

УДК 7.01; 77.04

Мадина Ахмедовна Кемова

магистрант. madina.a.kemova@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-5460-4100>

Санкт-Петербургский государственный университет,

Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034

ФОТОГРАФИЯ КАК МЕДИУМ ПАМЯТИ И УТРАТЫ: ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ И ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОТСУТСТВИЯ

АННОТАЦИЯ

В данной статье приведено исследование фотографии как медиума памяти и утраты, анализируются её онтологические и феноменологические аспекты через призму современных фотографических проектов. Основное внимание уделяется стратегиям визуальной репрезентации отсутствия, где фрагментарность, молчание и пустота становятся ключевыми выразительными средствами, формирующими особый визуальный язык горя. На примере концептуальных проектов Каролины Йондерко («Автопортрет с моей матерью»), Дженнифер Лёбер («Left Behind»), Алиции Добруцки («I like you, I like you a lot») и Лайи Абрил («Эпилог») автор раскрывает различные подходы к визуализации утраты – от индивидуальных телесных практик до коллективных архивных исследований. Особый акцент делается на анализе материальных следов (одежда, личные вещи, архивные снимки) как медиаторов памяти и инструментов конструирования нового отношения к утрате. Исследование демонстрирует, как фотографический образ преодолевает бинарность присутствия/отсутствия, создавая сложное семиотическое пространство, где утрата обретает визуальную форму. Феноменологический анализ выявляет терапевтический потенциал фотопроектов, которые не просто фиксируют горе, но становятся пространством его проживания и трансформации. Работа вносит вклад в междисциплинарную дискуссию о взаимодействии визуального искусства и психологии памяти, подчёркивая уникальную способность фотографии балансировать между документальностью и художественным высказыванием.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Фотография; визуальная антропология; память; утрата; скорбь; онтология образа; феноменология восприятия; коммеморативные практики; визуальные исследования; танатология.

ВВЕДЕНИЕ

Образ памяти, присущий фотографии в её документальном аспекте, неразрывен с образами смертности и смерти; в одно и то же время фотографический образ памяти – и отрицание смерти навечно остановленным мгновением, и подтверждение её расчленением жизни на кадры. Исчезающее исчезает, но остаётся факт исчезновения, становится значим, перефразируя Бланшо (Бланшо, 1998, с. 28). Снимок являет себя как *memento mori*, напоминая с жестокой точностью о невозможности возврата. Фотография – материальный носитель прошлого – подчёркивает принципиальную его недостижимость.

Однако в памяти, и памяти фотографической через «фотографию-выражение» (Руйе, 2014, с. 82) в том числе, заложен и созидательный потенциал. Фиксация и сохранение момента в снимке позволяет возвращаться к нему и переосмысливать, конструируя при каждом новом взгляде вариативную реальность-в-прошлом, когда память выступает как форма сознания, не зависящая от настоящего, но находящаяся в непрерывном становлении и влияющая на восприятие и действия в текущем моменте (Бергсон, 1999). Акт съёмки и материальный или цифровой снимок – осязаемые, прямо через фактуру бумаги или опосредованно в носителе цифровой информации, воплощения укоренённой в телесном опыте памяти (Мерло-Понти, 1999).

Сочетание рефлексирующей и телесной созидательности фотографического образа памяти становится одним из импульсов создания фотографических проектов. Визуальный и языковой нарратив выступают взаимодополняющими компонентами структуры молчания – через умолчание, фрагментарность запечатлённого, зрительскую интерпретацию снимки становятся словами, визуальное превращается в языковое, но язык этот состоит из намёков и пауз. Нарративность в данном случае родственна поэтическому тексту, требуя не чтения, но чтения между строк, в основе своей закладывая конструирование инвариантов события. Фотографический проект – проявление грёзы о не случившихся вариациях свершившегося факта.

Молчание объекта – оставленные вещи и предметы, пустое пространство, незанятое место, незаполненный интерьер – обретает весомость документа грёзы в фотографических проектах, работающих с проживанием утраты и осмыслением смерти. Запечатлевая пустоту в отсутствие центрального объекта, фотографический образ материализует вынужденное молчание отсутствующего субъекта. Разрыв в привычном порядке вещей воплощает через отрицание пространства «ничто» (Сартр, 2000), обволакивающее бытие, где негативность выступает как форма присутствия отсутствия, а визуальная организация снимков вокруг нерепрезентируемого позволяет рассматривать объекты как границу между «бывшим» и «не-ставшим», подчёркивающую нематериальность утраты.

К ВОПРОСУ О ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ ФОТОГРАФИИ УЖЕ-ОТСУТСТВИЯ

Акт фотографирования с психологической точки зрения выступает мнимо-логической практикой удержания исчезающего, попыткой преодоления конечности через фиксацию – иллюзорного обладания тем, чего уже нет. Скорбь – это «реакция на разлуку, возникающая в ситуации, когда воссоединение невозможно» (Фрейм, 2023, с. 74). Признание неустрашимости смерти связывает проживание утраты с трансцендентностью, развёртывающейся встречей с «абсолютно другим» (Хайдеггер, 1997, с. 266) и молчанием открывающегося пространства по ту сторону личности и бытия (фотографический образ не изображает его, но являет, смыкаясь в своей функции с иконой как символической границей двух миров, «окном» в неведомое (Флоренский, 1994–2000).

В классической теории проживания утраты, основывающейся на исследованиях Э. Линдемманна (Линдемманн, 1984), процесс горевания представлен как серия этапов (стадий), от четырёх (шок, протест и тоска, дезорганизация и страдание, отделение и реорганизация) и более. Современной вариацией классической теории является разработанная Э. Кюблер-Росс пятистадийная модель (отрицание и/или шок, гнев и вина, торг, депрессия, принятие), акцентирующая внимание на возможности пропуска каких-либо стадий и необязательном их прохождении в хронологическом порядке (Кюблер-Росс, 2021). Критикующая её модель двойного процесса в совладающем поведении М. Штрёбе и Х. Шата (Stroebe & Schut, 1999) описывает горевание как нелинейное балансирование между двумя взаимодополняющими процессами: ориентации на потерю, когда человек концентрируется на боли и отчаянии от утраты, и ориентации на восстановление, когда, напротив, происходит сосредоточение внимания на новых ролях в мире без умершего и пересборка реальности.

В теоретическом осмыслении индивидуальных практик горевания С. Цейтлина и И. Харлоу (Zeitlin & Harlow, 2001) выделяются три стратегии, могущих накладываться друг на друга: сторителлинг, ритуал, коммеморативное искусство, рассматриваемые как способы выразить боль как в случае утраты близкого, так и в ситуации осмысления неизбежности утраты мира самим умирающим, в градации от эфемерности слов к действию и, наконец, к осязаемой материальной памяти. Фотографический проект, акт выстраивания визуального нарратива посредством физических действий (нажатие кнопки спуска затвора в конкретной сцене) с конечным воплощением итога в материальном объекте (серия снимков, фотокнига, фотоколлаж, etc.), представляет собой наложение всех перечисленных практик.

Институциональное исследование фотографии и её применение в качестве одного из инструментов психотерапии начинается во второй половине XX в. Джуди Вайзер обращает внимание на необходимость разграничения двух основных возможных вариантов в данном случае: фототерапии – структурированного использования фотографий под руководством квалифицированного специалиста в области психического здоровья в рамках консультаций или терапевтических сессий, и терапевтической фотографии – комплекса самостоятельно иницилируемых или же реализуемых в групповом формате фотоактивностей в отсутствие профессионального сопровождения специалистом (Weiser, 2015). Фотографический проект является, исходя из данных определений, одной из возможных стратегий терапевтической фотографии, что не исключает вариантов прохождения фотографом или опосредованными героями проекта (члены семьи, друзья, иные родственники, etc.) профессиональной терапии во время съёмки проекта независимо от него. Однако, будучи ориентирован на публичное поле и эстетическое восприятие как художественное высказывание, он имеет существенное отличие от индивидуальной терапевтической фотографии, предназначенной для домашнего либо внутрисемейного (в широком понимании семьи) использования, такой, как домашние постмортемы, церемониальная, похоронная прощальная фотография и фотография конца жизни. Это отличие заключается в более высокой степени экстернализации переживания, преобразующей невидимые и неосозаемые подавляющие чувства в нечто видимое и управляемое, проецирование своей утраты на внешние ситуации как устойчивую осознанную стратегию (несмотря на то, что стратегия проецирования используется и в личных терапевтических практиках (например, Фрейм, 2023), именно в фотографическом проекте она становится неотъемлемой), ощущение завершенности и интеграцию потери в личную историю, связанные с завершением проекта, ощущение проживания траура коллективно вследствие взаимодействия с аудиторией через материал или напрямую (интервью, встречи).

КАРОЛИНА ЙОНДЕРКО, «АВТОПОРТРЕТ С МОЕЙ МАТЕРЬЮ» (2012)

Каролина Йондерко определяет свой метод как исследование проживания утраты и способов справиться с пустотой, опустошенностью, вызванной утратой (Jonderko, n.d.a, Jonderko, 2017). Работа с темой опустошенности после утраты для неё является одной из форм селф-терапии (Jonderko, 2017).

Фотографический цикл «Автопортрет с моей матерью» (2012, ил. 1–4) – обращение к собственной утрате и переживаниям, вызванным смертью матери художницы в 2008 г. Визуально кадры представляют собой смещённое к



Ил. 1–4. Каролина Йондерко. Проект «Автопортрет с моей матерью», 2012.
Источник: <https://www.karolinajonderko.com/#/selfportraitwithmymother/>

правой относительно зрителя стороне изображение стоящей босиком на полу на фоне светлой стены женщины в различающейся от кадра к кадру одежде (Каролина Йондерко). Принципиальная невыразительность фона и монотонность, не меняющееся выражение лица женщины акцентируют внимание зрителя на одежде, превращая её в смысловую доминанту серии. Концептуально именно одежда в фотографическом проекте является ядром и его отправной точкой – фотограф воссоздаёт в точности, насколько может, образы своей матери и описывает ситуации, для которых образ предназначался: например, это домашняя одежда, одежда для путешествия, рождественская одежда, одежда для детского сада или одежда для работы. Через описание актуализируется конкретное воспоминание для каждого кадра: «Помню, как она сидела за пианино, отбивая рукой ритм, такая сосредоточенная, и терпеливо слушала неумелую игру своих учеников, и как будто всё ещё слышу её мягкий голос: "Давай повторим этот фрагмент". До сих пор не знаю, как она это выносила. Мы с сестрой обычно уже через несколько минут сбежали из дома» (Jonderko, n.d.b). Значимым при анализе авторского описания проекта как целого становится фон снимков – все фотографии сделаны в неотапливаемом после смерти бабушки фотографа, вслед за смертью матери, доме, где семья хранила коробки с одеждой как при жизни матери Каролины Йондерко, так и после её похорон. Таким образом, место оказывается связано с одеждой женщины в кадре и становится дополнительным фактором «проявления» образа матери в воспроизведении художницы.

Фотография фиксирует акт реконструкции. Punctum (Барт, 2021) – не конкретная деталь, но понимание присутствия-в-отсутствии одновременно «Я» и «Другого» (Сартр, 2000). Наложение временных пластов и наложение идентичностей проходят через «ничто», аннигиляцию дочери в отчуждении от её собственного «я» в попытке присвоения матери и взгляде извне как на объект (не-мать) и аннигиляцию матери в утверждении дочерью своей субъектности в акте перевоплощения и активном конструировании смысла жеста (памяти) с сохранением свободы интерпретации собственных действий. Полное присутствие одной означает полное отсутствие другой – исследование идентичности через призму памяти, где самоидентификация неотделима от конструирования материнского образа, становится для художницы попыткой синтеза, нахождения в себе баланса посредством отказа от тотальной власти своей субъектности и субъектности материнского взгляда. Акт перевоплощения не завершается – «автопортрет с» постулирует первичность идентичности самой Каролины в проекте, заявляя о двойном присутствии в кадре с одним физическим человеком.

Невозможность становления матерью, полного перевоплощения в неё признаётся на уровне выбора стратегии съёмки – облачение в одежду умершей без повторения её жестов, поз, окружения реконструирует образ, находящийся в сознании художницы, и фиксирует разворачивающийся процесс постоянной трансформации, свидетельствуя о непрерывности переживания утраты и постоянном самоконструировании, пересборке своих ролей в новой системе координат.

Онтологическая асимметрия фотографической серии, когда отсутствие становится единственной формой присутствия, визуализируется композиционным смещением фигуры женщины вправо: тело художницы, материальный носитель её самости, не занимает центра кадра, являя значимость выступающей носителем самости матери визуальной пустоты, (не) занятой матерью («с матерью»). Одежда, индекс материнского тела (Краусс, 2014), лишь подчёркивает физическое отсутствие матери и выводит саму смерть из оппозиций субъекта и объекта, бытия и небытия в опыт предела, вечного ускользания возможности постигнуть и тем самым подчинить её, будучи отчуждённой как от «чистого» отсутствующего образа матери, так и от вторичного конструируемого самоидентификацией художницы образа «я-мать» в его нетождественности первому.

ДЖЕННИФЕР ЛЁБЕР, «LEFT BEHIND» (2014)

Дженнифер Лёбер, как и Каролина Йондерко, использует для построения нарратива вещи, оставленные её скончавшейся в 2013 г. матерью (Ил. 5–8). В данном случае речь идёт не об одежде, а о любых предметах, принадлежавших покойной, таких как шейный платок, очки, кольцо, фотоаппарат, зажигалка. Предметы сфотографированы на нейтральном фоне, очень близко, в формате 1:1. «Каждая фотография сочетается с архивным снимком, который в конечном счёте раскрывает её смысл» (Loeber, n.d.). Конечной формой становится двойное изображение: слева относительно зрителя помещён архивный снимок, справа – фотография предмета, оба снимка связаны белой рамкой тона бумаги. Интенцией к созданию проекта Дженнифер называет попытку выйти из состояния тревожности и глубокой печали от соприкосновения с принадлежавшими матери вещами, переосмыслить их и «испытать катарсис во взаимодействии с этими предметами» (Loeber, n.d.).

Сочетание архивных фотографий и фотографий предметов, соотносимых с ними, в проекте Лёбер свидетельствует о невозможности возврата – фрагментированное настоящее каждого архивного снимка подчёркивается «осиротевшим» предметом, никоим образом не могущим больше соотноситься с



Ил. 5–8. Дженнифер Лёбер. Проект «Left behind». 2014.

Источник: <https://www.jenniferloeber.com/left-behind/fki2ayvo5vi0irqualmb14obaodn8o>

моментом прошлого даже в повторном воспроизведении ситуации снимка этой персоной. Присутствие матери проявляется в физической связи с тем, что осталось после, тогда как физическое отсутствие субъекта в настоящем подчёркивается присутствием именно в «было». Несмотря на сопоставление временных пластов, *punctum* в данном случае состоит в артикулированной визуальными средствами – предмет активирует воспоминание – дистанции между ними.

Акт фотографирования функционирует как монологическая практика сохранения исчезающего. Избираемый Лёбер жанр близок к семейному альбому по форме – однако по своей сути психологически сфокусирован на метафорическом «разбирании вещей», когда создаваемая разрывом в привычном порядке вещей негативность (Сартр, 2000) структуры умолчания приобретает потенциал со-творения нематериального следа присутствия матери Лёбер в конструируемом нарративе как-бы-воспоминания о незнакомом человеке зрителем. Шарф, очки или кольцо, снятые на нейтральном фоне, теряют утилитарность и становятся метафорами памяти, не зависимой от настоящего, но сосуществующей с ним и находящейся в непрерывном становлении (Бергсон, 1999).

Следуя в своей практике стратегиям коммеморативного искусства (Zeitlin & Harlow, 2001), Дженнифер Лёбер преобразует боль утраты в материальный объект, экстернализируя переживание. Фотография в самостоятельном терапевтическом процессе предоставляет художнице инструментарий преодоления молчания: утверждая отсутствие, каждый снимок как факт исчезновения (Бланшо, 1998) становится формой присутствия. Исходя из личной утраты, Лёбер исследует природу памяти и соотношения в её становлении материального и нематериального.

АЛИЦИЯ ДОБРУЦКА, «I LIKE YOU, I LIKE YOU A LOT» (2008–2016)

Фотографический проект Алиции Добруцки «I like you, I like you a lot» (Ил. 9–11) был начат в 2008 г. как способ справляться с эмоциями в отстранении от ситуации через линзу объектива после гибели её младшего брата Макса, утонувшего во время скаутского похода, и трансформировался в исследование горя и проживания утраты семьёй и друзьями подростка. Конечный вариант представлен в виде фотокниги, не содержащей авторских пояснительных текстов к разным по характеру, тоновому решению, композиции и сюжетному наполнению снимкам, однако включающей два критических эссе о проекте – открывающее книгу «Одиночество горя» Томаса Франгенберга и завершающее её «За кадром» Оливье Ришона. Оба текста, обрамляя фотографии, придают им дополнительное измерение, давая ключи к пониманию тематики книги.



Ил. 9–11. Алиция Добруцка, «I like you, I like you a lot». 2008–2016.
Источник: <https://www.alicjadobrucka.com/i-like-you-i-like-you-a-lot>

Сочетание визуального нарратива с текстами, создающими собственные инварианты его осмысления, создаёт полифоническую структуру и является стимулом для активного, включённого интерпретирования визуального ряда.

Семантическая сложность возникает при обращении к названию проекта – несмотря на то, что оно читается как прямая речь автора, при знакомстве с проектом возникает также возможность интерпретации его как коллективного голоса родственников и друзей Макса, личных обращений переживающих горе персон, повторяющих одну и ту же фразу. Ришон идёт дальше, предлагая рассматривать «I» и «you» как не привязанные к идентичностям или конкретным субъектам дрейфующие местоимения: «Кто говорит? Чей это голос: фотографа или её отсутствующего брата? И к кому обращены эти слова?» (Richon, n.d.).

Открывающая книгу фотография карьера над озером, где погиб Макс – точка отсчёта утраты, граница жизни и смерти. Внимание зрителя направлено на жесты, детали, объекты, пространства, возникающие лакуны бытия в привычных паттернах действий: так, одной из доминирующих тем становятся руки матери, перемежающие действие обыденных занятий и бездействие пустоты, вводящие в мир без. «Её рука держит за руку мёртвого сына; её руки покоятся неподвижно на её коленях. На другом снимке мы застаём их за приготовлением бутербродов. Потом – снова бездействующими, сжатыми между бёдер» (Frangenberg, n.d.). Застывание, нахождение в неестественных состояниях, незаконченность фигур, как в кадрах, где друзья погибшего подростка запечатлены уже без него в привычной игре, ставшей незавершённой, или рассмотренные ранее материнские жесты, воплощают телесно и пространственно расколотое восприятие (Мерло-Понти, 1999).

Кинематографичность света и построения кадров отводят на второй план факт документальности съёмки, преследовавшей интимный семейный процесс проживания горя и стандартных в случае смерти в результате несчастного случая процедур. Фотоаппаратом выстраивается стена между фотографом и беспощадной реальностью (Frangenberg, n.d.) – но ставится вопрос о вторжении дополнительного фактора в ускользающие от членов семьи, дробящиеся реальности.

Фотокнига Добруцки насыщена пустотой, предельно сконцентрированной в пустых интерьерах, пустынных улицах и природных ландшафтах, в ожидании продолжения кадра фигурами, к которым обращены жесты. Чередование её с видимостью действий, ритуалов повседневности лишь усиливает знание – ничто не будет как прежде. Вне каждого кадра остаётся повторяемое рефреном «без».

Единственным изображением умершего из шестидесяти одной фотографии в книге становится фотография внутри фотографии – фоторамка с портретом Макса, стоящая среди книг рядом с барометром. Дистанцированная, требующая всматривания, она подчёркивает невозможность иного присутствия, кроме как в лиминальном пространстве между «был» и «нет», помещает остальные шестьдесят снимков в хонтологическую зыбкость статуса – это сконструированное сознанием проходящих через процесс горевания место, где мёртвый не может вернуться, но и не может окончательно уйти, прошедшее имеет власть призрачной силы, нарушающей настоящее (Derrida, 1994), сопротивляющееся завершению траура.

Отказываясь рассказывать историю Макса и концентрируясь на утрате, настаивая на фрагментарности, раздробленности повествования горя, Добруцка выбирает молчание как этическую стратегию: попытка запечатлеть Другого в смерти, ассимилировать в понимании себя, свести отсутствующего в его требовании ответа к связанному конструкту собственного сознания сестры означало бы совершить акт насилия (Levinas, 1987). Сделанный ею выбор помещает фотографию в рамках проекта в позицию инструмента сопротивления архивации, анти-архивного (Derrida, 1996) приёма.

АРХЕОЛОГИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ ПУСТОТЫ В ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ УТРАТЫ

Визуальная пустота в фотографии уже-отсутствия, следовательно, является формой регистрации негативного отпечатка (Batchen, 2004) утраты и используется концептуально как выражение требовательного присутствия умершего в сознании фотографа, как в случае Йондерко и Лёбер, или группы лиц, от лица которых проводит высказывание фотограф, как это происходит в ситуации Алиции Добруцки. Темпоральность фотографий неоднородна – в одном кадре накладываются настоящее, из которого выстраивается нарратив, будущее, в котором продолжится «без», и стремящееся к становлению настоящим прошлое. Фотограф регистрирует разворачивающуюся субъективную реальность, выбирая как стратегию отказ от документирования объективно воспринимаемого или же фактологического и возводя к факту предельное состояние в лиминальном пространстве.

Феноменологический анализ проектов выявляет особый характер фотографического восприятия утраты: «Автопортрет с моей матерью» Каролины Йондерко создаёт феномен двойного присутствия, где собственное тело фотографа становится медиумом для явления отсутствующего (Мерло-Понти, 1999),

усиленный помещением в чистое поле восприятия, а «I like you, I like you a lot» Алиции Добруцки строится вокруг концепций телесной памяти (Casey, 2000) и интеркорпоральности (Zahavi, 2014), когда коллективное тело продолжает ощущать присутствие фантомной конечности, что проявляется в незавершённости жестов, пустоте пространств, прерванности действий.

Онтологический статус фотографического образа в проектах выводит его за рамки классических категорий присутствия и отсутствия — «пограничный объект», место встречи с радикальной инаковостью смерти (Levinas, 1969). Пустота в данном случае выступает визуальным аналогом «трансцендентального поля» (Husserl, 2001), умерший продолжает структурировать пространство значений через оставленные следы, собирая мир (Heidegger, 1971). Имманентная изображению, и фотографическому образу в частности, способность нести следы принципиально отсутствующего (Nancy, 2005) проявляет себя наиболее полно в «Left behind» Лёбер: фотографии принадлежавших покойной предметов в сочетании с архивными фотографиями образуют систему онтологических зеркал, в «поверхностях» которых части диптиха отражают не объект, но его исчезновение.

Создавая особый режим присутствия отсутствующего (Derrida, 1993) и выступая в качестве инструмента феноменологической редукции (Husserl, 1983), фотография является видимым проявлением стратиграфии проживания утраты. Художницы используют разные подходы, что подтверждает несводимость столкновения с ужасом перед «ничто» к единому основанию. Йондерко, надевающая одежду матери в серии «Автопортрет с моей матерью», воспроизводит структуру археологического памятника — каждый отдельный костюм, образ представляет собой отдельный культурный слой, несущий информацию об отсутствующей и выступающий требующим интерпретации материальным свидетельством, а смещение от центра фигуры художницы в каждом снимке маркирует лауну как смысловую доминанту, аналогично ритуальным практикам погребения или священного места. Лёбер, сопоставляя архивный снимок и вещь в настоящем в «Left behind», реализует принципы сравнительной стратиграфии и кросс-датирования [Renfrew & Bahn, 2016] — белая рамка здесь выступает в качестве стерильного слоя, отделяющего временные пласты и подчёркивающего разрыв. Добруцка, фиксирующая в серии «I like you, I like you a lot» телесные практики скорби как материальные свидетельства выражения нематериального, обращается к археологии тела (Sofaer, 2006), а чередование в фотокниге пустоты, бездействия и действия воспроизводит логику археологического разреза с его не менее пристальным, чем к заполненным зонам, вниманием к пустоте (Carver, 2009).

МОЛЧАНИЕ КАК ПРИЁМ

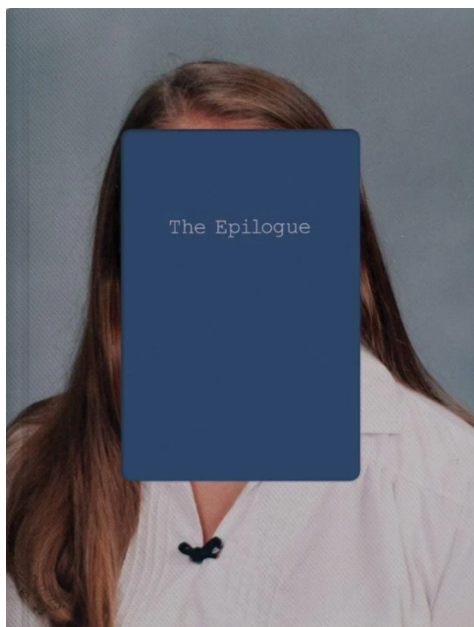
Противоречие между настойчивой регистрацией отсутствия и невозможностью его полноценной фиксации создаёт ситуацию визуального умолчания: на иконическом уровне пустота выступает прямым образом отсутствия в смещении композиции и незанятых частях кадра, на индексальном — проявляется в становящихся индексами утраченного тела следах и предметах (Краусс, 2014) как присутствие, на символическом — отсылает к культурным кодам в контексте. Так, смещение кадра относительно центра в серии Йондерко указывает на отсутствие второго объекта съёмки, нейтральный фон в её же серии и в проекте Лёбер — аналог чистого листа для проецирования зрительских ассоциаций, фрагментация в проекте Добруцки отсылает к невидимому целому и создаёт ощущение недосказанности. Пустота, таким образом, становится активным инструментом построения кадра.

Визуальное молчание подобно эллипсису в литературе — намеренно опуская субъект, фотограф подчёркивает его значимость и включает зрителя в достраивание смысла кадра и серии. В рассмотренных проектах присутствует также метонимия: одежда в «Автопортрете с моей матерью» Йондерко становится замещением материнского тела, выражением матери — деталь несёт более полную смысловую нагрузку для стороннего зрителя, чем это бы делал архивный портрет матери в собственной одежде вследствие провоцирования к прочтению. След принципиально отсутствующего (Nancy, 2005) активируется в процессе восприятия и интерпретации умолчаний.

Стоящее за пустотой молчание, таким образом, сопоставимо с феноменологическим остатком (Husserl, 1983) как маркер нередуцируемой утраты, сохраняющей себя несмотря на попытки заполнения образами и визуальной речью, не поддающийся символизации след. Именно умолчание в проектах Йондерко, Лёбер и Добруцки является говорящим, наиболее выразительным способом передачи утраты, создающим плотность смысла (Рикёр, 2004).

ЛАЙЯ АБРИЛ, «ЭПИЛОГ» (2014)

Находящийся на стыке фотографического и документального «Эпилог» Лайи Абрил (Ил. 12–13) является самодостаточной заключительной частью долгосрочного трёхчастного проекта «О расстройствах пищевого поведения». Исследование сконцентрировано вокруг последствий смерти 26-летней Кэмми Робинсон, страдавшей булимией, и реконструирования личности девушки в фотографиях, интервью с членами семьи, медицинских записях, воспоминаниях, флэшбэках и архивных материалах. Это история «отсутствия, но также и



Ил. 12–13. Лайя Абрил. «Эпилог», 2014.

Источники: <https://www.lensculture.com/articles/laia-abril-the-epilogue#slideshow>
<https://loeildelaphotographie.com/en/laia-abril-the-epilogue/>

всеприсутствия Кэмми: её энергичности, её упорства, её зачастую скрытой от глаз борьбы с расстройством, оборвавшим её жизнь и перевернувшим жизни окружающих её» (The Epilogue – Laia Abril, n.d.).

Принципиальным отличием фотографического проекта Абрил является внешняя по отношению к событию смерти позиция и иная, чем в проектах Йондерко, Лёбер, Добруцки интенция – изначально социальная с расширением в со-проживание утраты вместе с семьёй и друзьями, а также расфокусированность субъекта – если в рассмотренных ранее проектах центральным выступал образ умершего, то в данном случае логика нарратива распределяет субъектность между умершей, членами семьи, друзьями, что подчёркивается композицией и структурой издания. Исследование утраты сопряжено с археологией памяти, что является дополнительным измерением и интенцией проекта.

Структура фотокниги – от точки после к флэшбэкам и возвратом к реальности без – воспроизводит нелинейную структуру горевания М. Штрёбе и Х. Шата (Stroebe & Schut, 1999), возводя в археологическом исследовании личности Кэмми через артефакты памяти: письма, медицинские записи, дневники, фотографии,

интервью с членами семьи и друзьями — смерть в измерение её бытия (Хайдеггер, 1997), продолжение её в памяти и скорби. Мэри Кэмерон Робинсон продолжает своё существование в архиве памяти. Однако архив имеет свойство не исключительно сохранять и конструировать смыслы, но и разрушать и стирать (Derrida, 1996), в силу избирательности памяти и осуществляемого субъектами отбора, который производят, сознательно или бессознательно, стремящиеся к максимальному сохранению и неизбежно теряющие члены семьи и друзья Кэмми.

Невозможность в отсутствие Кэмми собрать из косвенных свидетельств её реальную личность — центральная тема обложки фотокниги, изданной в 2014 г. как итог этой части проекта: на портретной фотографии девушки лицо закрыто прямоугольником синего цвета с надписью «THE EPILOGUE». Всё содержание книги объявляется только *post scriptum* по отношению как к действительно проживавшимся Кэмми моментам, так и к факту смерти — вместо утерянного остаётся заполняемая собственными смыслами лакуна. Особенно остро работает такое замещение в сочетании с текстами интервью, а именно — со словами матери Мэри Кэмерон Робинсон: «Девушки, которой, как мы думали, она была, никогда не существовало. Честно говоря, теперь я вообще сомневаюсь в том, что когда-либо знала мою Кэмми» (The Epilogue — Laia Abril, n.d.).

Крупным планом на однородном, в большинстве случаев, фоне сняты личные вещи Кэмми, имевшие отношение к её болезни: весы, рецепты, выписки из медицинской карты, медицинские приборы и препараты. Сконцентрированные в замкнутом пространстве, они маркируют материально уход, свидетельствуют исчезновение в себе тела. Представление о Кэмми составляется ими как субъектами, наделёнными собственным голосом в истории её болезни, и несмотря на несводимость личности к булимии, в социальном измерении именно они указывают на присутствие девушки с амбивалентной идентичностью обладавшего ими активного субъекта и подчинённого ими объекта.

Фотографический слой настоящего — пустые пространства спальни, крупные планы травы, кажущийся покинутым дом, двор, портреты эмоционального состояния горюющих — пронизан отсутствием Кэмми. Среди кадров настоящего выделяется один, изображающий её саму в этом времени: бронзовый бюст, в котором условность воспроизведения её облика подчёркнута светотеневым решением и контрастностью кадра, привлекающими внимание к неестественности и застылости линий, отсутствию мелких деталей, особенностей кожи и выбившихся волос, характерных для живого человека. В фотографическом слое прошлого же Кэмми существует в огромном количестве версий себя: оставленный возраст ребёнка, подростка, девушки, новорождённой собирает её

в становлении, но также соотносится в нелинейности расположения кадров с раздробленностью памяти и естественным процессом вспоминания. Таким образом, Кэмми отсутствует в полотне визуального дважды: как бюст не подменяет личности, точно таким же образом архивные фотографии становятся только артефактами, не способными воскрешать целое.

Многослойность материалов и включение голоса (текстов) в «Эпилоге» позволяет Абрил исследовать границы фотографии как медиума и поставить вопрос о возможности объективной реконструкции чужой жизни через «документальный» снимок в пространстве коллективного переживания утраты. Собрание фактов, миражей памяти, метафор, образов в конечном итоге превращает процесс вспоминания в поле напряжённого диалога между подлинностью и вымыслом, присутствием и отсутствием переходящего в объект взгляда извне субъекта. Выбирая такой способ выстроить нарратив, Лайя Абрил вскрывает принцип работы памяти: чем больше свидетельств собрано, чем обширнее архив, тем явственнее их недостаточность и разорванность связей. Последняя страница фотокниги визуально ставит паузу – синий цвет закрывавшего лицо Кэмми прямоугольника на обложке как точка входа разворачивался насыщенной синевой форзаца с синими силуэтами листвы, и эта же синева продолжается точно такой же насыщенностью и силуэтами листьев на нахзаце, но страница разворачивается и вбирает тонированные в силу печати в затягивающей их синеве памяти портретные фотографии всех, чьи голоса вошли в книгу, обозначая незавершённость речи, невозможность преодоления утраты.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИНДИВИДУАЛЬНОГО И КОЛЛЕКТИВНОГО МОДУСОВ УТРАТЫ В ФОТОГРАФИЧЕСКОМ НАРРАТИВЕ

В зависимости от позиции автора – непосредственно соприкоснувшийся с утратой участник или внешний по отношению к утрате наблюдатель – в фотографических проектах, исследующих тему, могут быть выделены две группы: индивидуальный модус (в данном случае – Каролина Йондерко, Дженнифер Лёбер, Алиция Добруцка) и социальный модус (в данном случае – Лайя Абрил). Проект Добруцки, несмотря на возможность прочтения как коллективного голоса семьи и друзей, представляет собой субъективное высказывание об опыте проживания утраты внутри группы и интерпретацию опыта других членов группы. Сравнительный анализ позволяет выявить отличительные черты каждой из групп и общие для них характеристики.

Наиболее существенное различие в группах заключается в понимании ими природы отсутствия: для индивидуального модуса утраты характерно

стремление к материализации отсутствия в границах личного опыта фотографа и обращению его в присутствие, тогда как социальный модус не только не отрицает отсутствие, но и рассматривает его как данность, начальную точку для постановки вопроса об объективности реконструированной памяти и материализованного присутствия покойного. Интенция к созданию проекта связана с этим пониманием — самотерапия в «осязании» утраты в первом случае и внешняя рефлексия во втором.

Различие в понимании природы отсутствия влияет также на построение нарратива: для первой группы характерна замкнутость на личном переживании, в фокусе оказывается исследование собственной новой идентичности, будь то через телесные практики, вещи или перевоплощения, для второй — полифоническая структура коллективной памяти, наличие нескольких слоёв повествования для каждого кадра. Отличительной особенностью проекта второй группы является вследствие этого возросшая роль текста по сравнению с проектами первой группы: если у Йондерко, Лёбер и Добруцки текст минимален (подпись, пояснение или обрамление проекта) или отсутствует, то у Абрил вербальная (интервью, медицинские записи) и визуальная (фотографии, архивные кадры) составляющие почти что равноправны в построении нарратива (представление текста сфотографированным, а не переписанным, не даёт провести полного равенства), позволяя выразить архивирующую сущность проекта.

В обеих группах, при этом, зафиксированы нарушение хронологии и нелинейность времени, проявляющиеся в наложении временных пластов, рассмотренном детально выше. Также для обеих групп является важной материальная связь с отсутствующим субъектом через артефакты его присутствия: личные вещи, использовавшиеся им места, написанный им текст, архивные фотографии — все они указывают на отсутствующее тело и выступают индексами дихотомии отсутствия-присутствия и символами памяти.

Как индивидуальный модус утраты, так и социальный модус утраты центральную роль в проектах отводят визуальной пустоте как метафоре отсутствия. Это смещение фигуры и повторяющийся фон в кадре у Йондерко, нейтральный фон и изолированные предметы у Лёбер, незавершённые жесты и пустые пространства у Добруцки, комбинация названных и собственных (таких, как закрытое синим прямоугольником лицо) приёмов в проекте Абрил. В каждом из случаев пустота активизирует зрительское восприятие, запуская интерпретации и процесс конструирования смыслов в попытке реконструировать полноту изначального высказывания фотографа. Пустота функционирует по модели «открытого произведения» (Эко, 2006).

Выводы

Анализ фотографических проектов, работающих с темой утраты, позволяет выявить ключевые аспекты взаимодействия визуального нарратива с процессами памяти, горевания и конструирования идентичности, а также раскрыть выходящие за рамки документации или фиксации ощущений онтологический и феноменологический статусы подобных проектов. Выступая одновременно как документ и как художественное высказывание, фотография в них материализует отсутствие, превращая его в присутствие через артефакты прошлого, такие как принадлежавшие покойным вещи, предметы, места, и композиционный приём «сгущения» пустоты в кадре.

Онтологически такие изображения существуют в пограничном пространстве между бытием и небытием, где утрата приобретает статус активного элемента, структурирующего восприятие реальности. Феноменологически же проекты, задействующие фотографию уже-отсутствия, являются актами интенционального конструирования памяти, наделяющими визуальную пустоту функцией редукции, способной к обнажению структуры переживания, травматического разрыва, невозможности окончательного синтеза памяти. Связь проектов с телесными ощущениями — будь то незавершённые жесты или надевание одежды покойной — подчёркивает интеркорпоральную природу памяти.

Индивидуальный и социальный модусы утраты демонстрируют сходство в акценте на фрагментарности памяти, использовании нелинейности времени, наложении временных пластов. В обоих случаях фотография является также пространством встречи с Другим как с радикально иным в инаковости смерти, влияющим на настоящее и определяющим его.

При этом, были выявлены различия в подходах к осмыслению отсутствия в них: в первом случае акцентируется личное переживание и попытка синтеза новой идентичности через телесные практики и материальные следы ушедшего, тогда как во втором акцент — на коллективную память и критическую рефлекссию о границах объективности реконструкции прошлого. На онтологическом уровне различие состоит в том, что индивидуальный модус утраты стремится к присвоению отсутствия, в то время как социальный модус выводит как проблему саму возможность такого присвоения.

Таким образом, фотографический образ утраты трансцендирует репрезентацию, становясь актом экзистенциального осмысления, где смерть проявляется не как статичное событие, а как процесс непрерывной семиотической трансформации. Визуальное молчание и намеренная фрагментарность в фотографических проектах такого рода деконструируют саму возможность тотальной

или предельно тотализированной архивации утраченного, сохраняя травму как открытый семантический конструкт. Одновременное утверждение материальности следа и признание принципиальной недостижимости прошлого определяет уникальный статус фотографии среди других медиумов памяти как синтетического места, где документирование соединено с постоянной интерпретацией.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт, Р. (2021) *Camera lucida. Комментарий к фотографии*. М.: Ad Marginem.
- Бергсон, А. (1999) *Творческая эволюция. Материя и память*. Мн: Харвест.
- Бланшо, М. (1998) 'Литература и право на смерть', *От Кафки к Кафке*. М: Логос, с. 9–56.
- Краусс, Р. (2014) *Фотографическое: опыт теории расхождений*. М.: Ad Marginem.
- Кюблер-Росс, Э. (2021) *О смерти и умирании*. М.: АСТ.
- Линдемманн, Э. (1984) 'Клиника острого горя', *Психология эмоций: тексты*. М.: Изд-во Московского университета, с. 212–220.
- Мерло-Понти, М. (1999) *Феноменология восприятия*. М.: Ювента; Наука.
- Рикёр, П. (2004) *Память, история, забвение*. СПб.: Издательство Европейского университета.
- Руйе, А. (2014) *Фотография. Между документом и современным искусством*. СПб.: Клаудберри.
- Сартр, Ж.-П. (2000) *Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии*. М.: Республика.
- Флоренский, П. А. (1994–2000). *Собрание сочинений в 4-х томах*. М.: Мысль.
- Фрейм, М. (2023) *Геометрия скорби*. М.: Ad Marginem.
- Хайдеггер, М. (1997) *Бытие и время*. М.: Ad Marginem.
- Эко, У. (2006) *Открытое произведение*. СПб.: Симпозиум.
- Abril, L. (n.d.) *The Epilogue* [Online]. Available at: <https://www.laiaabril.com/project/the-epilogue/> (Accessed: 20.07.2025).
- Batchen, G. (2004) *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.
- Carver, M. (2009) *Archaeological Investigation*. London: Routledge.
- Casey, E. S. (2000) *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.
- Derrida, J. (1993) *Memoires d'Aveugle: L'autoportrait et Autres Ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Derrida, J. (1994) *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the Tew International*. New York: Routledge.
- Derrida, J. (1996) *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- Frangenberg, Th. (n.d.) 'The Solitude of Grief', *I Like You, I Like You a Lot*. Heidelberg: Kehrer Verlag.

Heidegger, M. (1971) *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row.

Husserl, E. (1983) *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*. The Hague: Martinus Nijhoff.

Husserl, E. (2001) *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis*. Dordrecht: Kluwer Academic.

Jonderko, K. (n.d.) *Biography* [Online]. Available at: <https://www.karolinajonderko.com/about> (Accessed: 22.07.2025).

Jonderko, K. (n.d.) *Self-Portrait with my Mother* [Online]. Available at: <https://www.karolinajonderko.com/#/selfportraitwithmymother/> (Accessed: 22.07.2025).

Jonderko, K. (2017) *Self-Portrait with my Mother / Autoportret z matką* [Video]. Vimeo. Available at: <https://vimeo.com/197271735> (Accessed: 22.07.2025).

Levinas, E. (1969) *Totality and Infinity*. Pittsburgh: Duquesne University Press.

Levinas, E. (1987) *Time and the Other*. Pittsburgh: Duquesne University Press.

Loeber, J. (n.d.) *Left Behind* [Online]. Available at: <https://www.jenniferloeber.com/left-behind/fki2ayvo5vi0irqualmb14obaodn8c> (Accessed: 21.07.2025).

Nancy, J.-L. (2005) *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.

Renfrew, C., Bahn, P. (2016) *Archaeology: Theories, Methods and Practice*. London: Thames & Hudson.

Richon, O. (n.d.) 'Off Frame', *I Like You, I Like You a Lot*. Heidelberg: Kehrer Verlag.

Sofaer, J. R. (2006) *The Body as Material Culture: A Theoretical Osteoarchaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stroebe, M., Schut, H. (1999) 'The Dual Process Model of Coping With Bereavement: Rationale and Description', *Death Studies*, 23(3), p. 197–224. Philadelphia: Taylor & Francis. DOI: <https://doi.org/10.1080/074811899201046>

Weiser, J. (2015) 'Establishing the Framework for Using Photos in Art Therapy (and Other Therapies) Practices', *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, 9, p. 159–190. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. DOI: https://doi.org/10.5209/REV_ARTE.2014.V9.47490

Zahavi, D. (2014) *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*. Oxford: Oxford University Press.

Zeitlin, S., Harlow, I. (2001) *Giving a Voice to Sorrow: Personal Responses to Death and Mourning*. New York: Perigee.

Madina Akhmedovna Kemova

master degree student. madina.a.kemova@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-5460-4100>

Saint Petersburg State University, 7-9 Universitetskaia Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation

PHOTOGRAPHY AS A MEDIUM OF MEMORY AND LOSS: ONTOLOGICAL AND PHENOMENOLOGICAL ASPECTS OF VISUAL REPRESENTATION OF ABSENCE

ABSTRACT

This article examines photography as a medium of memory and loss, analyzing its ontological and phenomenological dimensions in contemporary photographic projects. Focusing on strategies of visualizing absence, the author demonstrated how fragmentation, silence, and emptiness emerge as key expressive devices that constitute a distinct visual language of grief. Using the conceptual works by Karolina Jonderko («Self-Portrait with My Mother»), Jennifer Loeber («Left Behind»), Alicja Dobrucka («I like you, I like you a lot»), and Laia Abril («The Epilogue»), the author identified diverse approaches to loss representation – from individual bodily practices to collective archival investigations. Special emphasis is on material traces (clothing, personal objects, archival images) as mnemonic mediators and tools for reconstructing new relationships with a loss. The analysis showed how photographic images transcend the presence/absence binarity, creating a complex semiotic space where a loss acquires visual form. Phenomenological analysis reveals the therapeutic potential of photographic projects that not only document grief but become spaces for its active processing and transformation. This research contributes to interdisciplinary discussions at the intersection of visual arts and memory psychology, highlighting photography's unique capacity to balance documentary authenticity with artistic expression.

KEYWORDS

Photography; visual anthropology; memory; loss; grief; ontology of the image; phenomenology of perception; commemorative practices; visual studies; thanatology.

REFERENCES

- Abril, L. (n.d.) *The Epilogue* [Online]. Available at: <https://www.laiaabril.com/project/the-epilogue/> (Accessed: 20.07.2025).
- Bart, R. (2021) *Camera Lucida: Commentary on Photography*. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)
- Batchen, G. (2004) *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.
- Bergson, A. (1999) *Creative Evolution. Matter and Memory*. Minsk: Kharvest Publ. (In Russian)
- Blanchot, M. (1998) 'Literature and the Right to Death', *From Kafka to Kafka*, Moscow: Logos Publ., p. 9–56. (In Russian)
- Carver, M. (2009) *Archaeological Investigation*. London: Routledge.
- Casey, E. S. (2000) *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.
- Derrida, J. (1993) *Memoires d'Aveugle: L'autoportrait et Autres Ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux. (in French)
- Derrida, J. (1994) *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York: Routledge.
- Derrida, J. (1996) *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eco, U. (2006). *The Open Work*. St. Petersburg: Simpozium Publ. (In Russian)
- Florensky, P. A. (1994–2000) Selected works in 4 vols. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
- Frangenberg, Th. (n.d.) 'The Solitude of Grief', *I Like You, I Like You a Lot*. Heidelberg: Kehrer Verlag.
- Frey, M. (2023) *Geometry of Grief*. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)
- Heidegger, M. (1971) *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row.
- Heidegger, M. (1997) *Being and Time*. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)
- Husserl, E. (1983) *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (2001) *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis*. Dordrecht: Kluwer Academic.
- Jonderko, K. (n.d.) *Biography* [Online]. Available at: <https://www.karolinajonderko.com/about> (Accessed: 22.07.2025).
- Jonderko, K. (n.d.) *Self-Portrait with My Mother* [Online]. Available at: <https://www.karolinajonderko.com/#/selfportraitwithmymother/> (Accessed: 22.07.2025).
- Jonderko, K. (2017) *Self-Portrait with My Mother / Autoportret z matką* [Video]. Vimeo. Available at: <https://vimeo.com/197271735> (Accessed: 22.07.2025).
- Krauss, R. (2014) *The Photographic: An Experience of Divergence Theory*. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)
- Kübler-Ross, E. (2021) *On Death and Dying*. Moscow: AST Publ. (In Russian)
- Levinas, E. (1969) *Totality and Infinity*. Pittsburgh: Duquesne University Press.

- Levinas, E. (1987) *Time and the Other*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Lindemann, E. (1984) 'Clinic of Acute Grief', *Psychology of Emotions: Texts*, p. 212–220. Moscow: Moscow University Press. (In Russian)
- Loeber, J. (n.d.) *Left Behind* [Online]. Available at: <https://www.jenniferloeber.com/left-behind/fki2ayvo5vi0irqualmb14obaodn8o> (Accessed: 21.07.2025).
- Merleau-Ponty, M. (1999) *Phenomenology of Perception*. Moscow: Yuventa; Nauka Publ. (In Russian)
- Nancy, J.-L. (2005) *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.
- Renfrew, C., Bahn, P. (2016) *Archaeology: Theories, Methods and Practice*. London: Thames & Hudson.
- Ricœur, P. (2004) *Memory, History, Forgetting*. Saint Petersburg: European University Press Publ. (In Russian)
- Richon, O. (n.d.) 'Off Frame', *I Like You, I Like You a Lot*. Heidelberg: Kehrer Verlag.
- Rouillé, A. (2014) *Photography: Between Document and Contemporary Art*. Saint Petersburg: Cloudberry Publ. (In Russian)
- Sartre, J.-P. (2000) *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)
- Sofaer, J. R. (2006) *The Body as Material Culture: A Theoretical Osteoarchaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stroebe, M., Schut, H. (1999) 'The Dual Process Model of Coping With Bereavement: Rationale and Description', *Death Studies*, 23(3), p. 197–224. Philadelphia: Taylor & Francis. DOI: <https://doi.org/10.1080/074811899201046>
- Weiser, J. (2015) 'Establishing the Framework for Using Photos in Art Therapy (and Other Therapies) Practices', *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, 9, p. 159–190. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. DOI: https://doi.org/10.5209/REV_ARTE.2014.V9.47490
- Zahavi, D. (2014) *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*. Oxford: Oxford University Press.
- Zeitlin, S., Harlow, I. (2001) *Giving a Voice to Sorrow: Personal Responses to Death and Mourning*. New York: Perigee.