

и несправимости, которой будет характеризоваться существование «анормальных».

3. «Ребенок-мастурбант». Это самый поздний из трех предшественников «анормальных». Он появляется в рамках института семьи в конце XVIII века, а его значение для генеалогии анормальности состоит в том, что с этого времени детская мастурбация начинает признаваться универсальным объяснительным принципом любых частных патологических отклонений.

До конца XVIII – начала XIX века, согласно Фуко, эти фигуры существуют совершенно обособленно, и только тогда, когда «будет налажена устойчивая сеть знания и власти, которая эти три фигуры объединит или, по крайней мере, осмыслит согласно общей системе установок», и возникнет «технология анормальных индивидов»²⁰.

Все основное содержание книги «Les anormaux» представляет собой развернутую экспликацию этой «генеалогии» «анормальности». Но в каждом конкретном случае, на примере каждого отдельного элемента Фуко обнаруживает общие черты, свойственные тем процедурам, которыми этот элемент устанавливается в существовании, – каждый пока в своем собственном поле.

Очень схематично эти черты можно сгруппировать в несколько общих свойств, как раз и характеризующих их как генеалогические свойства «анормальных», а установление этих свойств можно бы было назвать «археологией нормы» Фуко. Во-первых, все те элементы, которые являются, согласно Фуко, «предками» «анормальных», не устанавливаются как свойства субъекта (свойства среди прочих свойств), они выпадают из процесса субъективации; и, во-вторых, они не вписываются полностью ни в один из существующих общественных институтов и разработанных в их рамках дискурсов или практик – они как бы взламывают границы действующей институционализации.

* * *

В завершение, опираясь на эту «археологию нормы» или, точнее говоря, на то, как мы ее изложили, повторим еще раз, почему следует быть категорически несогласным с трактовкой (а не просто переводом) «anormaux» как «ненормальных». Такой перевод до предела упрощает смысл тех образов и фигур, которые анализируются в данном исследовании Фуко и генеалогически обнаруживаются им в сердцевине «anormaux». «Ты – ненормальный!», – утве-

²⁰ См.: «Les anormaux», p. 56.

ждение хоть и достаточно редкое, но все-таки привычное среди обычных людей, а кто-то, может быть, даже слышал его в свой собственный адрес или в сердцах обращал его в адрес своего «ближнего». Но кто видел своими глазами, например, «одержимого» или «мастурбирующего ребенка»?! Возможно, многие скажут, что видели. Но совершенно точно, что вряд ли кто-то обращал эту формулу («Ты – кликуша», «Ты – маленький развратник») тому, кто привычно живет рядом с ним.

«Anormaux» – термин, относящийся, как род к виду, к различным формам дисквалифицированных *объектов*, это как бы мета-дисквалифицирующее высказывание, призванное представить действие нормы как таковой, или, как выражается Фуко, – «власти нормализации» в ее предельно общем виде.

Оксана Гавришина

«Другая фотография»: заметки о конференции

5–6 ноября 2004 года в Бостоне прошла конференция¹, посвященная «вернакулярной» фотографии²: фотографии наиболее распространенной и массовой, заведомо скучной, типовой, анонимной (зачастую потому, что автор не только не известен, но и не важен), любительской, слишком интимной, отсылающей к подробностям жизни каких-то незнакомых людей, или же, напротив, слишком

¹ Vernacular Reframed: Exploration of the Everyday. Конференция организована факультетом истории искусств Бостонского университета. В числе докладчиков – влиятельные исследователи фотографии (Алан Трахтенберг и Джеффри Бэтчен), частные коллекционеры и владельцы галерей (Роджер Кингстон, У.М. Хант и Стивен Уайт), хранители фондов и музейные кураторы (Мэри Фореста и Э.Д. Коулман). См.: <http://www.bu.edu/art/webPages/vernacular/index.html>

² Термин «vernacular» в отношении фотографии в значении «местный», «диалектный», «разговорный», «просторечный» заимствован из языкознания и, вероятно даже в большей мере, из истории архитектуры, где этот термин относится к «местной», «народной» архитектуре, а также к самым разным постройкам вне категории «стиля». Важно, что во всех этих случаях предполагается противопоставление «вернакуляра» «высокому» нормативному образцу.

абстрактной, документирующей специальные и мало кому интересные подробности технологических процессов, хода лечения больных, ведения археологических раскопок и криминальных расследований, строительства железных дорог и тому подобных сюжетов. Позволяя некоторую вольность при переводе темы конференции, мы назовем ее «Другая фотография». До недавнего времени эти снимки – заполняющие исторические и ведомственные архивы, музеи, подвалы, чердаки, коробки в дальних углах, в которые давно никто не заглядывал, букинистические магазины, блошинные рынки, свалки, – не удостоивались серьезного внимания коллекционеров и исследователей. При всем их навязчивом присутствии, эти изображения оставались невидимыми. Собственно говоря, трудно оценить, какое количество подобных фотографий так никогда и не попадет в поле чьего бы то ни было зрения за пределами первоначального контекста их бытования. Но вот другие, по сути случайные и необязательные снимки, становятся средоточием неподдельного интереса. Если по возможности сжато охарактеризовать природу этого нового интереса, то можно сказать, что фотография более не отсылает нас к тому, что на ней запечатлено: фотография отсылает нас к фотографии (специфике фотографического изображения, рутинным зрительским жестам и повседневным практикам, вовлеченным в ее орбиту). Постановка вопроса о «другой фотографии» четко выявляет напряжения и противоречия, существующие в собирании и исследовании фотографии как таковой.

Еще в начале 1930-х годов, пытаясь сформулировать подходы к теории фотографии, Вальтер Беньямин писал о том, что обращение к понятию «искусства» не только не проясняет, но затемняет вопрос о фотографии³. Однако реальные практики коллекционирования, экспонирования, исследования и «критики» фотографии в XX веке осуществлялись именно в рамках института «искусства» (как «истории искусства», так и «современного искусства»). Первоначально в целом маркированная как «другое» по отношению к искусству, к середине 1970-х годов фотография утверждается в правах, связанных с особым ценностным и эстетическим статусом. Складывается «высокий» фотографический канон: Уильям Генри Фокс Талбот, Хилл и Адамсон, Джулия Маргарет Камерон, Надар, Эжен Атже, Альфред Стиглиц, Ман Рэй, Андрэ Кергеш, Ласло Мохой-Надь, Александр Родченко,

³ См.: *Беньямин В.* Краткая история фотографии. – В кн.: *Его же.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: «Медиум», 1996.

Робер Дуано, Анри Картье-Брессон и т.д. Список имен пополняется и расширяется, но за пределами остается огромное фотографическое поле.

«Другая фотография» – вызов этому порядку. Одна из тенденций, представленных на конференции, – провозглашение «взрыва» существующих принципов составления канона. Фигура художника отодвигается на второй план. Медицинская, этнографическая, бытовая, эротическая и другая фотография пополняет набор жанров⁴. Эстетическое измерение захлестывает фотографические изображения, ранее им не обладавшие (эта новая эстетика имеет непосредственное отношение к понятию «ностальгии»). Процесс тем более захватывающий, что, кроме придания нового статуса многим уже известным фотографиям, предполагается существование большого количества еще не открытых шедевров (и гениев). Подобно тому, как в 1960-х годах фотограф Ли Фридландер обнаружил в антикварном магазине Нового Орлеана стеклянные негативы Э. Беллока – загадочные и притягивающие своей перверсивной эстетикой изображения нью-орлеанских проституток начала века. Сделанные Фридландером отпечатки были выставлены в 1970 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Немаловажно и то, что такой подход к фотографическому канону открывает неисчерпаемые возможности для арт-дилерства и делает доступным азарт коллекционирования людям с совсем небольшими средствами. Фотографии все еще дешевы, и совсем за бесценок можно приобрести «шедевр»⁵.

⁴ В список литературы, размещенный на сайте конференции, включены следующие, отчасти пересекающиеся между собой жанры: военная фотография и фотография воздушных боев, посмертная фотография, эротическая фотография, семейный и другие виды фотографических альбомов, семейная фотография, «случайно» найденные снимки, медицинская и научная фотография, фотопортрет, фотооткрытка, любительская фотография, стереоскопическая фотография, путевая фотография. См.: <http://www.bu.edu/art/webPages/vernacular/biblio2.html>

⁵ Упомянем лишь несколько руководств по коллекционированию фотографии. *Landt D.* Collecting Photographs: A Guide to the New Art Boom. N.Y.: Dutton, 1977; *Vanderbilt P.* Evaluating Historical Photographs: A Personal Perspective. Nashville: American Association for State and Local History, 1979; *Bennett S.* How to Buy Photographs. Oxford: Phaidon, 1987. В конференции принимало участие немало частных коллекционеров, но практически все участники (исследователи, музейные работники) признались в том, что коллекционируют фотографию.

Наиболее ярко эту тенденцию представляла выставка из частной коллекции Роджера Кингстона в художественной галерее Бостонского университета⁶, приуроченная к конференции. Выставка изящная, богатая по материалу и с неизбежностью вынуждающая зрителя задаваться вопросом о параметрах этой «новой», или «другой», шедевральности.

При всей привлекательности подобного переосмысления фотографических «архивов» нельзя не отметить некоторую двусмысленность. Такого рода коллекции, во всяком случае пока, в большой мере остаются частными, хотя государственные музеи и институты начинают проявлять к ним интерес, переоценивать и пополнять собственные фонды. Идеологические механизмы института «коллекционирования» при этом остаются прежними. Изменяются принципы составления канона, но не отменяется канон как таковой. Внутри «другая» фотография опять делится на «нормативную» и «другую». Насколько бы зыбкими ни были бы параметры отбора, они существуют. Роджер Кингстон в своем весьма неформальном по стилю обращении к аудитории настаивал на том, что им движет интуиция, внутреннее чувство. Иногда принципом отбора становится «странность» изображения или же какой-то признак. Скажем, У. М. Хант составил свою коллекцию «Танцующий медведь» из изображений людей, у которых на фотографии по самым различным причинам не видны глаза. И даже если согласиться с тем, что выбор случаен и во многом продиктован внешними условиями – объем выставочного пространства и публикации, как и денежных средств всегда ограничен, и даже если возможности Интернета почти безграничны, ограничена возможность человеческого восприятия, – даже если согласиться с тем, что канон включает в себя «всё», это «всё» подано совершенно особым образом. Фотографии практически полностью исключаются из контекста первоначального бытования. Они преподносятся как «уникальные». Объектом экспонирования является в первую очередь изображение. Зачастую это подчеркивается одинаковыми музейными рамками, в которые вставляются фотографии. В результате возникает напряжение между изначальным и экспозиционным смыслом фотографии.

Показателен в этом отношении опыт музеев Смитсоновского института (Вашингтон), где изначально прикладные коллекции

⁶ In the Vernacular: Everyday Photographs from the Roger Kingston Collection. См.: <http://www.bu.edu/art/webPages/vernacular/vernacImage.html>. Осенью 2005 года предполагается публикация каталога выставки и материалов конференции.

фотографии разных музеев объединяются в виртуальное целое (есть специальный штат сотрудников и кураторов, занимающихся фотографией, создается электронная база данных), но не перемещаются физически в единое хранилище. Таким образом, открывается возможность двойного – и эстетического, и функционального – прочтения коллекции.

Именно на значимости аутентичных контекстов бытования фотографии настаивает ряд исследователей (к их числу относится Джеффри Бэтчен), опирающихся при анализе фотографии на фольклористику, культурную антропологию, социальную историю и историю культуры. На конференции они представляли иной подход к тому, что означает «другая фотография». Для них «vernacular» – не разновидность фотографии, а способ проблематизации фотографии. Они отталкиваются от «искусствоведческого» отношения к фотографии. Акцент переносится с фотографии как изображения на фотографию как объект, как артефакт. На первый план выступает материальность фотографии и конкретные контексты ее бытования: фотографии в альбомах и рамках (например, в рамке, сплетенной из человеческого волоса⁷), подписи на обороте, подрисованные и надписанные фотографии, коллажи из фотографий, фотографии на трехмерных предметах (перстнях, медальонах, шкатулках и т.п.)⁸, на тканях. Равно важными оказываются массовость изображений и уникальный характер их «присвоения». Фотография погружается в контекст других визуальных медиа и средств тиражирования. При этом они, эти исследователи, не оказываются от экспонирования фотографии, но настаивают на концептуальных выставках и с большим подозрением относятся к тотальной эстетизации фотографии, характерной для первого подхода. Такой интерпретационный подход, безусловно, очень плодотворен и пока недостаточно представлен в исследовательской и музейной практике. Однако при всей убедительности и настойчивости аргументации этих исследователей, наивно было бы полагать, что такое отношение к фотографии (вся фотография – «другая») совершенно вытеснит «искусствоведческое».

Третий подход к определению «другой фотографии» дополняет и в каком-то смысле объединяет первые два. С одной стороны, он исходит из тех же теоретических предпосылок и дисцип-

⁷ *Batchen G.* Forget Me Not: Photography and Remembrance. N.Y.: Princeton Architectural Press, 2004.

⁸ *Kaplan D.* Pop Photographica: Photography's Objects in Everyday Life, 1842-1969. Toronto: Art Gallery of Ontario, 2003.

линарных перспектив, что и интерпретационный подход, описанный выше, то есть внимателен к аутентичным контекстам и практикам. С другой – объектом интерпретации все же остается именно фотографическое изображение, точнее фотографический способ видения. Пожалуй, именно исследователи, представляющие этот подход, будут самыми благодарными посетителями выставок, подобных выставке Роджера Кингстона. Для них, однако, за фотографическим изображением стоит не столько основанное на ностальгии эстетическое удовольствие, сколько антропологический опыт, социальные практики, смысловые и ценностные конструкции⁹.

Возможно, исследователи, представляющие эти три условно выделенные нами подхода не сойдутся во мнении о том, что должна вмещать «история фотографии», но все они будут согласны с тем, что нужна «другая история фотографии». В последние годы осуществлено немало попыток написания подобных историй¹⁰. Однако заявка на «другую историю» фотографии столь же противоречива, как и понятие «другой» фотографии. Сложность заключается и в том, что фотография одновременно и имеет историю, и сопротивляется «прогрессивному» рассказу. С самого начала «истории фотографии» встречаются крайне странные фотографии, которые трудно вписать в последовательную историю. Фактор случайности настойчиво заявляет о себе: случайно сделанные снимки; люди и предметы, случайно попавшие в кадр; случайно сохранившиеся фотографии.

То, что постановка вопроса о «другой фотографии» чревата противоречиями, крайне важно. Сдвиг интереса в собирании и исследовании фотографии свидетельствует о характере современной познавательной ситуации. Со всей серьезностью следует относиться к тому, что подобная проблематизация фотографии основана, по сути, на языке «нехватки», «недостатка», «отсутствия», который сегодня становится базовым и наиболее плодотворным языком описания.

⁹ Например: *Ibson J.* Picturing Men: A Century of Male Relationships in Everyday American Photography. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 2002.

¹⁰ Назовем две: *A New History of Photography*. Ed. M. Frizot. N.Y.; Köln: Könemann, 1998 [published in French, 1994]; *Marien M.W.* Photography: A Cultural History. N.Y.: Harry N. Abrams, 2002.

Ирина Окунева

Юбер Дамиш: что скрывает живопись?

Юбер Дамиш. Теория /облака/: Набросок истории живописи. СПб: «Наука», 2003. – 360 с. Тираж 3000 экз.

Переводом книги «Теория /облака/» издательство «Наука» начинает знакомить нас с творчеством известного теоретика и историка искусства Юбера Дамиша. «Теория /облака/» явилась первой книгой автора. Из последующих работ Дамиша стоит упомянуть книгу «Истоки перспективного видения»¹ (1987), посвященную истории установления перспективы в западноевропейском искусстве XV-XVII веков, «Суд Париса. Аналитическая иконология I», где критик очерчивает подход к созданию истории западноевропейского искусства с точки зрения аналитической иконологии, а также сборник эссе о фотографии под названием «Разница уровней: к обоснованию фотографии»². Все эти, на первый взгляд довольно разные, работы объединяет общее направление исследований Юбера Дамиша.

Место /облака/

«Облако» Дамиш обозначает как граф: /облако/. Как граф /облако/ не имеет собственного значения. Его функционирование определяется через отношения следования, противопоставления и замещения, устанавливаемые с другими элементами живописной системы. Находящееся между землей и небом и являющееся физическим объектом с неопределенными пространственными параметрами, сильно изменяющимися со временем, облако – безусловно, привилегированный предмет для изучения живописных техник. «/Облако/» не обязательно пишется по образу «реального» или, вернее сказать, «естественного» облака. Его объем и плотность, его пресловутая твердость наводят на мысль о каких-то других, не описательных функциях: <...> оно представляет материал, если не орудие, конструкции и в то же время обеспечивает переход с земного регистра на небесный, а также способствует

¹ *Damisch Hubert.* L'Origine de la Perspective. P.: Flammarion, 1987.

² *Damisch H.* La Dénivelée. A l'épreuve de la photographie. Essai. P.: Seuil, 2001.