

ВЗГЛЯД В ГЛУБИНУ ВРЕМЕНИ: ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ МИФИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

О. А. Коваль

Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург, Россия
ox.koval@gmail.com

З. В. Казанцева

Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург, Россия
zlata.kazantseva@mail.ru

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ,
грант № 19-011-00371-а: «Парадигмальные “заблуждения”
и их влияние на культуру и общество»

В эссе предпринимается попытка представить искусство фотографии как особый способ отношений со временем. Ограничиваясь фиксацией момента настоящего, фотография тем не менее сохраняет в себе весь темпоральный спектр: с одной стороны, она корреспондирует с прошлым, выступая его документальным свидетельством, а с другой – всегда создается с перспективой последующего разглядывания, т. е. в ожидании довершающей ее актуализации в будущем. Уникальность такого соединения времен состоит в том, что настоящее здесь не вытесняет прошлое и не сменяется будущим, но все они сосуществуют вместе и наравне друг с другом. Подобной полнотой времен, согласно библейскому преданию, отличалась жизнь в раю. Мифопоэтическая модель, реконструируемая исходя из традиционного христианского учения о сотворении мира, предполагает абсолютный модус времени, который мыслится как переход от самотождественной вечности Бога к постоянной изменчивости человеческого бытия после грехопадения. Доведенная до совершенства техника фотографического запечатления реальности кажется полной противоположностью безыскусности первого человека, однако, как показывает предпринятый анализ, именно технические возможности современности предоставляют в наше распоряжение оптику, способную приблизить безвозвратно потерянный хронотоп рая. Возведение фотографии как искусства новой эпохи, эпохи модерн, к столь архаичным представлениям обосновывается в эссе путем привлечения философских размышлений Вальтера Беньямина. Его эсхатологическое понимание истории и вызванная таким пониманием ностальгия по утраченному человечеством идеальному состоянию позволяет

рассматривать и саму фотографию в качестве художественной рецепции образно-символической модели первовремени. Применяя к фотографии изобретенный Бенямином метод толкования времени в пространственных категориях, удастся установить ее определяющую роль в деле (вос)производства культурных смыслов, раскрыть секрет ее притягательности как идеализирующей действительность практики и обнаружить ее эвристический потенциал, допускающий новый взгляд на природу времени. От современного зрителя с его тягой к избыточной визуализации мира ускользает мифологический элемент фотографического искусства, легитимирующий «археологический» подход в изучении последнего и вносящий в процесс технической воспроизводимости новых медиа элемент чудесного. Магия фотографии сбывается как эхо первозданного универсума, в котором божественная вечность еще гарантирует бессмертие текущему моменту.

Ключевые слова: искусство фотографии, время, библейская модель времени, теория образа, Вальтер Беньямин, аура, модерн, медиальность.

A LOOK INTO THE DEPTH OF TIME: THE PHOTOGRAPHIC REPRODUCTION OF A MYTHICAL REALITY

Oxana A. Koval

Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg, Russia
ox.koval@gmail.com

Zlata V. Kazantseva

Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg, Russia
zlata.kazantseva@mail.ru

The essay attempts to present the art of photography as a special relationship with time. A photograph is most often seen as a fixation of the present moment. Nevertheless, it contains the entire temporal spectrum: on the one hand, it corresponds with the past, acting as its documentary evidence; on the other hand, it is always created with the prospect of subsequent viewing, i.e., in the anticipation of its completion in the future. The uniqueness of time connections in photographs lies in the fact that the present does not crowd out the past and does not give way to the future, but they all coexist on an equal basis. According to the biblical tradition, such a fullness of times was traced in life in paradise. The mythopoetic model, reconstructed on the basis of the traditional Christian doctrine of the world's creation, suggests an absolute *modus temporis*. It is thought as a transitional stage from the self-identical eternity of God to the constant variability of human existence after the Fall.

At first glance, the perfected technique of photography seems to be the exact opposite of the artlessness that distinguished the life of the first man. However, as the analysis shows, it is the technical capabilities of modernity that offer us special optics that can bring the lost chronotope of paradise closer. The reference of photography as the art of the new epoch, the epoch of modernity, to such archaic ideas is justified in the essay through the attraction of the philosophical reflections of Walter Benjamin. His eschatological understanding of history caused nostalgia for the ideal condition of being that was lost by mankind. This made it possible to consider photography as an artistic expression of the figurative and symbolic model of the initial time. If to apply the method of time interpretation in spatial categories Benjamin invented to photos, one can establish its important role in the (re)production of cultural meanings, reveal the secret of its attractiveness as an idealizing practice, and find its heuristic potential that opens a new perspective on the nature of time. The mythological element of the photographic art eludes the modern viewer due to excessive visualization of the world. However, it is this element that legitimizes the “archaeological” approach to the study of photography and introduces a certain element of the miraculous into the process of technical reproducibility of new media. The magic of photography manifests itself as an echo of the primeval universum, in which the divine eternity still guarantees the immortality of the current moment.

Keywords: art of photography, time, biblical model of time, image theory, Walter Benjamin, aura, modern, media.

DOI 10.23951/2312-7899-2020-3-156-167

Что-то как будто сдвигалось, всплывало со дна
И возникало, зеркалясь, как сумерки в скрипе
Сосен за окнами, смутно похожее на
Оттиск бессмертья на выцветшем дагерротипе.

Дмитрий Веденяпин

В отличие от всех прочих искусств, чьи творения – будь то готический шпиль, любовный сонет, фортепианный концерт или идиллический пейзаж – устремлены к вечности, фотография выстраивает свои отношения со временем в ином режиме: она намертво сцеплена со «здесь и сейчас» и призвана засвидетельствовать быстротечность мира. Правда, каждый моментальный снимок существует как бы сам по себе, дискретно, не отсылая к предыдущему и не предполагая последующего. Даже если представить себе гипотетическую возможность смонтировать воедино разные фото, за-

печатлевающие хронологию, скажем, одного дня, то все равно они будут противиться встраиванию в некоторую линейную перспективу. Отдельный кадр, хотя и фиксирует конкретный эпизод настоящего, репрезентирует нечто большее, чем простой переход от того, что было, к тому, что будет, именуемый точкой «теперь». В этом застывшем мгновении имплицитно содержится вся полнота темпорального спектра: начало, продолжение и конец. Таким образом, связь фотографии с реальностью, дубликатом которой она якобы выступает, оказывается не столь однозначной, как принято считать. В узких рамках проявленного снимка аккумулируется избыточная энергия времени, за счет чего он приобретает свою глубину.

Временной горизонт составляет природу фотографии. Но именно поэтому к ней можно обратиться, чтобы прояснить природу самого времени. Чему способствует, кроме прочего, странная особенность этого искусства – быть сразу и внутри времени, и словно бы вне его. Миг «сейчас», остановленный объективом камеры, по определению, давно канул в прошлое, однако на фотоснимке он остался точно таким же, каким был тогда. И всматриваясь в него сегодня, мы актуализируем прошедшее время, оживляя все его детали и частности и совмещая тем самым два темпоральных плана¹. Зрителю предоставляется редкий шанс синхронизировать настоящее снимка и настоящее его разглядывания. С другой стороны, в окончательности замершей секунды предугадывается будущее – в его негативном модусе смерти². Таким образом фотография, являясь выхваченным визуальным мгновением, передает некую завершенность времени, каковой в череде его безостановочного движения не предполагается: даже крайне изменчивые по своей сути, сиюминутные вещи, допустим, языки пламени, навечно замирают на репродукциях. К образу минувшего, удостоившегося права пребывать в настоящем, примешивается призрачный флер грядущего.

Будучи классифицируема скорее как техническое новшество, нежели как творческое ремесло, фотография далеко не сразу получила полноценный статус художественной деятельности. Зато она довольно быстро обрела широкое распространение и признание в обществе в качестве надежного поставщика документального иллюстративного материала. Такая посредническая роль позволяет увидеть в ней определенную референциальную систему, своеобразный язык, которым говорит сама действительность. Уникальность

¹ Значение данного аспекта фотографии для формирования социального опыта постпамяти подчеркивает в своих *memory studies* Марианна Хирш, см.: [Hirsch 1997].

² Это свойство фотографии Ролан Барт сделал лейтмотивом своей книги, см.: [Барт 2011, 163–171].

снимка сродни уникальности высказывания – в том смысле, в каком понимал речь Соссюр, утверждая, что в языке нет ничего кроме различий [Соссюр 1977, 152]³. Подобно тому как в XX в. сменилось представление о языке и из вспомогательного инструмента он превратился в необходимое условие мышления и действия, так и фотография претерпела существенные преобразования: она перестала восприниматься как копия реальности, а сама начала играть роль того, что эту реальность формирует. Не утрачивая своей функции отображения того, что есть, она между тем приобретает дополнительное измерение, которое приравнивает ее к искусству: фотография создает некое имагинальное пространство – за счет концентрации времени и взаимодействия его различных модусов. Причем этот имагинальный, фиктивный мир, постепенно проступающий на фотобумаге, ничем не уступает в подлинности миру реальному.

Развивая мысль Вальтера Беньямина из его программно сочинения «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) об изменении самого человеческого восприятия с наступлением эры новых медийных средств [Беньямин 2013б, 69–71]⁴, можно прийти к выводу, что фотография, раздвигая привычные границы схватывания времени, создает небывалый прецедент, которому больше подошло бы определение из богословского словаря – «полнота времен». Подобно тому как каждая вещь в только что созданном Богом мире искрится своим совершенством, так и застывшие на фотографии предметы или лица излучают некое сияние, которое Беньямин называет аурой, заимствуя это слово из терминологического обихода кружка Штефана Георге, где оно имело значение «воздуха жизни» или «душевной оболочки мира явлений»⁵. Сохранившиеся на снимке вещи теряют свою практическую подручность и предоставляют себя незаинтересованному разглядыванию, и этим они тоже напоминают плоды божественных трудов. В начале времен не требовалось обнаруживать собственную полезность, чтобы раскрыться в своем существе, и вещи в раю скорее походили на идеальные образы, на эйдосы, вызывающие к чистой созерцательности, чем на набор инструментов.

³ Тему сопоставления фотографий и имен, опираясь на аналитическую философию, оригинально развивает Мартин Зеель, см.: [Seel 1996].

⁴ Сьюзен Зонтаг в своей книге «О фотографии» (1977), тоже ставшей канонической, радикализует эту интуицию Беньямина: «Вездесущность фотографий оказывает непредсказуемое влияние на наше этическое чувство. Дублируя наш и без того загроможденный мир его изображениями, фотография позволяет нам поверить, что мир более доступен, чем на самом деле» [Сонтаг 2013, 39].

⁵ См. об этом подробнее: [Broderson 2005, 117; Jäger 2017, 302–303].

Такова же магия первых фотографий. Привычные предметы обстановки и окружающего мира, знакомые и ничем не примечательные, вдруг обнажали свою индивидуальность и неповторимость. Выпавшие из ряда себе подобных, в котором было легко затеряться, они представляли будто пойманными врасплох, во всей своей уязвимости и незащищенности. Этот гипнотический эффект дебютных фотокадров обусловлен качественно иной временной конфигурацией: лишенные длительности как нескончаемого потока безразлично сменяющих друг друга одинаковых моментов вещи и люди на снимках вбирают в себя потенцию сбывания всех трех темпоральных категорий разом. По мнению Беньямина, не в последнюю очередь такое прикосновение к истоку времени стало возможным благодаря как раз технической составляющей процесса фотографирования: «Сама техника побуждала модели жить не от мгновения к мгновению, а вживаться в каждый миг; во время длинной выдержки этих снимков модели словно вращались в изображение и тем самым вступали в самый решительный контраст с явлениями на моментальном снимке <...>. Все в этих ранних снимках было ориентировано на длительное время; <...> даже складки, в которые собирается на этих изображениях одежда, держатся дольше. Достаточно лишь взглянуть на сюртук Шеллинга; он совершенно определенно готов отправиться в вечность вместе с его хозяином, его складки не менее значимы, чем морщины на лице философа» [Беньямин 2013 а, 14–15].

Однако роль технического компонента в искусстве фотографии довольно амбивалентна. С одной стороны, появление фотографии стало возможным исключительно благодаря технике, с другой – развитие последней способствовало не только ее быстрому взлету, но и скорому упадку. Тиражируемость того, что могло бы (и должно бы, коль скоро речь идет об искусстве) оставаться идеальным феноменом, сравнительно скоро привела к снижению высоких стандартов – к банализации образов, деградации вкуса и «потере ауры». «Очищение предмета от его оболочки, – пишет Беньямин, – разрушение ауры представляют собой характерный признак того восприятия, у которого чувство однотипного относительно ко всему в этом мире настолько выросло, что оно с помощью репродукции добивается однотипности даже от уникальных явлений» [Беньямин 2013 а, 23]⁶. Получается, что, открыв измерение темпоральной

⁶ Важной причиной расколдовывания мира Беньямин считает безответность взгляда, которую порождает объектив, смотрящий только в одну сторону [см.: Беньямин 2004, 224–225]. О нюансах беньяминовской теории фотографии см.: [Schwepenhäuser 2001; Emerling 2012, 17–42].

глубины, фотография в силу своей технической воспроизводимости породила массовый спрос и тем самым повлекла за собой стандартизацию восприятия, которая, в свой черед, спровоцировала поворот фотографии к чуждой ей изначально серийности⁷.

Прогресс вызвал преобразования не только в той сфере, которая касается технического оснащения фотоаппаратов, но и внес свои коррективы в отношения человека со временем. Изменилось само переживание мгновения: фотография теперь действительно может зафиксировать доли секунды, но она потеряла ту ценность всматривания в момент, которую имела в начале своего развития. Магическое пространство фотографического настоящего, образуя разрыв во времени, позволяло сделать остановку в темпоральном континууме хронологически развертывающейся истории человечества, неуклонно мчащейся к своему катастрофическому концу. Эта остановка делала возможным взгляд назад, в далекое первородное прошлое, не знавшее еще разделения на временные отрезки. Такому парадоксальному совмещению современности и архаики тоже отыскивается символическая иллюстрация у Беньямина. Во фрагменте «О понятии истории» (1939) философ, объясняя свое сотериологическое видение конца времен, привлекает образ ангела с рисунка Пауля Клее «Angelus Novus». Неземное существо в отличие от человека, который устремлен навстречу всему новому, отворачивается от грядущего, где, как ему ведомо, громоздятся одни руины: «Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал» [Беньямин 2012, 242]. (Беньямин идентифицировал себя с этим ангелом, и в его собственных сочинениях, какими бы разноплановыми они ни были, просматривается та же попытка спасти от забвения осколки прошлого того мира, который исчезает прямо на глазах. Английский искусствовед Джон Бёрджер, характеризуя подход Беньямина в целом, обращается к тем же темпоральным категориям и библейским представлениям, только рай используется им как метафора будущего, место обетования праведников: «Ход времени, так его увлекавший, не заканчивался на поверхности произведения – время проникало внутрь и приводило его в “загробную жизнь” произведения. В этой загробной жизни,

⁷ Ключевые моменты социально-аффективной эксплуатации фотографического изображения подробно освещаются в книге [Бурдьё и др. 2014].

которая начинается, когда произведение достигает “возраста своей славы”, происходит выход за рамки прежнего индивидуального существования, совсем как это должно происходить с душой в традиционном христианском раю. Произведение входит в совокупность того, что настоящее унаследовало от прошлого, и, входя в эту совокупность, изменяет ее» [Бёрджер 2014, 75].)

Кажется, что фотография измеряема тем моментом, который на ней запечатлен, т. е. мигом, мгновением или любой другой единицей, которая так минимальна, что практически неуловима (впрочем, это не мешает ей быть основой всех временных форм). Однако мимолетный характер этой единицы не дает сблизить ее с фотографией: рождение нового мгновения вызывает упразднение старого, в то время как каждая фотография существует обособленно и никак не влияет на другую. Ни один снимок не может быть повторен: он всякий раз новый и фиксирует лишь отдельно взятый отрезок времени. Такая способность задерживать движение времени сообщает фотографии свойство непреходящего постоянства. В одном и том же виде конкретный кадр проходит сквозь время именно потому, что его внутренняя природа пребывает вне его. Фото цветет, рвется, как любая другая вещь земного мира, но его содержание остается прежним. Неизменный характер фотографии диалектичен по отношению к хронологической реальности: с одной стороны, выхваченный камерой момент отсылает к теме вечности, с другой – еще недавно он сам был частью временного порядка⁸.

Вписанность фотоискусства в исторический континуум подчеркивает и то обстоятельство, что даже его появление обусловлено наступлением новой эпохи – не только в плане совершенствования техники, но и в смысле духа времени, которое неслучайно зовется «модерном». Прежде чем первый кадр стал возможен, должно было свершиться множество событий. Один-единственный снимок вбирает в себя весь путь развития человечества, как если бы он был некой нулевой точкой, возникшей в результате сжатия перспективы. Вмещающая в себя все прошедшие этапы человеческого существования, фотография прерывает их с особым чувством власти над временем. Не в последнюю очередь с подобным ощущением собственного всемогущества, которое снимок внушает любому зрителю, связано и быстрое превращение фотографии в товар, легкодоступный и ходовой. Усиливающаяся «потребность владеть предметом в непосредственной близости в его изображении» [Беньямин 2013 а,

⁸ О фотографическом «сейчас» и о формах времени, присущих фотографии, подробнее см.: [Arndtz 2013, 199–237].

23] может быть рассмотрена как отголосок некоего коллективного архетипа, который берет начало в библейской легенде о рае, где все было послушно и подначально человеку, венцу природы⁹. Утраченное вместе с грехопадением блаженное состояние безусловного превосходства, которое фотоизображение симулирует благодаря соединению времен, и есть, по-видимому, то оптическое бессознательное, которое, по мнению Беньямина, искусство фотографии способно визуализировать, «ведь природа, обращенная к камере, – это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным» [Беньямин 2013 а, 12]¹⁰. Снимок дарует зрителю иллюзию обладания тем, что на нем отпечаталось. Ибо фотография – это мир в миниатюре, как выразилась Зонтаг, обыгрывая словесный оборот самого Беньямина [Зонтаг 1997, 149]. Провокативная идея немецкого мыслителя о превосходстве копии над оригиналом также получает в очерченном контексте необычное звучание: лишь в прихотливой игре копий, когда одна фотография отсылает к другой, та – к третьей и так до бесконечности, удостоверяется существование и учреждается подлинность давно потерянного оригинала.

И загадочное понятие ауры обретает в декорациях библейского предания свою питательную аллегорическую среду. Оживающие на ранних снимках лица и вещи, окруженные золотистой дымкой ауры, напоминающей нимбы святых на древних фресках, предстают как будто в их первоизданном виде, усиливая, с одной стороны, щемящее чувство ностальгии, тоски по раю, а с другой – доводя до ясного сознания всегда присутствующую на периферии мысль о невозможности возвращения, о бесповоротности грехопадения. Ставя прямой вопрос, что же такое аура, Беньямин, на первый взгляд, словно бы уходит от ответа: «Странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был» [Беньямин 2013а, 23]. Это расплывчатое определение, если навести на него фокус темпоральной резкости, становится более четким. Заменяв пространственные категории дали и близости их временными аналогами, можно получить формулу фотографической алхимии: тогда описываемое Беньямином

⁹ Трактовки фотографии как медиального расширения мифического символизма известны в критической литературе [см., напр.: Sohnep 2008, 146–153], правда, они, как правило, не апеллируют к христианской модели первоизданного, даже когда обыгрывают новозаветные сюжеты [Diekmann 2003, 145–173].

¹⁰ Здесь можно вспомнить теорию Елены Петровской о специфичной образности современной фотографии, выражающейся формулой «показывать не изображая» [Петровская 2010, 27].

ощущение есть не что иное, как невозможное приближение прошлого путем постепенного срезания его исторических пластов вплоть до обнаружения исходной сердцевины, Адамова модуса времени, и при этом без необходимости покидать пределы настоящего.

Такого рода инверсия, подменяющая *locus tempus*’ом, не допустимая с точки зрения строгой рациональности традиционного мышления, в случае Беньямина вполне оправдана. В своем масштабном исследовании, посвященном барочной драме, он производит аналогичный маневр, усматривая в стратегии театра барокко тот же прием – понимать движение времени в пространственных образах [Беньямин 2002, 69]¹¹. Кроме того, философу гораздо удобнее было выстраивать свое теоретизирование как метатопологию, нежели как метахронологию. По верному наблюдению Сьюзен Зонтаг, время выступало для него синонимом «гнета, несовершенства, повторения, ограниченности. Во времени всякий из нас – лишь то, что он есть (и всегда был). Иное дело – пространство: здесь каждый может стать другим. <...> Время не просто сносит с курса, оно толкает в спину, загоняя в узкий лаз из настоящего в будущее. Пространство же распахнуто, богато возможностями, местами, перекрестками, аркадами, боковыми ходами, путями назад, тупиками, улицами с односторонним движением» [Зонтаг 1997, 143]. Предпосялая своей дефиниции ауры нечто вроде заголовка, Беньямин на самом деле указывает этим «странным сплетением места и времени» на обнаруженный им переход, в котором одна априорная форма чувственности способна превратиться в другую. Вполне может стать, что фотография оттого так завораживает воображение Беньямина, что и сама она предстает чем-то вроде трансформирующего устройства, в котором совершается таинственная метаморфоза: пытаясь запечатлеть определенную констелляцию предметов в пространстве, мы получаем слепок времени, чей онтологический статус на порядок выше любого из отдельно взятых моментов настоящего, прошлого или будущего.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Барт 2011 – *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011.
- Беньямин 2002 – *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002.

¹¹ См. об этом подробнее: [Джеймисон 2014, 124].

- Беньямин 2004 – *Беньямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 47–234.
- Беньямин 2012 – *Беньямин В.* О понятии истории // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 237–253.
- Беньямин 2013а – *Беньямин В.* Краткая история фотографии // Беньямин В. Краткая история фотографии: эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 7–35.
- Беньямин 2013б – *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии: эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 60–116.
- Бёрджер 2014 – *Бёрджер Дж.* Вальтер Беньямин // Бёрджер Дж. Фотография и ее предназначение: эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 69–79.
- Бурдье и др. 2014 – *Бурдье П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К.* Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М.: Праксис, 2014.
- Джеймисон 2014 – *Джеймисон Ф.* Вальтер Беньямин, или Ностальгия // Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 116–136.
- Зонтаг 1997 – *Зонтаг С.* Под знаком Сатурна // Зонтаг С. Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 138–155.
- Петровская 2010 – *Петровская Е.* Теория образа. М.: РГГУ, 2010.
- Сонтаг 2013 – *Сонтаг С.* В Платоновой пещере // Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 11–40.
- Соссюр 1977 – *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 31–273.
- Arndtz 2013 – *Arndtz F.* Philosophie der Fotografie. Paderborn, München: Fink, 2013.
- Brodersen 2005 – *Brodersen M.* Walter Benjamin. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.
- Cohnen 2008 – *Cohnen Th.* Fotografischer Kosmos: der Beitrag eines Mediums zur visuellen Ordnung der Welt. Bielefeld: transcript, 2008.
- Diekmann 2003 – *Diekmann St.* Mythologien der Fotografie: Abriß zur Diskursgeschichte eines Mediums. München: Fink, 2003.
- Emerling 2012 – *Emerling J.* Photography: History and Theory. London: Routledge, 2012.
- Hirsch 1997 – *Hirsch M.* Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

Jäger 2017 – *Jäger L.* Walter Benjamin: Das Leben eines Unvollendeten. Berlin: Rowohlt, 2017.

Schweppenhäuser 2001 – *Schweppenhäuser G.* Bildkraft, prismatische Arbeit und ideologische Spiegelwelten. Medienästhetik und Photographie bei Walter Benjamin // Schweppenhäuser G. Die Fluchtbahn des Subjekts. Münster: Lit, 2001. S. 185–206.

Seel 1996 – *Seel M.* Fotografien sind wie Namen // Seel M. Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt a. M., 1996. S. 82–103.

Материал поступил в редакцию 23.01.2019

Материал поступил в редакцию после рецензирования 04.07.2020