О. В. ГАВРИШИНА

Гавришина Оксана Вячеславовна
кандидат культурологии
доцент, кафедра истории и теории культуры,
Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (495) 250-68-27
E-mail: gavr-oksana@yandex.ru

Фотография как руина

Аннотация. В статье «руина» рассматривается как смысловая конструкция, обладающая существенным теоретическим потенциалом при анализе фотографии. Руина, в особенности «современная», представлена как многослойный объект, где не только сосуществуют в одном пространстве «прошлое» и «настоящее», но где зритель лишен устойчивой точки зрения, тем самым вводятся принципиально множественные перспективы в отношении «прошлого». В качестве примеров в статье рассматриваются серия «Поля сражений» современного американского фотографа Салли Манн и стереопары фотографа-любителя начала XX в. Сергея Челнокова. Салли Манн добивается эффекта наложения разных исторических «времен», используя в современной съемке фототехнику XIX в., тогда как в корпусе фотографий Челнокова технические характеристики стереоизображений позволяют современному зрителю по-новому выстроить отношения с прошлым на концептуальном уровне.

Ключевые слова: руина, «современность», темпоральные структуры, А. Хёйссен, фотография, материальность, Салли Манн, Сергей Челноков

Первоначально интерес к теме руин возник у меня в связи с современной американской фотографией[1]. В 1935 г. немецкий историк искусства Хорст Янсон написал весьма категорично: «В Америке нет руин» [Puff 2010: 253]. Теперь в них, как кажется, нет недостатка.

В 2000-е годы выходит целый ряд фотоальбомов с повторяющимся с небольшими вариациями заглавием «Американские руины»[2]. Они представляют зрителю полуразрушенные или разрушающиеся на глазах заброшенные зда-

[1] В основу статьи лег доклад на международной конференции «О чем мы говорим, когда мы говорим о фотографии?» (НИУ «Высшая школа экономики», Москва, 11–13 декабря 2014 г.). Данная статья является переработанным и дополненным вариантом статьи, посвященной изображению руин в современной американской фотографии [Гавришина 2013].

[2] Назовем лишь некоторые: [Vergara 2003; Drooker 2007; Vanden Brink 2009].

© О. В. ГАВРИШИНА
DOI: 10.22394/2412-9410-2018-4-3-59-67

ния на территории США. Зачастую именно угроза их полного исчезновения побуждает фотографов взяться за камеру. Эти здания можно обнаружить в исторических центрах больших и малых городов[3], в удаленных сельских районах, вдоль линий железных дорог, которые больше не используются по назначению. Хотя выбор региона в пределах страны и типа зданий, подлежащих фотофиксации, может варьироваться от проекта к проекту, отсылка к Америке в заглавии означает не просто географическую привязку. «Американские» руины означает руины «современные».

Речь идет не только о том, что основная жилая и промышленная застройка в США относится ко второй половине XIX — началу XX в. Многие типы привлекающего внимание фотографов архитектурного ландшафта несут на себе отпечаток образа Америки как нового типа общества, связанного с идеей технического прогресса и социальных перспектив, — модерного общества.

Интерес к «современным руинам» в США является частным примером более широкой тенденции. В ряду подобных руин можно назвать выведенные из эксплуатации шахты и металлургические заводы в Германии и Великобритании, многочисленные заброшенные промышленные и инфраструктурные объекты на территории бывшего Советского Союза[4], стремительно исчезающие памятники колониальной архитектуры в самых разных частях света. Но есть и руины иного рода — разрушения, вызванные не медленным устареванием и ветшанием, а возникшие насильственно, в результате войн, природных и техногенных катастроф. Печальные примеры множатся на наших глазах.

Этот перечень далеко не случаен. Разрушающиеся здания второй половины XIX — начала XXI в. представляют интерес не только для историка архитектуры. Их плотность, локализация, типология не в меньшей степени свидетельствуют о социальной и властной архитектонике. Руинизированное состояние при этом не ослабляет, а усиливает их аналитический потенциал.

Руина — сложный объект, не любые развалины воспринимаются как руина. В последние десятилетия произошел существенный смысловой сдвиг: развалины, которые воспринимались как здания, находящиеся в аварийном состоянии, требующие скорейшего ремонта или сноса, становятся средоточием особого опыта. Как древние камни в XVIII в., современные развалины вмещают целую гамму значений — живописного, элегического, но более всего возвышенного (sublime)[5]. Они становятся Руинами. С чем связан этот смысловой сдвиг? Что отличает «современную» руину от «древней»?

В числе наиболее интересных работ, посвященных мотиву «современной» руины, можно назвать статьи американского германиста Андреаса Хёйссена

---

[3] Наиболее яркий пример руинизации застройки исторического центра города в США дает Детройт (штат Мичиган), некогда бывший центром автомобильной промышленности [Austin 2010].

[4] Особый случай, наиболее последовательно выражающий эту тенденцию, — разрушающиеся здания в зоне заражения Чернобыльской АЭС, являющиеся объектом пристального внимания фотографов. См., например, чернобыльскую серию американского фотографа Роберта Полидори [Polidori 2003]. Полидори, работающий в рамках архитектурной фотографии, проявляет особый интерес к мотиву «руины». В числе других его проектов — Новый Орлеан после урагана «Катрина», современное состояние архитектуры дореволюционной Гаваны, залы Лувра в период реставрации.

[5] См. также: [Шёнле 2018].

[Huyssen 2006]. Не случайно, как кажется, именно его текст открывает концептуально продуманный и прекрасно составленный сборник статей «Руины современности», подготовленный Андреасом Шёнле, много и последовательно занимавшимся темой руин, и Джулией Хелл [Hell, Schönle 2010]. Как и составители сборника, Андреас Хёйссен рассматривает руину в первую очередь не как материальный объект, а как смысловую конструкцию. Он говорит о руине как о типе воображения, или же, что важно в контексте нашего рассуждения, как о своеобразной оптике, имеющей отношение к пониманию времени.

Для «современности» (Modernity), понимаемой как в широких (Новое время), так и в узких (индустриальное общество) хронологических рамках, характерно представление о различии в темпоральных структурах «прошлого», «настоящего» и «будущего» [Kozellek 2004]. Функции каждого из «времен» в культуре модерна четко закреплены. Одно время не перетекает свободно в другое со сменой дат календаря.

Руины, интерес к которым в Европе особенно возрос в предромантическую и романтическую эпоху, отвечали в культуре за идею «прошлого»: именно в этот период «прошлое» обретает самостоятельную ценность. «Прошлое» отстоит от «настоящего», однако дистанция между ними — не временна́я. «Прошлое» несет в себе саму идею различия — множественности не только типов социального устройства, но и способов мировосприятия, в конечном итоге само́го «человеческого». Созерцание руин было приобщением к этому опыту различия.

При этом в общей смысловой конструкции времени, которая складывается к концу XVIII в. («прошлое — настоящее — будущее»), идея множественности, несводимого к универсальной норме многообразия опыта сочеталась с идеей единства и общей направленности национальной истории. «Прошлое» отделено от «настоящего», но оно удостоверяет и поддерживает идею «настоящего». Только открытие ценности общего «настоящего» порождает потребность в идее целостного, не разделенного на множество частных историй «прошлого». Подобное видение прошлого предполагало наличие единой перспективы и единого коллективного субъекта. Не случайно открытие исторического сознания совпадает по времени со становлением национальных государств и колониальных империй.

Иными словами, «прошлое» и «будущее» являются не предшествующим и последующим временами в отношении «настоящего», но проекциями «настоящего», выполненными по особым правилам. Когда становится возможным распространить значения руины на постройки второй половины XIX — XX в., не просто расширяется зона «прошлого», но нарушается дистанция между «прошлым» и «настоящим», ломается проекция. Это свидетельствует о сдвиге в представлениях о базовых темпоральных структурах, свойственных модерному обществу, и одновременно об их разоблачении [Шёнле 2009].

При созерцании «современной» руины наложение различных временны́х пластов производит эффект, отличный от созерцания руины «древней». «Прошлое» и «настоящее» сосуществуют в руине в конкретной материальной данности[6]. Однако если раньше созерцание руины приводило человека к осозна-

[6] Ср. характеристику руины в классическом тексте немецкого философа и социолога культуры Георга Зиммеля: «Руина — эта высшая форма выражения прошлого в настоящем» [Зиммель 1996: 233].

нию автономности «прошлого», теперь на первый план выходит само напластование «времен»: становится невозможно связать «прошлое» и «настоящее» привычным образом, в конечном счете невозможно мыслить «будущее».

В качестве ключевого примера для анализа Хёйссен избирает гравюры итальянского художника Джованни Баттиста Пиранези 1760-х годов, в особенности серию «Темницы». Пиранези важен для Хейссена как источник не просто определенного типа образности, но и как источник теории, вмещающей всю сложность представлений о руине «древней» и «современной». Он рассматривает «Темницы» как своего рода протомодернистский объект. В своем анализе гравюр Пиранези Хейссен переносит акцент с изображения на фигуру зрителя. В этой серии зрителю не предлагается фиксированной точки зрения, напротив, взгляд рассматривающего листы Пиранези теряется в бесконечных перспективах.

> Пиранези отказывается воспроизводить равномерно освещенные пространства, где низ и верх, внутреннее и внешнее четко разделены. Вместо этого его изображения изобилуют переходами и мостами, пролетами лестниц, проходными комнатами и коридорами. Хотя сами архитектурные элементы темниц массивны и статичны, они предполагают идею движения, направленного одновременно вперед и вспять, вверх и вниз, и это затрудняет взгляд зрителя, лишает его ориентиров. Вместо того чтобы рассматривать ограниченные пространства с четко заданной позиции на безопасной дистанции, зритель оказывается внутри все более разрастающегося лабиринта лестниц, мостов и переходов, ведущих в бесконечную глубину во всех доступных взгляду направлениях. Сам взгляд зрителя оказывается заключенным в темницу: изображенные пространства затягивают зрителя и заключают его внутри изображения, поскольку он не может найти устойчивую точку зрения, следуя за новыми и новыми поворотами в лабиринте [Huyssen 2006: 18].

По Хёйссену, Пиранези вводит логику многофокусного зрения, которая чревата смешением темпоральной и пространственной логик. Однако если оставить на некоторое время в стороне негативные ассоциации, связные с образом темницы, описанные пространства и тип многофокусного зрения в гравюрах Пиранези обнаруживают поразительное сходство с модернистскими художественными практиками, такими как кубизм, конструктивизм и сюрреализм. Многофокусное зрение Пиранези — не новый, но, в сущности, очень знакомый для зрителя начала XXI в. тип зрения. В авангарде новое (многофокусное) зрение было решающим приемом для открытия новой социальной реальности. Это было зрение, направленное в будущее. Теперь ситуация меняется. Из проекта они превращаются в руину. Проекция «будущего» становится проекцией «прошлого». Но это далеко не только скорбное зрелище.

Многофокусное зрение, которое никогда не сможет обнаружить опоры, обладает существенными преимуществами. Мы не только приобретаем возможность увидеть со стороны действие темпорального механизма, характерного для XIX–XX вв. Мы получаем доступ к новой субъективности, в первую очередь это касается коллективного опыта. Нам оказывается доступна новая версия «историчности», в которой «прошлое» вводится не через отсылку ко времени, но через связь с конкретным местом, которая осуществляется при помощи определенных визуальных стратегий.

Руина вводит представление о многослойности любого объекта и типа опыта, об удержании в фокусе одновременно разных пластов времени и разных перспектив. Даже в отсутствии материального объекта мы можем в конкретном месте в конкретных обстоятельствах задействовать руину как тип воображения и оптическую стратегию.

В этом отношении открывается особый потенциал фотографии как зрения-руины, который еще предстоит реализовать. И речь идет далеко не только о предъявлении фотографий, запечатлевших конкретное место в прошлом (хотя и это может обладать сильным воздействием). Связь фотографии с идеями прошлого и свидетельства не менее важна, чем связь фотографии с идеей нового зрения (нового видения) в авангарде. Фотографическое изображение, в том числе по своим техническим характеристикам, является многослойным и многофокусным. Мне кажется чрезвычайно плодотворным представить эти свойства фотографии как аналитическую возможность.

Я приведу два примера.

Первый — серия «Поля сражений» («Battlefields»), снятая американским фотографом Салли Манн в начале 2000-х годов[7]. Это современные фотографии полей сражений Гражданской войны в США, выполненные при помощи фотокамеры и с использованием фотографического процесса, которым фотографы пользовались в 1860-е годы. Эти снимки изначально не публиковались как отдельная серия. Они были включены в два альбома Салли Манн «Что остается» [Mann 2003] и «Глубоко на Юг» [Mann 2005].

Салли Манн живет на американском Юге. Эта локализация для нее очень важна: конкретика, привязка к месту вообще играет для нее очень большую роль. Она работает со своим непосредственным окружением, снимая своих детей, своего супруга, местный ландшафт. При этом она зачастую использует архаическую фотокамеру и фотографические процессы.

Формально среди объектов съемки «Полей сражений» нет руин. Ничто в современном пейзаже не несет следов человеческих страданий. Но тем сильнее выявляется роль самой фотографии как руины.

Салли Манн, как было отмечено, работает с архаическими фотографической техникой и химическими процессами. В «Полях сражений» она использовала большеформатную камеру вроде той, что были у фотографов эпохи Гражданской войны, работавших под руководством Александра Гарднера, стеклянные негативы и мокроколлоидный процесс (амбротипию)[8]. Все это делает сам процесс съемки (довольно длительный) и материальные свойства стекла, бумаги, химикатов чрезвычайно важными. Именно материальность самой фотографии, а не объекта съемки начинает отвечать за подлинность и уникальность. Это связано в первую очередь с визуальным опытом зрителя, соотносящего определенный тип фотографической техники с определенным временем. Но важна не только эта историческая привязка: Манн рассматривает технические и материальные характеристики фотографии как содержательные.

---

[7] С фотографиями можно познакомиться на сайте фотографа (http://sallymann.com/selected-works/battlefields), однако качество оригинальной печати практически невозможно передать при оцифровке, и это необходимо учитывать.

[8] Этот выбор Салли Манн делает осознанно. См. документальный фильм Стивена Кантера «What remains: The life and work of Sally Mann» (2005).

Мокроколлоидный процесс весьма сложен и неудобен, особенно для работы в походных условиях. Подготовленная пластина должна быть экспонирована сразу же, на месте, пока коллодий еще не высох, а затем, сразу после экспонирования, необходимо проявить и закрепить изображение. Для Манн чрезвычайно важен момент случайности, который реализуется при этом. Она принципиально работала не в закрытом помещении, а на открытом воздухе. Коллодий имеет довольно густую консистенцию, он может неровным слоем лечь на стекло, дуновение ветра может оставить едва приметную рябь, на стекло и на уже покрытую коллодием пластину могут оседать пыль, фрагменты веточек и листьев. Эти мелкие погрешности, бывшие неизбежностью в середине XIX в., становятся смыслообразующими для Манн.

Обработанная химикатами стеклянная пластина становится в буквальном смысле напластованием времени, в котором сочетаются созданное руками человека и действие природных сил. Не будем забывать о том, что коллодий представляет собой в буквальном смысле пленку — слой, который накладывается поверх стекла. Именно эти погрешности начинают определять смысл снимка. Сражение при Геттисберге или Энтитеме ускользает как объект прямого изображения. Собственно, и фотографы, присутствовавшие на полях боя, не могли запечатлеть «само» сражение: они снимали до или после боя. Материальность фотографического процесса позволяет Манн приблизиться не только к самому событию в прошлом, но и к телесному опыту страдающих людей: коллодий в середине XIX в. наряду с фотографией использовался в полевой медицине для обработки ран.

Негативы на стекле и сделанные с них отпечатки позволяют создать многослойное изображение, соединить в одном физическом пространстве разные эпохи (прошлое и настоящее), разные структуры опыта (опыт победы и поражения, страдания и смерти), разные масштабы (национальной и локальной истории, коллективной памяти и личного переживания).

Эта принципиальная множественность, невозможность ограничиться одной логикой взгляда порождает эффект «беспокойства», «странности», «жуткого», который так часто связывают с рассматриваемой серией фотографий Салли Манн. В то же время это и характеристики опыта созерцания «современной» руины.

Второй пример — фотографический архив Сергея Васильевича Челнокова [Митурич и др. 2015]. Челноков — фотограф-любитель начала XX в., снимки которого стали известны широкой публике только в конце 2014 г.[9] Этот столетний зазор является, как мне кажется, проблемой для исследователя его архива. Разумеется, очень важна работа по описанию архива и восстановлению исторического контекста, которому он принадлежит. Московские события начала века: декабрьское восстание 1905 г., наводнение 11 апреля 1908 г., открытие памятника Гоголю 26 апреля 1909 г., пожар Малого театра 2 мая 1914 года… Городские виды… Поездки по Европе: Парижская выставка 1900 г. (где Челноковым и была приобретена фотокамера), Лондон, Венеция, Вена, Берлин, отдых у моря и на швейцарских курортах… Поездка в Порт-Артур в 1905 году… Домашний быт…

[9] См. сайт Фонда сохранения фотонаследия им. С. Челнокова (http://chelnokov.org).

Однако ограничиться этим было бы досадно. Фотографии Челнокова не только облегчают доступ к прошлому столетней давности, они его затрудняют. И эта затрудненность кажется мне более плодотворной, чем заманчивая возможность «погружения» в прошлое. Так ли однозначен исторический контекст, в который мы с готовностью помещаем эти изображения? Продолжилось или пресеклось время, которое мы видим на снимках?

Действительно, эти фотографии предлагают нам «погружение» в прошлое, но в прямом, а не в переносном смысле. Дело в том, что основная часть архива представлена не привычными негативами и отпечатками, а стереопарами, и рассматривать их нужно через стереоскоп, «погружаясь» в изображение.

Фотографии Челнокова можно рассматривать в качестве руины при любом техническом исполнении, но стереографическое изображение проблематизирует ситуацию восприятия со всей наглядностью. Иллюзорное пространство, которое открывается при взгляде в стереоскоп, можно уподобить пространству на листах «Темниц» Пиранези. По этому пространству можно бесконечно передвигаться взглядом, при этом оно не размыкается в общее пространство Истории. Мне кажется важным специально зафиксировать «странность» этого визуального опыта — опыта руины.

В современных условиях стереографические фотоизображения XIX в. выявляют историчность фотографического зрения. Они делают видимой саму фигуру зрителя, без телесного присутствия которого изображение не собирается в единое целое [Крэри 2014].

Как и фотографии Салли Манн, стереопары Челнокова представляют «прошлое» не как завершенное, а как открытое время (хотя, в отличие от Манн, это не было его интенцией). В обоих случаях подчеркивается материальность самой техники фотографии и способов производства и тиражирования изображения. Полнота опыта восприятия этих фотографий зависит от телесного присутствия зрителя или от очень подробного описания условий зрения.

Возможность говорить о фотографии как о руине свидетельствует не о закате еще одной исторической эпохи, а об изменении параметров историчности, когда «настоящее», «прошлое» и «будущее» больше жестко не разделены и не гарантированы коллективным субъектом (нацией). Эти значения реализуются всякий раз по-разному в конкретном «месте», в конкретных обстоятельствах, в которые оказываются вовлечены множественные субъекты опыта, памяти и действия.

Литература

Гавришина 2013 — *Гавришина О. В.* Мотив «современных руин» в американской фотографии 2000-х гг. // Вестник РГГУ. Сер. Культурология. Искусствоведение. Музеология. 2013. № 7. С. 88–96.

Зиммель 1996 — *Зиммель Г.* Руина // Зиммель Г. Избранное: В 2 т. Т. 2: Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996. С. 227–233.

Крэри 2014 — *Крэри Дж.* Техники наблюдателя: Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C Press, 2014.

Митурич и др. 2015 — Русский фотограф на рубеже веков: Сергей Челноков / [Авт. текста С. В. Митурич и др.]. М.: Три квадрата, 2015.

Шёнле 2009 — *Шёнле А.* Апология руины в философии истории: провиденциализм и его распад // Новое литературное обозрение. № 95. 2009. С. 24–38.

Шёнле 2018 — *Шёнле А.* Архитектура забвения: Руины и историческое сознание в России Нового времени. М.: Нов. лит. обозрение. 2018.

Austin 2010 — *Austin D.* Lost Detroit: Stories behind the Motor City's majestic ruins / Photographs by S. Doerr. Charleston, SC: The History Press, 2010.

Drooker 2007 — *Drooker A.* American ruins / Foreword by D. Brinkley. London, New York: Merrell, 2007.

Hell, Schönle 2010 — Ruins of modernity / Ed. by J. Hell, A. Schönle. Durham: Duke Univ. Press, 2010.

Huyssen 2006 — *Huyssen A.* Nostalgia for ruins // Grey Room. No. 23. 2006. P. 6–21.

Kozellek 2004 — *Kozellek R.* Futures past: On the semantics of historical time / Trans. by K. Tribe. New York: Columbia Univ. Press, 2004.

Mann 2003 — *Mann S.* What remains. Boston: Bulfinch Press, 2003.

Mann 2005 — *Mann S.* Deep South. New York: Bulfinch Press, 2005.

Polidori 2003 — *Polidori R.* Zones of exclusion: Pripyat and Chernobyl. [Göttingen]: Steidl, 2003.

Puff 2010 — *Puff H.* Ruins as models: Displaying destruction in postwar Germany // Ruins of modernity / Ed. by J. Hell, A. Schönle. Durham; London: Duke Univ. Press, 2010. P. 253–269.

Vanden Brink 2009 — *Vanden Brink B.* Ruin: Photographs of a vanishing America / Intro. by H. Mansfield. Camden: Down East Books, 2009.

Vergara 2003 — *Vergara C. J.* American ruins. New York: The Monacelli Press, 2003.

The photograph as ruin

Gavrishina, Oxana V.
PhD (Candidate of Science in Cultural History)
Associate Professor,
Department for Cultural Studies,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya sq., 6
Tel.: +7 (495) 250-68-27
E-mail: gavr-oksana@yandex.ru

Abstract. The article examines 'ruin' as a promising theoretical concept for the study of photography. A ruin, in particular, a Modern ruin, is seen as a multilayered object which brings the past and the present in close proximity. It compromises the stable position of the viewer, and thus introduces multiple perspectives on the past. Two examples of photography are examined in the article: the series *Batterfields* by Sally Mann, a contemporary American photographer, and stereographic images made by Sergey Chelnokov, an amateur Russian photographer from the beginning of the 20th century. Sally Mann achieves the effect of superimposing different historical 'times' by using 19th century photographic techniques to create contemporary depictions of Civil War battlefields. As for Chelnokov's visual archive, the technical qualities of stereo photography allow contemporary viewers to undertake a conceptual redefinition of their relation to the past.

Keywords: ruin, Modernity, temporal structures, Andreas Huyssen, photograph, materiality, Sally Mann, Sergey Chelnokov

References

Austin, D. (2010). *Lost Detroit: Stories behind the Motor City's majestic ruins.* S. Doerr (Photo.). Charleston, SC: The History Press.

Drooker, A. (2007). *American ruins.* D. Brinkley (Foreword). London, New York: Merrell.

Gavrishina, O. V. (2013). Motiv "sovremennykh ruin" v amerikanskoi fotografii 2000-kh gg. [The theme of a 'contemporary' ruin in American photography in the 2000s]. *Vestnik RGGU* [RGGU/RSUH Bulletin], Ser. *Kul'turologiia. Iskusstvovedenie. Muzeologiia* [Cultural Studies. Art Studies. Museology], *2013*(7), 88–96. (In Russian).

Hell, J., Schönle, A. (Eds.) (2010). *Ruins of modernity*. Durham: Duke Univ. Press.

Huyssen, A. (2006). Nostalgia for ruins. *Grey Room*, *23,* 6–21.

Kozellek, R. (2004). *Futures past: On the semantics of historical time*. K. Tribe (Trans.). New York: Columbia Univ. Press.

Kreri, Dzh. (2014). *Tekhniki nabliudatelia: Videnie i sovremennost' v 19 veke* [Trans. from Crary, J. (1990). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the 19th century*. London; Cambridge, MA: MIT Press]. Moscow: V-A-C press. (In Russian).

Mann, S. (2003). *What remains*. Boston: Bulfinch Press.

Mann, S. (2005). *Deep South*. New York: Bulfinch Press.

Miturich, S. V. et al. (2015). *Russkii fotograf na rubezhe vekov: Sergei Chelnokov* [A Russian photographer at the turn of the centuries: Sergey Chelnokov]. Moscow: Tri kvadrata. (In Russian).

Polidori, R. (2003). *Zones of exclusion: Pripyat and Chernobyl*. [Göttingen]: Steidl.

Puff, H. (2010). Ruins as models: Displaying destruction in postwar Germany. In J. Hell, A. Schönle (Eds.). *Ruins of modernity*, 253–269. Durham; London: Duke Univ. Press.

Shënle [= Schönle], A. (2009). Apologiia ruiny v filosofii istorii: providentsializm i ego raspad [The apology of a ruin in the philosophy of history: providentialism and its decay]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], *95*, 24–38. (In Russian).

Shënle, A. (2018). *Arkhitektura zabveniia: Ruiny i istoricheskoe soznanie v Rossii Novogo vremeni* [Trans. from Schönle, A. (2011). *Architecture of oblivion: Ruins and historical consciousness in Modern Russia*. DeKalb, IL: Northern Illinois Univ. Press]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Vanden Brink, B. (2009). *Ruin: Photographs of a vanishing America.* H. Mansfield (Intro.). Camden: Down East Books.

Vergara, C. J. (2003). *American ruins*. New York: The Monacelli Press.

Zimmel', G. (1996). Ruina [Trans. from Simmel, G. (1923). Die Ruine. In G. Simmel. *Philosophische Kultur. Gesammelte Essais*, 3. Aufl, 135–143. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag]. In G. Zimmel'. *Izbrannoe* [Selected works] (Vol. 2), 227–233. Moscow: Iurist. (In Russian).

To cite this article:

Gavrishina, O. V. (2018). Fotografiia kak ruina [The photograph as ruin]. *Shagi / Steps, 4*(3), 59–67. (In Russian).

Received May 13, 2018