

Оригинальная статья / Original article

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3\(16\)-109-144](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-109-144)

5.10.1. Теория и история культуры, искусства
УДК 77.041.5:711.58:81'221



ЭФЕМЕРНЫЙ СЛЕД / ПЕРМАНЕНТНЫЙ АРХИВ: ОПТИКА ПРОЯВЛЕННОГО ОТСУТСТВИЯ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФОТОПОРТРЕТА



Ольга Невская,

Новгородский
государственный университет
им. Ярослава Мудрого
(Великий Новгород, Россия)

Olga Nevskaya,

Yaroslav-the-Wise Novgorod
State University
(Veliky Novgorod, Russia)

ORCID: 0000-0002-4837-4111

e-mail: s244681@std.novsu.ru



Денис Артамонов,

Саратовский национальный
исследовательский
государственный университет
им. Н. Г. Чернышевского
(Саратов, Россия)

Denis Artamonov,

Saratov State University
(Saratov, Russia)

ORCID: 0000-0001-8689-1948

e-mail: artamonovds@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена метаморфозам портретного жанра в фотографии, прошедшего путь от первичного технического феномена, фиксирующего внешнее сходство, до вездесущей практики конструирования идентичности и самопрезентации. В фокусе внимания находится не только формальная эстетика, но и глубинные социокультурные сдвиги, сопровождающие этот переход. На основе изученного материала автором выявляются ключевые социальные аспекты и стилевые принципы, определяющие стратегию переосмысления целого ряда фундаментальных концептов: коллективной и индивидуальной памяти, пластической идентичности и культурного наследия. Иллюстративный ряд, включающий мистические инсценировки Джулии Маргарет Кэмерон, реконструкцию русской древности А. Карелина или перформансы Сидни Шерман с многочисленными alter ego автора, позволяет проследить разнообразные подходы к самовыражению. Подчеркивается, что развитие технологий, а также удешевление фотографического процесса в корне меняют восприятие портрета как объективного документального свидетельства. Благодаря этому фотография перестает быть лишь «остановленным мгновением», трансформируясь в сложный культурный и социальный конструкт, отражающий индивидуальные и общественные трансформации, в развернутый диалог между личным нарративом и глобальными культурными кодами. Портрет становится частью сложного семиотического поля, в котором преломляются процессы индивидуальной самоидентификации и отражаются макросоциальные сдвиги.

Ключевые слова: визуальные технологии, фотография, портрет, селфи, самопрезентация, перформанс, культурный контекст, знаковая система, пиктореализм, визуальные исследования, эфемерный след, перманентный архив

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

Для цитирования статьи:

Невская, О. А., & Артамонов, Д. С. (2026). Эфемерный след / перманентный архив: оптика проявленного отсутствия в культурном пространстве фотопортрета. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 3(16), 109–144. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3\(16\)-109-144](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-109-144)

EPHEMERAL TRACE / PERMANENT ARCHIVE: THE OPTICS OF MANIFESTED ABSENCE IN THE CULTURAL SPACE OF THE PHOTOGRAPHIC PORTRAIT

Abstract. This article explores the metamorphoses of the portrait genre in photography, which has evolved from a primary technical phenomenon capturing external resemblance to a ubiquitous practice of identity construction and self-presentation. It focuses not only on formal aesthetics but also on the profound sociocultural shifts accompanying this transition. Based on the material examined, the study identifies key social aspects and stylistic principles that shape the rethinking of fundamental concepts: collective and individual memory, plastic identity, and cultural heritage. A series of illustrations, including Julia Margaret Cameron's mystical stagings, A. Karelin's reconstructions of Russian antiquity, and performances featuring multiple alter egos, such as Sidney Sherman, allow us to trace diverse approaches to self-expression. It is emphasized that technological advances, as well as the decreasing cost

of photography, are changing the perception of the portrait as objective documentary evidence. Thanks to this, portrait photography ceases to be merely a "frozen moment," transforming into a complex cultural and social construct reflecting individual and societal transformations, a dialogue between personal narrative and global cultural codes. It becomes part of a complex semiotic field that refracts processes of individual self-identification and reflects macrosocial shifts.

Keywords: visual technologies, photography, portrait, selfie, self-presentation, performance, cultural context, sign system, pictorialism, visual studies, ephemeral trace, permanent archive

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

For citation:

Nevskaya, O. A., & Artamonov, D. S. (2026). Ephemeral trace / permanent archive: the optics of manifested absence in the cultural space of the photographic portrait. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 3(16), 109–144. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3\(16\)-109-144](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-109-144)

Искусство vs фиксация

Понять, какого именно мнения придерживается социум о самом себе можно, в том числе, посредством рассмотрения различных форм его самопрезентации. Иногда на решение этой непростой задачи ориентирована академическая живопись, иногда – реклама или мемы, иногда – альбуминовые отпечатки или же селфи. Анализ подобных визуальных культурных практик позволяет лучше понять, как и почему общество воспринимает себя и какие ценности и идеалы оно транслирует.

Учеными, изучающими визуальное распознавание человеческих лиц, установлено, что оно

«проходит в течении 300-400 мс» [Меньшикова, 2026].

Как раз этот показатель «является важнейшим социокультурным навыком» [Меньшикова, 2026]. Подобная ключевая роль зрения в процессе визуального восприятия активно используется, к примеру, в маркетинге – изображение лиц в рекламных материалах значительно усиливает привлекательность товаров. Особенно эффективна такого рода стратегия бывает как раз в тех

случаях, когда на изображениях присутствуют лица знаменитостей, в этом случае благодаря положительным ассоциациям формируется эмоциональная связь между продуктом и целевой аудиторией. В качестве яркого примера можно привести рекламу продукции Chanel с Мэрилин Монро и Катрин Денев или же ролик с Жан-Клодом Ван Даммом в рекламе Volvo. В обоих случаях, а также в сотнях иных, подобных им наблюдается так называемый halo effect, или эффект ореола, основанный на «одобрении знаменитостей» посредством визуального «считывания» их достаточно весомого социального капитала – далеко не новое явление. В этой связи обозреватель портала trends.rbc.ru Карина Руденок специально отмечает:

«Эффект ореола, или гало-эффект, – это когнитивное искажение, из-за которого общее впечатление о человеке влияет на оценку его отдельных характеристик. Впервые его описал Эдвард Ли Торндайк в 1920 году. Исследуя, как начальники воспринимают подчиненных, он попросил офицеров оценить своих солдат по ряду параметров: уму, физическим данным и лидерским способностям. Оказалось, что привлекательные внешне солдаты получали более высокие баллы, чем их менее красивые сослуживцы» [Руденок, 2021].

Еще с древности человек привык ощущать свою принадлежность к конкретной социальной группе, знал тех, кто сильнее, обладает ресурсами и берет на себя ответственность. Славу и значимость подчеркивала, к примеру, чеканка монет с портретными изображениями или воздвижение статуй. Понятно, что визуальные акценты были смещены на более общие и символические элементы, отражающие контексты вне прямого физического сходства и передачи тонких психологических нюансов.

Когда в 1839 году во Франции стало известно об изобретении дагерротипа, вполне объяснимым стал принцип его создания, но истинное предназначение проявило себя гораздо позже. Маленькая, примерно с ладонь, хорошо отполированная медная пластинка, покрытая слоем йодистого серебра, впервые позволяла получить чрезвычайно точное, с тонкой проработкой изображение в «негативе» или «позитиве», в зависимости от угла наклона к источнику света (ил. 1).



Ил. 1. Металлическая пластинка (слева) и воссозданный на основе ее портрет.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/qvuQM>

Технологию, открытую Дагерром, сочли «чудом века», а изображения безупречной точности должны были сыграть свою роль в искусстве (как полагали художники) и развитии науки (как считали физики). В частности, французский физик, астроном и политический деятель Доминик Франсуа Жан Араго считал, что

«дагерротип не является лишь инструментом, служащим для рисования природы <...> он дает ей возможность самой воспроизводить себя с помощью физико-химического процесса» [Араго, 1949: 18].

Однако, в большинстве своем, дагерротип использовался для того, чтобы увековечить лица людей. Несмотря на трудоемкость процесса и его высокую стоимость, практическая каждая семья обрела визуальную связь со своим прошлым благодаря фотографиям, изображающим исполненных чувства собственного достоинства предков. Фотография стала неотъемлемой частью культуры повседневности, став важным инструментом самопрезентации и познания себя, предоставляя возможность для рефлексии и анализа личных переживаний и общественных взаимодействий:

«фотопортрет представляет собой закрытое силовое поле. На нем пересекаются, противостоят и деформируют друг друга четыре вида вообразяемого. Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство. Странное, иначе говоря, действо: я непрерывно имитирую самого себя, и в силу этого каждый раз, когда я фотографируюсь (позволяю себя сфотографировать), меня неизменно посещает ощущение неаутентичности, временами даже поддельности, какое бывает при некоторых кошмарах» [Барт, 1997: 67].

Именно фотография принесла в массовую культуру понятие «знаменитого лица».

Современная доступность моментального фотопортрета, сделанная передней камерой смартфона, значительно отличается от представления о фотографических портретах, существовавших почти двести лет назад. Из-за существовавших в то время

особенностей фотографии долгое время считалось, что съемка портретов с помощью подобной технологии невозможна, ведь низкая светочувствительность предполагала длинные выдержки от пятнадцати до тридцати минут. Известный снимок «Бульвар дю Тампль в Париже» (ил. 2) Луи Дагера «случайно» стал первым фотоизображением, на котором есть человек. Технически фотографию того времени характеризовала длинная экспозиция, из-за чего человеческие фигуры не успевали оставить свой отпечаток на светочувствительной пластине.



Ил. 2. На снимке Бульвара дю Тампль в Париже запечатлен не просто городской пейзаж, но и образ «случайного» городского жителя. Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

<https://skillbox.ru/media/design/first-photos-in-history/>

С помощью особых химических составов и последовательности действий, местами уж очень явно

напоминавшей древние мистические ритуалы, на снимке парижского бульвара впервые удалось запечатлеть человека, остановить временной отрезок, в течение которого чистильщик обуви и его клиент оставались практически неподвижными. Однако отношение к появлению фотографии в европейском обществе XIX века нельзя назвать однозначным: чего стоит только подписанный двадцатью семью художниками французской академии открытый протест, не позволяющий фотографам устанавливать своим работам авторство, как это делали скульпторы и живописцы. В этом плане весьма характерно высказывание известного французского поэта и критика Шарля Бодлера, по словам которого

«фотография выступала средоточием самых низменных инстинктов французской толпы, начисто лишенной вкуса, а фотографы представляли собой неучей и лентяев, не состоявших в сообществе художников» [Бодлер, n.d.].

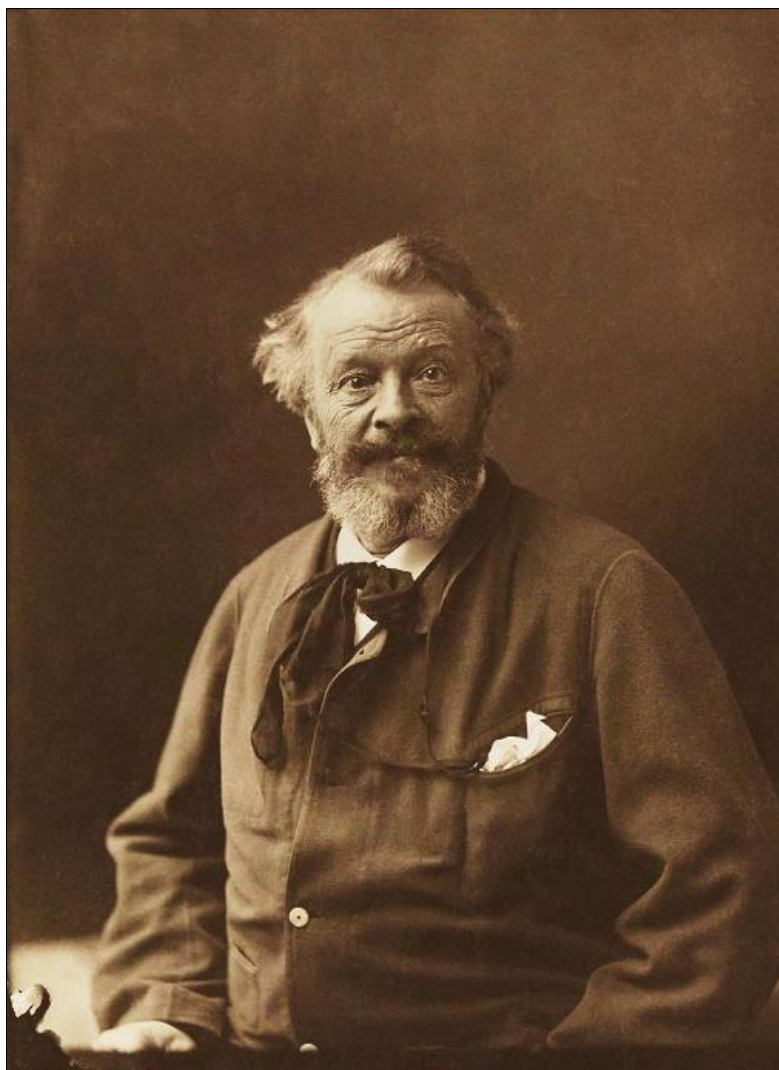
Фотография поначалу у всех остальных, более «возвышенных», искусств оказывалась на положении «служанки», которая от силы была пригодна лишь к роли хроникера происходящих событий. Подобный скепсис, однако, не помешал Бодлеру позировать своему другу, выдающемуся фотографу XIX века Феликсу Надару (ил. 3), которому принадлежат проникновенные фотографические портреты многих знаменитостей того времени.

Показательно, что, исполняя поначалу, казалось бы, сугубо прикладную функцию, дагерротип постепенно вытесняет портретную миниатюру, становясь относительно доступным

способом для самопрезентации представителей среднего класса.

При этом

«функциональность фотографического образа при этом была различной и не вполне совпадавшей с родственной функциональностью живописи» [Толстогузов, 2019: 59].



Ил. 3. Фотограф Феликс Надар. Это не просто автопортрет и фиксация физических черт, но и в значительной мере утверждение себя как личности. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/krnhl>

Поскольку до конца XIX века не существовало личных фотоаппаратов, востребованность фотографической темы неуклонно возрастает, и портретная съемка со временем

становится главной сферой коммерческого применения дагеротипии. В марте 1840 года в Нью-Йорке открылось первое в мире портретное фотоателье. Конечно, определенные трудности представляло освещение, а солнечный свет в ателье попадал с помощью двух зеркал. Выдержка, по времени доходившая до тридцати минут, требовала неподвижного положения, портретируемого под ярким светом. Голову модели приходилось закреплять специальным держателем – «копфгальтером». Затем распространенными стали специальные павильоны со стеклянными стенами и крышей. Прямые солнечные лучи приходилось загораживать голубым стеклом, не задерживающим актиничный для светочувствительных пластин синий свет, что впоследствии привело к повальной моде на голубое остекление павильонов.

В историческом свидетельстве Генри Мэйхью 1850-х под названием «Рабочие и бедняки Лондона», бытование фотографических ателье становится одной из очень востребованных тем. К примеру, там упоминается фотограф, который открыл свое дело еще до приобретения камеры, используя готовые чужие фотографии, которые он выставил на витрине. Не погружаясь в технологическую сторону процесса, фотограф, тем не менее, зарабатывал деньги, отдавая посетителям абсолютно черные снимки и обещая, что портрет проявится, когда отпечаток высохнет. Согласно свидетельству, прикладные сложности несколько не мешали работе:

«Продавец, у которого второй фотограф купил камеру, показал, как ею пользоваться, сняв его портрет. День был очень пасмурный,

потребовалась выдержка в 90 секунд. Первое время новоиспеченный фотограф думал, что именно такое время требуется для любой съемки, поэтому в светлые дни фотографии выходили так себе. Но однажды в темный день вдруг вышло неплохо, и он стал о чем-то догадываться. Обратившись к шестипенсовой инструкции, фотограф увидел свою ошибку, и к воскресенью, – это было через пять дней, – дела пошли значительно лучше, а через месяц получилось сделать уже очень аккуратный снимок» [Mayhew, 1851].

В XIX веке фотография как новая «научная» технология стала нетрадиционным инструментом поиска доказательств жизни после смерти, фотографические процессы сами по себе порождали образы, воспринимавшиеся как мистические, а сами фотографы позиционировались как медиумы. При этом, медиум функционирует не только как символ, следующий за функциональностью традиционного живописного образа, но продолжает уже существовавшую практику причудливых фотоколлажей и симуляций со спиритическим подтекстом (фотографии призраков и мертвецов) (ил. 4). Например, в рассматриваемом выше источнике упоминается, что

«люди вообще думают, что камера может все, что угодно, поэтому некоторым предлагают попробовать, чтобы она их загипнотизировала. За два пенни. У нас не так много таких клиентов месмеризма, – не более четырех за последние пять месяцев, но это любопытный факт, доказывающий человеческую глупость» [Mayhew, 1851].

Бытовавшее тогда мнение, что «фотография может все» способствовало тому, что к фотографическим портретам относились достаточно сложно, как и к фотографии в целом. В частности, энтузиазм в фиксировании облика, костюмов и обычаев «диких людей» как один из аспектов позитивистского



Ил. 4. Спиритическая фотография (неизвестный автор). Мужчина, в страхе отшатнувшийся от призрака. Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

<https://ru.pinterest.com/pin/9499849186043414/>

освоения мира, с отстраненно-бытописательской наблюдательностью и вниманием к деталям вызывал опасения у аборигенов, считавших, что готовый снимок похитит часть их существа. Как отмечает в своем исследовании американская писательница Сьюзан Сонтаг, в традиционных обществах до сих пор

«люди все еще с неохотой фотографируются, ощущая в этом какое-то нарушение личных границ, неуважение, сублимированное покушение на личность или культуру. Люди в индустриальных странах желают, чтобы их фотографировали, – они ощущают себя образами, обретающими реальность в фотографиях» [Сонтаг, 2023: 77].

Однако подобные необъяснимые страхи оказались характерны, например, и для французского писателя Оноре Бальзака (ил. 5), который считал, что

«каждое тело в его естественном состоянии сложено из призрачных образов, бесконечного количества слоев, наложенных, как бесконечно тонкие оболочки... Человек никогда не мог создать, то есть сделать, нечто материальное из привидения, из чего-то неосознанного или сделать из ничего предмет – поэтому каждая дагерровская операция захватывает, отделяет и расходует один из слоев тела, тот, на котором сфокусирована» [Надар, 2019: 15].



Ил. 5. Луи-Огюст Биссон (дагерротип, 1842, музей Дома Бальзака, Париж). Оноре де Бальзак испытывал иррациональный страх перед фотографией, считая, что камера постепенно истощает жизненную энергию. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/oxpZH>

«Самопортрет как актриса»⁴

Менее чем через год после открытия дагеротипии, в 1839 году американский химик Роберт Корнелиус создал первое в мире известное селфи. Для фотографии, получившей название Self-Portrait (ил. 6), экспериментатору необходимо было оставаться



Ил. 6. Роберт Корнелиус. Первое известное в мире селфи. На обороте оригинала надпись: «Первая в мире световая картина» («The first light picture ever taken», Филадельфия, 1839 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://x.com/HistoryFoto/status/2032370205888815105>

⁴ Название серии работ японского художника-перформансиста Ясумасы Моримуры (Yasumasa Morimura), созданной в 1994–1996 годах.

неподвижным на протяжении порядка десяти минут – в данном случае, возле витрины своего собственного магазина. Это обстоятельство было напрямую связано с длительной выдержкой для адекватного проявления светочувствительных свойств серебряной пластины, при этом интенсивность окружающего освещения и неподвижность модели играли критическую роль. Поскольку для съемки требовалось несколько минут, у автора было достаточно времени, чтобы раскрыть объектив, запустить кадр, оставаться там столько, сколько необходимо или больше, а затем закрыть крышку объектива.

Первой королевой селфи называют графиню Вирджинию Кастильоне – самую фотографируемую женщину XIX века, чье присутствие на фото того времени сравнимо, разве что, с присутствием там королевы Виктории. Изображения, сделанные в технике альбуминовой печати, использующей яичные белки и нитрат серебра, стали первым коммерчески успешным способом получения отпечатка на светочувствительном слое бумаги. Именно альбуминовая технология давала резкие снимки с тончайшими градациями светотени, сочетающие высокую четкость и контраст, и от этого обостренно-реалистичные. В течение сорока лет в мастерской Пьерсона (одной из престижных парижских фотостудий, портретирующей, в частности, королевских особ), будут сделаны порядка семисот портретов графини: сначала это молодая женщина, демонстрирующая свою красоту, модные наряды и ребенка. Затем появляется в прямом смысле «маскарад», представляющих героиню в образах королевы ночи, финской девушки или куртуазной маркизы в фижмах. Отпечаток под

названием «Безумная шутка» (ил. 7) первоначально оставляет ощущение, что на графине Кастильоне надета маскарадная маска, однако взгляд, цепляющий зрителя, проходит через пустую фоторамку. Благодаря известному фотографическому приему – заполнению кадра, ограничивающему поле восприятия, акцент на лице в сочетании с тончайшей проработкой деталей не позволяет смотрящему на снимок отвлечься.



Ил. 7. Пьер-Луи Пьерсон. Шутка безумия (около 1861-1867 гг.).



Ил. 8. Пьер-Луи Пьерсон. Сон (около 1861-1867 гг.).

Графиня Вирджиния Кастильоне сама выступала в роли режиссера, детально продумывая композицию, позу и настроение. Изображения размещены в свободном доступе на платформе: <https://kulturologia.ru/blogs/200917/36050/?ysclid=mqe3kdz03j210077553>

Дальнейшие перевоплощения становятся еще более нарочитыми – графиня предстает растрепанная, в цепях или с кинжалом в руке, порывисто выбегающая на импровизированную «сцену» в образе Юдифи, Медеи, монахини или королевы этрусков (ил. 8, 9). Аудитория превращается в соучастника некого таинственного действия, попадая под фасцинацию детальности,

абсурда и мистичности, как будто бы героиня не позирует, а зритель просто случайно застал ее врасплох. Кроме этого, графиня намеренно эпатировала публику, демонстрируя обнаженные ступни, заслужив неофициальный титул «самые красивые ноги» (ил. 10). С ее участием большинство фотографий было раскрашено и помещено в широкие золотые рамки, подобно картинам, а подробные письменные инструкции, сопровождали каждую сцену. Показательно, что Кастильоне выступала как арт-директор каждой фотосессии, что приравнивает данную практику к *advanced-selfie* – автопортрету, далеко выходящему за свои прототипические рамки.



Ил. 9. Пьер-Луи Пьерсон. Монахиня (1863 г.).



Ил. 10. Пьер-Луи Пьерсон. Ноги (около 1861–1867 гг.).

Театральные декорации, проработанные костюмы и образы, взгляд с поволокой: уровень вовлеченности модели был беспрецедентным для той эпохи. Изображения размещены в свободном доступе на платформах:

<https://clck.ru/INOZT>

<https://clck.ru/HEQbM>

Теперь, с появлением социальных сетей и мобильных технологий, возможность получать изображения мгновенно изменяет не только процесс создания портрета, но и восприятие самого портретного жанра. Эти же трансформации связаны и с возможностью немедленного обмена полученными изображениями в цифровом формате,

«цифровой автопортрет как феномен продолжает эволюционировать в условиях стремительного развития технологий и изменений в социальных практиках» [Будагян, 2021: 22–29].

Важно отметить ритуализированность селфи как практики самовыражения, подтверждения социального статуса и формирования идентичности. Создание селфи, как правило, сопровождается определенными «традициями» – выбором места, подготовки внешнего вида, выбора ракурса и использования фильтров. Селфи, сделанные на фоне значимых культурных или исторических мест, могут восприниматься как способ репрезентации своей статусной и/или культурной принадлежности. Размещение фотографий на социальных платформах сопровождается ожиданием реакций, комментариев и лайков, что создает новое поле социального взаимодействия, выражая не только индивидуальность, но и принадлежность к определенной социальной группе [Adme Photo Awards, 2015].

Пиктореализм: фотография как код культуры

Желая придать медиуму дополнительной художественности, некоторые фотографы намеренно держались «старины», не пользовались новыми объективами, добавляли живописную ретушь

или же делали монтаж из нескольких фотографий. Показательно, что фотографы применяли мягкий фокус как в пейзажах, так и в портретах. Стиливым направлением, поддерживающим подобные принципы, стал пиктореализм, название которого переводится с английского как «живописность». Подобная фотокарточка всегда оставляла ощущение маленькой картины, чего-то высокохудожественного, благородного и уникального. Современники отмечали близость этих визуальных эффектов *различным* направлениям живописи (к примеру, прерафаэлитам, импрессионистам, символистам). Специфическая размытость и дымчатость воспринималась как лиричность и субъективность в пику общей резкости и четкости линий, визуально гарантировавших объективную «правду».

Связь с развитием живописи представляется нам вполне логичной, поскольку большинство фотографов, ассоциировавшихся с пиктореализмом, непосредственно происходили из среды художников. Эта близость подчеркивает общие исторические корни искусства и дает возможность анализировать взаимодействие между живописью и фотографией, в частности, речь идет о контексте дискурса относительно роли линии и пятна в создании изображения.

Примером фотографических картин, близких к работам прерафаэлитов, можно назвать изображения английского фотографа викторианской эпохи Джулии Кэмерон, для которых характерны богатство деталей, историчность костюмов и замысловатый реквизит.

В студии, перестроенной из бывшего курятника, фотограф снимала портреты своих выдающихся соотечественников, заставляя их просиживать под открытым солнцем до того момента,

пока ей не удастся добиться нужного отпечатка. Однако ее подлинную славу составили работы, предметом которых стало легендарное прошлое, сказания о короле Артуре, живопись Рафаэля и поэзия Теннисона, как, например представленные на иллюстрации №11 и №12 альбуминовые отпечатки «Расставание сэра Ланселота и королевы Гвинея» (1874 г.) и «Поцелуй мира» (1869 г.). В частности, для создания иллюстрации «Сэр Галахад и бледная монахиня» (ил. 13) было использовано более сорока исходных негативов. Характерно, что моделями художницы были домочадцы, друзья и прислуга, а также их дети, которые становились героями аллегорических или эпических сцен.



Ил. 11. Джулия Маргарет. Расставание сэра Ланселота и королевы Гвинея (1874 г.).

Мягкий свет, длинные волосы и задумчивые взгляды – фирменный почерк Джулии Маргарет Кэмерон. Изображения размещены в свободном доступе на платформе:

<https://clck.ru/bFFoi>



Ил.12. Джулия Маргарет. Поцелуй мира (1869 г.).

<https://clck.ru/WKTgB>

Фотограф часто критиковали за темные, туманные отпечатки, однако именно эти характеристики как раз и стали знаковыми для уникального стиля автора. Глубокие тени и мягкий фокус создавали визуальные образы, производящие впечатление сновидений – очевидно, поэтому Альфред Теннисон захотел сотрудничать с ней, а Джулия талантливо проиллюстрировала его поэтические легенды – «Королевские идиллии» (ил. 14). Это была визуальная интерпретация средневековых легенд о короле Артуре, которые, помимо основного сюжета, составляли целый комплекс гендерных, классовых и эстетических моделей.



Ил. 13. Джулия Маргарет Кэмерон. Сэр Галахад и бледная монахиня (1974 г.).

Изображения размещены в свободном доступе на платформе:
<https://clck.ru/qTqdY>



Ил. 14. Джулия Маргарет Кэмерон. Герет и Линетт (1974 г.).

<https://clck.ru/hMDAa>

В особняке Кэмерон осуществлялась подготовка, аналогичная театральному действу, изготавливались костюмы

и создавались декорации. Часто в процессе подобных приготовлений возникали определенные трудности с поиском подходящих моделей, в результате чего роль главного героя исполнял местный носильщик, а белую длинную бороду надевали на супруга Кэмерон. Традиционно считалось, что простые люди не способны демонстрировать «приятное выражение», потому что эстетические чувства находятся за пределами их понимания, и для съемки сельских сцен, как правило, не использовались реальные жители деревень.

Камерон действительно рассматривала фотографию как искусство, сравнимую с живописью, которую они имитировали. Несомненно и другое – построение мизансцен, декорации и усиленные жесты, используемые в литературных иллюстрациях, имели явное сходство с театральными фотографиями того времени. Сцены из спектаклей продавались в форме открыток, как своеобразная реклама постановок и артистов, в них участвующих.

Идея художественной фотографии в тот период состояла в том, чтобы как можно тщательнее сконструировать сцену, найти подходящих героев. Использование актеров для создания жанровых сцен было вполне обычным явлением для фотографов 1840–1870 годов.

Следует отметить, что костюмированные портреты приобрели особую популярность в XIX веке во многом в связи с историзмом, характерным для модерна, реконструирующим древнерусские мифологические образы, кокошники и сарафаны, иногда скатывавшимся в бутафорию. В этой связи показательно, что тема «à la russe» становится модной во всем мире, представляя собой

репрезентацию вообще всего древнего, стилизованного, декоративного, самобытного и патриархального. Съемка этнографических объектов, как и составление коллекций антикварных предметов, была одной из очень востребованных в тот период сфер, а фотографии становились настоящим образцом для художников, поскольку обстоятельность изображений позволяла погружаться в тончайшие детали, как, например, в приводимом ниже альбуминовом отпечатке Чудновской (1890 г.), выполненном русским фотографом и живописцем Андреем Осиповичем Карелиным (ил. 15).



Ил. 15. Работа А. О. Карелина – яркий пример постановочной фотографии «женщины в национальном костюме». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://spbcult.ru/upload/iblock/c99/p696f1nuvjbgbm2x9e75l5mxe7ywo5w.jpg>

Представленный образ воплощает ностальгию по былому, чудесному и мифологическому времени. Конечно, женщины XIX века выглядели иначе и демонстрировали современную для XIX века социальную идентичность, тем не менее, элементы национального костюма трансформировали современную горожанку в идеал русской красавицы, словно сошедшей с картины сказочной реальности.

Специфика жанра, приближенного к концепции так называемого артистического портрета – как представленный выше портрет 1910 г. Е. Н. Никитиной работы Владимира Кривцова (ил. 16), представляет собой репрезентацию символической идеи и



Ил. 16. В. Кривцов создал образ «идеальной русской красавицы», поза модели, роскошные кокошник и жемчуга – не только наряд, а считываемый культурный маркер. Актриса Евдокия Никитина в русском костюме. Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

<https://r2.mt.ru/r13/photo9C57/20003834550-0/jpeg/bp.webp>

не предполагает воплощение индивидуальных черт или же глубокого психологизма. Более важным было показать красивую «родную старину», все, что могло понравиться, по словам К. Е. Маковского,

«своим изяществом, своеобразием или вычурой» [Маковский, 2015: 13],

как, например, богатая детализация и фактура образа.

Подобные примеры дают нам понять, насколько фотография прошлого ориентировалась на живопись, которая, в свою очередь, вдохновлялась чрезмерной жестикуляцией классического театра или немого кино. Современные способы самопрезентации отличает большая расслабленность, поэтому патетика, столь свойственная фотографии XIX–XX веков, сегодня воспринимается как наивная или аффектированная.

Визуальные нарративы: постправда или документальность?

Со временем явная функциональная и бытописательская функции, так характерные для ранней фотографии, сменились преобладанием формальных и интеллектуальных исканий (модернизм) и восприятием фотографии как определенной знаковой системы, непосредственно встроенной в социокультурный код (постмодернизм). Согласно идеям философии структурализма и постструктурализма, смысл визуального образа не создается автором и не зависит от него, но возникает в силу сопоставления с другими, уже известными, образами и знаками.

Подход авторов фоторабот, о которых пойдет речь ниже, обусловлен «цитатами» того визуального багажа, который уже был знаком зрителю отсылками к кинематографу, рекламе, семейным фотоальбомам, репродукциям известных картин и т. д. Портрет или автопортрет становятся средством художественного самовыражения, что предполагает тщательную работу над проектом, проработку композиции, концептуальных и технических аспектов съемки, погружение в социальные условности, язык тела или стиль одежды. Подобное направление не только позволяет фотохудожнику смело выходить за рамки собственной идентичности, но и затрагивать более широкие культурные темы, что делает автопортрет и связанный с ним перформанс значимыми инструментами современного искусства.



Ил. 17. Сидни Шерман. «Без названия № 92, 1981». По словам Сидни Шерман, образы на снимках — не автопортреты, фотохудожница растворяется в них, становясь другим человеком.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

<https://www.artchive.com/artwork/untitled-92-centerfold-cindy-sherman-1981/>

К примеру, работы современного американского фотографа Сидни Шерман, отсылающие к постановочной чрезмерности кинематографа, фэшн-фотографии или живописи, непосредственно апеллируют к стандартным для зрителя образам. Сидни продумывает многочисленные alter ego и снимает автопортреты, примеряя различные женские клише из известных произведений живописи, кинообразов и рекламы. На представленном снимке (ил. 17), используя ракурс, при котором зритель смотрит на изображаемую фигуру сверху вниз, фотограф тщательно добивается ее идентификации с жертвой домашнего насилия. На образ работают направленное освещение, создающее тревожный контраст между школьной формой и темным фоном, съежившаяся поза и затравленный взгляд. При этом специально отмечается, что

«цвет и свет играют ключевую роль в формировании настроения и акцентировании внимания на определенных элементах композиции»
[Шершнева, 2020: 957].

Фотограф экспериментирует с этими элементами, создавая уникальные визуальные истории, отражающие их внутренний мир и социальные контексты.

Примером постмодернистского переосмысления может послужить серия «Кадры из фильмов без названия» (ил. 18, 19), в которой все женские образы легко узнаваемы, поскольку система нарративов, заложенная в каждую фотографию, легко считывается. Шерман выступает в своих работах и как модель, и как фотограф, реализуя высказанный в свое время французским философом Роланом Бартом тезис о наблюдателе и наблюдаемом:

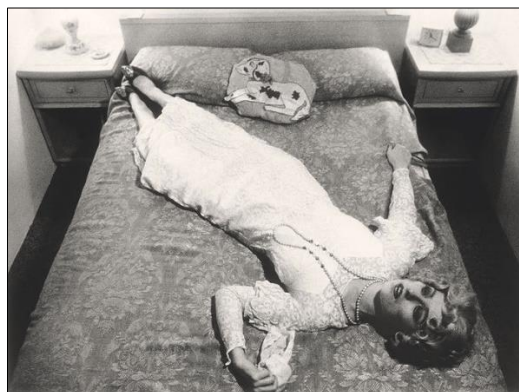
«я конституирую себя в процессе позирования, я мгновенно фабрикую себе другое тело, заранее превращая себя в образ» [Барт, 2013: 6].



Ил.18. Синди Шерман. Снимок «Без названия, кадр из фильма № 58».

Синди Шерман выступает в роли женщины-объекта, воздействуя на восприятие с помощью напряженных поз, яркого макияжа и странной обстановки. Изображения размещены в свободном доступе на платформах:

<https://clck.ru/iiBrd>



Ил. 19. Синди Шерман. «Фильм без названия "Все еще № 11", 1978».

<https://clck.ru/qpEcD>

Безусловно, важным зрительским переживанием, связанным с работами Шерман, является удовольствие от погружения в знакомый культурный код. Пародия, осуществляемая силами одного актера, сценический грим и костюмы, попытки передать соответствующий эпохе позинг и контекст. Ведь

«если для портретного жанра изображение атрибутов было четко регламентировано, то в фотографии эти границы со временем были размыты. Сейчас фотопортрет является максимально гибким инструментом для самопрезентации» [Нетусова, 2015].

Фотограф, чей стиль созвучен подходу Шерман – японский художник Ясумаса Моримура, затрагивающий

«вопросы мужского взгляда, объектности женского тела и подчеркивающий расовые проблемы в истории искусства, связанные с представлением темнокожих персонажей в классической живописи» [Kasahara, 2012].

Его серия «Автопортрет как история искусств» представляет собой попытку визуальных размышлений о природе своей культурной принадлежности в различных образах, костюмах и эпохах (ил. 20–23):



Ил. 20. Ясумаса Моримура. История искусства в автопортретах. Интерпретация портрета святого Павла (Рембрандт). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck su/XcJLC>



Ил. 21. Ясумаса Моримура. История искусства в автопортретах. Ван Эйк в красном тюрбане (2016 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck su/lfAeW>



Ил. 22. Ясумаса Моримура. История искусства в автопортретах. Караваджо «Крик Медузы» (2016 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck su/kIvRa>



Ил. 23. Ясумаса Моримура. История искусства в автопортретах. Что говорит лицо Леонардо (2016 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck su/lAwEl>

«Моримура создает смесь автобиографических монологов и исторических ссылок, заставляя персонажей взаимодействовать в театральных метаморфозах» [Катиуа, 2018: 13].

Перформативное сопоставление своей меняющейся идентичности с личностями известных арт-персон позволяют исследовать тему конвенциональных представлений социума о красоте и гламуре.

Воспроизведение образов, пользующихся особой популярностью, подражания и оммажи, переработка стереотипов известной визуальной стилистики, имитация старинных рекламных и киноснимков, вплоть до умышленного создания потертостей и заломов, придумывание персон и их вымышленных биографий, нагнетание ложного ощущения архивности (или псевдоархивности) заставляет массового зрителя «не верить своим глазам» и испытывать сомнения в том, что перед ним исторические снимки или подделка. Согласно Э.Кассиреру, рефлексия заключается в

«способности выделять из всего нерасчлененного потока чувственных феноменов некоторые устойчивые элементы, чтобы, изолировав их, сосредоточить на них внимание» [Кассирер, 1998: 486].

Фотография между документом и мифом, или вместо заключения

В момент своего появления фотография активно позиционировала себя в нише между искусством и наукой. Для людей, занимающихся этой деятельностью, обязательно предполагалось владение дорогостоящим оборудованием и специальными навыками, дагерротип был технологически

трудоемким штучным экземпляром, невозпроизводимым дважды, соответственно, портретная съемка была отнюдь не повседневной практикой – ее могли себе позволить один-два раза за всю жизнь. К важной особенности ранней портретной фотографии относится и ее следование лекалам академической живописи, переосмысление которых непосредственно легло в основу викторианского пиктореализма и других околохудожественных портретных жанров. Однако со временем

«фотография стала настоящим средством массовой информации, запечатлевая образы не только привилегированной элиты, но и среднего класса. В качестве визуального образа, предназначенного для распространения, люди XIX века видели в ней мощное средство визуальной самопрезентации» [Аверьянова, 2022: 330].

Прикладное значение портретов состояло еще и в том, что распространению фотографии активно способствовали фотостудии, которые, в свою очередь, процветали благодаря изготовлению отпечатков.

В дальнейшем, значительное удешевление фотографии в корне изменило отношение к портрету, как к документальному свидетельству прошлого, «остановившему мгновение»:

«те сложные, многосмысленные и антиномичные аспекты фотографического образа, которые отчетливо проявятся в культуре модернизма. Именно эта культура и ее наследники придут к фундаментальному выводу о том, что любая фотография, в сущности, не что иное как самая наглядная из иллюстраций неуловимости, смысловой открытости-закрытости нашего присутствия в бытии (dasein)» [Толстогузов, 2019: 61].

Итак, фотография на рубеже веков и культур постепенно превращается в сильнейшее выразительное художественное

средство, которое всерьез поставило вопрос о природе реальности и времени, в уникальную точку пересечения исторических и культурных нарративов. Этот процесс приводит к переосмыслению места медиума в культуре, поскольку

«современная художественная фотография – это не столько использование уже существующей, безотказно работающей визуальной технологии, сколько сознательный выбор на каждой стадии этого процесса. Это связано с повышенным вниманием к материальности и объектности этого вида искусства – собственно, этот подход восходит ко времени зарождения фотографии в XIX веке» [Коттон, 2019].

Как показывает проведенное автором небольшое исследование, портретная съемка не только фиксирует объект, но и обладает своеобразным уникальным потенциалом для воплощения различных идей, будь то стилизация, основанная на эстетической программе жанровой живописи, перформативность артистического портрета, пиктореализм или критическое постмодернистское переосмысление действительности.

Литература

- Аверьянова, О. Н. (2022). *Фотография / живопись – век XIX: от сюжета к содержанию*. Москва: Бомбора: Эксмо.
- Араго, Д. Ф. (1949). Доклад о дагерротипии. Лондон, Л. В. (сост.). *История изобретения фотографии: сборник документов* (с. 15–21). Москва: Искусство.
- Барт, Р. (2013). *Camera lucida: комментарий к фотографии*. Москва: Ad Marginem.
- Бодлер, Ш. (n.d.). Современная публика и фотография. *Шарль Пьер Бодлер: сайт*. URL: <https://bodlers.ru/1859-Sovremennaja-publika-i-fotografija.html> (дата обращения: 08.10.2025).
- Будагян, Р. Р. (2021). Цифровизация в пространстве медиаискусства (на примере компьютерного искусства, нет-арта, цифровой фотографии и

- цифровой живописи). *Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания*, 11, 22–29.
- Кассирер, Э. (1998). *Избранное. Опыт о человеке*. Москва: Гардарика.
- Коттон, Ш. (2020). *Фотография как современное искусство*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
- Маковский, К. Е. (2015). *Портреты современников*. Москва: Директ-Медиа.
- Меньшикова, Г. Я., & Клумова, С. Б. (2026). Стратегии движения глаз при распознавании лицевых экспрессий. *Национальный психологический журнал*, 21(1), 81–93. <https://doi.org/10.11621/npj.2026.0107>
- Надар, Ф. (2019). *Когда я был фотографом*. Санкт-Петербург: Клаудберри.
- Нетусова, Т. М. (2015). Автофотопортрет как особая форма визуальной самопрезентации: социологический анализ. *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*, 6–1, 169–171.
- Руденок, К. (2021) «Встречают по одежке»: что такое эффект ореола и как он работает. *РБК Тренды: сайт*. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/social/6167f6909a7947f0672d4099?ysclid=mukydp09h8354420688> (дата обращения: 08.10.2025).
- Сонтаг, С. (2023). *О фотографии*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
- Толстогузов, П. Н. (2019). Фотография как функциональный элемент текста русской литературы второй половины XIX века. *Вестник ПГУ им. Шолом-Алейхема*, 2(35), 58–62.
- Шершнева, В. О. (2020). Цифровое искусство. *Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: материалы III-й международной научной конференции, Санкт-Петербург, 11 декабря 2020 г.: в 2 т. Т. 2 (с. 955–960)*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна.
- Adme Photo Awards: photo contest. (2015). *Adme.ru: website*. Moscow: URL: <http://www.adme.ru/contest/photo2014/works/selfie> (accessed: 23.06.2025).
- Kamiya, Y. (2018). The unbearable obscureness of being: An introduction to Yasumasa Morimura. *Yasumasa Morimura: Ego obscura* (pp. 13). New York: The Japan Society.
- Kasahara, M. & Fritsch, L. (2012). Morimura Yasumasa – Portrait (Futago). *Art in Translation*, 4(4), 499–512. <https://doi.org/10.2752/175613112X13445019280934>
- Mayhew, H. (n.d.) (1861). *London labour and the London poor*. Vol. 3. London: Griffin, Bohnan and Company. *Gutenberg.org: website*. URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/57060/pg57060-images.html#i_207 (accessed: 08.10.2025).

References

- Adme Photo Awards: photo contest. (2015). *Adme.ru: website*. Moscow: URL: <http://www.adme.ru/contest/photo2014/works/selfie> (accessed: 23.06.2025).

- Arago, D. F. (1949). Report on daguerreotype. In London, L. V. (comp.). *The History of the Invention of Photography: Collection of Documents* (pp. 15–21). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian).
- Averyanova, O. N. (2022). *Photography / painting – the 19th century: from subject to content*. Moscow: Bombora, Eksmo Publ. (In Russian).
- Barthes, R. (2013). *Camera lucida: comment on the photo*. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian).
- Baudelaire, C. (n.d.). Modern Public and Photography. *Charles Pierre Baudelaire: website*. URL: <https://bodlers.ru/1859-Sovremennaja-publika-i-fotografija.html> (accessed: 08.10.2025). (In Russian).
- Budagyan, R. R. (2021). Digitalization in the space of media art (using the examples of computer art, net art, digital photography, and digital painting). *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya*, 11, 22–29. (In Russian).
- Cassirer, E. (1998). *Favourites. An Experience of Man*. Moscow: Gardarika Publ. (In Russian).
- Cotton, S. (2020). *Photography as Contemporary Art*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Kamiya, Y. (2018). The unbearable obscureness of being: An introduction to Yasumasa Morimura. *Yasumasa Morimura: Ego obscura* (pp. 13). New York: The Japan Society.
- Kasahara, M., & Fritsch, L. (2012). Morimura Yasumasa – Portrait (Futago). *Art in Translation*, 4(4), 499–512. <https://doi.org/10.2752/175613112X13445019280934>
- Makovsky, K. E. (2015). *Portraits of Contemporaries*. Moscow: Direct-Media Publ. (In Russian).
- Mayhew, H. (n.d.). London labour and the London poor. Vol. 3. London: Griffin, Bohnan and Company. *Gutenberg.org: website*. URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/57060/pg57060-images.html#i_207 (accessed: 08.10.2025).
- Menshikova, G. Ya., & Klumova, S. B. (2026). Strategies of Eye Movement in Recognizing Facial Expressions. *National Psychological Journal*, 21(1), 81–93. (In Russian). <https://doi.org/10.11621/npj.2026.0107>
- Nadar, F. (2019). *When I Was a Photographer*. St. Petersburg: Cloudberry Publ. (In Russian).
- Netusova, T. M. (2015). Auto-portrait as a special form of visual self-presentation: a sociological analysis. *Humanities, socio-economic and social sciences*, 6-1, 169–171. (In Russian).
- Rudenok, K. (2021) "You're judged by your clothes": what the halo effect is and how it works. *RBC Trends: website*. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/social/6167f6909a7947f0672d4099?ysclid=mukydp09h8354420688> (accessed: 08.10.2025). (In Russian).
- Shershneva, V. O. (2020). Digital art. *Humanities in the modern university: yesterday, today, tomorrow: proceedings of the III-th International Scientific Conference, St. Petersburg, December 11, 2020: in 2 volumes, vol. 2* (pp. 955–960). Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design Publ. (In Russian).
- Sontag, S. (2023). *About photography*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).

Tolstoguzov, P. N. (2019). Photography as a functional element of the text of Russian literature of the second half of the 19th century. *Bulletin of the Moscow State University. Sholom Aleichem*, 2(35), 58–62. (In Russian).

Поступила в редакцию / Received 28.10.2025
Поступила после рецензирования / Revised 28.07.2026
Принята к публикации / Accepted 04.09.2026

Об авторах / About the authors

Невская Ольга Александровна – старший преподаватель кафедры графического дизайна, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (Россия, 173003 Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41).

ORCID: 0000-0002-4837-4111, s244681@std.novsu.ru

Артамонов Денис Сергеевич – доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой методики обучения истории и обществознанию, профессор кафедры теоретической и социальной философии. Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского (Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, 83).

ORCID: 0000-0001-8689-1948, artamonovds@mail.ru

Nevskaya Olga Aleksandrovna – Senior Lecturer, Department of Graphic Design. Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41, B. St. Petersburg str., Veliky Novgorod, 173003, Russia).

ORCID: 0000-0002-4837-4111, s244681@std.novsu.ru

Artamonov Denis Sergeevich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of History and Social Studies Teaching Methods, Professor of the Department of Theoretical and Social Philosophy. Saratov State University (83, Astrakhan str., Saratov, 410012, Russia).

ORCID: 0000-0001-8689-1948, artamonovds@mail.ru

Конфликт интересов

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Вклад авторов

Невская О.А.: концептуализация, проведение исследования, создание черновика рукописи, формальный анализ, администрирование данных визуализация.

Артамонов Д. С.: концептуализация, методология, создание рукописи и ее редактирование, администрирование данных, руководство исследованием.

Authors' contribution

Nevskaya O. A.: conceptualization, investigation, writing – original draft, formal analysis, data curation, visualization.

Artamonov D. S.: conceptualization, methodology, writing –review & editing, data curation, supervision.

