ТЕОРИЯ ЖУРНАЛИСТИКИ И СМИ

Сидорова Светлана Юрьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и методики редактирования, факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия; e-mail: sidorova_su@mail.ru

«МЕДЛЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ»: МЕЖДУ ИЗОБРАЖЕНИЕМ И СЛОВОМ

В статье рассматривается актуальный феномен «медленной фотографии» как формы «медленной культуры», чрезвычайно востребованной сегодня в медиа. Анализируются реконструктивный и креативный подходы в области создания «медленной фотографии» на примере работ фотографов XX–XXI вв. Франсуа-Мари Банье, Адама Брумберга и Оливье Чанарина, Игоря Клеппнёва, помещающих литературное письмо и рисунок поверх фотографии. Линейные и нелинейные связи многомерного фототекста, плотность которого достигает максимальной концентрации при одновременном использовании кодов нескольких знаковых систем, усложняет и замедляет процесс декодирования такого текста для читателя–зрителя. Соотношение в фототексте категорий пространства и времени (вопрос «псевдовремени» и пространственного «зазора», категории остановившегося и длящегося), ценностная парадигма смыслов, заложенных в фотоисториях и фоторисунках (проблема культивации памяти и «выхода из памяти»), становятся предметом изучения в статье. В результате место «медленной фотографии» осознается как пороговое между литературой и живописью и как промежуточное между документальным и художественным в современном медиапространстве.

Ключевые слова: *«медленная фотография», «медленные медиа», время, код, слово, образ, фототекст.*

Svetlana Yu. Sidorova, PhD in Cultural Studies, Associate Professor at the Chair of Theory and Methods of Editing, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; e-mail: sidorova_su@mail.ru

SLOW PHOTOGRAPHY: BETWEEN THE IMAGE AND THE WORD

The article examines the current phenomenon of 'slow photography' as a form of 'slow culture', which is currently in great demand in the media. Two approaches to the creation of 'slow photography' are considered: reconstructive and creative ones. The article interprets the works of the 20th–21st century photographers who use literary writing and drawing over photography: François-Marie Banier, Adam Broomberg & Oliver Chanarin, Igor Klepnev. The author analyzes linear and

nonlinear relationships of multidimensional photographic text, whose density reaches maximum concentration when using codes of several sign systems, which complicates and slows down the process of creating and decoding such a text for the reader/viewer. The relationship between the categories of space and time in photo text is studied (in particular, the issue of 'pseudo-time' and spatial 'gap'; the categories of being still and lasting). The article also presents the value paradigm of meanings embedded in the photo stories and photo drawings (in particular, the problem of cultivating memory and 'getting out of memory'). As a result, the place of 'slow photography' in the modern media space is defined as the threshold one – between literature and painting, and also as the intermediate one – between the documentary and the artistic.

Key words: *slow photography, slow media, time, code, word, image, photo text.*

DOI: 10.30547/vestnik.journ.6.2021.6694

Степень разработанности проблемы и ее актуальность

Вопрос о необходимости замедления процессов производства и потребления СМИ обсуждается теоретиками и практиками медиа уже более 10 лет. Время пандемии *COVID*-19 обнажило потребность высокоскоростного медиацентричного общества в ценностях «медленной жизни» (*slow life*), «медленной культуры» (*slow culture*). В этом контексте особую значимость приобретают визуальные медиа как сложно устроенные поликодовые реальности, требующие целого арсенала замедляющих механизмов. Наиболее интересной, на наш взгляд, как для медиапрактиков, так и для исследователей СМИ может стать проблема замедления фотографического текста, в самой природе которого заложен конфликт между документальным и художественным, сиюминутным и вечным, фиксацией реальности и ее преображением. Так, в 2014 г. профессор кафедры изобразительного искусства французского университета «Париж-8» Андре Руйе описал смену парадигмы в медиа, при которой фотограф «противопоставляет срочности медленное созревание, близости – пространственную дистанцию, присутствию при событии – состояние после удара, обязательной для снимков прессы очевидности – аллегорическую отстраненность» (2014: 516). В комплексе обозначенных Руйе тенденций нас особенно занимает «медленное созревание» фотографии, которое сближает процесс производства и потребления фотографии с проявлениями «медленной жизни», основанной в первую очередь на осмысленном пользовании временем (Osbaldiston, 2013: 11).

Рассматривая феномен замедления фотографии как средства массовой коммуникации, нельзя не учитывать некоторых характеристик «медленных медиа», закрепленных в программном документе 2010 г. – «Манифесте медленных медиа»[1] – немецкими исследователями Бенедиктом Кёлером, Сабрией Давид и Йоргом Блумтриттом. А именно:

- полная концентрация на контенте;
- способность вдохновлять, ощутимо влияя на мысли и действия аудитории;
- готовность к открытому диалогу со зрителем;
- вневременность и ценность пролонгированных тем;
- обладание аурой;
- ориентация на субъективность и на эффект присутствия[2].

Феномен «медленной фотографии» практически не изучен теоретиками медиа. Проблема «медленности» фотографии заявляется в первую очередь медиапрактиками (как в России, так и за рубежом). Наиболее интересным, на наш взгляд, независимым исследованием в этой области является совместная работа французских фотографов Анри Пейра, Марка Женеврие, Гийома Перонна, Брюно Женере, объединившихся в так называемую «Группу из Нима» и представивших результаты своих наблюдений «Медленность и фотография: попытка исследования» в рамках «Третьего конгресса фотографии высокого разрешения в Монтрё» в сентябре 2007 г.[3] Авторы рассмотрели «медленную фотографию» с трех точек зрения: как медленный процесс съемки (сторона автора), как фиксацию медленного объекта съемки (сторона героя) и как замедление времени восприятия фотографии (сторона зрителя)[4]. Именно со стороны зрителя фиксировал замедляющий эффект фотографии французский семиолог Ролан Барт: «То, чего Мэрей и Майбридж добились в качестве operator'ов, я хочу достичь в качестве spectator'а: я разлагаю, я увеличиваю, я... *замедляю* для того, чтобы, наконец, иметь время *познать*» (2011: 177). Тему влияния неспешного образа жизни на современную фотографию развил в своей работе «Во славу медлительности» философ и фотограф, специалист в области платино-палладиевой фотографии Жан-Клод Мужен, который противопоставил созидательную силу медлительности разрушительной силе скорости в культуре, свободу праздности – рабству активного действия: «Человек vita activa больше не человек, а раб»[5].

Вопрос соотношения визуального и вербального в фотографическом дискурсе, которому посвящена данная статья, обсуждался в феноменологических работах о фотографии Вилемма Флюссера. Подчеркивая выходящую на первый план регистрирующую функцию слова рядом с фотографией в медиа, Флюссер обнаруживает проблему отказа человека от осмысления фотографической реальности: «Мы давно уже устали от всех пояснений и предпочитаем придерживаться фотографии, освобождающей нас от необходимости понятийного и объясняющего мышления и снимающей с нас бремя размышления» (2008: 72). Отказ от словесного пояснения визуального текста ведет, по мнению Флюссера, к утрате критического мышления при взгляде на фотографию (Там же).

В специальном исследовании «Фотолитературный прием во Франции второй половины XX века» (2010) профессор венгерского университета в Капошваре Дьёнджи Пал подчеркивает историческую близость фотографии и литературы и развивает мысль писателя и публициста Мишеля Турнье о том, что надпись, нанесенная на фотографию, влияет на ее интерпретацию (Pal, 2010: 12).

Методология

В работе используется комплекс культурологических подходов, относящихся к группе идиографических, – метод «феноменологической герменевтики» (Рикер, 2002), «ценностной интерпретации» (Вебер, 1990: 416–494), «объясняющего понимания» (Вебер, 1990: 495–546), а также метод семиотического анализа (Барт, 1989: 172–176; Pal, 2010: 26–30). Идиографический подход к анализу «медленной» фотографии предоставляет нам возможность максимально индивидуализировать рассматриваемый эмпирический материал – фототексты Франсуа-Мари Банье, Адама Брумберга и Оливье Чанарина, а также современного российского фотохудожника Игоря Клепнёва. Мы рассматриваем работы названных авторов как уникальные образцы фотографии XX и XXI вв., как феномен, возникающий на стыке пограничных видов искусства. Герменевтический метод позволяет включать эмпатийную составляющую в интерпретацию фотообразов, видеть в них метафорические связи, определять их ценностную значимость.

Технологии создания «медленной фотографии»

«Медленную фотографию» можно рассматривать с различных точек зрения. Обращаясь к способам производства «медленной фотографии», с одной стороны, можно говорить о возвращении в фотографию технологий прошлого (реконструктивный подход), с другой – о синергии различных арт-техник в пространстве самой фотографии (креативный подход).

Яркий пример первого подхода демонстрирует в наше время норвежский фотограф и педагог Йоханна Сейнс Свендсен, которая являет миру опыт реконструкции фотографии прошлого. Именно Свендсен ввела в культурный обиход современного гуманитария термин «медленная фотография». По свидетельству самого фотографа, она работает вручную, в постоянном ощущении «материальности» фотографического производства, нарезая стеклянные пластины, смешивая химические вещества, выбирая длительное время экспозиции во время фотосъемки: «Таким образом я получаю другие изображения и выражения, нежели в результате более быстрой технологии... Я позволяю людям, которых я фотографирую, сидеть неподвижно до 12 секунд, фокусируя их взгляд прямо на камерах... Медленная работа замедляет и меня, и тех, кого я фотографирую, вызывая определенную концентрацию»[6]. Так, в ходе реконструкции технологий XIX в. фотограф и его модель, переживая новый телесный опыт замедления в съемочном процессе, сталкиваются и с новыми представлениями ментального уровня. Российский фотограф Анатоль Грин, возрождающий коллодионный метод в современной фотографической практике, так комментирует этот феномен: «Во время длительной съемки и подготовки к ней человек впадает в состояние, очень ему не свойственное, особенно в наше время. Так или иначе, эти 7 секунд, на которые он замирает, – это полный разрыв шаблонов. Он «скатывается» в то состояние, которое находится у него глубоко внутри. И пусть он сидит и не двигается, но можем ли мы применить к нему понятие «статика» – это еще вопрос»[7].

К замедляющим технологиям в создании фотографии правомерно отнести и платино-палладиевую печать. В подробном практическом пособии, посвященном созданию такой фотографии, Дик Аренц свидетельствует о замедлении фотопроизводства на всех стадиях процесса, объясняя снижение скорости печати в первую очередь особенностью химических реакций: «Восстановление солей металлов происходит медленнее при воздействии определенного количества ультрафиолетового света» (Arentz, 2005: 133). При этом

замедление химических процессов, по словам Арренца, «не является линейным, а вызывает непропорциональное замедление уменьшения темных и светлых областей» отпечатка (Ibid: 147). В процессе создания основы фотограф работает кистью, подобно художнику, покрывая лист бумаги платино-палладиевым раствором. Причем медленная техника нанесения раствора кистью, по словам Арренца, является необходимым условием достижения высокого результата.

Американский фотограф Роберт Хантинг, серию «медленных» снимков которого публикует на своем электронном ресурсе специализированное голландское фотоиздание *LensCulture*, видит в «медленной фотографии» отказ от единой глобальной аудитории, от манипулятивного эффекта (что свойственно массмедийной фотопродукции), от перформативности в кадре, от «туристического» подхода к съемке, увеличение экспозиционного времени до 30 секунд, стремление к локализации (региональная фотография), контроль над объектом в кадре, стремление к разнородной аудитории, удовольствие от повторного просмотра[8].

Однако «медленность» фотографии (как на стадии подготовки фототекста, так и на стадии его восприятия) достигается не только благодаря реконструкции технологий прошлого и следованию принципам, о которых говорит Хантинг. Наиболее перспективным, на наш взгляд, методом создания «медленного фототекста» является опыт соединения художественных практик в рамках фотографического полотна и, как следствие, творческий подход к интерпретации такого продукта со стороны аудитории.

В своей программной работе о влиянии технологического прогресса на произведение искусства Вальтер Беньямин заявлял: «Фотография впервые освободила руку в процессе художественной репродукции от важнейших творческих обязанностей, которые отныне перешли к устремленному в объектив глазу» (1996: 18). В связи с этим фотография, воспроизводящая действительность, манифестировала особенные отношения со временем в процессе создания визуального текста. Время, затраченное на создание живописного произведения, в несколько раз превышало время, необходимое для фиксации фотографического образа. «Поскольку глаз схватывает быстрее, чем рисует рука, процесс репродукции получил такое мощное ускорение, что уже мог поспевать за устной речью», – резюмировал Беньямин (Там же).

Вопреки исторической эмансипации фотографии от живописи и трансформации фотопроцессов в сторону ускорения, фотогра-

фы XX в. намеренно стали обращаться к механизмам торможения времени, затраченного не только на производство съемочного процесса, но и на процесс восприятия фотографического контента зрителем за счет усложнения фотоконтента живописными техниками и графическими элементами.

Так, в 1920–1930-е гг. фотохудожники, близкие к авангардным течениям, обращались к экспериментальным способам обработки фотоизображения, что, безусловно, замедляло как процесс кодирования, так и процесс декодирования созданного ими фотообъекта. Розалинда Краусс в своей работе «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» осуществила попытку систематизации подобных технологий, которые мы склонны именовать «замедляющими»: «...негативная печать; возврат к многократной экспозиции или комбинированной печати, используемым для получения эффекта монтажа; различные манипуляции с зеркалами <...> соляризация и фотография без камеры <...> “брюляж”» (2003: 106).

Полагаем, что именно замедляющие технологии производства фотографии позволяли и до сих пор позволяют фотохудожникам преодолевать иллюстративность и индексальность фотографии в медиа, поддерживать ее символичность, нетиражируемость, единственность (уникальность), свойственную скорее произведению искусства, чем медиатексту, которую Вальтер Беньямин называл «аурой» (1996: 26). Эта «ауратичность» роднит «медленную фотографию» с «медленными медиа», способность которых излучать ауру закреплена в программном манифесте.

Французский исследователь Робер Кастель утверждает, что «фотография есть нечто совершенно иное, нежели калькирование реальности. Как раз наоборот: фотография «дереализует» то самое, что она запечатлевает» (2014: 336). Применительно к «медленной фотографии», нагруженной дополняющими действительность новыми реальностями, этот тезис Кастеля приобретает особое звучание. Речь идет не о подмене реальности, не о ее симуляции, скорее – о ее преобразовании, о расширении, об очищении реальности от мнимостей, о снятии блокады ложного представления о повседневной действительности. «Медленная фотография», производимая с помощью арт-технологий, обнаруживает сложносочиненный фотографический образ, близкий к художественному.

Можно сказать, что актуальный прием скетчинга поверх фотографии, распространенный сегодня в веб-среде, создание дополненной реальности за счет *AR*-технологий, предлагаемых интерак-

тивными цифровыми платформами, по эффекту воздействия на фототекст являются родственными художественным приемам, предложенным авангардными фотохудожниками еще в первой половине XX в. Однако цифровые «мелизмы», используемые зачастую необдуманно, не углубляют фотореальность, а лишь декорируют ее. Вот почему так важны сегодня осмысленные экспериментальные опыты с фотографией в медиа. Создатели «медленной фотографии» не только замедляют стадию производства фототекста, но и, нагружая фотографию новыми кодами, намеренно затрудняют и удлиняют путь читателя к осмыслению фотографии в процессе дешифровки. Данные методы работы с фототекстом обнаруживают в «медленной фотографии» художественное качество, которое, по словам В. Б. Шкловского, «нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия <...> и оно „искусственно“ создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, при чем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности» (1929: 21). Являясь «непрерывным» по своей антисемиотической природе, выступая сообщением «без кода» (Барт, 2003: 379), фотографическое послание испытывает воздействие со стороны слова как инородное. Словесный код, который Барт рассматривает как «соседнюю» (2003: 379) по отношению к фотоснимку структуру, вторгаясь в фототекст, разрывает его гомогенную основу, усложняя его состав и содержание, становясь полноправным языковым механизмом фототекста и замедляя процесс его восприятия (декодирования) для интерпретатора.

В данной статье мы воспринимаем «медленную фотографию» как медиатекст, намеренно отягощенный дополнительными реальностями (помимо собственно фотографической), зашифрованными в определенной кодировке (преимущественно вербальной) и заключающими в себе добавочные смыслы.

Письмо и рисунок в «медленной фотографии»

Фотография, размещенная в печатных изданиях, испытывает особое влияние словесного окружения и часто взаимодействует со словом в контексте верстки. Еще Ман Рей и Брассай использовали технику бриколяжа и фотомонтажа, соединяя документально-репрезентативный образ с воображаемо-художественным благодаря использованию рукописных элементов в фототекстах. В меньшей степе-

ни при этом они обращались к буквенному тексту, вписанному в фотообраз, хотя вслед за Луи Арагоном, именующим каждый объект художника «словом» (Aragon, 1989: 438), Розалинда Краусс утверждает, что «каждый элемент фотомонтажа представляет собой отдельную смысловую единицу, которая, как и слово, определяется своим положением в синтагматической цепочке предложения и подчиняется условиям общего синтаксиса» (2003, 108). Монтаж становился основой экспериментальных форм журнальной типографики, которая компенсировала недостаток использования буквенного текста внутри экспериментальных форм фотографии. Так, в фотограмме Ман Рэя из серии «Мода по радио» для *Harper's Bazaar* между словами и изображением проходит очевидная граница. Но способ расположения строк подписи к фотограмме вступает в коннотацию с формой радиоволн, которые отражаются в рэйографическом снимке мастера фотоавангарда, сделанном на основе куска ткани, который под определенным углом напоминает силуэт платья (рис. 1).

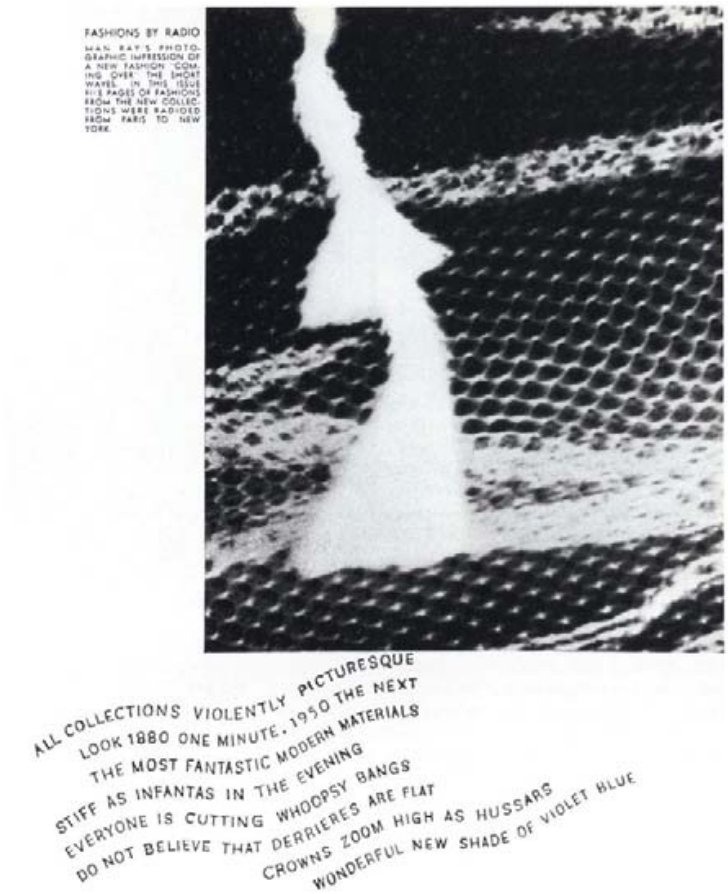


Рисунок 1. Ман Рэй. Мода по радио. Harper's Bazaar, № 9. 1934 г. Художественный руководитель верстки Алексей Бродович.

Зарифмованные в пространстве журнальных полос с помощью дизайн-верстки две реальности разделены здесь фотографической рамкой. В данном случае изображение и слово дополняют друг друга, как всякая подпись к фотографии дополняет изображение.

В работах французского фотохудожника последней четверти XX – первой четверти XXI в. Франсуа-Мари Банье граница между текстом и изображением преодолевается намеренно и с высокой частотностью. Банье составляет комплексное произведение, в котором литературное и/или живописно-графическое письмо и фотоизображение неразрывно сосуществуют. Этот подход определяет во многом авторский стиль художника. Его работы активно публикуются с 1990-х гг. в лайфстайл-журналах (*Madame Figaro, Vanity Fair, New Yorker, Cahier du cinéma, Double Magazine* и др.), экспонируются на персональных выставках (в том числе в России), а также выходят отдельными книжными фотоизданиями – именно в то время, когда ценность фотографии как документа, «отношение текста к изображению» (Pal, 2010: 39) ставятся под сомнение, когда сами фотографы свидетельствуют об «украденном» газетами смысле фотоизображений (Ibid).

Франсуа-Мари Банье возвращает фотоизображению «украденный» смысл, он создает феномен второй жизни фотографии в словесном рассказе и/или живописно-графическом нарративе поверх изображения, абсолютизируя право фотографа и на словесный ряд. Его фотоистории и фоторисунки становятся ярким примером форм креолизованного (негомогенного, поликодового) текста.

Потребность в слове как инструменте связана в первую очередь с потребностью фотографа мыслить, рефлексировать в рамках фотографии. Метод введения словесной наррации в фотографию можно было бы именовать «медленным ритмом работы с материалом» (Савчук, 2015: 116). Медленный ритм передается и читателю при работе с фотографией. Вводя слово или рисунок в фотографию, автор превращает фотографию в интерпретацию, которую Сьюзен Сонтаг считала прерогативой литературы и живописи, максимально сближая фотографию с «высказыванием» (2013: 13–14). В некоторых случаях рукописный текст, вписанный в фотопортреты (излюбленный жанр Банье), становится примером каллиграфической эквилибристики и не только выполняет функцию нарратива (содержание которого для человеческого глаза без дополнительного оптического инструмента становится уже недоступным), но и выступает в качестве декоративного элемента фотопортрета. К приме-

ру, в фотопортрете Елизаветы II вербальный текст, выполненный в «бисерной» технике и располагающийся поверх фотографического изображения (по линии королевской диадемы, вдоль рукавов, лифа и клиньев платья героини), формирующий геометрию фоновых занавесей, вступает в контекстуальный диалог с инкрустированными деталями королевского облачения, а на уровне паратекста – в конфликт с официальными речами британской королевы, сдержанность которых известна публике. Таким образом, автор вводит в фототекст элемент игрового начала, указывая, возможно, на потенциал речевых украшательств, находящихся за пределами узуса официально-делового стиля, свойственного публичному поведению королевы, и экстериоризируя его не только как мысли автора, но и как внутреннюю речь героини (рис. 2).



Рисунок 2. Франсуа-Мари Банье. Королева Елизавета II. 1992

Создавая сложное синтаксическое целое, фотограф с помощью рукотворного письма и рисунка организует, помимо фотографической реальности, как минимум еще две среды, в которых фотография развивается в новых для нее смыслах и возможностях.

Необходимо при этом отметить, что в визуальной культуре попытки объединения письма и рисунка предпринимались задолго до наступления эры фотографии – к примеру, подобного рода синтез двух кодирующих систем можно встретить в манускриптах начала XV в. в Южной Германии (сюжет о слепом Орионе, на плечах которого сидит слуга и показывает путь своему хозяину). Вербальный текст заполняет собой не только часть свободного пространства страницы, но и частично вписывается в фигуру Ориона (рис. 3).

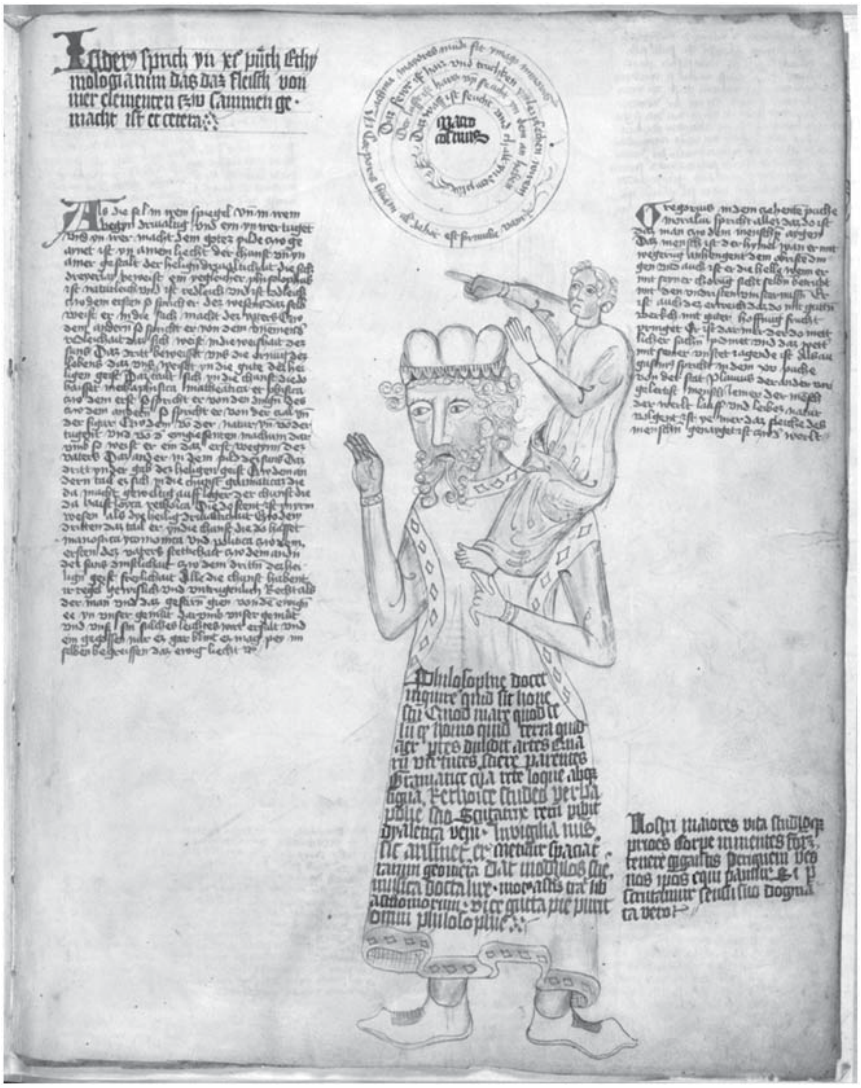


Рисунок 3. Седалион на плечах слепого великана Ориона показывает путь своему хозяину. Манускрипт 1410 г., Южная Германия[9]

Развертывание литературного текста внутри фотографии приближено к принципу автоматического письма, о котором в «Манифесте сюрреализма» 1924 г. Андре Бретон писал как о «диктовке мысли» «при отсутствии какого-либо контроля со стороны разума, поверх озабоченности эстетикой или моралью» (Breton, 1985: 36). Автоматическое письмо сродни эксплозии потока сознания, пронизанного формами ассоциативного мышления. Через такое письмо обозначается и утверждается не столько значение каждого прорвавшегося сквозь немоту слова, сколько эффект присутствия грезящего наяву автора. По мнению Розалинды Краусс, «автоматизм — письмо, но, в отличие от других письменных знаков западной культуры, он — не представление, а особого рода присутствие, прямое присутствие внутреннего мира художника» (2014: 146). В письме как таковом манифестируется и правдивость изображаемого. Этот тезис Бретона Краусс трактует как утверждение истинности и замечает, что «визуальный “обманчивый” образ подозрителен, тогда как скорописный след — правдив» (2014: 146).

По собственному признанию Банье, фотографировать для него – значит бежать от лжи псевдожизни: «Эта ложь возмущала меня. Меня преследовало желание выйти из нее. Я искал жизнь. Фотокамера стала таким выходом»[10].

Именно в поисках подлинной реальности успешный фотопортретист Франсуа-Мари Банье вышел из фотостудии на улицы. Стрит-фотография стала для него альтернативой студийной фотографии. Уличные фотоистории мастера с полным правом можно именовать лайфстайл-фотографиями. Уличная история на фотографиях Банье, отраженная в поликодовом тексте (частично рукотворном), превращается в театральный спектакль, перформанс. Улица становится сценой, повседневность – искусством, а лайфстайл-фотограф, выводящий стиль жизни горожан на уровень не реального, а воображаемого события, – грезящим наяву постановщиком зрелища.

Именно уличная фотография дала Банье толчок к активному внедрению в нее литературного письма и рисунка. Самой первой фотографией-письмом стало изображение зимнего парка в Санкт-Петербурге, сделанное в 1991 г. (рис. 4).

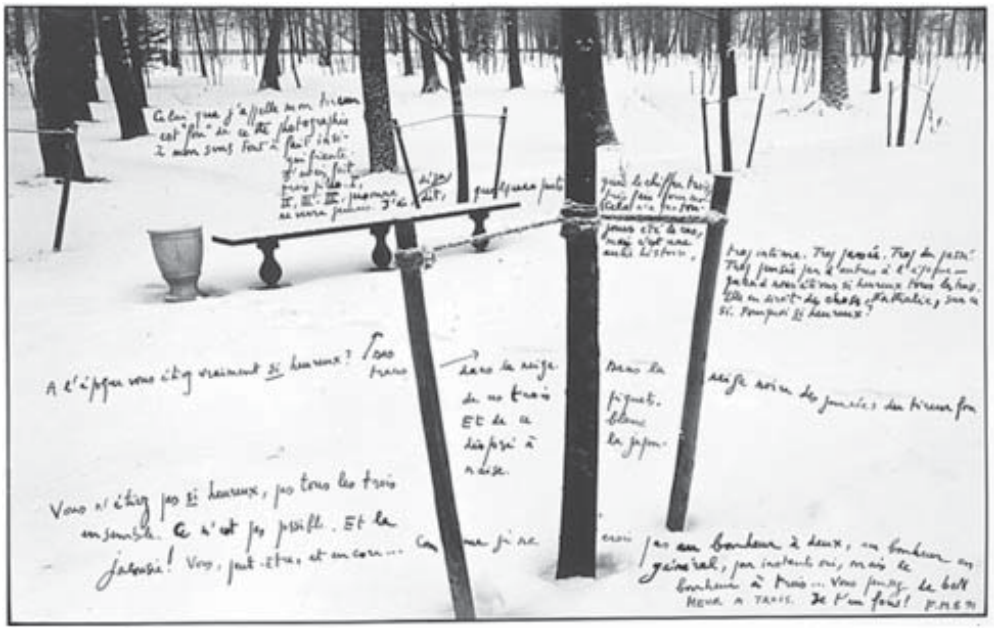


Рисунок 4. Франсуа-Мари Банье. Три колышка на снегу в Санкт-Петербурге. 1991

Сам автор так описывает свой первый опыт фотописьма: «Я писал между колышками на снегу несколько строк о моей жизни... Именно эти сочетания слов, высеченных на снегу, показали мне, как вмешательство линии может перевести фотографию в другой мир форм»[11].

Линейные и нелинейные связи в пространстве фотографии

В композиции одного кадра Банье соединяет линеарную форму культуры – письмо – с нелинейной структурой фотообраза и рисунка. Рукописный текст, размещенный в непривычной для него среде, взрывает привычные представления о фотографии. По мнению Ю. М. Лотмана, «в естественном языке графическая структура — его письменная форма — не является ни стилем, ни какой-либо особой системой выразительности» (1996: 77). Однако в среде, противоположной вербализированному дискурсу (например, в фотографии), и буквенная, и живописная формы текста (начертательные формы) становятся выразительными средствами авторского высказывания. Переключение регистров чтения позволяет смотрящему сосредотачиваться на фотографии достаточно протяженное время и воспринимать фототекст как чрезвычайно объемный.

Банье моделирует поликодовый текст, схожий отчасти с кинематографическим. Показательно, что именно через композиционные приемы монтажа, коллажа фотохудожник обнаруживает синкопированную реальность, в которой, если пользоваться музыкальными коннотациями, происходит продление звука, а значит, замедление времени в тех пустотах, которые открываются глазу. Так смысл длится за пределами означаемого, где остаются и незначимые (неозначаемые) части пространства. Используя «пробел», «зазор» в пространстве фотографии, плотно заполняя его вербальным текстом или рисунком поверх фотографии, Банье добивается эффекта мерцания смысла. Например, «фаршируя» словами фотографический портрет Владимира Горовица, сам фотограф определяет пространство, насыщенное словами, «как расстояние между ним [героем] и миром»[12], в котором проявляется «таинственная сущность пианиста»[13] на метафизическом уровне текста (рис. 5).

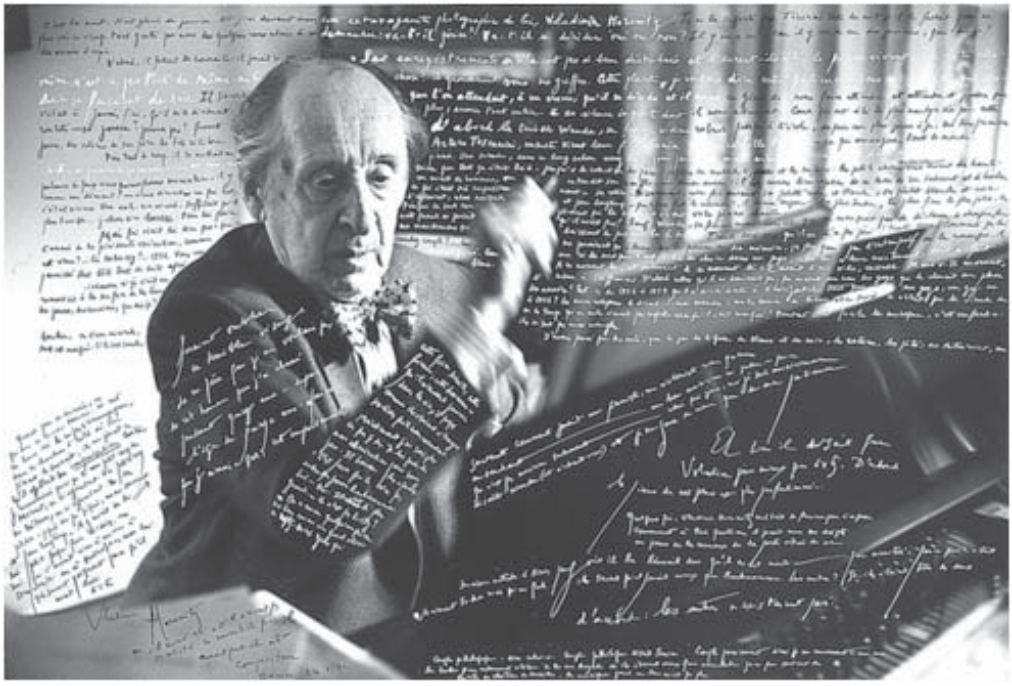


Рисунок 5. Франсуа-Мари Банье. Владимир Горовиц. 1992

Искусственно преувеличенные расстояния внутри кадра, как и расстояние между созерцателем и созерцаемым, отмечают в качестве одного из эффектов замедления и авторы «Медлительности и фотографии»[14].

Сам художник говорит, что надписи на фотографиях появляются не для того, чтобы украсить фотографии, а чтобы «продлить их, как

видение»[15]. Это стремление продлить время фотографии, превращая его в длящееся пространство, замедляет взгляд смотрящего, как будто речь идет о ритуальном акте. В своих текстах, предпосланных выставкам, Франсуа-Мари Банье подчеркивает гипнотический характер этих письмен: «Мои фотографии порождают истории, которые я спонтанно пишу, не говоря уже о том, что они пишут себя сами»[16].

Фотописьма Банье не только создают движение образа внутри кадра, но и приглашают к активному диалогу зрителя, который в обычных условиях общения с классической фотографией оказывается перед неподвижностью запечатленного. Ибо, как утверждает исследователь творчества Банье Дьёнджи Пал, именно «неподвижность фотографического изображения создает проблему, поскольку она противостоит изображениям визуальной памяти... и мысленным образам» (Pal, 2010: 14–15). Намеренно задерживая зрителя перед фотографией, фотохудожник предоставляет зрителю возможность пережить впечатления, которые обычно «текут сквозь память так же, как вода утекает сквозь пальцы»[17]. Банье выводит наружу область ментального с помощью дополнительных кодов, предлагая их для расшифровки зрителю, который становится «со-толкователем» изображения вместе с фотохудожником.

Зависимость между замедлением поведенческих реакций и обострением человеческой памяти подчеркивал Жан-Клод Мужен: «Степень медлительности прямо пропорциональна интенсивности памяти» (Mougin, 2007). Именно союз памяти и воображения, документального и художественного, линеарного и нелинейного измерения активизируют воображение зрителя. Все эти сочетания использует при создании «медленной фотографии» Франсуа-Мари Банье.

Категория времени и памяти в «медленной фотографии»

Темпоральность является одной из главных категорий «медленной жизни» и ее форм. В синтетических работах Банье зритель сталкивается с тем феноменом времени, который был описан Юлией Кристевой применительно ко времени «Чисел» Филиппа Соллерса. Речь идет о феномене «ложного времени», «псевдовремени», которое «вытесняет настоящее и будущее и переносит их смысловой эффект на блок прошлого, которое, собственно, перестает быть временем» (2015: 243). В своем программном тексте-манифесте «Жизнь фотографии» Банье заявляет, что с помощью историй, записанных поверх изображения, он стремится «задушить время, которое про-

ходит. Схватить за горло время, чуждое нашим скорбям, нашим желаниям...»[18]. По сути, речь идет о времени во времени, когда внутри физического времени выкристаллизовывается время метафизическое, то самое «псевдовремя», фиксируемое Юлией Кристевой.

Фотограф ведет борьбу с отсутствием сущности, с утратой смысла, вторгается в область хтонического, причем устанавливает равнозначность двух творческих процессов в констатации исчезновения: «Писать или фотографировать – значит всегда говорить: этого больше никогда не будет»[19]. Но одновременно Банье допускает присутствие не-бывшего на фотографии: «Писать и фотографировать, чтобы спасти от обморока немногое из того, что мы понимаем из видимого, даже если иногда слышим: «Это было не так»[20], утверждая «псевдовремя» в фотографии.

Эта демонстрация отсутствия времени в фотографии усиливается обнаружением пространственных зазоров и пустот, сопряженных с мгновением раскрытия героя, точнее сказать – их «разомкнутостью» (Хоружий, 2009: 25). Можно сказать, что в такие мгновения фотограф застает своих героев на краю времени и пространства, в пороговом состоянии: «Я захватываю их на краю пропасти. В этот короткий момент, когда, находясь в рассеянности, они раскрываются. Кочевники или оседлые – неважно. Это тот драгоценный момент, когда их лица, их силуэты указывают путь их идей»[21]. Лучший пример этих слов – изображение идущих по воде людей, чьи очертания становятся идеограммами авторского нарратива (рис. 6).

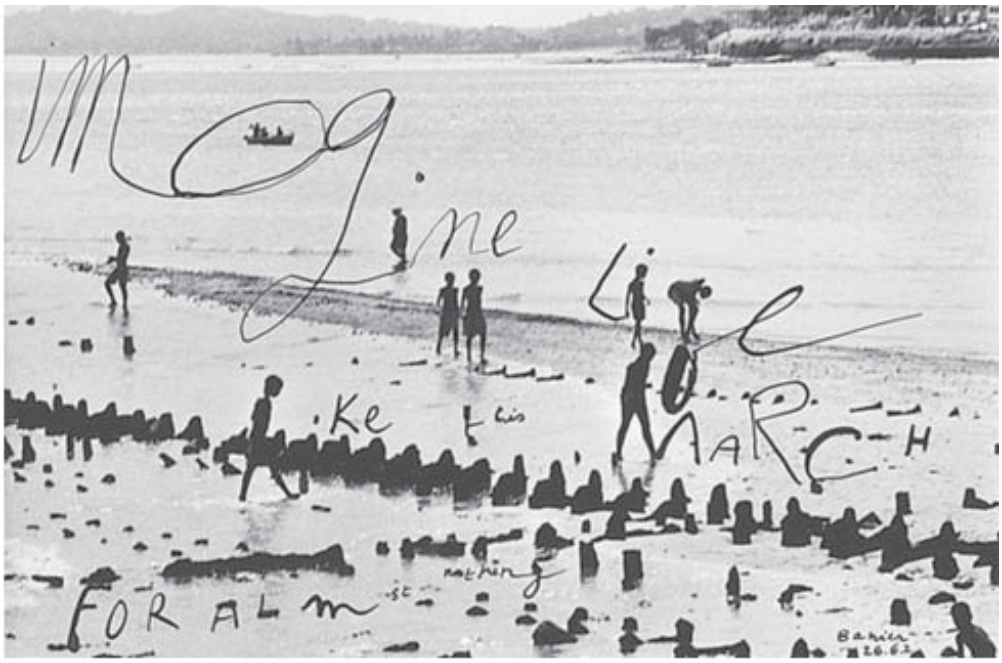


Рисунок 6. Франсуа-Мари Банье. Буквы-люди? 2002

Вторгающаяся в изображение словесная наррация влияет на структуру времени в фотографии. Она позволяет длить его, благодаря главному принципу повествования, – рассказывать о событиях, протекающих во времени. Но если Банье совмещает в фотописьме план документальный (фотографический) и художественный (словесный и/или живописный, графический), используя в качестве основы фотографический образ, то британский дуэт фотохудожников – Адама Брумберга и Оливье Чанарина, – начавших работать в медиапространстве в начале 2000-х гг., погружает зрителя в многослойную среду палимпсеста, в которой равноправные документальные реальности контрапунктивно сменяют друг друга, создавая более выразительный, чем на фотополотнах Банье, эффект «мерцания смысла».

Начав свой творческий путь в специализированном журнале лайфстайл-направления *Colors,* фотографы постепенно перешли из однонаправленной, векторной фотожурналистики в ее экспериментальную, нелинейную зону, где господствуют ассоциативные, интертекстуальные связи, к феномену «анти-фотографии»[22]. В серии «День, когда никто не умер», созданной в Афганистане в 2008 г., утверждается день без привычной на войне смерти. Вместо съемки с помощью фотокамеры авторы развернули семь метров фотобумаги и выставили ее на солнечный свет в течение 20 секунд, чтобы достичь эффекта засвеченной пленки и таким образом вывести фототекст из «чувства времени» в сферу отсутствия времени и, как следствие, отсутствия событийности, инфоповода, необходимых для классических СМИ. По словам британского арткритика Алисы Бакнелл, «они решили задокументировать эту катартическую паузу не-события»[23]. По собственному признанию Брумберга и Чанарина, вопросы подлинности они поставили выше вопросов воспроизводимости[24], отказавшись от изображения конкретных событий. День жизни на войне стал областью чистого света, сравнимого в литературном контексте с абсолютным молчанием. При этом авторы отрицают метафоричность данной работы, признавая лишь ее индексальность. А при ответе на вопрос, почему человека так беспокоит изображение, заостряют внимание на разнице между изображением и словом, говоря: «Требуется работа, чтобы быть обеспокоенным словами»[25].

Идея проекта Брумберга и Чанарина «Священная Библия» (2013) возникла из опыта прочтения «Военного букваря» Бертольда Брехта (1955), в котором 70 фотосвидетельств преступлений фашизма были

сопровождены катренами, написанными Брехтом, считавшим, что опубликованные в СМИ фотографии подобны иероглифам, которые нуждаются в расшифровке, словесном комментарии[26]. «Священная Библия» стала инверсивной репликой Брумберга и Чанарина на проект немецкого писателя. Фотохудожники создали вручную нелинейный фотоколлаж, сопроводив страницы цифровой версии Библии 1611 г. английского короля Якова фотокомментариями – документальными снимками конфликтов и гуманитарных катастроф XX в., которые авторы назвали «наррацией»[27] с отсылкой на брехтовское замечание о том, что фотоизображение – «не реальность, а история, которую нам рассказывают»[28].

В фотопроекте 2013 г. «Отходы» авторы используют метод двойной литографии, накладывая архивные изображения фотосерии 2003 г. «Гетто» на более поздние снимки других фотосерий. В центре каждой истории – портреты «лишних людей» (находящихся в тюрьме, лагерях для беженцев, в психиатрических клиниках по всему миру), судьба которых метафорически соотносится с судьбой бумаги, именуемой итальянскими печатниками *Scarti,* которую пропускают через типографский вал, чтобы очистить его от излишков краски перед началом печатного процесса. Листы бумаги с оттисками предыдущих изображений считаются отходами (*Scarti*), отсюда и название серии. Диахронический способ соединения фотоизображений в пространстве одной фотографии позволил проявиться скрытой онтологической сущности, «зашитой» между событиями и явлениями, не имеющими на первый взгляд очевидных пространственных, временных и причинных связей. Но, помещая своих героев в общий исторический контекст в условиях совмещенных фотореальностей, авторы позволяют действующим лицам фотографий пережить неосуществленную встречу, сблизиться друг с другом в рамках фотоистории и таким образом преодолеть свою ненужность и одиночество в глазах зрителя. Задача фотохудожников заключается также и в том, чтобы обнаружить в этих фотографиях пульсацию красоты мира, в котором люди соединены между собой невидимыми узами. Фотографы используют здесь прием параллелизма как «остранения» (Шкловский, 1929: 20) объекта восприятия, что и позволяет им достичь «семантического изменения» (Там же) изображаемого. Временной разрыв протяженностью в 10 лет позволил вызреть данному фотопроекту, превратив его в серию «медленных фотографий» с высвобожденной этико-эстетической авторской интенцией (рис. 7).

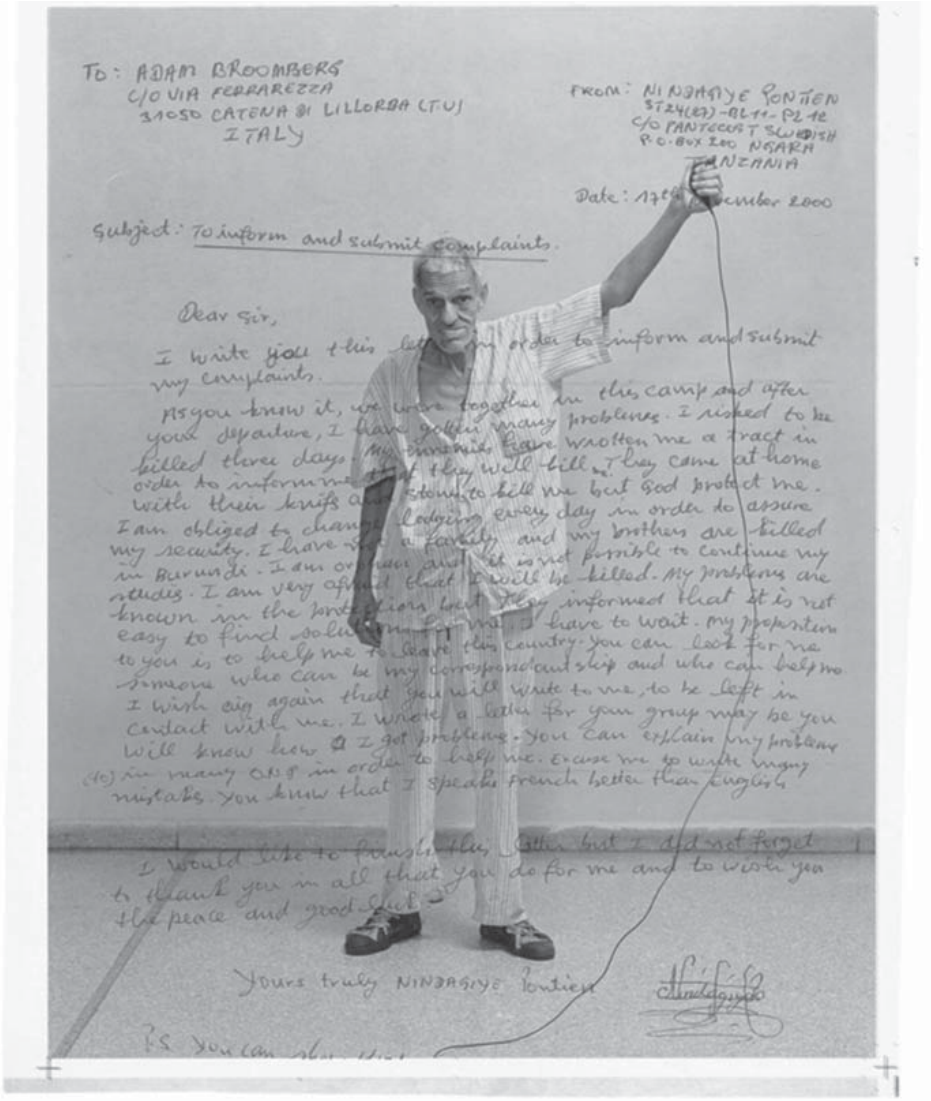


Рисунок 7. Адам Брумберг и Оливье Чанарин. Фотография из цикла Scarti, 2013[29]

Яркий пример нарративного фотопроекта, в котором литературное слово вступает в смысловой диалог с изображением, можно также обнаружить в работе российского фотохудожника Игоря Клепнёва на страницах русской версии журнала *Esquire* (№ 2, 2019 г.). Кавер-история о рэпере Хаски «Я не боюсь: мне наплевать», размещенная в рубрике «Стиль жизни», объединила в этой публикации портретную фотосерию и текст интервью с известным музыкантом[30]. Несмотря на композиционное единство вербального и визуального контента, Игорь Клепнёв подчеркивает независимость фотоистории от интервью. По его словам, фототекст представляет собой завершенное самодостаточное произведение, которое «может жить вне контекста интервью»[31]. Необходимо отметить, что в дан-

ном проекте фотограф выступал и как дизайнер, разрабатывая сюжетную линию съемки, и как арт-директор и фоторедактор, работая над версткой всего материала. Соавтором фотопроекта Игорь Клепнёв считает самого героя, который стал автором рукописных строк, нанесенных поверх фотоизображений. Так, пространство одного из черно-белых портретов заполнено по всей поверхности текстом повествовательного характера, в котором отражены событийные узлы жизни героя, говорящего о себе в третьем лице с максимальной «остраненностью», без использования модальных оттенков, цитирующего зачастую высказывания СМИ о себе (рис. 8).

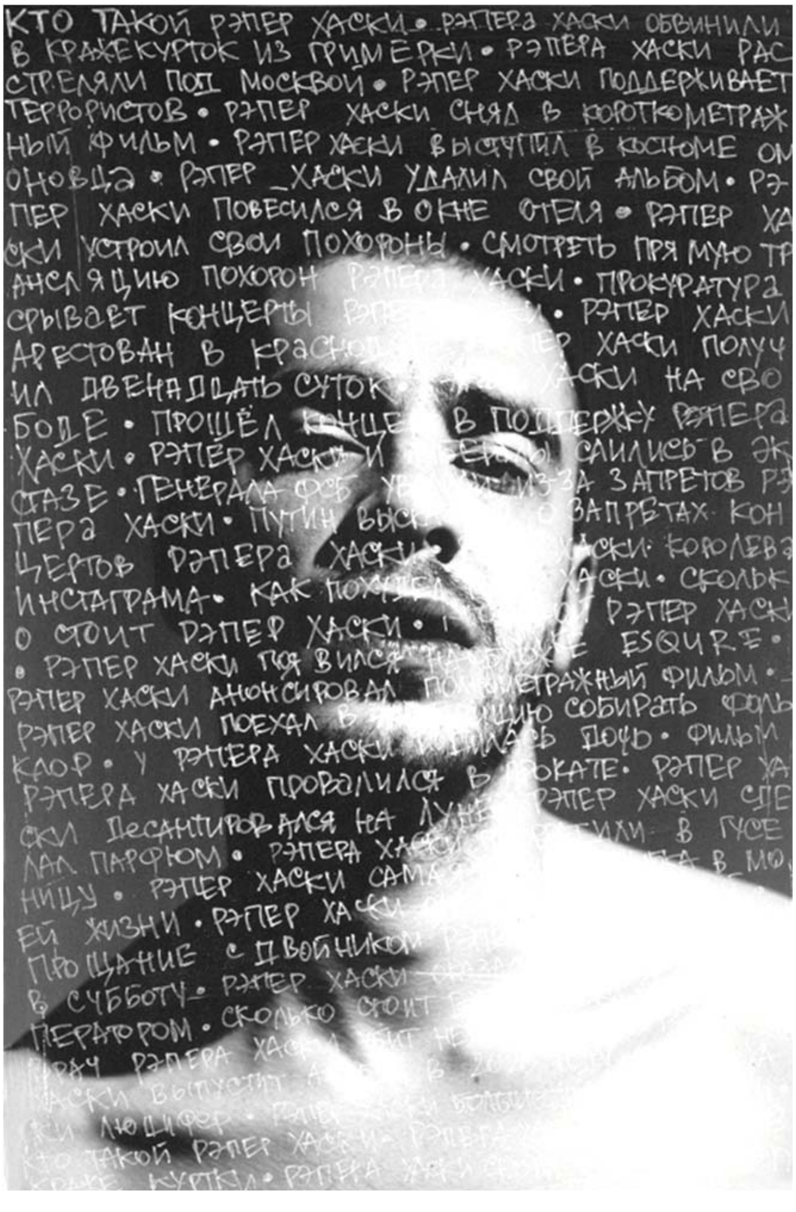


Рисунок 8. Игорь Клепнёв. Фотопортрет Хаски[32]

Выступая не только и не столько фиксатором реальности, фотограф становится нарратором, рассказчиком истории человека. Так в лайфстайл-фотографии отражается осмысляемая в слове жизнь героя.

Выводы

«Медленные фотографии» Франсуа-Мари Банье, Адама Брумберга и Оливье Чанарина, Игоря Клепнёва как часть «медленной культуры» и «медленных медиа», созданные с помощью фотографических, словесных и живописных кодов, занимают промежуточное положение между фотографией, литературой и живописью, выходят за рамки визуальной коммуникации со зрителем. Они становятся феноменом трансфотографии, подчеркивая состояние переходности «медленных медиа». Фототексты являются пространством креативной игры со зрителем, ребусом, интерпретация которого зависит от медленного характера дешифровки фоторабoты, от глубины погружения в нее.

Фотопроекты, которые создают фотохудожники, свидетельствуют о трансформации привычных форм медиа. «Медленная фотография» в их работах становится своеобразным модусом визуального искусства. Вслед за трансформацией фотоконтента трансформируется и способ его восприятия. Тенденцию «изменения вектора матрицы восприятия» (Azoulay, 2008: 107) фиксируют современные исследователи фотографии. Так, Ариелла Азулай видит в фотографии «сложную область отношений», которая проистекает из целого комплекса условий «объема, расстояния, времени, скорости, количества, ясности и т. д.» (Ibid).

В технологическом отношении «медленная фотография» может рождаться при помощи реанимированных ретрокамер с ручной фокусировкой, с сохранением длительной выдержки экспозиционного времени при создании размытого изображения, в результате реконструкции ручных технологий в фотопроизводстве (платино-палладиевая печать), а также при использовании арт-технологий в создании фотоконтента.

С содержательной точки зрения «медленная фотография» не только и не столько погружает читателя в медитативную среду, доставляя удовольствие от созерцания изображенного мира, сколько будоражит мысль и воображение зрителя, заставляя его сосредоточиться на сложном поликодовом контенте с целью декодирования

скрытых в нем смыслов за счет умножения коннотативных значений изобразительных и словесных кодов, вводимых (с помощью мануальных техник в том числе) в сложное синтаксическое целое фотографии и не всегда употребляемых в их прямом значении. По сути, «медленная фотография» является сегодня особым видом визуального искусства, балансируя на грани документального и художественного.

Введение слова в рамки собственно фотографического текста преобразует его как пространственный вид медиаискусства и выводит на уровень временного вида. К тому же введенное слово призывает зрителя не только созерцать фотографию, но и мыслить ее (обнаруживая связь мышления и речи) и, как следствие, «замедлять» процесс восприятия фототекста. Поэтому мы представляем «медленную фотографию» как текст, который требует не только достаточного количества времени для производства, но и протяженной во времени расшифровки заложенных в фотографию визуальных и вербальных кодов и продолжительного осмысления при восприятии фототекста.

Очевидно, что, балансируя на грани документального и художественного, воспринимаемая зачастую как произведение искусства (по способу производства и потребления), «медленная фотография» завоевывает свои позиции особенно в лайфстайл-журналистике, нацеленной на осознанное медиапотребление своей аудитории, для которой визуальный и вербальный компоненты медиатекста, как правило, равноценны. Процесс «всматривания», «вчувствования» в изображение совмещается с процессом «вчитывания» в сопровождающий фотографию словесный ряд. Такой способ получения информации характерен для читателя «медленных медиа», лайфстайл-медиа и возможен в том случае, когда медиапотребление определяют «не как пассивное восприятие медиапродукции, а как активную социальную практику по переработке символического материала» (Коломиец, 2010: 62). Полагаем, что «медленная фотография», насыщенная символическим содержанием и использующая слово как пояснение изображенного, предназначена не только для расшифровки и интерпретации, но и для критического осмысления аудиторией. Если же слово не только сопровождает фотографию, но и входит в ее состав как неотъемлемый элемент художественного целого, то медиатекст получает особую гравитационную силу, а процесс его восприятия требует от читателя дополнительных усилий.

Возможности, которые открываются перед использованием «медленной фотографии» в медиа, пока недостаточно оценены производителями медиаконтента. На наш взгляд, у подобного рода фотографии, создающей пограничную реальность между документальной и художественной, большое будущее в «медленных медиа», в том числе в лайфстайл-журналистике, сосредоточенной на вневременных инфоповодах, на медленной реакции фотографа (не туриста, а путешественника) в поиске красоты повседневности, на качестве контента, на синергии повседневных культурных практик в рамках вневременных тем, затрагивающих ценностные основы бытия, на стремлении к диалогу с аудиторией, испытывающей переживание сопричастности к происходящим событиям внешней и внутренней жизни общества и человека, портрет которого насыщается новыми смыслами за счет использования арт-технологий в фотографии, за счет соединения искусства и жизни, слова и изображения в «медленной фотографии».

Примечания

[1] Köhler B., David S., Blumtritt J. (2010) *Das Slow Media Manifest*. Available at: https://www.slow-media.net/manifest (accessed: 20.05.2021).

[2] Там же.

[3] *La programme du 3-ème Congrès de la Photographie Haute Résolution à Montreux*. Available at: http://rencontrephotographiquemontreux.blogspot.com (accessed: 15.06.2021).

[4] Généré B., Genevrier M., Péronne G., Peyre H. (2007) *Lenteur et photographie: une tentative d'exploration*. Available at: https://cdn.website-editor.net/b5735e74265d40c2bf2d66e31b501f53/files/uploaded/La%2520Lenteur%25201.pdf (accessed: 05.07.2021).

[5] Mougin, J.-C. (2007) *Eloge de la lenteur (suivi d'une petite philosophie de la lenteur)*. Available at: https://www.academia.edu/34862288/Eloge_de_la_lenteur_suivi_dune_petite_philosophie_de_la_lenteur (accessed: 05.07.2021).

[6] Hesjedal F. (2013) Det langsomme fotografiet. Med våte plater og lange lukkertider trer trekkene bak fasaden frem i Johanne Seines Svendsen portretter. *Foto.no: Hele Norges fotoportal,* 30 January. Available at: https://fokus.foto.no/a/45359 (accessed: 06.07.2021).

[7] Фотограф Анатоль Грин. Остановиться на бегу // Artifex.Ru. 2017. № 28. Режим доступа: https://artifex.ru/фотография/анатоль-грин/ (дата обращения: 03.07.2021).

[8] *Robert Hunting. Slow Photographs of Thai Spirit Houses (with Shrines)*. Available at: https://www.lensculture.com/projects/726806-slow-photographs-of-thai-spiri_(accessed: 06.07.2021).

[9] Encyclopedic manuscript containing allegorical and medical drawings. *Library of Congress, Rossenwald 4, Bl*. Available at: http://lccn.loc.gov/50041709 (accessed: 05.07.2021); https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=14901168 (accessed: 05.07.2021).

[10] Banier F.-M. (2003) La vie de la photo. In *Catalogue d'exposition à la Maison Européenne de la Photographie (Mars–Juin 2003). Rétrospective de l'oeuvre du photographe né*

en 1947, essentiellement des portraits... Paris: Gallimard. Available at: https://fmbanier.com/texts/la-vie-de-la-photo (accessed: 05.07.2021).

[11] Там же.

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] Généré B., Genevrier M., Péronne G., Peyre H. (2007) *Lenteur et photographie: une tentative d'exploration*. Available at: https://cdn.website-editor.net/b5735e74265d40c2bf2d66e31b501f53/files/uploaded/La%2520Lenteur%25201.pdf (accessed: 05.07.2021).

[15] Banier, F.-M. (2003) La vie de la photo. In *Catalogue d'exposition à la Maison Européenne de la Photographie (Mars-Juin 2003). Rétrospective de l'oeuvre du photographe né en 1947, essentiellement des portraits...* Paris: Gallimard. Available at: https://fmbanier.com/texts/la-vie-de-la-photo (accessed: 05.07.2021).

[16] Там же.

[17] Там же.

[18] Там же.

[19] Там же.

[20] Там же.

[21] Там же.

[22] Bucknell A. (2017) Against the ‚New normal': how artists are responding to terror and tragedy with alternative media. *Artnet'news,* 29 August. Available at: http://www.broombergchanarin.com/against-the-new-normal (accessed: 17.06.2021).

[23] Там же.

[24] Broomberg & Chanarin. *The day nobody died*. Available at: http://www.broombergchanarin.com/text-on-the-day-nobody (accessed: 17.06.2021).

[25] Somerstein R. (2014) Image, Author, Failure, Chance: a conversation with Oliver Chanarin and Adam Broomberg. *Afterimage*, March. Available at: http://www.broombergchanarin.com/text-image-author-failure (accessed: 18.06.2021).

[26] Clark L. (2013) Holy Bible reprinted with images of war, genocide and comedy overlaid. *Wired*, June. Available at: http://www.broombergchanarin.com/text-holy-bible-reprinted-with-images (accessed: 19.06.2021).

[27] Somerstein R. (2014) Image, Author, Failure, Chance: a conversation with Oliver Chanarin and Adam Broomberg. *Afterimage*, March. Available at: http://www.broombergchanarin.com/text-image-author-failure (accessed: 18.06.2021).

[28] Clark L. (2013) Holy Bible reprinted with images of war, genocide and comedy overlaid. *Wired*, June. Available at: http://www.broombergchanarin.com/text-holy-bible-reprinted-with-images (accessed: 19.06.2021).

[29] Broomberg A., Chanarin O., Giannuzzi G. (2013) *Scarti*. London: Trolley Books. Available at: http://www.broombergchanarin.com/hometest#/new-page-2/ (accessed: 19.06.2021).

[30] *Минаев С.* Хаски: «Я не боюсь, мне наплевать» // Esquire. 2019. №2. Режим доступа: https://esquire.ru/hero/81392-haski-ya-ne-boyus-mne-naplevat/ (дата обращения: 20.06.2021).

[31] Интервью автора с фотографом Игорем Клепнёвым. 2020. Июль.

[32] *Минаев С.* Хаски: «Я не боюсь, мне наплевать» // Esquire. 2019. №2. Режим доступа: https://esquire.ru/hero/81392-haski-ya-ne-boyus-mne-naplevat/ (дата обращения: 20.06.2021).

Библиография

Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. *Г. К. Косикова*. М.: Прогресс, 1989.

Барт Р. Фотографическое сообщение // Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. *С. Н. Зенкина*. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.

Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. *М. Рыклина*. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе // пред., сост., пер. и прим. *С. А. Ромашко*. М.: Немецкий культурный центр имени Гете; МЕДИУМ, 1996.

Вебер М. Критические исследования в области наук // Вебер М. Избранные произведения / пер. с нем., сост., общ. ред. и послесл. *Ю. Н. Давыдова*; предисл. *П. П. Гайденко*. М.: Прогресс, 1990.

Коломиец В. П. Медиасреда и медиапотребление в современном российском обществе // Социологические исследования. 2010. №1.

Кристева Ю. Вневременность // Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / пер. с фр. *Э. А. Орловой*. М.: Академический проект, 2015.

Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / пер. с англ. *А. Матвеевой*. М.: Художественный журнал, 2003.

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПБ, 1996.

Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с фр. *И. С. Вдовиной*. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002.

Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством / пер. с фр. *М. Михайловой*. СПб.: Клаудберри, 2014.

Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. *В. Голышева*. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. *Г. Хайдаровой*. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008.

Хоружий С. С. Философия под антропологическим углом зрения // Философский журнал. 2009. №2 (3). С. 22–38.

Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация , 1929.

Aragon L. (1989) La Peinture au defi. In L. Aragon (ed.) *L'oeuvre poetique*, *2e edition, tome II, livre V*. Paris: Messidor/Livre Club Diderot.

Arentz D. (2005) *Platinum & Palladium Printing. 2nd Edition*. Boston; Oxford: Focal Press.

Azoulay A. (2008) *The Civil Contract of Photography.* New York: Zone books.

Osbaldiston N. (2013) Slow Culture. In N. Osbaldiston (ed.) *Culture of the Slow. Social Deceleration in an Accelerated World.* London: Palgrave Macmillan. DOI: 10.1057/9781137319449

Pal G. (2010) *Le dispositif photo-littéraire en France dans la seconde moitié du XXème siècle: analyse de l'oeuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche. Littératures*. PhD thesis. Université Rennes 2, Université Européenne de Bretagne; University of Szeged. Rennes. Available at: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00481329/file/thesePal.pdf (accessed: 17.01.2021).

Notes

Banier F.-M. (2003) La vie de la photo [The Life of the Photo]. In *Catalogue d'exposition à la Maison Européenne de la Photographie (Mars–Juin 2003). Rétrospective de l'oeuvre du photographe né en 1947, essentiellement des portraits.* [Exhibition Catalogue at the European House of Photography (March–June 2003). Retrospective of the Works of the Photographer Born in 1947, Mostly Portraits]. Paris: Gallimard. Available at: https://fmbanier.com/texts/la-vie-de-la-photo (accessed: 05.07.2021).

Broomberg & Chanarin. *The Day Nobody Died*. Available at: http://www.broombergchanarin.com/text-on-the-day-nobody (accessed: 17.06.2021).

Broomberg A., Chanarin O., Giannuzzi G. (2013) *Scarti*. [Scraps] London: Trolley Books. Available at: http://www.broombergchanarin.com/hometest#/new-page-2/ (accessed: 19.06.2021).

Bucknell A. (2017) Against the 'New Normal': How Artists Are Responding to Terror and Tragedy with Alternative Media. *Artnet'news,* 29 August. Available at: http://www.broombergchanarin.com/against-the-new-normal (accessed: 05.07.2021).

Clark L. (2013) Holy Bible Reprinted with Images of War, Genocide and Comedy Overlaid. *Wired*, June. Available at: http://www.broombergchanarin.com/text-holy-bible-reprinted-with-images (accessed: 19.06.2021).

Encyclopedic Manuscript Containing Allegorical and Medical Drawings. *Library of Congress, Rossenwald 4, Bl*. Available at: http://lccn.loc.gov/50041709 (accessed: 05.07.2021); https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=14901168 (accessed: 05.07.2021).

Fotograf Anatol' Grin. Ostanovit'sja na begu [Photographer Anatole Green. To Stop on the Run] (2017) *Tvorcheskij al'manah Artifex.Ru* 28. Available at: https://artifex.ru/fotografija/anatol'-grin/ (accessed: 03.06.2021).

Généré B., Genevrier M., Péronne G., Peyre H. (2007) *Lenteur et photographie: une tentative d'exploration* [Slowness and Photography: an Attempt at Exploration] (In French). Available at: https://cdn.website-editor.net/b5735e74265d40c2bf2d66e31b501f53/files/uploaded/La%2520Lenteur%25201.pdf (accessed: 15.06.2021).

Hesjedal F. (2013) Det langsomme fotografiet. Med våte plater og lange lukkertider trer trekkene bak fasaden frem i Johanne Seines Svendsen portretter [The Slow Photograph. With Wet Plates and Long Shutter Speeds, the Features Behind the Façade Appear in Johanne Seines Svendsen's Portraits]. *Foto.no: Hele Norges fotoportal,* 30 January. Available at: https://fokus.foto.no/a/45359 (accessed: 29.06.2021).

Interview with Photographer Igor Klepnev. 2020. July.

Köhler B., David S., Blumtritt J. (2010) *Das Slow Media Manifest* [The Slow Media Manifesto]. Available at: https://www.slow-media.net/manifest (accessed: 20.05.2021).

La programme du 3-ème Congrès de la Photographie Haute Résolution à Montreux [The Program of the 3d Congress of High Resolution Photography in

Montreux]. Available at: http://rencontrephotographiquemontreux.blogspot.com (accessed: 15.06.2021).

Minaev S. (2019) Khaski: «Ya ne boyus‘, mne naplevat‘» [I’m not afraid, I don’t give a damn]. *Esquire* 2. Available at: https://esquire.ru/hero/81392-haski-ya-ne-boyus-mne-naplevat/ (accessed: 20.06.2021).

Mougin J.-C. (2007) *Eloge de la lenteur (suivi d’une petite philosophie de la lenteur)* [In Praise of Slowness (Followed by a Little Philosophy of Slowness)]. Available at: https://www.academia.edu/34862288/Eloge_de_la_lenteur_suivi_dune_petite_philosophie_de_la_lenteur (accessed: 10.06.2021).

Robert Hunting. Slow Photographs of Thai Spirit Houses (with Shrines). Available at: https://www.lensculture.com/projects/726806-slow-photographs-of-thai-spiri (accessed: 03.06.2021).

Somerstein R. (2014) Image, Author, Failure, Chance: a Conversation with Oliver Chanarin and Adam Broomberg. *Afterimage*, March. Available at: http://www.broombergchanarin.com/text-image-author-failure (accessed: 18.06.2021).

References

Aragon L. (1989) La Peinture au defi [Painting Defies]. In L. Aragon (ed.) *L’oeuvre poetique*, *2e edition, tome II, livre V* [Poetic Works, 2nd ed., vol. 2, book 5]. Paris: Messidor/Livre Club Diderot. (In French)

Arentz D. (2005) *Platinum & Palladium Printing. 2nd Edition*. Boston; Oxford: Focal Press.

Azoulay A. (2008) *The Civil Contract of Photography.* New York: Zone books.

Bart R. (1989) Ritorika obraza [Rhetoric of the Image]. In *Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress Publ. (In Russian)

Bart R. (2003) Fotograficheskoe soobshhenie [The Photographic Message]. In *Bart R. Sistema Mody. Stat’i po semiotike kul’tury* [The Fashion System. Articles on Semiotics of Culture]. Moscow: Izdatel’stvo im. Sabashnikovyh Publ. (In Russian)

Bart R. (2011) *Camera lucida. Kommentariy k fotografii* [Camera Lucida. Reflections on Photography]. Moscow: OOO ‘Ad Marginem Press’ Publ. (In Russian)

Benjamin V. (1996) Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti [A Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility]. In *Benjamin V. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Izbrannye esse* [A Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility. Selected Essays]. Moscow: Goethe German Cultural Center. “MEDIUM” Publ. (In Russian)

Flusser V. (2008) *Za filosofiju fotografii* [For the Philosophy of Photography]. St. Petersburg: St. Petersburg Univ. Publ. (In Russian)

Khoruzhiy S. S. (2009) Filosofiya pod antropologicheskim uglom zreniya [Philosophy from an Anthropological Perspective]. *Filosofskiy zhurnal* 2 (3): 22–38. Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-pod-antropologicheskim-uglom-zreniya (accessed: 13.01.2021). (In Russian)

Kolomiets V. P. (2010) Mediasreda i mediapotreblenie v sovremennom rossiyskom obshchestve [Media Environment and Media Consumption in Modern Russian Society]. *Sotsiologicheskie issledovaniya* 1: 58–66. (In Russian)

Krauss R. (2003) *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The Authenticity of Avant-Garde and Other Modernist Myths]. Moscow: "Khudozhestvennyy zhurnal" Publ. (In Russian)

Kristeva Yu. (2015) Vnevremennost' [Timelessness]. In *Kristeva Yu. Semiotika: Issledovaniya po semanalizu* [Semiotics: Studies in Semanalysis]. Moscow: Akademicheskiy proekt Publ. (In Russian)

Lotman Yu. M. (1996) Analiz poeticheskogo teksta [An Analysis of Poetic Text]. In *Lotman Yu. M. O poetakh i poezii* [On Poets and Poetry]. St. Petersburg: "Iskusstvo- SPB" Publ. (In Russian)

Osbaldiston N. (2013) Slow Culture. In N. Osbaldiston (ed.) *Culture of the Slow. Social Deceleration in an Accelerated World*. London: Palgrave Macmillan. DOI: 10.1057/9781137319449

Pal G. (2010) *Le dispositif photo-littéraire en France dans la seconde moitié du XXème siècle: analyse de l'oeuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche. Littératures.* PhD thesis [The Photo-Literary Device in France in the Second Half of the 20th Century: an Analysis of the Works of François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar and Denis Roche. Literatures. PhD thesis]. Université Rennes 2, Université Européenne de Bretagne; University of Szeged. Rennes. Available at: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00481329/file/thesePal.pdf (accessed: 17.01.2021). (In French)

Ricoeur P. (2002) *Konflikt interpretacij. Ocherki o germenevtike* [Conflict of Interpretations. Essays on Hermeneutics]. Moscow: "KANON-press-C", "Kuchkovo pole" Publ. (In Russian)

Rouillé A. (2014) *Fotografiya. Mezhdu dokumentom i sovremennym iskusstvom* [Photography. Between Document and Contemporary Art]. St. Petersburg: Klaudberri Publ. (In Russian)

Shklovskiy V. B. (1929) Iskusstvo kak priem [Art as a Device]. In *Shklovskiy V. O teorii prozy* [On the Theory of Prose]. Moscow: Federatsiya Publ. (In Russian)

Sontag S. (2013) *O fotografii* [About Photography]. Moscow: OOO "Ad Marginem Press" Publ. (In Russian)

Weber M. (1990) Kriticheskie issledovaniya v oblasti nauk [Critical Research in Science]. In *Weber M. Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow: Progress Publ. (In Russian)

Поступила в редакцию
07.07.2021