
- 7 Kracauer S. *Priroda fil'ma: Reabilitatsiya fizicheskoi real'nosti* [Theory of Film: The Redemption of Physical Reality], abbr. transl. from English D.F. Sokolova, intr. article R.N. Yurenev. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 442 p. (In Russian)
- 8 Kracauer S. *Ornament massy. Veimarskiye ehsse* [The Mass Ornament. Weimar Essays], transl. from German. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2019. 240 p. (In Russian)
- 9 Sontag S. *O fotografii* [On Photography], transl. from English V. Golyshv. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013. 272 p. (In Russian)
- 10 Tarkovsky A. *Zapechatlennoe vremya* [Captured Time]. *Voprosy kinoiskusstva*, issue 10. Moscow, Nauka Publ., 1967, pp. 69–79. (In Russian)
- 11 Shcherbakov M. Deklaratsiya [Declaration]. *Allly.ru*. Available at: <https://allly.ru/lyrics/song/14762-scherbakov-mihail-deklaraciya/> (accessed 10.08.2025). (In Russian)
- 12 Batchen G. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, The MIT Press, 1997. 273 p.
- 13 Batchen G. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, The MIT Press, 2001. 236 p.
- 14 Burstow S. The Carte de Visite and Domestic Digital Photography. *Photographies*, 2016, vol. 9, no. 3, pp. 287–305. <https://doi.org/10.1080/17540763.2016.1202309>. Available at: https://www.researchgate.net/publication/308705419_The_Carte_de_Visite_and_Domestic_Digital_Photo (accessed 01.09.2025).
- 15 Carroll N. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. 426 p.
- 16 Deren M. Cinematography: The Creative Use of Reality. *Daedalus*, 1960, vol. 89, no. 1, pp. 150–167. Available at: <https://www.jstor.org/stable/20026556> (accessed 01.09.2025).
- 17 Disdéri A.A.E. *The Universal Handbook of Photography*, transl. from French. London, T.T. Lemare, Leeds, Harvey, Reynolds & Fowler, 1864. 132 p.
- 18 *Encyclopedia of Major Marketing Campaigns*, ed. T. Riggs. Vol. 2. Detroit, Gale Publishing, 2000. 2063 p.
- 19 *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, and Cindy Sherman*, ed. S. Rice, with contributions L. Gumpert et al., also including "Heroines", a fictional text Cl. Cahun, transl. N. MacAfee. The MIT Press, Grey Art Gallery, New York University, Museum of Contemporary Art, North Miami, 1999. 168 p.
- 20 Liu J., Marquez M., Lai Y. et al. Swept Coded Aperture Real-time Femtophotography. *Nature Communications*, 2024, vol. 15, art. 1589. <https://doi.org/10.1038/s41467-024-45820-z>. Available at: <https://www.nature.com/articles/s41467-024-45820-z.pdf> (accessed 01.09.2025).
- 21 Mayhew H. *London Labour and the London Poor*. New York, Dover Publications, 1968. 439 p.
- 22 McCauley E.A. A.A.E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photography*. Yale University Press, 1985. 258 p.
- 23 Mekas J. *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*. New York, Columbia University Press, 2016. 496 p.
- 24 Newhall B. Photography: 1839–1937. *Photography: 1839–1937: Catalog, introd. B. Newhall*. New York, The Museum of Modern Art, 1937, pp. 11–90. Available at: https://monoskop.org/images/5/52/Photography_1839-1937_MoMA_1937.pdf (accessed 10.08.2025).
- 25 Sekula A. The Body and the Archive. *October*, 1986, vol. 39, pp. 3–64. Available at: <https://www.jstor.org/stable/778312> (accessed 01.09.2025).
- 26 Woolf V. *The Essays of Virginia Woolf*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1986. 705 p.