

**ART
INNOVATION**

1-2/2024



**ART
INNOVATION**

1-2/2024

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ
SCIENTIFIC JOURNAL ON CONTEMPORARY ART

УДК 7.036; 7.037; 7.038

ББК 85.1

А 79

Art Innovation. 2024. No. 1–2. 121 с.

ISSN: 2713-0924

РЕДАКЦИЯ

Ида Александровна Шик – кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного гуманитарного университета, начальник научно-выставочного отдела ГИАМПЗ «Парк Монрепо», главный редактор

Наталья Владимировна Щетинина – кандидат искусствоведения, независимый исследователь, ответственный редактор, редактор переводов

Елена Витальевна Ключина – кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного гуманитарного университета, ответственный редактор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Лев Манович – PhD in Visual and Cultural Studies, директор Лаборатории культурной аналитики, профессор Городского университета Нью-Йорка

Анатолий Владимирович Рыков – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета

Валерий Владимирович Савчук – доктор философских наук, профессор, директор Центра медиа-философии Санкт-Петербургского государственного университета

Михаил Алексеевич Бусев – кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

Лада Сергеевна Балашова – кандидат искусствоведения, лектор Университета Эссекса

Ирина Юрьевна Чмырева – кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина

Алина Владимировна Венкова – кандидат культурологии, доцент Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Анастасия Ивановна Карлова – кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея

Юлия Анатольевна Орлова – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

Мария Александровна Чернышёва – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета

КОНТАКТЫ РЕДАКЦИИ:

Ида Александровна Шик

art.innovation.editor@gmail.com

ДИЗАЙН И ВЕРСТКА

Дмитрий Скопин

dysk67@gmail.com

Официальный сайт издания: <http://art-innovation.com/>

© Авторы статей

© Научный журнал «Art Innovation»

На обложке:

Дмитрий Марков. Астрахань. 2014

© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

EDITORIAL TEAM

Ida Aleksandrovna Shik – PhD in Art History, associate professor, Russian State University for the Humanities, chief of Scientific and Researcher Department, The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, editor-in-chief

Nataliya Vladimirovna Shchetinina – PhD in Art History, independent researcher, editor, translation editor

Elena Vitalievna Klyushina – PhD in Art History, associate professor, Russian State University for the Humanities, editor

EDITORIAL BOARD:

Lev Manovich – PhD in Visual and Cultural Studies, Director of Cultural Analytics Lab, Presidential Professor, The Graduate Center, City University of New York (CUNY)

Anatolii Vladimirovich Rykov – Dr. Habil. in Philosophy, PhD in Art History, professor, St. Petersburg State University

Valery Vladimirovich Savchuk – Dr. Habil. in Philosophy, Professor, Director of the Center for Media Philosophy, St. Petersburg State University

Mikhail Alekseevich Busev – PhD in Art History, corresponding member of the Russian Academy of Arts, senior researcher, The State Institute for Art Studies

Lada Sergeevna Balashova – PhD in Art History, lecturer, University of Essex

Irina Yurievna Chmyreva – PhD in Art History, associate professor, Russian State University named after A. N. Kosygin

Alina Vladimirovna Venkova – PhD in Cultural Studies, associate professor, Herzen State Pedagogical University of Russia

Anastasia Ivanovna Karlova – PhD in Cultural Studies, leading researcher, The State Russian Museum

Julia Anatolyevna Orlova – PhD in Art History, senior lecturer, Saint Petersburg Repin State Academy of Arts

Maria Aleksandrovna Chernysheva – PhD in Art History, associate professor, St. Petersburg State University

EDITORIAL CONTACTS:

Ida Aleksandrovna Shik

art.innovation.editor@gmail.com

JOURNAL DESIGN

Dmitri Skopin

dysk67@gmail.com

Official web-site:

<http://art-innovation.com/>

On the cover:

Dmitry Markov. Astrakhan. 2014

© Photographer Dmitry Markov, courtesy of Tatyana Markova

О ЖУРНАЛЕ

Журнал **Art Innovation** публикует научные исследования об искусстве, созданном с 1860-х гг. до сегодняшнего дня. Каждый номер дополняют эссе, интервью, портфолио или перевод, которые раскрывают важнейшие проблемы современного художественного процесса.

В **Art Innovation** традиционный искусствоведческий анализ сочетается с междисциплинарным подходом к изучению современного искусства. Особое внимание направлено на постструктурализм, психоанализ и социологию искусства, гендерную теорию, а также новые концепции экологической критики и метамодернизма. Таким образом можно рассчитывать на объективную оценку искусства, сформированного научно-техническим прогрессом, постколониальной политикой, демографическим переходом, информационной и цифровой революциями.

Art Innovation сфокусирован на разнообразии современного искусства. На страницах журнала будут представлены все художественные и кураторские стратегии: от живописи импрессионистов, показавшей новое состояние и дух времени в контексте индустриального общества, — до искусства виртуальной реальности, ставшей просто реальностью.

Современное искусство — это многогранное явление с огромным преобразующим потенциалом, который нуждается в осмыслении и эффективном использовании. На страницах **Art Innovation** представлены как магистральные тенденции, так и локальные направления в художественной практике последних 150 лет. Цель издания: развитие международного диалога исследователей, который будет способствовать продуктивному изучению феномена современного искусства.

ABOUT JOURNAL

The **Art Innovation** journal publishes results of academic studies in art history spanning from the 1860s up to the present day. Each issue contains an essay, interview, portfolio, or translation, which covers the major issues of contemporary art.

Art Innovation features established theories in the analysis of art, as well as an interdisciplinary approach. Special attention is paid to poststructuralist and gender theory, psychoanalysis and sociology, and the new ideas from the field of metamodernism and ecological studies. These provide instruments to study art formed by technological development, postcolonial policies, demographic transition, information and digital revolutions.

Art Innovation focuses on the variety of contemporary art. The journal documents all curatorial and art strategies: from the impressionist movement, which reflected new conditions and zeitgeist in the context of industrial society, – to the virtual art.

Contemporary art is diverse and has huge transformative power, which demands effective use and comprehension. In **Art Innovation**, the contributors consider the main trends and local movements of the last 150 years of art. The objective of the journal is to develop international expert dialogue, which enables productive study of contemporary art.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ	8
ACADEMIC STUDIES	
Анастасия Александровна Евдокимова. Исследование формы автофикшн-высказывания при построении документального фотографического проекта	10
Ирина Юрьевна Чмырева. Дмитрий Марков: феномен российской документальной фотографии эпохи развитых визуальных социальных сетей	49
Ида Александровна Шик. Параллельные миры. Фотографические эксперименты Владимира Позднякова	75
TRANSLATIONS	
Кларенс Джон Лафлин. Фотографические подходы к реальности	101
Джерри Уэлсман. Пост-визуализация	111
PORTFOLIOS	
Владимир Поздняков. Империя света	115

CONTENT

EDITORIAL	8
ACADEMIC STUDIES	
Anastasia Evdokimova. The Study of the Form of Autofiction Statement While Building a Documentary Photographic Project	10
Irina Chmyreva. Dmitry Markov: the Phenomenon of the Russian Documentary Photography in the Epoch of Well-Developed Visual Social Networks	49
Ida Shik. Parallel Worlds. Vladimir Pozdnyakov's Photographic Experiments	75
TRANSLATIONS	
Clarence John Laughlin. The Camera's Methods of Approaching Reality	101
Jerry Uelsmann. Post-Visualization	111
PORTFOLIOS	
Vladimir Pozdnyakov. Empire of Light	115

ОТ РЕДАКЦИИ

В номере журнала *Art Innovation* 01-02/2024 исследуются проблемы истории, теории и практики фотографии. Выпуск открывает статья Анастасии Евдокимовой, посвященная анализу форм автофикшн-высказывания в современном искусстве. Автор раскрывает специфику жанра применительно к литературе, кино, фотографии. Исследовательница концентрируется на автофикшн-проектах в российской фотографии, выявляя их концептуальные и художественные особенности. Кроме того, она рассказывает о собственном фотопроекте «Порог», который становится результатом изучения истории и актуальной практики автофикшна.

Статья Ирины Чмыревой посвящена творчеству российского фотографа Дмитрия Маркова. Его наследие рассматривается как яркий пример развития отечественной документальной фотографии в эпоху социальных сетей. Автор прослеживает основные этапы его творческой эволюции, проводит сравнительный анализ работ Маркова с произведениями других фотографов, выявляя особенности его индивидуального стиля и раскрывая знаковые историко-культурные отсылки в его снимках. Особое внимание уделяется интерпретации в работах Маркова темы детства, которая являлась для него магистральной.

Статья Иды Шик посвящена творчеству Выборгского фотографа Владимира Позднякова, много лет снимавшего парк Монрепо, и его неосуществленному выставочному проекту «Параллельные миры». Автор выявляет эстетическую и концептуальную специфику фотоснимков, проводит параллели между творческими поисками фотографа и наследием отечественной и зарубежной фотографии, приводит информацию о персоналиях, представленных на фотографиях.

В разделе «Переводы» опубликованы статьи американских фотографов Кларенса Джона Лафлина и Джерри Уэлсмана. В статье «Фотографические подходы к реальности» Лафлин говорит о многообразии способов взаимодействия фотографа с объектом съемки, которые позволяют фотографии выступать не просто «зеркалом с памятью», беспристрастно фиксирующим реальность, но быть средством авторского высказывания. Статья сопровождается примерами применения различных описанных в статье методов в работах самого фотографа.

Статья Джерри Уэлсмана «Пост-визуализация» посвящена доказательству ценности практик экспериментальной фотографии для истории фотографического медиума и творческого развития фотографа. Свой метод Уэлсман обозначает как «пост-визуализация», противопоставляя его стратегии предварительной визуализации, исключающей любые манипуляции с фотоизображением в темной комнате, которая господствовала в американской фотографии XX в. и ограничивала возможности самовыражения фотографа.

В разделе «Портфолио» представлены фотографии Владимира Позднякова из коллекции музея-заповедника «Парк Монрепо», в которых главным выразительным средством становится свет, позволяющий автору создать возвышенные образы, великолепно передающие неповторимую атмосферу парка.

EDITORIAL

In 01-02/2023 issue of the *Art Innovation* journal the authors investigated the history, theory and practice of photography. The issue starts with an article by Anastasia Evdokimova devoted to the analysis of forms of autofiction statements in contemporary art. The author revealed the specifics of the genre in relation to literature, cinema and photography. The researcher focused on autofiction projects in Russian photography, identifying their conceptual and artistic features. In addition, she discussed her own photo project 'Threshold' as a result of studying the history and current practice of autofiction.

Irina Chmyreva studied the work of Russian photographer Dmitry Markov. She considered his legacy as a striking example of the Russian documentary photography development in the era of social media. The author traced the main stages of photographer's creative evolution, conducted a comparative analysis of Markov's photographs with the works of other photographers, identifying the features of his individual style and revealing significant historical and cultural references in his pictures. She paid special attention to the interpretation of a childhood theme in Markov's works, which was the most significant topic for him.

Ida Shik explored the work of Vyborg photographer Vladimir Pozdnyakov, who photographed the Monrepos Park for many years, and his unrealized exhibition project 'Parallel Worlds'. The author revealed the aesthetic and conceptual specificity of the photographs, drew parallels between the photographer's creative searches and the legacy of Russian and foreign photography, and provided information about the personalities represented in the photographs.

The 'Translations' section contains articles by American photographers Clarence John Laughlin and Jerry Uelsmann. In the article 'The Camera's Methods of Approaching Reality', Laughlin presented a variety of ways of photographer's interaction with his objects. These methods allowed photography to be not just a 'mirror with memory' that impartially records reality, but means of authorial expression. The photographer used his own works as an example of the application of different methods described in the article.

In the article 'Post-Visualization', Jerry Uelsmann stated the value of experimental photography practices for the history of the photographic medium and the creative development of the photographer. He described his method as 'post-visualization', opposing it to the strategy of pre-visualization. This strategy excluded any manipulation of the photographic image in the darkroom. It dominated in American photography in the 20th century and limited the photographer's self-expression.

The 'Portfolio' section presents photographs by Vladimir Pozdnyakov from the collection of the Monrepos Park Museum-Reserve. In these works, he used light as the main means of expression, creating poetic images that magnificently conveyed the unique atmosphere of the park.

УДК 77.04

Анастасия Александровна Евдокимова

магистрант факультета дизайна и рекламы. anastasia_evdokimova@list.ru
Московский финансово-промышленный университет «Синергия»,
Москва, Измайловский Вал, 2. 105318

**ИССЛЕДОВАНИЕ ФОРМЫ
АВТОФИКШН-ВЫСКАЗЫВАНИЯ
ПРИ ПОСТРОЕНИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО
ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОЕКТА****АННОТАЦИЯ**

В современной художественной практике интерпретация автором собственной биографии как канвы для построения художественного произведения широко распространена и приобретает все новые формы. Исследователь обращается к истории и современным формам использования термина «автофикшн» и изучает различные методы построения автофикшн-высказывания в литературе и изобразительном искусстве в качестве практики для формирования собственного художественного высказывания. Текст исследования разделен на две части. В первой части проводится анализ вариативности форм автофикшн-высказывания в пространстве различных видов искусств (литература, кино, театр, фотография), исследуются исторические предпосылки возникновения явления и связь данного жанра с психоанализом. Связующую роль выполняют психотерапевтические возможности автофикшна в преодолении личных/коллективных травм, как при непосредственном создании художественного произведения, так и при последующей его репрезентации, рецепции зрителем/читателем. Во второй части статьи автор анализирует собственную творческую практику: результатом исследования истории и современного развития теории автофикшн стало создание личного документального фотографического автофикшн-проекта. Эта часть текста фиксирует этапы работы над проектом и те дополнительные теоретические результаты, к которым приходит исследователь в процессе самоанализа творческого процесса.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Автофикшн; документальная фотография; психоанализ; trauma studies; личная травма; коллективная травма.

С каждым годом все большее количество личных дневников оцифровывается и выкладывается в интернет, все большее число мемуаров заполняет книжные полки. Со стороны читателей спрос лишь растет. Рубеж XX–XXI вв. стал настоящим автобиографическим бумом. А границы приватного/публичного теперь размыты как никогда.

Говоря, в частности, о современной фотографии, о документальных фотопроектах, создаваемых в XXI в., нельзя не отметить, что большая часть из них приходится на истории личные, камерные, интимные, внутрисемейные и т. д., в которых авторы зачастую пытаются рассказать о самом болезненном опыте: о травмах, об утратах, о столкновении со смертью, о своих сложных чувствах и страхах, в связи со всем этим возникающих. И о любви, конечно, тоже.

Возможно, что личных историй (как литературных, так и визуальных) становится слишком много. Так много, что порой трудно из этого потока исповедальной массы выделить что-то по-настоящему глубокое, многоплановое, значимое в художественном отношении.

В этом смысле исследование формы автофикшн-высказывания, предлагающего новые способы репрезентации личных историй, новые способы коммуникации автора и читателя/зрителя, становится особенно интересным, значимым и актуальным.

Автофикшн — это «вымысел абсолютно достоверных событий и фактов». Такое определение дал автор неологизма Серж Дубровски в предисловии к своему роману «Сын» 1977 г. (Doubrovsky, 1977, p. 5). У автора, который работает над произведением в этом жанре, нет задачи передать все точь-в-точь: задокументировать даты, часы, минуты, места или участников событий. Гораздо важнее — передать эмоции, ощущения, возможно, найти какое-то общее место, которое будет понятно читателям. При отступлении от реальных событий автору могут понадобиться литературные приемы. Тут и происходит слом жанровой конструкции. Писатель может слить реальных людей в одного книжного персонажа или, например, убрать из текста его основу — историю (Мызникова, 2019) (В целом, исследователи расходятся в определении границ и точной формулировки термина.)

То есть речь идет о термине специфическом, возникшем в литературоведческой среде в конце 70-х годов XX в. во Франции («автофикшн» буквально означает «самовыдумывание/самосочинение»). Возник он в контексте спора о достоверности и значимости литературных произведений автобиографического жанра. (Серж Дубровски заявил, что автор, рассказчик (повествователь)

и литературный герой могут быть в автобиографических произведениях одним лицом: Я как объект и Я как субъект одновременно.)

Однако, став новой формой «письма о себе», автофикшн довольно быстро преодолел рамки исключительно внутрилитературные и стал развиваться, в том числе как новый визуальный язык, как новый способ репрезентации личных историй и внутренних переживаний, рефлексии. Сегодня форма автофикшн-высказывания активно представлена в самых разных областях искусства: в графических романах, в фотографии, в кино, а также в театральных постановках, в хореографии и перформансе.

Более того, исследователи по-новому прочитывают литературный фонд прошлых эпох, обнаруживая признаки автофикшн ретроспективно («Исповедь» Жан-Жака Руссо XVIII в. – как классический пример, а «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» XVII в. – как пример неожиданный).

Сегодня среди ведущих исследователей жанра автофикшн отметим Изабель Грель и Арно Генона – авторов многочисленных публикаций, создателей уникального интернет-проекта для изучения автофикциональной литературы – autofiction.org. В русскоязычном пространстве выделим Тиграна Амиряна, для которого особый интерес представляет исследование визуального автофикшна. Автофикшн фигурирует и в современных междисциплинарных исследованиях о травме – *trauma studies* – в качестве авторефлексивной стратегии репрезентации травмы в искусстве как способе с ней справиться.

Мы ставим перед собой цель изучить особенности использования жанра автофикшн в фотографии и исследовать возможности создания личного документального фотографического проекта, используя форму автофикшн-высказывания.

В процессе работы нами решаются следующие задачи:

- изучение научных теоретических работ и иных опубликованных источников, идентифицируемых предыдущими исследователями как имеющих отношение к теме нашего исследования;
- рассмотрение истории развития и трансформации формы автофикшн путем изучения возникновения и развития автобиографического жанра, частью которого автофикшн является.
- выявление предпосылок использования формы автофикшн и общие маркеры, позволяющие идентифицировать произведения искусства как «автофикциональные», на основе изучения и анализа отдельных знаковых литературных и визуальных работ известных авторов, представляющих данный жанр;
- выявление принципов использования визуального языка автофикшн.

Мы рассматриваем автофикшн как форму творческого высказывания, предмет нашего исследования – использование автофикшн в визуальном искусстве на примере фотографии.

Круг литературы, так или иначе связанный с исследованием проблемы автофикшн в искусстве, включает в себя работы филологов и литературоведов, посвященные истории и проблематике жанра автофикшн; публикации, относящиеся к *trauma studies*, акцентирующие авторефлексивные способы репрезентации и осмысления личной/коллективной травмы (Амирян, 2017). Отметим также важное значение для построения методологии нашей работы монографии Мэтью Райн Смита (Smith, 2012). Его труд посвящен изучению рецепции личных фотографических документальных проектов и возможному терапевтическому эффекту воздействия этого просмотра на зрителя.

Среди важнейших литературных первоисточников жанра отметим крупный графический автофикшн-роман «Аустерлиц» (2001) Винфрида Георга Зебальда (Зебальд, 2019) как пример сложной композиции повествования о коллективной травме и памяти, где фотография и текст равнозначны и представляют собой единое полотно. В контексте нашей темы работа по теории фотографии Ролана Барта – «Camera lucida» (1980) (Барт, 2016) может быть рассмотрена в качестве примера использования авторефлексии на автобиографические события (смерть матери) в качестве *punctum'a* (имеем в виду значение отправной точки) метода изучения и описания фотографических изображений. Среди современных автофикциональных произведений, которые могут быть рассмотрены в качестве камертона для понимания специфики жанра, отметим такие, как «Моя борьба» (2009) норвежского писателя и журналиста Карла Уве Кнаусгора (Кнаусгор, 2019); «Не только апельсины» (1985) Дженет Уинтерсен (Уинтерсен, 2019).

В качестве источников информации по нашей теме исследования отметим также просветительский курс Ильи Венявкина и Михаила Мельниченко «Краткая история дневника от XVI до XX века», где речь идет об исторических предпосылках ведения личных записей и самонаблюдения в культуре, о развитии и популяризации автобиографического жанра вообще и о трансформации представления о своем Я на протяжении нескольких веков (Венявкин, Мельниченко, 2019). Этот курс как самостоятельное опубликованное исследование дает возможность проследить эволюцию данного жанра, неким промежуточным итогом которой становится появление автофикшн (изначально как литературного феномена).

Переизданные «Лекции по истории фотографии» (2019) Владимира Левашова (Левашов, 2019) и книга «Фотография как современное искусство»

Шарлотты Коттон (Коттон, 2020) являются важными источниками информации об отдельных авторах личных документальных фотопроектов и истории их создания.

Автофикшн образовался на пересечении нескольких направлений: автобиография, дневниковые заметки, мемуары, эссе, документальный жанр. А также — на стыке сюрреализма, психоанализа, постструктурализма и кризиса понятия «автор»¹.

Так как автофикшн вышел из автобиографического жанра и дневников, погружение в историю возникновения дневника как явления позволит лучше понять, когда и зачем люди начали вести письменное самонаблюдение и как это все относится к появлению автофикшна в литературе последней трети XX в.

Приведем следующее определение из «Толкового словаря» С. И. Ожегова: *дневник* — это записи о каждодневных делах, текущих событиях, ведущиеся изо дня в день (Ожегов, 2021). То есть это датированные, регулярные, синхронные личные записи. Однако нередко бывает, что через какое-то время авторы сами дописывают и/или редактируют их (Венякин, Мельниченко, 2019).

В Европе дневники появляются с XVI в., с началом производства бумаги во Франции. Бумага, по сравнению с пергаментом, оказалась дешевым, легким материалом для письма. В то же самое время (начало XVI в.) были изобретены механические часы, то есть новая технология отслеживания времени.

Идеи Реформации ставят вопрос о личном спасении вне католической Церкви: появляется человек иного формата — он призван фиксировать и анализировать самостоятельно свои помыслы и поступки, следя, чтобы не случилось отклонения от истинной веры. Считается, что использовать дневник как средство самонаблюдения и самоисправления первыми начали англичане, что хорошо прижилось и весьма быстро распространилось в других странах Европы, где протестантизм вымещал католичество (в Германии и Голландии значительно раньше, чем во Франции).

Промышленная революция в XIX в. стремительно сжимает время и пространство, а мир утрачивает стабильность: будущее все менее предсказуемо и вызывает все большую тревогу. Именно дневники и мемуары, по словам исследователей, стали одним из способов совладать с «тревогой от постоянных

¹ См.: Ролан Барт «Смерть автора» (1967). В этом эссе Барт рассуждает о десакрализации образа Автора и одновременно о восстановлении в правах читателя. Современный Автор назван скриптором. Он не должен ставить четких границ окончательного значения текста, читатель теперь свободен в интерпретации смыслов. Также см. эссе-выступление Мишеля Фуко «Что такое автор» (1969). Фуко с нескольких позиций пытается подступиться к функциям и роли автора в современности (Foucault, 1969).

перемен и подготовиться к непредсказуемому будущему» (Венявкин, Мельниченко, 2019).

XX в. стал апофеозом, как крушение разогнавшегося до предельной скорости поезда. Катастрофа. Слом. Травма всей европейской цивилизации. Травмы нескольких поколений, травмы коллективные, народные и травмы личные – в каждой семье.

Вторая половина XX в., послевоенная, – это разбор обломков, целых завалов, руин, с непременным поиском опор, идентичности, ценностей, веры. Это послешоковое состояние. Постепенное возвращение к мирной жизни. Послевоенное поколение – «бэби-бумеры», родившиеся в конце 1940-х – начале 1950-х гг., – к 1970-м гг. вырастает, созревает для того, чтобы задавать обществу свои вопросы без ответов (война случилась, война завершилась, нужны новые идеалы и смыслы, новые пути дальнейшего развития общества, превратившегося в «общество потребления»).

Накопленные проблемы в обществе отражаются и в том, что возвращается интерес к отдельной личности, к психоанализу (Лакан прочитывает по-новому учение Фрейда – его публичные лекции пользуются большим успехом). Фокус зрения с травм коллективных смещается к травмам личным именно в это время, в этом поколении. Одна из острых проблем поколения 1980-х гг. – совершенно новая и неизвестная ВИЧ-инфекция, приводящая к смерти от СПИДа, быстро распространяется в среде молодых людей, ведущих определенный образ жизни. Болен Мишель Фуко, известный французский философ, заражается его друг и партнер Эрве Гибер. Именно он, будучи изначально фотографом, использует самописание, автофикшн, чтобы хоть как-то осознать происходящее с ним, как-то справиться с неизбежно приближающейся развязкой. Его книги, где фотография играет роль не менее важную, чем текст, мгновенно расходятся, они шокируют откровенностью и детальностью описываемых будней, однако общество сильно нуждается в подобном «репортаже» от первого лица, столкнувшись с этим новым видом травмы от ожидания смерти, страха перед новым заболеванием, утратой близких друзей. Проблема наркомании, достигшая апофеоза в 1990-е гг., впервые находит отражение в личных документальных фотопроектах Ларри Кларка в 1970-х: снова это шокирующее «свидетельство» от первого лица, прямого участника, находящегося внутри сообщества. Далее мы подробнее рассмотрим и проанализируем этот и другие личные документальные проекты.

Итак, последняя треть XX в.: интерес к психоанализу и самоанализу расцветает, они становятся абсолютно востребованными как источник надежды на

обретение внутренних опор. Эфемерное понятие объективности уходит в тень, теперь субъективное, личное, внутреннее, индивидуальное – самые важные вещи. Вот на этом фундаменте автофикшн и возникает в литературе как явление, как острая психологическая потребность проживания травм. Самосочинение, самовыдумывание – как способ переписать и реконструировать собственную идентичность, как способ избавления от чувства вины, как способ принятия невыносимых фактов.

Безопасность – вот что дает форма автофикшн автору. Важно: не навредить, не травмироваться повторно в процессе воспоминания, рассказывания и рефлексии. Именно безопасность автора и есть залог положительного терапевтического эффекта.

От сюрреализма автофикшн наследует письмо как акт, а также в основе творчества сюрреалистов лежит реальность, реальные образы, и смысл сюрреализма – не уйти от реальности, а рассказать о существовании другой реальности – реальности бессознательного – и ее показать. Психоанализ Лакана снова отсылает нас к речевому акту, проговариванию как терапевтическому методу. Избавлению от боли. Я-субъект и Я-объект (Мазин, без даты).

Автофикшн, в виде визуального языка, активно входит в пространство различных видов искусств (фотография, комиксы, театр, танец и др.) в 1970-е гг.

Так, современный театр предлагает два разных типа автофикции: текстуальная и автофигуративная, или телесная. В первом случае речь идет об автофикциональном источнике театральной постановки: актер является носителем имени автора пьесы или указывает на него. Пример – концептуальный «Театр смерти» (1975) Тадеуша Кантора, где наряду с актерами выступают предметы и куклы, стираются границы между жизнью и смертью, сном и явью (Амирян, 2017) (Ил. 1).

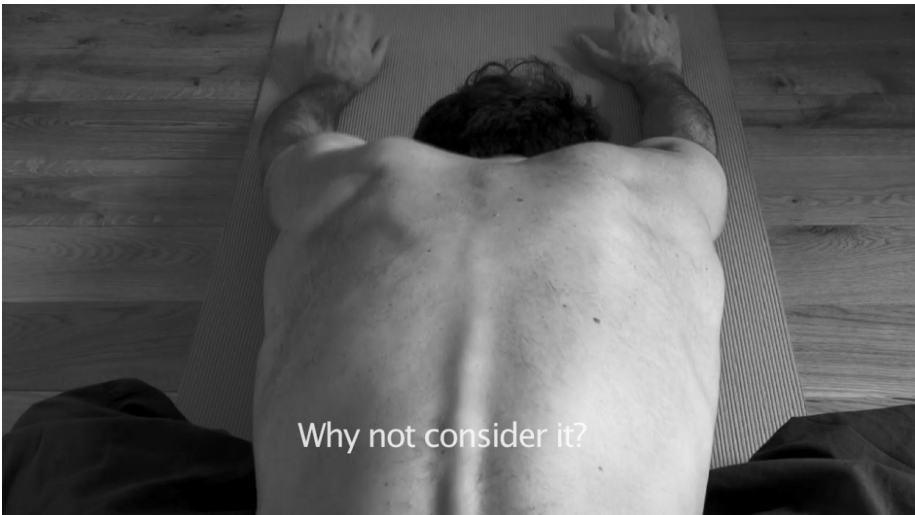
Во втором случае это более непосредственная репрезентация истории собственной жизни, личного опыта, что выражается либо в сольных монологах, сочиненных самими исполнителями (Филипп Кобер, Гийом Гальен), либо в прямом обозначении автофикциональности произведения («Симон всегда любил танцевать» Симона Булериса).

Союз хореографии и вербализированного перформанса, делая ставку на самопрезентации с помощью собственного тела, создает танцевальную автофикцию, ярким примером таковой являются творческие эксперименты Романо Боттинелли (Амирян, 2017) (Ил. 2).

Авторский кинематограф, который зарождается во Франции в 1950-е гг., во многом автофикционален. Киноязык у каждого мастера исключительно



Ил. 1. Тадеуш Кантор во время спектакля «Умерший класс», Краков, 1988.
Фото: Владзимеж Василюк. Источник: <https://rialta.org/tadeusz-kantor/>



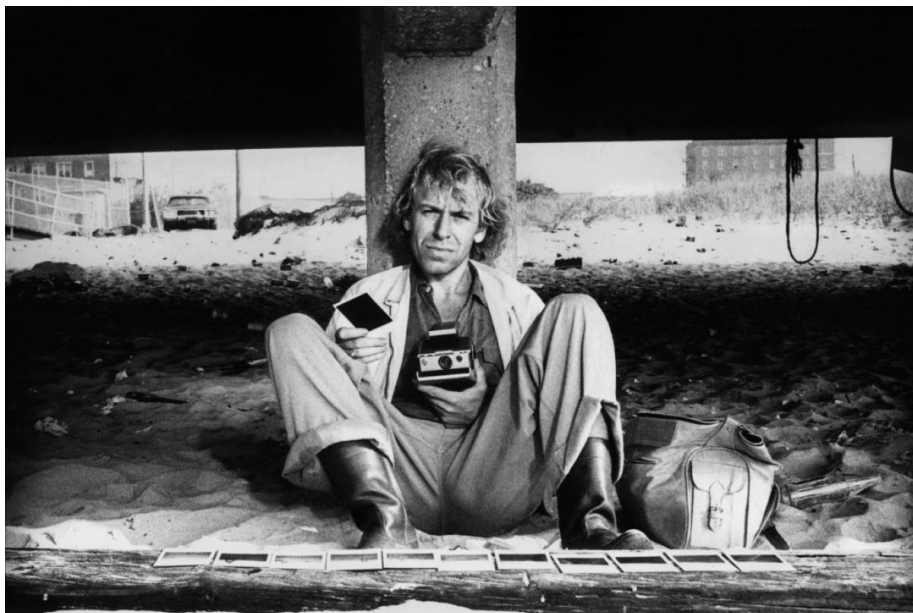
Ил. 2. Кадр из видеоперформанса Романо Боттинелли «Капельмейстер» (2013)
с субтитрами на англ.: «Why not consider it?» («Почему бы об этом не подумать?»).
Источник: <https://vimeo.com/user3417343>

индивидуальный и узнаваемый, но фильмы по форме, по содержанию являются способом авторского размышления о творчестве, о природе и развитии кинематографа, и одновременно высказыванием сомнений и чаяний очень личных (и, вместе с тем, созвучных зрителям своего поколения). В основе сюжетов лежат автобиографические моменты и фантазия, а главный герой зачастую воплощает альтер эго режиссера, становится прямым ретранслятором личности автора.

Режиссер авторского фильма отвечает за весь процесс создания, контролируя все этапы производства: пишет сценарий сам либо в соавторстве (например, Андрей Тарковский (1932–1986)); активно следит за кадром, камера-повествователь – продолжение глаз режиссера практически на уровне слияния; присутствует при монтаже; участвует в выборе актеров. У многих режиссеров того времени был, так сказать, любимый актер, «его» актер – это инструмент, который воплощает альтер эго самого режиссера, его голос, транслирует очень авторские размышления и рефлексию. У Тарковского – это Анатолий Солоницын в «Андрее Рублеве» (1966), Александр Кайдановский в «Сталкере» (1979). Его «личные» операторы – Вадим Юсов (фильмы «Андрей Рублев», «Солярис» (1972), «Иваново детство» (1962)) и Георгий Рерберг (фильмы «Сталкер», «Зеркало» (1974)). Важно, что все эти люди – выдающиеся художники с ярким творческим голосом. Это становится основанием для их приглашения в проект режиссером. Также мы можем говорить о внутреннем «родстве» между теми, кто работает с Тарковским. Что позволяет их авторским голосам звучать сильнее и выразительнее (Тарковский, 1989).

Вим Вендерс (р. 1945) – режиссер авторского кино и фотограф, метод его работы отчасти близок методу Тарковского. На протяжении всей карьеры рядом с ним три близких соратника. Первый – это австрийский писатель Петер Хандке, сотрудничество с которым продлится десятки лет и подарит зрителям такие фильмы, как «Ложное движение» и «Небо над Берлином». Другой – оператор Робби Мюллер, без которого не было бы культовых картин: «Алиса в городах» и «Париж, Техас». Еще важно отметить, что на режиссера оказала большое влияние книга фотографа Роберта Франка «Американцы» (1958), снятая наподобие фотодневника, эскизов-впечатлений, сделанных во время перемещения по всей Америке в течение нескольких лет (Frank, 1958)². Третьим можно назвать актера Уильяма Фоглера, снявшегося в кинотрилогии Вендерса (у фильмов есть общее место – послевоенная Германия, путешествие в пространстве и познание самого себя, поиск идентичности гражданской, авторской, человеческой): «Алиса в городах» (1973), «Ложное движение» (1975), «С течением времени» (1976).

² Первое издание вышло во Франции в 1958 г. Второе – в США через год.



Ил. 3. Немецкий журналист Филипп Винтер (актер Уильям Фоглер) сидит на берегу перед своими «поляроидами», снятыми в поездке по США. Кадр из фильма Вима Вендерса «Алиса в городах» (1973)

Фильм «Алиса в городах» начинается с того, что главный персонаж, фотограф из Берлина, выполняющий задание редакции написать статью об Америке, возражает редактору, что пока понял недостаточно, однако сделал множество фотографий (Polaroid) – реверанс внутри фильма в сторону представления о процессе фотографирования как об исследовании. «Фотография – это способ прикончить что-то», – размышляет он как бы про себя (закадровый голос). Увольняется, на прощание «пристреливая» главного редактора из фотоаппарата, и возвращается в Берлин, откуда начинается его странствие по Германии в компании «подкидыша», девочки Алисы. Фильм является примером саморефлексии по поводу кризиса идентичности Вендерса – режиссера авторского немецкого кинематографа – после неоднозначного опыта работы приглашенным режиссером «большого голливудского стиля» в США (Вендерс, 2003) (Ил. 3).

Далее мы обратимся к печатному формату. Вербализация собственного Я сочетается с визуализацией себя в фикциональном тексте (т. е. в нарративе используется эффект удвоения языковых конструкций, заимствованных из двух медиа).



Ил. 4 Автофикциональный фотороман Андре Бретона «Надя».

Обложка/развороты (Первое издание — 1928, переработано в 1963).

Источник: <https://jennimoodly.wordpress.com/2017/02/22/that-fire-is-in-your-eyes-and-in-mine/>

В 1928 г. вышла книга Андре Бретона «Надя», полуавтобиографическая (Breton, 1963). Роман интересен, в том числе, тем, что в нем опубликованы 44 фотографии Жака-Андре Буаффара, Ман Рэя, Анри Мануэля и др. и рисунки молодой женщины Леоны-Камиллы-Гисленны Д., которая стала прототипом главной героини. Визуальный материал вплетен в историю, является частью нарратива, он перестает быть лишь дополнением, иллюстрацией, превращаясь во второй самостоятельный язык повествования (Writing with images, без даты) (Ил. 4).

За два года до появления термина «автофикшн» (Серж Дубровски, 1977) (Амирян, 2017), Ролан Барт создал роман «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975) (Барт, 2014), в котором ему удалось интегрировать визуальные элементы в произведение, где нет иерархии между иллюстрирующим и иллюстрируемым материалом, где фотография, в том числе и фотография себя, станет играть равную повествовательную роль с вербальным текстом.

Эксперимент оказался удачным — прием был взят на вооружение моментально, и пошла целая волна автофикциональных фотороманов: Эрве Гиббер («Сюзан и Луиз», 1980; «Призрачный снимок», 1981; «Путешествие с двумя детьми», 1982, и др.), романы о памяти Зебальда («Головокружение», 1990; «Аустерлиц», 2001). Но для множества авторов фотография в автобиографическом произведении означает не столько документ, укрепляющий читательскую веру в реальность Я повествуемого, сколько приглашение к размышлению о памяти, о ее утрате, об отсутствии стабильного Я и памяти о себе.

Со временем появились также рисованные или графические автобиографии. На сегодняшний день их существует огромное множество, среди которых



Ил. 5. Марджан Сатрапи «Персеполис», кадр из полнометражного мультипликационного фильма, снятого по одноименной книге (реж. Марджан Сатрапи и Венсан Паронно, 2007, Франция)

комиксы — «Маус: рассказ выжившего» Арта Шпигельмана (рассказ о жизни отца автора, польского еврея, пережившего Холокост) (Шпигельман, 2020), «Персеполис» иранской писательницы Марджан Сатрапи (отражает период ее взросления и юности во время исламской революции в Иране) (Сатрапи, 2021) (Ил. 5).

Для автофикшна характерны саморефлексия и самоанализ. Если говорить о литературном жанре — то форма может быть любой (от эссе до романа), более того, автор не обязательно говорит только от своего имени (потому что то, что предложил Дубровский, давно переросло обозначенные им границы). Рассмотрим на примере одного из самых сильных автофикшн-романов начала XXI в. — «Аустерлиц» В. Г. Зебальда (изданный в 2001 г., за несколько месяцев до трагической гибели автора). Автор-повествователь ввел несколько персонажей и каждому дал собственный голос в виде монологической речи, однако представленной нам, чаще всего, в пересказе другого персонажа. Образуется некая единая многоуровневая структура, где единое психическое поле, единый психологический настрой персонажей позволяет мгновенно переключаться с одного повествования (нарратива) на другой (автор намеренно делает скачки во времени: «я и сейчас» — «он и год назад», свободно переплетая «я» и «он») («он», Аустерлиц, периодически вступает в роль рассказчика о самом себе, говоря от первого лица, и, чтобы читатель не потерялся, Зебальд вкрапляет напоминание,

что данную фразу сказал Аустерлиц; местами выходит двухступенчатый пере- сказ прямой речи: «сказала Вера, – сказал Аустерлиц» (Зебальд, 2019, с. 251). При этом никакого хаоса, никакого диффузного смешивания. Зебальд очень то- чен в мелочах, в деталях, по которым мы всегда можем понять, кто именно сей- час рассказывает. В сюжетно-повествовательной линии романа присутству- ет свой уникальный ритм, который задается, как это ни неожиданно, вставками из фотографий. Остановимся на этом подробнее. На первый взгляд, они все- го лишь иллюстрируют повествование, соответствуя сюжету. Но данная задумка имеет несколько уровней смысла. Фотографии, по сюжету, принадлежат одно- му из персонажей и сделаны им самим. Что, несомненно, значительно повыша- ет предполагаемый уровень достоверности происходящей истории в восприя- тии читателя (которому, одновременно, отведена роль зрителя). Третий уровень – самый неявный – вставки из фотографий создают ритм вкупе с текстовыми блоками. У романа есть одна особенность: текст сверстан как единое полотно, совершенно без разбивок на абзацы, куда вплетены разнокалиберные фотоиз- образения – от маленьких карточек в четверть страницы до целого разгово- та. Фотография может находиться прямо посреди текста, дробя начало и конец предложения, что придает эффект живого рассказа с одновременным показом фотоизображений (как это часто и бывает при живом общении) (Зебальд, 2019, с. 153) (Ил. 6).

Анализируя роман, мы сталкиваемся с вопросом доверия (Амирян, 2016). Но не столько здесь речь о доверии читателя фактам, сколько о доверии, возникшем сразу и навсегда между героями романа. Благодаря которому лишь и возможно узнать историю Аустерлица. Что касается доверия читателя, то оно, безусловно, часть процесса соавторства. Мы понимаем, что персонажи и фак- ты могут быть вымышленными, но это уже перестает иметь значение, потому как автор столь искренен, столь смело поднимает вопрос памяти, вопрос забвения, вопросы коллективной травмы Второй мировой войны, что мы чувствуем его боль, и она становится общей, мы, читая, разделяем его боль, потому как она от- зывается нашей собственной, живущей с теми же вопросами.

Что еще очень часто объединяет авторов автофикшн-произведений, так это попытка справиться с травмирующим опытом, с утратой, со страхом: Серж Дубровски пишет роман «Сын» (1977), проходя курс лечения у психоаналитика после смерти матери. Эрве Гибер узнает, что болен ВИЧ-инфекцией, которая вскоре разовьется в СПИД, и в этом ужасающем ожидании развязки он и пи- шет свои книги-автофикции. Самые заметные автофикшн-романы XXI в. также не противоречат утверждению: Зебальд пишет «Аустерлиц», чтобы заговорить



Ил. 6. В. Г. Зебальд, коллекция материалов для романа «Аустерлиц», опубликованного в 2001. Немецкий литературный архив Марбаха © 2015 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München / Foto: Deutsches Literaturarchiv Marbach.
Источник: <https://www.kulturstiftung.de/der-handschrift-auf-der-spur/>

об очень неудобной для Европы теме — Холокоста, но не эпатажа ради, а, очевидно, затем, чтобы выразить свою боль, свою личную драму и травму как представителя немецкого народа, чьи предки участвовали или молча поощряли, не препятствовали. Норвежский писатель Карл Уве Кнаусгард прибегает к написанию романа-исповеди «Моя борьба», изначально чтобы справиться со смертью отца, вернее сказать, с теми неоднозначными чувствами, что вызывали отношения с ним в ретроспекции его ухода из семьи. Важно добавить, что не всякая личная исповедь непременно может стать хорошим автофикшн-романом. Писательское мастерство никто не отменял (авторы автофикшн-романов — профессиональные литераторы: критики, теоретики, журналисты и т. д.) — недостаточно просто перебрать факты, как бы стараясь от них наконец отмежеваться и жить дальше. Как и глубокую внутреннюю работу: изучение самого себя в этой травме, наблюдение за собой, самопознание. В конечном счете все это делается

с целью обрести какие-то внутренние ориентиры, понимание, опоры, смысл во всей этой боли. Отметим, что в эпоху постправды это особенно важно: в жизни современных людей не осталось практически ничего, что можно отнести к неизблемым истинам, на что можно однозначно опереться, — стремительно меняется даже моральная оценка тех или иных событий, вещей, совершаемых действий в зависимости от политической повестки, от многочисленных экономических кризисов и т. д.

Чтобы более подробно рассмотреть фотографические особенности автофикшн-произведений, большинство из которых созданы в форме близкой документальной фотографии (или буквально являются ею), скажем несколько слов об этой сфере визуального творчества — *документальная фотография*. Как указывает Владимир Левашов, под документальной фотографией понимается фотография, посвященная общественным проблемам, социальному измерению реальности (Левашов, 2019, с. 201). И далее упоминаются два близких к документальной фотографии понятия: *прямая фотография* (не прибегающая к лабораторной манипуляции, сфокусирована непосредственно на съемочном процессе) и *непосредственная фотография* («любительская»: неформальная по композиции и нацеленная на содержание — на первый план выведено соучастие фотографа и его объекта, погружение в события).

Развитие фотографии напрямую связано с расцветом массовых индустриальных обществ, а вместе с тем, с самой разрушительной в истории (Вторая мировая) войной, нацизмом в Германии, фашизмом во многих странах Европы, сталинским террором в СССР и Великой депрессией в США и другими знаковыми событиями XX в. Для фотодокументалистики — это богатейший событийный ресурс, лежащий в основу ее интенсивного развития. В это время и фотография в целом обновляет свой технический облик, превращается в органическую часть европейской и американской общественной жизни, получает всеобщее распространение.

Стоит отметить тот факт, что многим профессиональным фотографам, особенно в первой половине XX в., приходилось снимать как моду/рекламу, так и освещать события военного времени: среди них Эдвард Стайхен, Сесил Битон, Маргарет Бурк-Уйат и др.

После Второй мировой войны пресс-фотографы работают уже гораздо более узконаправленно, выбирая более близкую каждому из них тему: или мода, или война и социальные истории, условно. Однако на сегодняшний день документальная фотография представляет собой сплав всех возможных жанров: она может заимствовать технические приемы и визуальные языки из любых

жанров для достижения цели социальной коммуникации, для донесения важных проблем и вопросов зрителю/читателю, для усиления акцентов, постоянно балансируя на стыке искусства и документального свидетельства.

В стилистике классической документальной фотографии выбор инструментария был важен и во многом обусловлен ситуацией, в которой снимался (и продолжает сниматься) классический документальный репортаж. В прошлом это была дальномерная камера 35 мм (у многих мастеров документальной фотографии – «Лейка», позже «Никон»), узкая пленка, как черно-белая, так и цветная; в наши дни часть фотографов-документалистов активно работают с цифровыми камерами (чьи параметры получаемого изображения близки к размерам узкого кадра). Часть современных фотографов, в том числе молодых, продолжают работать с аналоговыми инструментами. Например, такие современные российские документальные фотографы, как Анастасия Цайдер, Станислава Новгородцева, Светлана Булатова, Екатерина Васильева, используют, в том числе, среднеформатные пленочные камеры.

Крайне важно понимать саму природу, суть документальной фотографии. Ирина Чмырева пишет об этом следующее: «Документальная фотография рассказывает нам о том, как люди живут. Режиссура фотографа в прямой (документальной) фотографии сведена к минимуму, он участвует в событии, снимая его, и он режиссер своего снимка, интерпретации, но не реальности как таковой. В документальной фотографии фотограф рассказывает истории. Это аналог неигрового кино. Это аналог документальной литературы» (Чмырева, 2016, с. 269).

Рассказывая об окружающем обществе, документальный фотограф часто оказывается противопоставлен обществу же, ожиданиям зрителя. Он занимает авторскую позицию в своем сообщении, дает радикальную оценку проблем. «Классическая документальная фотография обращается к проблемам военных конфликтов, экологических бедствий, межнациональных столкновений, показывает социальные, классовые различия. Это те острые проблемы, которые могут привести к социальному коллапсу. Документальный фотограф, как хирург, вскрывает нарыв проблемы, выпускает ее наружу, делает видимой, доступной для обсуждения. Он не может предложить способы решения предъявленных проблем, но он их обществу открывает. Чем – и в этом символ веры фотографов-документалистов – сохраняет жизнеспособность общества: оно переживает проблемы, как болезнь, реформируется и продолжает жить» (Чмырева, 2016, с. 271).

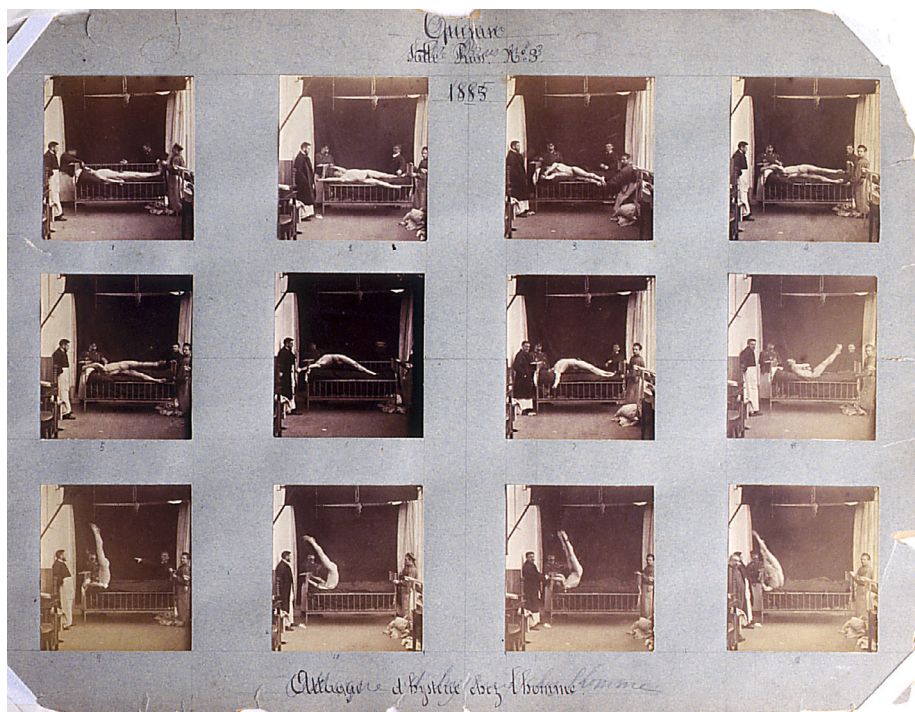
Фотография по своей природе является документом, отпечатком реальности. То, в каких целях она используется, и это ключевой момент, определяет,

отнесем мы ее к арту или к средствам социальных преобразований, а сейчас эта граница очень призрачна. И действительно, современные художники могут использовать язык документальности, язык прямой фотографии, но во главе ставить получение конечной художественной формы, возводя на первое место творчество, а не документацию окружающей реальности. В свою очередь, современные документальные фотографы, цель которых задокументировать социальное, уловить некую суть происходящего в реальности, поставить вопросы перед зрителем, часто не имея ответов, совершенно спокойно могут использовать все наследие искусства художественной фотографии, однако строя свою линию, нарративную и глубоко социальную, не теряясь в эстетике, не забывая о нерве жизни, нерве рассказываемой истории.

Саму историю фотографии можно представить как поиск истины, изучение и познание сущности фотографии, ее природы и возможностей. Фотограф против художника (ранняя фотография, дагеротипия), эстет против реалистичного бездушия (пикториализм), прямая фотография против пикториализма и т. д. Принятие и уважение к природе фотографии как к документации реальности борется с признанием права на авторскую позицию. Различные направления возникали зачастую в пику друг другу, но и появлялись тоже благодаря друг другу, сталкиваясь, споря, наследуя. Ведь чтобы производить революцию, как это ни странно, важно иметь от чего отталкиваться. От чего-то уже существующего: готового опыта, знания, системы. Авторитарную систему академического художественного образования середины XIX в. можно называть в числе необходимых условий возникновения энергично бунтующего импрессионизма. И диалог, и спор — поле зарождения импульса развития, поиск некоего субъективного баланса между представлением о фотографии как о правдивом отображении реальности и возможностью выразить правду художественную, творческую — авторскую, иными словами. Жанры появлялись, сменяя друг друга, и обогащали, вбирая от предшественника наработанное и переосмысляя его.

Документальная фотография на сегодняшний день, как и прежде, зиждется на нарративности, на социальном и надвременном отражении действительности, при этом свободно заимствуя приемы и методы из всех жанров фотографии. Почему бы и нет, главное, всегда помнить — зачем, для чего.

Начиная с середины 1960-х гг., эпоха постмодернистского искусства стала свидетелем расширения спектра документальной операторской работы в соответствии с наступлением глобализации, а также изменения моральных взглядов и усиления социальной фрагментации. Документальная фотография в этот период становится важным инструментом для трансляции субъективного



Ил. 7. Альбер Лон. Приступ истерии у мужчины. Серия хронофотографий. Лаборатория Сальпетриера, 1885. Источник: https://thecharnelhouse.org/2013/03/30/hysterical-materialism/londe_12_pictures-3/

взгляда авторов на окружающую их личную реальность. Одной из форм трансляции этого субъективного взгляда и становится форма автофикшн.

Такая форма субъективного исследования реальности находит свое воплощение, прежде всего, в проектах, сериях – особенно типологиях.

Документальная фотография возьмет на вооружение метод каталогизации, типологии, используемый еще в XIX в., – и фотографический язык будет применен во многих документальных сериях впоследствии. Он же станет методом исследования социального (это, конечно же, документальный проект «Люди XX века» Августа Зандера; прямым последователем Зандера стала документальный фотограф Диана Арбус, в работе которой можно увидеть отсылки к научным фотографиям XIX в., запечатлевшим пациентов психиатрических клиник (Фризо 2008, с. 261) (Ил. 7). Он же станет методом отражения самых простых бытовых привычек, способом рассказа, повествования о событии. И даже о военных действиях. Например, проект британского фотографа Дональда Вебера

«Cheers to the Revolution» (Bondar, Weber, 2015): 13 абсолютно нейтральных фотографий бутылок с тряпками в роли запала, которые шли в ход во время событий Евромайдана, — всего лишь крупинка от происходящего, но они вобрали в себя очень большой и мощный нарратив: глядя на них, мы сразу думаем о том, чего мы не видим непосредственно на фотографиях, — получилось высказывание, не лишенное иронии.

Сегодня документальная фотография не имеет четких границ, рамок. В документальных проектах используются разные приемы, в том числе: постановка — реконструкция, методы художественной фотосъемки (игра с выдержкой, балансом белого и др.), минимальная постобработка (цветовая коррекция, например). Последняя допускается и обязательна перед публикацией: единый, выбранный автором, цветовой тон может быть одним из выразительных инструментов при «сборке» серии. Тем более что документальная фотография — это и есть серия, история.

Обратимся к ярким произведениям фотографии современных авторов, использующих форму автофикшн-высказывания в своем творчестве. Основной акцент в этом обзоре сделан на проекты документальной фотографии, но не только.

Проекты, выбранные для анализа, очень многослойны и очень трагичны. В них можно читать как личные истории отдельных членов маргинальных сообществ, так и некий сломанный портрет целого поколения. Также, что крайне важно, авторы показывают и снимают и себя самих, свое бытование, свое пребывание внутри группы отверженных, но так, что зритель начинает непроизвольно рефлексировать, считывать универсальные для всех людей чувства, эмоции. И еще одна важная вещь — эти авторы были пионерами, новой прививкой, в том числе сложившемуся фотосообществу.

Ларри Кларк (р. 1943) был первым, кто показал проблему наркомании изнутри сообщества в своем проекте «Талса», снял его не отстранившись, иногда появляясь в кадре как соучастник. В 1971 г. вышла фотокнига, и очень важно понимать, что проблема наркомании среди молодежи уже была, но общественность не была готова на это смотреть — слишком близко, слишком документально для зрителя, слишком даже буднично, прозаически. Это было шоком. Нэн Голдин (р. 1953) начала снимать свою «Балладу о сексуальной зависимости» немного позже Кларка и снимала в течение тридцати лет, но показывать работы в виде слайд-шоу с саундтреком стала уже в конце 1970-х гг., и речь шла уже не только про наркоманию, но и про ВИЧ, про смерть от СПИДа, про абьюзивные

отношения, про девиации и, вместе с тем, про любовь, про принятие, про неосуждение. Еще один рассматриваемый автор — англичанин Ричард Биллингем (р. 1970). Когда ему было около двадцати лет (1990-е), он вернулся в дом, где жили его мама, отец и младший брат, и начал снимать, фиксировать различные ситуации из жизни алкогольно-зависимых родственников, тем самым еще и исповедуясь, что родился и вырос именно в такой семье.

Отметим также важное значение для построения методологии нашей работы монографии Мэтью Смита (Smith, 2012), в которой он обращается именно к этим трем фотопроектам (у Кларка, Голдин и Биллингема), в числе прочих, исследуя коммуникативные отношения между современным автобиографическим искусством и зрителем, то, как работают механизмы памяти и самоидентификации.

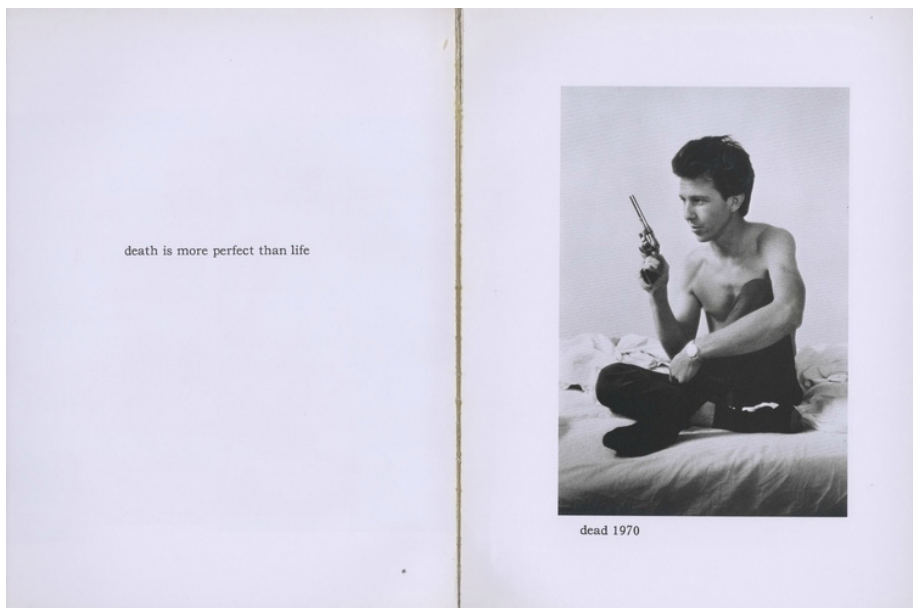
Также рассмотрим серию фотографий Франчески Вудман (ушедшей из жизни в 22 года) с акцентом на то, как она работала над созданием автопортретов, максимально обнажаясь перед камерой психологически, будто желая, бинарно, и стереть себя из реальности, и удостовериться в своем существовании, являясь одновременно и субъектом, и объектом съемки.

Простой, на первый взгляд, альбом черно-белых фотографий Ларри Кларка стал моментом публичной задокументированной исповеди и одной из первых попыток показать мир наркотической зависимости изнутри. Фотокнига «Талса», созданная в 1971 г. 28-летним Кларком, демонстрирует другую сторону наркозависимости: беременных на игле, пустые глаза, постоянную ночь. Почти все герои альбома отводят взгляд (Clark, 2000).

«Baby boomers» — первое поколение, выросшее с телевидением, доступными автомобилями и полными полками магазинов. Они смело экспериментируют с наркотиками, что покрыто флером романтики, загадочности и бесшабашного рок-н-ролла. Эта книга стала шокирующим откровением, одним росчерком пройдясь по традиционным семейным ценностям в Америке.

Герои Кларка воспроизводят одно и то же действие: вводят шприцы с героином в вены рук. Голые тела девушек и парней, все это на грани порнографии. Быть в кадре раздетым — не значит быть раскрытым. Героев раскрывают подписи автора, например слово «dead» под портретом молодого человека. Сам автор делает все то же, что и его герои на фото, но понимает уже гораздо больше них, таких юных. Кларк — старше своих героев, и это еще больше увеличивает дистанцию между ними (Ил. 8).

Для Кларка важно проживать заново свою молодость с более юным поколением, вероятнее всего, избавляясь от своей боли и пустоты. Жизнь дана — но что с ней делать... что в ней делать?



Ил. 8. Разворот фотокниги Ларри Кларка «Талса» (1971).

Справа: подпись под фотографией — «dead 1970» («мертвец 1970»).

Слева: «death is more perfect than life» («смерть более совершенна, чем жизнь»)

Принято считать, что документальная фотография обязана быть бесстрастной. Но быть невовлеченным участником здесь не получится. Присутствие наблюдателя всегда влияет на процесс съемки. Мы можем предположить, что некоторым героям нравится сниматься, нравится проживать свою маленькую роль, ведь, по сути, фотография делает их бессмертными, фотография фиксирует этот перформанс. Они не хотят жить, и они безумно хотят жить, чувствовать, иметь свой смысл. Флирт со смертью, вероятно, самый сильный наркотик для многих из них. Боится ли Ларри Кларк смерти? Очевидно, что да. А жизни?..

Первая публикация фотоальбома «Баллада о сексуальной зависимости» Нэн Голдин случилась в 1986 г. (Goldin, 1986), и мир признал новый вид фотографии: одновременно дневниковой, исповедальной, непристойной, документальной и лиричной.

До 1986 г. Голдин гастролировала по всему миру со своим слайд-шоу, демонстрируя его в маленьких галереях и клубах, постоянно корректируя саунд и визуальный ряд. В 1985 г. слайд-шоу было впервые показано публично — на биеннале Уитни в Нью-Йорке, книга была издана год спустя. Серия «Баллада о сексуальной зависимости» снималась с 1979 по 1986 г.



Ил. 9. Нэн Голдин. Нэн и Брайан в постели. 1983.

Фотография из проекта «Баллада о сексуальной зависимости» (съемка велась с 1979 по 1986). Источник: <https://www.christies.com/lot/lot-6318072>

В начале 1970-х гг. Нэн, окончив школу, уходит из дома и начинает жить в коммуне в Бостоне. Примкнув к маргинальным сообществам, она искренне полюбила своих, таких разных, друзей. Все эти люди, среди которых она жила, вынуждены были по разным причинам покинуть свой дом. Они стали некоей семьей друг для друга (но дисфункциональной). По очереди они хоронили друзей, умерших от передозировки наркотиков или СПИДа.

В этой серии Нэн сама предстает жертвой насилия, зафиксировав свое лицо с синяками на камеру, и эта фотография также включена в серию. Это словно напоминание самой себе: запомни, это было по-настоящему, это было.

Еще мы видим на ее фотографиях, что люди сняты в самый незащищенный момент проявления чувств, что очень важно для метода ее работы. Это не действия и не репортаж откровенных сцен, как часто снимал Ларри Кларк. Это доверие, полная синхронизация чувств портретируемого и чувств самой Голдин. Безусловно, для нее это про любовь, чувства, чувствительность и страх потерять всех этих людей. Она снимала с максимально близкого расстояния — как в прямом, так и в метафорическом понимании (Ил. 9).

Впервые Нэн начала фотографировать во время учебы в экспериментальной школе «Sammerhill». В качестве рекламы школа получила несколько камер фирмы Polaroid. И 15-летней девушке досталась одна из них. С этого момента Нэн начала «говорить», высказываться, выражать себя. Важный момент: когда не было слов или запрещено было говорить, фотоаппарат буквально спас Нэн, дал выход всем скопившимся чувствам. В 11 лет она пережила страшную трагедию: ее старшая 18-летняя сестра совершила суицид. Точные причины не назывались, хотя сама Нэн о них знала. В своих интервью Голдин рассказывала, что «ее сестра родилась не в то время, не в том месте» (The Museum of Contemporary Art, 2013).

Сегодня Нэн Голдин – известный фотохудожник. Она продолжает снимать, и круг тем ее творчества очень широк: совместные книжные проекты с японским фотографом Нобуеси Араки; панорамы Нью-Йорка; сверхъестественные пейзажи; дети, отцовство и семейная жизнь. Вышло уже несколько книг. Также она сотрудничает с модными брендами. Искренность в наши дни в большом дефиците и потому очень ценится, в том числе и в рекламе.

Ричард Биллингем (р. 1970) – художник, который относится уже к другому поколению, чем Кларк и Голдин. Темой обсуждения и отчасти осуждения стала серия фотографий о его собственной семье «Ray's a Laugh» («Рэй – смешной»), которую Ричард снимал несколько лет подряд (Billingham, 2014). Герои серии – родители и в меньшей степени брат. Действие происходит в маленькой, грязной муниципальной квартире. Рэй, отец, – алкоголик, но тихий, безобидный человек. Мать Лиза – очень полная женщина, заядлая курильщица, окружившая себя многочисленными котами и собаками (Ил. 10).

В кадр попадают ссоры, грязный подъезд муниципального дома, разрисованный и исписанный расистскими лозунгами.

Серия снята на простенькую камеру с плохой пленкой, так как изначально он создавал эскизы для последующего написания картин. Однако в 1996 г. был опубликован альбом с фотографиями, что породило сомнения по поводу «случайности» выбора именно фотографического языка. Зрителю, вероятно, будет одновременно интересно и стыдно смотреть на эту работу. Но немного позже получается считать не только визуальную жуть, но и жалость, внутреннее ощущение родства с этими людьми, ведь так или иначе его семья – одна из составляющих его самоидентификации. Название серии «Рэй – смешной» носит имя отца, вероятно, работа так же ставит задачу «поиска отца», поднимает вопрос наследования, перенятия опыта, отсутствия мужского идеала в современном обществе.



Ил. 10. Фото из проекта Ричарда Биллингема «Рэй — смешной» (1996).
Источник: https://www.saatchigallery.com/artist/richard_billingham

По мнению Шарлотты Коттон, автор действовал с позиции человека, выискующего более критического понимания повседневной реальности своей жизни (Коттон, 2020, с. 162).

Кларка, Голдин и Биллингема объединяет также и то, что их проекты были в итоге выпущены в формате фотокниг: авторы хотят быть увиденными, услышанными, переступить порог изоляции в своих очень личных трагедиях. Приведем высказывание Сьюзен Сонтаг о репрезентации фотографий именно в таком формате: «Многие десятилетия книга была самым влиятельным способом демонстрации фотографий (обычно в уменьшении), она обеспечивала им долговечность, если не бессмертие» (Сонтаг, 2013, с. 14).

Фотографы, как до них и живописцы, нередко работали с автопортретом. Его свойства могут простираться в широком диапазоне — от конвенциональных и случайных до игривых и провокативных. Некоторые авторы присутствуют на своих работах благодаря игре света и зеркалам. Ман Рэй, Диана Арбус, Нэн Голдин, Ли Фридландер фотографировали себя в зеркалах. Иногда они присутствуют на своих снимках в виде тени (Смит, 2018, с. 21). Но даже тень, попадая в кадр, становится материальным, документальным свидетельством присутствия человека. Рассмотрим работы Франчески Вудман (1958–1981),



Ил. 11. Франческа Вудман. Самообман №1. Рим, Италия. 1978.

Источник: <https://www.artsy.net/artwork/francesca-woodman-self-deceit-number-1-rome-italy>

для которой автопортретирование стало способом доказательства себе своего существования.

Франческа Вудман, находясь в Риме, делает серию автопортретов *Self-deceit* («Самообман») (1977–1978). Само название обращено к вопросу аутентичности (здесь – подлинности себя самого) при автопортретировании.

Герои фотографий – обнаженная Франческа, большой квадратный кусок зеркала и голые стены с каменным полом в подвале Palazzo Sencì. В этом особняке XVII в. селили студентов по обмену. Ничего и никого лишнего. За исключением ощущения, что Франческа Вудман чувствует лишней саму себя. Пытаясь ощутить, добыть доказательство, что она существует по-настоящему. Камера фиксирует материальное, живое тело. Вместе с тем мы видим ее желание спрятаться, укрыться, не дав камере бесповоротно захватить и пополнить коллекцию красивых «мертвых бабочек». Этим чувством пропитаны все фотографии серии.

Зеркало как символ и способ саморефлексии присутствует во всех снимках. Совершенно обнаженная Франческа ползает и ходит рядом с зеркалом, стоит на нем или пытается спрятаться за его гладкой поверхностью. Однако лишь на одной фотографии «Self-deceit #1, Rome» (1978) мы можем увидеть ее лицо-отражение, намеренно превращенное в расплывчатую тень движением головы. Наряду с этим Вудман избегает прямого взгляда, словно встречает незнакомца. В психоаналитике существует представление о том, что когда мы всматриваемся в свое отражение в зеркале – то можем воспринимать Я как Другого (Ил. 11).

Обшарпанные стены подвала создают атмосферу грусти, тоски, но также и ощущение безвременья. В этой серии тело Вудман словно тает, расплывается, беспощадно фрагментируется и пытается слиться со стеной. Ощущение эфемерности и двойственности: попытка ухватить след своего бытия в пространстве и времени с одновременным желанием будто бы «стереть» себя (Hacking, Company, 2012, p. 468–469).

Нью-Йорк, 1981 год, 19 января. В возрасте 22 лет Франческа совершает самоубийство.

* * *

Мои исследования позволяют утверждать, что автофикшн – коктейль самоанализа, языка метафоры и саморепрезентации, в первую очередь обращенной к себе. Технические, художественные и литературные приемы автофикшна могут быть самыми разнообразными. Поскольку в творчестве моя позиция – и исследователя, и автора, создающего визуальные произведения, хочу обратить внимание на некоторые значимые наблюдения, пришедшие ко мне в процессе работы над моими проектами.

Форма визуального автофикшн-высказывания позволяет автору, оставаясь в поле документальности и идентичности себя самого, выбирать любой язык (в том числе визуальный) для биографического повествования. Таким образом, для создания своего автофикшн-фотопроекта я смогла использовать и переплести целый спектр визуальных приемов, не выпадая из поля документальности, подлинности.

Идея съемки документального портрета своего города родилась из принятия идеи конфликта меня как автора и места, где я родилась, выросла и откуда все время стремилась вырваться. Идеи визуализировать эти размышления расплывались, придумывались и подвергались сомнению, откладывались на неопределенное время «на потом». Хотелось, наконец, рассказать самой себе свою историю взросления, собрав все осколки памяти воедино, вскрыв все забытое и

вытесненное. Этот проект стал попыткой построения диалога с пространством, попыткой обрести, спустя годы, чувство безопасности и целостности.

При работе над моим проектом было просмотрено большое количество российских авторских документальных проектов (российских, потому что мы находимся в более или менее схожем эмоциональном, историческом поле и контексте, коннотации), в том числе на сайте «Такие дела»³. Этот сайт представляет работу различных некоммерческих фондов помощи. Российские документальные фотографы снимают фотоистории в дополнение к текстам. Серии и статьи очень авторские. Большинство тем – боль, страдание, болезнь героев съемки. Среди фотографов – Сергей Строителев, Лиза Жакова, Алина Десятиченко, Станислава Новгородцева и другие.

Остановимся более подробно на отдельных фотопроектах, которые формой и содержанием так или иначе оказались созвучны моему проекту «Порог» и подсказали выбор визуального языка.

Анастасия Цайдер, «Аркадия» (длительный фотопроект – с 2016)

«Проект “Аркадия” нацелен на изучение коллективного опыта, сформированного социальными условиями и природой», – указывает автор в тексте к своему фотопроекту (Tsayder, no date). Его темой стали города постсоветского пространства, вновь завоеванные растениями (деревья, кусты). Заброшенный советский город-сад, в котором автор ищет пасторальную Аркадию, где возможная параллель поиска – это нарративы своего детства, схожие у всех людей, рожденных до распада СССР. Мне близок этот проект тем, как с помощью городского пейзажа, без включения в кадр людей, можно так много рассказать про историю места, историю жителей, некоего периода из истории страны – оставаясь в парадигме современности. Проект «Аркадия» был представлен в различных выставочных пространствах. Реализован автором в виде цифровых пигментных отпечатков и одноканального видео (Ил. 12).

В моем проекте «Порог» я также работала с «бесстрастными»⁴ (англ. *deadpen*) пейзажами, таким образом документируя, утверждая свое присутствие на снимках, не прибегая к самопортретированию. Словно извечная настенная надпись: «Мы здесь были», подходящая для обозначения факта былого присутствия.

³ URL: <https://takiedela.ru/> (дата обращения: 21.03.2024).

⁴ *Deadpen* – особое стилистические и смысловое направление в фотографии, в русском издании Шарлотты Коттон переведено как «бесстрастность» (Коттон, 2020, с. 88), однако чаще этот термин используют без перевода, в транслитерации (дедпен).



Ил. 12. Фото из проекта Анастасии Цайдер «Аркадия» (съемка велась с 2016).
Источник: <https://tsayder.com/arcadia>

Станислава Новгородцева, проект «Остров Крым» (2018)

Конструирование автофикшна предполагает разные ракурсы подхода к этой конструкции, и исторический, социальный, политический аспекты, как и современная среда, безусловно, влияют на то, как автор автофикшна конструирует свое сообщение, свой образ. И в этом контексте можно рассматривать проект Станиславы Новгородцевой «Остров Крым». С одной стороны, автор берет в качестве названия ассоциацию с известным произведением писателя Василия Аксенова⁵.

С другой стороны, автор специально в описании проекта делает акцент на то, что он создавался в определенный исторический период (после 2014) и

⁵ «Остров Крым» – фантастический роман, написан в 1979 г., издан после эмиграции автора из СССР в США в 1981 г. Представляет собой альтернативную историю и географию, но тяготеет больше к политической сатире, разбавленной жизнеописаниями персонажей.



Ил. 13. Фото из проекта Станиславы Новгородцевой «Остров Крым» (съемка велась с 2018). Авторская подпись: «Отдыхающая гостиницы "Новый Свет". Неконкурентоспособный сервис и высокие цены делают курорт непопулярным среди молодежи. Основные постояльцы — пенсионеры, ностальгирующие по СССР. Поселок Новый Свет».

Источник: <https://novgorodtseva.com/the-island-of-crimea-on-going>

контекстность новой реальности повлияла на видение фотографом окружающего пространства, в котором она находилась около 9 месяцев.

Станислава Новгородцева так рассказывает о своем проекте: «В детстве Крым казался мне священным аполитичным местом, островом самобытной мифологии со следами древних цивилизаций. Здесь я впервые увидела море» (Тимушева, 2019).

Автор ездит по городам Крыма, снимая пейзажи, людей в санаториях, людей на улицах. Она туда поехала с ощущениями и воспоминаниями в поисках Крыма своего детства, пыталась найти родные уголки. «Наверное, в 2014 году я впервые услышала о своём родном полуострове с какой-то новой абсолютно для меня точки зрения, в него вмешались политические нотки и пропала часть вот этого моего, сказочного представления о нем. Для меня этот момент был достаточно болезненным» (Тимушева, 2019). Это про очень личные и длительные отношения с определенным местом. Снимая документальный проект,

она старается быть честной и объективной. И снимает уже не Крым детства, а исследует то, каким он стал, как изменился. Одновременно с этим она исследует свои чувства, реакции, принимая их и грустя, через фотосъемку и внешние и внутренние изменения Крыма. Не перечеркивая свои детские впечатления, сохраняя их одним слоем в памяти, накладывает сверху другой, современный, показывая, как усложняется ее внутренний образ полуострова (Ил. 13). «Остров Крым» был опубликован на разных порталах, в числе которых «The Washington Post», «Colta», «Русский репортер» и др. (Novgorodtseva, no date). Для меня в этом проекте стал близким прием возвращения в места детства, и наложение, как при мультиэкспозиции, одного пласта памяти на другой слой новых впечатлений и их взаимодействие.

Наталья Резник, проект «В поисках моего отца» (2013)

«Мне всегда было интересно увидеть моего отца, которого я встречала последний раз в раннем детстве (года в три). Я не помню, как он выглядел, у меня в памяти не сохранилось его образа, и я хочу попробовать “найти” его через фотографию», — из авторского текста к фотопроекту (Reznik, 2016).

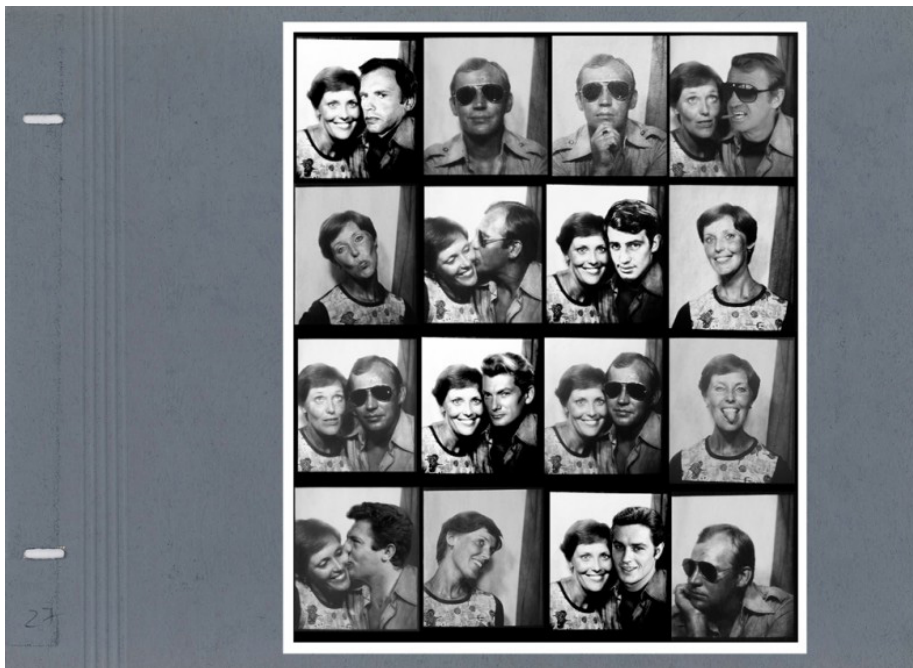
Проект Натальи Резник — ретроспективный. Автор сконструировала документари, начав с переломных моментов: до своего рождения она создает идеального эрзац-мужа для мамы. Ведь только так мама будет счастлива, какой мы видим ее на коллажах. В дальнейшем именно мать будет транслировать маленькому ребенку эту любовь к отцу, ощущение надежности. Через нее папа приобщается к кругу самых значимых взрослых, «не чужих» для малыша (Зотова, Летучева, 2019, с. 14–17).

При выборе «отца» автор опирается не на свои предпочтения, каким мог бы быть ее отец, а на мамино видение идеального мужчины.

«Моя мама всегда мечтала об идеальном мужчине. Когда мы смотрели фильмы 60–70-х годов с французскими и итальянскими актерами (Бельмондо, Делон, Мastroяни, Марэ), у нее загорались глаза, и она говорила — “Мне всегда нравились такие мужчины!”» (Reznik, 2016).

Перед нами счастливая и красивая мама, юность, солнце, любовь между родителями. А если мама счастлива, то в любви рождается ребенок, т. е. сама автор. Следующий временной слой — это появление автора в детском возрасте на тех фото, где собралась вся семья, полная, без пустых мест.

Проект выполнен в технике фотоколлажа, в основе которого работа с архивными черно-белыми фотографиями, а темно-голубые картонные страницы



Ил. 14. Страница из фотопроекта Натальи Резник «В поисках моего отца» (создан в 2013), фотоколлаж. Единственно сохранившиеся в доме снимки матери с отцом — две полоски по 4 фото, сделанные в фотоавтомате, стали отправной точкой в создании проекта. Источник: <http://fotodepartament.ru/14749>

семейного фотоальбома мгновенно отправляют нас в альтернативное прошлое. Реализован проект в виде фотокниги⁶.

То, что на коллажных фотографиях в роли «отца» фигурируют сразу несколько разных актеров, усиливает ощущение парадоксальности, «ненастоящести». Интересно, что, например, среди «отцов» нет ни одного отечественного актера или космонавта, только иностранные, недостижимые кинозвезды, — это тоже усиливает ощущение искусственности ситуации и маминых мечтаний. Проект остается гротескно-фантазийным, игровым, даже ироничным. Но убедительным, очень смелым (Ил. 14).

Своим проектом Резник открывает диалог с матерью от лица той маленькой девочки, у которой «вырезали» память об отце. Сохранились лишь маленькие карточки, сделанные в будке экспресс-фото: веселые мама и папа в темных

⁶ См. видео с перелистыванием фотокниги. URL: <https://www.natalyareznik.com/projects/looking-for-my-father-2016/> (дата обращения: 21.03.2024).



Ил. 15. Анастасия Евдокимова. Триптих из фотопроекта «Порог» (2019–2021)

очках. Через ретроспективную работу с фотографиями из архива автор пытается «восполнить» утраты, закрыть пустоту. А за пустотой – горечь, обиду, детское чувство вины... Но этот проект и про прощение родителей, принятие факта реальности.

Этот проект очень тонкий и очень точный и, в некотором смысле, – универсальный.

В своем проекте я так же использую фотографии из личного архива, где мой возраст от маленькой девочки до девушки. Эти фотографии отсканированы и тонированы в сепию. Фотографии пейзажей, снятых в рамках проекта, напротив, эмоциональные, чувственные, живые и, в том числе, во многом благодаря работе с цветом. Именно они достраивают, открывают аффективную (эмоциональную) память о моем процессе взросления, о формировании образа самой себя (Ил. 15).

В проекте «Порог» мною была выбрана концепция фотосъемки некоего «подобия дневника» чувств, проживаемых в настоящем, вызванных памятью о прошлом. Этот проект – не история города, не портреты жителей, не иллюстрация/реконструкция событий, а свободное интуитивное перемещение автора по значимым для него местам и локациям и фотографическая фиксация пейзажа как транслятора собственного психологического состояния (безусловно, этому методу созвучны поиски романтиков, как и работы Эдварда Мунка и Ван Гога, написанные позже) (Ил. 16).

Автопортретирование на этапе съемки проекта я исключила. Также я не использовала и портреты третьих лиц (прием, который использует в своем автобиографичном фильме «Зеркало» Тарковский). Однако уже на этапе отбора отснятого материала и обдумывания конечной формы репрезентации решила использовать личный фотоархив: фотографии, где есть я в разном возрасте (от 1,5 до 20 лет). Я интегрировала их в фотофильм, он по своей форме очень подошел: есть динамика, движение фотографий (что передает «дневниковый»



Ил. 16. Анастасия Евдокимова. Диптих из фотопроекта «Порог» (2019–2021)

процесс съемки), есть заданный ритм (временной и визуальный), есть заданная последовательность и есть цикличность нарратива. «И порядок, и демонстрация каждой фотографии (в фотофильме) заданы – это способствует визуальной внятности и эмоциональному воздействию» (Сонтаг, 2013, с. 15).

Отдельный комментарий стоит сделать о методе авторефлексивной съемки, который использовался при подготовке проекта, «walking»⁷. Длительная пешая прогулка с фотоаппаратом – это одна из форм взаимодействия с памятными, личными местами или каким-то одним местом. Она открывает доступ к внутренним чувствам, позволяет рассеять насущные тревоги, позволяет начать наблюдать, замечать, просто видеть красоту, состояния в природе. Это отсылает нас еще к эпохе Романтизма – описание природы, бесчисленные метафоры и рифмы стали способом выражения внутреннего состояния героя, движения души. В процессе прогулки бушующее внутри тебя море успокаивается и появляется возможность прийти к воспоминаниям, появляется возможность будто бы перенестись назад, возможность соединиться с тем собой, который был сколько-то лет назад, стать им, увидеть мир его глазами снова, и, уж если свидание с самим собой состоялось, можно наконец увидеть как бы со стороны того

⁷ Термин «walking» появился в контексте развития перформативного искусства, благодаря британскому художнику Ричарду Лонгу. В 1967 г. он вышел к полю Уилтшира и начал ходить по одной линии вперед-назад, пока не образовалась видимая тропа. Затем он запечатлел результат на фотокамеру, назвав работу «A line made by walking». В дальнейшем значение термина сильно расширилось и переросло в отдельное арт-движение – WAN (walking artists network). Но суть общая: замедление и, вместе с тем, постоянное перемещение, движение. Пешеход наблюдает за миром таким образом, который отличается от езды на велосипеде или бега. Визуализируется данный опыт в фотографии, в ленд-арт объектах и др.

себя, услышать, поддержать и очень многое высказать самому себе чуть позже. Сложно точно сказать, расщепление ли это на Я-субъект и Я-объект. Да и расщепление ли это, если, наоборот, в результате обретаешь целостность, находишься и встраивается какой-то давно потерянный кусочек пазла.

Проживание – вот самое главное. Но аналитика и работа будут проводиться потом, когда ты в роли художника и автора отбираешь полученные снимки. Каким-то снимкам сразу говоришь однозначное «да», сильным и многослойным, в которых мгновенно видишь свои *punctum*⁸.

Исследование темы автофикшн – это встреча с множеством чужих историй, чужих фотопроектов, которые вызывают эмпатию. Каждая такая «встреча» требует «со-проживания» опыта с автором, анализа их работ. Понимание Другого позволяет взаимодействовать с собственным автобиографическим материалом, найти свой визуальный язык и форму.

Ведь все это – материал, этюды, музыкальные отрезки, сложенные верно, – зазвучит как единое полотно, заиграет. Вот что должно получиться в итоге: визуальная поэзия. Книга, которую сможет открыть читатель или зритель. И прочесть что-то о себе. Или прочесть самого себя. Секретный компонент удачного автофикшна, как нам видится, состоит в том, что в процессе его создания заключается «пакт о доверии» с читателем. Тогда читатель и зритель верит, он убеждается, что с ним откровенны, ему доверились, открылись. А понимает это он через собственные чувства, возникающие в процессе взаимодействия с такой формой произведения. Когда любые дневники, автобиографии или личные проекты публикуются, то герой отделяется от автора и начинает жить своей жизнью, начинает разговаривать с читателем, зрителем.

Чтобы изучать, чтобы говорить, чтобы понять автофикшн и найти подходящие слова для его описания, от исследователя требуется высокая степень искренности и открытости, то есть смелость. Смелость пойти вслед за автором и, в конечном счете, встретиться со своим отражением, со своими травмами и болью. Не испугаться признаться как себе, так и вслух о случившейся встрече. Можно бесконечно описывать техники, приемы, методы, но так и не коснуться сути автофикшна. Он открывается тому, кто откроется навстречу.

Автор произведения, будь оно литературным или визуальным, избирая форму автофикшн-высказывания, словно заранее заключает с читателем или

⁸ *Punctum* – сугубо личный эмоциональный смысл, позволяющий установить прямую связь с фотоизображением. См. Барт, 2016, с. 36–39.

зрителем соглашение: «Я найду очень глубоко, и я буду предельно открыт и искренен, когда стану показывать пройденный путь». Но ни один человек не может в точности пройти путем другого человека. По большому счету, заглянуть можно лишь в самого себя. Но все пути связаны между собою и где-то схожи. Никто не существует изолированно. Мы все разные и одновременно мы невероятно похожи. Механизмы памяти, механизмы травмы и ее рефлексии — по существу, одинаковы. Это может делать нас единым целым, создавать невероятную близость. Но то же глубинное сходство может сделать нас невероятно одинокими, потому что кто-то другой также должен в ответ решиться пройти путем автора, чтобы, в конечном счете, встретиться с сокрытой частью самого себя, этим пугающим, но жизненно необходимым Другим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амирян, Т. (2016) *Автофикциональное письмо и «Аустерлиц» В. Г. Зебальда. Фактор доверия* [Online]. URL: https://www.academia.edu/36707286/Автофикциональное_письмо_и_Аустерлиц_В_Г_Зебальда_Фактор_доверия (дата обращения: 21.03.2024).
2. Амирян, Т. (2017) *Грель И. Автофикция* [Online]. URL: https://www.academia.edu/38907641/GRELL_I_Lautofiction_2014 (дата обращения: 21.03.2024).
3. Барт, Р. (2016) *Camera lucida*. М.: Ad Marginem.
4. Барт, Р. (2014) *Ролан Барт о Ролане Барте*. М.: Ad Marginem.
5. Вендерс, В. (2003) *Логика изображения. Эссе, тексты, интервью / Американская мечта*. СПб: Б&К, с.182–316.
6. Венявкин, И., Мельниченко, М. (2019) *Краткая история дневника от XVI до XX века. Курс аудиолекций на просветительской платформе Арзамас* [Online]. URL: <https://arzamas.academy/courses/81/1> (дата обращения: 21.03.2024).
7. Зебальд, В. Г. (2019) *Аустерлиц*. М.: Новое издательство.
8. Зотова, Ю., Летучева, М. (2019) *Все дело в папе. Работа с фигурой отца в психологическом консультировании*. М.: Класс.
9. Кнауслор, К. У. (2019) *Моя борьба. Т. 1. Прощание*. М.: Синдбад.
10. Коттон, Ш. (2020) *Фотография как современное искусство*. М.: Ad Marginem.
11. Левашов, В. (2019) *Лекции по истории фотографии*. М.: Treemedia.
12. Мазин, В. (без даты) *Жак Лакан и его психоанализ. Курс аудиолекций на просветительской платформе Арзамас* [Online]. URL: <https://arzamas.academy/courses/107/1> (дата обращения: 21.03.2024).
13. Мызникова, Д. (2019) 'Вымысел фактов: автофикшн. Приемы и особенности', *Электронный научно-популярный журнал «ИКСТАТИ»* [Online]. URL: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/327726305.html> (дата обращения: 21.03.2024).
14. Ожегов, С. (2021) *Толковый словарь русского языка*. М.: АСТ. [Online]. URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=6717> (дата обращения: 21.03.2024).
15. Сатрапи, М. (2021) *Персеполис*. СПб.: Бумкнига.
16. Смит, Й. Х. (2018) *Главное в истории фотографии*. М: Манн, Иванов и Фарбер.

17. Сонтаг, С. (2013) *О фотографии*. М.: Ад Маргинем Пресс.
18. Тарковский, А. (1989) *Лекции по кинорежиссуре*. М.: Ленфильм [Online]. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/uroki/uroki1.html> (дата обращения: 21.03.2024).
19. Тимушева, Т. (2019) 'Станислава Новгородцева: «Я не могу описать Крым одним словом, потому что это все – новые слои». 06.09.2019', *Photographer.ru*. [Online] URL: <https://www.photographer.ru/cult/person/7930.htm> (дата обращения: 21.03.2024).
20. Уинтерсон, Д. (2019) *Не только апельсины*. М.: АСТ.
21. Фризо, М. (2008) *Новая история фотографии*. Т. 1. СПб.: Machina.
22. Чмырева, И. (2016) *Очерки по истории российской фотографии*. М.: Индрик.
23. Шпигельман, А. (2020) *Маус: Рассказ выжившего*. М.: АСТ.
24. Billingham, R. (2014) *Ray's a laugh*. New York: Errata Editions.
25. Bondar, A., Weber, D. (2015) *Barricade – The Euromaidan Revolt*. Schilt Publishing, GB.
26. Breton, A. (1963) *Nadja. 2st publication*. Paris: Gallimard.
27. Clark, L. (2000) *Tulsa*. New York: Grove Press.
28. Doubrovsky, S. (1977) *Fils: roman*. Paris: Galilee.
29. Hacking, J., Company, D. (2012) *Photography. The whole story*. London: Thames and Hudson.
30. Goldin, N. (1986) *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture.
31. Frank, R. (1959) *The Americans*. New York: Grove Press.
32. Foucault, M. (1969) *Qu'est-ce qu'un Auteur?* [Online]. URL: <https://genius.com/Michel-foucault-quest-ce-quun-auteur-annotated> (дата обращения: 21.03.2024).
33. Novgotseva, S. (no date) *The Island of Crimea* [Online]. URL: <https://novgorodtseva.com/the-island-of-crimea> (дата обращения: 21.03.2024).
34. Reznik, N. (2016) *Looking for my father* [Online]. URL: <https://natalyareznik.com/projects/looking-for-my-father-2016/> (дата обращения: 21.03.2024).
35. Smith, M.R. (2012) *Relational Viewing: Affect, Trauma and the Viewer in Contemporary Autobiographical Art* [Online]. URL: https://www.academia.edu/5174152/Relational_Viewing_Affect_Trauma_and_the_Viewer_in_Contemporary_Autobiographical_Art (дата обращения: 21.03.2024).
36. The Museum of Contemporary Art (2013) *Nan Goldin. The ballad of sexual dependency/ Interview*. URL: <https://youtu.be/2B6nMlajUqU> (дата обращения: 21.03.2024).
37. Tsayder, A. (no date) *Arcadia* [Online]. URL: <https://tsayder.com/arcadia> (дата обращения: 21.03.2024).
38. Writing with images (no date) *Andre Breton. Nadja* [Online]. URL: <https://writingwithimages.com/breton-nadja/> (дата обращения: 21.03.2024).

Anastasia Alexandrovna Evdokimova

MA student at the Faculty of Design and Advertising. anastasia_evdokimova@list.ru
Moscow University of Finance and Industry “Synergy”, 2 Izmailovskii Val st., 105318
Moscow, Russian Federation

THE STUDY OF THE FORM OF AUTOFICTION STATEMENT WHILE BUILDING A DOCUMENTARY PHOTOGRAPHIC PROJECT

ABSTRACT

An author's interpretation of their own biography as a canvas for building a work of art is a widespread practice and is taking on new forms. The researcher turns to the history and to modern forms of using the term 'autofiction' and studies various methods of constructing autofiction statements in literature and fine art as a practice for building his own artistic statement. The text of the study contains two parts. The first one analyzes the variability of forms of autofiction statement in various types of art (literature, cinema, theater, photography), examines the historical background of the phenomenon and the connection of this genre with psychoanalysis. The connection is in the psychotherapeutic possibilities of auto-fixation in overcoming personal/collective traumas, both during the direct creation of an artistic work, and during its subsequent representation and reception by the viewer/reader. In the second part of the article, the author analyzes her own creative practice: the result of the study of the history and modern development of the theory of autofiction was the creation of a personal documentary photographic autofiction project. This part of the text records the stages of work on the project and the additional theoretical results that the researcher comes to in the process of introspection of the creative process.

KEYWORDS

Autofiction; documentary photography; psychoanalysis; trauma studies; personal trauma; collective trauma.

REFERENCES

1. Amirian, T. (2016) *Autofiction writing and 'Austerlitz' by V. G. Zebald. The trust fact* [Online]. Available at: https://www.academia.edu/36707286/Автофикциональное_письмо_и_Аустерлиц_В_Г_Зебальда_Фактор_доверия (Accessed: 21 March 2024). (in Russian)
2. Amirian, T. (2017) *GRELL I. Autofiction* [Online]. Available at: https://www.academia.edu/38907641/GRELL_I_Lautofiction_2014 (Accessed: March 21, 2024). (in Russian)
3. Barthes, R. (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil. (in French)
4. Barthes, R. (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil. (in French)
5. Billingham, R. (2014) *Ray's a laugh*. New York: Errata Editions.
6. Bondar, A., Weber, D. (2015) *Barricade – The Euromaidan Revolt*. London: Schilt Publishing.
7. Breton, A. (1963) *Nadja, 2st publication*. Paris: Gallimard. (in French)
8. Chmyreva, I. (2016) *Ocherki po istorii rossiiskoi fotografii [Essays on the History of Russian Photography]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)
9. Clark, L. (2000) *Tulsa*. New York: Grove Press.
10. Cotton, Ch. (2014) *The Photograph as Contemporary Art (World of Art)*. London: Thames & Hudson.
11. Doubrovsky, S. (1977) *Fils: roman*. Paris: Editions Galilee. (in French)
12. Foucault, M. (1969) *Qu'est-ce qu'un Auteur?* [Online]. Available at: <https://genius.com/Michel-foucault-quest-ce-quun-auteur-annotated> (Accessed: 21 March 2024). (in French)
13. Frank, R. (1959). *The Americans*. New York: Grove Press.
14. Frizot, M. (1994) *Nouvelle Histoire de la photographie*. Paris: Adam Biro/Bordas. (in French)
15. Goldin, N. (1986) *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture.
16. Hacking, J., Company, D. (2012) *Photography. The Whole Story*. London: Thames and Hudson.
17. Knausgaard, K. O. (2012) *A Death in the Family. My Struggle 1 (translation from Norwegian by Don Bartlett)*. London: Penguin Books Limited.
18. Levashov, V. (2019) *Lektsii po istorii fotografii [Lectures on the History of Photography]*. Moscow: Treemedia Publ. (in Russian)
19. Mazin, V. (no date) *Jacques Lacan and his Psychoanalysis. Audio lecture course on the Arzamas educational platform* [Online]. Available at: <https://arzamas.academy/courses/107/1> (Accessed: 21 March 2024). (in Russian)
20. Myznikova, D. (2019) 'Fiction of facts: autofiction. Techniques and features', *Elektronnyi nauchno-populiarnyi zhurnal «IKSTATI» [The electronic popular science magazine 'IKSTATI']* [Online]. Available at: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/327726305.html> (Accessed: 21 March 2024). (in Russian)
21. Novgorodtseva, S. (no date) *The Island of Crimea* [Online]. Available at: <https://novgorodtseva.com/the-island-of-crimea> (Accessed: 21 March 2024).

22. Ozhegov, S. (2021) *Tolkovyj slovar' russkogo iazyka [Explanatory Dictionary of the Russian Language]* [Online]. Moscow: AST Publ. Available at: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=6717> (Accessed: 21 March 2024). (in Russian)
23. Reznik, N. (2016) *Looking for my father* [Online]. Available at: <https://natalyareznik.com/projects/looking-for-my-father-2016/> (Accessed: 21 March 2024).
24. Satrapi, M. (2000–2003) *Persepolis, tome 1–4*. Paris: L'Association, (in French)
25. Sebald, W. G. (2001) *Austerlitz*. München: Hanser. (in German)
26. Smith, I. H. (2018) *The Short Story of Photography: A Pocket Guide to Key Genres, Works, Themes & Techniques*. London: Laurence King Publishing.
27. Smith, M. R. (2012) *Relational Viewing: Affect, Trauma and the Viewer in Contemporary Autobiographical Art* [Online]. Available at: https://www.academia.edu/5174152/Relational_Viewing_Affect_Trauma_and_the_Viewer_in_Contemporary_Autobiographical_Art (Accessed: 21 March 2024).
28. Sontag, S. (1977) *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
29. Spiegelman, A. (1987) *Maus: A Survivor's Tale*. London: Penguin Books
30. Tarkovskii, A. (1989) *Lektsii po kinorezhissure [Lectures on Filmmaking]* [Online]. Moscow: Lenfil'm Publ. Available at: <http://www.tarkovskiy.su/texty/uroki/uroki1.html> (Accessed: 21 March 2024). (in Russian)
31. The Museum of Contemporary Art (2013) *Nan Goldin. The ballad of sexual dependency/ Interview* [Online]. Available at: <https://youtu.be/2B6nMlajUqU> (Accessed: 21 March, 2024).
32. Timusheva, T. (2019) 'Stanislava Novgorodtseva: "I can't describe Crimea in one word, because it's all new layers." 06.09.2019', *Photographer.ru*. [Online]. Available at: <https://www.photographer.ru/cult/person/7930.htm> (Accessed: 21 March 2024). (in Russian)
33. Tsayder, A. (no date) *Arcadia* [Online]. Available at: <https://tsayder.com/arcadia> (Accessed: 21 March 2024).
34. Veniavkin, I., Mel'nichenko, M. (2019) *Why do People Keep Diaries and Historians Read Them?* [Online]. Available at: <https://arzamas.academy/courses/81/1> (Accessed: 21 March 2024). (in Russian)
35. Wenders, W. (1986) *Emotion pictures: Essays und Filmkritiken, 1968–1984*. Frankfurt: Verlag der Autoren. (in German)
36. Winterson, J. (1985) *Oranges Are Not the Only Fruit*. London: Pandora Press.
37. Writing with images (no date) *Andre Breton. Nadja* [Online]. Available at: <https://writingwithimages.com/breton-nadja/> (Accessed: 21 March 2024).
38. Zotova, Iu., Letucheva, M. (2019) *Vse delo v pape. Rabota s figuroi ottsa v psikhologicheskom konsul'tirovanii [It's All about Dad. Working with the Father Figure in Psychological Counseling]*. Moscow: Klass Publ. (in Russian)

УДК 77.04

Ирина Юрьевна Чмыревакандидат искусствоведения, доцент. irinachmyreva@gmail.comORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-7953-6283>

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Россия, Москва, ул. Малая Калужская, 1. 119071

ДМИТРИЙ МАРКОВ: ФЕНОМЕН РОССИЙСКОЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ ЭПОХИ РАЗВИТЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ**АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена творчеству Дмитрия Маркова (1982–2024), самого известного российского документального фотографа 2010–2020-х гг. В исследовании прослеживаются основные этапы становления его творчества и проводится сравнение с крупнейшими представителями документальной фотографии в СССР и новой России. Детство в творчестве Маркова рассматривается как ведущая тема творчества. Проводится связь между развитием документальной фотографии и социальными изменениями в обществе. Особенное внимание уделено специфике феномена творчества Маркова как явления эпохи развитых социальных визуальных сетей в мировом масштабе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Дмитрий Марков; документальная фотография; современная Россия; Валерий Щеколдин; документальная и репортажная фотография; социальная фотография; интернет; айфонография.

О своих студентах и людей, далеких от фотографии, в последнее время на вопрос, кого они знают из русских фотографов, я слышу один ответ: Дмитрий Марков. Мы оказались в интересном времени: когда не Родченко¹

¹ Александр Михайлович Родченко (1891–1956), русский художник и теоретик искусства, проявивший себя в разных видах искусств, включая фотографию и фотомонтаж. Большую часть жизни прожил в Москве.

и не Прокудин-Горский² стали знаковыми фигурами нашего вида искусства, а современник. Мы в точке бифуркации, когда история происходит сейчас (или история подменяется сегодняшним днем?), и оттого не фигуры прошедшего времени, исторические, но живущие рядом с нами становятся нашими ориентирами.

Дмитрия Маркова не стало в феврале этого года. Значит ли это, что он теперь – представитель ушедшего времени, а мы живем в будущем, отличном от той эпохи, которую он успел снять?

Vox populi о том, что Марков – самый известный из российских авторов, звучал и до его ухода, поэтому спекуляции на том, что смерть создает ореол таинственности и умножает славу, я отмечаю. В истории Дмитрия возможно иное: его уход, как обводка силуэта острым карандашом, отделяет Маркова-персонажа от эпохи и позволяет рассмотреть его масштаб со всей возможной резкостью видения.

О нем при жизни говорили в России и за ее пределами: явление Маркова в Инстаграме (*Instagram принадлежит компании Meta, признанной экстремистской в России*) приобрело масштабы, выходящие за рамки обыкновенного: число подписчиков его аккаунта и после 2022 г. превышало восемьсот двадцать семь тысяч. Можно сказать об этом иначе: «Инста» пришла в Россию в 2010-м, а с 2012 г. Марков был там, и он стал первой русской мегазвездой фотографического пространства этой социальной сети. Увы, сегодня кажется, что это было не просто давно, но в другой жизни.

Вначале в новую соцсеть вышли далеко не все большие авторы российской фотографии, но постепенно инстаграм-аккаунты появились буквально у каждого заметного фотографа. К середине 2010-х гг. там сформировался странный ландшафт: холмистая линия русской фотографической «Инсты» (число подписчиков у всех колеблется примерно на уровне известности авторов в доцифровой реальности) – и над всеми возвышается пик имени Маркова. Появление первого бумажного фотоальбома Дмитрия и его реклама выглядели со стороны примерно так: посмотрите, новый автор, вышедший к публике благодаря новым цифровым возможностям, вы его уже так любите, что наконец выходит его книга в старом материальном мире, где всё еще ценятся тяжесть тома, шорох перелистываемых страниц, запах краски и тактильность бумаги в руках.

² Сергей Михайлович Прокудин-Горский (1863–1944), русский фотограф, общественный деятель, также естествоиспытатель, химик, издатель фотографического журнала. Вероятно, наиболее известная в мире фигура в истории русской фотографии до периода русского авангарда. Большую часть жизни провел в Санкт-Петербурге и Париже.

В жизни и в фотографии Маркова знаки и символы как будто сами собирались в рифмы и перекликались то сквозь время, то через удаленные друг от друга пространства. И первая его бумажная книга 2017 г. называлась просто «#черновик» (Марков, 2024). Написанный набело, с той степенью откровенности и точности, чтобы стать изданным.

Поначалу, когда новый способ инста-взаимодействия с аудиторией было не с чем сопоставлять, сравнивали сами снимки, опубликованные Марковым, с теми документальными работами, что были созданы в России до него. Пацанов с фотографий Дмитрия рассматривали в ряду героев Валерия Щеколдина³ и Сергея Максимишина⁴, документалистов и репортеров разных поколений и школ прежних эпох. Заметим, что изначально, пытаясь разобраться в феномене Маркова, его сравнивали с лучшими соотечественниками, выдающимися представителями последних пятидесяти лет истории русской фотографии. Сравнивали с переменным успехом, почти вслепую: как сравнить два разных мира, доцифровой и электронный, и даже не сайтов, а Инстаграма, где собственные правила публикации и оттого особенные формы взаимодействия изображения и зрителя?

Сколько же времени пройдет, пока новым поколениям придется рассказывать об очевидных для нас законах работы изображения в «Инсте» так, как сейчас студентам объясняют значение фразы «Эрика берет четыре копии»? И все-таки позволю себе несколько замечаний об очевидном (о пространстве «И»), поскольку способ предъявления изображений в нем трансформировал форму современной фотографии значительно.

В 2012 г. Марков стал размещать свои снимки в новой соцсети. В 2013-м визионер современной фотографии Дэвид Харви⁵ публикует его работы в своем онлайн-журнале «Burn» [«сжигать»]. «Burn» – не «Огонек», а манифест цифрового мира, предлагающий не просто сжечь бумагу (как некогда Бурлюк и Котребовали сбросить с парохода современности искусство старого мира), но

³ Валерий Петрович Щеколдин (р. 1946), российский фотограф-документалист, начавший свою карьеру в независимой фотографии в советский период (в конце 1960-х). «Журнальный фотограф года Германии 1996», «Лучший фотограф года по версии Paris Match 1998», неоднократный победитель конкурсов «InterPhoto». Жил в Ульяновске, большую часть жизни живет в Москве.

⁴ Сергей Яковлевич Максимишин (р. 1964), российский фотограф-журналист, тревел-фотограф, начал свою карьеру в конце 1990-х гг. Лауреат многочисленных международных премий. Живет в Иерусалиме. Большую часть жизни прожил в Санкт-Петербурге.

⁵ Дэвид Харви [David Alan Harvey] (р. 1944), американский документальный фотограф и теоретик современной фотографии. Был полноправным членом агентства «Magnum Photos» в 1997–2020 гг., издатель онлайн-журнала «Burn» (с 2008).

использовать новые инструменты, работать так, как они позволяют теперь и как было невозможно ранее. «Burn» жжет, абсорбируя фотографии, опасные в новизне формы и смыслов, из жидкого раствора миллиардов запощенных одним днем картинок (Harvey, no date).

После публикации у Харви Марков включился в процесс, казавшийся поначалу игрой: раз Инстаграм – новое цифровое пространство, пусть та фотография, которая появляется там, сделана инструментом («tool»), интегрированным в «И», пусть между съемкой и публикацией не проходит больше двадцати четырех часов. В тот момент таким встроенным в визуальный интернет «тулом» был айфон. И наоборот, Apple дал шанс одному из десятков новых визуальных мессенджеров стать облаком изображений, объединяющим планету. Сейчас последний концептуальный привет Джобса настолько привычен и по умолчанию встроен во всякий гаджет, что мы забыли о том, что новая сеть впервые появилась в App Store. Изначально «Инста» обрезала фотографии в квадрат. И квадратными были фотографии айфонов на протяжении многих версий этого гаджета. Поэтому Марков очень быстро отдал предпочтение квадрату композиции и пути в айфонографии [принципиальный выбор съемки с помощью этого инструмента]. Он встал на свой путь самурая. Наверное, в будущем еще появятся исследования о том, как новый технологический сдвиг инставайзаимодельствия и айфонографии привели к эволюции фотографии как медиа в целом: к буму среднеформатных камер с квадратным кадром, к выбору множеством авторов тех форм композиции, которые продиктованы вписыванием сюжета в квадрат, и к упрощению визуальных сообщений.

Квадрат в композиции можно исследовать от доисторических орнаментов и плавких меандров греческой вазопиши через метопы дорического ордера к романским капителям и многосложным рельефам эпохи Возрождения. Композиция в квадрате естественно существует в архитектуре и скульптуре, в монументальном искусстве и, в меньшей степени, в искусстве станковом, живописи и графике – там квадрат банализирует изображение (если речь не идет об искусстве каноническом, где квадрат – рамка для агиографии). И, перепрыгнув станковый масштаб, квадрат снова оказывается частой формой в прикладном и ювелирном искусствах: его космический символизм в руке человека подобен акту обладания, а квадраты, надетые на человеческое тело, оказываются контрапунктом, подчеркивающим золотое сечение наших пропорций.

В современном мире – мире айфонографии – квадрат перенастраивает глаз зрителя. Мы привыкаем смотреть в квадратное окошко в гаджете размером с ладонь, и это дает нам комфортное ощущение обладания, контроля над

происходящим в картинке. Тем более что Инстаграм как мессенджер изначально был частью мобильных устройств – в этом была его философия: мгновенный обмен изображениями и принцип визуальной ленты, «скроллимой» внутри экрана снизу вверх. Выход «Инсты» на большой экран стационарных компьютеров и плазменных панелей, «допиливание» возможности раскладывать ленту и создавать ячеистую квадратно-гнездовую структуру – линия регресса, возврата к экранным пропорциям старых сайтов для обеспечения технологического консервативного комфорта пользователей, но это и не более чем опционность, дополнительная к основным функциям. Принципы же квадрата и скролла в Инстаграме были совершенно новаторскими. И, увы, они также трансформировали, сужали восприятие изображения ради возрастания скорости зрительской реакции.

Оттого кураторам старой школы фотографии так дискомфортно было делать первые выставки айфонографии и коллекций из Инстаграма: часто при увеличении эти снимки раскрывали свою банализированную природу, форму, опрошенную по сравнению с модернистской сложностью работ XX в., когда требовалось больше времени для взаимодействия зрителя и изображения. И, следуя гегелевской теории о связи формы и содержания, банализированная форма есть воплощение банализированного содержания визуального текста. Массовость фотографии в пространстве «И» двулика: массовый зритель и производитель инстаконтента упрощают текст, но глобализм пространства соцсети может открыть перед избранными художниками новые возможности, умножить их аудиторию.

Выйти за пределы банальности (трюизма построения) квадрата было под силу немногим художникам во все времена. Так, Фидия, ведущего скульптора Парфенона, столетиями изучают, не только благоговая перед его мастерством передачи объема, но удивляясь многообразию композиционных схем, предложенных им для вписывания сюжета в квадрат. В цветной фотографии, которой более всего занимался Дмитрий Марков, строение композиции заключено не только в линейной графичности, распределении тональных пятен, но в воздействии цветовом. И в триединстве изобразительной пластики – линия-пятно-колорит – Марков оказался уникален (а не только в выборе сюжетов и их интерпретации, о чем написано ранее разными авторами). Дмитрий был выдающимся колористом цветной фотографии. После съемки обрабатывал изображения (это естественный для профессионального фотографа шаг – выносить на публику уже чистовой файл). Он менял гамму, баланс тонов, но в его случае это всегда было сделано деликатно, так, чтобы узнавался авторский колорит, его,

«марковские», любимые оттенки, но при этом отредактированная интерпретация не исключала связи изображения с той цветовой реальностью, которую фотограф видел в момент съемки. Розовый, оттенки серого и голубого, глубокий «советский» зеленый – эти цвета эпохи и места Марков научился применять как маркеры, обозначающие геолокацию сюжетов.

В пространстве «И» история Дмитрия Маркова – фотографа, ставшего объективом времени, – укладывается в какие-то неполные десять лет, что ничтожно мало по сравнению с фотографическими биографиями прошлого. 2012 г. – регистрация аккаунта; 2013 г. – работа с Харви, 2015 г. – выбор Маркова компанией Apple (и его айфонограммы наряду с работами других четырнадцати авторов со всего света стали билбордами и ростовыми лайтбоксами на улицах крупнейших мегаполисов мира – с этого момента не запомнить, не знать Маркова было уже невозможно); 2018–2019 гг. – выставки в рамках «Paris Photo» во Франции, персональные экспозиции в Генуе и Нью-Йорке. А потом шатдаун пандемии и начало новой эры в 2022 г. В эту новую эпоху фотограф не выдержал давления сгущающей атмосферы. Перечисление ступеней карьеры после вершин в виде мировых ярмарок фотографии и персональных экспозиций, о которых писали в «New York Times» и «New Yorker», кажется, приходит к замедлению: случилась пандемия и последующая остановка... На самом деле никакого замедления скоростей развития Маркова-фотографа не произошло: он снимал, его фотография менялась. Как художник он продолжал расти.

Поначалу, в начале 2010-х гг., складывалось ощущение, что критики, пытавшиеся разобраться в феномене Маркова, никак не могли подобрать ключ к пониманию успеха Дмитрия, и оттого он казался непонятным и случайным. Но даже скептики были вынуждены признавать: успех марковских фотографий свидетельствовал о визуальном голоде аудитории по знанию самих себя, не через фотофильтры гламура, но с ослепительной ясностью строгого предъявления, когда самоузнавание сродни прозрению.

Когда к середине 2010-х гг. Марков стал хедлайнером новой российской фотографии в мире, это вызывало противоречивые оценки в отечественной профессиональной среде. На плечи Дмитрия легло тяжелое бремя успеха. Для фотографов из круга документалистов взрыв его сверхновой был сладкой сказкой-утешением: то, чем занимались они годами и что оставалось на задворках искусственной отретушированной сцены российской фотографической жизни, оказывается, может быть востребовано и может вызывать отклик. Да, именно отклик: взаимодействие со зрителем, рассказ о современности и реакция на него самим временем – это то, чего документалисты в России жаждали и боялись

просить, прибитые постоянными обвинениями в чернушности, в том, что, мол, старушек и неблагополучных подростков сняли уже тридцать лет назад, — так сколько ж можно? Где новизна?.. А старики и дети, не запечатленные праздничными постановочными фотографиями, продолжали существовать; одни рождались и росли, как сорняки, другие, прожив без любви, гасли и в итоге воплощали образ вечной бесприютной старости.

Я помню, как оказалась в Нью-Йорке во время первой на американском континенте персональной выставки Дмитрия Маркова. Модный дизайнерский бренд устроил ее в своем пространстве, на нее обратили внимание ведущие издания. Когда мои собеседники узнавали, что я русская и работаю с фотографией, их первый вопрос был, видела ли я выставку и что о ней думаю. Мне рассказывали о сумасшедшей энергии, о красоте этих снимков. И о боли. Собственной. Со мной делились жизненным опытом, поскольку фотография Дмитрия доказывала возможность увидеть боль чужую, в нашей стране, и этим она объединяла, становилась мостиком, позволяющим говорить не на поверхностные темы, но о настоящем. Прожитом. В тот момент я сожалела, что искусная российская «фотография как изящное искусство», прекрасные отпечатки наших мастеров не вызывали такого отклика ни на ярмарках фотографии, ни у коллекционеров. Но в том и была правда жизни: классицистическая красота русского фотографического модернизма по своей природе не могла работать как заточка, вскрывающая души. А фотография Маркова — могла.

Если говорить о традиции Дмитрия Маркова — кому он наследует, что было до него в документальной фотографии здесь, в России, — придется из многообразия его сюжетов выбирать некоторые, позволяющие пролистать назад их историю.

Наверное, важнейшей из тем Маркова были дети. С приезда в детский дом в Псковской области в 2007 г., переезда туда, к месту, которое Дмитрий посчитал важным для себя, где он, журналист газеты, почувствовал себя нужным — не востребованным, известным, а именно нужным на своем месте, — с этого и начинается Марков, каким мы его знаем по публикациям, в том числе в пространстве Инстаграма.

До Маркова детская тема в России в XX в. (с переходом в наше столетие и со спорами, живем ли мы в неокончившемся двадцатом столетии, или, если двадцать первый век в русской культуре наступил, есть ли его приметы именно в фотоискусстве) шла двумя путями: фотография счастливого детства и фотография детства как сложного, тяжелого и почти невидимого для взрослых мира детских проблем. И эти пути не пересекались. По одной дороге навстречу зрителю

бежали счастливые ребяташки со снимков Семена Фридлянда⁶ и Владислава Микоши⁷, маршировали шеренги пионеров Аркадия Шайхета⁸, где-то над ними на высоких балконах парили пионеры и пионерки Александра Родченко, а за ними шли новые и новые поколения счастливых советских школьников и дошкольников с фотографий Дмитрия Воздвиженского и Нины Свиридовой⁹, Виктора Ахломова¹⁰...

И совершенно иначе выглядели дети – румяные, но невеселые, чумазые, иногда в лохмотьях, но всегда напряженные от стремления разобраться в законах жизни и в главном вопросе: почему в мире взрослых нет правды? – на фотографиях Антанаса Суткуса¹¹, Валерия Щеколдина, Владимира Сёмина¹². Были дети цыганские, свободные, как ветер, у Ляля Кузнецовой¹³... Но эти два мира – счастливого детства с одинаковым выражением лиц, так что все портреты сливаются в один с шоколада «Аленка», и другой, с такими разными выражениями боли и разочарования, лицами, в которых сопряжены типическое и личное, – не встретились очень долго... Эти линии начали сходиться только в 1990–2000-е гг., когда появился Олег Виденин¹⁴, в детских портретах которого ностальгическое и настоящее

⁶ Семен Осипович Фридлянд (1905–1964), советский фотограф-журналист, стал известен в 1930-е гг. в период публикации в «СССР на стройке», карьера продолжалась до 1960-х гг. Большую часть жизни прожил в Москве.

⁷ Владислав Владиславович Микоша (1909–2004), советский кинооператор документального кино и фотограф. Наиболее известные произведения были созданы в 1940–1950-е гг. Большую часть жизни прожил в Москве.

⁸ Аркадий Самойлович Шайхет (1898–1959), советский фотограф-журналист, известен своими фотографиями 1930-х гг. и созданными в период Великой Отечественной войны. Большую часть жизни прожил в Москве.

⁹ Дмитрий Воздвиженский (1942–2005) и Нина Свиридова (1933–2008), советские журнальные фотографы. Творческий союз продолжался на протяжении всей жизни. Наиболее известны воплощением детской темы в фотографии 1960-х гг. Жили в Москве.

¹⁰ Виктор Васильевич Ахломов (1938–2017), советский и российский фотограф-журналист и педагог. Работал в газете «Известия». Жил в Москве.

¹¹ Антанас Суткус [Antanas Sutkus] (р. 1939), литовский независимый фотограф-документалист, наиболее известны его произведения 1960–1970-х гг. Стипендиат Фонда «Hasselblad».

¹² Владимир Николаевич Сёмин (р. 1938), фотограф-документалист, начал свою карьеру как фотожурналист в советской прессе в 1970-е гг., стал известен индивидуальными практиками создания документальных визуальных исследований в 1980–1990-е гг. Стипендиат гранта фонда «Eugene W. Smith». Живет в Нью-Йорке и Москве.

¹³ Ляля Мендыбаевна Кузнецова (р. 1946), фотограф-документалист и фэшн-фотограф, начала свой творческий путь в СССР в 1970-е гг. Лауреат премии «Mother's Johns», автор нескольких альбомов. Живет в Казани.

¹⁴ Олег Виденин (р. 1963), фотограф-документалист, портретист, поэт. Получил известность в 2000-е гг., тогда же о нем вышел документальный фильм. Изданы несколько альбомов и книг стихов автора. Живет в Брянске.

начали идти друг другу навстречу, и в цветных фотографиях Сергея Максимишина (но детская тема для последнего – отнюдь не главная в творчестве).

Впервые увидев фотографии Маркова – детей среди взрослых и внутри неидиллического мира детства, – я вспомнила о двух его предшественниках-противоположностях в фотографии: Евгении Мохореве¹⁵ и Хансе-Юргене Буркарде¹⁶. Черно-белые снимки петербуржца Мохорева, те, где вечный подросток снимает подростков, доверяющих ему как «своему», смотрят в объектив, будто не в глаза взрослому-чужого, но ровесника. Это особый дар – становиться доверенным лицом маленьких эмпатов, чувствующих любую неправду кожей. У Маркова тоже был этот талант.

Цветные фотографии детей, сделанные в СССР конца 1980-х гг. и в самом начале новой эры независимой России немецким журналистом, главой московского офиса журнала «Stern» Х.-Ю. Буркардом, травмировали зрителя откровенным показом неблагополучия героев. Символическое определение цветом места-времени в фотографиях Маркова напомнило мне профессионализм буркардовских репортажей, жестких, запоминающихся... С той лишь разницей, что неблагополучные пацаны и девочки-оторвы, достигнутые объективом фотографа из «Stern», были юными проплаченными актерами. История буркардовского успеха на русском материале, шокирующая и композиционно, и сюжетами в кадре и за кадром, была в девяностые школой других законов. Увы, она легла тенью не только на одно имя, но подорвала доверие ко многим историям из нашей страны... Тем сложнее потом был путь к успеху нового поколения фотожурналистов из России, которые сумели в 2000-е гг. преодолеть скепсис по поводу документальности съемки и подлинности снятых сюжетов «отсюда»... Пространство «И» в 2010-х гг. было свободно от старых теней, и, когда Марков начал публиковать свои материалы, среди зрителей «Инсты» не было маститых фоторедакторов, для которых девяностые были всего лишь «вчера». Дмитрию не пришлось доказывать, что истории его героев – не вымышленные. Ему вообще многое удалось как будто само: соединить ощущение счастья и жесткость сюжетов, обрести любовь совсем разных полюсов аудитории: новой, воспитанной на массовом искусстве, и старшей, знавшей еще другую фотографию...

¹⁵ Евгений Мохорев (р. 1967), Санкт-Петербургский фотограф-документалист, портретист и фэшн-фотограф. Произведения хранятся в российских и зарубежных музейных собраниях.

¹⁶ Ханс-Юрген Буркард [Hans-Jürgen Burkard] (р. 1952), немецкий журналист, фотограф и писатель. В 1980–1990-е гг. был шефом бюро журнала «Stern» в Москве, журнал выпустил авторское портфолио Буркарда, посвященное России 1990-х гг. Стал известен благодаря фотографиям из российских тюрем, криминального сообщества и социальных низов.

Из тех, кто снимал на тему «как трудно быть молодым» в 2000-е гг., вспоминается, в связи с Дмитрием Марковым, и живущая сегодня в Нидерландах Ирина Попова¹⁷. Когда-то ее история о семье юных наркозависимых родителей, обожающих свое чадо, сработала как катализатор разложения российского общества. До публикации той серии все происходило подспудно: было понимание, что единства нет, но только показ фотографий в публичном пространстве сделал заметным расслоение на тех, кто видит мир в его сложности и открыт состраданию, и тех, для кого все решается указами, приговорами и может быть окрашено только одной краской: белой или черной. Тогда, после выхода книги Ирины Поповой «Другая семья», в Госдуме гремели громы и сверкали молнии, и охотники за головами алкали крови и молодых героев фотографий Поповой, и ее самой. А другая часть общества, воспитанная на книгах и сериях Нэн Голдин¹⁸, Сюзан Майзелас¹⁹ и Донны Феррато²⁰, искренне поддерживала автора и ее героев, зная, что только коллективное участие может сохранить им жизнь.

Дмитрия Маркова в пространстве «И» встретила аудитория тех, кто ранее поддерживал Попову, их самих, повзрослевших, их детей и друзей их детей: если бы ВЦИОМ сопоставил количество пользователей «И»-пространства и тех, кто поддерживал стремление к переменам и к «жизни не по лжи», они бы, наверное, совпали. Около полутора миллионов пользователей Инстаграма в России в 2018 г. и менее пяти процентов от числа голосовавших выражали свою поддержку демлагерю.

Мы начали разговор об искусстве. Но фотография была и остается визуальным способом коммуникации и одновременно существует на территории современного искусства. Определение ее природы двойственно. Но и свобода визуальной коммуникации, и свобода существования современного искусства возможны лишь в открытом обществе. Фотография — не «tool» производства иллюстраций к нарративу, а способ генерации новых смыслов, которые,

¹⁷ Ирина Попова (р. 1986), российский и голландский фотограф, деятель современного искусства, издатель и педагог. В 2014 г. выпустила свою первую книгу документальной фотографии «Другая семья».

¹⁸ Нэн Голдин [Nan (Nancy) Golden] (р. 1953), американский фотограф-документалист, чья манера визуального высказывания от первого лица стала революционной для ее медиа. Автор множества книг, работы хранятся в крупнейших музейных собраниях мира.

¹⁹ Сюзан Майзелас [Susan Meiselas] (р. 1948), американский фотограф-журналист, одна из первых женщин в американских медиа, получившая всемирное признание. Автор фотокниг, куратор, педагог.

²⁰ Донна Феррато [Donna Ferrato] (р. 1949), американский фотограф-журналист, получившая признание в медиа и художественной среде в 1970-е гг., одна из основных тем ее документальных исследований: скрытое насилие и гендерные отношения в неблагополучной социальной среде.

родившись в полисмысловом визуальном пространстве, потом приобретают вербальные, более простые и менее эмоциональные определения. Но визуальная сложность преодолевает плоскость из букв и продолжает волновать зрителя. Настоящая фотография всегда революционна. Ей всегда тесно: и в пространстве массовой культуры, и тем более в пространстве, жестко контролируемом словесными конструкциями. Но фотография существует независимо от того, какие сейчас времена, и тогда, когда ее не показывают, как было в эпоху, когда снимали, но не могли выставляться Суткус и Щеколдин, и тогда, когда фотография становится ведущим медиа современности, как произошло в начале 1990-х гг., а потом – кто-то из нас верил в это, как ни горько признаваться сейчас, – в эпоху развития сетей и пространства «И», куда весь мир вошел одновременно.

Возможно, поэтому так остро был воспринят уход Дмитрия Маркова, символа эпохи свободы нашей фотографии: неужели ее развитие остановится? Но спустя несколько месяцев, когда на вопрос «Кто самый известный русский фотограф?» по-прежнему отвечают «Марков», тогда уверенность, что фотография не зависит от обстоятельств и продолжается в своем саморазвитии, только нарастает.

* * *

И еще немного о самих фотографиях Маркова. Как было замечено выше, Марков удивительным образом наследовал различным традициям. Если говорить о точности соответствия его композиции геометрическим конструктам, о которых писал А. И. Лапин²¹, то фотография с двумя людьми, несущими стеклянные рамы («Псков. 2017», ил. 1) напоминает предельную, строжайшую выдержанность «стрелка» геометрических композиций Геннадия Бодрова, любимого ученика Лапина. В поздний период его творчества Бодров, кажется, ушел от документалистики как нарратива к выявлению иератических знаковых структур внутри реальности. Но в работе Маркова помимо геометрии и метафизического начала (которое в композиции «Пскова» могло бы удостоиться похвалы А. А. Слюсаревым²², великим русским фотографом-основателем метафизической школы фотографии, проживи он дольше), присутствует тонкая разработка цвета: розовое и голубое, два нежнейших оттенка мира мечты, оказываются

²¹ Александр Иосифович Лапин (1945–2012), московский фотограф, теоретик и преподаватель фотографии, куратор фотографических выставок. Автор книг «Фотография как» (2003) (Лапин, 2003) и «Плоскость и пространство. Или жизнь квадратом» (2011).

²² Александр Александрович Слюсарев (1944–2010), московский фотограф, создатель направления (авторской школы) «метафизическая фотография».



Ил. 1. Дмитрий Марков. Псков. 2017

© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

соприсутствующими повседневности, которую, без поэтизации камерой Маркова, нельзя было бы рассматривать иначе как в контексте изучения природы банального.

Маркову были доступны точные и глубокие эмоциональные союзы изображения и названия – то, что вызывает безусловный отклик у зрителей, принадлежащих к одной языковой и художественной культуре с автором, и что требует развернутого комментария для зрителей, не имеющих доступа к культурному коду фотографа. Например, фотография «Териберка. Мурманская область. 2015» (Ил. 2). Одинокая машина районной скорой помощи стоит посреди



Ил. 2. Дмитрий Марков. Териберка. Мурманская область. 2015
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

заснеженного плоского пейзажа. Кажется, что зритель может услышать звук вьюги, заметающей дорогу, которая вот-вот в приближающейся ночи станет неразличимой на поле снега. Этот кадр эмоционально захватывает любого. И, возможно, кто-то из сторонников концепции фотографии как глобального языка современности уверенно использует этот кадр как иллюстрацию того, насколько изображение может быть декодируемым вне зависимости от сопровождающего его текста и контекстности восприятия сюжета. Но зритель внутри русской культуры начала XXI в. увидит в этой фотографии больше, и она ляжет на другую почву восприятия: у зрителя, принадлежащего к поколению самого фотографа,

этому кадру эхом откликнется песня «Человек и кошка» Федора Чистякова²³ (1991), разошедшаяся на мемы; и фильм «Левиафан» (2014) режиссера Андрея Звягинцева²⁴, сделавший маленькое поселение Терiberка на берегу Баренцева моря символом окончательной битвы добра со злом. Терiberка стоит на самом краю земли, и в битве с Левиафаном за человеческое, за само право оставаться человеком – отступить некуда, только за пределы этого мира в вечность, но противостояние добра происходит перманентно, и, когда уже неоткуда ждать помощи, она, как Скорая у Чистякова, приходит, независимо, жива ли была надежда или и она была оставлена. Для зрителя, соединяющего этот безысходно темный и в то же время исполненный надежды образ Скорой с горящими фарами в ночи на фотографии Маркова с современной русской культурой, этот снимок принадлежит к неинтернациональному кругу метафор. Этот кадр не только выражение общего и размытого понимания одиночества человеческого перед неумолимостью природы, но и символ человеческой стойкости.

Как мы указывали уже, в фотографиях Маркова, отчасти в силу тематического сходства, есть скрытый диалог с Евгением Мохоревым, фотографом на поколение старшим, чем Дмитрий, и принадлежавшим к числу авторов, обретших возможность выйти к зрителю благодаря Перестройке и Гласности, новой эпохе свободы. Марков в этот период формируется как личность, и в его кадрах подростки, прыгающие по заброшенным зданиям на фоне морских пейзажей – это не только со-присутствие автора происходящему здесь и сейчас, но трансляция авторской памяти о своем детстве в эпоху чистого воздуха и ощущения бесконечных возможностей. У Мохорева большинство фотографий, изображающих формирование телесности внутри покинутых декораций взрослого мира, – это кадры из фортов Кронштадта и с петербургских окраин, они происходят из ареала жизни фотографа. У Маркова тема невидимого взросления, происходящего в процессе детских и подростковых игр, тема усвоения правил жизни из пейзажа, в котором происходит игра, разворачивается по всей России, куда бы ни забрасывала его журналистская необходимость: от Байкала до Астрахани, от Кольского полуострова до Камчатки. В кадрах с острова Ольхон («Ольхон. Байкал. 2016», ил. 3) и из Астрахани («Астрахань. 2014», ил. 4) особенно точно

²³ Федор Валентинович Чистяков (р. 1967), советский и российский музыкант, поэт, автор-исполнитель песен, лидер группы «Ноль» (1986–1999), также известен под псевдонимом Дядя Федор.

²⁴ Андрей Петрович Звягинцев (р. 1964), российский кинорежиссер и сценарист, актер, теоретик кино, автор изданных сборников собственных сценариев и книги «Возвращение. Диптихи. Дорога». Обладатель высших наград крупнейших кинофестивалей мира (включая Золотого Золотого Венецианского кинофестиваля и Золотую пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля).



Ил. 3. Дмитрий Марков. Остров Ольхон. Байкал. 2016
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

происходит тематическое и формальное пересечение с образной линией Мохорева. Прыгающие внутри рыжего бетона коробки дети на Байкале напоминают кадры из старых парадных Петербурга на снимках Мохорева конца 1980-х – начала 1990-х гг., а мальчик под конструкциями разрушенной пристани в Астрахани – как близнец кронштадтских пацанов, сигающих между бетонными развалинами фортов в 2000-е. И все-таки двух авторов разводит несколько отличий: безусловно, это цветность Маркова, колориста в духе уличных сценок Гвидо Рени²⁵,

²⁵ Гвидо Рени [Guido Reni] (1575–1642), итальянский живописец, рисовальщик и гравер. Яркий представитель итальянской школы эпохи барокко.



Ил. 4. Дмитрий Марков. Астрахань. 2014
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

противостоящая монохромной эгалитарности Мохорева, наследующего в сложной тональной нюансированности, скорее, традиции итальянских гравюров XVII в. Во-вторых, Мохорев на протяжении полутора десятилетий для своих моделей, пришедших на съемки к нему из семей его друзей, оставался в роли приятеля-ровесника моделей, а потом друга старших братьев и сестер, тогда как Марков – наблюдатель, волею случая оказавшийся с подростками в одном месте и времени. Но Маркову, как и Мохореву, удалось не только быть принятым в кругу молодых, но сохранить отстраненность художника, который может передать состояние не только индивидуума, но поколения. Это происходит



Ил. 5. Дмитрий Марков. Прохладный. Кабардино-Балкария. 2019
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

благодаря дару построения композиции, через геометрию и воздушность, когда не только фигура подростка, но снимок целиком оказывается угловатым, динамичным, наполненным бликами и отсветами, и так все пространство фотографии становится психологическим портретом.

Дмитрию Маркову не чуждо было чувство комического в фотографии. На снимке «Прохладный. Кабардино-Балкария. 2019» (Ил. 5) через дорогу нога в ногу идут четыре гуся. Композиция анекдотична выстроенностью, как на заказ: точка схождения перспективы расположена в самом центре квадратного кадра, в нее равными секторами сходятся линия дороги и небо, слегка,



Ил. 6. Дмитрий Марков. Краснодар. 2016
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

для разнообразия, прикрытые в своей геометрической очевидности кущами деревьев и их тенями; а в нижней части разыгрывается горизонтальное представление из четырех подобных фигур, расположенных по горизонтали в одну линию на фоне скучнейшей геометрии пейзажа. Но для всех, кто живет в фотографическом пространстве, в этой фотографии существует несомненная аллюзия на снимок Йена Макмиллана²⁶ «Четверка Биттлз на Аббей-Роуд» (1969). Уподобление поп-музыкантов гусям, важно шествующим по дороге или,

²⁶ Йен Макмиллан [Iain MacMillan] (1938–2006), британский фотограф.



Ил. 7. Дмитрий Марков. Керчь. 2016 © Фотогра
ф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

наоборот, гуси в неведении подобны людям, не осознающим, что их простой шуточный жест станет историческим...

В 2016 г. в двух южных городах, Краснодаре и Керчи (Ил. 6, 7), Марков делает фотографии, напоминающие композиционное построение кадров одного автора, брянского фотографа Олега Виденина, известного своими любовными портретами, сделанными на улице. При простоте описания «street-portrait, сделанный быстро и анфас», фотографии Виденина не так просты: автору присущ редкий дар за доли минуты входить в контакт с незнакомыми моделями и, не нарушая дистанцию их частного пространства (privacy), создавать многомерные



Ил. 8. Дмитрий Марков. Псков. 2017

© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

образы с глубокой психологической палитрой состояния и даже присутствия надличностного и над-психологического: фотографу удается создать образ судеб героев в их мгновенных изображениях. Портреты, сделанные Марковым, безусловно, следуют тому же сценарию работы, что у Виденина, и Марков на практике раскрывает секрет обаяния фотографий коллеги, он буквально, со страстью штудирует его подход и, восприняв его, идет своим путем дальше.

В фотографии «Псков. 2017» (Ил. 8) Марков изображает улицу с точки зрения собаки. Подобные сюжеты присутствуют в последние годы его жизни в его архиве: он снимает, как будто опускаясь или поднимаясь над ситуацией

человеческой жизни до позиции ее обозревателей, животных или птиц, обитающих в зоне соприкосновения с людьми. В истории отечественной фотографии можно вспомнить эксперименты Андрея Чежина²⁷ и Сергея Чиликова²⁸, встававших на позицию «инога» в создании фотографии. Изменение ракурса рассматривания обыденного, которое становится необыкновенным и значительным при изменении точки съемки — завет Александра Родченко, но наделение ракурса интонацией личностного видения «другим» — редкий прием. Смещаясь и смешиваясь со средой птиц или животных, фотограф как будто придает изображению интонацию другого рассказчика, не знакомого с человеческой логикой, но сталкивающегося с ее последствиями — действиями человека. Из зарубежной фотографии вспоминаются китайские авторы, Мо И²⁹ и А Ын³⁰. первый сделал ставший всемирно известным цикл и авторскую книгу «С точки зрения собаки» (вторая половина 1990-х), а второй в 2014 г. издал книгу «-40° С», фотографии которой были сняты изнутри стада диких монгольских лошадей. Мы не можем утверждать, что Марков был знаком с практиками зарубежных авторов, но то, насколько широка его фантазия и способность интуитивно принадлежать актуальному концептуальному процессу — бесспорно.

В каталоге посмертного выставочного диптиха (выставка «Седьмое небо» состоялась в галерее Anna Nova в Санкт-Петербурге в августе 2024 г., а выставка «Оптика надежды» в галерее PennLab в Москве в сентябре 2024 г. прошла как совместный проект двух институций; куратором обеих экспозиций выступил московский фотограф и куратор Владислав Ефимов³¹) (Ефимов, 2024; Меглинская, Смирнова, 2024; Чмырева, 2024) представлены в том числе работы, в которых

²⁷ Андрей Сергеевич Чежин (р. 1970), петербургский фотограф, художник, работающий с фотографией и другими медиа, включая книгу художника и объект. Входил в ленинградскую группу фотографов «ТАК». Яркий представитель постмодернизма в российской фотографии.

²⁸ Сергей Геннадиевич Чиликов (1953–2020), российский фотограф, куратор, теоретик фотографии, философ. Кандидат философских наук, автор книги «Артсег Владелец вещи или Онтология субъективности» (1993). Соорганизатор фотогруппы «ФАКТ», яркий представитель Волжской школы современной фотографии в 1970-е – 1990-е гг. Соорганизатор первого на территории РСФСР независимого фестиваля фотографии «Волжская биеннале фотографии» (1979). Большую часть жизни прожил в г. Йошкар-Ола.

²⁹ Мо И [Mo Yi] (р. 1958), китайский независимый фотограф, художник, работающий с разными медиа, включая видеоарт, инсталляцию, перформанс и авторскую книгу.

³⁰ А Ын [A Yin] (р. 1970), современный китайский фотограф монгольской национальности, известный антропологическими исследовательскими визуальными проектами о жизни малых народов на территории Внутренней Монголии в Китае. Обладатель множества международных и национальных наград.

³¹ Владислав Ефимов (р. 1964), российский фотограф и визуальный художник, куратор, автор текстов и педагог в области современного искусства. Живет в Москве и Нижнем Новгороде.



Ил. 9. Дмитрий Марков. Псков. 2020.
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

прослеживается визуальный диалог с Александром Гронским³². Так, на стр. 102–103 дизайнер каталога Алиса Гриль расположила две работы Дмитрия Маркова («Псков. 2020» и «Чох. Дагестан. 2021», ил. 9, 10), которые выглядят как отражение Маркова-портретиста в зеркале ландшафтной фотографии, где присутствуют его колорит и интонация и графическая структурность композиций Гронского. И в более ранних работах Дмитрия, например, «Кострома. 2017» (Ил. 11), где он запечатлевает панораму городского пространства с большого расстояния,

³² Александр Гронский (р. 1980), российский и латышский современный фотограф, известен своими ландшафтными авторскими проектами. Живет в Москве и Риге.



Ил. 10. Дмитрий Марков. Чох. Дагестан. 2021
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

возникает аллюзия на пейзажи с людьми из циклов «времена года» малых голландцев и тяготеющие к той же традиции студии окраин мегаполисов Александра Гронского. То, что Марков, перемещаясь по России, обращал внимание на те же знаки-сцепления архитектуры и человека, отражающие современность, что и другие авторы, говорит лишь о его наблюдательности и о том, что Марков размышлял над тем, как среда современного «мегаполиса попате» формирует людей, отдаляя их от природы и от исторических, не всегда эстетических, но знаковых констант, которые позволяют нам идентифицировать цивилизующее их пространство, прочитать людей на фотографиях через фиксацию их бытия.



Ил. 11. Дмитрий Марков. Кострома. 2017
© Фотограф Дмитрий Марков, предоставлено Татьяной Марковой

Приемы Гронского, впрочем, нельзя назвать индивидуалистическими, скорее, это метод работы с определенной темой, который, как и в других направлениях, был Марковым изучен и взят на вооружение — уже для трансляции собственного визуального опыта.

Это дополнение к основному тексту статьи, анализ некоторых работ Дмитрия Маркова, призван раскрыть доказательно и буквально специфику сложения его индивидуального стиля и еще раз подчеркнуть тот огромный вклад в визуализацию современности, который фотографу удалось внести за короткие два неполных десятилетия творческой работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефимов, В. (2024) 'О Дмитрие Маркове', *Дмитрий Марков. Седьмое небо. Каталог выставок «Седьмое небо», Anna Nova Gallery, и «Оптика надежды», PennLab Gallery*. СПб.: Anna Nova, с. 6–7.
2. Лапин, А. (2003) *Фотография как*. М.: Treemedia.
3. Марков, Д. (2024) *#черновик*. М.: Treemedia.
4. Марков, Д. (2019) *Россия в квадрате*. М.: Treemedia.
5. Меглинская, И., Смирнова, А. (2024) '...Есть среди больших художников особый тип – неизгладимые...', *Дмитрий Марков. Седьмое небо. Каталог выставок «Седьмое небо», Anna Nova Gallery, и «Оптика надежды», PennLab Gallery*. СПб.: Anna Nova, с. 137.
6. Чмырева, И. (2024) 'Диме Маркову – памяти фотографа. 17.02.2024', *Photographer.ru*. [Online] URL: <https://www.photographer.ru/cult/person/9164.htm> (дата обращения: 02.08.2024)
7. Чмырева, И. (2024) 'Маркову', *Дмитрий Марков. Седьмое небо. Каталог выставок «Седьмое небо», Anna Nova Gallery, и «Оптика надежды», PennLab Gallery*. СПб.: Anna Nova, с. 23–31.
8. Harvey, D. (no date) *Burn*. [Online] URL: <https://www.davidalanharvey.com/burn> (дата обращения 02.08.2024).

Irina Yuryevna Chmyreva

PhD in Art History, Associate Professor. irinachmyreva@gmail.com

Russian State University named after A.N. Kosygin,

1 Malaia Kauzhskaia st., 119071 Moscow, Russian Federation

DMITRY MARKOV: THE PHENOMENON OF THE RUSSIAN DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY IN THE EPOCH OF WELL-DEVELOPED VISUAL SOCIAL NETWORKS

ABSTRACT

In the paper, the researcher focused on the art of Dmitry Markov (1982–2024), the internationally recognized Russian documentary photographer of the 2010–2020s. The author traced the main stages of the development of his work and compared it with the most prominent representatives of documentary photography of the USSR and new Russia. The researcher considered childhood in Markov's photography as the leading theme of creativity. She revealed connections with documentary photography development and social changes in society. The author paid particular attention to the specifics of the phenomenon of Markov's work as a phenomenon of the epoch of well-developed global social visual networks.

KEYWORDS

Dmitry Markov; documentary photography; contemporary Russia; Valery Shchekoldin; documentary and reportage photography; social photography; Internet; iPhoneography.

REFERENCES

1. Chmyreva, I. (2024) 'To Dima Markov – in memory of the photographer. 17 February 2024', *Photographer.ru* [Online]. Available at: <https://www.photographer.ru/cult/person/9164.htm> (Accessed: 02 August 2024). (in Russian)
2. Chmyreva, I. (2024) 'To Markov', *Dmitrii Markov. Sed'moe nebo. Katalog vystavok «Sed'moe nebo», Anna Nova Gallery, i «Optika nadezhdy», PennLab Gallery [Dmitry Markov. Seventh Heaven. Exhibition catalogue Seventh Heaven, Anna Nova Gallery, and Optics of Hope, PennLab Gallery]*. Saint Petersburg: Anna Nova Publ., p. 23–31. (in Russian)
3. Efimov, V. (2024) 'On Dmitry Markov' *Dmitrii Markov. Sed'moe nebo. Katalog vystavok «Sed'moe nebo», Anna Nova Gallery, i «Optika nadezhdy», PennLab Gallery [Dmitry Markov. Seventh Heaven. Exhibition catalogue Seventh Heaven, Anna Nova Gallery, and Optics of Hope, PennLab Gallery]*. Saint Petersburg: Anna Nova Publ., p. 6–7. (in Russian)
4. Harvey, D. (no date) *Burn*. [Online] Available at: <https://www.davidalanharvey.com/burn> (Accessed: 02 August 2024).
5. Lapin, A. (2003) *Fotografia kak... [Photography as...]* Moscow: Treemedia Publ. (in Russian)
6. Markov, D. (2024) *#chernovik [#draft]*. Moscow: Treemedia Publ. (in Russian)
7. Markov, D. (2019) *Rossia v kvadrate [Russia Squared]*. Moscow: Treemedia Publ. (in Russian)
8. Meglinskaia, I., Smirnova, A. (2024) '...There is a special type among great artists - the indelible...'; *Dmitrii Markov. Sed'moe nebo. Katalog vystavok «Sed'moe nebo», Anna Nova Gallery, i «Optika nadezhdy», PennLab Gallery [Dmitry Markov. Seventh Heaven. Exhibition catalogue Seventh Heaven, Anna Nova Gallery, and Optics of Hope, PennLab Gallery]*. Saint Petersburg: Anna Nova Publ., p. 137. (in Russian)

УДК 77.04

Ида Александровна Шик

кандидат искусствоведения, начальник научно-выставочного отдела.

ida.shik@bk.ruORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-7953-6283>

ГИАПМЗ «Парк Монрепо», Россия, Выборг, Парк Монрепо, д. 1. 188800

**ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ МИРЫ.
ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ
ВЛАДИМИРА ПОЗДНЯКОВА****АННОТАЦИЯ**

В статье рассматриваются художественные и концептуальные особенности работ из неосуществленного выставочного проекта «Параллельные миры», исполненных выборгским фотографом Владимиром Поздняковым в конце XX – начале XXI в. В серии «Параллельные миры» он создает романтический образ парка Монрепо и рассказывает о связанных с ним людях, непринужденно соединяя историю и современность. Многие мотивы и приемы фотографа находят параллели в отечественной и зарубежной фотографии, что свидетельствует о его знании истории и эстетики медиума. Наряду с классической портретной и пейзажной фотографией, в серии значительное место занимают снимки, созданные с применением фотоманипуляций, таких как фотомонтаж, использование фильтров, дисторсия и другие приемы. Помимо оптических эффектов, фотограф также активно работает с фактурами, что позволяет ему задействовать тактильный аспект восприятия образа, который делает его более сложным и разнообразным. «Параллельные миры» не только становятся примером работы Владимира Позднякова в области экспериментальной фотографии и демонстрируют его фантазию и техническое мастерство. Этот проект позволяет глубже понять творчество фотографа в целом, которое может и должно рассматриваться как неповторимое авторское высказывание, насыщенное философскими смыслами и реминисценциями к мировой культуре.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Владимир Поздняков; экспериментальная фотография; парк Монрепо; Выборг; отечественная фотография конца XX – начала XXI в.

Период конца XX – начала XXI в. может рассматриваться как один из наиболее плодотворных в истории отечественной художественной фотографии (Чмырева, 2016; Чмырева, 2022). Как отмечает И. Ю. Чмырева, «в середине 1980-х – начале 1990-х в фотографию вошли сразу несколько десятков интересных авторов, чье появление не было связано ни с кузницей кадров прошлого периода – фотоклубами, ни с фотожурналистикой. Мотивация творчества и построения персонализированного стиля фотографов этого поколения заключена в индивидуальных биографиях авторов, но может быть обобщена одним емким словом: ВРЕМЯ» (Чмырева, 2016, с. 10). Фотография конца XX – начала XXI в. отличается разнообразием художественных стратегий в сочетании с высоким уровнем исполнения и наполненностью образов философским смыслом и культурно-историческими реминисценциями. При этом творческое наследие многих фотографов, в особенности работавших вне столиц и имевших «региональную» известность, на данный момент изучено недостаточно.

Владимир Алексеевич Поздняков – Выборгский фотограф, много лет снимавший парк Монрепо. Он родился 1 марта 1956 г. в Ашхабаде в семье советского офицера. Они жили в Германии, потом в Новгородской области, где по окончании Ленинградского института культуры (1980, специальность – руководитель самодеятельной кинофотостудии) Владимир Поздняков работал методистом областного фольклорного центра и фотографом в местном музее деревянного зодчества. С 1983 г. он работал фотографом в ЦПКиО имени Калинина. С 1993 г. возглавлял фотолaborаторию музея-заповедника «Парк Монрепо». Он снимал парк, праздники, всевозможные международные мероприятия. Его снимки часто печатались в газетах «Выборг» и «Karjala», а также в журнале «Laatokan Seutu» (Архив музея-заповедника «Парк Монрепо»; Набатова, 2018).

Владимир Поздняков был участником и призером республиканских и региональных фотовыставок. Кроме того, в Выборгском замке, в Монрепо и в библиотеке Алвара Аалто прошли его персональные выставки «Медитации о Монрепо. Ретрофотография 90-х годов» (Бородатая, 1998; Поздняков, 1998) и «Прощай, уютный Выборг».

В коллекции музея-заповедника «Парк Монрепо» хранится более 400 снимков и негативы Владимира Позднякова. В их числе – фотографии из неосуществленного выставочного проекта «Параллельные миры», которые были созданы в конце XX – начале XXI в., ранее не введенные в научный оборот. В жанровом отношении серия весьма разнообразна: здесь представлены и пейзажи, и портреты, и абстрактные композиции, и ню. Работая в области авторской художественной фотографии, Владимир Поздняков сохраняет связь с любимым

им парком Монрепо, давая отсылки к историческим персоналиям и видам, а также снимая сотрудников музея-заповедника. Серия насыщена многочисленными историко-культурными аллюзиями как «локального», так и более «глобального» характера. Целью данной статьи является выявление художественных и концептуальных особенностей снимков Владимира Позднякова.

В известном эссе «Меланхолические объекты» Сьюзен Сонтаг писала: «Сюрреализм заложен в самом создании дубликатного мира, реальности второй степени, более узкой, но и более эффективной, чем та, которую воспринимают обычным зрением» (Сонтаг, 2013, с. 74). Экспериментальная фотография усиливает это родовое свойство фотографического медиума посредством применения различных манипуляций. По мысли американского фотографа Джерри Уэлсмана, классическая, прямая фотография часто скрывая от нас «сокровенный мир тайны, загадки и прозрения. Попав в темную комнату, смелый ум и дух должны быть освобождены – свободны для поиска и, надеюсь, открытия» (Uelsmann, 1967). «Пусть внутренние потребности фотографа объединятся со спецификой конкретного фотографического случая, чтобы определить наиболее адекватный подход на данный момент; будь то прямой, манипулятивный, экспериментальный или какой-либо другой. Кроме того, пусть он чувствует себя свободным в любое время, в течение всего фотографического процесса, чтобы пост-визуализировать» (Uelsmann, 1967). Подобный опыт пост-визуализации предлагает нам Владимир Поздняков в рамках проекта «Параллельные миры».

По замыслу мастера, серию открывает портрет девушки, часть лица которой скрыта за графичной фактурой (Ил. 1). Зритель вовлекается в сложную визуальную игру, пытаясь понять, как взаимодействуют лицо и полуабстрактный растительный узор, отпечатывающийся на ее бровях, ресницах, глазах. Игра с фактурой позволяет Владимиру Позднякову задействовать тактильный аспект восприятия образа, который делает его более сложным и разнообразным.

По мысли исследовательницы Лоры Маркс, «оптическое зрение... зависит от расстояния между субъектом просмотра и объектом, ищущим форму, фокус и представление, тогда как тактильное зрение структурировано вокруг близости и движения глаз по поверхности в поисках текстуры и присутствия» (Cited in: Goysdotter, 2013, p. 27). При этом «эпистемологический консенсус относительно фотографии как реалистической технологии подавил переживания реальности, полученные через другие сенсорные модальности, нежели визуальные, как менее реальные и, что особенно важно, менее значимые» (Goysdotter, 2013, p. 29). В современной художественной фотографии тактильный аспект восприятия актуализируется, позволяя «взаимодействовать с материальностью



Ил. 1. Владимир Поздняков. Титул.
Выборг. Конец XX — начало XXI в. Бумага; серебряно-желатиновая печать.
38,0 x 29,8 см. Музей-заповедник «Парк Монрепо».
Инв. ПМ-КП-1293/1



Ил. 2. Владимир Поздняков. В точке расхождения.
Выборг. Конец XX — начало XXI в. Бумага; серебряно-желатиновая печать.
29,8 x 36,4 см. Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-1293/2

изображения или воспринимать фотографию как мультисенсорную и принадлежащую телу» (Goysdotter, 2013, p. 28).

Второй снимок — «В точке расхождения» (Ил. 2) — объединяет представленный на литографии Луи-Жюльена Жакотте «Жилой дом» (1840, Музей-заповедник «Парк Монрепо») вид имения Монрепо с Главным усадебным домом и Библиотечным флигелем, скалистым пейзажем и обелиском братьям Броглио с изображением огромного, фантастического насекомого на переднем плане, которое многократно отражается в черной глади воды. Фотограф стремится создать здесь мистическую, сновидческую атмосферу. Ирреальный характер образа усиливается посредством мотива раковин-спиралей, которые словно повисли в темном небе над парком. Владимир Поздняков приглашает нас заглянуть в иные, параллельные миры, в которых не действуют привычные представления о времени и пространстве.



Ил. 3. Владимир Поздняков. Без названия.
Выборг. Конец XX — начало XXI в. Бумага; серебряно-желатиновая печать.
29,7 x 39,7 см. Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-1293/3



Ил. 4. Михаил Врубель. Жемчужина.
Санкт-Петербург. 1904. Гуашь, пастель, уголь.
35 x 43,7 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. 5291



Ил. 5. Владимир Поздняков. Без названия. Выборг. Конец XX — начало XXI в.
Бумага; серебряно-желатиновая печать. 29,8 x 38,4 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-1293/4

На третьем снимке перед нами спящая женщина, которая лежит в позе эмбриона (Ил. 3). Вокруг нее плотным кольцом свернулся угорь, а на теле отпечатались облака. Вся композиция, напоминающая створку раковины с жемчужиной в центре, плывет в таинственном черном космосе или морских/утробных водах. Это сходство усиливается фотографом посредством добавления белых и черных бусинок, украшающих угря. Насыщенная архетипическим и символическими образами, работа рассказывает о зарождении и развитии новой жизни. Подобная поэтизация обнаженного женского тела и применение фотомонтажа сближают работу Владимира Позднякова с эстетикой сюрреалистической фотографии. Кроме того, в ней читается отсылка к известному произведению Михаила Врубеля «Жемчужина» (1904, Государственная Третьяковская галерея, ил. 4), завораживающему зрителя переливами красок, имитирующих перламутр.

На четвертом снимке тьма сменяется ярким солнечным светом, который озаряет мощные валуны на берегу острова Колонны и одновременно делает все пространство призрачным и зыбким (Ил. 5). Активная работа со светом,

создающая неповторимые художественные эффекты, является одним из любимых приемов Владимира Позднякова. Подобный подход к изображению сближает фотографа с таким направлением, как пикториализм, получившим «второе рождение» в петербургской фотографии конца XX – начала XXI в.

Если рассматривать фотографии Владимира Позднякова в терминах аналитической психологии, то можно сказать, что от репрезентации архетипа Великой матери (на предыдущем снимке), он переходит к архетипу Самости, который воплощает духовный центр человека, его высшее «Я». Одними из символов Самости являются кристаллы и камни, ассоциирующиеся с твердостью и неподвластностью времени (Юнг, Франц, Хендерсон, 2016, с. 213).

На пятом снимке перед нами Игорь Владимирович Лямин (Ил. 6) – первый директор музея-заповедника «Парк Монрепо» (1988–1996)¹, при котором началось комплектование музейных фондов, библиотеки и архива, организовывались реставрационные работы, осуществлялись научные исследования и проводились выставки. К примеру, в июне 1989 года в музее-заповеднике открылась первая выставка «Монрепо – вчера, сегодня, завтра», включавшая фотографии Владимира Позднякова.

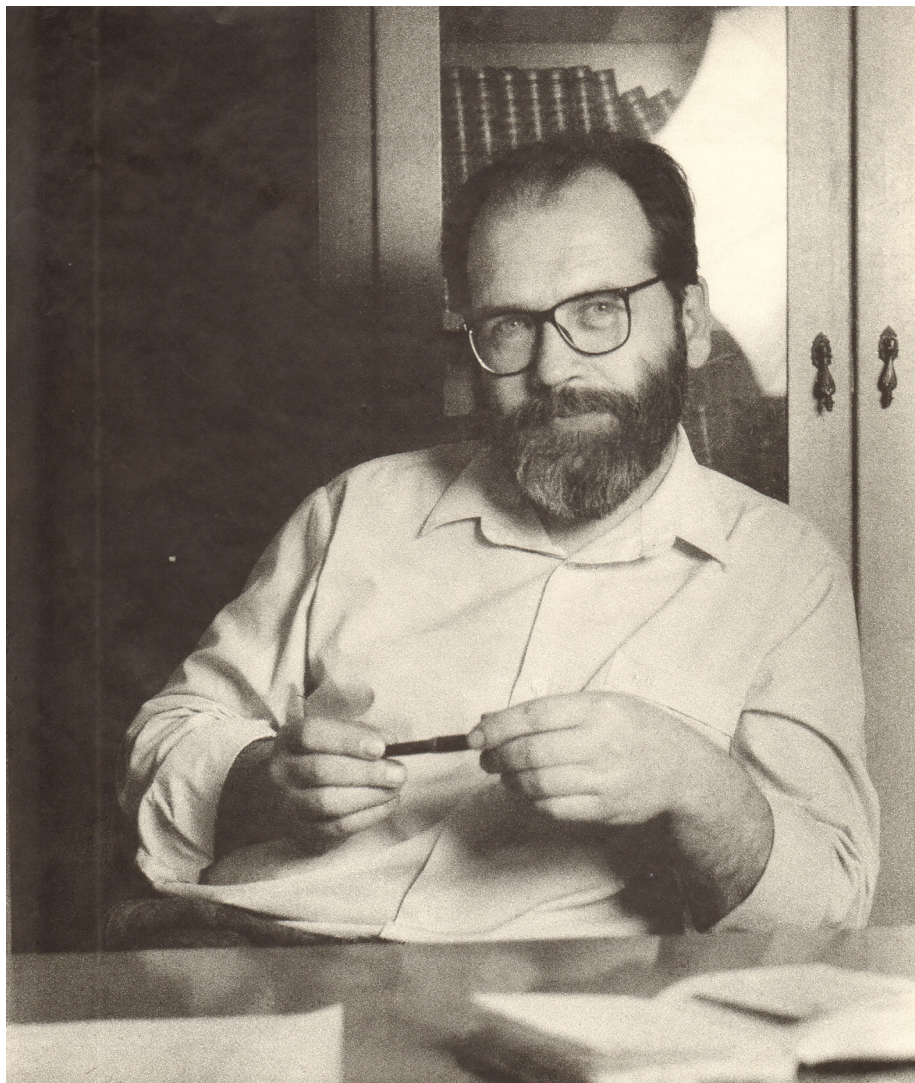
На шестом снимке серии вновь возникает тема яркого света, идущего из глубины и освещающего заросли папоротника – одного из древнейших растений на земле, которое наделялось магическими свойствами в славянской мифологии (Ил. 7). В ночь на Ивана Купалу, как считалось, папоротник расцветал единственный раз за год. Тому, кто найдет цветок, будут дарованы небывалые возможности.

На седьмой фотографии перед нами Ольга Михайловна Глазкова (Ил. 8)² – филолог, ученый секретарь (1989–1992), заместитель директора по науке (1992–1993), заведующая отделом науки и музеефикации (1993–2002) музея-заповедника «Парк Монрепо»³; ведущий архивист Областного архива в Выборге. Ольге Михайловне принадлежит целый ряд публикаций о Монрепо, а также ху-

¹ Благодарю за помощь в идентификации представленных на снимках персоналий главного хранителя ГИАПМЗ «Парк Монрепо» Валентина Александровича Болгова. Также выражаю благодарность научному сотруднику Александру Викторовичу Дмитриеву за возможность ознакомиться с архивными материалами ГИАПМЗ «Парк Монрепо».

² В 1976 г. О. М. Глазкова окончила Ленинградский государственный институт культуры им. Н. К. Крупской с присвоением квалификации библиотекаря-библиографа массовых и научных библиотек, а затем – аспирантуру Института русской литературы АН СССР по специальности новая русская литература (Архив ГИАПМЗ «Парк Монрепо». Личное дело О. М. Глазковой. Л. 4, 6). Работала в Краеведческом музее г. Выборга в качестве хранителя вещественного фонда и заведующей выставочным залом (Там же. Л. 6).

³ Там же. Л. 3, 6, 7, 10.



Ил. 6. Владимир Поздняков. Игорь.
Выборг. Конец XX — начало XXI в.
Бумага; серебряно-желатиновая печать. 35,2 x 29,9 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо».
Инв. ПМ-КП-1293/5



Ил. 7. Владимир Поздняков. Без названия.
Выборг. Конец XX — начало XXI в.
Бумага; серебряно-желатиновая печать. 38,2 x 29,8 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо».
Инв. ПМ-КП-1293/6



Ил. 8. Владимир Поздняков. Ольга.
Выборг. Конец XX — начало XXI в.
Бумага; серебряно-желатиновая печать. 39,7 x 29,8 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо».
Инв. ПМ-КП-1293/7



Ил. 9. Владимир Поздняков. Йети — I.

Выборг. Конец XX — начало XXI в. Бумага; серебряно-желатиновая печать.
29,8 x 37,9 см. Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-1293/8

дожественный перевод поэмы Л. Г. Николаи «Имение Монрепо в Финляндии.
1804» на русский язык.

*Взгляни! Любая из прелестей,
Которой благодатная природа
Где-то украшала местность,
И все, что может отвечать
Гордому великолепию сада,
Все это природа расточительно отдала здесь,
В больших массах и контрастах
И с тонкой избирательностью знатока.
Это сокровище природы окаймляет
Обрывистая стена скал, окруженных водой*

(Глазкова, 1994, с. 9).



Ил. 10. Владимир Поздняков. Йети — II. Выборг. Конец XX — начало XXI в. Бумага; серебряно-желатиновая печать. 39,7 x 29,9 см. Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-1293/9



Ил. 11. Ман Рэй. Возвращение к разуму. 1923. Бумага; серебряно-желатиновая печать. 18,7 x 13,9 см. Чикагский художественный институт. Источник: <https://www.artic.edu/artworks/55517/return-to-reason-retour-a-la-raison>

Восьмая, девятая и десятая фотографии серии предлагают авторскую интерпретацию жанра ню (Ил. 9–10). Фотограф «накладывает» на обнаженную женскую фигуру замысловатый узор, напоминающий вьющиеся растения или рисунки на заиндевевших окнах. Тело таким образом лишается материальности и эротических коннотаций. Подобный подход к обнаженной натуре, с одной стороны, отсылает к традициям пикториальной фотографии, смягчавшей и размывавшей формы, и к экспериментам модернизма, использовавшего приемы съемки через препятствие и игры света на теле модели (Ил. 11), дающие эффект поглощения тела пространством, с другой (работы Ман Рэя, Эрвина Блюменфельда, Эдварда Уэстона).

В авторском названии снимков «Йети – I, II, III» подчеркивается мифологический аспект образов. При взгляде на фотографии начинает казаться, что женское тело покрыто мягкой шерстью. Впрочем, взаимодействие абстрактного узора и фигуры остается открытым для различных интерпретаций.



Ил. 12. Владимир Поздняков. В зиму, на острове Людвигштайн. Выборг. Конец XX — начало XXI в. Бумага; серебряно-желатиновая печать. 39,7 x 29,7 см. Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-1293/11

На одиннадцатом снимке серии «В зиму, на острове Людвигштайн» (Ил. 12) перед нами Ольга Викторовна Набатова – специалист по туристическому обслуживанию, главный специалист по культурным программам музея-заповедника «Парк Монрепо» (1997–1999)⁴. В дальнейшем – журналист, корреспондент газеты «Выборг». На фотографии она показана на фоне Грота Медузы, в верхней части которого закреплена раковина, отсылающая к теме воды, часто звучащей в серии. Людвигштайн – одно из самых романтических и загадочных мест в парке Монрепо, знаменитый остров-некрополь с неоготической

⁴ Архив ГИАПМЗ «Парк Монрепо». Личное дело О. В. Набатовой. Л. 3, 4, 6.



Ил. 13. Владимир Поздняков. Диспут о музыке — III.
Выборг. Конец XX — начало XXI в. Бумага; серебряно-желатиновая печать.
39,7 x 29,8 см. Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-1293/12

капеллой Людвигсбург и склепами, где покоились представители рода баронов Николаи.

На четырнадцатом снимке⁵ «Диспут о музыке – III» (Ил. 13) – Валентин Александрович Болгов, экскурсовод, в будущем – главный хранитель фондов музея-заповедника «Парк Монрепо», автор целого ряда научных публикаций; рок-музыкант, участник выборгских коллективов «Гербарий» и «Геральдика». На фотографии Владимира Позднякова Валентин Александрович показан за своим любимым занятием – игрой на флейте.

⁵ Приводится авторская нумерация фотографий, некоторые снимки не имеют номера.



Ил. 14.
Владимир Поздняков.
Эмоции — II.
Выборг. Конец XX —
начало XXI в.
Бумага; серебряно-
желатиновая печать.
37,8 x 29,9 см.
Музей-заповедник
«Парк Монрепо».
Инв. ПМ-КП-1293/14

На снимке номер семнадцать — «Эмоции — II» (Ил. 14) Владимир Поздняков объединяет обнаженную женскую фигуру и богатую фактуру ствола дерева. Помимо архетипических коннотаций (дерево как один из аватаров Великой матери, Мировое дерево), здесь можно увидеть отсылку и к любимому фотографом парка Монрепо с его могучими, вековыми деревьями.

Фотография номер восемнадцать «Горгона, которую звали Медуза» (Ил. 15) — пленительный образ обнаженной женщины, которая прикрывает глаза рукой, пряча свой «смертоносный» взор. Наложение на женскую фигуру крупнозернистой фактуры придает снимку декоративный характер. Согласно версии мифа, изложенной Овидием в «Метаморфозах», Медуза была прекрасной девушкой, на которую положил глаз Посейдон. Спасаясь от преследований морского бога, превратившегося в птицу, Медуза бросилась в храм Афины в поисках защиты. Однако Посейдон достиг ее и изнасиловал. Боги разгневались на Медузу за осквернение храма и приказали наказать горгону. Афина превратила



Ил. 15.
Владимир Поздняков.
Горгона, которую звали
Медуза.
Выборг. Конец XX —
начало XXI в.
Бумага; серебряно-
желатиновая печать.
39,4 x 29,8 см.
Музей-заповедник
«Парк Монрепо».
Инв. ПМ-КП-1293/15

волосы Медузы в змей и сделала ее лицо ужасным. Каждый, кто взглянул на Медузу, немедленно обращался в камень.

*Гость же в ответ: «Раз ты спросил о достойном рассказа,
Дела причину тебе изложу. Красотою блистая,
Многих она женихов завидным была упованием.
В ней же всего остального стократ прекраснее были
Волосы. Знал я людей, утверждавших, что видели сами.
Но говорят, что ее изнасиловал в храме Минервы
Царь зыбей. И Юпитера дочь отвернулась, эгидой
Скрыв целомудренный лик. Чтоб грех не остался без кары,
В гидр ужасных она волоса обратила Горгоны.
Ныне, чтоб ужасом тем устрашать врагов оробевших,
Ею же созданных змей на груди своей носит богиня»*

(Публий Овидий Назон, 1977).



Ил. 16. Владимир Поздняков. Грот Медузы.
Выборг. 1990-е гг. Фотобумага; серебряно-желатиновая печать. 18,3 x 24,1 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-890

В контексте имения Монрепо, которое пронизано отсылками к античной культуре и классическому искусству (Усадебный дом и Библиотечный флигель в палладианском стиле с барельефами на мифологические и аллегорические сюжеты; павильон «Храм Нептуна», источник «Нарцисс», Левкадская скала, мемориальная Колонна двух императоров), образ Медузы представляется предельно органичным.

Кроме того, в числе достопримечательностей парка – Грот Медузы. Этот грот – «самой природой созданная расщелина прямоугольной формы <...>. С небольшой высоты в сторону залива от западной стены шли волнообразные каменные складки, понижаясь до уровня пола на выходе. Они-то, вероятно, и напоминали Л. Г. Николаи змей на голове Медузы» (Музей-заповедник «Парк Монрепо», без даты). В каменную стену была вмонтирована маска горгоны. На одном из снимков Владимира Позднякова можно увидеть этот грот на острове Людвигштайн (Ил. 16).



Ил. 17. Владимир Поздняков. Наталия.
Выборг. Конец XX — начало XXI в. Бумага; серебряно-желатиновая печать.
39,7 x 29,8 см. Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-1293/17

Двадцатый снимок серии знакомит нас с Натальей Валерьевной Болговой (Сняtkовой)⁶ (Ил. 17) – экскурсоводом, старшим научным сотрудником, ведущим методистом отдела науки и музеефикации музея-заповедника «Парк Монрепо» (1999–2003). Она активно занималась разработкой авторских экскурсионных программ, участвовала в подготовке выставочных и культурных проектов, проводила занятия с детьми⁷. Снимок создан с применением дисторсии, что придает образу «текущий» характер. Украшения Натальи Валерьевны – бусы и браслет из ракушек и морская раковина на ее коленях, также акцентируют связь со стихией воды, ассоциирующейся с изменчивостью и способностью к трансформации.

⁶ В 1997 г. Н. В. Сняtkова окончила Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена с присвоением квалификации учителя изобразительного искусства. Проходила практику в Монрепо, защитила дипломную работу «Парк Монрепо как памятник эпохи романтизма» (Архив ГИАПМЗ «Парк Монрепо». Личное дело Н. В. Болговой (Сняtkовой). Л. 3, 10).

⁷ Там же. Л. 10.



Ил. 18. Владимир Поздняков. Генрих. Выборг. Конец XX — начало XXI в.
Бумага; серебряно-желатиновая печать. 39,5 x 29,8 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-1293/18

Двадцать первый снимок – «Генрих» (Ил. 18) – посвящен Людвигу Генриху Николаи – писателю и поэту, воспитателю великого князя Павла Петровича, владельцу имения Монрепо (1788–1820), оставившему в наследство потомкам усадьбу и прекрасный пейзажный парк, а также множество литературных произведений. Фотограф легко и непринужденно вводит его образ в портретную галерею своих современников. В работе Владимира Позднякова барон Николаи показан не как уважаемый хозяин Монрепо, но как вдохновенный молодой поэт. Образ Людвиг Генриха возникает на фоне, напоминающем потрепанную старую стену или рисунок листьев, проступая сквозь века.



Ил. 19. Владимир Поздняков. Портрет Е. И. Труфанова.
Выборг. Конец XX — начало XXI в. Бумага; серебряно-желатиновая печать.
39,7 x 29,8 см. Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-1293/19

Помимо подписных снимков, в серию входят и работы без авторской нумерации. На фотографии «Портрет Евгения Ивановича Труфанова» (Ил. 19) перед нами второй директор музея-заповедника «Парк Монрепо» (1996–2014), архитектор по специальности⁸, на фоне аллеи, ведущей к Главному усадебному дому. В период его работы в Монрепо были воссозданы Первый (1998) и Второй (2001) китайские мостики, павильоны «Храм Нептуна» (1999) и «Чайная беседка» (2001), статуя Вяйнямйнена (2007), велись реставрационные работы, проводились выставки, конференции и семинары.

⁸ В 1981 г. Е. И. Труфанов окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина по специальности архитектор-художник. Работал по специальности в 1981–1996 гг. Член Союза архитекторов СССР с 1986 г. В 1987–1988 годах исполнял обязанности главного архитектора г. Костромы (Архив ГИАПМЗ «Парк Монрепо». Д. 100. Личное дело Е. И. Труфанова. Л. 14). В 1996–2014 гг. занимал должность директора музея-заповедника «Парк Монрепо», в 2014–2016 гг. продолжил работу в музее в качестве заместителя директора по реставрации и архитектуре, а затем – старшего научного сотрудника (Там же. Л. 43, 48, 74).



Ил. 20. Владимир Поздняков. Портрет неизвестной в жанре ню. Выборг. Конец XX — начало XXI в. Бумага; серебряно-желатиновая печать. 39,7 x 28,4 см. Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-1293/20

Другой безномерной снимок — женский образ в жанре ню, напоминающий нимфу (Ил. 20). Имитация воды делает его динамичным и одновременно ускользающим, призрачным. В античной мифологии встречаются морские нимфы (нереиды), символизирующие все прекрасное, что есть в глубинах моря. Наиболее известной из них была Амфитрита, супруга Посейдона. Кроме того, в числе античных божеств были и наяды, нимфы водных источников (рек, озер, ручьев), также часто изображавшиеся в виде прекрасных обнаженных девушек. В поэме Л. Г. Николаи «Имение Монрепо в Финляндии. 1804» рассказывается о нимфе Сильмии, которая сделала целебной воду источника в парке Монрепо, чтобы та избавила от слепоты влюбленного в нее пастушка Ларса (Глазкова, 1994, с. 10).



Ил. 21. Владимир Поздняков. Статуя Нимфы Летнего сада. Выборг. Конец XX — начало XXI в. Бумага; серебряно-желатиновая печать. 29,8 x 35,9 см. Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-1293/22

К античным мотивам Владимир Поздняков обращается и в работе «Статуя нимфы Летнего сада» (Ил. 21): скульптура, благодаря «магии фотографии», словно оживает на наших глазах, а ее лицо становится эмоционально-выразительным. Выбранный фотографом ракурс подчеркивает барочную динамику скульптуры. Перед нами копия работы фламандского скульптора Томаса Квеллинуса (1690), работавшего в Дании, одна из самых ценных скульптур Летнего сада. Атрибуты нимфы — высокий пеня, у корней которого изображены листья, и распустившийся цветок — указывают на то, что это дриада — прекрасное лесное божество.

Отсылки к классическому наследию и мотив «оживающей статуи» были очень популярны в петербургской фотографии конца XX — начала XXI в., примером чего может служить серия «Патина» Александра Китаева или фотографические опыты «Новой академии». Генетически эти художественные стратегии

восходят еще к фотографии XIX века (снимки Версаля Эжена Атже). В контексте «Параллельных миров» одухотворение неживого, раскрытие ирреального в реальном приглашает зрителя заглянуть в иной мир, который становится доступным для восприятия благодаря фотографии.

Итак, в серии «Параллельные миры» Владимир Поздняков создает романтический образ парка Монрепо, непринужденно соединяя историю и современность. Многие мотивы и приемы фотографа находят аналогии в отечественной и зарубежной фотографии, что свидетельствует о его знании истории и эстетики медиума. «Параллельные миры» не только становятся примером работы Владимира Позднякова в области экспериментальной фотографии и демонстрируют его фантазию и техническое мастерство. Эта серия позволяет глубже понять творчество фотографа в целом, которое может и должно рассматриваться как неповторимое авторское высказывание, насыщенное философскими смыслами и реминисценциями к мировой культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородатая, Г. (1998) 'Фотопозма о Монрепо', *Газета «Выборг»*, 14 (27 января), с. 2.
2. Глазкова, О. М. (1994) Романтический образ парка Монрепо в поэме Л. Г. Николаи и в его эпистолярном наследии, *Санкт-Петербург*, 4(10), с. 5–12.
3. Музей-заповедник «Парк Монрепо» (без даты). *Грот Медузы*. URL: <http://194.190.96.149/node/256> (дата обращения: 13.12.2024).
4. Кишук, А. А. (2001) *Парк Монрепо в Выборге*. СПб.: Дмитрий Буланин.
5. Мошник, Ю., Ефимов, М. (2016) *Монрепо от А до Я*. Выборг: ГИАПМЗ «Парк Монрепо».
6. Набатова, О. (2018) 'Воспоминания о Монрепо', *Газета «Выборг»*. URL: <https://gazetavyborg.ru/news/vospominaniya-o-monrepo/> (дата обращения: 13.12.2024).
7. Поздняков, В. (1998) 'Ретрофотография в Монрепо. Страницы истории', *Газета «Выборг»*, 22–23 (6 февраля), с. 4.
8. Публий Овидий Назон (1977). *Метаморфозы. Книга 4*. М.: «Художественная литература», с. 795–800. URL: <https://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1303001004>
9. Сонтаг, С. (2013) *О фотографии*. М.: Ad Marginem.
10. Чмырева, И. Ю. (2016) *Очерки по истории российской фотографии*. М.: Индрик.
11. Чмырева, И. Ю. (2022) *Лексикон русской фотографии XX–XXI веков*. М.: Индрик.
12. Юнг, К. Г., Франц фон, М. Л., Хендерсон, Дж. Л. и др. (2016) *Человек и его символы*. М.: Медков С. Б., «Серебряные нити».
13. Goysdotter, M. (2013) *Impure vision. American staged photography of the 1970s*. Lund: Nordic Academic Press.
14. Uelsmann, J. N. (1967) 'Post-visualization', *The official site of Jerry Uelsmann*. URL: http://www.uelsmann.net/_img/writing/post-visualization.pdf (дата обращения: 27. 04. 2015).

Ida Aleksandrovna Shik

PhD in Art History, chief of Scientific and Researcher Department

ida.shik@bk.ru

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-7953-6283>

The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park,
1 Park Monrepos, 188800 Vyborg, Russian Federation

PARALLEL WORLDS. VLADIMIR POZDNYAKOV'S PHOTOGRAPHIC EXPERIMENTS

ABSTRACT

In the article, the researcher examined the artistic and conceptual features of works from the unrealized exhibition project 'Parallel Worlds' created by Vyborg photographer Vladimir Pozdnyakov in the late 20th – early 21st centuries. In the series 'Parallel Worlds', he created a romantic image of the Monrepos Park and presented the people associated with it, successfully combining history and modernity. Many of the photographer's motifs and techniques had analogues in Russian and foreign photography, testifying his knowledge of the history and aesthetics of the medium. In the series, not only did Vladimir Pozdnyakov include classical portraits and landscapes, but also manipulated pictures using photomontage, specific filters, distortions, and other methods. In addition to optical effects, the photographer also extensively worked with textures. He was interested in the haptic aspect of image perception, making it more complex and diverse. The researcher concluded that the 'Parallel Worlds' project has not become just an example of Vladimir Pozdnyakov's work in the field of experimental photography, showing his good imagination and technical skills. Moreover, this project allows us better to understand the photographer's creativity in general. The author considered Vladimir Pozdnyakov's heritage as a unique artistic statement, imbued by philosophical ideas and reminiscences to world culture.

KEYWORDS

Vladimir Pozdnyakov; experimental photography; Monrepos Park; Vyborg; Russian photography of the late 20th – early 21st centuries.

REFERENCES

1. Borodataia, G. (1998) 'Photographic Poem on Monrepos', *Gazeta 'Vyborg' [Vyborg Newspaper]*, 14 (27 January), p. 2. (in Russian)
2. Chmyreva, I. Yu. (2016) *Ocherki po istorii rossiiskoi fotografii [Essays on the History of Russian Photography]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)
3. Chmyreva, I. Yu. (2022) *Leksikon russkoi fotografii 20–21 vekov [Lexicon of Russian Photography of the 20th – 21st Centuries]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)
4. Glazkova, O. M. (1994) 'Romantic Image of Monrepos Park in L. H. Nicolay Poem and His Epistolary Legacy', *Sankt-Peterburg [Saint Petersburg]*, 4(10), p. 5–12. (in Russian)
5. Goysdotter, M. (2013) *Impure vision. American staged photography of the 1970s*. Lund: Nordic Academic Press.
6. Jung, C. G. et al. (1968) *Man and His Symbols*. New York: Dell. (in Russian)
7. Kishchuk, A. A. (2001) *Park Monrepo v Vyborge [Monrepos Park in Vyborg]*. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ. (in Russian)
8. Moshnik, Iu., Efimov, M. (2016) *Monrepo ot A do Ia [Monrepos from A to Z]*. Vyborg: Park Monrepos Publ. (in Russian)
9. Nabatova, O. (2018) 'Memories of Monrepos', *Gazeta 'Vyborg' [Vyborg Newspaper]*. Available at: <https://gazetavyborg.ru/news/vospominaniya-o-monrepo/> (accessed: 13 December 2024).
10. Pozdnyakov, V. (1998) 'Retrophotography in Monrepos. Pages of History', *Gazeta 'Vyborg' [Vyborg Newspaper]*, 22–23 (6 February), p. 4. (in Russian)
11. Sontag, S. (2001) *On Photography*. London: Picador. (in Russian)
12. Uelsmann, J. N. (1967) 'Post-visualization', *The official site of Jerry Uelsmann*. Available at: http://www.uelsmann.net/_img/writing/post-visualization.pdf (accessed: 27 April 2015).

Кларенс Джон Лафлин

ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К РЕАЛЬНОСТИ¹

Творческое воображение может работать с лучом света, воздействующим на чувствительную поверхность, так же точно, как и с кистью с краской. И кисть, и камера — всего лишь инструменты; камера — машина *только* тогда, когда она *используется* механически.

В фотографии, как и в любом искусстве, важны качество и сила человеческого воображения. Техника и техническое мастерство сами по себе ничего не значат, потому что без творческого воображения техника не имеет руководства.

Фотография — единственное искусство, которое, с одной стороны, подразумевает некоторое реальное понимание физики и химии, а с другой — истинное эстетическое восприятие. Это слияние науки и искусства ставит фотографию в положение, особенно связанное с природой нашего времени. Поэтому крайне важно понять, каковы истинные возможности фотографии.

Каждая хорошая фотография воплощает интенсивное и контролируемое видение. Из методов и процедур фотографа-творца возникает гиперреальность, которая превосходит фиксирующую функцию камеры. Эта гиперреальность состоит из расширения индивидуального объекта в более содержательную и более значимую реальность — внутреннюю реальность человеческого разума и эмоций. Каждый объект — даже самый обыденный — имеет много уровней значения (помимо устоявшегося значения, данного ему в повседневном опыте) и наделен, для чувствительного ума, множеством уровней психологических ассоциаций и символических смыслов. Камеру можно использовать для исследования этих уровней, расширяя и усиливая наше видение. Когда это происходит, она используется как функциональная часть организации тела и разума — так же, как кисть творящего художника становится частью его самого.

Но прежде, чем человек сделает хорошую фотографию, в его сознании должно произойти творческое брожение. Это брожение включает в себя воздействие объекта на него — как сознательное, так и подсознательное (он не может оставаться нейтральным к объекту), плюс предыдущий опыт и реакции, которые, прежде чем он сделает экспозицию, он должен соотносить с увиденным объектом. Если устанавливаемые им отношения проникли достаточно глубоко,

¹ Оригинальный текст и иллюстрации опубликованы в: Laughlin C. J. (1957) 'The Camera's Methods of Approaching Reality', *College Art Journal*, 16 (4), p. 297-306.

то оболочка «обыденности» разрушается, объект обретает значения, выходящие за его пределы, и фотография становится чем-то большим, чем записью вещи в себе. Но если этого не произойдет, фотография будет просто документом или «моментальным снимком». «Моментальные снимки» ничего не значат просто потому, что фотографу нечего особенно выразить и у него нет четкого представления о том, как будут реагировать его материалы. Творческий фотограф, с другой стороны, должен быть чувствителен к формам, с которыми он имеет дело, не только к их текстурам и визуальным значениям, но и к их психологическим и внутренним коннотациям. Он должен знать также технические свойства своего негативного материала и бумаги. Он должен привнести как знания, так и чувства, чтобы сосредоточиться на проблеме того, как следует фотографировать объект. Наконец, он должен уметь осуществлять работу в темной комнате с точки зрения своей творческой концепции.

Психологический импульс, лежащий в основе творения в фотографии, не так уж далек от такового в живописи, и в обоих видах искусства ощущение «запредельных» элементов в объектах имеет значение. Но особые требования его техники заставляют фотографа подойти вплотную к своему объекту. Он в большей степени находится в его власти; следовательно, он в большей степени рискует потерпеть поражение. И поскольку он так часто терпит поражение, многие люди, в иных случаях визуально чувствительные, пришли к выводу, что фотография не является творчеством. Однако если фотографу это удастся, его успех становится особенно значимым как мера роли художника в наше время. С точки зрения эволюции современной чувствительности, художественная фотография использует технологический инструмент для творческой цели (сравните с ней сварную скульптуру, синтетические промышленные лаки для живописи и т. д.).

Однако следует помнить, что хотя фотография и параллельна некоторым функциям живописи (как это происходит всякий раз, когда избегается простое механическое копирование реальности), она может делать это без поверхностной имитации живописи.

Это не означает, что все функции и ценности двух видов искусства одинаковы или что посредством обоих медиумов можно делать совершенно одинаковые высказывания. Тем не менее, некоторые основные интересы и стимулы движут как художником, так и фотографом.

Часть разнообразных методов, с помощью которых фотокамера может работать с реальностью, теперь следует кратко описать. (Иногда, конечно, одна фотография может включать в себя более одного из этих методов приближения.)

1. ДОКУМЕНТИРОВАНИЕ. Это наиболее широко используемый метод приближения к реальности с помощью камеры, и, если его не использовать небрежно, он может предоставить нам некоторые очень ценные записи. Однако существует ряд отношений между объектом и воспринимающим умом, которые документ не затрагивает. И из-за его ограниченного понятия реальности существует много видов человеческого опыта, с которыми он не может иметь дело.

2. ПУРИЗМ. Этот метод обращается к реальности с позиции акцентирования красивых текстур и тонов в сочетании с хорошей композицией. Более формально, по словам его приверженцев, это та процедура, которая не ухудшает и не разрушает фундаментальную природу фотографического изображения. Фотография, таким образом, становится графическим искусством; и в пуристской фотографии видны чистота и яркость тона, точность и изящество текстуры и линии, которые глаз сам по себе не мог бы воспринять в исходном объекте (Ил. 1).

3. СОЦИАЛЬНОЕ ОТКРОВЕНИЕ. Во-первых, это, по-видимому, касается только документального метода с акцентом на социальную составляющую. Однако есть некоторые существенные различия. Фоны могут быть объединены с людьми таким образом, что они работают не только как элементы общей картины, но, что более важно, как проекции социальной ситуации, в которой оказываются люди. Некоторые фотографии Пола Стрэнда и Уокера Эванса, например, иллюстрируют возможности этого подхода. (Автор разработал личную модификацию метода: для конкретного человека выбирается определенный фон, и человека убеждают подойти к нему. Хотя общая композиция очень тщательно определяется на матовом стекле, человеку никогда не говорят, как выглядеть или что делать. Разговаривая с человеком, фотограф ждет, пока какое-то отношение или выражение, по-видимому, раскроет характер, — затем производится экспозиция.) (Ил. 2).

4. САТИРИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ. Художник и писатель не одиноки в своей способности направлять сатиру на общество, которое содержит много противоречивых элементов, глубоких неурядиц, и где идеалы справедливости и благополучия для всех далеки от достижения. Камера также может эффективно создавать сардонические комментарии, хотя она не часто используется для этой цели. Гиршфелд (в Германии), Брассай (во Франции), Пол Стрэнд и Уокер Эванс работали порой в этом направлении.

5. АБСТРАКЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ. Камеру можно заставить видеть вещи абстрактно, то есть в терминах чистого рисунка, отношений линии и массы; и она может делать это порой так же успешно, как абстрактный художник, даже без помощи цвета. Пол Аутербридж, а в последнее время и Аарон Сискинд проделали ценную работу в этой области.

6. ИЗМЕНЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ. Камера может заставить «реальные» вещи выглядеть «нереальными»; она может перевернуть то, что обычно называют реальностью, хотя большинство людей могут не поверить, поскольку это нарушает одно из их устоявшихся предубеждений относительно камеры. Фотография может достичь этого, например, с помощью изобретательного использования отражений в стекле; Эжен Атже, конечно, в своих фотографиях старых витрин Парижа является великим мастером того, как заставить реальность выглядеть иллюзорной.

7. ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА. Способность камеры «видеть» и «чувствовать» пространство способом, отличным от человеческого глаза, может быть использована преднамеренно и развита для того, чтобы создавать пространственные эффекты, которые расширяют диапазон наших реакций на пространство так же, как, в другом смысле, делает художник-кубист. Конечно, и Метод 5 (Абстракция реальности), и Метод 6 (Изменение реальности) часто подразумевают преобразование пространства. Но преобразование пространства может включать в себя и другие процедуры, такие как способность камеры расширять пространство, делая нечто двумерное трехмерным; или сжимать пространство, заставляя трехмерное казаться двумерным. Отражения в металле также могут использоваться, помимо прочего, для изменения обычных пространственных отношений и для того, чтобы дать нам ощущение других измерений.

8. ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ. Литературные и поэтические концепции часто можно связать с фотографией, если они проецируются визуально. Многие фотографы никогда не пытаются этого сделать, вероятно, так как изначально не интересуются литературой, другие, как пуристы, избегают литературных концепций, возможно, потому что не признают, что другие уровни смысла могут быть наложены на уровень композиции, текстуры и тона. Пытаясь сделать такие наложения, фотограф увеличивает свои шансы на неудачу; но если ему это *удается*, то его фотография становится тем самым богаче. Фотография и поэзия *не* похожи на воду и масло — на самом деле творческое проникновение фотографа в реальность является единственным определяющим фактором ценности такого синтеза. Следовательно, существует столько же различных способов применения этого метода, сколько и творческих фотографов, которые его используют. Среди многих способов, например, использование человеческой фигуры в сочетании со зданием — в рамках поэтической интеграции. Рауль Юбак, Эрвин Блюменфельд, Рут Бернхард, Рольф Титгенс — в числе тех, кто использовал камеру в поэтических целях (Ил. 3).

9. ВЫСВОБОЖДЕНИЕ МАГИИ ОБЪЕКТА. Каждый объект, неодушевленный или нет, имеет скрытые аспекты; и на различных уровнях сознания может обрести значения, выходящие за рамки принятого, которое используется просто для удобства. Ведь каждый объект опутан неосязаемой и сложной сетью психологических ассоциаций и, следовательно, является, можно сказать, шкатулкой множественных значений. Это подразумевает, что объект может стать воплощением внутреннего мира зрителя или ключом к нему, к особой последовательности ассоциаций, вызванных в нем избирательным воздействием на его чувства. Восприимчивый фотограф может использовать камеру для изучения этих ссылок; и для исследования этих проецируемых уровней значения в объекте. При таком подходе ни один объект не является на самом деле «обычным» (Ил. 4).

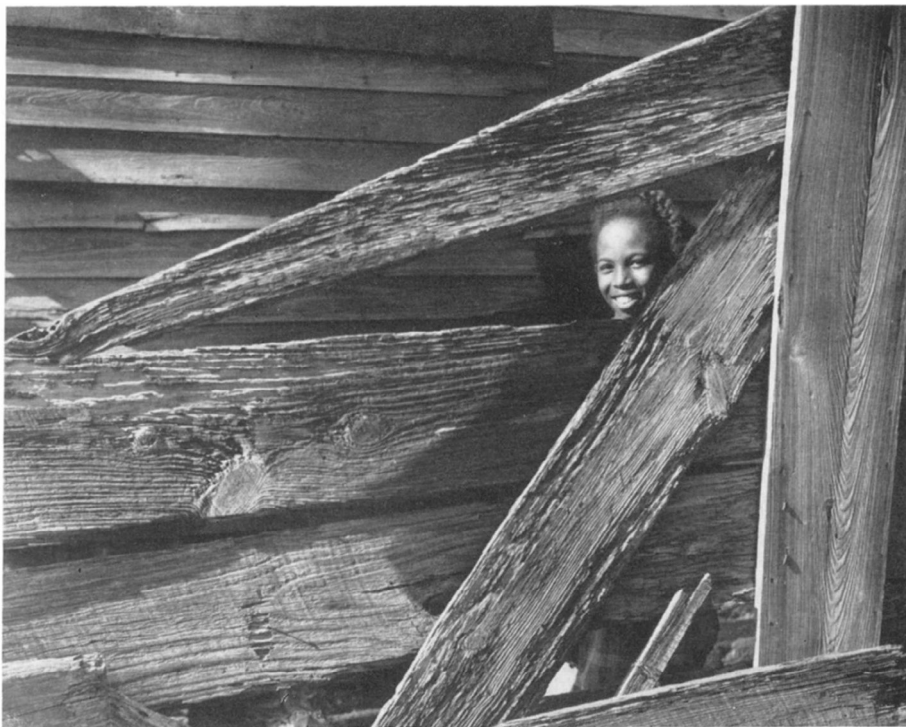
10. СИМВОЛИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ. Путем опосредованного, творческого преобразования самый конкретный объект может стать символом. Этот процесс нелегко описать из-за его сложности, и мы не будем пытаться сделать это здесь. Однако автор предпринял попытку продемонстрировать метод *на практике* – в группе снимков, начатой в 1939 г. и насчитывающей сейчас более 200 отпечатков. Здесь – посредством сложных интеграций человеческих фигур (почти всегда обезличенных), с тщательно подобранными фонами и специально выбранными объектами – внутренняя реальность нашего времени была представлена в символических терминах. Фотографии стали, в конечном счете, изображением психологической основы смятения, нужды и страха, которые привели к двум великим мировым войнам (Ил. 5).

Наконец, фотография может делать много вещей, на которые не способно ни одно другое искусство. Например, в свойственной самой ее природе манере она может путать наше чувство реального и нереального, превращая одно в другое. Несмотря на широко распространенную поговорку, что камера никогда не лжет, она *никогда* не дает нам правду в точности такой, какой ее видит глаз. *Всегда* есть некоторая модификация. В творческой фотографии многочисленные виды модификации так направлены и контролируются, что камера дает нам, косвенно, внутреннюю реальность, а не внешнюю. И таким образом, камера особенно эффективна в том, чтобы заставить нас осознать, насколько изменчивой и сложной является реальность. Кроме того, она может иметь дело с невероятной и неисчерпаемой магией света – способом, свойственным только ей. Главная тайна света лежит в самой основе реальности; она, с одной стороны, связана со всеми жизненными процессами, о которых мы знаем; с другой стороны, она, кажется, тонко слита с самой природой времени – тогда через камеру мы можем заново открыть ее магию и загадку.



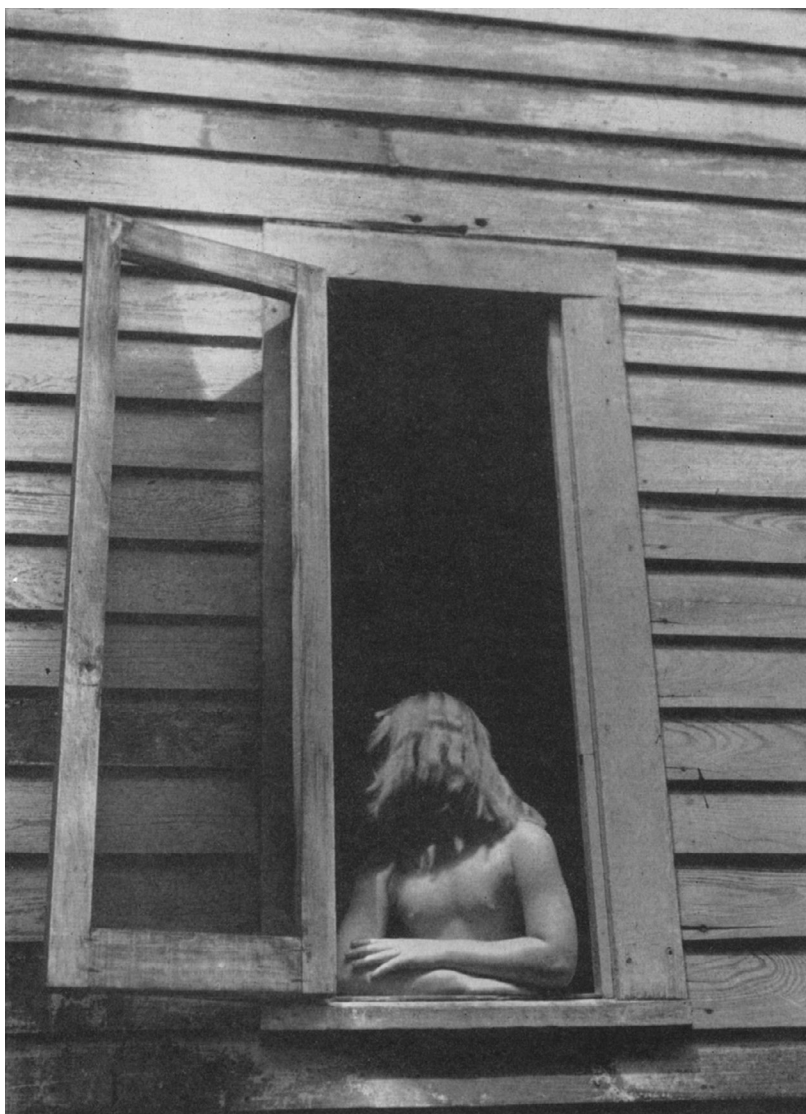
Ил. 1. Кларенс Джон Лафлин. Торжество одиночества. 1938 (Метод 2)

Эта фотография старой железной скамьи и гробницы, разрушающихся под палящим солнцем и дождями Луизианы, была одной из первых, где фотограф попытался выйти за рамки пуристского подхода, с которого он начинал. Здесь, в дополнение к красоте текстуры, тона и композиции, выражено нечто за пределами этих непосредственных значений, нечто, на что нельзя указать в какой-либо конкретной точке снимка, но что присуще его *полной интеграции*, нечто, что косвенно передает особый вид одиночества на старинных захоронениях Нового Орлеана; ощущение, что здесь, возможно, само одиночество поглотило железо, кирпич и камень.



Ил. 2. Кларенс Джон Лафлин. Ножницы. 1953 (Метод 3)

Сделано в трущобах Нового Орлеана, фон здесь был найден первым. Старый и рушащийся забор, к которому привели ребенка, наводил на мысль о ножницах, а эта мысль, в свою очередь, заставляла думать о ножницах бедности, которые вырезают шаблон для жизни большинства людей в этом районе. Но поскольку девочка не знала всего, что бедность сделает с ней со временем, она была счастлива. И картина становится более тонкой, чем если бы использовалась явно трагическая фигура.



Ил. 3. Кларенс Джон Лафлин. Загадочная фигура. 1940 (Метод 8)

Пример высвобождения поэтической реальности из матрицы «нормальной» реальности. Волосы модели, закрывающие ее лицо, приобретают свой собственный характер, странный и какой-то тревожный, делая лицо почти нечеловеческим. Этот элемент фантастического, контрастирующий с тщательно подобранным обыденным окружением, интегрируется в необычную ситуацию, в которой экстраординарное возникает и определяется ординарным.



Ил. 4. Кларенс Джон Лафлин. Воспоминания о чугуне. 1954 (Метод 9)

Предмет, который здесь показан, — это чугунная дровяная печь, тип которой был распространен почти на каждой американской ферме около 1900 г., найденная в сарае за заброшенным домом в Юте. Она вызывает ностальгию, обусловленную изменениями в человеческой восприимчивости с начала века; но ее магия вызвана способностью камеры передавать суть объектов — когда они снимаются при тщательно подобранном свете. Это пример «найденного» объекта — который оживает только тогда, когда его видят глазами, предварительно сделанными более чувствительными до экспозиции.



Ил. 5. Кларенс Джон Лафлин. Нерожденный. 1940 (Метод 10)

На фоне, интенсивно нагнетающем чувство бесплодия, мы видим фигуру с ее невротичной рукой, которая становится символом многих женщин, чье желание иметь детей побеждено неблагоприятными условиями в нашем обществе. Обратите внимание, что маленькая голова одновременно предполагает и голову ребенка, и голову старика, выражая нереализованное обещание нерожденного поколения.

Джерри Уэлсман

ПОСТ-ВИЗУАЛИЗАЦИЯ¹

Эдвард Уэстон, в своих попытках найти язык, подходящий и присущий его собственной жизни и времени, разработал метод, который сегодня мы называем *предварительной визуализацией*. Уэстон в своих дневниках пишет, что «готовый отпечаток заранее просматривается полностью в каждой детали текстуры, движения, пропорции, до экспозиции – спуск затвора автоматически и окончательно фиксирует мою идею, не допуская никаких последующих манипуляций». Именно Уэстон-мастер, а не Уэстон-визионер, выполняет ритуал темной комнаты. Отчетливо отличающийся документальный подход, проиллюстрированный работами Уокера Эванса, и концепция *решающего момента* Анри Картье-Брессона имеют общий с подходом Уэстона акцент на дисциплине видения и принятии предписанного ритуала темной комнаты. Эти устоявшиеся, возможно, классические традиции теперь являются важной частью фотографического наследия, которую мы все разделяем.

Давайте сейчас рассмотрим эксперименты в фотографии. Хотя я и не претендую на звание историка, мне кажется, что в фотографии было три основные волны свободных экспериментов: первая – после публичного объявления об открытии процесса дагерротипии в 1839 г.; вторая – на рубеже веков под общим руководством Альфреда Стиглица и слабо сплоченной группы Фото-Сецессион; и третья – в конце двадцатых и тридцатых годов под влиянием Мохой-Надя и Баухауса. В каждом случае наблюдался первоначальный всплеск энтузиазма, волнения и оживления. Фотографический медиум рассматривался как нечто новое, исследовались новые возможности и принимались неожиданные направления. К сожалению, эти первоначальные творческие всплески не были поддержаны. Поскольку определенные формы экспериментов встречались с предварительным успехом, разрабатывались формулы, которые, в свою очередь, препятствовали постоянному оживлению мышления, необходимому для дальнейшего поиска новых путей для экспериментов. Возможно, успокаивающая в уверенности сформулированном подходе всегда будет заставлять эксперименты в фотографии следовать этому циклу.

1 Перевод по изданию: Uelsmann, J. N. (1967) 'Post-Visualization', *Florida Quarterly*, 1.
URL: https://www.uelsmann.net/_img/writing/post-visualization.pdf (дата обращения: 25.12.2024).

Интересно отметить, что большая часть экспериментальной фотографии, которую мы почитаем сегодня, была сделана людьми, чье занятие фотографией является лишь одним из аспектов их занятий искусством. Кажется, это справедливо для таких мастеров, работавших с фотографией, как Альфред Стиглиц, Эдвард Стейхен, Ман Рэй, Мохой-Надь и Фредерик Соммер. Интересно также отметить, что за возможным исключением Альфреда Стиглица, который продвигал все виды искусства словом и делом, эти джентльмены являются художниками, работающими с различными медиумами. Помимо фотографии, они занимаются живописью, дизайном, графикой и скульптурой. Возможно, именно потому, что они привыкли к творческой свободе, поощряемой в этих других областях, они интуитивно бросили вызов границам фотографии.

С начала века во всех других сферах искусства их выразительные средства были тщательно переосмыслены. Современный художник во всех иных областях больше не ограничен традиционным использованием своих материалов или исключительно использованием традиционных материалов. Кроме того, он не привязан к полностью продуманному, заранее предвиденному результату. Его разум остается начеку для *совершения открытия в процессе*, и между художником и его творением устанавливается рабочая связь. Сегодня производство искусства стало более полным и сложным продолжением личности художника.

Наша склонность к прямой фотографии, возможно, естественна. Конечно, предварительная визуализация с предписанным ритуалом темной комнаты является наиболее широко практикуемым подходом в фотографии сегодня. Популярное выражение «сделать снимок» подразумевает этот подход. Я не хочу преуменьшать важность, придаваемую акту видения, которой требует этот подход. Однако я считаю, что общее отношение безоговорочного принятия предписанного ритуала темной комнаты, которого требует этот подход, удерживало нас от важных визуальных открытий и прозрений. Хотя может быть верно, как сказал Натан Лайонс, что *глаз и камера видят больше, чем знает разум*, разве невозможно также, что разум знает больше, чем видят глаз и камера? Разве разум, которому открываются возможности открытия в процессе, не может расширить границы предварительно задуманного образа? Джордж Д. Стоддар, ректор Нью-Йоркского университета, в своем эссе «Искусство как мера человека» утверждает:

«Мы не должны переоценивать технику зрения. Мы не можем думать глазами, но можем думать и без них. Зрение приносит данные, сырой материал и подсказки, которые направляют наши шаги. Глаз — бесценный орган чувств, настоящая часть мозга через свой зрительный нерв, но лобные доли руководят

создаваемыми проблемами, и их нельзя отрицать. Художник — это человек, который видит и думает одновременно; его искусство — в его мозге».

Мне кажется, что в большинстве случаев молодых фотографов поощряют использовать свой разум и глаза для принятия важных эстетических и технических решений только в начале и в конце фотографического ритуала. С нажатием затвора творческое сознание успокаивается, чтобы вновь пробудиться, когда законченный отпечаток готов к показу. То, что многие фотографы избегают темной комнаты, насколько это возможно, может быть отчасти связано с тем, что разум низведен до базовых технических решений. Некоторые даже враждебно к ней относятся. Уокер Эванс сказал: «Камеры... это холодные машины, проявочные химикаты плохо пахнут, а темная комната — это пытка». Равнодушное отношение к темной комнате еще больше отражается в том факте, что многие выдающиеся фотографы не занимаются проявкой и печатью самостоятельно. Я хотел бы призвать больше молодых фотографов уйти с улицы и вернуться в темную комнату. Я убежден, что темная комната способна стать, в самом прямом смысле, визуальной исследовательской лабораторией; местом для открытий, наблюдений и медитаций. На сегодняшний день лишь несколько предприимчивых душ осторожно исследовали мир темной комнаты для создания бескамерной фотографии, наложения негативов, комбинированной печати, ограниченной тональной шкалы и т. д. Давайте не будем бояться допускать пост-визуализацию. Под *пост-визуализацией* я подразумеваю готовность фотографа повторно представить себе финальное изображение в любой момент всего фотографического процесса. Давайте не будем обманывать себя кажущейся научной природой ритуала темной комнаты; он был и всегда будет формой алхимии. Наше чрезмерно щепетильное отношение к этому ритуалу имело тенденцию скрывать от нас сокровенный мир тайны, загадки и прозрения. Попав в темную комнату, смелый ум и дух должны быть освобождены — свободны для поиска и, надеюсь, открытия.

Критерием искусства больше не является только видимый мир. Одно из главных изменений, наблюдаемых в современном искусстве, — это переход от того, что в девятнадцатом веке было в основном внешне направленной формой искусства, к направленному во внутренний мир искусству сегодняшнего дня. Современный художник черпает вдохновение из новых уровней сознания, создавая беспрецедентный диапазон эстетики. До сих пор фотография играла незначительную роль в этом освобождении. Мы оставляли шторы на глазах, ограничивая потенциальную свободу воображения, на которую способна фотография. Эдвард Уэстон, комментируя свою собственную творческую свободу,

утверждает: «Я никогда не пытаюсь ограничить себя теориями. Я не сомневаюсь в том, правильный или неправильный подход, когда я увлечен или поражен, – побуждаем к работе. Я не боюсь логики, я осмеливаюсь быть иррациональным или на самом деле никогда не задумываюсь, являюсь я таким или нет. Это делает меня текучим, открытым для новых импульсов, свободным от формул». Далее он утверждает: «Я бы сказал любому художнику – не подавляйте себя в своей работе – осмеливайтесь экспериментировать – учитывайте побуждение – если оно ведет в новом направлении, тем лучше».

Тревожно обнаружить, что многие ведущие деятели современной фотографии считают, что *решающий момент* или форма среза жизни в фотографии являются единственной естественной формой, а все остальные подходы так или иначе рассматриваются как аффекты. В этом быстро меняющемся мире существует реальная необходимость освободить преподавание фотографии от давних догм, которые, как правило, ограничивают, а не поощряют рост. Профессиональный фотограф сегодня должен постоянно искать новые способы комментирования мира, который по-новому понят. Постоянное творчество и инновации необходимы для борьбы с визуальной посредственностью. Преподаватель фотографии должен призывать студентов, всерьез обучающихся фотографии, постоянно бросать вызов как своему медиуму, так и себе. Визуальный словарь молодого профессионального фотографа должен обеспечивать техническую и творческую свободу, которая позволяет ему взаимодействовать с нашим сложным переходным миром множеством способов. Пусть внутренние потребности фотографа объединятся со спецификой конкретного фотографического случая, чтобы определить наиболее адекватный подход на данный момент; будь то прямой, манипулятивный, экспериментальный или какой-либо другой. Кроме того, пусть он чувствует себя свободным в любое время, в течение всего фотографического процесса, чтобы пост-визуализировать.

ВЛАДИМИР ПОЗДНЯКОВ. ИМПЕРИЯ СВЕТА

Владимир Алексеевич Поздняков (1956–2007) – известный Выборгский фотограф, много лет снимавший парк Монрепо. Портфолио включает в себя фотографии В. А. Позднякова из коллекции музея-заповедника «Парк Монрепо», в которых главным средством выразительности становится работа со светом, позволяющая создать возвышенные образы, великолепно передающие неповторимую атмосферу парка.

VLADIMIR POZDNYAKOV. EMPIRE OF LIGHT

Vladimir Pozdnyakov (1956–2007) is a famous Vyborg photographer who has taken pictures of Monrepos Park for many years. The portfolio includes photographs by Vladimir Pozdnyakov from the collection of the Monrepos Park Museum-Reserve. In these works, he uses light as the main means of expression, creating poetic images that magnificently convey the unique atmosphere of the park.



Владимир Поздняков. Большая липовая аллея в лучах солнца осенью.

Выборг. 1980-е – 1990-е гг. Фотобумага; серебряно-желатиновая печать. 22,2 x 16,2 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо», Инв. ПМ-КП-853



Владимир Поздняков. Большая липовая («Ступишинская») аллея осенью.

Выборг. 1980-е – 1990-е гг. Фотобумага; серебряно-желатиновая печать. 20,7 x 18,2 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо», Инв. ПМ-КП-856



Владимир Поздняков. Большая липовая («Гостевая») аллея осенью.
Выборг. 1995 г. Фотобумага; серебряно-желатиновая печать. 18,4 x 24,0 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-855



Владимир Поздняков. Аллея к портику Главного усадебного дома.
Из серии «Медитации о Монрепо».
Выборг. 1998 г. Фотобумага глянцевая; серебряно-желатиновая печать. 27,3 x 39,8 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-НВ-524



Владимир Поздняков. Лестница на площадку «Конец Света» летом.
Выборг. 1992 г. Фотобумага; серебряно-желатиновая печать. 21,9 x 22,0 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-885



**Владимир Поздняков. Берег к западу от места паромной переправы
на о-в Людвигштайн летом.**

Выборг. 1980-е – 1990-е гг. Фотобумага; серебряно-желатиновая печать. 24,1 x 30,3 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-905



Владимир Поздняков. Скальная стена.

Выборг. 1980-е – 1990-е гг. Фотобумага; серебряно-желатиновая печать. 16,5 x 24,0 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-КП-904



Владимир Поздняков. Грот. Из серии «Медитации о Монрепо».

Выборг. 1998 г. Фотобумага глянцевая; серебряно-желатиновая печать. 29,2 x 38,3 см.
Музей-заповедник «Парк Монрепо». Инв. ПМ-НВ-548