

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Трофимов Ф.Т. Документальная фотография как форма авторского высказывания о событии: специфика фотоцикла Джорджа Кадиша // Культура и искусство. 2025. № 7. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.7.75247 EDN: BYURZH URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75247

Документальная фотография как форма авторского высказывания о событии: специфика фотоцикла Джорджа Кадиша

Трофимов Федор Тимофеевич

магистр; факультет культурологии; Российский государственный гуманитарный университет

141986, Россия, Московская обл., г. Дубна, ул. академика Б.М.Понтекорво, д. 20, кв. 16

✉ trofimov.feodor19@gmail.com



[Статья из рубрики "Социология культуры, социокультура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.7.75247

EDN:

BYURZH

Дата направления статьи в редакцию:

21-07-2025

Дата публикации:

29-07-2025

Аннотация: Джордж Кадиш (1910–1997) – литовский еврей, фотограф, выживший узник Каунасского гетто. На протяжении нескольких лет он тайно фотодокументировал повседневность узников гетто. Объектом исследования в данной статье является серия фотографий Джорджа Кадиша, сделанных в Каунасском гетто в период с 1941 по 1944 гг., а предметом исследования – форма авторского высказывания о событии в документальной фотографии. В статье снимки Кадиша предлагается проанализировать с точки зрения двойственности документальной фотографии: как прямое и не прямое высказывание о событии. Особое внимание в статье уделяется второму типу документальности, которое отсылает не только к самой фотографии, но и к событию в целом, позволяя вывести анализ фотографии за ее же собственные рамки. В основе

предложенного визуального анализа лежит подход Диди-Юбермана. В анализе снимков он уделяет особое внимание изображенному пространству и случайным деталям, а также самой практике фотографирования. Такой подход позволяет не просто описать фотографии, но расширить возможности их понимания. Новизна данного исследования заключается в применении методологии Диди-Юбермана к фотографиям Джорджа Кадиша. В рамках предложенного в статье анализа рассматривается несколько сюжетных групп фотографий. Особенно важным оказывается обратить внимание на те элементы в фотографии, которые на первый взгляд могут показаться незначительными и малоинформативными. В статье осуществляется попытка наделить эти фотографии особым свидетельским статусом. Они предстают не только как зафиксированные моменты той реальности, но как сосредоточение опыта узников – никогда невыразимого до конца. В статье изложена точка зрения о том, что эти фотографии предстают перед нами, с одной стороны, как фрагменты индивидуального опыта, а с другой – в качестве части коллективного опыта Холокоста.

Ключевые слова:

фотография, документальность, прямое высказывание, не прямое высказывание, Холокост, свидетельство, Жорж Диди-Юберман, Джордж Кадиш, индивидуальный опыт, коллективная память

Исследование было проведено в рамках программы стипендий Исследовательского центра Частного учреждения культуры «Еврейский музей и Центр толерантности» (Москва) при финансовой поддержке А.И. Клячина.

Документальная фотография прежде всего является результатом фиксации фотоаппаратом конкретного момента реальности. Эта функция фотографического изображения, исходящая из технической природы фотокамеры, позволяет говорить о фотографии как о своеобразном свидетеле: «Фотографию принимают как неоспоримое доказательство того, что данное событие произошло» [\[12, с. 15.\]](#). Фотография схожа со свидетелем также и в том, что она не просто указывает на определенное событие, не только документирует его. Как и свидетель, она является также и частью события, образ которого, запечатлевается в ее отдельных элементах.

Фотография неотделима от фигуры фотографа, его индивидуального опыта и памяти. Фотограф не просто делает снимки, но записывает с помощью этого технического устройства то, что ему кажется важным. Документальную фотографию в таком случае можно воспринимать как своеобразную визуализацию опыта именно фотографирующего, поскольку каждый снимок является следствием его выбора. Именно поэтому представляется возможным говорить об авторском высказывании того или иного фотографа: «Отличие одного автора от другого проявляется уже в том, какие именно моменты и события выбраны для съемки, с какой точки и с какого расстояния сделан снимок» [\[10, с. 23\]](#).

В качестве документа фотографическое изображение включается не только в логику индивидуального опыта фотографа, но при определенных условиях может становиться частью общего архива. Эту двойную логику представляется важным учитывать и при исследовании документальной фотографии.

Для нас важно отметить, что в современной исследовательской литературе проводится

различение двух типов документальности в фотографии [\[9\]](#). Документальность первого типа связана с теми снимками, которые были сделаны «на месте события и в момент события» [\[9, с. 40\]](#). С этой точки зрения фотография воспринимается как непосредственный свидетель события. Именно такие фотографии общепринято считаются документальными. Это измерение документальной фотографии возможно обозначить как «прямое высказывание» о чем-либо.

В основе другого типа лежит конструкция «непрямого высказывания». Непрямое высказывание работает в логике перевода. Как и последний, оно неизменно отсылает к оригиналу или, если мы говорим о фотографии, к некогда запечатленной действительности. Иначе говоря, важным здесь является именно существующий разрыв между оригиналом и переводом – в определенной степени перевод сообщает не сам оригинал, но сообщает об оригинале. Непрямое высказывание отсылает не только к самой фотографии, но и к событию в целом, позволяя вывести анализ фотографии за ее же собственные рамки.

Таким образом, каждая документальная фотография потенциально содержит в себе как прямое, так и не прямое высказывание, которое расширяет возможности понимания фотографического снимка. В этой связи продуктивным представляется метод интерпретативного монтажа («montage interprétatif») Диди-Юбермана, позволяющий выявить эту двойственность документальности фотографии.

Данный метод введен Ж. Диди-Юберманом в тексте «Изображение вопреки всему» [*Images malgré tout*] [\[3\]](#).

Это исследование посвящено четырем фотографиям из Аушвица, сделанным членами специального подразделения в августе 1944 г. Согласно своему методу, французский теоретик подробно описывает деятельность зондеркоманд, привлекает свидетельские тексты и воспоминания выживших, обращается к топографическим источникам, а также обращается к теории фотографического образа и проблеме свидетельства о Холокосте. Таким образом, четыре фотографии из Аушвица выступают, с одной стороны, как конкретный факт (прямое высказывание), а с другой, – это часть целостного образа Холокоста (непрямое высказывание).

Его суть заключается в сопоставлении и совмещении ряда оптик, позволяющих наиболее полно «прочитать» фотографические снимки. Исследователь работает не только с видимым материалом, но с помощью собственного воображения, позволяющего создавать констелляции из различных источников. Подобный подход говорит о сложной темпоральной структуре фотографического образа. Ошибочно было бы предполагать, что образ есть исключительно то, что относится к моменту прошлого. В этом смысле образ не является объектом, тем более стабильным, но скорее представляет собой возникающую связь. По мнению Диди-Юбермана, образы имеют лакунарную природу [\[3, p. 78\]](#). Поэтому в фотографии всегда остается пространство для выявления непрямого высказывания. Фотографии становятся конкретными именно благодаря воображению: «Чтобы знать, нужно воображать» [\[3, p. 11\]](#).

Важно отметить, что понимание образа у Диди-Юбермана восходит к рассуждениям В. Беньямина: «Предположим, что движение мысли внезапно блокируется – тогда в перегруженной напряжением констелляции произойдет своего рода обратная реакция; толчок, который заставит образ неожиданно организовать себя, конституировать себя как монаду» [\[3, p. 46\]](#). Констелляция, т.е. буквально «сложение», здесь ключевой

элемент.

Эта идея о двойственности документальной фотографии находит свое подтверждение в фотодокументалистике Джорджа Кадиша, создавшего цикл фотографий о каунасском гетто в годы Второй мировой войны.

Цель этой статьи – рассмотреть взаимодействие двух типов документальности в фотографиях Кадиша.

Джордж Кадиш родился в 1910 г. в литовском г. Расейняй. Впоследствии вместе с семьей переехал в г. Каунас. Он получил инженерное образование и до начала оккупации Каунаса работал в еврейской средней школе, где преподавал математику, естественные науки и электронику. Еще в период своего обучения в университете он начал интересоваться фотографией, в том числе и техническим устройством фотокамер.

Летом 1941 года Кадиш в числе нескольких десятков тысяч евреев оказался в гетто. На протяжении нескольких лет фотографировал повседневную жизнь узников гетто. За годы жизни в гетто, он сумел сделать сотни фотографий, часть из которых были сделаны скрытно. Через несколько лет, в 1944 г., ему удалось совершить побег, в то время как фотопленки оставались спрятанными в гетто. Несмотря на то, что, отступая, немецкие войска практически полностью разрушили гетто, вернувшись, Кадишу удалось найти спрятанные фотопленки в целости и сохранности. Сразу после окончания войны Кадиш переехал в американскую зону.

Джордж Кадиш был куратором одной из первых выставок о Холокосте в послевоенное время. Выставка называлась «Pictures of the Ghetto» и показывалась во временных лагерях для перемещенных лиц [\[6, p. 245\]](#). Первая выставка открылась через несколько месяцев после окончания войны, осенью 1945 года, в Ландсберге – это был лагерь именно для евреев.

Относительно этой выставки многое остается неизвестным. Отсутствуют официальные документы планирования, неизвестны цели и принцип отбора выставляемых фотографий. Более того, мы не можем сказать ничего определенного насчет влияния самого Кадиша, несмотря на то, что выставлялись только его фотографии. Необходимо отметить, что выставлялись не только фотографии, сделанные Джорджем Кадишем. Также показывались снимки, которые попали в его личную коллекцию. К тому времени, когда Кадиш добрался до Ландсберга, его коллекция составляла около 5000-6000 фотографий.

Однако благодаря сохранившимся свидетельствам (например, фотографиям самой выставки, сделанным Кадишем) возможно понять, каким образом фотографии выставлялись: они были увеличены и наклеены на большие черные панели. В рамках проблематики данного текста хотелось бы отметить присутствие надписей на этих панелях, которые обозначали тематику выставляемых фотографий. Надписи написаны на идише. Некоторые из них: «Месть за убийство ребенка еще не была изобретена Сатаной» [*«Nekamat dam yeled katan od la bara hasatan»*]; «О, где же наши родители?» [*«Avoo zeinen unzera elteren?»*]; «Так они были оставлены» [*«Azoy hobn zey eibergelozen»*].

Эти подписи Кадиша были обращены, главным образом, к тем, кто находился во временном лагере Ландсберг, т. е. к выжившим. Содержательно они не только описывали происходящее на снимках, но скорее отображали коллективный опыт выживших в Холокосте: «У каждого выжившего были свои воспоминания о войне, и выставка Кадиша подчеркивала то, что их объединяло – общий опыт преследований,

детерриториализации и лишения собственности. Более того, вместо сухого тона отстраненной исторической авторитетности, она вводила эмоциональные элементы, чтобы вызвать аффективные реакции в рамках сообщества» [\[6, p. 258\]](#).

Значительно позже, уже в 1987 году, была организована выставка фотографий Кадиша в здании сената США под названием «Family Life in the Kovno Ghetto» [\[2\]](#). Также стоит упомянуть одну из последних выставок, проходивших в Берлине в 2023 году. Выставка, организованная Яд Вашем, под названием «Вспышки памяти. Фотография Холокоста» («Flashes of Memory. Photography During the Holocaust») проходила в Музее фотографии. В рамках экспозиции были представлены работы различных фотографов, в том числе и Джорджа Кадиша.

В контексте настоящего исследования необходимо отметить, что фотографии Кадиша были включены в обширный процесс архивации документов, связанных с Холокостом и Второй мировой войной в целом. На сегодняшний день фотографии Кадиша находятся в нескольких институциях: Музей Яд-Вашем, Мемориальный музей Холокоста США и др.

Вследствие этого процесса к документам, в том числе и визуальным источникам стало возможным обращение научного сообщества. Так, в рамках гуманитарного знания возникло поле holocaust studies.

Мы можем упомянуть здесь несколько важных работ в обозначенной проблематике. Сборник эссе, в которых исследователи обращаются к проблематике визуальной репрезентации Холокоста, «Visual Culture and the Holocaust» [\[7\]](#) под редакцией Барби Зелицер.

В работе «Absence/Presence: Critical Essays on the Artistic Memory of the Holocaust» [\[1\]](#) под редакцией Стефана Файнштейна авторы рассматривают некоторые из наиболее доминирующих тем в творчестве художников Северной Америки, Европы и Израиля.

Влияние визуальной культуры на формирование памяти о Холокосте рассматривается в коллективном труде «Impossible Images: Contemporary Art after the Holocaust» под редакцией Шелли Хорнстайн [\[5\]](#).

В труде «Image and Remembrance: Representation and the Holocaust» под редакцией Шелли Хорнстайн и Флоренса Якобовица [\[4\]](#) авторы рассматривают способы, с помощью которых художники обращаются к проблеме переживания Холокоста, а также рассуждают о роли воображения в формировании исторической памяти.

Одной из важных проблем также является существование ряда запретов относительно того, каким образом возможно визуализировать Холокост. Эта тема обсуждается в работе «Visualizing the Holocaust: Documents, Aesthetics, Memory» под редакцией Дэвида Батрика [\[8\]](#). Авторы рассматривают использование различных визуальных средств, эстетических стилей и жанров в репрезентации Холокоста, использование фотографий преступников, роль травмы в памяти, а также репрезентацию Холокоста в массовой культуре.

Исследователи обращаются к растущему числу способов визуальной репрезентации Холокоста: в кинофильмах, фотографии, комиксах, искусстве и художественных инсталляциях, телевидении и Интернете. Многие исследователи, занимающиеся проблематикой репрезентации Холокоста, обращаясь к визуальному материалу, пытаются, таким образом, оспорить возникший в послевоенное время тезис о

непознаваемости и непредставимости Холокоста. Настоящая работа, посвященная фотографиям Каунасского гетто, находится именно в этой логике.

При этом отметим, что логика архива прежде всего нормализует попадающие в него артефакты, помещая их в конкретный нарратив. Можно сказать, что архив если не исключает, то значительно «притупляет» возможность раскрытия аффективного измерения в процессе восприятия. Иначе говоря, кардинальным образом меняется само видение этих фотографий, обусловленное возникшим темпоральным и чувственным зазором между выжившими и теми, кто находится поодаль от событий Холокоста. Это в еще большей степени проблематизирует цель данного текста. Для нас важно обратиться к сочетанию прямого и непрямого высказывания потому, что при таком ракурсе этим снимкам возвращается их субъект, что означает обратить особое внимание не только на контекст съемки, но более того на специфику фотографирования того времени в целом.

Каждый отдельный период в истории фотографии характеризуется особой практикой фотографирования или же тем, как необходимо или возможно фотографировать именно «сейчас». Иначе говоря, внутри истории фотографии мы можем говорить о существовании различных фотографических культур. Поскольку объектом настоящего исследования является совершенно конкретный корпус фотографий, то полезным кажется обратиться ко времени его создания и попытаться выявить его характерные черты.

Фотодокументалистика в большей степени представляет собой социальную фотографию, посвященную запечатлению событий, связанных с общественными проблемами и социальным измерением в целом [\[11, с. 201\]](#). Можно сказать, что, начиная с 1920-х гг. и вплоть до второй половины 1950-х, – это «золотой век фотожурнализма» [\[11, с. 201\]](#). Представляется возможным предположить, что Кадиш, который начал фотографировать примерно в 1930-х гг., находился именно внутри этой фотографической культуры. Это время расцвета документальной фотографии, главной функцией которой является свидетельство о времени и пространстве [\[9, с. 39\]](#). Стоит сказать, что документальная фотография распространялась благодаря усовершенствованию фотокамер, возникновению иллюстрированных журналов и других печатных изданий, а также государственным проектам. Одним из таких являлся, например, проект «Farm Security Administration», созданный в рамках «Нового курса» Франклина Рузвельта и продолжавшийся с 1935 по 1942 гг.

Далее мы переходим к анализу самих снимков, сделанных Кадишем в Каунасском гетто.

Внутри Каунасского гетто было запрещено иметь фотоаппарат, а значит, запрещено и фотографировать. Поэтому важно иметь в виду, что многие фотографии Кадиша были сделаны скрытно. Скрытность здесь становится ключевым условием фотографирования в целом. Этот контекст кардинально меняет само видение этих снимков, поскольку каждый из них находится на пересечении жизни и смерти.

Более того, говоря о практике фотографирования, необходимо включать в эту область также и другие процессы в рамках создания снимков: поиск фотопленок, проявление фотопленок, хранение фотографий.

Джордж Кадиш благодаря своему образованию получил работу в немецком госпитале – он занимался ремонтом оборудования. Получив возможность выхода в город, он выменивал пленку у жителей Каунаса. Что касается проявления фотопленок, то для этого он использовал химикаты для проявки рентгенов – поэтому многие его фотографии

слишком контрастны.

Химикаты, используемые для проявления рентгеновских снимков, имеют отличный от фотопроявителя химический состав. Рентгеновский снимок должен обладать высокой четкостью и контрастностью, для более точного определения диагноза пациента. Это объясняет необычность фотографий Кадиша: некоторые из них слишком резкие и контрастные; определенные места кажутся излишне выбеленными, что создает ощущение, будто бы он неправильно использует вспышку; на ряде фотографий можно увидеть, как те объекты, что находятся в тени, практически не имеют деталей. Обратит внимание на эту характеристику снимков – значит выявить в них не прямое высказывание о той действительности.

Корпус фотографий Кадиша, сделанных в Каунасском гетто достаточно обширен. В рамках поставленной исследовательской проблемы особое внимание уделяется тем фотографиям, на которых Дж. Кадиш запечатлевает повседневную жизнь Каунасского гетто. Среди всего множества снимков гетто, представляется возможным выделить несколько тематических групп, объединенных единым сюжетом. Так, к первой группе относятся фотографии, на которых Кадиш запечатлел специфику перемещения узников гетто. Вторая группа посвящена кадрам, где изображаются вещи узников гетто, как правило, оставленные на улице. Третья группа – фотографии, в которых Кадиш фиксирует существование человеческого измерения в жизни узников гетто.

Выбранные для анализа фотоснимки не представляют собой конкретный фотоцикл Джорджа Кадиша. В статье представлена подборка фотографий, которые, по мнению автора, являются одними из наиболее характерных фотоизображений в каждой обозначенной выше сюжетной группе. В данном случае важной оказывается двойственная аналитическая оптика: с одной стороны, для нас важно воспринимать эти фотографии в контексте общего фотоцикла фотографий Каунасского гетто, а с другой – рассматривать каждое изображение в отдельности, поскольку именно при таком подходе возможно выявить специфику непрямого высказывания.

Каунасское гетто было ограничено от города забором, который представлял из себя установленные на расстоянии в один метр друг от друга столбы, между которыми была натянута колючая проволока. На заборе также были вывешены таблички с предупреждением о том, что территория в радиусе трех метров от забора объявлена «зоной смерти». Любой, кто был пойман в этой зоне, был немедленно расстрелян. Однако эти границы на протяжении всего существования Каунасского гетто не были стабильными.

За несколько лет пространство гетто не единожды сокращалось. Вследствие этого узники были вынуждены покидать свои жилища в поисках нового дома, однако делать это они могли только собственными силами – без использования какого-либо транспорта. Кроме того, передвижение узников гетто всегда вынужденно: принудительные работы, переезд на новое место жительства, общее собрание (как правило, во время таких собраний осуществлялся обыск в домах).

На одной из фотографий (рис. 1) центральной фигурой является родственник Кадиша – брат его жены. Он тащит разобранный шкаф, который впоследствии не сможет собрать, потому что в новом жилье для шкафа не хватило места. Этот снимок не статичен. Передвижение узников гетто – неотъемлемая часть устройства гетто как такового. Парадоксальным образом, Кадишу удается зафиксировать не столько факты вынужденного перемещения, сколько тяжесть этого процесса. При анализе этих снимков

необходимо прежде всего обратить внимание на натянутые веревки, на положение тел узников гетто, на их стремление оставить с собой необходимые для жизни вещи.



Рисунок 1. – фотография, сделанная Джорджем Кадишем около 1941-1942. Узники гетто переезжают в новое жилье после того, как немцы сократили границы Каунасского гетто.

Человек, который тащит разобранный шкаф, – шурин Джорджа Кадиша. Он так и не собрал его, потому что в его новой квартире было недостаточно места. Одежда висела на гвоздях (сделанных из колючей проволоки) в стене.

Мемориальный музей Холокоста (USHMM)

Обратим внимание на контрастность этого изображения: здания на фоне почти что иллюзорные, и узники на первом плане, более резкие, реально существующие. Как и фигура границы, каждый дом в пространстве гетто неразрывно связан со временем, власть над которым находится отнюдь не в руках узников.

Вторая группа фотографий неразрывно связана с предыдущей. Если в первом случае фотографии показывают передвижение людей, то здесь Кадиш делает снимки вещей, которые находятся в каком-то более странном движении. Вещи на этих фотографиях являют собой разрыв, возникающий в результате того, что «вечное передвижение» узников гетто в определенный момент времени продолжается без вещей.

За каждой вещью в пространстве гетто выявляется образ узника. Жизнь вещей точно так же, как жизнь людей, невозможно описать каким-либо усредненным языком – каждая отдельная вещь имеет свою, скажем, индивидуальную судьбу. Какие-то вещи были *оставлены*, какие-то были *выброшены* (эти слова специально разделяются), другие – *доставались* иным узникам гетто или же жителям города. Вероятно, для Кадиша было важно сфотографировать эти вещи на улицах гетто именно потому, что они являли собой образ действительности, в которой оказались узники.

Одной из фотографий этой условной группы Кадиш дал название (рис. 2). «Тело исчезло» – на фотографии изображена пара обуви, оставленная после депортации. Здесь фигура свидетеля в фотографии проявляется через отсутствие. Название здесь выполняет не только поясняющую функцию, но оно также является тем, что выстраивает материальную связь между обувью и ее владельцем. В некотором смысле эта фотография была сделана по принципу монтажа, в котором текст переплетается с визуальной составляющей.



Рисунок 2. – фотография, сделанная Джорджем Кадишем около 1943. Пара обуви, оставшаяся после акции по депортации в Каунасского гетто. Джордж Кадиш подписал фотографию «Тело исчезло».

Мемориальный музей Холокоста (USHMM)

Парадоксальным образом именно фотографии второй группы содержат в себе наибольшую плотность: контекста, времени, практики, материальности и телесности. Парадоксальным постольку, поскольку на них если и присутствуют люди, то они играют здесь роль второстепенную. Нельзя сказать, что Кадиш размышлял в том же ключе: для него скорее именно присутствие людей занимало первостепенную значимость. Однако, как кажется, взгляд, при котором сущность вещи выходит на первый план, дает совершенно особое «понимание» того опыта, который переживали узники гетто.

Третья группа фотографий, которую нам кажется важным выделить во всем корпусе Джорджа Кадиша, – кадры, на которых он запечатлевает отличную от вышеописанных сюжетов жизнь узников гетто. Это жизнь, находящаяся по привычную сторону «человеческого», т. е. другая жизнь узников Каунасского гетто.

На одной из фотографий мы видим группу женщин, собравшихся у единственной парикмахерской в гетто (рис. 3). Трудно определить, как именно была сделана фотография, однако можно предположить, что Кадиш делал ее из-за угла здания, небольшая часть которого попала на правую сторону кадра. Всматриваясь в снимок, можно понять, что это не просто стоящая в ожидании группа, сколько очередь, тянущаяся к двум полицейским. Также возможно, что фотография была сделана через окно, поскольку на снимке видны характерные для затертого стекла отблески и замутнения. Этот вопрос остается открытым.



Рисунок 3. – фотография, сделанная Джорджем Кадишем примерно в 1941-1942 гг. Группа женщин беседует в переулке перед единственной парикмахерской в Каунасском гетто.

Мемориальный музей Холокоста (USHMM)

На этом снимке кажется важным обратить внимание не на наличие только лишь одной парикмахерской или даже не на еще одну полицейскую проверку. Этот снимок в определенной степени «озвучен». Группа молодых людей справа, вероятно, что-то обсуждает, женщина в белом халате развернута так, будто бы ей важно услышать их разговор. Взоры идущих по направлению к Кадишу обращены именно в сторону компании говорящих. Слухи имеют невероятную ценность в пространстве гетто. Быть может, они дороже любых драгоценностей, которые изымались администрацией у узников, поскольку знание о предстоящем способно спасти узнику и его близким жизнь.

Надежда что-либо узнать, получить хотя бы немного уверенности в завтрашнем дне. Эта фотография прежде всего документирует состояние узников Каунасского гетто, и в этом есть еще один вариант непрямого высказывания внутри документальной фотографии.

Фотографии Джорджа Кадиша, таким образом, возможно рассматривать как многослойный источник. Однако в контексте проблематики свидетельства наиболее плодотворным кажется рассматривать их одновременно и с точки зрения прямой документальности, т. е. как образ-факт, и с точки зрения непрямого высказывания. Обращение к конструкции непрямого высказывания подразумевает исследование условий фотографирования, анализ как явных элементов в фотографии, так и случайных деталей. Подход, предложенный Диди-Юберманом, здесь оказывается чрезвычайно полезным. Благодаря ему то, что в фотографии может показаться незначительным, обретает новое значение и предстает в качестве непрямого высказывания о событии.

Выявление непрямого высказывания в фотографии оказывается особенно важным в случае, если одной из исследовательских задач является приближение через посредство тех или иных документов к опыту прошлого. Недостаточным оказывается обратиться к этим снимкам с точки зрения их доказательной функции, т. е. проанализировать фотографии как прямые факты.

Специфика непрямого высказывания в фотографии заключается именно в том, что оно особым образом отсылает нас к событиям прошлого. И хотя фотография может показаться чрезвычайно открытым документом, поскольку она являет себя без каких-

либо ограничений, парадоксальным образом она всегда в себе что-то скрывает. В случае с фотографиями Кадиша этими элементами стали условия съемки, случайные детали и неявные образы. Задача заключается в том, чтобы попытаться вообразить, как утверждает Диди-Юберман, произошедшее.

Парадоксальным образом воображение в данном случае является релевантным инструментом. Относительно документальной фотографии оно не приводит к обобщению и превращению одной единственной фотографии в целостный образ Холокоста. Напротив, поскольку характеристикой всякого образа является принципиальная лакунарность, то воображение позволяет раскрыть динамику фотографического образа. Воображение позволяет приблизиться к видению тех, кто прибыл на выставку Кадиша в Ландсберге, т. е. в определенной степени встать на позицию свидетелей, способных сначала сформировать, а впоследствии разделить общее пространство памяти.

В статье подборка снимков, сделанных Джорджем Кадишем в Каунасском гетто, была проанализирована через призму конструкций прямого и непрямого высказывания в документальной фотографии. Эти типы документальности в фотографии дополняют друг друга. При этом, в отличие от первого типа, выявление непрямого высказывания требует особого подхода к фотоизображению. В статье фотографии Кадиша впервые были проанализированы не только как документальный факт, но и в качестве источников, открывающих пространство более глубокой рефлексии. Несмотря на то, что Кадиш делал свои снимки в чрезвычайно специфическом пространстве, он, тем не менее, всегда имел различные возможности того, как сделать или же вовсе не делать определенный кадр. Спустя десятилетия эти фотографии представляют собой не только свидетельство об авторском стиле Кадиша, но также является частью общей памяти о повседневности узников Каунасского гетто.

Библиография

1. Absence/Presence: Critical Essays on the Artistic Memory of the Holocaust / ed. by Stephen C. Feinstein. – Syracuse, N.Y. : Syracuse University Press, 2005. – 355 p.
2. Days of remembrance, 1987: Family life in the Kovno ghetto: an exhibition of photographs by George Kadish, Russell Senate Office Building, Rotunda, April 27-May 1, 1987 / exhibit design and exhibit notes by Eli Pfefferkorn and Kay Leslie Ackman. – U.S. Holocaust Memorial Council, 1987. – [Электронный ресурс] URL: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/bib22038>
3. Didi-Huberman G. Images malgré tout. – Paris : Editions de Minuit, 2003. – 235 p.
4. Image and Remembrance: Representation and the Holocaust / ред. Shelley Hornstein, Florence Jacobowitz. – Bloomington, Indiana : Indiana University Press, 2002. – 332 p.
5. Impossible Images: Contemporary Art After the Holocaust / ed. by Shelley Hornstein, Laurence J. Silberstein and Laura Levitt. – New York : New York University Press, 2003. – 285 p.
6. Perry R. E. George Kadish's "Modest but Important Beginning": Exhibiting the Holocaust to Survivors Through Photographs, 1945–1946 // The Journal of Holocaust Research. 2023. – Vol. 37, No. 3. – P. 244-270.
7. Visual culture and the Holocaust. – New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 2001. – 364 p.
8. Visualizing the Holocaust: Documents, Aesthetics, Memory / ред. David Bathrick, Brad Prager, Michael D. Richardson. – Rochester, NY : Camden House (издатель Boydell & Brewer), 2008. – 336 p.
9. Гавришина О. В. О двух типах документальности в фотографии // Вестник РГГУ. Серия: Культурология. Искусствоведение. Музеология. 2010. – № 15 (58). – С. 39-44.

10. Гурьянов С. М. Формы выражения авторского начала в документальной фотографии // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2008. – № 3-2. – С. 22-23. – EDN: KATDPH.
11. Левашов В. Лекции по истории фотографии. – М. : Treemedia, 2012. – 481 с. – EDN: QSVTZF.
12. Сонтаг С. О фотографии. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2020. – 268 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор обозначил в заголовке («Документальная фотография как форма авторского высказывания о событии: специфика фотоцикла Джорджа Кадиша»), является специфика фотоцикла Джорджа Кадиша (в объекте исследования) в авторском высказывании о событии посредством документальной фотографии.

Автор кратко напоминает читателю о творческой судьбе еврейско-литовского фотографа и роли его коллекции фотографий, ставшей одним из визуальных свидетельств нацистских преступлений Холокоста в Литве. Прокомментировав аналитический подход прямого и непрямого высказывания в изучении фотографий, автор реализует его на примере некоторой выборки фотоснимков Джорджа Кадиша, раскрывая контекстуальное богатство и интерактивность непрямого высказывания фотохудожника. Рецензент разделяет мнение автора относительно мастерства Кадиша, которое как раз и проявляется в воображении зрителя его работ. Как и любой художник Кадиш тонко задает богатый контекст своего прямого высказывания, мотивируя собеседника к декодированию непрямого, выраженного исключительно символическими художественными средствами нарратива.

В целом заявленная программа исследования автором реализована. Вывод о том, что проанализированная серия снимков, сделанных Джорджем Кадишем в Каунасском гетто, позволяет утверждать значимость учета конструкций прямого и непрямого высказывания в документальной фотографии вполне обоснован. Автор аргументировано заявляет, что выявление непрямого высказывания требует особого подхода к фотоизображению. Поэтому анализ с этих позиций фотографий Кадиша, который по утверждению автора был осуществлен впервые, демонстрирует пространство более глубокой рефлексии. Кадиш, по мнению автора, «всегда имел различные возможности того, как сделать или же вовсе не делать определенный кадр». И проанализированная серия снимков спустя десятилетия представляет собой свидетельство об авторском стиле фотографирования Кадиша, оставаясь «частью общей памяти о повседневности узников Каунасского гетто». И все-таки, предмет исследования («специфика фотоцикла Джорджа Кадиша») автор не раскрыл на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне. Рецензент считает, что есть некоторые моменты в статье, уточнение которых может существенно повысить качество запланированной публикации.

Прежде всего, по мнению рецензента, следует точнее использовать специальные термины. К примеру, в заголовке статьи автор заявил о том, что анализирует некий фотоцикл Джорджа Кадиша, а вывод посвящен серии фотографий (логическая ошибка подмены понятий). Между терминами «цикл» и «серия» существует важное различие. Под циклом, как правило, понимается замысел автора объединить определенную подборку произведений (в нашем случае фотоснимков) в одно произведение. Тогда высказывание каждой отдельной части цикла уже не мыслится вне общего замысла, и

аналитик тогда может с полной уверенностью декодировать не прямое высказывание фотохудожника, которое высказано именно при помощи объединения серии фотоснимков в единый цикл (цикл, в таком случае, — сложносоставное произведение искусства). Серия же, напротив, не представляет собой единый замысел. Тогда именно аналитик при помощи собственной авторской выборки дополняет общий смысл подборки снимков — т. е. интерпретирует фотохудожника. По мнению рецензента, автор значительно усилил бы теоретическую ценность запланированной публикации, если бы однозначно прокомментировал, на каких основаниях он сделал выборку анализируемых фотографий. Если автор считает эту подборку фотоциклом Джорджа Кадиша, то это нужно обосновать. Если же сам автор объединяет случайную подборку в фотоцикл, то об этом тоже необходимо заявить (что тоже может быть теоретически обосновано), чтобы не вводить читателя в заблуждение.

Методология исследования опирается на разграничение прямого и непрямого высказывания в документальной фотографии. В целом авторская методика релевантна решаемым познавательным задачам, за исключением обозначенной рецензентом выше неопределенности. Если уж автор ведер речь о расширении или углублении рефлексии, то желательно проявить и способность к саморефлексии: необходимо четко разграничить раскрываемые в статье высказывания Кадиша (прямые и не прямые) и исключительно авторскую их интерпретацию. В том числе, учитывая, что атрибуция коллекции фотографий Кадиша достаточно полно проработана теоретиками, крайне важно обосновать, на каких основаниях автор выделяет из общего объема фотодокументов именно анализируемые работы и уточнить, являются ли они серией или же фотоциклом Кадиша.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «документальную фотографию в ... можно воспринимать как своеобразную визуализацию опыта именно фотографирующего, поскольку каждый снимок является следствием его выбора», ... «поэтому представляется возможным говорить об авторском высказывании того или иного фотографа». Тезис вполне справедлив и по большей степени раскрыт в статье.

Научная новизна исследования остается сомнительной по причине терминологической путаницы. Вероятно, после небольшой доработке автор все же сможет сформулировать в чем именно состоит специфика фотоцикла Кадиша, а может и переформулирует яснее свою мысль.

Стиль текста в целом выдержан научный, но автору следует: 1) внимательнее вычитать итоговый вариант статьи на предмет грамотной пунктуации; 2) ознакомиться с редакционными требованиями по оформлению рукописи (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html); 3) оформить подписи к иллюстрирующим рисункам согласно принятому в научной литературе стандарту и максимально точно атрибутировать в них то, что изображено («Рисунок 1. — ... » если это фото, то так и пишется, а также указывается автор, дата снимка и пр.).

Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов научного поиска. Библиография, учитывая известность Кадиша, раскрывает проблемное поле исследования скудно, но на минимально достаточном уровне.

Апелляция к оппонентам отсутствует или прямо автором не выражена.

Интерес читательской аудитории журнала «Культура и искусство» к запланированной статье можно гарантировать только после ее доработки с учетом замечаний рецензента.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования статьи «Документальная фотография как форма авторского высказывания о событии: специфика фотоцикла Джорджа Кадиша» - особенности фоторабот Дж. Кадиша из Каунасского гетто.

Как справедливо отмечает сам автор: «Цель этой статьи – рассмотреть взаимодействие двух типов документальности в фотографиях Кадиша». Забегая вперед, отметим успешное достижение автором поставленной цели.

Актуальность статьи весьма велика, поскольку в отечественном искусствоведении существует определенный дефицит исследований, посвященных современной фотографии. Данное исследование еще более актуально сейчас, поскольку рассматривает фотоцикл времен Холокоста.

Статья обладает несомненной научной новизной и отвечает всем признакам подлинной научной работы.

Методология автора весьма разнообразна и включает анализ широкого круга источников – фоторабот и посвященных ей литературы. Автором умело используются сравнительно-исторический, описательный, аналитический и др. методы во всем их многообразии.

Исследование, как мы уже отметили, отличается очевидной научностью изложения, содержательностью, тщательностью, четкой структурой. Стиль автора характеризуется оригинальностью и логичностью, доступностью и высокой культурой речи. Пожалуй, самое привлекательное в этой работе – ее четко выстроенная структура и до мелочей проанализированные подробности фотографий и истории их создания.

Исследование состоит из обширного введения, в котором анализируются специфические особенности жанра документальной фотографии, делается обзор литературы по теме и проводится «различение двух типов документальности в фотографии», а также основной части и выводов.

Уже во введении становится очевидным умение исследователя делать верные промежуточные выводы. Он пишет: «Таким образом, каждая документальная фотография потенциально содержит в себе как прямое, так и не прямое высказывание, которое расширяет возможности понимания фотографического снимка». Особенно ценно в этой работе, что автор не только подробно и весьма тщательно анализирует фотографии, но также приводит историю их создания и дает пространственные объяснения относительно всего, что он анализирует: «Внутри Каунасского гетто было запрещено иметь фотоаппарат, а значит, запрещено и фотографировать. Поэтому важно иметь в виду, что многие фотографии Кадиша были сделаны скрытно. Скрытность здесь становится ключевым условием фотографирования в целом. Этот контекст кардинально меняет само видение этих снимков, поскольку каждый из них находится на пересечении жизни и смерти», - пишет он.

Автор также включил в свое исследование ряд рисунков, что тоже положительно влияет на научную ценность работы. Автор снабдил их развернутыми комментариями: «Рисунок 2. – фотография, сделанная Джорджем Кадишем около 1943. Пара обуви, оставшаяся после акции по депортации в Каунасского гетто. Джордж Кадиш подписал фотографию «Тело исчезло».

Для этой работы в целом характерно стремление не просто проанализировать, но и объяснить исторические закономерности развития жанра документальной фотографии и всех аспектов творчества фотографа, и это придает особую весомость исследованию, например: «Парадоксальным образом именно фотографии второй группы содержат в себе наибольшую плотность: контекста, времени, практики, материальности и телесности. Парадоксальным постольку, поскольку на них если и присутствуют люди, то они играют здесь роль второстепенную». Или еще один из примеров. Исследователь

пишет: "Вторая группа фотографий неразрывно связана с предыдущей. Если в первом случае фотографии показывают передвижение людей, то здесь Кадиш делает снимки вещей, которые находятся в каком-то более странном движении. Вещи на этих фотографиях являют собой разрыв, возникающий в результате того, что «вечное передвижение» узников гетто в определенный момент времени продолжается без вещей".

Все это не только дает читателю общее представление о документальной фотографии, но и погружает его в специфические особенности этого жанра и позволяет глубже понять творчество Дж. Кадиша.

Библиография данного исследования является достаточной и разносторонней, включает множество разнообразных источников по теме, в большинстве своем иностранных, выполнена в соответствии с ГОСТами.

Апелляция к оппонентам представлена в широкой мере, выполнена на высоконаучном уровне.

Автор делает обширные и серьезные выводы, а именно: «В статье подборка снимков, сделанных Джорджем Кадишем в Каунасском гетто, была проанализирована через призму конструкций прямого и непрямого высказывания в документальной фотографии. Эти типы документальности в фотографии дополняют друг друга. При этом, в отличие от первого типа, выявление непрямого высказывания требует особого подхода к фотоизображению. В статье фотографии Кадиша впервые были проанализированы не только как документальный факт, но и в качестве источников, открывающих пространство более глубокой рефлексии. Несмотря на то, что Кадиш делал свои снимки в чрезвычайно специфическом пространстве, он, тем не менее, всегда имел различные возможности того, как сделать или же вовсе не делать определенный кадр. Спустя десятилетия эти фотографии представляют собой не только свидетельство об авторском стиле Кадиша, но также является частью общей памяти о повседневности узников Каунасского гетто».

Это исследование представляет большой интерес для разных слоев аудитории – как специализированной, ориентированной на профессиональное изучение фотоискусства (искусствоведов, культурологов, историков и др. исследователей, фотографов, студентов, преподавателей и т.д.), так и для всех тех, кто интересуется историей, культурологией и фотографией.