

УДК 77.04(470.55) + 008 + 168.522  
DOI: 10.17223/22220836/43/14

Т.А. Яковлева

## ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПАМЯТИ В ПРОЕКТАХ УРАЛЬСКИХ ФОТОГРАФОВ А. БОГОМОЛОВОЙ И С. ПОТЕРЯЕВА

*Рассматривается проблема визуализации памяти посредством фотографии как коммуникативного инструмента культуры. Архив фотоизображений становится убежищем памяти и материалом для ее реконструкции и реинтерпретации. Проанализированы проекты двух молодых уральских фотохудожников, чье творчество объединяет тема переосмысления связи прошлого и настоящего – Анастасии Богомоловой и Сергея Потеряева. Эти проекты представляют собой своего рода визуальные исследования личной и коллективной памяти, являющейся основой человеческой идентичности. В ходе исследования автор статьи опирается на художественный материал проектов, неоднократно представленных на арт-площадках Челябинска и Екатеринбурга, на материалы авторских сайтов и интервью фотографов. Осуществлен анализ визуального языка проектов, выявлены ключевые творческие приемы, метафоры и образы, посредством которых визуализируется память – личная, семейная, коллективная.*

Ключевые слова: *фотография, архив, память, образ, метафора, визуальный язык, Анастасия Богомолова, Сергей Потеряев.*

**Фотография как мнемоническая и меморативная техника культуры.** Память – мощнейший механизм сцепления человеческого бытия. Природа памяти все более проблематизируется: «одержимость памятью» (Ф.А. Йейтс), «мемориальный бум» (П. Нора) и «архивная лихорадка» (Ж. Деррида) продолжают уже не одно десятилетие, и мы непосредственно ощущаем, что «ропот прошлого может быть почти оглушительным» [1. Р. 1]. Проблемы осмысления памяти захватывают и подчиняют себе не только поле философских размышлений и научных исследований, но отражаются и в художественных практиках, вызывая к жизни новые формы и способы художественной рефлексии. Осмысление «разрыва с прошлым», которое «сливается с ощущением разорванной памяти» [2], стремление к восстановлению и утверждению непрерывности памяти ставит проблему ее воплощения, запечатления.

Память не является достоянием изолированного индивида, она «социально рассредоточена» между инструментами культуры, к которым относятся различные знаковые системы, с одной стороны, опосредующие, с другой – моделирующие социально и культурно значимые смыслы [3. С. 11, 26]. Особое значение в силу своей природы здесь получает фотография как важнейший коммуникативный инструмент [4], как средство «для создания материальной формы прошлого» [5. С. 14]. Создавая архив зримых образов, она становится не только местом убежища памяти, но и способом ее ревизии, реконструкции и реинтерпретации, организовывая специфический визуальный дискурс памяти. Сама фотография начинает рассматриваться, с одной стороны, как мнемоническая и меморативная техника культуры [6], с другой стороны, как инструмент культурологического и социально-психологического исследования самой памяти. Складывается особый

ностальгический, ретроспективный жанр, который демонстрирует возрастающий запрос социума на память, на утверждение и фундирование прошлым настоящего и который наглядно проявляется в увеличении количества проектов, напрямую использующих прошлое в виде старых семейных или архивных фотографий.

Цель данной статьи заключается в анализе визуального языка подобных проектов: в раскрытии специфической художественной риторики памяти в современной фотографии, выявлении комплекса визуальных топосов и метафор памяти, раскрытии того, как посредством фотографических образов память и воспоминания приобретают зримые очертания, а следовательно, становятся доступными не только для индивидуальной, но и для коллективной рефлексии. Для анализа выбраны проекты двух молодых, но уже получивших признание на международных и российских конкурсах уральских фотографов – Анастасии Богомоловой [7] и Сергея Потеряева [8], деятельность которых тесно связана с единственным на Урале музеем фотографии – «Домом Метенкова» (г. Екатеринбург). Тема памяти является объединяющей в их творчестве.

**Личная и семейная память в фотопроектах А. Богомоловой.** В каждой семье хранится множество фотографий, составляющих семейный архив. Но подчас мы ничего не знаем о многих людях и событиях, запечатленных на них. Рассмотрение старых фотографий, чтение писем, собственных детских и юношеских дневников превратилось для А. Богомоловой в целое визуальное исследование в духе культурологических концепций М. Фуко и Ж. Дерриды, концепции «фотографического» Р. Краусс, согласно которой фотографию следует рассматривать как архив, требующий археологического исследования [9. С. 76]. Распаковка и ревизия архива памяти – основа фотографического акта Богомоловой и вдохновляющая идея ее основных проектов: «Recall» (2013), «Пусть я вырасту своей любимой травой» (2013–2015), «Lookbook» (2014–2016), «Landscape» (2014–2016), «Бакал» (2015–2016), «Под куполом» (2017–2018) и др. Рассмотрим подробнее некоторые из них.

Одним из первых проектов, посвященных исследованию природы памяти и воспоминаний, стал проект «Recall». Пытаясь восстановить картину жизни своей семьи, А. Богомолова многократно возвращалась к старым снимкам, пыталась получить от родных связный рассказ о прошлом семьи, заставляла своих близких восстанавливать в памяти события, бесконечно перебирать их детали. Но картина жизни никак не обретала устойчивых очертаний, оставалась подвижной, зыбкой, размытой...

Проект построен на движении приближения-удаления. С одной стороны, А. Богомолова пытается восстановить личную эмоциональную связь с давно ушедшими людьми через медиум фотографии, прийти к «обретению» родных образов, почувствовать себя частью семьи, с другой – анализируя природу семейных воспоминаний и принимая на себя роль исследователя, сознательно пытается отдалиться, дистанцироваться от личных переживаний. Дистанция существует и объективно – большинство родственников художница не знает и не могла знать лично: их образы поглощены временем, являются принадлежностью прошлого. Эта дистанция неизбежно трансформирует восприятие.

Фотографиями проекта Богомолова иллюстрирует аберрации человеческой памяти – чем больше проходит времени, тем сложнее отчетливо вспомнить ка-

кое-либо событие, тем больше они сливаются, теряя четкий контур, некоторые черты и события стираются, другие, напротив, проступают ярче [7]. Как и реальные воспоминания в сознании человека, одни изображения наслаиваются на другие, некоторые слипаются в одно целое, другие фрагментируются, разрушаются.

Стремясь визуализировать действие памяти, Богомолова различными средствами изменяет исходный материальный носитель, подвергая образы, запечатленные на снимках, искажению и деструкции: фотографии замораживались в воде, засыпались землей, сжигались, переснимались вновь.

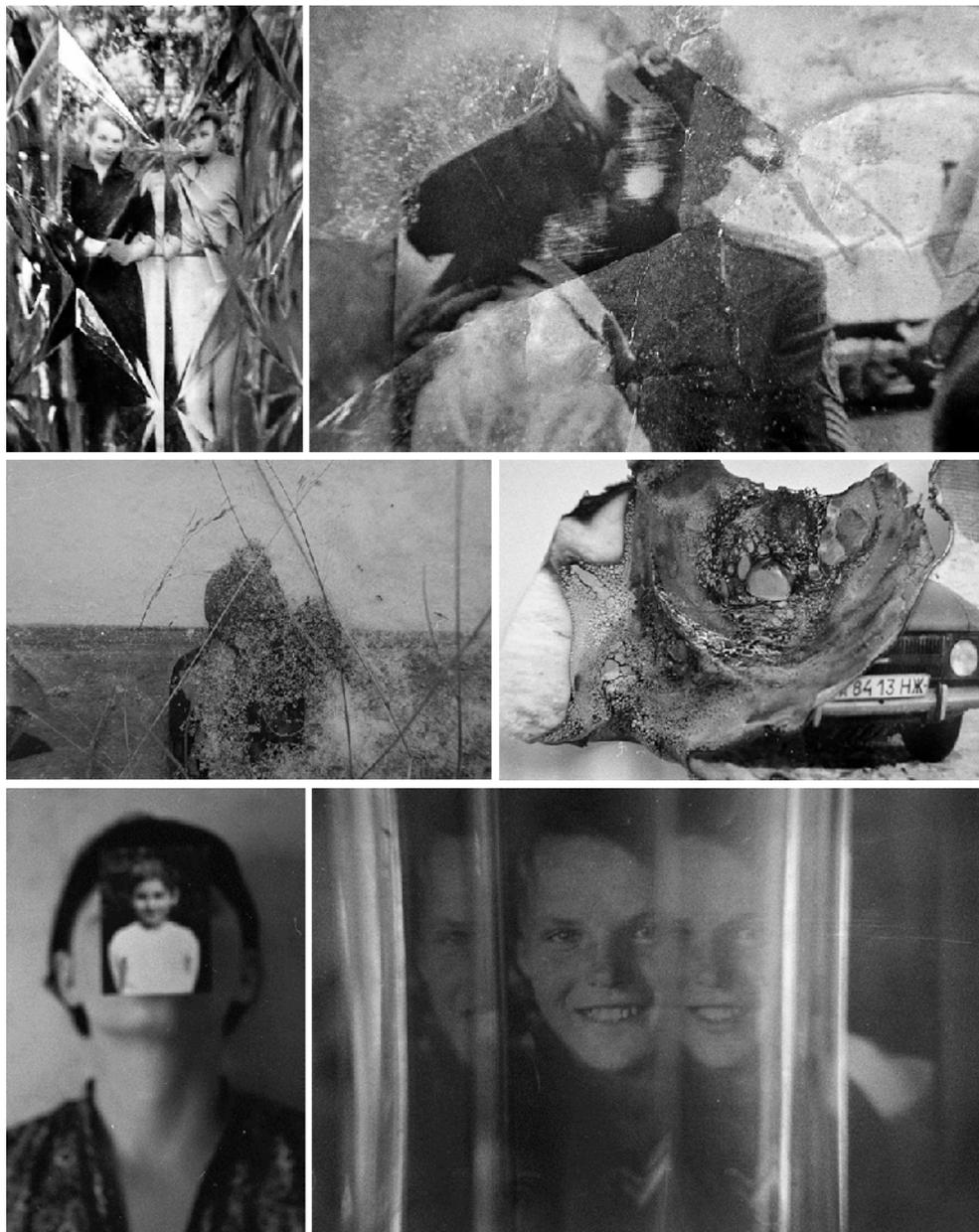
Искажения разрушают «фотографичность»: прямые линии становятся рваными, ломаными, четкое становится размытым, целое – разрозненным и т.д. Мы видим людей и предметы на снимках сквозь грани хрустальных сосудов и осколки стекла, сквозь пыль, песок, снег, сухие травинки. Данный прием делает зримой идею о нашей отстраненности даже от близких родственников, о недоступности полного понимания своей собственной истории, своих корней, об осколочности восприятия прошлого. Частично разрушенная фотографическая ткань становится метафорой разрушения несомой ей информации, метафорой разрушения памяти.

Черно-белое решение изображений, использованных в проекте, также подчеркивает архивную, документальную природу серии, выполняет роль демонстрации временного отрешения автора от настоящего, создает эффект погруженности в прошлое. В художественном плане монохромность подчеркивает графичность структуры элементов фотоснимка, делает почти осязаемой фактуру битого стекла, колючей сухой травы, зерно песка, через которые проступают силуэты людей, «зерно» самих старых фотографий (рис. 1).

Стараясь подчеркнуть невозможность постичь всю глубину нашей персональной и семейной памяти, заполнить ее пробелы, автор оставляет на месте некоторых лиц пустые пространства или перекрывает изображения одних лиц другими, разворачивает людей в кадре спиной к зрителю, демонстрируя, что даже представления о собственных родных «...все время распадаются и множатся, обрекая нас на круговорот припоминаний» [7]. Но если мы не можем полноценно вспомнить, то нам остается только конструировать воспоминания [10], опираясь на фотоснимки как определенные мнемонические метки. Таким образом, мы обречены постоянно дописывать, восполнять семейную историю, мифологизировав ее, поскольку зачастую фотографические образы начинают подменять собой реальные воспоминания, создавая своеобразный симулякр: «Вспомнить – теперь это чаще всего означает вспомнить не текст, а картинку» [11. С. 68]. Восполнение личной истории и истории семьи завершилось для автора созданием условно целостной структуры – проект быстро превратился в фотокнигу, напоминающую семейный фотоальбом.

Воспоминаниям посвящен и другой проект, получивший название по строкам стихотворения Уолта Уитмена – «Пусть я вырасту своей любимой травой», первоначально носивший название «Дача/Сад».

Этот проект уже выходит за пределы семейного альбома, расширяя границы до пространства совместного существования многих семей в советское и постсоветское время, когда коллективная обработка нескольких соток земли зачастую составляла основу межпоколенной связи семей.



**Рис. 1.** Из проекта А. Богомоловой «Recall» (2013)  
**Fig. 1.** From the project of A. Bogomolova “Recall” (2013)

Структуру проекта определила переписка художницы с бабушкой, в письмах которой вне зависимости от времени года упоминались дача и все связанные с ней хлопоты. Перечитывание писем пробудило желание восстановить живо ощущаемое в детстве и утраченное с уходом отца и смертью бабушек чувство единства и целостности семьи, объединенной общей землей.

Концепция проекта «Пусть я вырасту своей любимой травой» раскрывается через связь «живого» и «неживого» (растения – фотографии). В ходе работы Анастасия проращивала семена различных растений через семейные фотографии, запечатлевшие «садовую» жизнь семьи. Все снимки были либо сделаны непосредственно на даче, либо как-то связаны с работой в саду. Растения, пророщенные сквозь фотографии затем высаживались на огороде матери художницы. Земля постепенно поглощала, принимала фотографические образы в себя, закрывала их побегами набирающих силу растений, подчиняя все своему естественному порядку и забвению.

Художница представляет фотопроект как некую «лабораторную работу», все стадии которой документировались. Документация воплотилась в новых фотографиях, дневнике, где описывался ход прорастания растений, и размышлениях автора о том, как сам человек через связь с землей, означивание ландшафта сохраняет память, даже если кажется, что эта связь потеряна (рис. 2).



Pepper, variety "Gift of Moldova", Day 19. Sowing – April 10, first seedling – April 17



Рис. 2. Из проекта А. Богомоловой «Пусть я вырасту своей любимой травой» (2013–2015)  
 Fig. 2. From the project of A. Bogomolova "Let me grow with my favorite grass" (2013–2015)

Мотив «стирания» земель, ландшафтом всего и вся, уничтожения следов памяти, забвения и попытка ее сохранения человеческим сознанием звучит и в проекте «Бакал» (2015–2016). Его основой стали детские воспоминания, переплетенные с размышлениями взрослого человека. Свое детство Анастасия провела в военном городке на севере Казахстана, где служили ее родители и где среди ее друзей и одноклассников было много детей из немецких семей. Уже повзрослев и переехав на Урал, она узнала о существовании Бакаллага. Таких лагерей на территории Урала, Сибири, Алтая, северного Казахстана и Средней Азии создавалось множество. Однако сегодня события, связанные с Бакаллагом, остались на периферии коммеморативных процессов, не имеют практически никакого отражения в городском ландшафте: память выживших и память об умерших закреплена в редких формальных мемориальных объектах, а бывшая территория Бакаллага с еще сохранившимися кое-где постройками «лишена той символической ауры памяти, которая указывала бы на прошлое и осмысляла его. Они являются всего лишь продолжением общего забвения. А забвение не обладает целительной силой для исторических травм» [7]. Так в содержательном плане проект «Бакал» тесно связывается с проблематикой «мест памяти» (П. Нора) и является попыткой преодолеть забвение этой страницы истории нашего региона.

Используя архивные и собственные снимки старых зданий на бывшей территории Бакаллага, автор переводит документальный материал в художественную плоскость. Фотографии, включенные в проект, напоминают неясные видения из прошлого: сквозь обрывки текстур, цветные пятна, потеки проступают силуэты зданий. Многие снимки покрыты странным налетом – это специально сваренная лагерная баланда из крапивы (рис. 3).

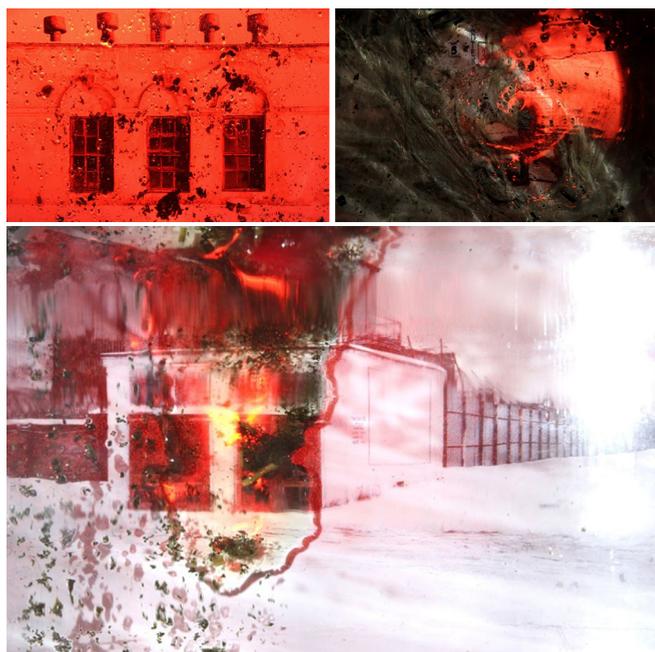


Рис. 3. Из проекта А. Богомоловой «Бакал» (2015–2016)  
Fig. 3. From the project of A. Bogomolova “Bakal” (2015–2016)

В пространстве экспозиции автор не ограничивается только фотоработами. Буквально преодолевая плоскостность фотографического изображения, Богомолова создает особые объекты, которые сочетают в себе фотографическое и реальное – камни с карьера, где некогда работали заключенные, фрагменты металлического шлака с территории захоронений трудармейцев оклеиваются фотографиями и опутываются колючей проволокой с лагерного забора (рис. 4).



**Рис. 4.** Из проекта А. Богомоловой «Бакал» (2015–2016). Фотоскульптура «Слой». Глина, земля, бумага, портреты заключенных Бакаллага, проволока с лагерного забора  
**Fig. 4.** From the project of A. Bogomolova “Bakal” (2015–2016). Photosculpture “Layer”. Clay, earth, paper, portraits of Bacallag prisoners, wire from the camp fence

Фотообраз как фрагмент сохраненной памяти растворяется в камне, лица людей становятся едва различимыми, будто поглощаются камнем, становятся частью его структуры. Тяжесть камня прочитывается как тяжесть воспоминания. Камни словно надгробия были расположены автором по берегам карьера, ныне

затопленного и ставшего местом отдыха горожан. Черно-белые фотографии карьера, представленные на экспозиции, заключены в простые деревянные рамки под стекло. По поверхности стекла одной из фотографий проходят трещины, становясь банальной метафорой осколков прошлого. Но она перестает быть банальной, если мы поверим, что не дать им рассыпаться может только рамка нашей памяти.

**Память в фотоповестях С. Потеряева.** Проблематика воспоминания/забвения становится основой проектов и другого молодого уральского фотографа – Сергея Потеряева. Через документальную съемку молодой автор пришел к художественному мышлению и более интеллектуально и социально наполненным проектам. Среди них – «Жить на Узкой» (2009), «Тихая гавань» (2011), «Сан-Дonato» (2011), «Те, кто дает тепло» (2013), «Старая Утка» (2013), «Линия Севера» (2014, совместно с Ф. Телковым), «Insight» (2016), «Где звенят чулпы» (2016), «Последние язычники Европы» (2018) и др. Проекты Сергея Потеряева – это, прежде всего, культурно, социально и психологически насыщенные фотоистории людей и мест. Особенно ярко представлена тема судьбы малых населенных пунктов Уральского региона, с которыми его связывают личные воспоминания.

Один из ранних проектов фотографа – «Жить на Узкой» (2009) – небольшая серия из 14 фотографий, посвященная Алапаевской узкоколейной железной дороге, которая когда-то в эпоху советских строек была «дорогой жизни», а ныне практически заброшена и забыта. Множество станций ликвидировано, в отдельные поселения поезд приезжает раз в неделю. Кажется, что деревни вдоль узкоколейки обречены на исчезновение, но поезда все-же ходят, а люди не оставляют обжитые места, и жизнь продолжается в своем ритме, отличном от ритма цивилизации.

Снимки с первого взгляда кажутся банальными и даже случайными, не имеющими художественной ценности, отнюдь не воспринимаются как произведения, имеющие определенный замысел и определенную эстетику, однако «для любой фотографии возможны несколько перспектив восприятия, лишь одной из которых является наивный реализм» [9. С. 184]. Поначалу серия напоминает обычный репортаж, но при внимательном просмотре работ мы видим целую фотоповесть о жизни людей. В лапидарных сдержанных образах раскрывается тема дороги, пути и маленькой полузабытой транзитной станции – места соединения/разрыва в пространстве и времени.

Вся серия черно-белая, многие кадры сняты в «низком ключе», что само по себе создает эффект углубленности, отделенности во времени. На кадрах взгляд постоянно фокусируется на знаках прошлого (пластиночный проигрыватель, старые фотографии работников узкоколейки, их почетные грамоты, фотографии Сталина и «Маршала Победы» – Жукова, покореженные железные качели, подгнившие покосившиеся столбы, старые дома с деревянными заборами, оградки могил деревенского кладбища...). Глаз опознает их и восстанавливает общее ощущение эпохи, для многих уже ушедшей в небытие, в забвение, но словно продолжающейся для людей, живущих и работающих в этом месте, оказавшемся словно вне времени.

Фотографии (кроме одной) имеют горизонтальный формат, напоминающий формат окна электрички, что особым образом выстраивает пространство.

Деревня, протянувшаяся вдоль узкоколейки, видимо, сама подсказывает этот прием. Так выстраивается повествование по принципу протяженности и чередования – мы словно проезжаем с автором через всю станцию. Состав медленно тянется, но не останавливается, проходит... Некоторые фотографии действительно сняты через стекло окон вагона. Грязь и капли размывают изображение. Застекленное пространство отдалено от зрителя, который вместе с фотографом смотрит на станцию со стороны, сквозь вагонное окно. Невозможно отделаться от впечатления, что перед нами мелькают кадры черно-белого фильма. Вырезанные рамками вагонных окон, пробегают поля, заросли посадок, бредут под дождем лошади, мелькают фигуры людей, занимающихся своими повседневными делами. Это фрагменты жизни, которые мы просто наблюдаем. Но поезд проходит, а люди остаются и живут своей жизнью (рис. 5).



**Рис. 5.** Из проекта С. Потеряева «Жить на Узкой» (2009)  
**Fig. 5.** From the project of S. Poteryaev “Living on Narrow” (2009)

Кинематографичность подчеркивается и характером кадрирования. Кажется, что из этих нарезанных снимков-кадров сам по себе монтируется фильм. Но все же кадры отбираются и выстраиваются автором в определенной последовательности. Проект получил завершение в формате фотокниги, посредством которой окончательно оформилась концептуальная связь фотографий и реализовалась авторская идея.

Осмысление судьбы еще одной точки на карте уральских железных дорог – Сан-Донато – дала жизнь и название следующему проекту («Сан-Донато», 2011), в котором мы сталкиваемся с некоторым пространственно-временным

парадоксом. Точка раздваивается... Проект соединяет две истории, начавшиеся еще в XIX в., – итальянского и уральского поселений, связанных с одним именем – именем династии заводчиков Демидовых, ставших в Италии князьями San Donato Demidoff. Странная связь двух «Сан-Донато» много раз привлекала историков, журналистов, фотографов, давая повод то для научных исследований, то для игры воображения. История с двух сторон обросла вымыслами, но материальные свидетельства места остались и могут рассказать ее по-своему. В проекте С. Потеряева два «Сан-Донато» соединяются. Поначалу фотографии кажутся просто результатом технического эксперимента. Путем применения приема overlay (наложения/перекрывтия слоев) совмещаются два изображения. Один из слоев – черно-белые фотографии нижнетагильской станции-деревни Сан-Донато, сделанные самим автором, другой – цветные изображения тосканского Сан-Донато, квартала, возникшего на месте некогда роскошной виллы Демидовых, полученные при помощи Google Maps [8].

Полупрозрачные силуэты человеческих фигур, абстрактные пятна, неподвижные тени, косые линии решеток и полосы улиц – вот что первоначально доносит до нас глаз, пытающийся воспринять картинку. Лишь спустя какое-то время мы начинаем различать слои изображения. Наложение здесь – не только наложение текстуры, но наложение двух равнозначимых слоев, что рождает ощущение призрачного двойничества. Так соединяются не просто картинки, но пространства и судьбы. Наложение слоев дает эффект уплощения пространства. Оно в принципе «снимается», уничтожается. Делая кадр плоским, наслоение лишает фотографию не только пространственного, но и временного измерения, самой идеи времени. Изображение одновременно лишается глубины и истории. Мы не можем заглянуть в картинку, проникнуть взглядом в пространство и не только спросить: «где это?», но и: «когда это?». Мы скользим взглядом по поверхности, считывая сам мотив переплетения – переплетения ветвей деревьев, фрагментов задний, ограждений, ворот, улиц, автомобилей, дорожных знаков, надписей... Человеческие фигуры (мальчишки, старухи) призраками висят в воздухе, не имея точки опоры. Провалы в тенях съедают часть фотографической информации, словно съедают часть их жизни и истории (рис. 6).



**Рис. 6.** Из проекта С. Потеряева «Сан-Донато» (2011)  
**Fig. 6.** From the project of S. Poteryaev “San Donato” (2011)

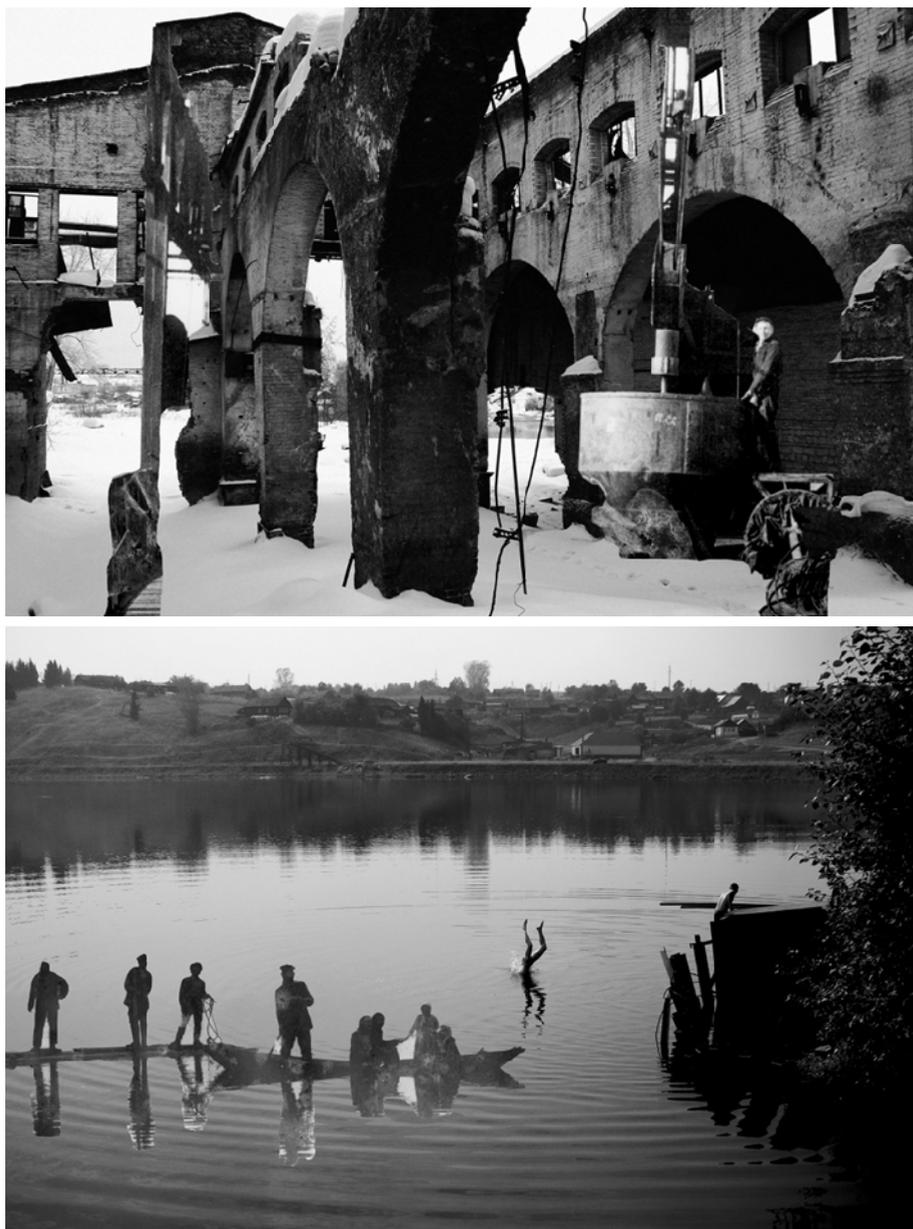
Так получившиеся путем несложных, в принципе, манипуляций двойственные изображения решают трудную задачу – создают новую «ирреальную» реальность, где две плоскости соединяются в третью, соединяя два, казалось бы, несоприкасающихся мира, создают эффект одновременности. Зритель вместе с фотографом не может отождествить себя ни с одним из слоев реальности. Их цветность меркнет. Так же где-то глубоко существуют в памяти полустёршиеся воспоминания, которые уже перестают вызывать в нас какие-либо яркие эмоции, но иногда всплывают на поверхность и тревожат нас. Ощущение призрачности, растворения и исчезновения не оставляет зрителя. Фотография словно становится полупрозрачной, ее плотность, материальность уничтожается, стирается граница между материальной и психической реальностью, и фотографическая поверхность становится поверхностью сознания, поверхностью памяти, на которой возникают образы, ассоциации, обрывки воспоминаний... Зритель подвергается какому-то визуальному психоанализу, где в пятнах и линиях этого странного изображения каждый угадывает и прочитывает нечто свое.

Мотив исчезновения, призрачности, неожиданного «проступания» прошлого получает большую проработанность и концептуальное оформление в проекте «Старая Утка» (2013). Здесь Потеряев продолжает эксперимент по конструированию фотографического пространства и пространства памяти. Проект посвящён небольшому уральскому поселку Староуткинску – одному из самых красивых по ландшафтам поселков в Свердловской области (сохранилась уникальная серия фотографий начала XIX в., сделанных С.М. Прокудиным-Горским). Это типичный уральский поселок, основанный в демидовские времена. Его жизнь долгие годы строилась вокруг построенного рядом завода. Но в начале 1990-х гг. завод встал, а старинные заводские цеха превратились в руины. Жизнь поселка стала затухать.

Как и «Recall» А. Богомоловой, с которым они были созданы почти в одно время, проект вырос из детских воспоминаний самого Сергея, который каждое лето приезжал сюда к родным. Автор не просто вспоминает свое детство, но осмысляет перемены, произошедшие с поселком, пытаясь обнаружить что-то общее между Старой Уткой и современным Староуткинском, через обращение к прошлому, далекому и недавнему, увидеть смысл происходящего сегодня, глубже понять его. Обращаясь к своей памяти и памяти староуткинцев, фотограф связывает личную историю и историю исчезающего поселка, воспоминания и реальность.

В проекте представлены три вида работ – подлинные старые пленочные фотографии, найденные в семейных архивах местных жителей, современные фотографии, сделанные автором, и коллажные работы, соединяющие фрагменты старых снимков с современными в одно изображение. Именно они являются ключевыми в проекте. Следует отметить, что здесь применяется уже не прием цифрового наложения и совмещения слоев, а старого, традиционного монтажа (обрезки/вклейки) так, что получается особая форма конструирования изображения. Комбинирование (сопряжение) прошлого и настоящего заложено в самой природе фотографии, но автор сознательно усиливает эффект, чтобы создать собственную картину памяти. Фотомонтаж – это включение в реальность интерпретации, «средство внесения смысла в обычное изображение реальности», когда обрывки фотографий «начинают значить под пальцами» [9. С. 154]. Вырезанные и вклеенные фрагменты архивных фотографий можно уподобить специфическим вре-

менным цитатам. Один образ уже не накладывается на другой, но помещается рядом, создавая эффект одновременности: границы прошлого и настоящего в работах с определенного расстояния трудно различимы, что заставляет зрителя подходить ближе и внимательно вглядываться в фотографии, разгадывая, где «тогда» и где «сейчас» (рис. 7).



**Рис. 7.** Из проекта С. Потеряева «Старая Утка» (2013). Коллаж  
**Fig. 7.** From the project of S. Poteryaev “Old Duck” (2013). Collage

При достаточном приближении границы изображений становятся очевидны, и мы замечаем, что образ реальности, смонтированный автором, вовсе не целостен. Приклеенные элементы старых фотографий остаются фрагментами, словно закрывающими какие-то дыры, замещающими отсутствующих людей. Фрагментарный характер является существенной характеристикой коллажа, он «...позволяет последнему пошатнуть свойственное всякому изображению притязание на целостность...», даже реалистическое изображение «...всегда работает как система нехваток...» [9. С. 215], и коллажный элемент привлекает внимание к этому отсутствию. Методом коллажа автор пытается создать восполненную реальность, но мы видим, что вклеенные фигуры людей становятся знаком их отсутствия. Это особенно заметно на некоторых фрагментах старых фотографий, где лица утрачены и основные черты схематично прорисованы простым карандашом. Рисунок по своей наивности напоминает детский, но в то же время словно воскрешает перед глазами обрывки какого-то сюрреалистического сна или фильма ужасов, который выпускает наружу все наши страхи, где оживают куклы и двигаются люди со стертými лицами. Прорисовка лиц-пробелов на фотографии остается только схемой – так и в нашей памяти многое остается только общим рисунком (рис. 8).



**Рис. 8.** Из проекта С. Потеряева «Старая Утка» (2013). Коллаж. Фрагмент  
**Fig. 8.** From the project of S. Poteryaev “Old Duck” (2013). Collage. Fragment

Коллажные работы проекта вызывают сложное чувство присутствия и отсутствия, причастности и оторванности одновременно. Самая крупная работа проекта – завершающий кадр серии – старая групповая фотография жителей посёлка, наложенная на современный панорамный пейзаж Старой Утки, сделанный с той

же точки. Здесь фотомонтаж достаточно отчетлив. Новая, фоновая часть отличается большей резкостью и структурностью, старая испещрена царапинами, потертостями. Лица и фигуры людей по мере приближения к переднему плану снимка становятся все менее четкими, словно растворяются и исчезают в прибрежном пейзаже (рис. 9).



**Рис. 9.** Из проекта С. Потеряева «Старая Утка» (2013). Жители деревни. Коллаж  
**Fig. 9.** From the project of S. Poteryaev “Old Duck” (2013). Villagers. Collage

В этой работе отчетливо видна цель проекта, заявленная автором: через рассказ об одной деревне, ее прошлом и настоящем одновременно рассказать о судьбе всех подобных деревень или поселков региона и их жителей. Но также хорошо просматривается и то, что автор не декларировал. Работа выполнена в манере «фото на память», и она, как и весь проект, действительно становится своеобразным «местом памяти», визуальным памятником не только непосредственно прошлому, но и памятником воспоминаниям жителей поселка и самого Сергея.

**Визуальный язык и иконография памяти. Приемы и метафоры.** Анализируя приведенные в качестве примера и другие проекты А. Богомоловой и С. Потеряева, сопоставляя их с творчеством молодых фотографов региона, можно выделить наиболее существенные черты, которые объединяют творческий подход фотографов, и выявить определенные различия. Оба автора воспринимают фотографию как средство исследования памяти, оба активно работают с архивом, но по-разному. Все проекты Богомоловой через идею архива и памяти связаны с поиском идентичности, они в гораздо большей степени персонализированы, даже индивидуалистичны, намного больше внимания она уделяет самоисследованию.

Потеряев в своих фоторазмышлениях об уходящем, исчезающем концентрирует не на сложно уловимых процессах функционирования памяти индивидуальной или коллективной, а на конкретных людях, их судьбах, взаимоотношении с вещами, пространством, временем, цивилизацией. Работа с фотографией превращается у А. Богомоловой в перформативный жест. Этот жест довольно агрессивен. Фотограф активно захватывает и осваивает пространство, заполняет его собой, метафорами собственных рефлексий, испытывает и даже пытается пространство, стараясь найти в нем ответы, которые, вероятно, не находит в себе самой. Проекты Потеряева не столь «акционны», прямолинейны и декларативны. С одной стороны, они кажутся более простыми по своему посылу, более понятными, с другой стороны, они более глубоки и человечны. Для анализа проектов обоих авторов не стоит проблема считывания зашифрованного «месседжа», поскольку сами авторы его прямо декларируют. Оба автора создают своеобразные визуальные авторские высказывания (даже мифологии), а фотографии, как медиум, накладывает на их сообщения свой характер. Важно, однако то, что сами проекты проговаривают помимо авторских деклараций и манифестов, поскольку «намерения фотографа не определяют смысла снимка, он будет жить своей жизнью, подчиняясь прихотям и настроениям общественных групп, которым он понадобится» [11. С. 32].

Преимущественным в творчестве обоих авторов является топографический подход к памяти, что определено самой природой фотографии – ее образы рождаются и существуют в пространстве – пространстве кадра, фотоинсталляции, фотоскульптуры, в пространстве проекта, экспозиции. Осмысление временного аспекта, аспекта изменчивости, текучести памяти, ее сохранения и исчезновения связано с принципами серийности, перформативности, но все же очевидно, что время в искусстве фотографии может быть представлено только через определенный набор приемов, метафор и символов, которые мы и обнаруживаем в рассмотренных авторских проектах. На примере данных проектов мы видим, как в современной фотографии проявляется особая риторика визуального образа памяти, своего рода иконография памяти, которую можно проследить у обоих авторов. Основой этой иконографии становится принцип сопряжения и взаимопроникновения миров в пространственном, временном и смысловом аспектах: дихотомии прошлое/настоящее, свое/чужое, старое/новое, пустое/заполненное, возникающее/исчезающее становятся основными соотношениями, с которыми работают авторы.

На материале их проектов мы можем выделить некоторые общие принципы визуализации и построения иконографии не только того, что нужно помнить (события, родные, места и т.п.), но самой памяти и прямо увидеть ее характеристики: парадоксальность и сюрреалистичность; многослойность и в то же время спрессованность, наложение и взаимопроникновение слоев памяти, прорастание одного воспоминания сквозь другое; зыбкость, размытость, выцветание образа либо, наоборот, приобретение им большей яркости цвета, чем в действительности, доходящей до лубочности, и нарочитости; избирательность, фрагментарность; коллажность и сконструированность; перегруженность и в то же время недостаточность; изменчивость, текучесть памяти и гипостазированность ее событий и образов; призрачность и одновременно ее непосредственное переживание.

Также можно выделить ряд мотивов, образов, метафор, которые являются своего рода фотографическими формулами закрепления и выражения эмоционально-психологического и социокультурного опыта; «аккумуляторами» и «трансляторами» памяти. Это изображения стариков и детей, олицетворяющих прошлое и будущее, старинных и современных построек, разрушенных зданий, зарастающих ландшафтов, запустения. Руины по определению «входят в число удобнейших меморативных локусов – они равным образом и закрепляют, и драматически обостряют, травмируют память» [12. С. 182]. Зброшенные места – дома, заводы, шахты, исчезающие станции – сами по себе есть транзитные объекты, связанные с мифологией вне/межвременности и иномирности, обладающие собственным сюрреалистическим хронопом и собственной эстетикой, знакомой нам по фильмам А. Тарковского. В своей обращенности к мотиву брошенного фотограф, по словам С. Сонтаг, «идет по стопам старьевщика», все, «что огромный город выбросил, все, что он потерял, все, что он презрел, все, что растоптал, – все это он замечает и собирает...» [13. С. 108].

Устойчив прием использования фрагментов, которые являются стабильными формулами выражения определенных чувств, переживаний, вызывающих у всех сходные ассоциации, связанные с разрушением: осколки, обломки, обрывки, самостоятельные арт-объекты, их имитирующие, которые становятся визуальными топосами памяти. Часто встречается использование различных памятных знаков-меток: надписей и подписей, печатей, которые включаются в поле кадра или остаются в качестве сопровождающего текста и создающих эффект достоверности, документальности, а значит, подлинности, поскольку подписать – значит зафиксировать, обозначить, создать отправную точку, от которой сможет развиваться воспоминание. Без подписи «любая фотографическая конструкция остается незавершенной» [14. С. 38].

Характерно применение определенных приемов и техник, посредством которых конструируется видимый образ памяти: прямое использование старых архивных снимков, применение аналоговой съемки, ручных технологий печати, перевод цифровых изображений в черно-белое, наложение «состаренных» текстур, наложение «шумов», применение следов различных техник уничтожения (смятие, стирание, сжигание), фотомонтаж и др. Все эти приемы являются способами визуализации памяти, создают эффект восполненной реальности, целостной картины памяти. При этом, безусловно, нужно учитывать, что таким образом память человека, семьи, народа становится не просто зримой, представленной, но и сконструированной посредством фотографических образов – людей, вещей, ландшафтов, текстур...

Сконструированное фотографией прошлое как территория памяти зачастую никакого отношения к реальной истории не имеет – фотографическая «история» Бакаллага Богомоловой не более чем картинка, переснятые через размазанную крапивную баланду, «истории» Сан-Донато и Старой Утки также, скорее, являются авторскими мифологиями, но это не отменяет их ценности с точки зрения визуальной, художественной трактовки природы памяти, у которой свои цели и законы: «Фотографии, – как замечает С. Сонтаг, – конечно артефакты. Но привлекательность их еще в том, что в мире, замусоренном фотореликтами, они как бы имеют статус “найденных объектов”, непредумышленных срезов мира. Та-

ким образом, они одновременно пользуются престижем искусства и облакаются магией реальности. Они – облака фантазии и гранулы информации» [13. С. 96]. Так фотограф становится агентом культуры и памяти, особым художественным образом считывающим и репрезентирующим их актуальный слой. Он создает своего рода визуальную карту памяти (пусть подчас с искажениями) – индивидуальной и коллективной, намечая мнемические следы, очерчивая ареалы и маркируя места памяти, он сам становится медиумом, сталкером, который среди множества хлама обнаруживает нечто и предьявляет находку зрителю, который должен самостоятельно сделать вывод о его ценности.

### Литература

1. *Silence, screen, and spectacle: Rethinking Social Memory in the Age of Information and New Media* / eds. Lindsey A. Freeman, Benjamin Nienass, Rachel Daniell. N.Y. ; Oxford : Berghahn, 2014. 249 p.
2. Нора П. Проблематика мест памяти. URL: <http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory-Nora.html> (дата обращения: 18.10.2018).
3. *Wertsch J.V. Voices of Collective Remembering*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 212 p.
4. *Ballenger H.B. Photography: A Communication Tool*. Georgia State University, 2014. 91 p.
5. Нуркова В.В. Зеркало с памятью: Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. М. : Рос. гуманит. ун-т, 2006. 287 с.
6. Лишаев С.А. Помнить фотографией. СПб. : Алетей, 2012. 140 с.
7. Anastasia Bogomolova. Авторский сайт. URL: <http://anastasiabogomolova.com/ru> (дата обращения: 25.09.2018).
8. Sergey Poteryaev. Авторский сайт. URL: <http://sergeypoteryaev.ru/> (дата обращения: 12.09.2018).
9. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. 304 с.
10. Лофтус Э. Память. Пронзительные откровения о том, как мы запоминаем и почему забываем. М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. 256 с.
11. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.
12. Соколов М. Образы мнемонической деконструкции. О споре Средневековья и Нового времени в русской иконологии руин // Память как объект и инструмент искусствознания : сб. ст. / сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. М. : Гос. ин-т искусствознания. М., 2016. С. 182–188.
13. Сонтаг С. О фотографии. М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. 272 с.
14. Беньямин В. Краткая история фотографии. М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. 168 с.

**Tatiana A. Iakovleva**, South Ural State University (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: [estania@list.ru](mailto:estania@list.ru)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 43, pp. 179–196.*

DOI: 10.17223/22220836/43/14

### VISUALIZATION OF MEMORY IN PROJECTS OF URAL PHOTOGRAPHERS A. BOGOMOLOVA AND S. POTERYAEV

**Keywords:** photography; archive; memory; image; metaphor; visual language; Anastasia Bogomolova; Sergey Poteryaev.

The article is devoted to the problem of memory visualization in the language of photography. Photography is presented as a sign system and a communicative tool of culture, as one of its mnemonic and memorial techniques. An image archive is created through a photo. It becomes a refuge of memory and material for the reconstruction and reinterpretation of memory. The author explores the nostalgic, retrospective genre of photography. The appearance of this genre demonstrates an increase in the demand of culture, society and personality for memory, to assert themselves in the present through a search for a connection with the past. The purpose of the article is the analysis of the visual language of photographic projects related to the theme of memory, the analysis of visual rhetoric, and the identification of a set of "visual toposes" and metaphors of memory.

This article reviewed the projects of two young Ural photographers Anastasia Bogomolova and Sergey Poteryaev. Their work connects the theme of memory, the problem of reconstruction, reinterpretation and

retranscription of the past. These projects are a kind of visual research of personal and collective memory, the development of the problems of places of memory and mythology of the place. The theme of memory in projects is directly related to the problem of identity. In the course of the study, the author of the article relies on materials from creative projects and exhibitions, information from copyright sites. The author also uses materials interviews in which photographers talk about themselves, about the history of project creation, conceptual ideas and creative orientations. Creativity of Anastasia Bogomolova appears as a performative act, as "unpacking the archive". For a photographer, memory becomes the basis of individual and family identity. In the exposition space, photographs are complemented by objects, video and sound installations, and performances. The projects of Sergey Poteryaev represent photo stories about real places and people. The photographer refers to the relationship of the fate of the disappearing settlements and their inhabitants. Using a collage technique, the photographer connects the past and the present, creates pictures of memory.

The analysis of the visual language of the photo projects was carried out, the conceptual bases of the projects and creative techniques were investigated. The article identifies the key methods and techniques of working with photography, the basic metaphors and images through which personal, family, and collective memory became visible. The author shows that both photographers apply a topographical approach to memory in accordance with the nature of photography. Project photos convey such memory characteristics as paradox and surreality, multi-layered and collage, selectivity, fragmentation, and construction. The events of the past are distant from us, but images of memory exist in the present. Images of memory can fade; overlap each other like images in a photo. At the same time, they are overloaded and insufficient. Just as memory is changeable, mobile, its images can be fluid, distorted, but they help us comprehend the past for the present.

### References

1. Freeman, L.A., Nienass, B. & Daniell, R. (eds) (2014) *Silence, screen, and spectacle: Rethinking Social Memory in the Age of Information and New Media*. New York; Oxford: Berghahn.
2. Nora, P. (n.d.) *Problematika mest pamyati* [Problems of places of memory]. [Online] Available from: <http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory-Nora.html> (Accessed: 18th October 2018).
3. Wertsch, J.V. (2002) *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Ballenger, H.B. (2014) *Photography: A Communication Tool*. Georgia State University.
5. Nurkova, V.V. (2006) *Zerkalo s pamyat'yu: Fenomen fotografii: Kul'turno-istoricheskiy analiz* [Mirror with Memory: The Phenomenon of Photography: A Cultural-Historical Analysis]. Moscow: Russian University for the Humanities.
6. Lishae, S.A. (2012) *Pomnit' fotografiefy* [Remember by a photography]. St. Petersburg: Aleteyya.
7. Anastasia Bogomolova. Author's site. [Online] Available from: <http://anastasiabogomolova.com/ru> (Accessed: 25th September 2018).
8. Sergey Poteryaev. Author's site. [Online] Available from: <http://sergeypoteryaev.ru/> (Accessed: 12th September 2018).
9. Krauss, R. (2014) *Fotograficheskoe: opyt teorii raskhozhdenny* [Photographic: an experience of the theory of discrepancies]. Moscow: Ad Marginem Press.
10. Loftus, E. (2018) *Pamyat'. Pronzitel'nye otkroveniya o tom, kak my zapominaem i pochemu zabyyaem* [Memory. Piercing revelations about how we remember and why we forget]. Moscow: KoLibri, Azbuka-Attikus.
11. Sontag, S. (2014) *Smotrim na chuzhie stradaniya* [Regarding the Pain of Others]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem Press.
12. Sokolov, M. (2016) *Obrazy mnemonicheskoy dekonstruktsii. O spore Srednevekov'ya i Novogo vremeni v russkoy ikonologii ruin* [Images of mnemonic deconstruction. On the dispute between the Middle Ages and the New Age in the Russian iconology of ruins]. In: Bobrinskaya, E.A. & Korndorf, A.S. (eds) *Pamyat' kak ob'ekt i instrument iskusstvoznaniya* [Memory as an object and instrument of art history]. Moscow: State Institute of Art Studies. pp. 182–188.
13. Sontag, S. (2016) *O fotografii* [On photography]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem Press.
14. Benjamin, W. (2017) *Kratkaya istoriya fotografii* [Brief History of Photography]. Translated from English by S.A. Romashko. Moscow: Ad Marginem Press.