



**ART
INNOVATION**

1-2/2025

**ART
INNOVATION**

1-2/2025

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ
SCIENTIFIC JOURNAL ON CONTEMPORARY ART

УДК 7.036; 7.037; 7.038

ББК 85.1

А 79

Art Innovation. 2025. No. 1–2. 146 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

dvsk67@gmail.com

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

© Авторы статей

© Научный журнал «Art Innovation»

На обложке:

Айна Таййбова. Маг. Из серии «Психология природы»

EDITORIAL TEAM

Ida Aleksandrovna Shik – PhD in Art History, associate professor, Russian State University for the Humanities, chief of Scientific and Exhibition 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:

Aina Tayibova. The Magician. From the 'Psychology of Nature' series

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

Ирина Юрьевна Чмырева

Двойничество, марионетки и цирковые. Управление персонажем в живописи Владимира Павловича Неклюдова [11](#)

Наталья Гавриловна Дружинкина

Фотографические нюансы преподавания истории России XIX–XX веков и живопись [25](#)

Ида Александровна Шик

«Опыты небытия»: призрачность в фотографии последней трети XX – начала XXI века [67](#)

Мадина Кемова

Фотография как медиум памяти и утраты: онтологические и феноменологические аспекты визуальной репрезентации отсутствия [81](#)

REVIEWS

Ида Александровна Шик

Обзор научной конференции «Искусство фотографии. История и современность» [105](#)

PORTFOLIOS

«Я не слышал рассказов Оссиана...»

Парк Монрепо в фотографиях объединения «Просто Фотоклуб» [109](#)

Айна Тайибова

Психология природы [134](#)

CONTENT

EDITORIAL [8](#)

ACADEMIC STUDIES

Irina Yuryevna Chmyreva

Duplicity, Puppets, and Circus. Character Control in the Paintings of Vladimir Pavlovich Nekliudov [11](#)

Natalia Gavrilovna Druzhinkina

Photographic Specifics of Teaching Russian History of the 19th – 20th Centuries and Painting [25](#)

Ida Aleksandrovna Shik

'Experiences of Non-Existence': Ghostliness in the Last Third of the 20th – the Beginning of the 21st Centuries Photography [67](#)

Madina Kemova

Photography as a Medium of Memory and Loss: Ontological and Phenomenological Aspects of Visual Representation of Absence [81](#)

REVIEWS

Ida Aleksandrovna Shik

Review of the Scientific Conference 'The Art of Photography. History and Modernity' [105](#)

PORTFOLIOS

'I Haven't Heard Ossian's Stories...' [109](#)
Monrepos Park in Photographs by the 'Prosto Photoclub' Group

Aina Tayibova

Psychology of Nature [134](#)

ОТ РЕДАКЦИИ

Современное русское искусство, история, философия и фотография – темы исследования номера 01-02/2025 журнала Art Innovation. Выпуск открывает статья Ирины Чмыревой о творчестве Владимира Неклюдова. В фокусе внимания станковые работы мастера 1990-х – 2000-х гг., ставшие рефлексией художника «о времени и о себе». Акцент делается на проблеме двойничества, эволюции женских образов, теме марионеток и манекенов и образах артистов цирка. Работы Владимира Неклюдова рассматриваются в контексте советского официального и неофициального искусства; большое внимание уделено их психологической составляющей.

Наталья Дружинкина проследила этапы развития фотографии в России, провела параллели между фотографией и живописью, показала общность тем и иконографии, изучила их стилистическую и концептуальную эволюцию. Кроме того, автор показала, что фотография – это ценный визуальный источник в исторических исследованиях и в преподавании отечественной истории XIX–XX вв. В статье исследовательница доказывает, что фотографии запечатлели наиболее знаковые события в истории страны и сыграли роль в формировании культовых фигур и образов-архетипов, ставших частью национальной культурной памяти.

В статье Иды Шик анализируется проблематика призрачности в российской и зарубежной фотографии последней трети XX – начала XXI в. Фотографы в фокусе исследования: Ральф Юджин Митьярд, Дуэйн Майклз, Франческа Вудман, Ребекка Кэрнс, Сильвия Грав, Валери Кабис, Тина Казахишвили, Алексей Титаренко, Артемий Соколов. Призрачность, присутствовавшая в фотографии со времен ее изобретения, трактуется как способ репрезентации и переживания индивидуального и коллективного «опыта небытия», выхода за собственные границы, слияния с пространством, своего рода «репетиции смерти». Работа с эффектом призрачности позволяет фотографам сделать свои снимки эстетически-выразительными и наполнить их психологическими и философскими коннотациями.

Фотография как медиум памяти и утраты представлена в статье Мадины Кемовой. Автор рассматривает проекты таких современных фотографов, как: Каролина Йондерко, Дженнифер Лёбер, Алиция Добруцка и Лайя Абрил. Исследовательница изучила подходы фотографов к визуализации утраты и их терапевтический потенциал. Статья носит междисциплинарный характер и опирается на авторитетные философские, культурологические и психологические концепции, что позволяет выявить смысловую насыщенность рассматриваемых

проектов и раскрывает способность фотографии служить одновременно средством документации, проживания и художественного осмысления горя.

В разделе «Обзоры» размещен обзор научно-практической конференции «Искусство фотографии: история и современность», которая проходила в музее-заповеднике «Парк Монрепо» 18–19 сентября 2025 г. и привлекла внимание музейных специалистов, преподавателей высших учебных заведений и независимых исследователей.

В разделе «Портфолио» представлены работы участников петербургского объединения «Просто Фотоклуб», посвященные Монрепо. Они знакомят с авторской интерпретацией уникального парка в современном фотоискусстве. Завершает раздел серия работ московской художницы и фотографа Айны Тайи-бовой «Психология природы», вдохновленная старшими арканами Таро. Снимки растений, несущие в себе определенную символику, дублируются и подвергаются сложной обработке, чтобы раскрыть перед зрителем удивительный мир и дать ему возможность заглянуть в собственную душу.

EDITORIAL

Contemporary Russian art, history, philosophy, and photography are in the 01-02/2025 issue of *Art Innovation*. It starts with the article about Vladimir Neklyudov by Irina Chmyreva. The researcher focused on the easel works from the 1990s and 2000s interpreted as the artist's reflections «on time and on himself». She investigated the images of doubles, puppets and mannequins, circus performers and the evolution of female imagery. Irina Chmyreva examined Vladimir Neklyudov's works in the context of Soviet official and unofficial art. She paid special attention to their psychological component.

Natalia Druzhinkina studied the main stages of photography's development in Russia, drew parallels between photography and painting, showed the common themes and iconography, and traced their stylistic and conceptual evolution. Also, the author explored the role and significance of photography as a valuable visual source in historical research and the teaching of Russian history in the 19th and 20th centuries. Natalia Druzhinkina demonstrated that photographs captured the most significant events in the country's history and played a role in the formation of iconic figures and archetypal images that have become part of the national cultural memory.

Ida Shik analyzed the image dematerialization in Russian and international photography from the last third of the 20th and early 21st centuries. The author

examined the works of Ralph Eugene Meatyard, Duane Michaels, Francesca Woodman, Rebecca Cairns, Sylvia Grav, Valerie Kabis, Tina Kazakhishvili, Alexey Titarenko, and Artemy Sokolov. The researcher interpreted the ghostliness which has been in photography since its invention as a means of representing and encountering the individual and collective 'experiences of non-existence', transcending one's own boundaries, merging with space, and a kind of 'death repetition'. The author stressed that using ghostly effects allowed photographers to enhance their images with greater aesthetic expressiveness and imbue them with psychological and philosophical connotations.

Madina Kemova explored photography as a medium for memory and loss. She focused on the photographic projects of contemporary photo artists Karolina Jonderko, Jennifer Loeber, Alicja Dobrucka, and Laia Abril. The author investigated the specifics of the photographers' approaches to visualizing loss and their therapeutic potential. The article is an interdisciplinary study and draws on a range of authoritative philosophical, cultural, and psychological concepts. This demonstrated the richness of meaning in the projects and revealed the photographic medium's capacity to serve as a means of documentation, experiencing and artistic reflection on grief.

The Reviews section features a review of the scientific and practical conference 'The Art of Photography: History and Modernity', which took place at the Monrepos Park Museum-Reserve on 18-19 September 2025 and attracted museum professionals, university professors, and independent researchers.

The Portfolio section includes works by members of the St. Petersburg-based group Prosto Fotoclub dedicated to Monrepos, showing the unique park's interpretation in contemporary photography. This section finishes with a series of works 'Psychology of Nature' by Moscow artist and photographer Aina Tayibova, inspired by the Major Arcana of the Tarot. She makes photographs of plants, imbued with symbolism, then duplicate and intricately processes them to reveal a wondrous world and offer the viewers a glimpse into their soul.

УДК 75.03

Ирина Юрьевна Чмыревакандидат искусствоведения, доцент. irinachmyreva@gmail.comORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-8643-2872>

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

**ДВОЙНИЧЕСТВО, МАРИОНЕТКИ И ЦИРКОВЫЕ.
УПРАВЛЕНИЕ ПЕРСОНАЖЕМ В ЖИВОПИСИ
ВЛАДИМИРА ПАВЛОВИЧА НЕКЛЮДОВА****АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена творчеству советского и российского живописца Владимира Павловича Неклюдова (1938–2021), члена-корреспондента Российской академии художеств, известного монументалиста. В статье рассматривается творческое наследие художника, в первую очередь его станковые работы 1990-х – 2000-х гг., в которых отражаются размышления художника о сложном времени, в которое ему пришлось жить. Акцент делается на эволюции женских образов, которые становятся метафорой поломанной судьбы и позволяют проявить подсознательное стремление художника к доминированию, нереализованное в творчестве, поскольку этот, наиболее плодотворный, период его жизни пришелся на эпоху распада СССР и потерю большого заказа, который не позволил реализоваться замыслам Неклюдова в области монументального искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Владимир Павлович Неклюдов; советское искусство; московское искусство 1990-х гг.; живопись; тема цирка; марионетка; двойник; манекен; подземелье; символика; подсознательное.

Владимир Павлович Неклюдов – автор интересной судьбы: таких художников можно изучать как в контексте истории живописи, истории искусства СССР и постсоветской России, так и в рамках курса о природе творчества, генетической и психической.

Владимир Павлович был братом-близнецом Бориса Павловича Неклюдова. Два крупных художника, жившие в одном городе, в Москве, учившиеся в

одной высшей школе (они заканчивали Строгановское училище), родившиеся в один день и час в предвоенном Воронеже. Но работать рядом, общаться на протяжении всей жизни и быть разными – в этом большой труд каждого из них и великая загадка творчества.

Борис Павлович был академиком Российской академии художеств, а его брат – членом-корреспондентом. Официально Борис Павлович был успешнее Владимира Павловича. Внутренняя драма брата-близнеца, работающего в той же области искусств, безусловно, нашла свое отражение в искусстве Владимира Неклюдова. Также важной темой, которая находит свое отражение метафорически, в сложных символических сюжетах 1990-х – 2000-х гг., стала история современности: распад СССР и жизнь художника в эпоху «художественного безвременья» первых двух десятилетий независимой России, когда казалось, что мастерам советской эпохи не найти себя в новом времени.

После смерти Владимира Павловича прошло менее пяти лет и только сейчас его наследники начинают разбор архивов художника, включающих в себя живописное и графическое наследие, исчисляемое сотнями произведений. В этом массиве работ наше внимание привлекли повторяющиеся символические сюжеты, связанные с кругом модернистских образов, характерных, скорее, для западно-европейского, нежели русского искусства середины – второй половины XX в.

В живописном наследии Неклюдова мы выделили более тридцати работ, большинство из которых были созданы в период между 1991 и 2010 гг., которые отличаются тематической общностью: цирковые, манекены, куклы, марионетки.

Цель нашей работы – рассмотреть семантический круг этих сюжетов двойничества: живого и механического, наделенного собственной волей и управляемого, в творчестве Владимира Павловича Неклюдова, найти значения этих образов и показать их эволюцию в творчестве художника.

Неклюдов прошел путь от строгановского выпускника с крепкими рисунком и живописью, пониманием задач монументального искусства в 1950-е гг. до чело- века, который в 1990-е гг., оказавшись в некоторой изоляции, как, впрочем, все российское искусство академической школы в тот период, продолжал работать в станковой картине, но также свободно и широко. Великий заказчик-государство СССР перестал существовать, и в новых условиях все продолжалось как будто в старых декорациях мастерских, творческих дач, но уже без привычной

поддержки и широкой зрительской аудитории. Три десятилетия творческой жизни Неклюдова, 1991–2021 гг., прошли в работе на исключительно внутренней мотивации, а это почти половина всего пути художника.

В 1990-е гг. Владимир Павлович оказался в состоянии отсутствия внешних запретов и ограничений, но, одновременно, и вне арт-сцены и арт-рынка эпохи. Он попал в ситуацию, о которой, возможно, мечтал в молодости: творить без оглядки, но вышло так, что его творческая свобода как будто не нужна была более никому. Он был волен делать всё, что хотел в своей мастерской: браться за любые темы, в любых жанрах, искать новые изобразительные формы, придумывать новые пластические языки – у него не было совершенно никаких внешних ограничений. Но и показывать свои открытия, кроме как на отчетных МОСХовских выставках, стало более негде.

В это время круг людей, которые ценили бы и помогали современным художникам, и тем более художникам старшего поколения, был ничтожно мал. Во все времена меценаты поддерживают, в первую очередь, своих ровесников, авторов, принадлежащих к одному поколению со своими покровителями. Но после распада Советского Союза, в старшем поколении, которому принадлежал и Владимир Павлович Неклюдов, люди, во власти которых помогать художникам, сами оказались на грани того, чтобы быть выброшенными с корабля современности.

И тем интереснее наблюдать за тем, какие темы выбирает в своем творчестве художник и какие коды и шифры использует, чтобы вести свой личный дневник и одновременно оставаться в пространстве искусства, которое может быть интересно за пределами его мастерской. Неклюдов преодолевает внутреннюю драму творчества в никуда и продолжает активно работать.

Будучи художником монументального искусства и создав себе репутацию именно в этой области, Владимир Павлович тем не менее на протяжении всей своей карьеры много времени уделяет станковой живописи. И это не только пейзаж и натюрморт, которые можно считать одновременно тренировкой живописных колористических навыков и работой, ориентированной на рынок искусства: станковая картина в этих жанрах во все времена находит своего зрителя и коллекционера.

Помимо работы в этих «востребованных» жанрах, Неклюдов создает тематические станковые произведения, сюжеты которых лишь отчасти можно соотнести с его эскизами монументальных работ. Художник много работает с моделью в мастерской, превращая сюжет «модель в мастерской» и «обнаженная модель» в самостоятельный значимый жанр своего творчества.

Заметим, что в студии модели большую роль играют именно внутренние задачи изобразительности, поиск пластики, световые и колористические решения, которые с трудом могут быть представлены публике как успешная тематическая картина. Но, оговоримся, если в советский период тема «модель в мастерской художника» воспринималась исключительно в каноне академического искусства как низкий жанр и служебная работа по изучению природы, то в 1990-е гг., на волне интереса общества к темам, не имевшим публичной репрезентации в 1940-е – 1980-е, изображение обнаженной природы становится предметом искусства, рассчитанным на публикацию.

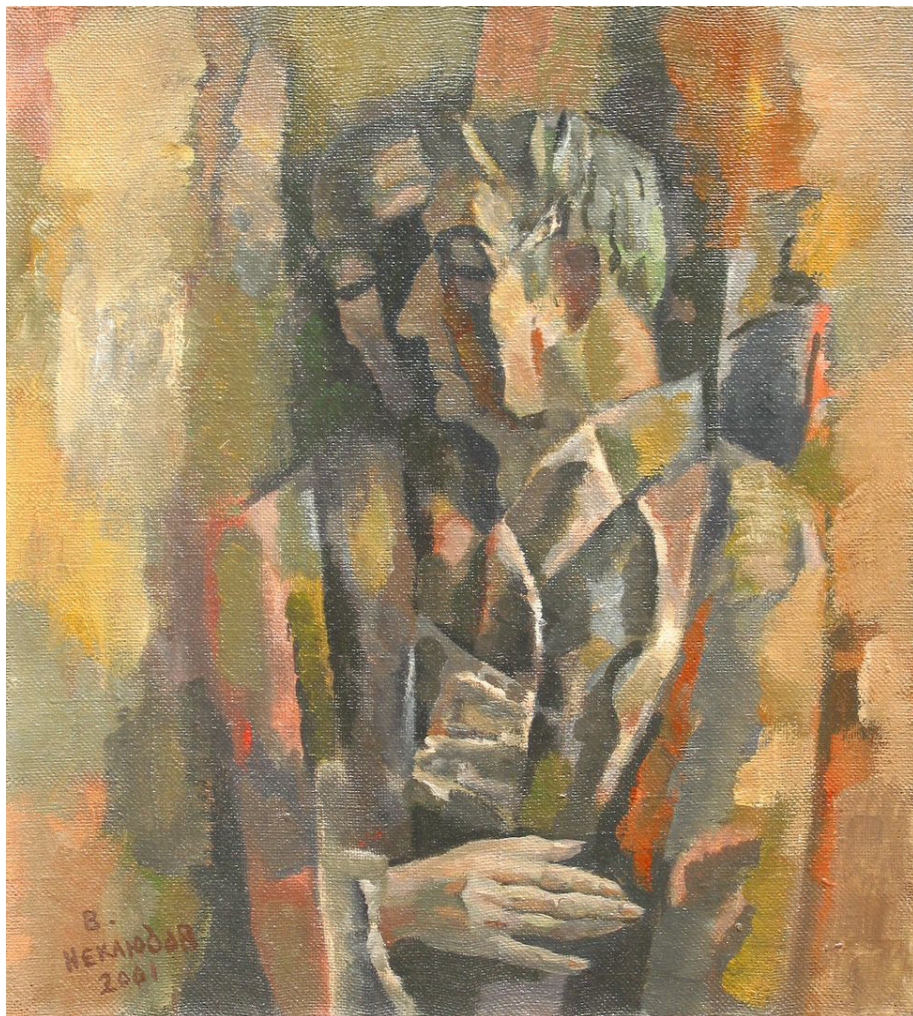
Для думающего художника, размышляющего над тем, что такое живописное изображение как плоскость, как цветное и фактурное панно, изображения модели в мастерской были чрезвычайно важны. Неклюдов работал над вариациями этой темы на протяжении всей жизни. В годы юности и молодости интерес к этой теме свидетельствует о его поиске, о внутренней работе и динамической эволюции, без оглядки на возможность выставочного успеха. Тогда как обращение к той же теме в реалиях новой России становится возможностью через тему обнаженной природы говорить о современном обществе, взаимоотношениях мужского и женского, власти и слабости, свободы и дидактики.

* * *

В 2001 г. Владимир Павлович пишет «Автопортрет» (Ил. 1), который привлек наше внимание в контексте размышлений о двойничестве. Неклюдов писал себя много раз с юности и до самых поздних работ, датированных 2014 г.

На его автопортретах уже 1970-х гг. мы видим очень взрослого, внешне быстро окаменевшего персонажа. Они представляют человека красивого и закрытого, как большое каменное изваяние с острыми гранями. Свои изображения он чаще делает в минималистической манере, почти в монохроме. При этом Владимир Павлович был художником с чрезвычайно развитым цветовым видением.

Что же особенного в «Автопортрете» 2001 г.? Вертикальная композиция, поясное изображение. В первое мгновение бросается в глаза рука, как будто обнимающая торс художника, и жесткий «высеченный» профиль. Но потом мы замечаем, что перед нами фигура, как будто отражающаяся, удваивающаяся, так что мы уже не вполне можем определить, то ли это рука отражения, то ли второй фигуры – «тени». Говоря языком фотографии, перед нами портрет в технике мультиэкспозиции, когда герой движется и на холсте зафиксированы несколько



Ил. 1. Владимир Неклюдов. Автопортрет. 2001. Холст, темпера.
Архив Владимира Неклюдова

фаз его состояния. Или же мы все-таки имеем дело со светлой и темной стороной героя, которую он сам изобразил разделенными? Вспоминая, что Владимир Павлович-близнец, нет ли в этом намека на парный портрет его и брата Бориса?

Вспоминаются и строфы Иннокентия Анненского из стихотворения «Двойник» (1904):

Горячешный сон волновал
Обманом вторых очертаний,
Но чем я глядел неустанней,
Тем ярче себя ж узнавал.

...

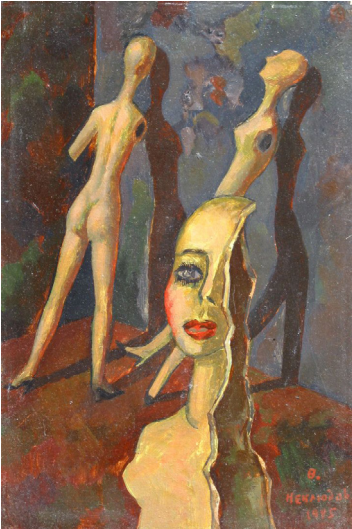
И в мутном круженье годин
Всё чаще вопрос меня мучит:
Когда наконец нас разлучат,
Каким же я буду один?

Но тема двойничества (особенно с оглядкой на начало XX в., период, который, судя по живописным аллюзиям Владимира Павловича, интересовал его) связывает через столетие образ Дориана Грея и «Автопортрет» Неклюдова. Возникает тема разделенности светлой и темной сторон героя. Оказывается возможным рассматривание порознь, по отдельности дневной и теневой сторон самого себя. К рубежу XX–XXI вв., когда было написано это полотно, у Неклюдова относится целый ряд изображений, которые могут быть отнесены к картинам тени и даже тьмы.

В 1995–1996 гг. художник пишет картины «Куклы» (Ил. 2) и «Подвал» (Ил. 3), на обеих изображены обезображенные манекены, запертые в сумрачных коричневых интерьерах. Одна из фигур, безрукая, стоящая во весь рост и на каблучках, упирается головой в стену, мы видим ее со спины. Она буквально повторяется из композиции в композицию. Такое положение фигуры в психологических тестах означает полную потерю ориентиров и надежды, нахождение в тупике. Другие героини этих композиций безруки (бессильны себя защитить или что-то изменить), они полностью находятся во власти места и ситуации, в которой они оказались.

Тема фатума, управления извне героинями картины становится ключевой для этих композиций.

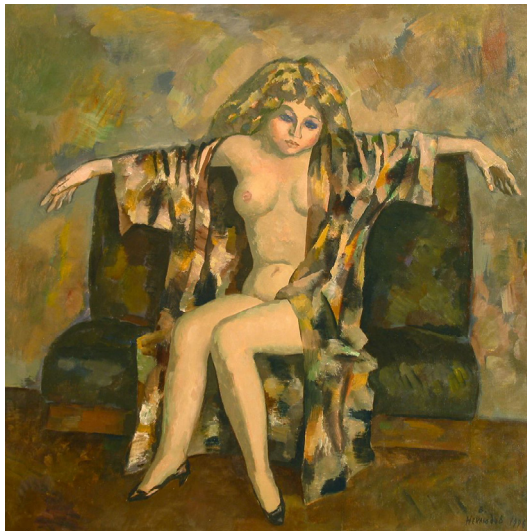
Интересно, что в тот же период художник пишет картину «Модель» (Ил. 4), где в том же коричнево-зеленом колорите он изображает живую модель, сидящую на диване, ее руки раскинуты по спинке так, будто она распята. Картину с предыдущими роднит не только колорит, но и мотив домино: в «Подвале» это ромбы пола, а в «Модели» — ткань домино, спадающая с ее предплечий на



Ил. 2. Владимир Неклюдов.
Куклы. 1995. Оргалит, темпера.
Архив Владимира Неклюдова



Ил. 3. Владимир Неклюдов. Подвал. 1996.
Холст, темпера.
Архив Владимира Неклюдова



Ил. 4. Владимир Неклюдов. Модель. 1996.
Холст, темпера.
Архив Владимира Неклюдова

диван. И хотя у живой модели изображены руки, их жест, раскинутость, механистичность позы обозначают ее бессилие, зависимость.

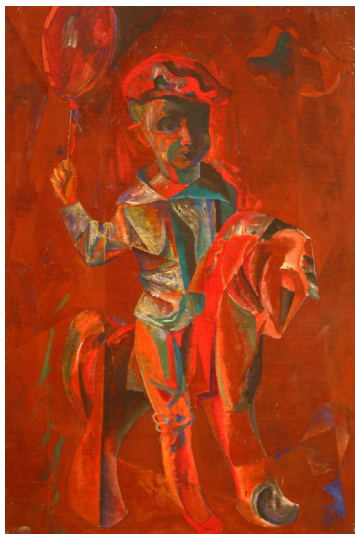
Подобные трактовки образа двойственности мы встречаем в европейском искусстве рубежа XIX–XX вв. и позднее, в эпоху сюрреализма (Краусс, 1985; Foster, 1993). Но крайне сложно вспомнить в русском искусстве середины XX в. подобные образы. Если не считать композиции Павла Челищева, но этот автор жил в Европе и Северной Америке и был неотделимой частью модернистской культуры: и живописи, и интереса к психоанализу и сюрреалистическому символизму.

Образ марионетки в русской искусстве появляется в период расцвета творчества семидесятников, к которым отчасти можно отнести и самого Неклюдова, но, в отличие от Александра Ситникова и Ольги Булгаковой, Татьяны Назаренко, Натальи Нестеровой, у которых появляются и марионетки, и фигуры-обманки, и маски, у Неклюдова в 1970-е гг. нет такого явного интереса к системе этих образов в то десятилетие. Особняком в его творчестве в тот момент стоят только две работы: «Андрей на коне» (1968) и «Цирковой номер» (1978).

«Андрей на коне» (Ил. 5), красная, кубистическая картина, напоминает по колориту и пластике рисунка модели изображения красных кресел Натана Алтмана. Но сюжет картины Неклюдова будто находится в диалоге с появившейся незадолго до «Андрея» картиной «Айдан» (1967) Таира Салахова. Но если картина Салахова – белое на белом, колыбельная чистоте и восточной красоте его доченьки, то портрет сына у Неклюдова – это костер, в котором горит маленький старичок, выточенный из деревяшки истуканчик со сжатым кулачком, кукла верхом на игрушечном пламенеющем тревожном скакуне.

«Цирковой номер» (Ил. 6) Неклюдова можно соотнести с иератическими абстракциями Михаила Шварцмана, с марионетками Булгаковой и, конечно же, с поздними картинами Александра Родченко на тему цирка. Но Владимира Павловича в «Цирковом номере» интересует не столько клоунское начало и физическое уродство двух цирковых карл, сколько обмен гендерными признаками между ними: карл женоподобен и его ручка с цепкими пальцами напоминает костистую лапку старушки, а карла, наоборот, кажется, обрастает бакенбардами и обладает недюжинной силой.

Живопись Неклюдова в 1970-е гг. более, чем в другие периоды, тяготеет к так называемому магическому реализму и метафизической школе московской живописи, где столь важны были разнообразие красного цвета, условность пространства вокруг модели, насыщенность фона геометрическими фигурами, которые вот-вот сложатся в орнамент, стилизация формы предметов.



Ил. 5. Владимир Неклюдов.
Андрей на коне. 1968.
Холст, темпера. Архив
Владимира Неклюдова



Ил. 6. Владимир Неклюдов. Цирковой номер.
1978. Холст, темпера.
Архив Владимира Неклюдова

Обилие оттенков красного в 1970-е можно считать знаком эпохи, вспомним мозаики Юрия Королева в московской архитектуре брутализма 1960-х – 1970-х гг., и влиянием эстетики метафизиков, например Булгаковой и Ситникова, если не признанной, то вирусно действующей изнутри в художественном сообществе.

Творческое наследие Неклюдова демонстрирует нам, что в разные периоды своего творчества он легко, будто играя, примешивает к работам в собственном узнаваемом стиле произведения, напоминающие актуальные выставочные тенденции тех лет: то он сделает вещи, не уступающие тонкости темперной живописи Дмитрия Жилинского, то мотивы Юрия Ракши или стилистические приемы Мая Митурича, но, попробовав на вкус, оценив, как это работает, Неклюдов возвращается к себе, обогатив свою выразительную палитру, но не перейдя «в чужую веру». Можно также отнести и к «Андрею на коне», и к «Цирковому номеру», если бы десятилетия спустя не возникло утрирование формы в работе с женскими моделями, не вернулась бы в самый поздний период творчества тема цирка (картина «3-Арнаутов-3», 2013, ил. 7), да и выход в монохромные колориты не использовался бы намеренно в картинах на темы марионеток и кукол.



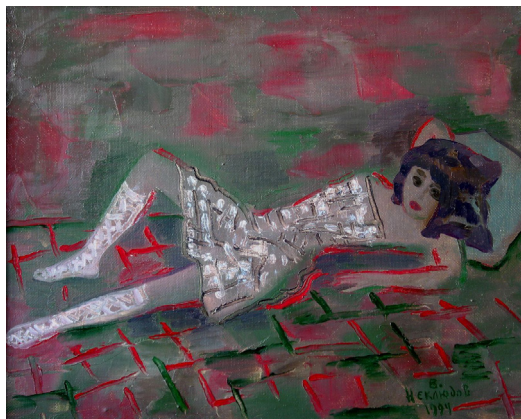
Ил. 7. Владимир Неклюдов. 3-Арнаутов-3. 2013.
Картон, темпера. Архив Владимира Неклюдова

Вглядываясь в неклюдовский «Подвал» (1996), можно найти в нем и буквальное увлечение итальянскими метафизиками, в первую очередь, Джорджо де Кирико, которого художник мог знать по публикациям и оригиналам из Пушкинского музея.

Но у линии кукол в творчестве Владимира Павловича есть свой «подвал» подсознательного: основываясь на неизвестном нам личном опыте, художник постоянно придает образам марионеток женские черты. От сломанных кукол в углах условных комнат с полом – шахматной доской – художник приходит к изображению моделей в мастерской как кукол-марионеток: «Утро» (1993), «Девушка в гольфах» (1994, ил. 8), «Обнаженная» (1995, ил. 9), «Модель» (1996), «Отдых» (2003), «Красивая простыня» (2010), «Спящая» (2010), «Дрема» (2012, ил. 10). В них есть кукольность Барби – явления эпохи внучек художника, и жесткая ирония над длинноногостью «образцовых» моделей 1990-х гг.

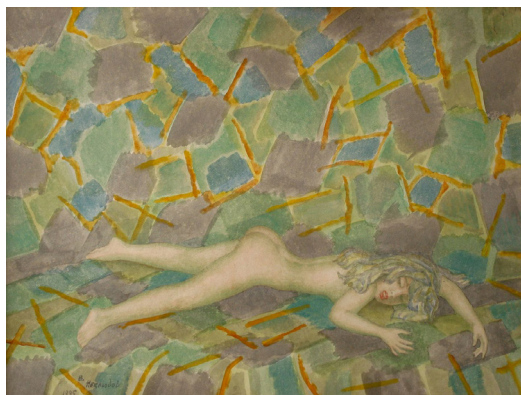
Владимир Павлович, будучи мастером с прекрасным чувством рисунка, с глубоким пониманием смыслов, которые он вкладывает в свои композиции, делает шаг от реализма студийной работы с моделью к условным символическим

Ил. 8. Владимир Неклюдов.
Девушка в гольфах. 1994.
Холст, масло.
Архив
Владимира Неклюдова



Ил. 9. Владимир Неклюдов.
Обнаженная. 1995.
Картон, темпера.
Архив
Владимира Неклюдова

Ил. 10. Владимир Неклюдов.
Дрема. 2012.
Картон, темпера.
Архив Владимира Неклюдова





Ил. 11. Владимир Неклюдов. Лида. 2012.
Картон, темпера. Архив Владимира Неклюдова

изображением куколок, фарфоровых нимфеток, якобы позирующих ему. Кажется, что это ожившие старинные фарфоровые создания со странными пустыми выражениями лица-маски, с огромными пустыми кукольными глазами и полными яркими губами, как в условных портретах «Девушка с бантом» (2000), «Вспоминая мелодию» и «Осенний стол» (обе 2001), «Лидия» (2011), «Лида» (2012, ил. 11).

Превращение моделей в студии художника силой его фантазии в кукол, состоящих из головы-маски и длинных ног, есть, возможно, неожиданная, неочевидная линия эротического искусства в изобразительном искусстве 1980-х – 2000-х гг. Мы знаем, что этот период был эпохой взрыва эротической литературы, поэзии и, в первую очередь, эротической темы в позднесоветском и раннем российском кинематографе. Все это являлось выражением процесса, когда подсознание отдельных акторов и общества в целом «прорвало плотину» сознательного (не только идеологии, но и традиционной этики). Причем эротическое часто рифмовалось с фантазийным и мистическим изображением,

было частью странного микширования тем, ранее не разработанных в искусстве двадцатого столетия на территории России.

Но мы знаем гораздо меньше о том, как эротическая линия эпохи Перестройки и 1990-х гг. нашла отражение в живописи. И теперь, открывая наследие Неклюдова, мы видим один из неординарных выходов этой темы в пространство традиционной картины. Одновременно это жестокая фантазийность эротики по отношению к моделям, и только условность формы создает возможность зрителю находиться перед этими работами. Куклы в композициях Неклюдова напоминают ставшие популярными как раз в тот период Барби. С другой стороны, эти кукольные образы наследуют линии эротической французской живописи самого начала XX в. В ряду последних можно вспомнить картины Пьера Боннара с черными чулками и Кеса ван Донгена. В этой линии эротической живописи картина не проваливается в порнографию, поскольку язык изображения и сконструированные образы абсолютно условны.

Оказывается, что Владимир Павлович транслирует общее с другими выдающимися мастерами ощущение своей эпохи – времени упадка одной цивилизации и безвременья перед приходом новой. Художнику Неклюдову было суждено прожить очевидцем больших перемен. Может быть, поэтому и смены его стилей, разнообразие его источников вдохновения и их интерпретаций оказываются свидетельством его исключительного слуха к биению подспудных ритмов истории.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева, Е. (2012) *Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград, 1946–1991*. М.: Искусство – XXI век.

Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском Союзе (2006). СПб.: Palace editions.

Бычков, И., Васильев, Н. (2024) *Советская монументальная мозаика юга России. 1937–1991*. М.: Кучково поле-Музеон.

Мишина, О. (ред.) (1989) *Справочник членов Союза художников СССР*. Т. 2. М.: Советский художник.

Справочник членов Союза художников СССР. Т. 2 (1973) М.: Советский художник.

Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press.

Krauss, R. (1985) 'Corpus Delicti', *October*, 33, pp. 31–72.

Mahon, A. (2005) *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968*. New York: Thames & Hudson.

Irina Yuryevna Chmyreva

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

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-8643-2872>

Russian State University named after A. N. Kosygin,

1 Malaia Kaluzhskaia st., 119071 Moscow, Russian Federation

DUPLICITY, PUPPETS, AND CIRCUS. CHARACTER CONTROL IN THE PAINTINGS OF VLADIMIR PAVLOVICH NEKLIUDOV

ABSTRACT

In the article, the researcher examined the work of the Soviet and Russian artist Vladimir Pavlovich Nekliudov (1938–2021), a Corresponding Member of the Russian Academy of Arts and a renowned muralist. The author studied Nekliudov's creative legacy, particularly his easel works from the 1990s and 2000s, imbued with the artist's reflections on the difficult times he lived through. The researcher focused on the evolution of female images, which became a metaphor for a broken destiny and allowed the artist to express his subconscious desire for dominance, unrealized in his work. This most fruitful period of his life coincided with the collapse of the USSR and the loss of a major commission, which prevented Neklyudov's monumental art plans from being realized.

KEYWORDS

Vladimir Pavlovich Nekliudov; Soviet art; Moscow art of the 1990s; painting; circus theme; puppet; double; mannequin; dungeon; symbolism; subconscious.

REFERENCES

Andreeva, E. (2012) *Ugol nesootvetstviia. Shkoly nonkonformizma. Moskva – Leningrad, 1946–1991* [Angle of Nonconformity. Schools of Nonconformism. Moscow–Leningrad, 1946–1991]. Moscow: Iskusstvo – XXI vek Publ. (in Russian)

Bychkov, I., Vasiliev, N. (2024) *Sovetskaia monumental'naia mozaika iuga Rossii. 1937–1991* [Soviet Monumental Mosaic of the South of Russia. 1937–1991]. Moscow: Kuchkovo pole-Muzeon Publ. (in Russian)

Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press.

Krauss, R. (1985) 'Corpus Delicti', *October*, 33, pp. 31–72.

Mahon, A. (2005) *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968*. New York: Thames & Hudson.

Mishina, O. (ed). (1989) *Spravochnik chlenov Soiuza khudozhnikov SSSR* [Directory of Members of the Union of Artists of the USSR]. Vol. 2. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)

Spravochnik chlenov Soiuza khudozhnikov SSSR [Directory of Members of the Union of Artists of the USSR]. Vol. 2 (1973) Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)

Vremia peremen. Iskusstvo 1960–1985 v Sovetskom Soiuze [Time of Change: Art in the Soviet Union 1960–1985] (2006). St. Petersburg: Palace editions Publ. (in Russian)

УДК 7.097; 77.04

Наталья Гавриловна Дружинкина

доктор исторических наук, профессор. nat_druzhin@mail.ru

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Россия, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18. 191186

ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ НЮАНСЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ РОССИИ XIX–XX ВЕКОВ И ЖИВОПИСЬ

АННОТАЦИЯ

В данной статье изучается роль визуальных источников в преподавании истории России XIX–XX вв. Исследуется специфика современных подходов в изучении истории Отечества и классификация визуальных материалов как рода вспомогательных исторических дисциплин. В данной статье рассматривается история России как история репрезентации основных ее вех в знаковых фотографиях ведущих мастеров XIX–XX вв. Развитие фотографии определило, с одной стороны, документально-протокольную фиксацию основных моментов отечественной истории; с другой — образное закрепление в сознании ключевых, типовых, культовых фигур и знаковых кадров-событий, ставших архетипами национальной самоидентификации нескольких поколений. Выясняется роль и значение фотографии как вида искусства (в сравнении с живописью) в исторических исследованиях и влияние истории России на формирование общественной позиции ее авторов — художников-фотографов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

История России; фотография; кадр; снимок; событие; уличное фото; живопись; методика преподавания; визуальные источники.

Проходившая с 15 июля по 15 октября 2025 г. в ЦВЗ «Манеж» в Санкт-Петербурге выставка «Фотоискусство. От дагерротипа до искусственного интеллекта» подтверждает огромный интерес к истории фотографии в ее связях с социальной жизнью России, взаимодействию со СМИ, влиянием на графику, живопись, кинематограф, цифровую реальность. Фотография активно участвует в формировании мировоззренческих установок, настроений и чаяний общества, в ней закрепляется государственная символика, идеалы и приоритеты

внутренней и внешней политики страны, отражается энергетика общественной жизни, выявляется социодинамика, культурологическая составляющая эпохи.

В исторической науке огромное значение имеет «аудиовизуальный документ» («технотронный документ») – кино-, фото-, фоно-, видео-демонстрация разных аспектов события или факта. Для них также особенно важна эстетическая составляющая.

Сегодня актуальным становится формирование и создание истории Отечества в кинофотодокументах (Магидов, 2005, с. 14). Особое место отводится фотографии, происходит оцифровка архивов. Существуют замечательные интернет-ресурсы, такие как «История России в фотографиях» и другие. Оцифрованный материал доступен для обработки любыми способами (индексирование, типологический анализ, компьютерный, количественный и качественный контент-анализ и так далее (Магидов, 2005, с. 29)). Ждут своих исследователей разделы, касающиеся внутривнутриполитической жизни страны, социально-экономического развития России, внешней политики, войн, культуры, повседневности в СССР и т.д. Более того, отдельного внимания заслуживает деятельность фотомастерских, мастеров фотоискусства, как и неатрибутированные фотоснимки, к которым применим искусствоведческий анализ Эрвина Панофски, что сегодня находит свое отражение в ряде публикаций (Нарвский, 2008).

Фотографии – это «ценные документы» эпохи. Существуют целые фотоколлекции как по региональному, так и по тематическому и ведомственному принципам (например, на выставке в Манеже представлены фотографии задержанных из полицейского управления). При этом существует бесконечное разнообразие оттенков и разновидностей, трактовки событий и фактов (Магидов, 2005, с. 21). Причем, это разнообразие может быть обнаружено не только в разных произведениях (сделанных на одном исходном материале), но (что встречается чаще) внутри одного и того же произведения искусства.

Вербальная и невербальная информация в фотографии, связанная с ее происхождением, содержанием и внешними особенностями, заключена чаще всего в мемуарах и материалах СМИ.

Ретроспективная фотография иллюстрирует исторические сочинения, монографии, статьи.

Сегодня особенно важен проблемный подход в изучении и преподавании истории России, внедрение методик, повышающих интерес к истории в целом и к истории Отечества в частности, как и обучение на основе новейших знаний. Введение в научный оборот новых исторических фактов и их интерпретаций, в том числе визуальных источников, способствует этому. Новые подходы

в преподавании нацелены на развитие личности и проявление гражданственности, самоидентификации человека в контексте истории России и мира, что предусматривает и разработку авторских концепций. Разоблачению фейков способствует позитивная просветительская миссия историков с опорой на архивные документы, последовательное изложение событий с акцентами на героическую личностей, что входит в воспитательную составляющую учебного процесса.

Сегодня проблема авторских прав на фотографический снимок по-прежнему актуальна. Создание фотографии совпадает по времени с моментом исторического события – это особенность фотодокумента, который имеет тайну своего происхождения и зашифровывает данные исторического события. Сегодня необходимо внедрение обширного пласта фотодокументов (в частности) в историческую науку, что нуждается в классификации, атрибуции и дополнительных исследованиях фотографий и как средств информации, пропаганды и обучения, и как исторических источников, и как произведений искусства. Наглядное и образное звучание фотографий (с возможностью выделения жанров фотопортрета, пейзажа и др.) отражает веяния своего времени, существенно дополняет представления об исторической эпохе. Необходимо ввести в научный оборот ценные фотоснимки из незаслуженно забытых журналов: «Солнце России», «Огонек», «Нива», «Хроника», «Пламя» и др. Выставки фотографий напоминают об этом.

Фотография служит бесценным историческим источником и нуждается в атрибуции. Как бесценный документ эпохи – с одной стороны, и ее собирательный образ – с другой, стремящийся к цельности и всесторонности, полноте и высокохудожественности. Эстетические качества фотографии ставят ее в один ряд с реалистическими (и даже гиперреалистическими) произведениями живописи. Фотография доходит до типизации и обобщения лучших произведений реализма.

Сегодня живописи приходится освобождаться от такого соперничества и искать свою «чистую форму», например, через абстракцию. Живопись уходит от прямого истолкования сюжета и формы через новизну соотношения цветовых пятен в утробе цветовой палитры, распыляемой по наитию на материальный объект, или дематериализуя живопись вовсе.

Всевластию природы в живописи наступит завершение, натура от этого не погибнет на холсте, а преобразится в волшебстве кристаллов краски при доминирующем значении цвета.

История России окажется прочувствованной подсознательно, через символы и детали, через ассоциативный ряд восхождения от абстрактного к конкретному.

Фотография сохраняет вспомогательную роль для изучения истории России и трансформации средств живописи. Живопись стремится к деконструкции и дематериализации сегодня особенно, когда параллелизм фотографии и живописи в трактовке событий ослаб. В отличие от фотографии, в живописи добавляется композиционная театральность и психологическая мелодраматичность.

Безусловно, с момента вхождения фотографии в жизнь в живописи, как и в фотографии в отношении истории России наблюдается тематический параллелизм. Бесспорно, визуализированы ключевые события истории России в фотографии в силу моментальности съемок, особенностей репортажной и уличной видов фотографии, снимков-фотофиксаций событий, фрагментов больше, отмечаются и попадают в кадры даже незначительные (казалось бы на первый взгляд) нюансы повседневной жизни разных губерний Российской империи, как и, например, полевой жизни в военных походах, быта, труда и отдыха крестьян, рабочего люда, купеческого торга, священнического служения, а также членов Императорской фамилии, государственных праздников и т.д. как неизвестных фотографов, так и знаменитых мастеров фотографических ателье, которые неустанно трудились и сохранили для потомков образ России, меняющейся из года в год, разной, другой, революционной, военной, колхозной, деревенской, индустриальной, городской, писательской среды и т.д.

Порой фотография подстегивала и направляла видение художников в нужном направлении, будь то художников-передвижников или мастеров сурового стиля, концептуального искусства.

Все стремились к лаконизму подачи визуального материала, четкости силуэтов, знаковости формы, контражурности. Запечатленная биоритмика жизни общества в фотографии сродни историко-революционной картине, исторической живописи в целом. Типажи и характеры, сохраненные в фото, переходят в живопись, трансформируются в ней с небывалой силой воздействия на зрителя с помощью цвета, света, фактуры, текстуры красочного слоя в неподражаемой авторской композиции и манере исполнения.

Мышление фотографа и художника фигуративно, с одной стороны, и абстрагировано – с другой, особенно в авангарде.

История России нуждается и в фотографии, и в живописи, т.е. в визуализации причинно-следственных связей произошедшего и происходящего на наших глазах.

Пропагандистские (в политике), порнографические, коммерческие (в рекламе) и другие аспекты искусства делают определенный крен в разные стороны в зависимости от индивидуального творческого видения разных мастеров. Масштаб личности, талант художника, выпестованный средой, временем, эпохой, школой, страной, входит в учет всех предпочтений для обозначения целей фотографов, художников, живописцев.

Техника исполнения подчиняется эстетическим (и идеологическим — особенно в СССР) целям. Живопись и фотография работают то на равных, то опережают друг друга, то отрицают друг друга, то входят друг в друга с присущей им эпатажностью, разбередив «старые раны» друг друга.

В этом смысл взаимодействия — в ассоциативности, в использовании “кусков” реальности из снимков в монтаже, композиционных схем, “недосказанности” разных видов искусств вплоть до манипуляций друг другом (например, в живописи фотореализма).

Они способны создать новую историческую мифологию (особенно живопись), завуалировать (и даже извратить) событие или сделать комплиментарную фразу-снимок главному герою, воспеть оду вождям, партии, правительству и т.д.

* * *

Русская фотография и живопись всегда приветствовали русский стиль в этно съемках крестьянских жилищ и церквей, национальных костюмов, кокошников. В советский период — это составляющие «советского проекта» — то есть образа жизни советского нового человека, отличающегося от человека капиталистического общества.

Имперскость была возвеличена и в фотографии, и в картинах художников. Имперскость проявилась в безграничных пейзажах России, в многонародности, в многонациональности ее обитателей.

Фотографии словно бы расщепляют социальную действительность на портреты, пейзажи, общезначимые мероприятия (например, парады, встречи и т.д.). Живопись отвечает тем же, но слабее, не реагируя на «мелочные» явления, вернее, — не способная на быстрые, скорые прочтения событий, выбирающая и обобщающая их, дифференцирующая по определенному признаку, используя фото-выборку.

История России оказывается проиллюстрированной и выверенной только вкуче (т.е. в союзе) фотодокументов, пикториальной фотографии, изобразительных искусств, кинематографа.

Знакомство России с фотографией началось в 1839 г., когда член-корреспондент Академии наук России Иосиф Гамель отправился в Англию для знакомства с методом калотипии и, подробно его изучив, выслал описание и несколько фотоснимков.

Первым метод Генри Фокса Тальбота в искусстве фотографического изображения освоил и опробовал выдающийся русский химик и ботаник, академик Юлий Фрицше, сделав снимки листьев растений.

23 мая 1839 г. на заседании Санкт-Петербургской академии наук Фрицше выступил с «Отчетом о гелиографических опытах», в котором дал исчерпывающий анализ способа Тальбота по материалам, представленным Гамелем. Находя калотипию пригодной для выполнения научных снимков с плоских предметов, Фрицше предложил существенно модернизировать этот способ – рекомендуя заменить во время проявления применявшийся Тальботом тиосульфат натрия (гипосульфит) аммиаком, и на практике доказал, насколько это улучшает изображение. Также вклад в историю развития фотографии в России внесли Алексей Греков, открывший в 1840 г. первый в России «художественный кабинет» для портретной фотосъемки, и Сергей Левицкий, который сделал свои первые фотографии на Кавказе. Его дагерротипы с изображениями Пятигорска и Кисловодска получили золотую медаль на Международной выставке в Париже.

Левицкий первым в Европе ввел декоративные сменные фоны и предложил ретушировать негативы для уничтожения или уменьшения технических недостатков. В 1845 г. Левицкий уезжает в Италию для повышения технического уровня в области дагерротипии. Там снимает виды Рима и портреты русских художников, проживающих в Италии. Вернувшись на родину, становится профессиональным фотографом, открыв дагерротипную мастерскую под названием «Светопись» 22 октября 1849 г. в Петербурге напротив Казанского собора. В 1867 г. Левицкий там же открывает фотоателье, в котором предоставлена богатейшая галерея портретов выдающихся русских писателей, художников и общественных деятелей. Здесь им и проводились опыты по применению в портретной фотографии электрического света и по сочетанию солнечного света с электрическим (Ил.1).

Другим известным мастером 1850-х гг. был Андрей Деньер. Выпускник Академии художеств, открывший в 1851 г. в Петербурге «Дагерротипное заведение художника Деньера», он первым создал альбом, в который вошли фотопортреты известных деятелей русской культуры: путешественников, ученых, врачей, артистов, писателей. В 1887 г. в России появился «Фотографический вестник» – первый журнал, посвященный вопросам фотографии. Идея его



Ил. 1. Сергей Левицкий. Цесаревна Мария Федоровна с сыном Ники.
Санкт-Петербург, (1870).

URL: https://portal.rusarchives.ru/evants/exhibitions/mf_exp/35.shtml

создания принадлежала почетному члену Императорского Русского Технического общества Павлу Ольхину. В этом журнале Ольхин помещал не только теоретические выкладки, но и практические рецепты, химические составы и методы обработки фотоматериалов.

В 80-х гг. XIX столетия появляется жанр публицистического фоторепортажа. Его основоположником в России стал Максим Дмитриев, открывший в 1886 г. свою мастерскую в Нижнем Новгороде. Наиболее известными являются его «Волжская коллекция», в которой представлены фотографии Волги, снятые от истоков до устья в среднем через каждые четыре версты, и альбом «Неурожайные 1891–92 гг. в Нижегородской губернии». Он также создал альбом

Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. и фотопортреты А. М. Горького и Ф. И. Шаляпина.

Последние годы XIX столетия явились периодом широкого применения фотографии в науке и технике. В связи с этим необходимо упомянуть имя Евгения Буринского – основоположника русской судебной фотографии, с 1894 г. – сотрудника Российской академии наук.

В свою очередь, Климент Тимирязев был не только крупным ученым, но и фотохудожником, прекрасно владевшим техникой передачи красоты природы на фотографическом снимке. За серию совершенных и великолепных диапозитивов, на которых изображены растения и природа, он был удостоен серебряных медалей в 1895 г. на Московской фотографической выставке, а годом позже – на Нижегородской всероссийской промышленной выставке. Кроме этого, Тимирязев, несомненно, являлся крупным мастером ландшафтной фотографии в России.

Многие русские фотографы-изобретатели стремились расширить возможности фотографии как вида искусства. В связи с этим необходимо вспомнить Ивана Болдырева (Ил. 2). Во время поездки в Крым он испытал свой короткофокусный фотообъектив, позволяющий при портретной групповой съемке передавать не только линейную, но и воздушную перспективу. С помощью своего короткофокусного фотообъектива и моментального фотозатвора Болдырев достиг заметных успехов при фотосъемке пейзажа из окна вагона поезда и портретов.

На рубеже XIX–XX вв. русские фотографы полноправно участвовали в международных выставках и салонах, состояли членами международных фотографических обществ. А их работы оценивались самыми престижными премиями и наградами.

Среди фотографов-художников начала XX в. выделялся своими жанровыми снимками на темы крестьянской жизни Сергей Лобовиков. Будучи участником многочисленных международных выставок, он удостоился наград на Всемирной выставке в Париже (1900), Международной фотографической выставке Петербургского фотографического общества (1903), Дрезденской выставке (1909), в Будапеште (1910) и других. Фотомастер был членом-корреспондентом Дрезденского общества развития фотографии, а в 1910 г. стал почетным членом Лондонского фотографического салона. В первом десятилетии прошлого века большой вклад в русскую портретную и жанровую фотографию внесли многие известные и талантливые фотографы: К. Даутендей, В. Каррик, К. Бергамаско, К. Шапиро, М. Панов, Д. Никитин, А. Бунте, М. Ревенский,



Ил. 2. Иван Болдырев. Из «Донского альбома». 1875–1876.
URL: <https://www.photographer.ru/events/afisha/3758.htm#2>

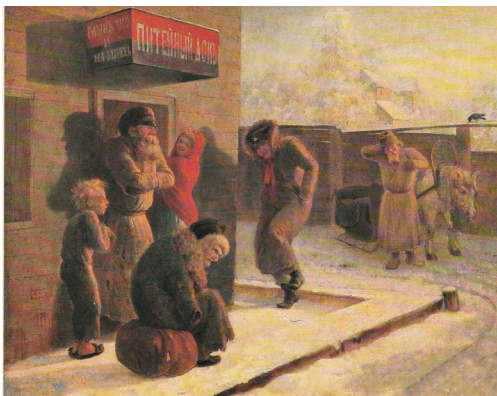
И. Хмелевский, Н. Чарушкин, А. Карелин, С. Соловьев, Н. Барцевский, А. Трапани, С. Лобинов, К. Булла, Н. Свищов-Паола, М. Наппельбаум и др. В начале XX в. в работах фотомастеров все еще заметно влияние живописи. Подтверждением этому служит необычайная популярность в России так называемых «крашенок» (раскрашенных фотографий). Раскраска проводилась вручную с помощью кисти и красок. Она приближала фотографии к любимому народом жанру портретной миниатюры.

О характере взаимодействия фотографии и живописи дают сопоставления произведений на общие темы, например, ночлежного и питейного дома в фотографии Михаила Дмитриева «Водки не пить. Песен не петь. Вести себя тихо». Ночлежный дом Бугрова перед открытием. Кулачный бой» (1897–1903, ил. 3) и картины Леонида Соломаткина «Питейный дом» (1870-е, ил. 4), где фрагментарно даны сцены у стены дома, бедные люди (по Ф. М. Достоевскому) застигнуты врасплох.

Как отмечают исследователи, «в тематическом комплексе жанра середины XIX века можно заметить избирательное родство ситуаций, группирующихся вокруг всякого рода ритуализированных форм быта – это свадебные церемонии



Ил. 3. Михаил Дмитриев.
«Водки не пить. Песен не петь. Вести себя тихо». Ночлежный дом Бугрова перед открытием. Кулачный бой. 1897–1903. Архив аудиовизуальной документации Нижегородской области, Нижний Новгород



Ил. 4. Леонид Соломаткин.
Питейный дом. 1870-е.
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

(«Прерванное обручение» А. М. Волкова, 1860, ГТГ; «Неравный брак» В. В. Пукирева, «Свадьба» Л. И. Соломаткина, 1872, ГТГ), церковная служба или шествие (то же «Неравный брак», а также «Проповедь в селе» и «Сельский крестный ход на Пасхе» В. Г. Перова), наконец, это вообще такие положения, где действие подчиняется условно-этикетным нормам, например, традиционное посещение купеческого дома славильщиками на праздник Рождества (картина Л. И. Соломаткина «Славильщики», 1872, ГТГ – в нескольких вариантах) или церемония проводов начальника в доме мелкого чиновника («Проводы начальника» А. Л. Юшанова, 1864, ГТГ). Сюда же можно отнести и весьма популярные в живописи второй половины XIX века сцены трапез и чаепитий, которые тоже являлись одной из устойчивых в русском обществе форм бытового церемониала («Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» В. Г. Перова, «Чаепитие в Марьиной роще» Л. И. Соломаткина, 1865, ГЭ, и др.). Все это те случаи, когда сама жизнь инсценирует, представляет себя в зрелищных, картинных формах. Пространство изображения уподобляется планшету сцены, где разыгрываются жизнеспособные мизансцены. Таким образом, жанр 60-х годов как будто возвращается в русло традиционных способов организации действия и канонов картинного восприятия, издавна принятых в академической школе. Однако это совпадение насквозь иронично» (Алленов, Евангулова, Лившиц, 1989, с. 342).



Ил. 5. Владимир Маковский. Ночлежный дом. 1889.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Безусловно, для живописи Соломаткина не прошло даром влияние жанровой живописи П. М. Шмелькова, В. Г. Перова и творчества малых голландцев, которое он изучал в Эрмитаже. Рисунок художника всегда чётко, а яркость и насыщенность колорита словно унаследованы от П. А. Федотова, хотя есть в его работах и узнаваемые «соломаткинские» синий и ночные тени с золотистыми подсветами, которых не найдешь, пожалуй, ни у кого из русских жанристов-шестидесятников.

Решая даже самые сложные композиции, Соломаткин позволяет себе не пользоваться натурой, заменяя ее зрительной памятью, живым воображением. Вне Академии он часто писал *alla prima*, быстро и решительно. Именно в этой еще довольно новаторской для того времени технике раскрывал он жизнь улицы, питерских окраин с ночлежными и питейными домами. Для его жизненного и неожиданно необычайно современного в наше время искусства характерно прямое и непосредственное сопоставление поэзии и прозы, высокого и низкого, правды и иллюзии.

Даже уличные жанровые сценки у Соломаткина звучат щемящей грустно-ироничной нотой, какой не найдешь ни у Перова, ни у Федотова, истоки его



Ил. 6. Иосиф Кордыш.
Два лирника из местечка Воронково
с мальчиком-поводырем. 1860-е.
Из открытых источников



Ил. 7. Иван Ерменев. Поющие
слепцы. 1770-е. Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург

стилизации, скорее всего, лежат в исходной позиции, с которой художник начинал свое путешествие-наблюдение, — он никогда толком не уходил от тех людей, которых изображал всю жизнь с проницательностью фотографа, но не забывая про возможности живописной стилизации. Соломаткин не присоединился к передвижникам, их суровый обличительный тон был чужд его поэтической кисти. Соломаткин разнообразен — и по технике, и по настроению, и по тематике. Он умеет быть торжественным и возвышенным (как в «Открытии памятника Екатерине II»), таинственным и наблюдательным, почти иллюстратором Достоевского (как в «Свадьбе») (Нестерова, 1998). С убедительностью фотографа эту тему раскручивает и Владимир Маковский (Ил. 5), оперируя всей широтой раскрывшейся уличной перспективы и пространственными планами.

В случае с бродячими слепыми музыкантами фотографу Иосифу Кордышу (Ил. 6) явно подсказал сюжет художник XVIII в. Иван Ерменев (Ил. 7).

С начала 1870-х гг. Илья Репин выступает как художник-демократ; он отстаивает принципы народности художеств, творчества, борется против далёкого от жизни академического искусства. Создает поистине народные типажи. После поездок на Волгу, где Репин наблюдал жизнь бурлаков, и длительной работы над этюдами он пришёл к её глубокому и яркому истолкованию в картине «Бурлаки на Волге» (1870–1873) (Ил. 8). Картина обличает эксплуатацию народа и вместе с тем утверждает скрытую в нём силу и зреющий протест. Репин передал индивидуальные неповторимые черты измученных тяжёлой работой героев картины, наделённых большой духовной красотой. Эта работа Репина стала новым явлением в русской живописи: жанровое произведение приобрело



Ил. 8. Илья Репин Бурлаки на Волге.
1870–1873. Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 9.
Неизвестный фотограф. Бурлак. 1904.
Из открытых источников

монументальный характер, став обобщающим изображением современной жизни. Типы бурлаков можно увидеть в фотографиях (Ил. 9).

И Репин и фотографы отстаивали принципы народности творчества в противостоянии с академизмом: продемонстрировали свою близость к простому народу, приверженность к национальным мотивам, интерес к индивидуальным чертам своих новых героев.

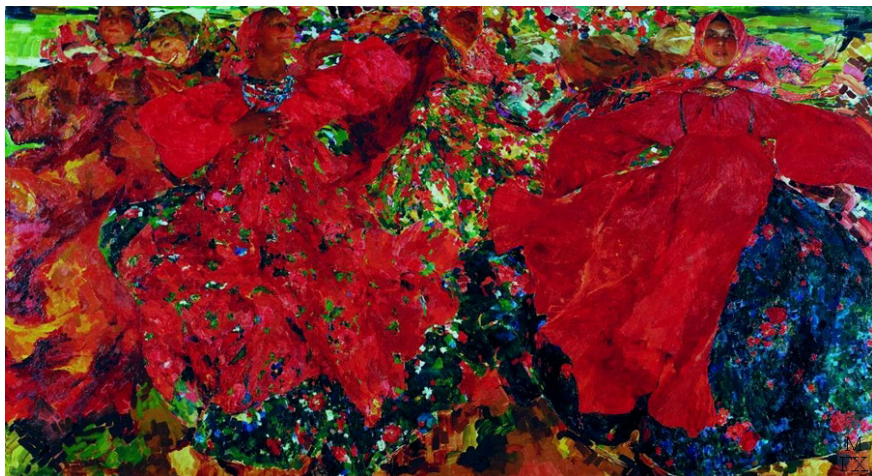


Ил. 10. Неизвестный фотограф. Воскресенье: поп с попадьей в гостях у помещика. Конец XIX — начало XX в. Из открытых источников



Ил. 11. Василий Перов. Чаепитие в Мытищах, близ Москвы. 1862. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Художники часто «сгущали» краски, обличая негативные стороны увиденной действительности или повинуюсь своей обличительной программе. Сравним: неизвестный фотограф «Воскресенье: поп с попадьей в гостях у помещика» (Ил. 10) и картину Василия Перова «Чаепитие в Мытищах» 1862 г. (Ил. 11). А вот Филипп Малявин усилил праздничное феерическое ощущение от деревенского хоровода в своей картине «Вихрь» (1906, ил. 12) по сравнению с фотографиями, носящими единичный краеведческий характер (Ил. 13).



Ил. 12. Филипп Малявин. Вихрь. 1906. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 13. Неизвестный фотограф. Деревенские дети. Воскресенье. Около 1900.
Из открытых источников

Фотографии могут рассматриваться как документы эпохи, среди которых встречаются почти что зеркальные живописным произведениям снимки. Например, Евгений Пиотрковский («Сказка», 1916) смоделировал в своей постановочной фотографии сцену известной картины Виктора Васнецова (Ил. 14, 15).



Ил. 14. Евгений Пиотрковский.
Сказка. 1916.
Из открытых источников



Ил. 15. Виктор Васнецов. Аленушка.
1881. Государственная
Третьяковская галерея, Москва

Виктор Васнецов – один из основоположников русского модерна в его национально-романтическом варианте, особого «русского стиля» внутри общеевропейского символизма и модерна, преобразовал русский исторический жанр, соединив мотивы средневековья с волнующей атмосферой поэтической легенды или сказки; впрочем, и сами сказки зачастую становятся у него темами больших полотен. От сказочного персонажа своей «Аленушки» он пришел к типичным для модерна декоративным картинам-панно (например, «Три царевны подземного царства», 1881, ГТГ), переносящим зрителя в мир грез.

Но далеко не сразу Виктор Михайлович обратился к былинным сюжетам и масляной живописи, на первых порах отдавая предпочтение жанровым сценам и графике. Это наложило сильный отпечаток на все его последующее творчество. Лучшие полотна этого художника несут на себе след уверенной и точной руки. Многие из них явно «графичны», «иллюстративны» по манере исполнения. Цвет на этих картинах является только второстепенным инструментом, лишь помогающим максимально мощно выразить высокую концентрацию образной энергии, передающую зрителю ясно ощутимый внутренний импульс.

Тем не менее, несмотря на весомый духовный посыл, произведения Виктора Михайловича глубоко лиричны, романтичны по своей сути и весьма самобытны по стилистике. Полностью перейдя к историческим и сказочным сюжетам, художник Васнецов создал новое, «национальное» направление в современной ему российской живописи. Его «Витязь на распутье», «Царь Иван Васильевич Грозный», «Богатыри», многие другие картины воспевали поэтическую красоту русского народного фольклора, подчеркивали значимость национальной истории. Для фотографии такие вещи в тот период были проблематичны в осуществлении (Сегодня на выставке в «Манеже» можно увидеть серию «Русских сказок» (1999) Ольги Тобрелутс (Ил. 16), где фантастическая реальность создана на основе фотешопа, графических пакетов и таланта, чутья мастера, неподражаемой эффектности и стильности.)

Безусловно, фотография уловила у живописи и импрессионистичность, и декоративность, и здесь взаимообмен был на взаимовыгодной основе (Ил. 17, 18). С 1906 г. Борис Кустодиев выступал с сериями картин на темы праздничного крестьянского и провинциального мещанско-купеческого быта («Ярмарки», «Деревенские праздники», «Масленицы», «Балаганы»); для этих работ характерны развёрнутая повествовательность, яркая многоцветность, жизненная достоверность в деталях и сближающие Кустодиева с практикой модерна линейно-плоскостное, декоративное решение композиции, игра разномасштабными фигурами и планами.



Ил. 16.
Ольга Тобрелутс.
Из серии «Русские сказки».
1999.
Из открытых источников



Ил. 17. Неизвестный фотограф. Торг. Из открытых источников



Ил. 18. Борис Кустодиев. Ярмарка. 1906.
Государственная Третьяковская галерея. Москва

Как известно, основатель российского фоторепортажа Карл Булла открыл свое первое фотоателье в 1875 г. в Петербурге, где он в течение десяти лет будет заниматься павильонной портретной фотографией. К модному фотографу выстраивались очереди из желающих всех сословий петербургского общества – от бедняков и студентов до дворянства и представителей российской литературы. В середине 1890-х гг. он стал мастером уличной фотографии.

В 1894 г. Министерство внутренних дел разрешило выпускать «бланки открытых писем, изготовленных частным образом», которые теперь известны как «фотооткрытки». На оборотной стороне располагаются бланки и надписи, а на внешней – снимки с видами городов или значимых событий. Эти открытки распространяли в формате международных служб, а значит, они уходили и за границу. Карл Булла открывает типографию для печати открыток и начинает работать в жанре фоторепортажа. В интересы хроникера входит все: уличные сцены, архитектура, транспортные средства и представители самых разных профессий – от пожарного до сестры милосердия. Снимки в его исполнении продаются в собственном фотоателье мастера, а также публикуются на страницах самых известных русских и зарубежных газет и журналов, что и дает начало настоящей известности Карла Буллы.



Ил. 19. Карл Булла. Урок гимнастики в Сиротском институте Ведомства учреждений императрицы Марии. Санкт-Петербург, 1900-е. Из открытых источников



Ил. 20. Карл Булла. Сенная площадь. 1900–1902. Из открытых источников

Булла занимался благотворительной деятельностью и в 1904 г. стал попечителем Мариинской школы глухонемых. За серию снимков сиротских домов (Ил. 19) в 1910 г. ему было присвоено звание потомственного почетного гражданина Санкт-Петербурга.

Булла стал активно заниматься фоторепортажем, снимая повседневную жизнь: булочников, разносящих сдобу; пожарных, воюющих с огнем; сестер милосердия, наводнения, затмения солнца и другие события (Ил. 20–22).



Ил. 21. Карл Булла. Столовая для бедных. Санкт-Петербург, Гавань, 1911.
Из открытых источников



Ил. 22. Карл Булла. Жители Петербурга наблюдают солнечное затмение
4 апреля 1912 года. Из открытых источников



Ил. 23. Карл Булла. Федор Шаляпин и Александр Куприн. Санкт-Петербург, 1913. Из открытых источников



Ил. 24. Карл Булла. Осип Мандельштам, Корней Чуковский, Бенедикт Лившиц и Юрий Анненков. 1914. Из открытых источников

Открытки, которые продавали в его ателье, стали пользоваться все большим спросом, его работы напечатали в журнале «Нива». Самое популярное иллюстрированное издание впервые опубликовало его снимок в 1897 г. и прославило фотографа по всей России.

Именно по фотографиям Карла Буллы мы знаем облик Федора Шаляпина, Льва Толстого, Ильи Репина, Осипа Мандельштама, Корнея Чуковского и др. – как живых людей, на лицах которых отражаются переживания и настроения (Ил. 23, 24).

В 1904 г. мастер получает разрешение снимать виды столицы и различные мероприятия. Он работал на самых значимых мероприятиях: снимал запуск первого автомобиля на бензиновом двигателе и празднование 200-летия столицы, делал крупные репортажи (например, сфотографировал все вокзалы от Москвы до Санкт-Петербурга). При этом Карл Булла продолжал работать в жанре репортажно-портретной съемки. Именно к этому периоду относятся наиболее известные его царские снимки Николая II с семьей (Ил. 25) и др.

Официальный фотограф Министерства Императорского двора, Императорской Публичной библиотеки, Управления Санкт-Петербургского градоначальства, Российского общества Красного креста, Императорского Российского пожарного общества и множества других учреждений столицы, официальный



Ил. 25. Карл Булла. Император Николай II прибыл в Петербург для участия в праздновании 300-летия дома Романовых. 1913. Из открытых источников

иллюстратор журналов «Нива», «Огонек», «Петербургская жизнь», «Столица и усадьбы», Булла фиксирует все стороны жизни столицы, оставив потомкам уникальные документы эпохи.

Фотографии Буллы сродни сумеречному искусству в «неуловимой плавке времени» (Сонтаг, 2016, с. 28), он дарует событиям жизни бессмертие, а зрителям «иллюзию владения прошлым» (Сонтаг, 2016, с. 20), а также пространством. Фотосвидетельства Буллы всегда нацелены на моральный фактор. Причем, эпизоды истории могут связаны в фотографии, а могут быть не связаны. Придание ценности событиям и изображенным сценам и лицам, идеализация, возвеличивание всегда приветствовалось в искусстве и фотографии. Расширение реальности и желание фотофиксировать поверхности вокруг, приумножая их в поисках красоты, достойного изображения – вот что привлекает фотографов. Фотограф может показывать жизнь в ее общечеловеческих, родовых качествах, вечных темах, а может запечатлеть политические столкновения, заострить восприятие исторического момента, чему он является свидетелем. И это смелый поступок, где выявляется гражданская позиция художника. Важно видение художника, его способность открыть и зафиксировать разные миры, наблюдаемые им в повседневности, нормальных людей в ненормальных обстоятельствах и т.п.

Очередную фотомастерскую по адресу Невский, 54 Карл Булла открывает уже как общепризнанный мастер, обладатель многих почетных наград (крест Румынской короны от короля Румынского, орден «Звезда Льва и Солнца» от шаха Персидского, кавалерский орден Итальянской короны от короля) и словенный купец (позднее Булле было пожаловано и личное дворянство). В прославленной фотомастерской Карл Булла работает вместе с сыновьями, которые продолжают дело отца. Хотя оба его сына, Виктор и Александр, стали известными фотографами, судьба их сложилась несчастлива. Известнейший павильонный фотограф Александр Булла по обвинению в контрреволюции был сослан на Беломорканал, после освобождения в 1934 г. переехал в Москву, в 1943 — умер.

Виктор Булла снимал события революции в октябре 1917 г., создал цикл снимков, посвященных Ленину, Зиновьеву, Каменеву, Сталину, был по существу штатным фотографом Смольного. Однако по ложному доносу в июле 1938 г. он был арестован, спустя несколько дней подписал «чистосердечное» признание, а в октябре того же года — расстрелян. У Виктора был сын, Юрий, тоже ставший фотографом. Он работал фотокорреспондентом газеты «Ленинские искры», но в 1941 г. погиб на ленинградском фронте.

Казалось бы, внеисторические вещи и детали способны со временем стать историческими, а аномальные с точки зрения морали — могли стать эталонами красоты. Фотографы отец и сыновья Булла оставили и постановочные фотографии портретируемых современников, и их характеры через внезапную моментальную съемку.

Виктор Булла уделял больше внимание фоторепортажу. Свою фотографическую деятельность он начал на фронте Русско-японской войны. Его фронтовые репортажи печатались тогда во всех газетах и журналах. Снимал он и петербургские события 1917 г. Одна из самых известных фотографий тех дней — расстрел войсками Временного правительства мирной демонстрации 4 июля 1917 г. — была сделана с крыши здания фотографического салона Буллы на Невском проспекте, 54. (Ил. 26).

Во время советской власти братья Булла продолжали заниматься любимым делом. Виктор Карлович стал заведующим фотографией, находившейся по адресу бывшего семейного ателье. Он снимал политических деятелей и стал одним из создателей «фотоленинианы» (Ил. 27), работал фактически в качестве штатного фотографа Смольного.

В 1928 г. состоялась выставка «Советская фотография за 10 лет», на которой Александр и Виктор Булла представили 30 фоторепортажей — больше, чем кто-либо из других участников. За свои работы они получили почетный диплом, что означало признание их профессионализма.



Ил. 26. Виктор Булла. Расстрел февральской демонстрации на Невском проспекте. Петроград, 1917. Из открытых источников

Фотографию всегда интересовала жизнь верхов общества, аристократии и низов общества, бедноты, пролетариев. Город Петербург становится ареной противоречий, крайностей, роскоши и нищеты, особенно в уличной фотографии революционных лет. В фотографиях Виктора Буллы есть насыщенные перекрестки, снятые сверху, особенно в момент революционных стычек восставших с правительственными войсками.

«Фотография предоставляет полуфабрикат истории, полуфабрикат социологии, возможность полуфабрикатного участия» (Сонтаг, 2016, с. 104). «Быстрое зрение» в фотографии подводит к «краю реализма» (Сонтаг, 2016, с. 165), – как справедливо писала С. Сонтаг, – «фотография сама – реальность, реальный объект зачастую представляется ее бледным вариантом» (Сонтаг, 2016, с. 194).

Систематической, специальной фотолетописи революционных событий начала XX в., естественно, не велось. Однако примерно 50 документов сохранилось. «Так, начальный этап революции показан на снимке, запечатлевшем фрагмент январской забастовки рабочих на Путиловском заводе в Петербурге. Небольшая группа бастующих рабочих стоит у ворот на заводском дворе. Фотографу удалось зафиксировать некоторые эпизоды событий, развернувшихся



Ил. 27. Виктор Булла. Ленин произносит речь на митинге, посвященном закладке памятника Карлу Либкнехту и Розе Люксембург на пл. Урицкого. 1920. Из открытых источников

9 января 1905 г.: войска у Зимнего дворца накануне “Кровавого воскресенья”, народ на площади после этих событий, митинг рабочих и студентов у здания Петербургского университета; проход студенческой демонстрации по одной из городских набережных; эпизод похорон жертв 9 января и др.» (Магидов, 2005, с. 110). Много сделал Карл Булла с сыновьями.

Карл Булла и его сыновья оставили грандиозное фотографическое наследие. Их снимки представлены в коллекциях Государственного Эрмитажа, Российской национальной библиотеки, Государственного музея истории Санкт-Петербурга, а также частных собраниях. В Государственном архиве кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга содержится до 200 тысяч стеклянных негативов. Часть фотографий уцелела только благодаря дальновидности Виктора, который начал передачу государству архива и за три года до ареста успел передать более 130 000 негативов, из которых почти половина была создана Карлом Буллой или при его участии.

Следует отметить, что в истории фотографии встречаются и фото-инсценировки исторических событий, постановочные тематические фото-реконструкции, которые ставят под сомнение подлинность факта.

Тем не менее, композиционные и тематические фотоснимки определяли выбор тем на историко-революционные сюжеты в искусстве (прежде всего, живописи) на долгие годы, вплоть до настоящего времени.

Много фотографий сохранилось, например, революционных событий в Москве на Тверской улице, около Зоологического сада, в районе Кудринской площади и т.д. – на баррикадах, забастовках, событиях февраля 1917 г. Отмечают непоследовательность съемок в этот период, прежде всего о революционном движении в армии и на флоте; отсутствие фотодокументов об участии крестьян в революции. На снимках известного фотографа Николая Свищова-Паолы уловлено настроение революционных масс, сословий. Сохранилось более 200 фотодокументов в коллекции периода Октября 1917 г.

Съемки запечатлели торговлю и рынки, перемещение продовольственных грузов и голод, а также первые шаги в машиностроении, первые паровозы, трактора, судостроительные заводы, текстильные предприятия и многое другое. Как и в живописи, фотография дала импульс новым темам в отражении первых пятилеток, строительства и работы на заводах, проживания вчерашних крестьян в пунктах временного размещения – бараках, строительства метро, Беломоро-Балтийского канала и т.д. Альбомный фонд этого периода отличается разнообразием тематики. Однако слабо освещена в фотографии деятельность государственного аппарата Российской империи и высших государственных органов, Государственной Думы, экономическое положение в царский период, но значительно лучше с этим обстояло дело в советский период.

Интересны фотоальбомы войн: Русской-турецкой 1877–1878 гг.; Крымской войны 1853–1856 гг.; Русско-японской 1904–1905 гг. Представляет особый интерес фотоальбом, затрагивающий проблему пребывания русских военных в Японии. В один из альбомов включены снимки, сделанные петербургским фотографом Сергеем Прокудиным-Горским. Царские встречи и смотры составили целые специальные фотоальбомы.

«Иллюстрированная летопись Русско-Японской войны» – издание редакции «Нового журнала иностранной литературы», где на 1248 страницах помещено 1275 фото-иллюстраций или рисунков с фотографий кораблей, мест сражений, эпизодов военно-полевой жизни, портретов героев войны и др. Журнал «Нива» выходил с фоторепортажами Виктора Буллы и Петра Оцуа. Многим снимкам присуща фотогеничность.

Первая Мировая война нашла свое отражение в фотографии, но, естественно заметна фрагментарность и ограниченность в освещении событий, как и в случае Гражданской войны, а также Гражданской войны в Испании 1936–1937 гг., где принимали участие советские добровольцы. История Советско-финляндской войны мало освещена и в фотографии, и в искусстве.

Вторая Мировая война хорошо представлена в фотогалерее победителей, в частности, Нюрнбергский процесс в съемках фотокорреспондента фотохроники ТАСС Евгения Халдея.

На периодизацию истории фотографии XX–XXI вв. можно экстраполировать опыт истории искусств или общеисторическую периодизацию: рубеж XIX–XX вв; период Первой Мировой войны; период между войнами; период Второй Мировой войны; 1950–1960-е гг.; 1970–1980-е гг.; 1990–2000-е гг.; с 2000-х по настоящее время.

В 1920-е гг. сложился фотожурнализм, полиграфический дизайн. «Если главная функция фотографии в 20-е годы – проект и документация (визуальное производство), то в 30-е – это пропаганда и информация. Вся основная проблематика десятилетия глубоко социальна. Фотография флуктуирует между тоталитарно-иконным образом и репортажным аргументом, между индивидуализмом и типизацией» (Левашов, 2016, с. 43). И в России фотография движется от конструктивизма к фоторепортажу. Фотографии становятся своеобразными архивами воспоминаний, которые способны «укрупнить» любое событие, сделать его масштабнее и значимее. «Война, как и фотография, – замена жизни. Только иного типа» (Левашов, 2016, с. 55).

Как справедливо писал Валерий Вальран: «Ранний пикториализм придерживался мировосприятия рубежа XIX–XX веков. Впоследствии его концепции и практика постепенно трансформировались в соответствии с новыми тенденциями. Конструктивистская фотография напрямую вышла из русского авангарда и ее основоположниками были художники. Советская репортажная фотография 1925–1935 годов была либо конструктивистской, либо ассимилировавшей принципы конструктивистской фотографии. Советская пропагандистская фотография 1935–1955 гг. искусственно и насильственно была возвращена к принципам документальной регистрирующей фотографии рубежа XIX и XX веков, так же как советская живопись – к традициям передвижников. Очевидно, что как живопись, так и фотография опирались на те или иные художественные парадигмы» (Вальран, 2018, с. 125–126).

В России-СССР пикториальная фотография способствовала превращению фотодела в вид искусства, обеспечивая свободу творчества и препятствуя



Ил. 28. Иван Шагин. И весело, и страшно.
Товарища Сталина приветствуют юные пионерки.
1935. Из открытых источников



Ил. 29. Портрет Сталина.
1952. Фотограф Иван Шагин,
художник Виктор Семенов.
Из открытых источников

превращению ее в прикладной вид деятельности или инструмент партийной пропаганды (что вело к регрессу). В руках конструктивистов фотография в фотомонтаже выступает как средство и материал для создания произведений искусства, что важно для развития самой фотографии.

Безусловно, успехи фотографии и конструктивистского фотомонтажа, применяемые в том числе и в кинематографе, и в живописи, и в графике, и в рекламе обеспечивают качество и высокий уровень подачи.

Фотография участвовала в сложении иконографии «культы личности» вождя народов (Ил. 28). В советское время раскрашивание черно-белых фотографий приобрело определенный смысл. Раскраска, предназначенная для тиражирования, становилась идеологическим инструментом. Ярким примером этому служит «Портрет И. В. Сталина» (Ил. 29). Этот портрет был широко известен во всем мире, в СССР он расходился миллионными тиражами. Везде он аннотировался как фотография, но именно живопись художника, сгладившая оспины лица «вождя народов», придавшая ему здоровый румянец и золотистый «божественный» оттенок кожи, формировала образ. Но зритель доверял фотографии, фотографическая основа рождала уверенность в правдивости изображения.



Ил. 30. Николай Кулешов. Цветущая юность. 1930. Из открытых источников



Ил. 31. Александр Самохвалов. С. М. Киров принимает парад физкультурников. 1935. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Изготовление крашенек стало своеобразным бизнесом для провинциальных фотографов, которые переснимали старые маленькие фотографии на большой формат и раскрашивали их анилиновыми красителями, удовлетворяя желание заказчиков превратить разрозненные портреты родственников в семейный пантеон. В этих крашенках образ распался на две составляющие: документальную основу, часто очень неважного качества, и анилиновую розово-голубую идиллию. Живопись социалистического реализма подхватила эту «лакирующую действительность» общую тенденцию создания оптимистических образов и настроений в обществе (Ил. 30, 31).



Ил. 32. Григорий Чертов.
Одна из первых
бомбежек Ленинграда.
24 июня 1941.
Из открытых источников



Ил. 33. Семен Фридлянд.
Чуть больше трех месяцев до начала
оккупации Харькова немцами.
Служба в одной из церквей города. 1941.
Из открытых источников



Ил. 34. Георгий Зельма. Колхозники рассматривают сбитый немецкий самолет. 1944.
Из открытых источников

Великая Отечественная война стала жестким испытанием для народа, принесла огромные потери, лишения, страдания (Ил. 32–34) и долгожданную победу (Ил. 35–36). Фотографии стали бесценным источником этого времени, а тема войны переживается и сегодня в искусстве.



Ил. 35. Борис Кудояров. Конец войне. Салют Победы на Красной площади в Москве. 9 мая 1945. Из открытых источников



Ил. 36. Борис Иогансон. Праздник Победы 9 мая 1945 года на Красной площади в Москве. 1947. Государственный центральный музей современной истории России, Москва

Евгений Халдей – советский военный фотограф, автор двух величайших, знаковых фотографий Великой Отечественной войны – «Первый день войны» и «Знамя над Рейхстагом». Как военный фотограф, Халдей прошел всю Великую Отечественную, и наиболее значимые его работы были сделаны в период с 1941 по 1946 г. Фотографии Халдея переполнены чувством исторической важности. Не секрет, что многие работы фотографа, в том числе и работа «Знамя над Рейхстагом», были постановочными. Халдей считал, что фотография должна максимально полно передавать дух времени и события.

В 1950–1960-е гг. в искусстве возрастает метафоричность, критичность, стремление к разрушению стереотипов, как и к фиксации банальной повседневности. «Если раньше снятый мотив стремился к пластической законченности, к скульптурной автономности в рамке кадра, то теперь его выразительность скорее тяготеет к графической экспрессии – острой и легкой одновременно» (Левашов, 2016, с. 64–65).

В 1960-е гг. заметна интерпретация и коррекция в некотором роде 1920-х гг. Конструктивность свойственна и «суровому стилю» с переосмыслением памяти о войне, производственными темами и предчувствием космоса и в фотографии, и в живописи (Ил. 37–40).

В 1970-х гг. «фотография перестает идентифицироваться как свидетельство, как “правда о реальности”, она...синтетическая форма репрезентации как таковой» (Левашов, 2016, с. 80–81).



Ил. 37. Михаил Грачев.
Завод, 1960-е.
Из открытых источников



Ил. 38. Михаил Кокин.
Завод, 1960.
Из открытых источников



Ил. 39. Леонид Лазарев.
Золотые руки. 1970.
Из открытых источников



Ил. 40.
Александр Дейнека.
Покорители космоса. 1961.
Луганский
художественный музей

Переживание истории в отдельных судьбах (Ил. 41), в ее государственной символике (Ил. 42), в повседневной жизни, в развитии дизайнерских установок, в постмодернизме на стыке науки и экспериментов в искусстве определяет развитие фотографии и сегодня, движет ею (Ил. 43–46).



Ил. 41.
Всеволод Тарасевич.
Вручение
комсомольского
билета.
1970-е.
Из открытых источников



Ил. 42.
Дмитрий Бальтерманц.
Главные часы
государства. 1964.
Из открытых источников



Ил. 43. Франсиско Инфанте-Арана. Артефакты. Из серии «Очаги искривленного пространства». 1979. Из открытых источников



Ил. 44. Тимур Новиков. Из серии «Забывтые тайны времени». 1997. Из открытых источников

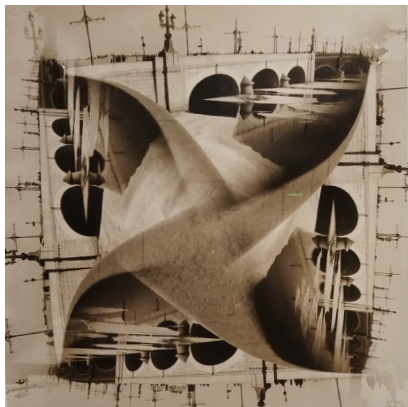
С 1980-х гг. заметно влияние постмодернизма. Фотография стала утопией себя самой.

Сегодня «жизнь хочет быть похожей на кино и фотографию в их электронной форме» (Левашов, 2016, с. 97).

Сегодня фотография часть информационной субстанции цифровых технологий, даже матрица.

В настоящее время в современной России отмечается небывалый интерес и к художественной фотографии, и к различным видам искусства, изучаются способы трансформации и взаимодействия их друг с другом (Дружинкина, 2021).

Когда Вальтер Беньямин превозносил фотографию (вкупе с другими, легко тиражируемыми видами изопродукции) как орудие деконструирования «ауры» художественности, он не предполагал, что в Советском Союзе использование массовых образов приведет не к десакрализации произведения искусства, а, напротив, создаст некую новую «ауру», на сей раз идеологическую. Ее возникновение позволило Эрику Булатову разглядеть в репрезентации политических кодов не просто пропаганду, но идеологические иконы, в которых воплощены многочисленные «символы веры» советской геополитической сакральности. В таких полотнах, как «Слава КПСС» (1975), «Улица Красикова» (1976) или два портрета Л. И. Брежнева (1977–1985), художник создает деконструктивную парадигму



Ил. 45. Андрей Чезин.
Из серии «Пространство Эшера».
1996. Из открытых источников



Ил. 46. Владимир Куприянов.
Из серии «Шостакович». 1992–1996.
Из открытых источников

«оригинальной» живописи на «неоригинальные» темы, заимствованные из фотографий, репродуцированных в пропагандистских изданиях. Таким образом, если Беньямин считает, что фотография является «орудием радикальной критики буржуазного общества», то Булатов доказывает, что она может служить мощным средством политической мифологизации (наряду с искусством, выполняющим социальный заказ). Именно это и делает метод Булатова деконструктивным, тем самым приобщая его к контексту общей проблематики соц-арта.

Илья Кабаков более интенсивно использовал материалы советской фотографии с начала 1980-х гг. Его серия: «Четыре столпа: производство, государство, любовь, искусство» состоит из четырех больших белых досок с экспонированными на них обложками журналов, цветными репродукциями, открытками и фотографиями на самые разнообразие исторические и современные темы. Между ними разбросаны цитаты из скучных брежневских речей вкуче с «шедеврами» стихотворной риторики сталинской эпохи. Это как бы кабаковский вариант жэковской стенгазеты, апеллирующей к вышеупомянутым парадигмам четырех сущностей («столпов»), в соответствии с социалистическим каноном... Особенно любопытно с точки зрения анализа взаимоотношений между фотографией и живописью то, что Кабаков использует репродукции хрестоматийной русской и советской живописи как структурные элементы «творческого» произведения. Это может служить иллюстрацией к довольно сложному циклу перехода «оригинального» художественного материала на язык фотографии и затем снова в эстетизированное пространство (Тупицына, 1989, с. 9).

Отношение Ивана Чуйкова к фотографии связано с переосмыслением репродукционного материала в книгах и журналах по искусству. Одна из проблем — эпистемологический статус живописного образа по отношению к фотографическому изображению. Наряду с этим Чуйков прибегает к фотографии как к источнику разрозненных «интертекстов», порождая многозначности пост-модернистского толка. Его диптих «Пейзаж-открытка» и «Фрагмент пейзажа-открытки» — примеры развития идеи фрагментарности, основанной на использовании фотографического образа, с одной стороны, и абстрактной картины — с другой. Семен Файбисович обратился к фотографии в начале 1970-х гг. как к способу фиксации своих каждодневных впечатлений от действительности. На первый взгляд может показаться, будто концентрация на уникальности момента, схваченного фотокамерой, и на интенсивной игре светотени выдает его увлечение формальными моментами импрессионистической традиции. Однако это, несомненно, поверхностное суждение. Как было продемонстрировано — сначала Мейером Шапиро, а затем Тимоти Джеймсом Кларком, за видимым импрессионистическим обаянием важно уметь различать глубокий социально-культурный слой. За увлечением технической стороной нужно видеть умение Файбисовича обнажить механизм советского быта, сотканного из однообразных событий и невыносимой скуки (Тупицына, 1989, с. 10). У каждого из его полотен есть свой прототип — фотоснимок.... Булатов, например, помещает в своих каталогах фотографию рядом с картиной.

Олег Васильев, который, как и Булатов, часто использует официальную фотографию в качестве оригинала для своих полотен, относится к последним как к своего рода апокалиптическим сценам, которые он озаряет вспышками очищающего пламени (подобно фото-спецэффектам). Руководствуясь сходным принципом, Эдуард Гороховский «намекает на неизобразяемое на примере вполне зримых образов». Эта игра с амбивалентностью видимого особенно удается художнику, когда он создает политически табуированные фантомы — царя Николая II и его семью, жертв сталинской тирании и самого тирана. Портрет последнего возникает на полотне «Тысяча четыреста сорок восемь портретов Ленина», где голова Сталина конструируется крошечными изображениями Ленина, расположенными на холсте таким образом, что на нем возникает нечто вроде видения Сталина. Ленинские портреты-значки выполняют здесь ту же роль, что цветные точки на картинах пуантилистов или «зерно» на увеличенных фотографиях, предвосхитивших живописную манеру Роя Лихтенштейна. Как бы нанизывая на усы и рот Сталина портреты Ленина, Гороховский создает ощущение почти чувственной связи между двумя вождями.

В картине «Враги народа» художник покрывает всю поверхность холста шелкографически воспроизведенными фотографиями жертв сталинизма, которые как бы всплывают из глубокого пространства, структурируемого этими изображениями. Во «Врагах народа» поверх фотографических образов написан композиционно доминирующий портрет Сталина (на фоне Красной площади). Подобное решение может служить аллегорией судьбы советского фотодискурса, не только не удостоенного того имперского статуса, который имела живопись, но и на долгие годы вытесненного ею из пантеона изящных искусств (Тупицына, 1989, с. 14–15).

В статье «Фотография – место отправления правосудия» Кристофер Филипс говорит о том ореоле, который фотография сумела обрести на Западе, постепенно утвердив себя в своем прежнем статусе искусства и, следовательно, объекта внимания музеев и т.п.

Причиной тому – предпочтение, отдаваемое в постмодернистскую эпоху таким качествам, как «тиражируемость, вездесущность, заменяемость» в сравнении с мифологемами «исключительности, уникальности, аутентичности» (Тупицына, 1989, с. 15).

Сегодня заметна рефлексия к 1990-м гг. В 1990 г., увидев фотографию Режи Боссю 1979 г., Дмитрий Врубель сделал граффити «Братский поцелуй» («Господи! Помоги мне выжить среди этой смертной любви»), на котором были изображены страстно целующиеся Брежнев и Хонеккер на Берлинской стене, принесшее ему славу. Он всегда писал только с фотографий, создавая свое «актуальное искусство» и называя себя «политическим живописцем». Им была применена стратегия поп-арта, основанная на копировании фотографий, взятых из массовых изданий, так чтобы невозможно было объявить о плагиате (тут можно вспомнить Энди Уорхолла). Врубель писал акрилом на холстах и в смешанной технике. Использовал узнаваемые, популярные образы (серия «Портрет эпохи»). Москвич, оказавшийся в Германии, вошел в историю искусства. В этом ему помогла фотография.

Как справедливо писала Г. В. Волкова, «в большинстве российских диспор за рубежом действовали фотографы-предприниматели.... после 1917 г. фотodelом стали профессионально заниматься бывшие офицеры, представители научно-технической интеллигенции, студенчества. В российском зарубежье развивалась портретная и репортажная фотография, фотография моды, было распространено увлечение любительской фотографией...» (Волкова, 2007, с. 16–17). «Деятельность мастеров художественной фотографии за рубежом

России развивалось в общем контексте истории европейского изобразительного искусства» (Волкова, 2007, с. 19), а в СССР – советского.

Всегда ценилась ретроспективная фотография. От прикладного назначения для живописи фотография вошла в структуру, в разряд самой живописи, обозначив ее сердцевину. Осмысление опыта совместного существования фотографии и живописи позволяет выстраивать перспективы возможного взаимовлияния цифровой фотографии на визуальные характеристики современной живописи. Цифровая фотография «вбирает» в себя образы живописи и тиражирует ее достоинства как произведения искусства в интернет-пространстве. В свою очередь, живопись использует образы фотоснимков и отдельные технические приемы фотоискусства. В работе над натурой фотохудожники выстраивают свои отношения с моделями, как и художники-живописцы (Дружинкина, 2024).

«Проектность» фотоискусства сообщает живописи проективный аналитический характер, столь явственно проявившийся в концептуализме (как в научном творчестве), соединившем и фотографию, и живопись (и видео-арт и др.) в одно целое ради достижения цели – обостренного чувства истории Отечества в каждом миге жизни, умелого использования опыта прошлого ради достойного настоящего и будущего как актуализированной современности (логичной,стройной, основанной на «здравом смысле»).

Важно видение фотохудожника сегодня, как и индивидуальное прочтение темы, в том числе с использованием искусственного интеллекта (как, например, в работах О. Мичи (Ил. 47)).

Таким образом, требуют своей классификации и изучения визуализированные в фотографии и живописи ключевые дискуссионные проблемы истории России XX в. Развитие фотографии и изобразительного искусства (в частности, живописи) проливает свет на исторические судьбы Отечества, взывает к углубленному рассмотрению «белых пятен», актуализации героического прошлого и героев России.

Сегодня в осмыслении истории России существует ряд проблем, касающихся как периодизации современной истории Отечества, так и интерпретации отдельных событий и фактов. Фотодокументы, фотографии и произведения живописи способны задать верную интонацию и правильный подход в прочтении причинно-следственных связей, предшествующих до или последующих за определенным событием и явлением общественной жизни.

Фотоискусство и живопись, в том числе, способствуют проявлению позитивного взгляда и истинных суждений на достижения истории России, историю Дома Романовых, историю сословий и классов, историю Русской Православной



Ил. 47. Ольга Мичи. Из серии «Лица божества». 2022. Из открытых источников

Церкви, историю революций и гражданской войны, Мировых войн, коллективизации и индустриализации, послевоенного восстановления народного хозяйства, периода «оттепели», эпохи «застоя», перестройки, новой России, современного периода жизни Отечества.

Историки способны, анализируя фотографии, взять необходимый вектор и задать нужное направление исследований темы. Художники и фотографы идут в ногу со временем, разделяя груз ответственности историков в изучении родной страны, родной старины.

ЛИТЕРАТУРА:

Алленов, М. М., Евангулова О. С., Лифшиц Л. И. (1989) *Русское искусство X – начала XX века : Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика*. М.: Искусство.

Вальран, В. Н. (2018) *Советская фотография, 1917–1955*. СПб.: Лимбус Пресс; М.: Мультимедиа Арт Музей / Музей «Московский дом фотографии».

Волкова, Г. В. (2007). *Фотография в системе общественно-политической и культурной жизни зарубежной России: 1920–1930-е гг.*: автореферат дис. ... кандидата исторических наук: 07.00.02. М.: Московский педагогический государственный университет.

Дружинкина, Н. Г. (2021) 'Роль фотографии в русской живописи второй половины XIX – начала XXI в.', *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки*, 4, с. 42–50. DOI : 10.464181/2079-8202_2021_3_6

Дружинкина, Н. Г. (2024) 'Реализм в фотографии и фотореализм в живописи: общее и особенное', *Технология художественной обработки материалов*. Ростов-на-Дону, с. 92–102.

Левашов, В. (2016) *Фотовек. Очень краткая история фотографии за последние 100 лет*. М.: Treemedia.

Магидов, В. М. (2005) *Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания*. М.: Издательский центр РГГУ.

Нарский, И. В. (ред.) (2008) *Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия*: сб. ст. Челябинск: Каменный пояс.

Нестерова, Е. В. (1998) *Леонид Иванович Соломаткин. Жизнь и творчество*. СПб.: Аxioma; Алетейя.

Сонтаг, С. (2016) *О фотографии*. М.: Ад Маргинем Пресс.

Тупицына, М. (1989) *Фото в живописи = Foto in painting* : каталог выставки. М.: Б. и.

Natalia Gavrilovna Druzhinkina

Doctor Habil. in History, Professor. nat_druzhin@mail.ru

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,
18 Bolshaya Morskaya st., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation

PHOTOGRAPHIC SPECIFICS OF TEACHING RUSSIAN HISTORY OF THE 19TH — 20TH CENTURIES AND PAINTING

ABSTRACT

In the article, the researcher examined the role of visual sources in teaching the history of Russia of the 19th – 20th centuries. The author investigated the specifics of modern approaches in studying Russian history and the classification of visual materials as a kind of auxiliary History discipline. The researcher studied the history of Russia as the history of visualizing its milestones in iconic photographs by leading artists of the 19th – 20th centuries. On the one hand, the development of photography has determined the visualization of the documentary and protocol recording of the main moments of Russian history; on the other hand, it has shaped the image of key, typical, and iconic figures and crucial frames-events that have become archetypes of national self-identification for several generations. The author explored the role and significance of photography as an art form (compared to painting) in historical research and the impact of Russian history on the formation of the public position of its authors, the artists-photographers.

KEYWORDS

Russian history; photography; frame; snapshot; event; street photography; painting; teaching methods; visual sources.

REFERENCES

Allenov, M. M., Evangulova O. S., Lifshits L. I. (1989) *Russkoe iskusstvo 10 – nachala 20 veka : Arkhitektura. Skul'ptura. Zhivopis'. Grafika* [Russian Art of the 10th – Early 20th Centuries: Architecture. Sculpture. Painting. Graphics]. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Druzhinkina, N. G. (2021) 'The Role of Photography in Russian Painting in the Second Half of the 19th – early 21st century', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizaina. Seriya 2. Iskusstvovedenie. Filologicheskie nauki* [Bulletin of

the *St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2. Art history. Philological Sciences*], 4, p. 42–50. DOI : 10.464181/2079-8202_2021_3_6 (in Russian)

Druzhinkina, N. G. (2024) 'Realism in Photography and Photorealism in Painting: General and Peculiar', *Tekhnologiya khudozhestvennoi obrabotki materialov [Technology of Artistic Processing of Materials]*. Rostov-na-Donu, p. 92–102. (in Russian)

Levashov, V. (2016) *Fotovek. Ochen' kratkaia istoriia fotografii za poslednie 100 let [Fotovek. A Very Brief History of Photography over the Past 100 Years]*. Moscow: Treemedia Publ. (in Russian)

Magidov, V. M. (2005) *Kinofotofonodokumenty v kontekste istoricheskogo znaniia [Film and Photographic Documents in the Context of Historical Knowledge]*. Moscow: Izdatel'skii tsentr RGGU Publ. (in Russian)

Narskii, I. V. (red.) (2008) *Ochevidnaia istoriia. Problemy vizual'noi istorii Rossii 20 stoletii: sb. st [Obvious History. Problems of the Visual History of Russia in the 20th Century: Collection of Articles]*. Cheliabinsk: Kamennyi poias Publ. (in Russian)

Nesterova, E. V. (1998) *Leonid Ivanovich Solomatkin. Zhizn' i tvorchestvo [Leonid Ivanovich Solomatkin. Life and Work]*. St. Petersburg: Axioma; Aleteiia Publ. (in Russian)

Sontag, S. (2016) *O fotografii [On Photography]*. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (in Russian)

Tupitsyna, M. (1989) *Foto in Painting : Exhibition catalogue*. Moscow: s.p. (in Russian)

Val'ran, V. N. (2018) *Sovetskaia fotografiia, 1917–1955 [Soviet Photography, 1917-1955]*. St. Petersburg: Limbuss Press; Moscow: MAMM Publ. (in Russian and English)

Volkova, G. V. (2007). *Fotografiia v sisteme obshchestvenno-politicheskoi i kul'turnoi zhizni zarubezhnoi Rossii: 1920–1930-e gg. [Photography in the System of Social, Political, and Cultural Life in Foreign Russia: 1920s–1930s]*: PhD Thesis Abstract. Moscow: Moscow State Pedagogical University. (in Russian)

УДК 77.04

Ида Александровна Шик

кандидат искусствоведения, начальник научно-выставочного отдела; доцент.

ida.shik@bk.ru

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

ГИАПМЗ «Парк Монрепо», Россия, Выборг, Парк Монрепо, д. 1. 188800;
Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва,
Миусская пл., б. 125047

«ОПЫТЫ НЕБЫТИЯ»: ПРИЗРАЧНОСТЬ В ФОТОГРАФИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется проблематика дематериализации образа как приобретения субъектом «опыта небытия» в фотографии последней трети XX — начала XXI в. на примере творчества Ральфа Юджина Митьярда, Дуэйна Майклза, Франческа Вудман, Ребекки Кэрнс, Сильвии Грав, Валери Кабис, Тины Казахивили, Алексея Титаренко, Артемия Соколова. Автор приходит к выводу, что призрачность, чье возникновение является фотографическим эффектом, частью специфичного для медиума художественного языка, наглядно показывает, что фотография представляет собой средство саморефлексии и психолого-философского осмысления реальности, а не только способ ее механического воспроизведения. Призрачность дает возможность переживания индивидуального и коллективного «опыта небытия», выхода за собственные границы, слияния с пространством, своеобразной «репетиции смерти».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Фотография; призрачность; исчезновение субъекта; современное искусство; Франческа Вудман; Ребекка Кэрнс; Сильвия Грав; Валери Кабис; Тина Казахивили; Артемий Соколов; Алексей Титаренко.

Фотография способна фиксировать то, что невидимо, недоступно невооруженному глазу. Эта особенность медиума нашла отражение в «фотографии духов», получившей распространение в XIX в. Одним из первых представителей

«фотографии духов» был американец Вильям Мамлер, работавший в этом направлении с 1861 г. Фотография духов, как и спиритизм, быстро распространилась в Европе (Ferris, 2003, p. 49). Позднее фотографы предпринимали попытки осознанной имитации фотографии духов, создавая призрачные образы (К. Д. Лафлин «Ламия возвращается», 1941). В то же время фотография, «бесконечно репродуцирующая облик объекта, создающая параллельный мир фантасматических двойников» (Cited in: Ferris, 2003, p. 50), позволяет фотографированному уподобиться призраку, стать причастным Вечности. Кроме того, как писал Ролан Барт, «в плане воображения Фотография <...> представляет то довольно быстротечное мгновение, когда я, по правде говоря, не являюсь ни субъектом, ни объектом, точнее, я являюсь субъектом, который чувствует себя превращающимся в объект: в такие моменты я переживаю микроопыт смерти (заклучения в скобки), становлюсь настоящим призраком» (Барт, 2011, с. 33).

Проблематика дематериализации образа, приобретения «опыта небытия» — одна из актуальных тем в фотографии последней трети XX — начала XXI в. Средствами получения эффекта призрачности стали съемка в движении, длинная выдержка, двойная экспозиция, применение постфотографической обработки изображения. Призрачность в фотоискусстве последней трети XX — начала XXI вв. близка эстетике сюрреализма с его концепциями *сюрреальности*, *чудесного*, *конвульсивной красоты* и интересом к вопросам эротизма, самоанализа и «исчезновения субъекта» (Шик, 2017а; Шик, 2017b).

С проблематикой призрачности активно работали американские фотографы Ральф Юджин Митьярд и Дуэйн Майклз. На снимке 1960 г. Митьярд запечатлел прыгающего из окна старого дома мальчика таким образом, что его фигура дематериализована, превращена в призрак. В простом, кажущемся любительским снимке движущегося объекта Митьярд мастерски стирает грань между реальным и ирреальным — фигура мальчика словно повисла в воздухе, лишившись плоти. На более ранней фотографии 1958 г. две фигуры в черных балахонах постепенно растворяются в белом мареве пространства. Дуэйн Майклз обращается к фотографической визуализации внетелесного опыта и жизни души после смерти. В серии «Состояние человека» (1968–1969) фигура молодого человека, захваченная светом, постепенно дематериализуется и наконец превращается в космическое сияние звезд, полностью исчезнув. В другой, не менее известной серии фотографа «Смерть приходит к пожилой женщине» (1969) фигура пожилой дамы, сидящей в кресле, с приближением к ней смерти, персонифицируемой мужской фигурой, теряет свои очертания и становится призрачной. В серии «Дух покидает тело» (1968) от фигуры молодого

человека, неподвижно лежащего на столе, постепенно отделяется его полупрозрачный «астральный двойник» и начинает собственную жизнь. Как отметила Миа Файнмэн, «продолжая традицию сюрреализма, Майклз использовал камеру для того, чтобы визуализировать внутреннюю жизнь – создать фотографии наших снов, тревог, воспоминаний и желаний. Он опирался на более ранние прецеденты в своем исследованиях смерти и жизни после смерти. <...>. “Я не хотел идти и фотографировать труп на улице как Виджи”, объяснял он в интервью, “мне было гораздо интереснее, что происходит, когда ты умираешь... я увлечен мимолетностью смерти, актом, изменением сознания”. Для того, чтобы представить эту метафизическую трансформацию, Майклз оживляет техники и иконографию спиритической фотографии XIX в., вызывая призрачное видение с помощью двойной экспозиции» (Fineman, 2012, p. 189).

Последовательную разработку тема призрачности и связанного с ней «исчезновения субъекта» получила в творчестве Франчески Вудман, на которое оказали влияние опыты представителей фотодинамизма, сюрреализм и традиции американской фотографии (К. Д. Лафлин, Р. Ю. Митъярд, Д. Майклз). В ее ранней работе (Без названия, 1972–1975) мы видим обнаженную девушку, которая пролезает через отверстие в памятнике, стоящем на заросшем травой кладбище. Верхняя часть тела девушки размыта, она почти превратилась в призрак, словно репетируя свой грядущий уход в небытие (Phelan, 2002, p. 189). Как писал Зигмунд Фрейд в работе «По ту сторону принципа удовольствия», любая жизнь в конечном счете стремится к «восстановлению прежнего состояния», к смерти (Фрейд, 2006, с. 261). Последовательно эта проблематика будет развита в серии работ Вудман «Пространство²» (1975–1978): фигура модели, которая идет, лежит, танцует, стоит в пространстве пустой комнаты, теряет свои границы и постепенно утрачивает материальность. Если тело модели остается частично видимым и материальным, то ее лицо всегда размыто и призрачно. Фотограф словно задается вопросом: что значит исчезнуть? каково это – быть невидимым? С проблематикой призрачности в творчестве Вудман связана тема взаимоотношений субъекта и пространства, в котором он постепенно растворяется. В своем дневнике фотограф писала: «Мне интересно, как люди связаны с пространством. Самый лучший способ понять это – показать их взаимодействие с границами этих пространств. Начав это делать с изображениями-призраками, люди превращаются в плоскую поверхность, становясь стеной под обоями или продолжением стены на полу» (Cited in: Conley, 2013, p. 152). В серии снимков Вудман «Дом» (1975–1978) субъект стремится исчезнуть в пространстве старинного заброшенного дома, спрятавшись за камином («Дом#4», 1976) или

слившись со стеной, почти превратившись в призрака («Дом#3», 1976). На снимке из серии «Самообман» (1977–1978) обнаженное тело модели, стоящее рядом с пустым зеркалом, почти ассимилировалось со старой потрескавшейся стеной. Субъект добивается деконструкции собственной идентичности, своего исчезновения, становления призраком, уподобления пустоте.

В современной фотографии проблематика призрачности исследуется в работах Р. Кэрнс, С. Грав, В. Кабис, Р. Рот, Л. Робертс, А. Палмерини, Т. Казахивили, А. Титаренко, А. Соколова и др.¹ Ребекка Кэрнс стремится стать своеобразным «призраком Франчески», повторяя в своих фотографиях характерные для снимков Вудман мотивы и образы. На одном из ее снимков две девушки – сама Кэрнс, лицо которой сохраняет четкость, и вторая девушка, отдаленно напоминающая Вудман, лицо которой размыто, – сидят бок о бок. Как и Вудман, Кэрнс создает фотографии в старых, заброшенных зданиях, дематериализуя свое тело. На одном из самых выразительных снимков Кэрнс (Без названия, 2012, ил. 1) пространство старого дома подвергается искажению, становясь текучим, словно во сне, и приобретая разрывы, напоминающие черную пустоту; оно как будто засасывает обнаженную женскую фигуру, верхняя часть которой уже утратила свои очертания, став подобной туманному облаку. Другой ключевой для работ фотографа темой является полет утрачивающего свою материальность тела в пространстве, напоминающий об астральных путешествиях, описываемых в эзотерической литературе. Тема полета корреспондирует с серией Вудман «Быть ангелом» (1977–1978), исследующей опыт бытия высшей сущности, не скованной телесными границами. Еще одна стратегия реализации призрачности в работах Кэрнс – это умножение образа субъекта, вызывающее ассоциации как с отделением тонкого тела от физического, так и с множественностью человеческих «я». Однако за любым телом или образом «я» в конечном счете скрывается лишь его потенциальная смертность, что подчеркивает снимок, на котором за полупрозрачной фигурой модели стоит скелет. В то же время дублирование изображения является и рефлексией о природе фотографического медиума, бесконечно воспроизводящего призрачные образы. В ряде работ Кэрнс добивается практически полного «исчезновения субъекта», превращения его в призрак. Отличием фотографий Кэрнс от снимков ее предшественников является их более мрачный, меланхолический характер, что будет в целом свойственно творчеству современных фотографов.

¹ Выражаю благодарность Артемию Соколову, с помощью проекта которого R A I N Ashes of Wounds (https://vk.com/ashes_voice) я познакомилась с творчеством ряда современных фотографов, работающих с проблематикой призрачности.



Ил. 1. Ребекка Кэрнс. Без названия. 2012

Проблематика отношений субъекта и пространства схожим с работами Ф. Вудман и Р. Кэрнс образом обыгрывается в серии фотографий Сильвии Грав «Потерянные фотографии» (Ил. 2–3). В двух парных работах испанской фотохудожницы, объединенных идентичным местом действия, мы видим фигуры мужской и женской моделей в пространстве старого, полуразрушенного дома, которые повисли над полом словно в состоянии полета. «Потерянные фотографии» – это снимки, с которых исчез (или собирается исчезнуть) человек.

Проблематика призрачности, заявленная в серии «Потерянные фотографии», получает развитие в «Триптихе» (2013–2014): на одном из снимков лицо модели превратилось в отвратительную безжизненную маску, из которой прорастают ветви с листьями, а на двух других ее лежащее на кровати тело постепенно становится бесплотным, исчезая в пространстве. Наиболее драматический характер «исчезновение субъекта» приобретает в серии «Умирание является синонимом жизни»: тела портретируемых динамично размываются, превращаясь в бесформенное скопление энергии, сливаясь с пространством, становясь ничем. Само название серии очень красноречиво. Оно напоминает о том, что человеческая жизнь является не чем иным, как постепенным приближением к своему концу, к смерти. Описанное Фрейдом «стремление к восстановлению прежнего состояния» обретает здесь буквальный характер.

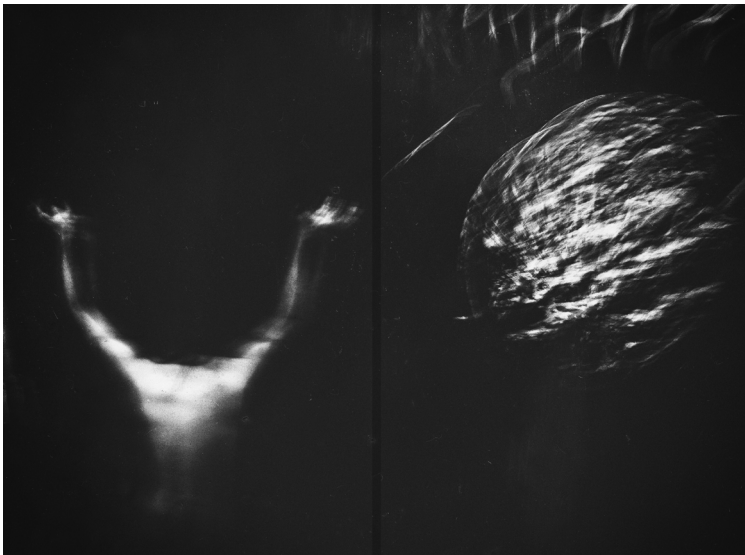


Ил. 2–3. Сильвия Грав. Из серии «Потерянные фотографии»

В серии московского фотографа Валери Кабис «Лица» лица портретируемых теряют свои узнаваемые черты, подвергаются искажению, удваиваются и становятся призрачными. «Лица» – своеобразная серия анти-портретов, в которых стирается индивидуальность субъекта. Мотив удвоения в серии связан с темой маски, – второго «я» – которая так и норовит соскользнуть с лица, обнажив подлинную сущность или ее отсутствие. Например, на снимке «Двойная жизнь V» (2008) (Ил. 4) девушка снимает свою маску с довольно четкими чертами, оставляя зрителю практически отсутствующее лицо, на котором отпечатались фактура стены. Фотограф комментирует: «... чужие ожидания, реакции и выводы/возможные комбинации правды и лжи... Я <...> Люди привыкли создавать из вас человека, которого они хотят видеть, а не того, которым вы действительно являетесь.. в конце концов мы начинаем терять себя и становиться маской... со спрятанным внутри лицом» (Kabis, no date, a). Шизофреническая множественность «я» становится одним из лейтмотивов серии, порой производящей впечатление мрачного безумия. Один из снимков так и называется: «Уставшая шизофрения». В качестве комментария фотограф приводит цитату из книги «Одно лето в аду» Артюра Рембо: «Шутки шутил с безумьем/И весна принесла мне чудовищный смех идиота» (Kabis, no date, b). Призрачность помогает передать состояние «Без слов, без мыслей» – абсолютной внутренней пустоты. Комментарием к снимку служит цитата из «Соляриса» Станислава Лема: «Погруженный в созерцание, окаменевший, я опускался в недостижимые глубины и, теряя самого себя, сливался с жидким, слепым гигантом. Я прощал ему все, без малейшего усилия, без слов, без мыслей» (Kabis, no date, c). В сериях фотографа



Ил. 4. Валери Кабис. Двойная жизнь V. 2008



Ил. 5. Валери Кабис. Red Son Fear at the Full Moon Harvest Night.
Из серии «Ассимиляция». 2015

«Ассимиляция» (Ил. 5) и «Немые стихи» человеческие фигуры динамично размываются, теряют свои границы, сливаются с пространством, становясь призрачными. «Аберрация, абстракция, абсурд, абулия, агония, ассимиляция. Слияние, потеря формы, лишение формы, отречение от формы, понимание новых границ через общение с луной, солнцем, лучом света, каплей воды, уличным



Ил. 6. Артемий Соколов. Из серии «Пустота памяти». 2019

шумом, горизонтом, звуком, абстрактной формой. Рекомбинация. Погружение. Поглощение. Это телесная жидкость, потоки, слезы. Там я являюсь границей моего ограниченного состояния в виде живой формы плоти» (V2.17, 2017). Если в серии «Ассимиляция» фотограф концентрируется на репрезентации индивидуального «опыта небытия», то в серии «Немые стихи» – это коллективный опыт становления призраком в толпе других людей-призраков.

В творчестве современного грузинского фотографа Тины Казахишвили призрачность обнаруживает себя в жанрах ню и портрета. В серии «Нагота» нежные и чувственные женские образы становятся легкими и призрачными. Тело на ее снимках является не только объектом взгляда, но и субъектом со своей собственной жизнью. Призрачность в ее работах – один из способов сокрытия наготы, формирования ощущения таинственности и недосказанности. Наиболее сильное впечатление производят снимки, на которых фотограф запечатлела сексуальные отношения мужчины и женщины. Призрачность служит здесь не только средством визуализации слияния и взаимного растворения любовников, но способом сокрытия интимных подробностей. В портретных фотографиях



Ил. 7. Артемий Соколов. Из серии «Араси». 2019

призрачность используется фотографом в качестве средства дематериализации образа и его художественного обобщения. В серии «Двойная экспозиция» призрачность реализуется не как растворение субъекта, но как его скрытое присутствие в неожиданном контексте, порождающее гибридные образы в полном соответствии с сюрреалистическим принципом «удивительных сопоставлений».

В творчестве современного петербургского фотографа Артемия Соколова темы призрачности и сексуальности находят воплощение в фотографиях обнаженных женщин, чьи тела подвергнуты дисторсии, размывы и окутаны туманной дымкой. В серии «Пустота памяти» (2019, ил. 6) лицо модели удваивается и размывается, словно сбрасывая свою маску, постепенно превращаясь в туман. То же самое происходит с ее телом. Человек исчезает так же, как стираются воспоминания, оставляя вместо себя пустоту или призрачную тень. В серии «Араси» (2019, ил. 7) (в переводе с китайского – «шторм») лицо и тело модели, удваиваясь, приобретают призрачный шлейф, напоминая об опытах представителей фотодинамизма. Дематериализация образа в работах Артемия Соколова – своего рода визуальный эквивалент медитации с остановкой внутреннего диалога,



Ил. 8. Артемий Соколов. Из серии «Аокигахара». 2019

в которой человек проживает опыт грядущего отсутствия, не-бытия собственного «я».

В серии «Аокигахара» (2019, ил. 8), название которой отсылает к известному японскому «лесу самоубийств», призрачность может интерпретироваться в контексте темы добровольного ухода из жизни. На одном из снимков серии посреди мрачного леса неподвижно лежит обнаженная девушка, чья фигура слегка размыта. На другом ее огромное, ставшее призрачным лицо визуально сопоставляется со старым деревом. Наконец, на последней фотографии размытое обнаженное тело повисло в пространстве вниз головой, будучи помещено рядом с деревом, чей раздвоенный ствол напоминает скрещенные руки. После своего добровольного ухода человек словно возвращается в природный мир, частью которого некогда был.

Коллективные «опыты небытия», отражающие психологическое состояние людей, ставших похожих на мрачные неприкаянные тени в первое время после распада СССР, предлагает Алексей Титаренко в серии «Город теней» (1991–1994). Самые известные снимки серии – это фотографии толпы петербуржцев,

которые пытаются войти на станцию метро «Василеостровская» (1991–1993). Благодаря длинной выдержке они сливаются в единый призрачный поток, в котором едва различимы руки и головы. На снимке «Дождь на Невском проспекте» (1993) идущие по Невскому горожане обретают призрачную легкость. Фотографу мастерски удается передать ощущение влажной петербургской погоды: смотря на этот снимок, невольно начинаешь съезживаться словно под каплями дождя. Более мрачной кажется толпа на снимке «Средний проспект» (1993), в которой практически неразличимы отдельные темные фигуры. Безысходную атмосферу начала 1990-х гг. передают снимки «Ленхлебторг» (1992), «Мальчик» (1993), «Черный рынок» (1992), «Рынок на выходе со станции метро Купчино» (1993), «Импровизированный рынок на улице Садовая» (1993), «Пенсионер на троллейбусной остановке» (1992), на которых идущие или стоящие на улице, торгующие или пытающиеся войти в транспорт люди трансформируются в призраков. Как отмечают исследователи, Петербург Алексея Титаренко полностью соответствует сложившемуся образу «Петербурга Достоевского» (Hoaglund, no date; Tchmyreva, no date). На его снимках он становится призрачным и ирреальным, начиная казаться, говоря словами Андре Бретона, сюрреалистическим местом *par excellence*. Эти ощущение усиливается в более поздних сериях фотографа «Черно-белая магия Петербурга» (1995–1997) и «Время стоит на месте» (1998–2000). Очень выразителен снимок «Сенная площадь с крыши» (1998): идущие вдоль торговых палаток люди, будучи увидены с высоты, стали подобны белому туманному шлейфу.

Призрачность, чье возникновение является фотографическим эффектом, частью специфичного для медиума художественного языка, наглядно показывает, что фотография представляет собой средство саморефлексии и психолого-философского осмысления реальности, а не только способ ее механического воспроизведения. Призрачность дает возможность переживания индивидуального и коллективного «опыта небытия», выхода за собственные границы, слияния с пространством, своеобразной «репетиции смерти».

ЛИТЕРАТУРА

Барт, Р. (2011) *Camera lucida*. М.: Ад Маргинем Пресс.

Фрейд, З. (2006) *Собрание сочинений в 10 т. Т. 3*. М.: ООО «Фирма СТД».

Шик, И. А. (2017) 'Рецепция сюрреализма в творчестве Сильвии Грав', *Испания и Россия: исторические судьбы и современная эпоха*. М.: Международные отношения, с. 589–596.

Шик, И. А. (2017) '«Исчезновение субъекта» в творчестве Ф. Вудман и С. Грав', *Россия и Иberoамерика в глобализирующемся мире: история и современность: доклады и материалы третьего международного форума*. СПб.: Скифия-принт, с. 660–668.

Шик, И. А. (2019) '«Опыты небытия»: призрачность в фотографии последней трети XX – начала XXI века', *Материалы Международной научной конференции «Фотография как искусство. Современные тенденции изучения. История национальных школ»*. М.: НИИ ПАХ, с. 99.

Artemiy Sokolov. *Void of Memory* (2020) [Online]. Available at: <https://www.newart-studies.ru/izdatelstvo/fotoalbom-sokolovskii> (accessed: 22 December 2025).

Conley, K. (2013) *Surrealist Ghostliness*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Ferris, A. (2003) 'Disembodied Spirits: Spirit Photography and Rachel Whiteread's «Ghost»', *Art Journal*, 62(3), p. 44–55.

Fineman, M. (2012) *Faking it: Manipulated Photography before Photoshop*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press.

Goysdotter, M. (2013) *Impure vision: American Staged Photography of the 1970s*. Lund: Nordic Academic Press.

Hoaglund, S. 'Fall Symposium Retraces Contours of History: «City of Shadows» Exhibition Exposes Surreal Scenes of St. Petersburg's Past' [Online], *Alexey Titarenko's official web site*. Available at: <http://www.alexeytitarenko.com/press> (accessed: 10 May 2019).

Kabis, V. 'Double life of V.' [Online], *VKabis's Flickr*. Available at: <https://www.flickr.com/photos/27236828@N03/4378896920/in/album72157627299820749/> (accessed: 10 May 2019).

Kabis, V. 'Tired schizophrenia' [Online], *VKabis's Flickr*. Available at: <https://www.flickr.com/photos/27236828@N03/4429158069/in/album-72157627299820749/> (accessed: 10 May 2019).

Kabis, V. 'Без слов, без мыслей' [Online], *VKabis's Flickr*. Available at: <https://www.flickr.com/photos/27236828@N03/5730751983/in/album-72157627299820749/> (accessed: 10 May 2019).

Phelan, P. (2002) 'Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time', *Signs*, 27 (4), p. 979–1004.

Tchmyreva, I. 'Alexey Titarenko: The City of Moist Silver' [Online], *Alexey Titarenko's official web site*. Available at: <http://www.alexeytitarenko.com/press> (accessed: 10 May 2019).

V2.17 / Valerie Kabis & the Unquiet Void (2017) [Online], *Od Review*. Available at: <https://theodreview.com/2017/10/01/v2-17-valerie-kabis-the-unquiet-void/> (accessed: 10 May 2019).

Ida Aleksandrovna Shik

PhD in Art History, chief of Scientific and Exhibition Department; Associate Professor. ida.shik@bk.ru

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

The State Historical, Architectural and Natural Museum-Reserve Monrepos Park, 1 Monrepos Park, 188800 Vyborg, Russian Federation;
Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., 125993 Moscow, Russian Federation

«EXPERIENCES OF NON-EXISTENCE»: GHOSTLINESS IN THE LAST THIRD OF THE 20TH — THE BEGINNING OF 21ST CENTURIES PHOTOGRAPHY

ABSTRACT

In the article, the researcher examined the issue of the image dematerialization as an acquisition of the «experience of non-existence» by the subject in the last third of the 20th – the beginning of 21st centuries photography. The author considered works by Ralph E. Meatyard, Duane Michaels, Francesca Woodman, Rebecca Cairns, Silvia Grav, Valerie Kabis, Tina Kazakhishvili, Alexey Titarenko, Artemy Sokolov. The researcher concluded that ghostliness as a photographic effect, as a part of the artistic language of the medium shows that photography is a means of self-reflection and psychological and philosophical understanding of reality, and not just a method of its mechanical reproduction. It gives the possibility of having an individual and collective «experience of non-existence», going beyond one's own borders, merging with space, a kind of «death repetition».

KEYWORDS

Photography; ghostliness; disappearance of the subject; contemporary art, Francesca Woodman; Rebecca Cairns; Silvia Grav; Valerie Kabis; Tina Kazakhishvili; Alexey Titarenko; Artemiy Sokolov.

REFERENCES

- Artemiy Sokolov. *Void of Memory* (2020) [Online]. Available at: <https://www.newart-studies.ru/izdatelstvo/fotoalbum-sokolovskii> (accessed: 22 December 2025). (in Russian)
- Bartes, R. (2011) *Camera lucida*. Moscow: Ad Marginem Publ. (in Russian)
- Conley, K. (2013) *Surrealist Ghostliness*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Ferris, A. (2003) 'Disembodied Spirits: Spirit Photography and Rachel Whiteread's «Ghost»', *Art Journal*, 62(3), p. 44–55.
- Fineman, M. (2012) *Faking it: Manipulated Photography before Photoshop*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press.
- Freud, S. (2006) *Sobranie sochinenii v 10 t [Collected Works in 10 vols]*. Vol. 3. Moscow: OOO «Firma STD» Publ. (in Russian)
- Goysdotter, M. (2013) *Impure vision: American Staged Photography of the 1970s*. Lund: Nordic Academic Press.
- Hoaglund, S. 'Fall Symposium Retraces Contours of History: «City of Shadows» Exhibition Exposes Surreal Scenes of St. Petersburg's Past' [Online], *Alexey Titarenko's official web site*. Available at: <http://www.alexeytitarenko.com/press> (accessed: 10 May 2019).
- Kabis, V. 'Double life of V.' [Online], *VKabis's Flickr*. Available at: <https://www.flickr.com/photos/27236828@N03/4378896920/in/album72157627299820749/> (accessed: 10 May 2019).
- Kabis, V. 'Tired schizophrenia' [Online], *VKabis's Flickr*. Available at: <https://www.flickr.com/photos/27236828@N03/4429158069/in/album-72157627299820749/> (accessed: 10 May 2019).
- Kabis, V. 'Without Words, without Thoughts' [Online], *VKabis's Flickr*. Available at: <https://www.flickr.com/photos/27236828@N03/5730751983/in/album-72157627299820749/> (accessed: 10 May 2019). (in Russian)
- Phelan, P. (2002) 'Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time', *Signs*, 27 (4), p. 979–1004.
- Shik, I. A. (2017) «The Disappearing of Subject» in Francesca Woodman's and Silvia Grav's Art', *Rossia i Iberoamerika v globaliziruiushchemsya mire: istoriia i sovremennost' [Russia and Ibero-America in a Globalizing World: History and Modernity]*. St. Petersburg: Skifia-print Publ., p. 660–668. (in Russian)
- Shik, I. A. (2017) 'Reception of Surrealism in Silvia Grav's Art', *Ispaniia i Rossia: istoricheskie sud'by i sovremennaiia epokha [Spain and Russia: Historical Fates and the Modern Era]*. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniia Publ, p. 589–596. (in Russian)
- Shik, I. A. (2019) «Experiences of Non-Existence»: Ghostliness in the Last Third of the 20th – the Beginning of 21st Century Photography', *Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Fotografiia kak iskusstvo. Sovremennye tendentsii izuchenii. Istoriia natsional'nykh shkol» [Materials of international conference «Photography as an art: Current Trends in Study and History of National Schools»]*. Moscow: NII RAKH Publ., p. 99. (in Russian)
- Tchmyreva, I. 'Alexey Titarenko: The City of Moist Silver' [Online], *Alexey Titarenko's official web site*. Available at: <http://www.alexeytitarenko.com/press> (accessed: 10 May 2019).
- V2.17 / Valerie Kabis & the Unquiet Void (2017) [Online], *Od Review*. Available at: <https://theodreview.com/2017/10/01/v2-17-valerie-kabis-the-unquiet-void/> (accessed: 10 May 2019).

УДК 7.01; 77.04

Мадина Ахмедовна Кемова

магистрант. madina.a.kemova@gmail.com

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

Санкт-Петербургский государственный университет,

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

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

АННОТАЦИЯ

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

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

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

ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

К ВОПРОСУ О ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ ФОТОГРАФИИ УЖЕ-ОТСУТСТВИЯ

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

ДЖЕННИФЕР ЛЁБЕР, «LEFT BEHIND» (2014)

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

АРХЕОЛОГИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ ПУСТОТЫ В ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ УТРАТЫ

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

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

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

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

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

МОЛЧАНИЕ КАК ПРИЁМ

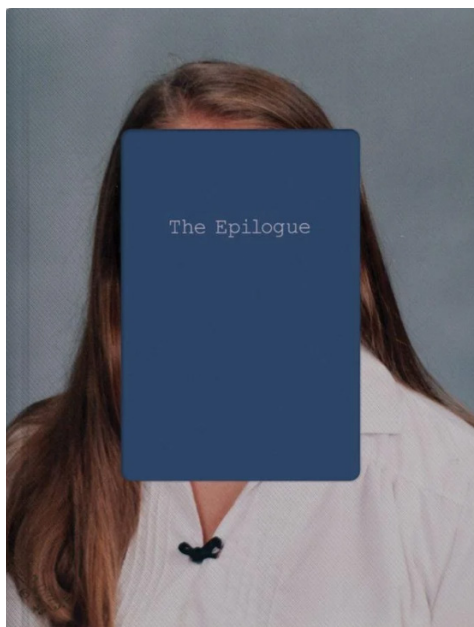
Противоречие между настойчивой регистрацией отсутствия и невозможностью его полноценной фиксации создаёт ситуацию визуального умолчания: на иконическом уровне пустота выступает прямым образом отсутствия в смещении композиции и незанятых частях кадра, на индексальном — проявляется в становящихся индексами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

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

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

ЛАЙЯ АБРИЛ, «ЭПИЛОГ» (2014)

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИНДИВИДУАЛЬНОГО И КОЛЛЕКТИВНОГО МОДУСОВ УТРАТЫ В ФОТОГРАФИЧЕСКОМ НАРРАТИВЕ

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

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

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

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

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

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

Выводы

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

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Madina Akhmedovna Kemova

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

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

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

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

ABSTRACT

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

KEYWORDS

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

REFERENCES

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

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

УДК 77.04

Ида Александровна Шик

кандидат искусствоведения, начальник научно-выставочного отдела; доцент

ida.shik@bk.ru

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

ГИАПМЗ «Парк Монрепо», Россия, Выборг, Парк Монрепо, д. 1. 188800;
Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва,
Миусская пл., б. 125047

ОБЗОР НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ИСКУССТВО ФОТОГРАФИИ. ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ»

18–19 сентября 2025 г. в музее-заповеднике «Парк Монрепо» прошла научная конференция «Искусство фотографии: история и современность». Фотография изначально воспринималась как скромная «служанка науки и искусства». Однако со временем она приобрела статус полноценного художественного медиума, способного быть средством эстетического и философского высказывания автора. В XX–XXI вв. фотография становится одним из самых востребованных видов искусства и привлекает множество талантливых мастеров. Кроме того, фотография является объектом устойчивого исследовательского и кураторского интереса, темой научных и выставочных проектов.

Парк Монрепо был и остается источником вдохновения для профессиональных фотографов и многочисленных любителей. Здесь снимали Якоб Индурский, Конрад Ольденбург, Сигне Брандер, Сергей Прокудин-Горский, Владимир Поздняков, Людмила Таболина, Владимир Щекалов, Сергей Киселев и многие другие. В коллекции музея-заповедника «Парк Монрепо» хранятся многочисленные исторические и современные фотографии, фотооткрытки, альбомы и негативы, которые изучаются и экспонируются на выставках.

В конференции «Искусство фотографии: история и современность» приняли участие музейные специалисты, преподаватели высших учебных заведений и независимые исследователи. В рамках конференции были рассмотрены вопросы, связанные с историей и практикой фотоискусства в России и за рубежом, а также проблемы коллекционирования, хранения и экспонирования фотографии.

Конференция открылась секцией «Парк Монрепо и Выборг в фотографии». Доклад Н. Н. Лисицы «Семейная фотография в Монрепо» познакомил участников и слушателей с портретами нескольких поколений семьи баронов Николаи – владельцев имения Монрепо. Выступление К. Ч. Муртузовой было посвящено образу Монрепо в фотографии XIX–XXI вв., который был реконструирован по материалам Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО. В докладе И. А. Шик были рассмотрены художественные стратегии Владимира Позднякова – выборгского фотографа, много лет снимавшего Монрепо и оставившего обширное творческое наследие. Выступление В. А. Болгова позволило составить представление об образе Монрепо в советской сувенирной продукции. В докладе И. С. Лапина рассказывалось об известном фотографе Эйно Партанене, который «взорвал» мир выборгской фотоиндустрии, открыв фотомагазин Helios с низкими ценами на услуги. Доклад А. В. Мельнова был посвящен фотографиям как бесценному источнику информации по истории Выборга.

В рамках секции «Фотография в музейных коллекциях» прозвучали доклады специалистов Государственного Эрмитажа, Российского государственного гуманитарного университета, РОСФОТО, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственного музея городской скульптуры, Государственного Русского музея, Государственного историко-художественного дворцово-паркового музея-заповедника «Гатчина», Гродненского государственного музея истории религии.

Доклад И. О. Терентьевой был посвящен «ранним фототипиям» профессора Берреса – уникальным оттискам «Амур, натягивающий стрелу» и «Мост Фердинанда в Вене», которые дополняют представление об истории развития фотографии и позволяют назвать Эрмитаж в числе первых музеев, которые начали коллекционировать фотоснимки. О мифах и реальности в исследовании ранней фотографии рассказала в своем выступлении Н. Ю. Аветян. Доклад Ю. В. Журавлевой был посвящен женщинам в российской фотографии конца XIX – начала XX в.

Темой доклада Е. А. Саламатовой стала кирпичная готика городов Ганзейского союза на фотографиях студентов Берлинской высшей технической школы (1890-е). Выступление А. В. Тихомирова дало представление о детских образах в фотографиях из фондов Гродненского государственного музея истории религии. На изучении фотографий имения князей Барятинских в отделе рукописей ГМИИ им. А. С. Пушкина был построен доклад Е. В. Васильевой. Доклад Е. В. Шудровой был посвящен фотооткрыткам в коллекции Государственного

музея городской скульптуры как историческим источникам и инструменту художественной репрезентации. Н. А. Мозохина рассказала о яснополянских ди-апозитивах С. М. Прокудина-Горского в контексте работы мастера над изображениями для проекций. Завершил первый день конференции доклад И. А. Панченко, посвященный фотографическому наследию Ленинграда 1970-х – 1990-х гг., которое стало неотъемлемой частью коллекции Государственного Русского музея и было представлено в рамках знаковых выставочных проектов.

Во второй день конференции работала секция «Теория и история фотоискусства». Доклад Е. В. Васильевой «Фотография в зимнем саду как мифологема изображения» был посвящен описанному Роланом Бартом в «Camera lucida», но не опубликованному снимку его матери Генриетты, и тем смысловым нарративам, которые он актуализирует. В докладе Д. Б. Панайотти была рассмотрена эволюция фотоагентства «Magnum» в концептуальных рамках экономики внимания – осмысления фотографии как инструмента, который концентрирует внимание зрителя с помощью формальных и риторических средств. Темой доклада А. В. Дамницкой стала интертекстуальность в фотографии как практика постмодернизма. В докладе В. Л. Дубравиной рассматривалась проблема того, что понятие индексальности утрачивает свою актуальность в рамках пост-фотографии – снимок больше не воспринимается как «отпечаток реальности», но как визуальная конструкция. Выступление В. А. Спиридоновой было посвящено «Неофициальному альбому» Рината Волигамси и его интерпретации как синтеза сюрреалистической образности, постмодернистской игры с историческими нарративами и рефлексии о природе власти и идеологии. А. С. Мехтиев в рамках своего доклада изложил оригинальную концепцию «сопротивления материала» в искусстве фотографии.

Доклад М. М. Гурьевой был сфокусирован на том, как советские руководства для фотолюбителей формировали нормы телесного поведения фотографов – при проведении съемки и манипуляций в фотолaborатории, при позировании. В докладе О. Е. Денисовой было рассмотрено развитие советской модной фотографии на примере работ фотографов Ленинградского Дома моделей одежды. А. Л. Юргенева сконцентрировалась на репрезентации брошенных деревень на фотографиях, которые актуализируют дискурсы культурной памяти и растворения творений человека в дикой природе. Выступление Д. О. Мартыновой было посвящено специфике репрезентации быта обитателей персидского эндеруна в фотографиях Антона Васильевича Севрюгина, владевшего семейным фотоателье в Тегеране; их бытованию и экспонированию в России и Иране. В докладе Ю. В. Буланичевой была проанализирована

работа с эффектом «призрачности» в различных видах и жанрах современной российской фотографии; показаны ее технические и художественные особенности. Завершило работу секции выступление В. Д. Эвалльё, в котором искусство фотографии рассматривалось как инструмент создания образа героя в современном российском кино.

Завершением конференции стала презентация книжных изданий «Человек как социальное тело. Европейская фотография второй половины XIX века» (А. Л. Юргенева); «Сюрреалистическая фотография 1920 – 1970-х годов», «Владимир Поздняков. Параллельные миры» (И. А. Шик).

Таким образом, конференция «Искусство фотографии: история и современность» обозначила интерес специалистов к широкому спектру проблем, связанных с фотографическим медиумом, и показала разнообразие исследовательских подходов к изучению российского и зарубежного фотографического наследия. Итогом работы конференции станет сборник статей, который планируется к выпуску в 2026 г.

Ida Aleksandrovna Shik

PhD in Art History, chief of Scientific and Exhibition Department;

Associate Professor. 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;

Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., 125993

Moscow, Russian Federation

REVIEW OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE 'THE ART OF PHOTOGRAPHY. HISTORY AND MODERNITY'

«Я НЕ СЛЫХАЛ РАССКАЗОВ ОССИАНА...». ПАРК МОНРЕПО В ФОТОГРАФИЯХ ОБЪЕДИНЕНИЯ «ПРОСТО ФОТОКЛУБ»

С 27 апреля по 30 июня 2025 г. в музее-заповеднике «Парк Монрепо» прошла выставка «Я не слышал рассказов Оссиана...». На выставке были представлены снимки парка Монрепо, созданные в 2016–2018 гг. фотографами петербургского объединения «Просто Фотоклуб» – Марии Белявской, Юлии Якобсон (Алмаметовой), Татьяны Григорьевой, Зои Михайловой, Алексея Мурыгина, Марины Романовской, Юлии Старковой, Ольги Яворской. Автор идеи и куратор проекта – известный петербургский фотограф Людмила Таболина. Данная публикация – это возможность познакомиться с их произведениями уже после завершения работы выставки.

«Я не слышал рассказов Оссиана...» – эти строки из стихотворения Осипа Мандельштама стали эпиграфом к нашей выставке. Эти слова звучат как напоминание о хрупкости прекрасного и одновременно как призыв сохранить его для будущих поколений.

Парк Монрепо – живое существо, пережившее периоды расцвета, упадка и возрождения. В нем воплотились мечты барона Николаи о гармонии человека и природы, его любовь к древним легендам и поэзии.

Проект «Просто Фотоклуба» родился из желания сохранить память об уникальном месте, где каждый камень, каждое дерево хранили отпечаток времени. Более двух лет фотографы исследовали парк, ловя моменты его жизни в разное время года и суток.

В рамках проекта были не только созданы сотни фотографических работ, но и осуществлены новые переводы поэм Оссиана на русский язык.

Как не поверить в душ переселенье?!
Прогуливаясь будним зимним днем
В пустынном парке, столько повидавшем...
Старинный парк, невольный эмигрант!
Дни юности своей проведенный в неге,
Взлелеянный, любимый, дорогой...
Украшенный игрушками беседок,
Аллеями, горбатыми мостами и гранитом
Холодных горделивых обелисков.
Счастливец, денди, баловень судьбы...

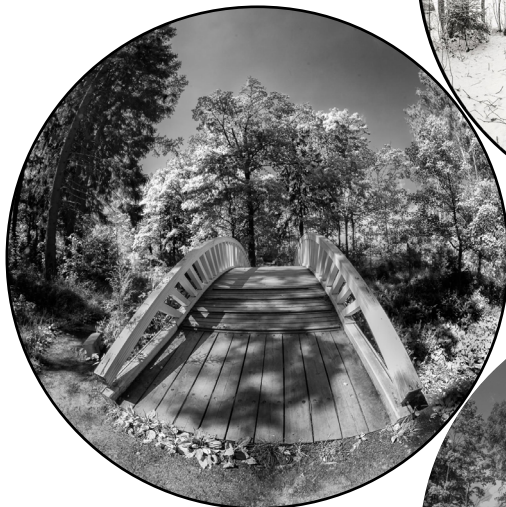
Алексей Мурыгин

Мария Белявская

«Фотография вошла в мою жизнь совершенно неожиданно. В 2003 г. у меня появился первый фотоаппарат, и с тех пор я не представляю себе жизнь без него. Глядя на Петербург через объектив, совершенно по-другому видишь знакомые места, открываешь для себя новые грани, казалось бы, знакомого с детства города».

Окончила ЛГИК (СПбГУКИ). Фотографии обучалась в фотошколе «Смена» у Александра Александровича Иванова, на курсах при Институте кино и телевидения у Натальи Алексеевны Адаменко, у Елены Викторовны Скибицкой. Преполагает основы фотографии с 2004 г. Участвовала в российских и международных выставках, имеет дипломы и награды.





Мария Белявская.
2017

Юлия Якобсон (Алмаметова)

«Моя фотография – это про любовь к тому, что я делаю, это своего рода проявление себя в этой жизни. Придя в фотошколу “Смена” в 2008 г., начала там свое обучение фоторемеслу. С огромным уважением отношусь к своим любимым Учителям и всегда им очень благодарна. Мария Витальевна Белявская – с ней я начала обучение – “тихо” и доходчиво помогала поверить, что все получится. Видя работы Учителя, хотелось попробовать сделать подобное. Учась у Сан Саныча Иванова, руководителя и основателя фотошколы “Смена”, почерпнула самое главное в жизни – любить то, что делаешь. Общение с Сан Санычем было бесценно, по сей день, снимая, слышу его наставления. Учась у Тамары Ивановны Вишняковой, старалась научиться самокритике и тщательному отбору...

В дальнейшем, очень сильно на меня повлияли работы Людмилы Сергеевны Таболиной и Георгия Мстиславовича Колосова. Могу часами их рассматривать. И как я говорила самому Георгию Мстиславовичу, эти фотографии лечат душу. Это не объяснить словами, это чувство, которое и называется ЛЮБОВЬ!!! Также прошла многочисленные мастер-классы, творческие встречи, принимала участие в конкурсах, коллективных, клубных и персональных выставках в Санкт-Петербурге, Выборге, Старой Ладогге, Эстонии, Финляндии».



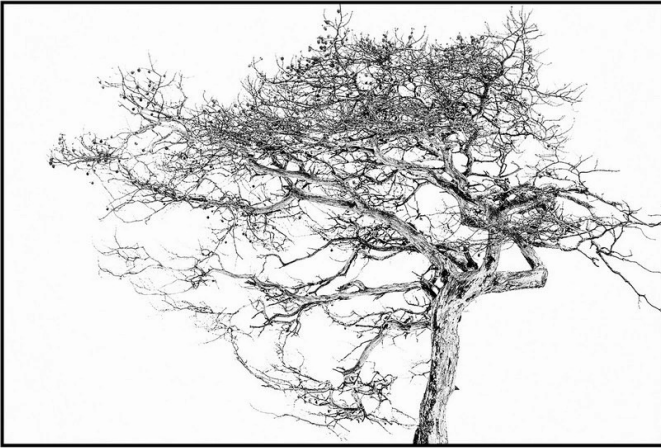






Юлия Якобсон (Алмаметова).
2016





Юлия Якобсон
(Алмаметова).
2018

Ольга Яворская

«Интерес к фотографии появился у меня во время участия в Петербургских фотокроссах, которые проводились в середине нулевых. Это была та искра, которая зажгла желание подробнее узнать не только как работает фотоаппарат, но и как делаются те или иные фотоснимки. Это привело меня в фотошколу “5,6” Е. В. Скибицкой, где преподавателем была М. В. Белявская. Далее был творческий курс у Елены Викторовны Скибицкой, творческие встречи с известными и маститыми фотографами. С 2018 г. вхожу в творческое объединение “Просто Фотоклуб” Марии Витальевны Белявской, в его составе принимала участие в выставках в Старой Ладоге и Финляндии».







Ольга Яворская. 2018

Марина Романовская

Училась у ленинградских фотографов Николая Андреева, Аси Гордеевой, Дмитрия Конрадта, Марии Белявской. Посещала мастер-классы и творческие встречи легендарных фотографов, таких как Людмила Таболина, Владимир Вяткин, Георгий Колосов, Валентин Самарин и другие.

«Познакомившись с Марией Витальевной Белявской, увлеклась творческой фотографией. На фотовстречах по четвергам открывала для себя мир фотографии. Выезжаем, снимаем, обсуждаем, слушаем, учимся, делимся, вдохновляемся, общаемся – это то, что для меня наш «Просто Фотоклуб».







Марина Романовская. 2016

Зоя Михайлова

«Фотографировать мне нравилось всегда, но чисто по-любительски. Так получилось, что по роду деятельности, уже в зрелом возрасте пришлось заниматься оперативной и репортажной фотосъемкой. Неоднократно становилась дипломантом Всероссийского конкурса МВД России “Открытый взгляд”. Окончила творческий курс преподавателя фотошколы Марии Белявской, посещала курс Александра Петросяна. С 2014 г. вхожу в петербургское объединение “Просто Фотоклуб”, принимала участие в ряде коллективных выставок клуба в Санкт-Петербурге, Выборге, Старой Ладоге и Финляндии. Сейчас снимаю для себя — как вижу, как чувствую. Взгляните на мой город моими глазами...»







Зоя Михайлова. 2018

Татьяна Григорьева

«Фотография сопровождала меня всю жизнь. Заняться профессионально получилось лишь во взрослом возрасте. Первая зеркалка и фотошкола “5,6”, где моя первая и самая главная учительница Мария Витальевна Белявская учила видеть кадр, чувствовать то, что снимаешь, посредством изображения учиться говорить. Участвовала в фотокроссах и фотофестах, посещала творческие встречи фотохудожников.

С момента основания состою в творческом объединении “Просто Фотоклуб”.

Вдохновилась работами Колосова, Таболиной и Скибицкой, выбрав для творческой фотографии в качестве объектива монокуляр. В своих работах делюсь взглядом на мир через призму объектива фотокамеры».





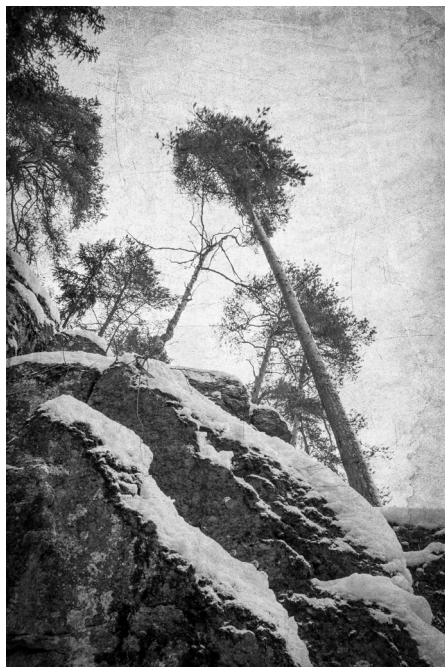
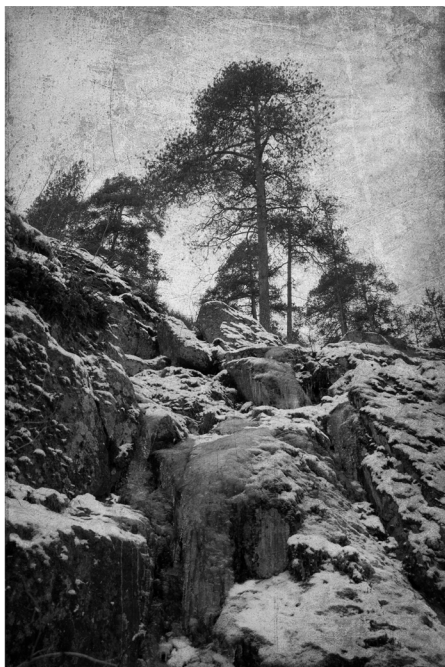


Татяна Григорьева.
2016

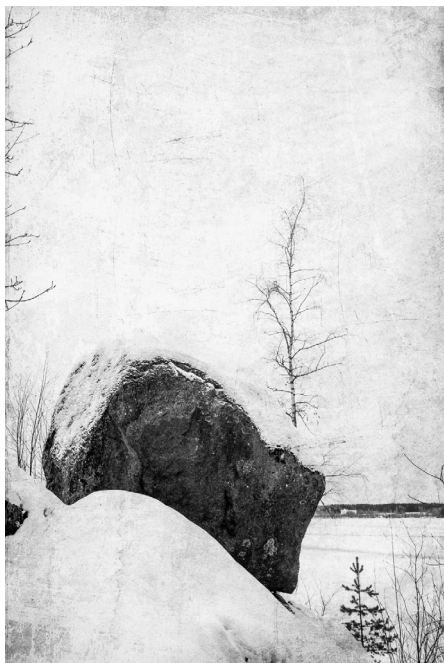
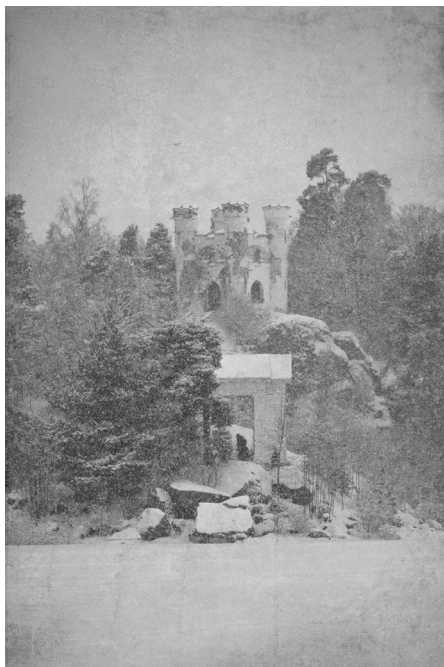
Юлия Старкова

«Фотографией увлекаюсь с детства, но серьезное знакомство с азами фотомастерства и миром художественной фотографии началось в 2010 г. после учебы у Марии Витальевны Белявской и посещения творческого курса Елены Викторовны Скибицкой в рамках фотошколы “5,6”, а также на различных семинарах, мастер-классах и творческих встречах российских и зарубежных фотографов. С 2012 г. являюсь членом “Просто Фотоклуба” и участником нескольких клубных коллективных выставок. Снимаю для себя: фотография – мое хобби и отдушина.»





Юлия Старкова. 2016



Юлия Старкова. 2018

Алексей Мурыгин

«До дня рождения оставалось чуть меньше месяца...Что мне подарят, интересно...Вот бы фотоаппарат!

– Ма-а-а-ам! А подарите мне на день рождения фотик!...

– Вот еще, выдумал! Ладно бы хоть 15 исполнялось, а то 13!...Ишь чего захотел!..

Как я узнал потом, уже много позже, вечером родители удивленно спрашивали друг у друга: “Но как он узнал?!”

День рождения, удивление и восторг я, пожалуй, описывать не буду. Ну, а дальше... Пленки, проявители-закрепители, красный свет фонаря и фотоувеличитель, “Унибром”, “Бромпортрет”...Понеслось-закружилось...»





Алексей Мурыгин. 2017

'I HAVEN'T HEARD OSSIAN'S STORIES...' MONREPOS PARK IN PHOTOGRAPHS BY THE 'PROSTO PHOToclub' GROUP

The exhibition 'I Haven't Heard Ossian's Stories...' took place from 27 April to 30 June 2025 in the Monrepos Park Museum-Reserve. The exhibition featured photographs of Monrepos Park taken between 2016 and 2018 by photographers from the St. Petersburg-based «Prosto Photoclub» group: Maria Beliavskaia, Julia Iakobson (Almametova), Tatiana Grigorieva, Zoia Mikhailova, Alexei Murygin, Marina Romanovskaia, Julia Starkova, and Olga Iavorskaia. St. Petersburg renowned photographer Lyudmila Tabolina inspired and curated the project. This publication represents their works after the exhibition's completion.

Айна Тайибова

искусствовед, художница, фотограф. ayna.tt078@yandex.ru

Родилась в 2001 г. в Москве.

Образование – факультет Истории Искусств РГГУ, профиль «Теории и практики современного искусства» (2027).

В своих работах затрагиваю темы природы и женской сути, а также обращаюсь к мистицизму, теме мифов и архетипических образов. Вдохновение черпаю из сюрреалистических опытов XX в.

Основные медиумы, в которых предпочитаю работать – цифровая фотография, коллаж, классическая графика.

ПСИХОЛОГИЯ ПРИРОДЫ

*В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность
И небо – в чашечке цветка.*

Уильям Блейк

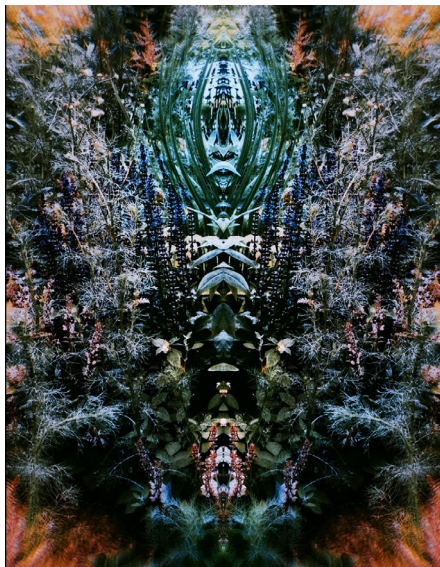
По своей сути это метафорический оракул, созданный по мотивам древней системы Таро с использованием природных объектов, отсылающий к психоаналитической теории бессознательного и частично имитирующий тест Роршаха – за счет своих зеркальных изображений. В работе я постаралась совместить психологическую теорию с мистицизмом, действуя по большей части по принципу собственной интуиции при подборе локаций и обработке изображений. Эти фотографии – проводник в мир светлых и теневых проявлений человеческой души. Через ботанические элементы, иначе – через окружающую природу человек познает природу себя. Такова моя задумка.

0. ДУРАК/THE FOOL

Посередине карты — лицо старца с поднятыми вверх бровями, полураскрытыми глазами, носом и свисающей длинной парой усов.

Свежая зеленая трава с росой как начало начал, нечто молодое и свежее, по аналогии с человеком — находящееся на стадии 0, неопытное и одновременно открытое новому опыту. Молодая/старая душа. Клевер — символ удачи.

Вместо глаз у старца еле открытые одуванчики — когда они распахнутся, наступит «озарение». Взойдет яркое «солнце».



I. МАГ/THE MAGICIAN

Пышный сад. В образе все так же читается лицо мудрого старика в верхушке карты, но на этот раз его глаза уже широко распахнуты, и на голове можно заметить треугольную золотую корону.

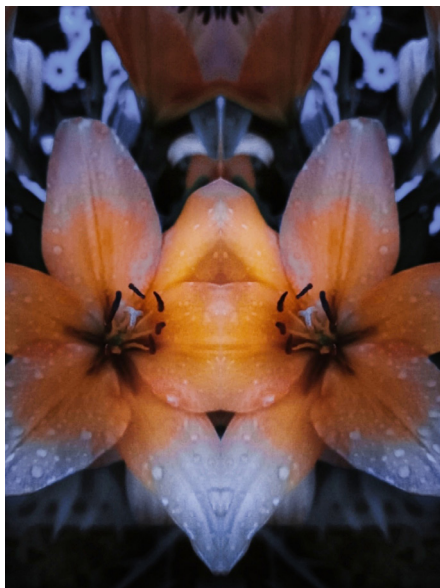
По аналогии с системой Таро, где Маг — человек, обладающий всеми мастьями колоды, на фотографии представлен образ, хранящий в себе «всю мудрость», «все растения мира».

II. ЖРИЦА/THE HIGH PRIESTESS

Лилия как символ чистоты и непорочности. Помимо всего прочего может символизировать сознательное одиночество и женскую духовность.

Посередине можно заметить жест, похожий на сцепление пальцев рук – мудру. Конкретно здесь изображен жест «парящий лотос» – выполнение этой мудры, по повериям йогов, избавляет от проблем в женской интимной сфере.

В верхней части карты можно заметить очертания девы с пышным головным убором – классическим жреческим атрибутом.



III. ИМПЕРАТРИЦА/THE EMPRESS

По символизму представлена розовым кустом и полынью. Весь центральный образ розового куста складывается в корону, если брать соцветия, а если смотреть на растение целиком – то можно увидеть очертания огромного сердца.

Внутри него – «маленькое», состоящее только лишь из листьев. Чуть выше него – подобие глаза с крыльями, «ангел». Маленькая жизнь внутри большого «природного тела».

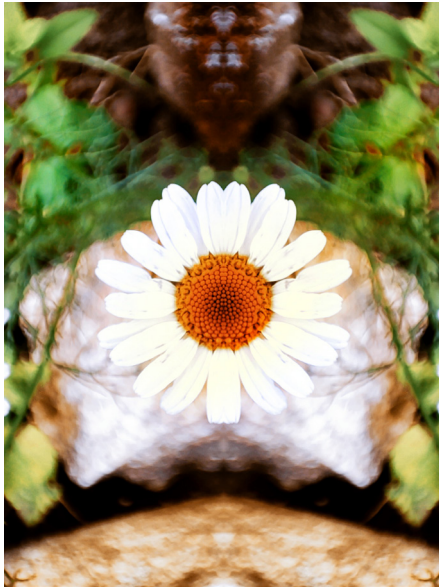
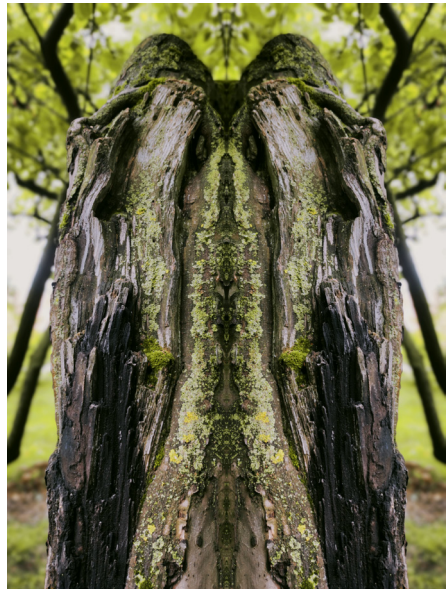
Истинная женственность, материнская любовь, опора и крепкая защита, представленная камнями, окружающими цветочный куст.

IV. ИМПЕРАТОР/THE EMPEROR

Крепкий ствол дерева – символ стойкости духа, мудрости, за счет многочисленных наслоений лишайников и мха – маркер прожитого времени.

Центральная фигура, образованная лишайниками, крепко стоит на ногах, одетая в подобие зеленой мантии.

Внутреннее здоровье и спокойствие благодаря обилию переливов зеленого цвета.



V. ИЕРОФАНТ/THE HIEROPHANT

Раскрытая белая книга, в середине которой расположена ромашка лекарственная. Вверху карты – паук, распутивший свои лапки по левую и правую сторону.

Подобно тому, как паук терпеливо плетет свою сложную паутину, так же и человек волен к сочинению своей судьбы, при наличии должной духовной выносливости.

Карта говорит о «здоровье», прежде всего на уровне морально-этическом, символизирует ясность и чистоту помыслов, разума.

VI. ВЛЮБЛЕННЫЕ/THE LOVERS

Две яркие, пышущие ароматом розы, расположенные лицом друг к другу, говорят о выборе и возможности поддаться временному флеру наслаждения неземной красотой запахов.

Но это легкое помутнение, необходимое для того, чтобы человек решил для себя, как ему двигаться дальше, остановившись на время и передохнув.

О добрых намерениях карты говорит «ангел» розового куста – небольшая мордочка, похожая на птичку, расположенная над двумя четкими соцветиями и сама состоящая из лепестков.



VII. КОЛЕСНИЦА/THE CHARIOT

Кроны деревьев, вечно направленные вверх, говорят о непрерывном движении и росте человеческого порыва.

Но идти в это движение вверх, к небу, можно только крепко укоренившись, стоя на земле.

Две пышущие зеленью кроны будто бы образуют два колеса, кружащихся в облаке Вечности.

VIII. СИЛА/STRENGTH

Нежно-розовые тона карты контрастируют с охристым орнаментальным фоном, в очертаниях которого можно заметить две раскрытые, рычащие львиные пасти. Такой контраст спокойных оттенков и агрессивного содержания дает ключ к аркану.

Сила — про умение находить баланс между женским и мужским, соединяя в себе инь и ян. В карте Сила по центру расположено растение буквица. Центральный отзеркаленный образ напоминает силача с поднятыми вверх руками, но силача доброго, в розовых одеждах. На орнаментальном фоне расположены фигуры, подобные «рыцарям в доспехах». У них руки опущены.



IX. ОТШЕЛЬНИК/THE HERMIT

Карта представляет собой место, где была сделана большая часть фотографий для колоды.

Уютное место силы, принадлежащее будто бы только тебе, вода, лес, в котором можно спрятаться, уйти в него, достигнув баланса на всех уровнях.

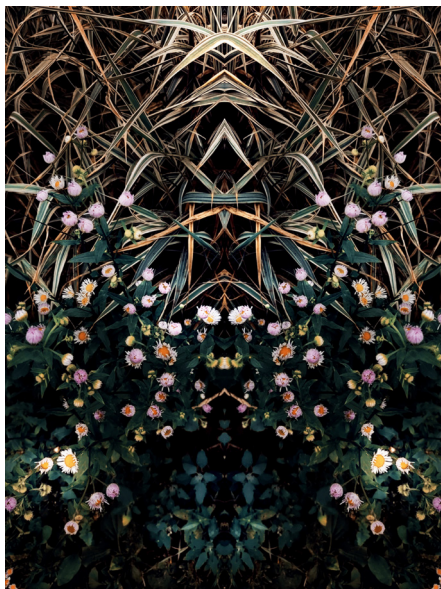
Внизу — мордочка рогатого тотемного животного, оберегающего эту обитель.

Все здесь говорит об умиротворении и благоволии добровольному уходу внутрь собственного «Я».

X. КОЛЕСО ФОРТУНЫ /THE WHEEL OF FORTUNE

Изображенный на карте вечный судьбоносный круг, создающий завихрения, напоминает о том, что в любой момент человек может повернуть вектор своего развития на противоположную сторону.

Сорвав или оставив на ветках запретный плод с Древа, представленного яблоней.



XI. СПРАВЕДЛИВОСТЬ/JUSTICE

Подобно тому, как богиня правосудия Фемида одной рукой на чаше весов определяет то, какой исход ждет человека, а другой рукой с помощью меча грозит наказанием, так и в карте Справедливость есть две грани судьбы.

Кому-то суждено благородно увядать, как мелким розоватым цветкам внизу изображения, а кому-то — вечно гнить сушеной соломой, подобно сорной траве, представленной в верхней части аркана.

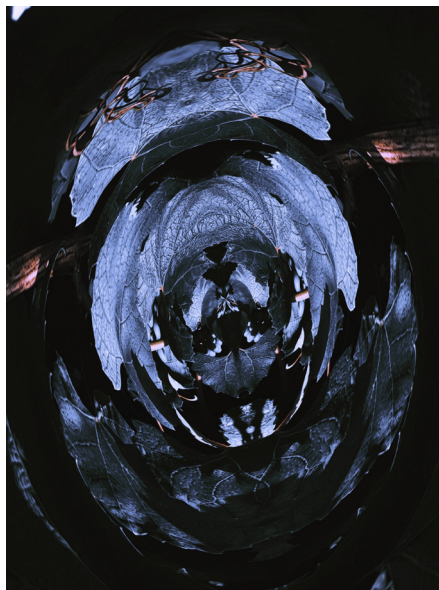
XII. ПОВЕШЕННЫЙ /THE HANGED MAN

Образ карты представлен подвешенным вверх ногами к ветке неведомым существом, напоминающим летучую мышь. Все изображение состоит из виноградной лозы и окутано мраком.

Это карта четкой остановки, момента «замирания», тишины, когда в воздухе витает предчувствие некоей тревожной трансформации.

Рано или поздно, нам придется упасть в Бездну.

Но всегда надо помнить, что у нас есть своеобразные «крылья», которые помогут удержаться в потоке холодного воздуха вечной Ночи.



XIII. СМЕРТЬ/DEATH

Карта вовсе не говорит о конечности и летальном исходе. Ее смысловая нагрузка состоит в идее процесса трансформации. Из глубокой черной земли, в окружении каменных плит, вверх, к небу, вырастает соцветие цикория с крепким стеблем, способным выстоять любую непогоду.

Изображение также немного закруглено, напоминая и проводя параллель с жизненным метаморфозом, соседством Смерти и Жизни, образующим круговорот.

Этот аркан – своеобразный «колодец», из смертельной глубины которого рано или поздно появится живительная влага.

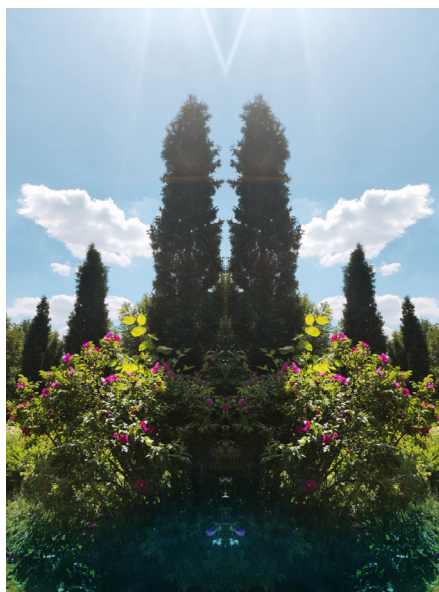
XIV. УМЕРЕННОСТЬ/TEMPERANCE

Умеренность представлена четкой симметрией идеального, почти райского пейзажа.

Карта говорит о равновесии между силами Неба и Земли.

Темные кусты, напоминающие кипарисы – традиционные вестники смерти, соседствуют с залитым лазурью небосводом, белоснежными облаками и благоухающими соцветиями шиповника.

Совершается уравновешивание энергии и покоя, двух противоположных сил, таким образом производя на свет алхимическую красоту Мира.



XV. ДЬЯВОЛ/THE DEVIL

Единственная карта, на которой четко можно видеть сторонние предметы, помимо природных объектов. А именно – вышку электрификации железнодорожных путей.

В лучине огромного массива сорной травы, веток и строительных камней проступает рогатая фигура героя XV аркана. Темная сила природы вступает в конфликт с Волей человека, пытающегося подчинить себе природный ландшафт и оставить свой След.

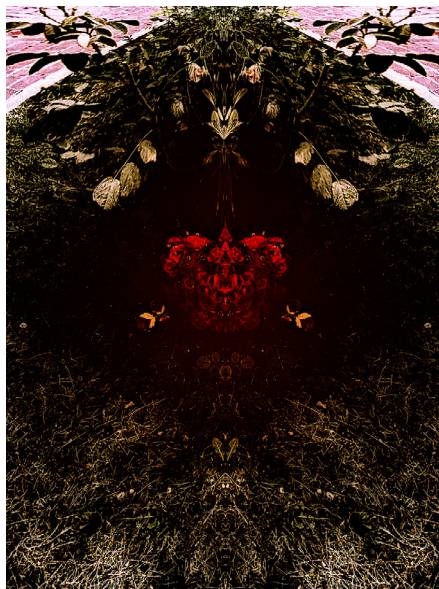
Пограничный аркан, в котором четко неясно – кто выполняет функцию Тьмы. Личность или же то, с чем ей предстоит столкнуться.

XVI. БАШНЯ/THE TOWER

Аркан олицетворяет крах внутренней опоры.

Глубокое неудовлетворение миром и собой передают яркие, кровавые оттенки и образ в сердцевине карты, напоминающий истошно кричащее лицо с широко раскрытыми глазами.

Все пространство карты буквально залито неистовой яростью.



XVII. ЗВЕЗДА/THE STAR

В центре изображения помещен цветок вьюнка, раскрывающийся на заре и собирающий утреннюю росу.

Нижние листовые очертания цветка напоминают вместе с соцветием огромную бабочку.

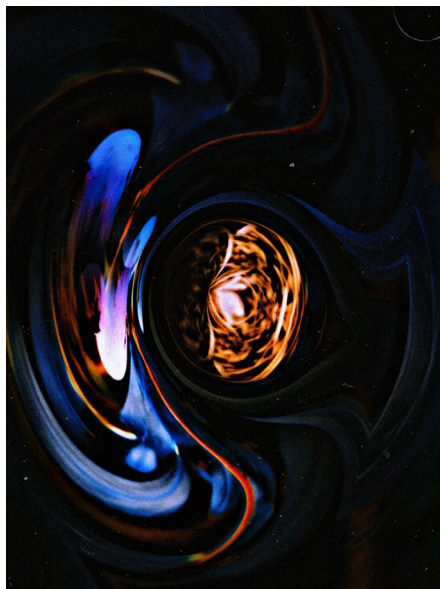
Звезда — это карта надежды на возрождение, взлет и вдохновенный порыв.

XVIII. ЛУНА/THE MOON

В центре изображения помещена полная луна и полумесяц.

Черничный полумесяц искажает изображение растения, вся карта в целом символизирует искажение восприятия.

Глубокие страхи, лишь с небольшими проблесками надежды на лучшее. Сомнения, тревога переданы общей тематикой «ночного кошмара».



XIX. СОЛНЦЕ/THE SUN

Солнце представлено огромным кругом соцветий зверобоя.

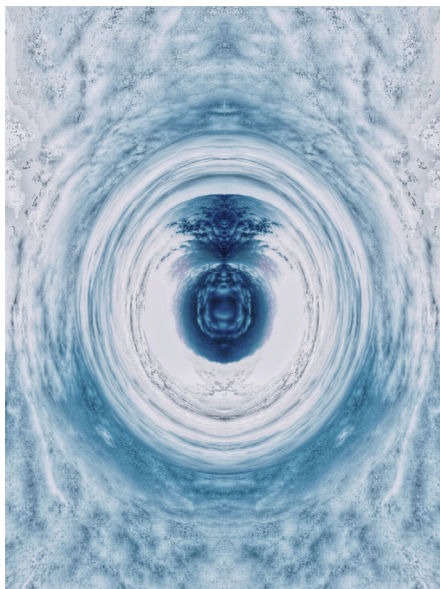
Собираемое на солнцестояние растение является лекарственным и в целом всем своим видом передает образ исцеляющей силы Света.

Он изгоняет весь негатив, давая новое понимание и ясность мышления.

XX. СТРАШНЫЙ СУД/JUDGMENT

Опаленные огнем растения внизу карты постепенно приобретают первоначальный, «живой» вид по мере приближения к верхушке карты, к небесному голубому portalу.

Двое розовых выюнков, подобно огромным трубам возвещают о приходе надежды на новую жизнь. Все это символизирует аркан Страшный суд.



XXI. МИР/THE WORLD

В центре карты – Мировое древо, заключенное в идеальную круглую сферу и парящее в небесах.

Символизирует глубокое понимание жизни, просветление, которое почти недоступно.

Путем установления контакта с миром и самим собой мы постигаем Идеал. В этом символизм аркана.

Aina Tayibova

art historian, artist, photographer. ayna.tt078@yandex.ru

PSYCHOLOGY OF NATURE

*To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.*

William Blake

In essence, it is a metaphorical oracle, inspired by the ancient Tarot system. I use natural objects, alluding to the psychoanalytic theory of the unconscious, and partially mimicking a Rorschach test through its mirror images. In this work, I combined psychological theory with mysticism, relying on the intuition when selecting locations and processing the images. These photographs are a guide to the world of light and shadow manifestations of the human soul. Through botanical elements, or rather, through the natural environment, people come to understand their own nature. That was my intention.