

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-62-9-22>

УДК 008

ББК 71+85.163

Научная статья / Research Article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2021 г. А. Л. Юргенева
г. Москва, Россия

ПАМЯТНИКИ НА ФОТОГРАФИЯХ ГОРОДОВ. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И ПРОТИВОСТОЯНИЕ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

Аннотация: Статья посвящена исследованию фотографий, на которых запечатлены памятники и мемориалы. Актуальной проблемой выступает столкновение на изображении различных культурных и временных слоев, а также взаимодействие персональной и коллективной памяти, которая возникает в результате запечатления на фотоснимке человека и памятника. Целью исследования было создание типологии, сформулированной на основании функций фотографий и их эстетических характеристик. Каждый из типов рассматривался с точки зрения его значения в культуре памяти и в соотношении с другими коммеморативными практиками. Особое внимание было уделено туристической фотографии, которая представляет собой встречу и диалог разных культур. Важность этой темы объясняется активным перемещением людей между городами и странами и стирание пространственных границ в Интернет-сети, где циркулирует основной объем цифровых фотоснимков. Было выявлено, что такие снимки могут становиться источниками конфликта, который возникает в результате столкновения самоидентичности путешественника и коллективной памяти другого народа. В результате исследования были выявлены три основных типа изображений: 1) памятник как художественный объект в среде, 2) туристическая фотография, 3) отчетные фотоснимки, сделанные во время официальных торжеств. В каждом случае запечатление памятника подчинено определенной задаче. Автор приходит к выводу, что фотографирование памятника отвечает потребности секулярного общества в ритуальном действии, выражающем уважение, внимание или интерес по отношению к объекту, хранящему память о месте, событии или персоне.

Ключевые слова: мемориалы, места памяти, коллективная память, автобиографическая память, туристическая фотография, свадебная фотография.

Информация об авторе: Александра Львовна Юргенева — кандидат культурологии, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0465-4728>. E-mail: lvovusha@yandex.ru

Дата поступления статьи: 02.11.2020

Дата публикации: 28.12.2021

Для цитирования: Юргенева А. Л. Памятники на фотографиях городов. Взаимодействие и противостояние прошлого и настоящего // Вестник славянских культур. 2021. Т. 62. С. 9–22. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-62-9-22>

Ранняя фотография как новый инструмент памяти

Тема взаимоотношений настоящего и прошлого посредством новых медиа является универсальной для современной цивилизации. При этом традиционные способы закрепления памяти, такие, как создание монументов и мемориалов, не исчезают, а оказываются включенными в современные практики. Ограничивать рассмотрение этих сложных процессов рамками какой-либо национальной культуры представляется невозможным и нецелесообразным. Однако особо значимую роль, безусловно, играют памятники жертвам Мировых войн и Холокоста, установленные на территории нашей страны и Европы.

Уже в самом начале истории развития светописы и профессионалы, и фотографы-любители признавали одной из важнейших ее функций сохраняющую. В условиях все ускоряющегося жизненного ритма, расширения путей сообщения, роста городов, когда, помимо увеличения их площади, перестраивались целые кварталы, современников привлекала ее способность сберечь для будущих поколений исчезающие объекты действительности, будь то традиционный костюм, рукотворный памятник архитектуры, привычный вид родных улиц, антропологический тип или удивительное природное явление. Фотографы XIX в. отправлялись в экспедиции, чтобы привезти на родину снимки, достоверно передающие облик культурных и природных объектов со всего света, и путешествовали по своей стране, чтобы собрать архив значимых произведений архитектуры. Так, Московское художественное фотографическое общество специально получило для своих членов разрешение на съемку архитектурных памятников в Кремле. Эта же мысль лежала в основе экспедиции Прокудина-Горского по России в 1909–1912 гг. А в уставах провинциальных фотографических обществ один из пунктов о целях его создания нередко звучал как «содействие развитию путешествий фотографов-любителей с научной и художественной целью для собрания материала к изучению родины» (Одесское общество) или «способствовать изучению природы, населения и культуры Сибири» (Сибирское общество). Сьюзан Сонтаг упоминает о том, что «в 1874–1886 годах обеспеченные лондонцы могли делать пожертвования на Общество для фотографирования реликвий старого Лондона» [7, с. 79–80]. В результате сегодня существуют огромные фотоархивы архитектурных форм, представляющие разные исторические периоды. Причем многих строений сегодня в реальности уже не существует.

Фотография, как новый инструмент коммуникации с окружающей действительностью, одновременно отвечала ключевым понятиям индустриальной эпохи — скорости, точности и документальности — и открывала новые возможности для культуры памяти в этом новом мире.

Любой официально установленный памятник фиксирует явления и события, которые представляются значимой частью той или иной культуры. В городах они играют роль смысловых и пространственных опорных пунктов, сообщающих путешественнику представление о целостности, равно как и разнообразии, культуры, господствующей на данной территории. Памятники являют собой культурно-историческую

область общественного пространства. Они соответствуют тем «сильным точкам», которые в представлении социологов позволяют «окрасить групповое восприятие города в гамму социальных чувств относительно окружающей среды» [5, с. 71–72]. Не случайно вся драматургия туристических путеводителей строится как сеть дорог, ведущих от одной достопримечательности (памятника в широком значении слова) к другой, так формируются маршруты, содержащие концентрированную репрезентацию города. Очень интересное наблюдение делает Михаил Габович о возможности манипуляции этими концептуально значимыми точками на картах городов, которое он раскрывает на примере советского опыта: «Сооружая все новые и новые памятники (зачастую становившиеся местами перезахоронения) в стремительно растущих городах, планировщики, архитекторы и скульпторы перемещали войну (и останки погибших солдат) из сельской местности, в которой следы войны были наиболее заметными, в места, связь которых с военными действиями зачастую была опосредованной или символической и потому легко манипулируемой» [2, с. 106]. Смысловое наполнение памятника включает в себя не только элементы выразительности его физического воплощения, но и символику места его расположения, вписанности в окружающий, прежде всего городской, ландшафт.

Типология фотографий памятников

Современный путешественник существует фактически неразрывно с устройством, обладающим возможностью фотографической фиксации. Почти любое перемещение человека в пространстве сопровождается тем или иным количеством фотографий, отмечающих его местонахождение, и среди них снимки памятников занимают, вероятно, самое обширное место. Но это не единственный тип фотоизображений, который подразумевает их присутствие в кадре. Можно выделить следующие основные виды фотографий памятников, которые служат разным целям и отличаются эстетическими принципами:

- 1) снимки, где памятник предстает как художественный объект в среде;
- 2) туристическая фотография или фотография, сделанная по случаю какого-то важного события в жизни запечатленных на ней людей, где памятники выступают декорацией;
- 3) отчетные фотографии по случаю официальных торжеств или новостные снимки об установке новых памятников и мемориалов («протокольные» фотографии).

Памятник как часть городской среды

Первый тип фотографий связан с задачей создания художественного образа города, который передает его характер и индивидуальные черты, характеризует царящую в нем атмосферу. Здесь на фотоснимках как любителей, так и профессионалов происходит обращение к широкому спектру художественных приемов, позволяющих добиться наибольшей выразительности. Среди них — игра с ракурсами, светом и тенью, различные манипуляции с резкостью, контрастностью и цветовой гаммой изображения, в том числе создание снимков в сепии или черно-белом решении. Следует отметить, что многие эффекты можно установить заранее в настройках фотокамеры (в том числе встроенной), т. е. фотограф может подобрать эффекты в соответствии с тем эмоциональным состоянием, которое испытывает в данный момент, находясь в конкретной географически-временной ситуации. В этом угадывается импрессионистический под-

ход к созданию фотографии, когда изображение представляет собой результат сиюминутной реакции автора на провокацию со стороны города и монумента. Это в большей степени свойственно фотографиям, сделанным путешественниками во время прогулки и знакомству с новыми местами, когда они стремятся зафиксировать свои впечатления.

В случае с современными памятниками, когда окружающая их среда не претерпела еще никаких изменений, фотограф, безусловно, имеет возможность работать с теми формальными идеями, которые были заложены их автором. В пределах кадра замысел создателей оказывается выраженным более концентрированно, причем добиться этого иногда помогает фрагментирование памятника. При создании снимка фотографам также удается придать памятнику дополнительные смыслы. В любом случае основная задача — подчеркнуть связь тела города с памятником, передать их диалог и живое взаимодействие на снимке.

Отдельно можно выделить фотографии, на которых подчеркивается архитектурное единство зданий и памятника. Монументальный памятник Мигелю де Сервантесу в Мадриде (был открыт в 1929 г., но окончательно завершен в 1950-е) очень часто фотографируют на фоне высотного здания Эдифисио-де-Эспанья (1948). Этот небоскреб был построен значительно позже, однако на снимках они буквально сливаются воедино, характеризуя неразрывную связь нового городского мира офисов с историческим и культурным наследием страны.

Памятник жертвам Холокоста в Вене «Безымянная библиотека» (2000) на всех снимках выглядит так, словно он вырос из камня мостовой. На этих изображениях он по высоте совсем немного заходит за уровень первых этажей окружающих его зданий, а «книжные полки» с рядами обрезов книг, формирующие его фасад, вторят их декору. Материал, из которого он сделан, совпадает по цвету с окружающим его городским ландшафтом, он буквально плоть от плоти этого района. Следует отметить, что под памятником находится камера с раскопками руин старинной синагоги, сожженной в XV в. во время преследования евреев при герцоге Альбрехте V.

Задача создания памятника больше не принадлежит исключительно скульпторам. Мемориалы сегодня нередко становятся результатом работы солидных дизайнерских и архитектурных агентств. Они создают их, исходя из современных тенденций, где городская среда обращена к человеку, она старается быть универсальной, подстраиваясь под его потребности, изменяющиеся в зависимости от ситуации (время года, праздники, выходные дни). Эта материализованная память занимает свое место в структуре публичного пространства. «Архитектура мыслится как социальное искусство, а средовой дизайн ставит целью формирование дружественного человеку окружения, обнаружение откликов представителя каждого сообщества и каждой возрастной группы. Художественная организация среды становится сценарной, ориентированной на эмоциональное потребление и активное соучастие» [3, с. 51]. Так создан, к примеру, Мемориал жертвам СПИДа в Нью-Йорке (2016): он играет роль ворот в парк и становится частью площадки для перформансов, художественных и социальных акций. На фотографиях, которые фиксируют эти события, фрагменты памятника выступают в качестве декораций и характеризуются тесным взаимодействием с людьми.

Подобная близость к повседневной жизни города проявляется у «Памятника жертвам военного положения» (или «Переход 1977–2005», Вроцлав, Польша), установленного на месте проведения народных демонстраций в 1981 г., во время которых были задержаны тысячи оппозиционных активистов. Он находится в центре города, и мимо него по реальному пешеходному переходу постоянно движется поток людей. На фото-

графиях монумент чаще всего снят, когда вокруг никого нет. Но на других снимках, особенно если они черно-белые, мы видим, как статуи смешиваются с живыми людьми. Эта скульптурная композиция указывает на то, что современные пешеходы живут в нормальной ситуации, а то страшное, что пришлось пережить прототипам фигур памятника, находится глубоко во тьме. Хотя при этом подчеркивается и тот момент, что переход из одного состояния в другое может произойти очень быстро и от этого никто не застрахован. Однако подобная интеграция в повседневность мемориала, посвященного масштабным трагическим событиям, для стран с советским прошлым является скорее исключением.

Эти два мемориала резко отличаются от тех, которые вынесены в места, удаленные от повседневных маршрутов жителей города. В первую очередь речь идет о памятниках, посвященных погибшим во Второй мировой войне на территории бывшего СССР. Им свойственна массивность, и на фотографиях они чаще всего предстают на фоне неба: это может быть снимок с безоблачным небом или контрастный, где памятник снят против солнца, вечерний с закатным градиентом на заднем плане. Поскольку монументы расположены на возвышении и вдали от жилых зданий, они кажутся полностью оторванными от всего земного и словно находящимися в прямой связи с вечностью и высшими силами.

Туристические фотографии

Здесь стоит перейти ко второму типу снимков — это туристические или памятные (событийные) фотографии, которые являются как раз наиболее проблемными. Их делают люди, которые попадают в новое для них культурное или новое в большей степени именно с географической точки зрения пространство. Это также может быть снимок, сделанный в условиях игровой ситуации, где позирующие люди должны следовать негласным законам, которым подчиняются определенные для них на этот момент социальные маски (к примеру, жених и невеста). Эти кадры объединяют на своей плоскости монумент и человека — из этого союза складывается их информационное послание. И в этом запечатленном взаимодействии главным объектом оказывается все же человек. Важным является именно его присутствие в том или ином месте, которое определяется памятником. Монумент играет здесь роль географических координат, а также может характеризовать интересы человека в кадре. Памятник не только указывает на мобильность субъекта (что в настоящее время считается одним из самых положительных качеств) и его толерантность по отношению к чужой культуре, но также репрезентирует его идентичность.

На таких снимках могут фигурировать как мемориалы в полном смысле этого слова, так и городские скульптуры. И здесь следует отдельно отметить, что городская скульптура все больше сближается с понятием памятника. В своей статье А. В. Стрельникова формулирует ряд необходимых для этого условий: «...имеется отсылка к неким событиям прошлого, к истории какого-либо предмета; есть пояснительная надпись (название памятника, в честь чего он воздвигнут и т. д.); присутствует постамент и/или специально определенная для памятника территория» [8, с. 96]. Однако существует ряд персонажей старого крестьянского фольклора и художественных литературных произведений, которые пользуются мировой известностью, и, будучи генетически связанными с определенной культурой страны, они тем не менее стали частью национальной памяти (чаще всего ими оказываются герои сказок и легенд; к примеру, Муми-тролль, бременские музыканты или барон Мюнхгаузен, памятники которому

есть в Калининграде и в Москве). В силу своей узнаваемости им просто не требуется подпись. Объектами памяти также становятся персонажи городского фольклора, которые воспринимаются как неотъемлемая часть культуры группы, объединенной географией своей прожитости (например, памятники Чижику-Пыжику в Санкт-Петербурге или герою анекдотов Рабиновичу в Одессе). Сам факт запечатления в виде монументов утверждает их значимость для культуры. Они не имеют отношения к реальному прошлому, но напрямую связаны с идентичностью жителей этой территории. Они отвечают понятию «пространственной идентичности», которая понимается как чувствительная конструкция, связанная с воспоминаниями, чувствами, рефлексией относительного того места, которое является основной средой жизнедеятельности» [7, с. 76]. Это своего рода эмоциональные точки соприкосновения жителей с тем местом, где они живут, воплощенные в физическом образе. Причем они могут быть запечатлены и на фотографиях первого типа как самоценные объекты без присутствия человека в кадре. И если они изображают живое существо, авторы снимка стараются подчеркнуть присутствие в них этой иллюзорной жизни. Выбираются такие ракурсы и освещение (выигрышнее всего, вероятно, работает вечерний искусственный свет), которые подчеркивают заложенную в них, скульптором, естественную пластику человека или животного. В этих случаях снимки выявляют скрытое в них магическое значение хранителей духа места, *genius loci*. Их незримое присутствие, обозначенное в литературных текстах, песнях и устной речи, утверждается в физическом осязаемом объеме, превращаясь в памятник, и становится фрагментом прошлого города, частью его архива, оказываясь запечатленным на фотографии. Фотокамера, фиксируя объект на поверхности снимка, в то же мгновение устанавливает его связь с прошлым.

Взаимодействие с памятником в кадре

В реальности эта связь часто приобретает форму непосредственно физического контакта, когда человек на одном из своих регулярных маршрутов каждый раз касается рукой городской скульптуры или памятника. Елена Трубина сравнивает это повторяющееся взаимодействие с записями в дневнике или фотоальбоме. Она отмечает, что «воспоминания и предвосхищения вплетены в пространственный опыт и повседневные практики, делая каждого из нас носителем “длинного” времени повседневности и сообщая нам чувство укорененности в обжитом пространстве» [9, с. 429]. Для него это часть повседневного ритуала, именно поэтому фотографии такого взаимодействия зачастую делают те, для кого «встреча» с этим памятником не является регулярной, для кого она оказывается неким экстраординарным событием, выбивающимся из его личной географии. Иными словами, такая фотография путешественника призвана зафиксировать его новое местоположение, где памятник выступает знаком конкретной местности. На этих фотографиях мы видим момент очень тесного контакта, нередко тактильного: по сути человек воспроизводит чужой повседневный опыт. Так, например, туристы позируют с памятником Джиму Черное ухо: металлического пса обнимают, гладят по голове или придерживают рукой так, словно он живой. Человек старается подчеркнуть свою причастность городу, в данном случае — Воронежу, связь, которая возникает с ним во время путешествия и остается потом в воспоминаниях.

Очевидно, что ключевым вопросом в случае со вторым типом фотографий рассматриваемой тематики является вопрос о возможных способах этого взаимодействия в пространстве кадра. Человек, позирующий для фотографии, должен решить, как выразить свою временную или более глубокую причастность к памятнику (заложенному в нем смыслу, обозначенному им событию) и месту, которому он принадлежит.

Туристическая поездка в подавляющем большинстве случаев — это действие из области досуга и развлечения. Позирующий человек в таких обстоятельствах прежде всего хочет выглядеть хорошо в соответствии со своими представлениями и представлениями своего окружения, которое он поспешит познакомить со своим снимком, поделившись им в социальных сетях. Возможность мгновенной передачи своих впечатлений с помощью фотографии сегодня является неотъемлемой частью коммуникации. Мы часто делимся снимками, позиционируя их не как прошлое, как было прежде, а как свое настоящее. Я сейчас нахожусь в таком-то замечательном месте, и я сейчас именно такой, каким вы меня видите. Те звенья, когда было необходимо вернуться домой, проявить и напечатать фотографии, потом отправить их адресату или ждать встречи с ним, практически упразднено.

Две пласта памяти

Фотография делается на память, все, что на ней запечатлено, по сути, сразу после возникновения снимка становится прошлым. То есть на его плоскости мы видим фрагмент прошлого из жизни человека, который был сознательно им зафиксирован, который он хотел выделить из общего потока событий. Одновременно памятник несет свое сообщение об истории страны, народа, чужой судьбы, и зачастую повод для его создания представляет собой трагические события. В результате на снимке человека и памятника встречаются два пласта памяти. Один — это та реальность, которой принадлежит турист и воспоминание о фрагменте которой он хочет сохранить; другой — тот фрагмент коллективной памяти, который несет в себе памятник. Сам такой снимок напрямую визуализирует конфликт истории и памяти, о котором пишут в своих исследованиях Пьер Нора и Алейда Ассман, и взаимодействие автобиографической и исторической памяти, рассматриваемое Морисом Хальбваксом (Хальбвакс), как взаимодействие внутренней и внешней памяти [10]. Фотографии из личных архивов являются инструментом мемориальной культуры, которая «умножила подходы к прошлому, что обернулось устранением монополии профессиональных историков» [1, с. 245]. Причем следует понимать, что личные снимки, выложенные, к примеру, в сети Instagram, формируют единый огромный архив таких персональных свидетельств, составляющих срез групповых представлений эпохи.

Памятник, установленный с согласия официальных представителей власти, в рамках концепции мест памяти Пьера Нора являет собой неотъемлемую часть той формы памяти, в основе которой лежат следы. «Чем меньше память переживаема внутренне, тем более она нуждается во внешней поддержке и в осязаемых точках опоры, в которых и только благодаря которым она существует. Отсюда типичная для наших дней одержимость архивами, влияющая одновременно как на полную консервацию настоящего, так и на полное сохранение всего прошлого» [5, с. 28–29]. И сама фотография — это такой же след. Только в случае сознательного запечатления человека с памятником, она в первую очередь имеет значение для индивидуальной памяти, но присутствие в том же плоскостном пространстве изображения монумента или скульптуры неизбежно заставляет соотносить этот снимок и с памятью коллективной.

Для туриста поездка всегда выделяется в особую область времени и пространства, когда поведение человека может достаточно сильно отличаться от повседневности: нарушается устоявшийся режим дня, питания, меняется привычная модель поведения. Это период личного магического или карнавального существования, воспроизводимого

в отпуске или командировке, а главное, в это время человек, перемещаясь в пространстве, преодолевая границы государств, меняя часовые пояса, оказывается как бы в центре вращающегося вокруг него мира. Он сам принимает решение об изменении своего местоположения, он по своей воле изменяет фон и антураж, а достопримечательности и памятники — это декорации его шествования. И все это визуализируют фотоснимки. Эта и сама по себе проблематичная структура становится причиной острого конфликта, если обнаруживается несоответствие образа человека и того содержания, которое несет в себе памятник.

Один из самых известных скандалов, вызванных фотоснимками этого рода, связан с мемориалом холокоста в Берлине, который представляет собой лабиринт черных плит различных размеров. Он был растиражирован СМИ после того, как израильский художник Шахак Шапира превратил его в социальный фотопроект «Йолокост». Смысл заключался в том, что он собрал ряд фотографий из социальных сетей, где туристы, фотографировались в пространстве масштабного мемориала, и подставил в качестве фона архивные фотографии, сделанные в концентрационных лагерях. Часть выбранных им фотоснимков действительно имела связь с антисемитизмом и содержала подписи, нарушающие все представления о гуманности. К примеру, на фотографии два молодых человека прыгают по каменным элементам в духе экстремального искусства паркура, а под нею стоит комментарий «Прыжки по мертвым евреям». Однако художник говорил в целом о неуместности создания селфи на фоне мемориала с улыбками, смехом или повторением модных формульных жестов для фотосъемки, представляющих собой элементы упражнений из йоги (последние на самом деле в любом публичном пространстве выглядят странно). При этом пользователи, чей внешний облик, с точки зрения Ш. Шапира, не соответствует месту скорби (заметим, что это не место захоронения, а именно место памяти), нередко подписывают свои снимки словами сочувствия и солидарности по отношению к жертвам геноцида. Это туристы, которые стараются выглядеть на снимке привлекательно, потому что это их поездка и цель фотографии — это саморепрезентация, обращенная к кругу друзей, близких или подписчиков. И они могут отождествлять себя с совершенно другой группой, для которой факт геноцида евреев не является частью коллективной памяти и не влияет на формирование их идентичности (даже несмотря на то, что геноцид как явление неоднократно проявлялся в разных частях света).

Стоит отметить, что подобная же ситуация наблюдается с фотографиями путешественников, запечатленных со статуями Мемориала жертвам коммунизма в Праге (2002). Одни туристы позируют, копируя пластику бронзовых фигур, другие стараются подобрать для себя наиболее выигрышный ракурс, находясь в их окружении.

Ценность запечатления воспоминаний о собственной поездке оказывается сильнее эмпатического взаимодействия с чужой памятью. Михаил Немцев, интерпретируя лекцию Алека Эпштейна, посвященную проблемам памяти и забвения в России и Израиле, отмечает: «...“уважение” к чужой памяти часто оказывается слишком слабым сдерживающим, а других причин видеть в этом памятнике что-то особенное у такого человека нет» [4, с. 12].

Существует еще один ракурс репрезентации памятника и человека на снимке — это использование его эстетических свойств для создания эффектного художественного снимка. В этом случае настроение снимка, как правило, совпадает с драматичной интонацией мемориала, поскольку его форма заведомо была создана авторами, исходя из трагизма исторических событий, которым он посвящен. Так, ряд фотографий бер-

линского мемориала представляет собой снимок модели со спины, где фигура словно растворяется в проходах лабиринта.

В любом случае, когда человек фотографирует объект, он так или иначе использует его в своих целях. Каждый снимок — это сознательная или невольная интерпретация реальности. На фотографии турист эксплуатирует памятник ради создания задуманного образа самого себя. Как отмечает Сьюзан Сонтаг, «фотографии, превращающие прошлое в предмет потребления, — монтажный кадр» [5, с. 95]. Памятник со всем своим содержанием и представлением о прошлом, которое вкладывается в него некой общностью людей, попадая на фотографию, становится эпизодом из жизни позирующего. По большому счету сам этот факт, в любом варианте исполнения, мог быть достаточным, чтобы задеть чувства Шахака Шапира. Ведь туризм как структура, априори настроенная на потребление чужой реальности, ее преобразование в опыт и впечатления, в фотографии достигает своего максимума.

Особая сложность возникает при создании снимков памятников, посвященных такому масштабному и трагическому факту, как Холокост, но воплощенных при этом в мелкой пластической форме. Например, знаменитый памятник в Будапеште, где по краю набережной Дуная расставлена бронзовая обувь, выполненная очень детально, в натуральную величину (на ней даже видны признаки износа). Безусловно, такое решение с использованием образа личных вещей жертв, которые буквально являются знаком их оборвавшихся жизней, оказывает очень сильное эмоциональное воздействие. Однако подобное исполнение также провоцирует путешественников на то, чтобы примерить ботинок или туфлю. В сетевом пространстве зафиксирована запись пользователя, который как раз стал свидетелем такой «примерки»: улыбающаяся девушка позировала, вставив ногу в ботинок, пока ее друг делал фотографию. Пользователя под ником Roz Mortimer эта сцена возмутила, и он посетовал на то, что «мемориал лишь обеспечивает цифровую память об их вечере, а не вызывает у них размышления в память о владельцах этой обуви» [11]. Но если отбросить первый уровень трактовки этой сцены (надругательство над мемориалом), то возникает второй, который, скорее всего, не был предусмотрен авторами памятника, но рождается, следуя из логики его формы и смысла. При определенных обстоятельствах каждый может оказаться жертвой геноцида, образно выражаясь — «примерить туфлю». Поэтому возникает вопрос о справедливости негодования Roz Mortimer и тех, кто поддержал ее позицию в комментариях. Памятники и сами по себе обладают некой личной историей, в течение которой их смысл и символическое содержание может меняться: «Они могут вызывать и воплощать определенные смыслы, охватывающие социальные, символические и материальные сферы. Такие значения не присущи объекту, а дискурсивно вырабатываются различными социальными группами или научными сообществами» [12, р. 18]. Фотография часто способна обнажить эту подвижность значений, визуализируя в застывшей форме их различные варианты в подборке снимков.

Интересное преображение получает объект городской повседневности, принадлежащий конкретной исторической реальности, когда он со временем приобретает статус памятника и, более того, превращается в произведение уличного искусства, как это произошло с Берлинской стеной. Ряд сохранных частей стены художники использовали в качестве плоскости для создания граффити, которые довольно быстро обрели известность и стали узнаваемыми по всему миру символами Берлина (с их изображениями, например, уже давно выпускаются сувенирные изделия). Путешественники с удовольствием позируют на их фоне, причем стараются создать на снимке целостный

образ: облик модели перекликается с выбранным граффити с точки зрения композиции, цветовой гаммы или транслируемого изображением настроения. Такое взаимодействие ни у кого не вызывает возмущения, и этому есть две причины. Берлинская стена — это не символ национальной гордости, а символ «национального угнетения» [12, р. 21]. Она осознается как поверженный враг, высмеивание которого, опровержение власти которого любым доступным способом наделяется позитивной коннотацией. Собственно это и сделали художники, превратив ее со стороны Западного Берлина в произведение стрит-арта еще до «падения», что наделило стену новым уровнем значений. В качестве произведения уличного искусства она получила также новый спектр возможного взаимодействия с человеком, в основе которого может лежать игровое начало. Эти преобразованные фрагменты вывели ее из положения стены скорби, открыв новый путь ее значений, связанный с настоящей и будущей жизнью, полной творческой энергии. Эти фрагменты противостоят той части стены, которую сохранили нетронутой в качестве «Мемориала Берлинской стены».

В нашей стране посещение мест памяти, посвященных Великой Отечественной войне, является почти обязательным ритуалом. Причем в условной структуре бракосочетания как события, включающего ряд возможных действий, оно может как замечать церковное таинство венчания, так и следовать за ним в зависимости от степени религиозности виновников торжества. Многие мемориалы рекомендуются в качестве локаций для фотосессии сайтами, специализирующимися на свадебной тематике (здесь предлагается весь спектр сопутствующих событию коммерческих услуг — платья, букеты, прокат автомобилей, букеты и, конечно, услуги фотографа). В Москве как вариант такого удачного места предлагается, к примеру, Поклонная гора. С точки зрения фотографа, это объясняется довольно легко. Мемориал выполнен в светлых нейтральных тонах, здесь достаточно много естественного света. Колоннада является очень удачным фоном для съемки жениха и невесты, который обеспечивает композицию достаточной глубиной и не содержит лишних деталей. В целом большинство мемориалов находятся на возвышении и хорошо освещены, возле них в течение дня немногочисленно, поскольку они расположены в отдалении от повседневных маршрутов, что создает комфортные условия для проведения фотосъемки. На их территории часто расположены широкие лестницы, которые фотографы используют для создания ритмического рисунка в кадре. На фотографиях новобрачные обычно открыто демонстрируют свои чувства друг к другу: здесь мы видим улыбки, объятия, поцелуи, жениха, который несет невесту на руках, и т. д. Подобное проявление чувств представляется уместным и не вызывает возражений. Более того, присутствие молодоженов в подобных местах естественно и даже необходимо. Этому соответствует само значение таких мемориалов, ведь их интенция, как правило, победно-патриотическая, они несут идею героической жертвы во славу будущего. И семья, которая только что обозначила свое существование, собственно и представляет это будущее. Само это своеобразное паломничество к месту, хранящему память о предках, но не персональных, а обобществленных, утверждает связь новой семьи с историей страны. Свадьба, которая имеет одновременно значение очень личного и, напротив, социального события, оказывается самым логичным поводом для его совершения. В этот момент реализуется свойство культуры, пережившей, согласно Полю Нора, «отчуждение частной памяти», которое «возлагает на каждого обязанность помнить себя и превращает обнаружение принадлежности в принцип и секрет идентичности» [5, с. 34]. На свадебных фотографиях монументы не помещаются в пространство кадра целиком (они также могут быть даны с расфокусировкой),

поскольку главными объектами в кадре являются жених и невеста, а памятники играют роль фона, который служит основой композиции.

Особняком стоят памятники конкретным историческим персонажам, которые настолько прочно занимают место в фундаменте культуры, что, кажется, ничто не способно поколебать их авторитет. Слишком тесное соседство человека с ними в кадре и излишне панибратское взаимодействие с такими памятниками не вызывает острой конфликтной ситуации (безусловно, в том случае, если не совершаются вандальные действия). Негативная реакция сводится, как правило, к оценке позирующих людей, как недостаточно образованных и не способных понять масштаб увековеченной личности. Речь идет о памятниках, претендующих на портретное сходство с той или иной персоной. На фотоснимках, где представлены их сниженные, комические образы, личность и монумент максимально сближаются в своем значении. Такие шуточные снимки даже могут становиться иллюстрациями к новостным заметкам на официальных сайтах городских властей. Так, на сайте мэра Москвы размещена заметка о проведении реставрации памятника Пушкину, и сопровождается она рядом снимков, которые прочтываются зрителем не иначе, как «умывание Пушкина» или «бритье Пушкина». На одной фотографии мы видим в левой части снятый по поясу и против света памятник, а в правой части расположена люлька подъемника с рабочими, которые направляют на него под сильным напором струю воды так, что брызги ударяют ему в «лицо» и ореолом разлетаются вокруг. Следующий кадр: мы видим снятую крупным планом голову памятника — и девушка-реставратор намыливает ему бакенбарды, точно собирается их сбрить. Такой близкий контакт обычно возможен только с небольшими скульптурами, любой желающий физически просто не может настолько приблизиться к голове памятника в силу его размеров. Здесь же зафиксирована исключительная ситуация, являющаяся частью рабочего процесса, о котором говорится в новостном тексте. И именно эта необычность ситуации усиливает комический эффект, но интерпретируется не как надругательство над памятью о гении, а как проявление заботы о «нашем» Пушкине.

Памятники на официальных снимках

Теперь мы обратимся к последнему типу снимков, отмеченных высокой степенью серьезности. Такие снимки призваны запечатлеть одну из форм творимых сегодня ритуалов, которые репрезентируют официальную позицию власти. Это может быть открытие памятника или посещение мемориала в рамках государственного праздника. Как правило, на них мы не видим монумент целиком. Задача фотографа — запечатлеть сам акт возложения цветов или венков, представляющих древнюю традицию поднесения даров предкам, и галерею официальных лиц, чье присутствие подтверждает важность тех ценностей, которые означает памятник. Здесь редко можно встретить сложное варьирование ракурсов. Регистрирующая функция этих снимков заставляет фотографа сконцентрироваться на сдержанном запечатлении всей последовательности действий ритуала: торжественные речи, минута молчания, возложение цветов и проч. Представители власти актуализируют память об определенных событиях, они оберегают места памяти, поскольку «заинтересованы в присвоении “правильного” или “достойного” прошлого, чтобы оказаться в определенном, “своем” будущем» [4, с. 13]. Запечатление этого действия на фотографиях призвано поддержать иллюзию вечности, заложенную в сохранении прошлого, и точно так же увековечить тех, кто официально наделен властью и правом утверждать его или низвергать. Пьер Нора приравнивает это к другим актам насаждения архивной памяти и отмечает их «ностальгический аспект проявле-

ний почтения, исполненный ледяной патетики. Это ритуалы общества без ритуалов, переходящие святыни десакрализирующего общества...» [5, с. 26].

Заключение

Действительно, в современной ситуации существует неопределенность в том, какую форму должно принимать взаимодействие с памятниками, как именно человек может почтить память того или иного события или исторической личности. Мы в большей степени берем здесь ситуацию, не подразумевающую привязку к празднованию какой-либо годовщины, а имеющую черты спонтанности. Фотографирование объектов окружающей действительности на сегодняшний день стало одним из естественных способов взаимодействия с ними. И можно сделать вывод о том, что создание снимка памятника как раз и представляет собой новый, лишенный религиозного аспекта ритуал, призванный отметить его значимость для человека. Акт присвоения памятника с помощью фотокамеры и сохранения его образа в памяти своего телефона или компьютера — самая доступная операция для этого. Такой ритуальный жест характеризуется простотой, необходимой для его использования в повседневности, в живом потоке событий. Кроме того, фотографирование как вид архивации и умножения памяти представляется логичной персональной реакцией на официальные практики коммеморации в культуре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Ассман А.* Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: НЛЮ, 2017. 272 с.
- 2 *Габович М.* Памятник и праздник: этнография Дня Победы // *Неприкосновенный запас*. 2015. № 3. С. 93–111.
- 3 *Дуцев М. В.* Архитектурно-художественная среда как актуальная история человека // *Художественная культура*. 2019. № 4. С. 30–55.
- 4 *Немцев М.* О будущем, или зачем нам памятники // 60 параллель. 2010. № 1. URL: http://www.intelros.ru/pdf/60_paralel/36/09.pdf (дата обращения: 05.03.2020).
- 5 *Нора П.* Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // *Франция-память*. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. С. 17–50.
- 6 *Семенова В.* Квартирование городского пространства: основные подходы к визуальному анализу // *Визуальная антропология: городские карты памяти / под ред. П. Романова, Е. Ямской-Смирновой*. М.: ООО «Вариант»; ЦСПГИ, 2009. С. 67–81.
- 7 *Сонтаг С.* Меланхолические образы // *О фотографии*. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. 272 с.
- 8 *Стрельникова А. В.* Необычные памятники как объект городского визуального пространства // *Социологические исследования*. 2013. № 4. С. 95–99.
- 9 *Трубина Е.* Город в теории: опыты осмысления пространства. М.: НЛЮ, 2011. 520 с.
- 10 *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // *Неприкосновенный запас*. 2005. № 2–3. С. 8–27.
- 11 *Todd C.* From Todd's mind. URL: <https://clck.ru/YeLSp> (дата обращения: 28.02.2020).
- 12 *Leuenerberger C.* Constructions of the Berlin Wall: How Material Culture Is Used in Psychological Theory. С. 18. URL: <https://clck.ru/YeLeJ> (дата обращения: 01.02.2020).

© 2021. Aleksandra L. Yurgeneva
Moscow, Russia

**MONUMENTS ON CITY PHOTOS.
INTERACTION AND CONFRONTATION BETWEEN
THE PAST AND THE PRESENT**

Abstract: The paper explores the photos that capture monuments and memorials. A topical issue is the collision of various cultural and temporal layers in the image, as well as the interaction of personal and collective memory, arising as a result of imprinting a person and a monument on a photograph. The aim of the study was to create a typology formulated on the basis of the functions of photographs and their aesthetic characteristics. Each of the types was considered from the point of view of its significance in the culture of memory and in relation to other commemorative practices. Special attention was paid to the touristic photography, acting as a meeting and dialogue of different cultures. The importance of this topic is explained by the active movement of people between cities and countries and the erasure of spatial boundaries in the Internet network, where the bulk of digital photographs circulate. The paper reveals that such images may act as sources of conflict that arises out of the collision of traveler's self-identity and a collective memory of another people. As a result of the study, three main types of images were identified: 1) the monument as an artistic object in the environment, 2) tourist photography, 3) reporting photographs taken during official celebrations. In each case, the imprinting of the monument is subordinated to a specific task. The author comes to the conclusion that photographing monuments meets the needs of secular society in a ritual action expressing respect, attention or interest in relation to an object that preserves the memory of a place, event or person.

Keywords: memorials, places of memory, collective memory, autobiographical memory, tourist photography, wedding photography.

Information about the author: Alexandra L. Yurgeneva — PhD in Cultural Studies, Senior Researcher, Sector of artistic problems of mass media, The State Institute for Art Studies, Kozitsky per., 125009 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0465-4728>. E-mail: Ivovushka@yandex.ru

Received: July 26, 2020

Date of publication: December 28, 2021

For citation: Yurgeneva A. L. Monuments on city photos. Interaction and confrontation between the past and the present. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 62, pp. 9–22. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-62-9-22>

REFERENCES

- 1 Assman A. *Raspalas' sviaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima Moderna* [The bond of time has broken? Rise and fall of the temporal mode of Modernity]. Moscow, NLO Publ., 2017. 272 p. (In Russian)
- 2 Gabovich M. Pamiatnik i prazdnik: etnografiia Dnia Pobedy [The monument and celebration: an Ethnography of Victory Day]. *Neprikosnovennyi zapas*, 2015, no 3, pp. 93–111. (In Russian)

- 3 Dutsev M. V. Arkhitekturno-khudozhestvennaia sreda kak aktual'naia istoriia cheloveka [Architectural and artistic environment as an actual human history]. *Khudozhestvennaia kul'tura*, 2019, no 4, pp. 30–55. (In Russian)
- 4 Nemtsev M. O budushchem, ili zachem nam pamiatniki [About the future, or why we need monuments]. *60 parallel'*. 2010. No 1. Available at: http://www.intelros.ru/pdf/60_paralel/36/09.pdf (accessed 05 March 2020). (In Russian)
- 5 Nora P. Mezhdru pamiat'iu i istoriei. Problematika mest pamiati [Between memory and history. Problems of places of memory]. In: *Frantsiia-pamiat'* [France-memory]. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU Publ., 1999, pp. 17–50. (In Russian)
- 6 Semenova V. Kvartirovanie gorodskogo prostranstva: osnovnye podkhody k vizual'nomu analizu [Housing urban space: basic approaches to visual analysis]. In: *Vizual'naia antropologiya: gorodskie karty pamiati* [Visual anthropology: urban memory maps], edited by P. Romanov, E. Iamskaia-Smirnova. Moscow, OOO “Variant” Publ.; TsSPGI Publ., 2009, pp. 67–81. (In Russian)
- 7 Sontag S. Melankholicheskie obrazy [Melancholic images]. *O fotografii* [About photography]. Moscow, OOO “Ad Marginem Press”, 2018. 272 p. (In Russian)
- 8 Strel'nikova A. V. Neobychnye pamiatniki kak ob"ekt gorodskogo vizual'nogo prostranstva [Unusual monuments as an object of urban visual space]. *Sotsiologicheskie issledovaniia*, no 4, 2013, pp. 95–99. (In Russian)
- 9 Trubina E. *Gorod v teorii: opyty osmysleniia prostranstva* [The City in theory: experience of understanding the space]. Moscow, NLO Publ., 2011. 520 p. (In Russian)
- 10 Khal'bvaks M. Kollektivnaia i istoricheskaia pamiat' [The Collective and historical memory. Emergency ration]. *Neprikosnovennyi zapas*, 2005, no 2–3, pp. 8–27. (In Russian)
- 11 Todd C. *From Todd's mind*. Available at: <https://clck.ru/YeLSp> (accessed 28 February 2020). (In English)
- 12 Leuenberger C. *Constructions of the Berlin Wall: How Material Culture Is Used in Psychological Theory*. P. 18. Available at: <https://clck.ru/YeLeJ> accessed 01 February 2020). (In English)