

Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

| Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

Российский государственный гуманитарный университет
125047, Российская Федерация, Москва, Миусская пл., д. 6.

Доцент кафедры истории и теории культуры

Кандидат культурологии, доцент

ORCID: 0000-0003-1438-6736

E-mail: gavr-oksana@yandex.ru

ЭФФЕКТЫ ПОВЕРХНОСТИ И ОБЪЕМА В РАННЕЙ ФОТОГРАФИИ

В статье рассматривается материальность фотографического, которая реализуется не во внешних характеристиках снимка, а в самой структуре восприятия. По аналогии с понятием о раннем кино (Том Ганнинг), в котором кино как форма нового чувственного опыта противопоставляется нарративному кинематографу, в статье ставится вопрос о параметрах восприятия ранней фотографии. Режим чувственности в ранней фотографии определялся в большей мере тактильными (гаптическими), а не визуальными (изобразительными) свойствами. Зрение опирается, с одной стороны, на «вещные» характеристики изображаемого объекта, с другой – на его абстрактные характеристики (умозрение). Тактильный характер восприятия проявляется в эффектах поверхности и объема. В самых первых снимках (У.Г.Ф. Тальбот, А. Аткинс) фотография представляется как буквальный отпечаток – поверхность: снимок не изображает, а дублирует предмет. Это особенно заметно в фотографиях растений, образцов тканей, использовании фотографической техники для создания факсимиле рукописей и рисунков. В последующие десятилетия сходные эффекты можно зафиксировать в ранней японской фотографии, рентгеновских снимках и пластинах автохрома. Эффекты объема в ранней фотографии связаны с изобразительным потенциалом, но тактильная составляющая в них также имела определяющее значение. Ранняя фотография уподобляется не столько живописи, сколько скульптуре. Свет, подобно руке

скульптора, ощупывает предмет. Это сближает фотографию с посмертной маской и искусством мима. Объемное восприятие было основополагающим при создании «подобия». Передача объема лежала в основе обучения рисунку. Не случайно у Тальбота появляется изображение скульптурных голов в разных проекциях. На тех же принципах основана антропометрическая фотография. В фотостудиях жанр скульптурного портрета – изображение одного и того же человека с разных точек зрения – предлагался вплоть до середины XX века. Тактильный характер фотографии как объемного изображения наиболее полно реализуется в стереоскопических снимках. При взгляде в стереоскоп изображение раскладывается на планы («кожу вещей»). У многих фотографов XIX века стереоскопическая логика изображения реализуется даже в двумерных снимках. В XX веке фотография окажется связанной с новым видением – технически опосредованным зрением, основанным на монтаже множества фрагментов. Однако в ранней фотографии те же технические характеристики актуализируют материальную (тактильную) составляющую восприятия.

Ключевые слова: ранняя фотография, Том Ганнинг, материальность, режим чувственности, Лора Маркс, гаптическая визуальность, У. Г. Ф. Тальбот, японская раскрашенная фотография, рентген, автохром, стереофотография.

В 1986 году Том Ганнинг предложил задуматься о том, каким образом исследователи рассказывали историю кинематографа – основываясь на идее преемственно-

сти в развитии нарративных форм¹. Он обратил внимание на формы раннего кино (примерно до

¹ Ganning, T. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde // The Cinema of Attractions



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

| Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

1906–1907 года), когда основной задачей создателей фильмов самых разных жанров (документальных и игровых) было завладеть не столько вниманием, сколько чувственностью зрителя – подвергнуть его новому, возбуждающему воздействию. Этот вид фильмов Ганнинг назвал кино аттракционов. В концепции Ганнинга не только выводились на первый план фигура зрителя и технические характеристики медиума, но и предлагалась нелинейная история кинематографа, где разные формы фильмов и их воздействия на зрителя сосуществовали. Как представляется, подобный подход может быть полезен и в истории фотографии. Думая о фотографии, мы зачастую исходим из представления о фотографии как визуальном медиуме, но всегда ли это было так?

Я предлагаю говорить о «ранней» фотографии не как об определенном периоде в истории медиума, а как об иной возможности понимания фотографического. Центральным здесь становится вопрос о разных способах восприятия фотографии. Уловить эти различия не всегда просто. Как и в случае с ранним кино, мы можем распространить на все дошедшие до нас снимки более позднюю логику визуального восприятия, вполне сформировавшуюся только к 1920–1930-м годам. И такой подход не лишен основания. Однако введение понятия о ранней фотографии позволит ввести дополнительную перспективу, акцентировать иные параметры восприятия. Подход к анализу фотографии, нацеленный на установление различий в восприятии, требует археологического усилия. Эта работа ведется с 1980-х годов такими исследователями, как Розалинд Краусс, Джонатан Крэри, Эррки Хухтамо и др. Подобный подход требует переопределения границ объекта исследо-

вания, в том числе, обращения к материальности фотографии.

Меня, в данном случае, материальность интересует не как внешняя, или дополнительная, характеристика изображения, а как один из ключевых параметров, определяющих саму структуру восприятия в фотографии. Особенно плодотворно подобное понимание материальности при изучении эффектов «ранней» фотографии. Я не претендую на то, чтобы исчерпать все возможные аспекты осмысления ранней фотографии, я хотела бы остановиться только на двух – эффектах поверхности и эффектах объема.

Среди первых фотографий, предполагающих использование негативно-позитивного процесса, много прямых отпечатков, которые делались без посредничества камеры. Сюда относятся отпечатки растений, образцы тканей и кружев, факсимиле рукописей. Так, VII лист из книги одного из изобретателей фотографии У.Г.Ф. Тальбота «Карандаш природы» (1844–1846) представлял ботанический образец. «До сих пор мы демонстрировали зрителю (reader) изображения (representation) объектов, запечатленных камерой-обскурой с расстояния. Но этот отпечаток представляет объект, снятый в его натуральную величину»². Обратим внимание, что в оригинале Тальбот говорит о читателе, а не зрителе³. Далее он подробно описывает процесс снятия отпечатка, причем негативное и позитивное изображения уравниваются в пра-

² Часть книги «Карандаш природы» воспроизведена в каталоге выставки Тальбота. Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии: каталог, 6 февраля – 8 апреля 2018 / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; ред. Л. Никитина, Л. Платонова; авторы статей Ольга Аверьянова [и др.]. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. – С. 80.

³ Электронный вариант оригинального издания книги Тальбота доступен в рамках проекта «Гуттенберг». <https://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html>

Reloaded / Ed. W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 381–388.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

| Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

вах. Их отличает только контрастное сочетание фона и фигуры (напомним, что Тальбот использовал в качестве негатива также бумагу). Негативное изображение (светлое на темном фоне) не менее интересно Тальботу, чем позитивное. Именно его он характеризует как «очень красивое» (“very pleasing”). Собственно, XX лист книги содержал оттиск кружева в негативном варианте. Именно негативные изображения растений (водорослей) использовала в 1840–1850-е годы Анна Аткинс. Она работала в технике цианотипии, которая давала синий фон⁴.

Как мы знаем, Тальбот начинал свои эксперименты в области фотографии с подобных «плоских» объектов⁵. «Лист растения или любой другой тонкий и хрупкий объект ровно располагается [laid flat] на листе подготовленной, в меру чувствительной бумаги»⁶. В результате воздействия света преобразуется вся поверхность листа, а не только зоны, соприкасающиеся с объектом. Это же касается и изображений, сделанных с помощью камеры-обскуры. Как кажется, интересно увидеть фотографии, выполненные при помощи камеры, как разновидность изображений, произведенных при помощи контактного метода. И в том, и в другом случае, создается новый материальный предмет – лист бумаги, представляющий собой отпечаток света (отпечатком в равной степени являются и негатив, и позитив). Этот новый предмет не воспринимается исключительно визуально.

⁴ Бажак, К. История фотографии. Возникновение изображения. – М.: АСТ; Астрель, 2003. – С. 114.

⁵ «Цветы и листья были первыми объектами, которые я пробовал воспроизводить». Бажак, К. История фотографии. Возникновение изображения. – М.: АСТ; Астрель, 2003. – С. 18.

⁶ Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии: каталог, 6 февраля – 8 апреля 2018 / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; ред. Л. Никитина, Л. Платонова; авторы статей Ольга Аверьянова [и др.]. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. – С. 80.



Рис. 1. Тальбот У.Г.Ф. «Карандаш природы», лист VII. Ботанический образец, ок. 1844

26

Исследователи и теоретики фотографии неоднократно обращали внимание на связь этого технически опосредованного изображения со следом, материальным отпечатком. Однако при этом чаще всего подчеркивается характер фотографии как изображения без кода (Р. Барт), иными словами, акцентируется буквальная связь изображения с запечатлеваемым объектом. Тогда как меня интересует новое, «добавочное» качество полученного отпечатка, связанное с определенным режимом чувственности.

Здесь может быть полезно понятие «гаптической визуальности», которое разрабатывает Лора Маркс с начала 2000-х годов. В контексте данного рассуждения наиболее полезна ее книга, посвященная мультисенсорным эффектам в кинематографе, связанном с этнокультурным



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

| Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

опытом диаспор в странах Запада⁷. Примечательно название книги – речь идет о фильме как о кожном покрове, поверхности, к которой можно прикоснуться. Лора Маркс подчеркивает тактильные характеристики фильма, пишет о нем как о теле, с которым можно пребывать в контакте⁸. Обращение к кинематографу, связанному с этнокультурным опытом диаспор (речь идет о регионах Юго-Восточной Азии, Ближнего Востока, Карибских остров и др.), не случайно. В этих фильмах для автора реализуются особенности чувственного восприятия, где визуальное не играет ключевой роли. Особое внимание она уделяет чувству осязания (тактильным ощущениям) и кинестезии (ощущению тела и движения)⁹. «Гаптическую» визуальность Лора Маркс противопоставляет «оптической», преобладающей в современной западной культуре. Ее интересуют те дополнительные смыслы, которые могут транслироваться при использовании эффектов гаптического восприятия.

Екатерина Викулина обращается к схожим эффектам в работах современного немецкого художника Улая (Франка Уве Лайсипена), который в поздних проектах использовал собственное тело как контактный объект при создании изображения на светочувствительной поверхности¹⁰. В современных условиях гаптическое восприятие актуализирует значения (со)присутствия, удержания памяти о малодоступных, исчезающих типах опыта. Однако в других случаях, значения могут существенно отличаться.

⁷ Marks, L. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke Univ. Press, 2000. – 322 p.

⁸ Ibid. P. XII.

⁹ Ibid. P. 138–145.

¹⁰ Визуальный образ и его медиум: культурные контексты и интерпретации / Отв. ред. И. Н. Захарченко, О. М. Щедрина. – М.: РГГУ, 2023. – С. 100–119.

В случае ранней фотографии, как представляется, гаптическое восприятие маркирует изменение в структуре внимания. Важно отметить, как это делает и Лора Маркс, что гаптические и оптические эффекты в изображении не противопоставлены жестко, скорее, уместно говорить о континууме, переходе от одних эффектов к другим. Само изображение не задает однозначно режим восприятия – в нем содержится спектр возможностей, которые могут по-разному реализоваться в разных условиях и для разных аудиторий. При гаптическом восприятии значима континуальность поверхности, соположение различных фактур, сочетание, а не противопоставление, фигуры и фона. Показательной моделью такого понимания изобразительности является орнамент.

В текстовых пояснениях, которые Тальбот делает к фотографиям в книге «Карандаш природы», заметно его внимание к эффектам поверхности. Так, в комментарии к самой первой фотографии, на которой изображено одно из зданий Куинз-колледжа в Окфорде, Тальбот замечает: «На стенах этого здания видны следы разрушения, оставленные временем и погодой, что особенно заметно на истертых камнях, которые, возможно, изначально были не лучшего качества»¹¹. Он демонстрирует ботанические и геологические образцы, факсимиле рукописей и литографированных рисунков, делает микрофотографии срезов растений, переснимает гравюры. Его привлекают здания с выраженным архитектурным декором и стены, увитые плющом. Во всех этих примерах актуализируется непрерывная поверхность.

¹¹ Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии: каталог, 6 февраля – 8 апреля 2018 / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; ред. Л. Никитина, Л. Платонова; авторы статей Ольга Аверьянова [и др.]. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. – С. 70.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

| Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

При этом внимание к поверхности в снимках Тальбота и других фотографов начального периода развития медиума, насколько можно судить, отличается от схожих эффектов в снимках пикториалистов рубежа XIX–XX веков. Для Тальбота значимо именно последовательно направленное внимание как таковое, оно еще не носит визуального характера. Собственно, Тальбот опирается на «вещность», материальность снимка, чтобы добиться непрерывности внимания. Визуальное в этот период только начинает связываться с идеей непрерывности и изменчивости¹². Более распространенной была модель умозрения.

На умозрительный характер видения в фотографиях Тальбота обращает внимание Розалинд Краусс: «Фотография на странице книги является воплощением умозрительной проекции и потому выполняет в известном смысле понятийную функцию. (...) В самом деле, книга, коль скоро она включает текст, есть местонахождение исключительно культурных знаков, в противоположность знакам естественным. Пользоваться языком – значит владеть способностью облекать идеи в понятия, то есть объяснять, абстрагировать, постулировать и, разумеется, выходить при этом за границы, предписанные зрению»¹³. Краусс пишет это о фотографии, представляющей полку с книгами (Библиотека Лист VIII), но это справедливо и для других фотографий. Наиболее конкретные изображения сохраняют абстрактные свойства научного или торгового образца.

Таким образом, у Тальбота высокая значимость непрерывного, последовательно направленного внимания сочетается с умозре-

нием. Конкретность тактильного опыта пока еще отделена от визуального.

В отличие от раннего кино, раннюю фотографию сложно ограничить каким-то узким периодом. Свойственные ей эффекты восприятия проявляются в разных техниках, жанрах и формах бытования фотографии, начиная с 1830-х годов и заканчивая, по меньшей мере, первыми десятилетиями XX века. Если говорить об эффектах поверхности, я хотела бы обратить внимание еще на три примера – раннюю японскую фотографию (1860–1890-е гг.), рентгеновские снимки (с 1895 г.) и пластины автохрома (с 1907 г.).



Рис. 2. Тальбот У.Г.Ф. «Карандаш природы», лист XVII. Бюст Патрокла, профиль, 9 августа 1843.

Фотография в Японии появляется сразу, как только страна открывается для внешних контактов. Так, в 1863 году Феличе Беато, до этого работавший в Китае и Индии, основывает

¹² Крэри, Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. – М.: V-A-C press, 2014. – С. 124–125.

¹³ Краусс, К. Фотографическое: опыт теории расхождений. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 39.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

| Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

фотостудию в портовом городе Иокогама¹⁴. Именно в Иокогаме формируется школа, в рамках которой создается набор узнаваемых образов ранней японской фотографии, коллекции которой представлены во многих музеях мира, включая Мультимеда Арт Музей в Москве¹⁵. Примечательна вариативность в бытовании и техническом исполнении этих снимков. Как правило, снимки, выполненные в технике альбуминовой печати, были раскрашены акварельными красками, однако качество печати и, особенно, раскраски варьировалось. Снимки могли собираться в альбомы или бытовать в виде отдельных отпечатков. Самое же важное – у одних и тех же снимков были разные аудитории. Если раньше исследователи обращали внимание, прежде всего, на роль ранней фотографии в формировании образа Японии у зарубежных зрителей, то теперь не менее значимым становится восприятие этих фотографий внутри страны. Я хотела бы сказать несколько слов именно об этом.

Внутри Японии фотография встраивалась в существовавшие изобразительные традиции и уподоблялась, в первую очередь, гравюре. Именно на внутреннего потребителя были рассчитаны снимки, раскрашенные наиболее тщательным образом. В фотографии, как и в гравюре, на первый план выходила сплошная поверхность листа (качество бумаги было не менее важно, чем качество печати и раскраски). Вне зависимости от техники выполнения (рисунок, живопись, гравюра, фотография), изображение взаимодействовало с листом, как каллиграфическая надпись. Изображение наносилось

на бумагу, оно соприкасалось с бумагой. Глаз зрителя повторял этот тактильный контакт. Лора Маркс связывает гаптическую визуальность не только с тактильными и кинестетическими эффектами в самом фильме, но и с восприятием разных (в том числе, в этнокультурном отношении) аудиторий¹⁶. Это в полной мере применимо к ранней японской фотографии. Восприятие этих снимков внутри Японии акцентирует тактильные эффекты поверхности, которые, по всей видимости, не были значимы для европейских зрителей. Однако само наличие этой другой аудитории усиливает гаптическую составляющую в восприятии, добавляя еще один «слой» к поверхности снимка.

В 1860-е годы в Европе активно развиваются формы оптической визуальности, однако, в ряде практик, в силу технических особенностей, актуализируются тактильные свойства поверхности. Рентгеновские снимки, полученные в 1895 году благодаря открытию рентгеновских лучей, воспроизводили для зрителей эффект изобретения фотографии¹⁷ (о природе видимых и невидимых лучей много рассуждал и Тальбот). Рентгеновский снимок, как и негатив, представляет светлое изображение на темном фоне, позволяющее сделать видимой структуру объекта (как фотография до этого позволяла увидеть структуру листа растения). Визуализация «невидимого» в рентгеновских снимках выражена более явно, однако и в фотографии в момент изобретения был этот потенциал. Кроме того, рентгеновские снимки сохраняют умозраительное свойство. Они адресованы глазу, при их исполнении важна техническая

¹⁴ Бажак, К. История фотографии. Возникновение изображения. – М.: АСТ; Астрель, 2003. – С. 123.

¹⁵ Выставка «Старинная японская фотография» из коллекции МАММ была показана в целом ряде российских городов. <https://mamm-mdf.ru/exhibitions/starinnaya-yaponskaya-fotografiya/>

¹⁶ Заметим, что в числе фильмов, которые анализирует Лора Маркс, есть работы американского режиссера Реи Тадзири, для которой значима японская традиция.

¹⁷ Jeffrey, I. Revisions: An Alternative History of Photography. National Museum of Photography, Film & Television, 1999. P. 74–77.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

| Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

точность, но смысл их не очевиден, они требуют расшифровки, опирающейся на классификацию форм.

Автохром – техника создания цветного фотографического изображения на материальной поверхности (в отличие от эффектов цвета, которые создавались при помощи проекции с использованием цветных фильтров) был изобретен братьями Люмьер в начале XX века и стал доступен для широкого круга профессиональных фотографов и любителей с 1907 года¹⁸. Несмотря на то, что количество произведенных пластин было весьма велико, каждая пластина оставалась уникальным изображением. Стеклопластиковая пластина имела многослойное покрытие, включающее окрашенные зерна картофельного крахмала, и требовала подсветки для лучшей видимости. Физическая фактура пластины и цветной характер изображения удерживали внимание на поверхности. Хотя автохром применялся при фотографировании самых разных сюжетов, включая события Первой мировой войны, можно заметить определенные предпочтения при выборе объекта съемки. К ним относятся натюрморты (в том числе, композиции из цветов), костюмы и интерьеры. Цвет используется как одновременно декоративный и аналитический элемент. Визуальное удовольствие и умоглядные характеристики видения здесь сосуществуют.

Наряду с эффектами поверхности в ранней фотографии большую роль играли эффекты объема, нашедшие наиболее полное выражение в стереофотографии.

Объемное восприятие предмета было основополагающим в XIX веке. «Снятие» предмета или вида – создание его подобия – предполагало объем. На передаче объема было основано обучение рисунку. При этом зрение (художни-

ка, но не зрителя) здесь сохраняет тактильные характеристики и известную умоглядность. Оно используется как аналитический инструмент. Тальбот предлагает фотографию как доступную замену долгому процессу обучения рисования: «Любители уже отложили карандаши и вооружились химическими растворами и камерами-обскурами. В особенности те любители – и их немало, – кто считал законы перспективы сложными для изучения и применения, а также те, кто, к несчастью, ленив, предпочитают использовать метод, избавляющий от этих сложностей»¹⁹.

Тальбот включает в книгу «Карандаш природы» два изображения бюста Патрокла, анфас и в профиль. В комментарии к Листу V. он замечает: «Скульптура допускает вариативность съемки. Статую можно поставить в любую позицию и под любым углом по отношению к солнцу, даже против солнца. Прямое падение света и падение света под углом дают существенную разницу эффектов. После того как сделан снимок статуи в одном положении, ее можно повернуть на пьедестале, так что солнечные лучи будут освещать ее по-другому. Это дает вариант не менее интересный, чем первый»²⁰. Свет как бы ощупывает статую, подобно руке скульптора. Те же принципы Тальбот использует при создании портретов людей (заметим, однако, что в вышедшие выпуски «Карандаша природы» не вошел ни один портрет). Он изображает модель в развороте, позволяя свету лепить объем.

Именно эффекты объема выходят на первый план в жанре портрета в ранней фото-

¹⁹ Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии: каталог, 6 февраля – 8 апреля 2018 / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; ред. Л. Никитина, Л. Платонова; авторы статей Ольга Аверьянова [и др.]. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. – С. 100.

²⁰ Там же.

¹⁸ Ibid. P. 77–81.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

| Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

графии. При всей привычности, за ними стоит идея объема как способа создания подобия. Взгляд при этом движется вокруг модели. В студийном портрете был наиболее распространен разворот в три четверти, но встречались и профильные фотографии, а также так называемые скульптурные портреты – изображения в общей рамке кадра одного и того же человека с разных точек зрения. На сочетании разных ракурсов была основана и антропометрическая фотография. Здесь задействованы не столько тактильная, сколько кинестетическая и проприоцептивная составляющие гаптического восприятия (чувство движения и ощущение тела в пространстве). При этом эффекты объема даже при использовании множественных ракурсов предполагают достраивание объекта до целого. Эта логика по-прежнему связана с умозрительным видением, отличающимся от спонтанного подвижного фрагментарного видения, которое во второй половине XIX века сопряжено с экспериментами в живописи, с одной стороны, и с массовыми оптическими развлечениями – с другой²¹.

Переходной формой от преимущественно тактильной (гаптической) визуальности к визуальности оптической была стереофотография. О роли стереофотографии в визуальной культуре XIX – начала XX века в последние годы написано достаточно много, я ограничусь только несколькими замечаниями. Сама идея изображения как снятия объема предмета или вида, как было сказано выше, вполне соответствует умозрению. Однако позиция зрителя здесь меняется. Ни открытие эффекта стереоскопии, ни использование стереоскопа невозможно без учета конкретных физиологических

особенностей человеческого зрения вообще, и зрения конкретного человека в частности. При этом человек одновременно задействует свой чувственный аппарат, и абстрагируется от него.

На это обращает внимание Елена Петровская, комментируя взгляды одного из восторженных почитателей стереоскопа, усовершенствовавших его технику, О. У. Холмса: «Наблюдения Холмса интересны тем, что они указывают на новый способ зрительского восприятия. Конструкция стереоскопа такова, что зритель буквально отсекает от себя все остальное (периферийное) пространство... В результате взгляд фиксируется на деталях объемного изображения, которые насколько обильны, что их рассмотрение требует продленного внимания»²². При этом важно, что стереоскоп не допускает плавного перехода между планами. Изображение строится как набор поверхностей, распределенных в (иллюзорном) пространстве. «Эта процедура столь увлекательна и всепоглощающа, что, согласно Холмсу, недалеки те времена, когда люди будут охотиться за кожей вещей, как теперь они охотятся за шкурами экзотических животных»²³.

Стереоскопическое изображение использовалось во всех жанрах, но особенно популярны были виды природных и городских ландшафтов, а также изображения интерьеров и мизансцен. В стереоскопическом изображении появляется идея движения взгляда, но взгляд зрителя движется от одного «слоя» изображения к другому и не предполагает выхода за рамку кадра и, в потенциале, – монтажа кадров.

В XX веке фотография окажется связанной с новым видением – технически опосредованным зрением, основанным на фрагментар-

²¹ См. Крэри, Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. – М.: V-A-C press, 2014. – С. 127–175.

²² Петровская, Е.В. Галлюцинаторная документальность // Петровская Е.В. Антифотография 2. – М.: Три квадрата, 2015. – С. 168.

²³ Там же.



Оксана Вячеславовна ГАВРИШИНА

| Эффекты поверхности и объема в ранней фотографии |

ном видении и монтаже фрагментов. Том Ганнинг подчеркивал связь эффектов раннего кино (кино аттракционов) с художественным авангардом. В фотографии эта связь сложнее. В ранней фотографии разрабатываются свойства непрерывной поверхности и движения, значимые для авангардного понимания фотографии. Однако в ранней фотографии эти характеристики имеют тактильное, а не визуальное основание.

Список литературы

- Бажак, К. История фотографии. Возникновение изображения. – М.: АСТ; Астрель, 2003. – 159 с.
- Визуальный образ и его медиум: культурные контексты и интерпретации / Отв. ред. И.Н. Захарченко, О.М. Щедрина. – М.: РГГУ, 2023. – 225 с.
- Краусс, К. Фотографическое: опыт теории расхождений. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 303 с.
- Крэри, Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. – М.: V-A-C press, 2014. – 248 с.
- Петровская, Е.В. Галлюцинаторная документальность // Петровская Е.В. Антифотография 2. – М.: Три квадрата, 2015. – С. 157–178.
- Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии: каталог, 6 февраля – 8 апреля 2018 / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; ред. Л. Никитина, Л. Платонова; авторы статей Ольга Аверьянова [и др.]. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018. – 227 с.
- Ganning, T. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde // The Cinema of Attractions Reloaded / Ed. W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 381–388.
- Jeffrey, I. Revisions: An Alternative History of Photography. National Museum of Photography, Film & Television, 1999. – 120 p.
- Marks, L. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke Univ. Press, 2000. – 322 p.



Oxana V. GAVRISHINA

| Surface and Three-dimensional Volume Effects in Early Photography |

Oxana V. GAVRISHINA

Russian State University for the Humanities
6 Miusskaya sq., Moscow, 125047, Russian Federation
Associate Professor of History and Theory of Culture Department
PhD (in Cultural History)
ORCID: 0000-0003-1438-6736
E-mail: gavr-oksana@yandex.ru

SURFACE AND THREE-DIMENSIONAL VOLUME EFFECTS IN EARLY PHOTOGRAPHY

The article examines the materiality of photography, which is realized not in the external characteristics of the photographic image, but in the very structure of perception. By analogy with the concept of early cinema (Tom Gunning), in which cinema as a form of new sensory experience is opposed to narrative cinematography, the article raises the question of the parameters of perception of early photography. The regime of the sensory in early photography was determined to a greater extent by tactile (haptic) rather than visual (pictorial) properties. Vision is based, on the one hand, on the “material” characteristics of the depicted object, and on the other – on its abstract characteristics (speculative visual mode). The tactile nature of perception is manifested in the effects of surface and three-dimensional volume. In the very first pictures (W.H.F. Talbot, Anna Atkins), photography is seen as a literal imprint – a surface: the picture does not depict, rather it duplicates the object. This is particularly easily seen in photographs of plants, fabric samples, and in the use of photography in producing facsimiles of manuscripts and drawings. In the following decades, similar effects can be detected in early Japanese photography, X-rays and autochrome plates. Three-dimensional effects in early photography are linked to the visual potential, but the tactile component is prominent here as well. Early photography resembles not so much painting as sculpture. Light, like

the hand of a sculptor, touches the object. This brings photography closer to a death mask and the art of mime. Three-dimensional perception was crucial in creating a “likeness”. The depiction of three-dimensional objects was the basis for teaching drawing. It is no coincidence that Talbot depicts sculptural heads in different projections. Anthropometric photography is based on the same principles. In photo studios the genre of the sculptural portrait – the image of the same person seen from different points of view – was offered until the middle of the 20th century. The tactile nature of photography as a three-dimensional image is most fully realized in stereoscopic photographs. When looking through a stereoscope, the image is broken down into planes (“the skin of things”). Many 19th century photographers implemented stereoscopic vision even in two-dimensional photographs. In the 20th century, photography will be associated with a new vision – technically mediated vision based on the montage of many fragments. However, in early photography the same technical characteristics actualize the material (tactile) perception.

Keywords: early photography, Tom Gunning, materiality, regime of the sensory, Laura Marks, haptic visuality, W.H.F. Talbot, Japanese colored photography, X-ray, autochrome, stereophotography



Oxana V. GAVRISHINA

| Surface and Three-dimensional Volume Effects in Early Photography |**References**

Bazhak, K. (2003). *Istorija fotografii. Vozniknovenie izobrazhenija* [Transl. from Bajac, Q. (2001) *L'Image révélée: L'invention de la photographie*. Gallimard]. Moscow: AST; Astrel.

Ganning, T. (2006). The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In Strauven, W. (Ed.) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press. 381–388.

Jeffrey, I. (1999). *Revisions: An Alternative History of Photography*. National Museum of Photography, Film & Television.

Krauss, K. (2014). *Fotograficheskoe: opyt teorii ras-hozhdenij* [Transl. from Krauss L. (1990) *Le Photographique: Pour Une Theorie Des Ecartes*. Éditions Macula]. M.: Ad Marginem Press.

Krjeri, Dzh. (2014). *Tehniki nabljudatelja. Videnie i sovremennost' v XIX veke* [Transl. from Crary, J. (1992) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. MIT Press]. Moscow: V-A-C press.

Marks, L. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke Univ. Press.

Petrovskaja, E. (2015). Galljucinatornaja dokumental'nost' [Hallucinatory documentary]. In Petrovskaja E.V. *Antifotografija 2*. Moscow: Tri kvadrata, 157–178. (In Russian).

Uil'jam Genri Foks Tal'bot. U istokov fotografii: katalog, 6 fevralja – 8 aprelja 2018. (2018). [William Henry Fox Talbot. The Origins of Photography: Catalogue, February 6 – April 8, 2018] Moscow; Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyh iskusstv im. A. S. Pushkina. (In Russian)

Zakharchenko, I., Shchedrina, O. (Eds.) (2023). *Vizual'nyj obraz i ego medium: kul'turnye konteksty i interpretacii* [Visual Image and its Medium: Cultural Contexts and Interpretations]. M.: RGGU. (In Russian).

