

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)
Институт философии
Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

**Выпускная квалификационная работа на тему:
Творчество Дианы Арбус как предмет философского анализа**

По направлению – 030100 «Философия»
Профиль – «социально-аксиологический»

Рецензент:
д.ф.н., проф. СПбГУП
Никонова С.Б.
_____ (подпись)

Выполнила: студентка
Осенняя Анастасия Игоревна
_____ (подпись)

Научный руководитель:
к.ф.н., доц.
Радеев А.Е.
_____ (подпись)

Санкт-Петербург
2017 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Оценки творчества Дианы Арбус в арт-критике: основания и критика.....	5
1.1. Критика творчества Дианы Арбус.....	6
1.2. Общая концепция фотографии Сьюзен Сонтаг.....	11
1.3. Основания критики творчества Дианы Арбус в общей концепции фотографии.....	18
Глава II. Структурный анализ работ Дианы Арбус.....	23
2.1. Фотограф (Operator).....	23
2.2. Зритель (Spectator).....	29
2.3. Модель (Spectrum).....	36
2.4. Этические и Эстетические аспекты Арбус.....	41
Заключение.....	48
Список литературы.....	54

ВВЕДЕНИЕ

В связи с возрастающей значимостью фотографии как в нашей культуре, так и в повседневных практиках философия все чаще обращается к теме фотографии. Мы можем встретить работы посвященные и фотографии в целом, и конкретным жанрам, и отдельным персоналиям. Диана Арбус стала одной из фигур, ознаменовавших переход от творческих установок фотографии 50-х годов XX века к современной документальной и портретной фотографии. Ее творчество, став важным феноменом культуры США 60-70-х годов XX века, привлекло к себе внимание многих арт-критиков и теоретиков искусства. В связи с оценкой творчества Арбус было поставлено множество вопросов, в том числе и выходящих за рамки арт-критики. В настоящей работе мы обратимся к вопросам, которые встают перед нами в связи с работами Дианы Арбус и решение которых невозможно в пределах арт-критики, но может быть найдено посредством философского анализа.

Актуальность темы данной работы подтверждается тем влиянием, которое работы Арбус оказали на всю (и не только американскую) последующую традицию документальной фотографии, а понимание современности невозможно без осмысления предшествующей традиции.

Целью исследования является философский анализ этических и эстетических аспектов художественного наследия Дианы Арбус.

Задача исследования состоит в том, чтобы, во-первых, рассмотреть уже существующие исследования, посвящённые фотографиям Арбус, во-вторых, доказать их неполноту и необходимость опровержения и дополнения, в-третьих, предложить оригинальную трактовку творчества Арбус, разрешающую поставленные проблемы.

Методологией исследования является критический анализ наиболее важных трудов, посвященных работам Арбус, и анализ фотографий Арбус с помощью структурного подхода, предложенного Роланом Бартом.

Несмотря на большой интерес к наследию Арбус, собственно научных трудов, посвященных ее творчеству, крайне мало. Стоит выделить исследования профессора философии Университета Макгилл Дэвида Дэвиса (Susan Sontag, Diane Arbus and the Ethical Dimensions of Photography) и профессора английского языка Калифорнийского Университета в Лос-Анджелесе Джеймса Гудвина (Modern American grotesque: Literature and photography). Однако наиболее влиятельным исследователем творчества Дианы Арбус является американская писательница и арт-критик Сьюзен Сонтаг.

К сожалению, среди отечественных авторов данная тема остается слабо разработанной, что в свою очередь обуславливает новизну настоящего исследования. Более того, в представленной работе будет выдвинута новая трактовка творчества Дианы Арбус, основанная на анализе фотопортрета как результата взаимодействия трех субъектов (фотографа, модели и зрителя) и на исследовании мифологии Роланом Барта.

Структура работы включает в себя введение, две главы и заключение. Первая глава посвящена критическому анализу предшествующих исследований творчества Арбус (преимущественно «О фотографии» Сьюзен Сонтаг). В ней формулируются основные положения критики работ Арбус, находятся основания этой критики и демонстрируются ее недостатки. Во второй главе фотографии Дианы Арбус анализируются на уровнях фотографа, зрителя и модели, а также формулируются основные этические и эстетические аспекты ее работ. Первая глава представляет собой постановку проблемы, во второй главе предлагается ее решение. В заключении подводятся итоги проведенной работы и очерчивается круг для будущих исследований.

ГЛАВА I. ОЦЕНКИ ТВОРЧЕСТВА ДИАНЫ АРБУС

В АРТ-КРИТИКЕ: ОСНОВАНИЯ И КРИТИКА

В 1950-е в фотографии царил гуманистический оптимизм, с представлениями об объективности фотографии было покончено, фотографы обратились к красоте повседневности, к моменту, который не может отражать целого, однако удивительным образом содержит в себе всю его полноту. Наиболее ярко это выразилось в работе агентства Magnum Photo и в проекте «Семья человеческая». «Семья человеческая» закончила собой этот период и вместе с тем стала его наивысшим выражением: все различия – социальные, экономические, культурные, национальные – теряют свою значимость перед красотой каждого из людей. Однако подобный гуманистический проект провалился. Борьба за гражданские права в США проходила крайне болезненно, шла холодная война, и казалось, что она вот-вот может обернуться реальной войной. К 1960-м годам послевоенный оптимизм пошел на спад. В фотографии закончилась эпоха великих гуманистических проектов, новое поколение фотографов уже не стремилось изменить мир, они пытались лишь понять его.

По мнению историка фотографии Владимира Левашова, традиция документальной стрит-фотографии, зародившаяся в 50-60-е годы XX века, стала фундаментом фотографии современной¹. Одним из самых ярких и загадочных представителей этой традиции является Диана Арбус. Однако вписывание Арбус в какую-либо традицию фотографии является очень условным. Если сравнить работы Арбус с работами ее современников, то различий будет найдено больше, чем общих черт. Например, если сравнить работы Арбус и Лизетт Модел, то мы увидим, что brutальный взгляд Модел очень сложно соотнести с отстраненностью Арбус. Парадоксальным является то, что снимки Арбус не кажутся более мягкими, чем работы Модел. Более того, Арбус не использовала технику снэпшот, характерную для стрит-фотографов того времени. Случайность момента является принципиальной

¹ Левашов В. Лекции по истории фотографии. М.: Treemedia, 2012. С. 402

для эстетики Гарри Виногранда. Арбус же не только не «выхватывала» момент, она со всей скрупулёзностью создавала его.

Арбус стала знаковой фигурой для культуры США 1960-1970-х годов и для всей традиции фотографии. Интерес к ее творчеству только возрос после ее самоубийства в 1971 году. Многие арт-критики пытались осмыслить ее наследие: кто-то хвалил ее за прямоту, кто-то критиковал за агрессивность. К сожалению, в рамках данного исследования невозможно охватить все работы, анализирующие творчество Арбус. Философский интерес представляет эссе яркого американского интеллектуала Сьюзен Сонтаг, посвященное Диане Арбус. Во-первых, работа Сонтаг «О фотографии», в которую вошло эссе, посвященное Арбус, является, наравне с текстами Вальтера Беньямина² и Ролана Барта³, одним из трех классических текстов по фотографии. В этой работе Сонтаг были поставлены многие вопросы, важные для становления философии фотографии, которые прежде никем не поднимались. Эссе, посвященное Арбус, занимает важное место в общей критике фотографии, осуществляемой в этой работе. Во-вторых, Сонтаг, анализируя творчество Арбус, в первую очередь ставит этические проблемы, анализ которых невозможен в рамках арт-критики.

1.1. Критика творчества Дианы Арбус

В работах Арбус Сонтаг наиболее всего волнует их этический аспект: «Самая поразительная сторона работ Дианы Арбус: они принадлежат к одному из наиболее впечатляющих видов фотографии – сосредоточенной на жертвах, на несчастных, но цель их не сочувствие, которому, казалось бы, они должны служить»⁴. Отправной точкой этой критики являются персонажи портретов Арбус. Стоит вспомнить, что изначально эссе Сонтаг носило название «Шоу фриков⁵»⁶: все персонажи Арбус уродливы, порой нелепы.

² Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

³ Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

⁴ Сонтаг С. О фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 50

⁵ В оригинале эссе называлось «Freak show». На мой взгляд, использование слова «фрик» более удачно, нежели слово «урод», поскольку английское слово «freak»

Сонтаг описывает их как «монстров и пограничных экземпляров»⁷. Действительно, все люди на снимках Арбус выглядят странно: будь то мужчина, весь покрытый татуировками (Татуированный мужчина на карнавале, 1970), или девочка на фотографии «Дитя в ночной рубашке, Велфлер, Массачуссетс, 1957». Сонтаг настаивает: «Фотографировать ей было интересно только людей, которые «выглядят странно»...»⁸. Влиятельный американский фото-критик Макс Козлофф также концентрирует свое внимание на фоторафиях «фриков и трансвеститов»⁹. Однако даже беглое знакомство с портфолио Арбус заставит нас усомниться в истинности подобного суждения. Действительно, «аномалии», как их часто называет Сонтаг, являются важной и большой частью творчества Арбус, но нельзя утверждать, что ее интерес ограничивается лишь ими. Среди ее персонажей мы встречаем множество совершенно обычных, а порой даже типичных, людей. Что странного в семье на воскресной прогулке (Молодая семья из Бруклина на воскресной прогулке, Нью-Йорк, 1966)? Что странного в людях, сидящих (кто-то просто сидит, кто-то разговаривает, кто-то читает газету) на скамейках в Центральном парке Нью-Йорка (Люди на скамейке, Центральный парк, Нью-Йорк, 1956)? Или в девочке с игрушечной коляской (Девочка и гувернантка с коляской, Нью-Йорк, 1962)?

Этот момент мне кажется важным, поскольку здесь происходит очень тонкая (и к сожалению, распространенная) ошибка. Сонтаг утверждает: «Все, кого фотографировала Арбус – аномалии: мальчик перед парадом в поддержку войны, в канотье, со значком «Бомбить Ханой»; Король и Королева бала пенсионеров; вдова, одиноко сидящая в своей

можно перевести не только как «урод», но и как «чудак», «необычный» (как близкий к маргинальному). Как мне кажется, в эссе Сонтаг подразумеваются оба значения.

⁶ Goodwin G. *Modern American grotesque: Literature and photography*. Columbus: Ohio State University Press, 2009. P. 164

⁷ Сонтаг С. О фотографии. С. 49

⁸ Сонтаг С. О фотографии. С. 51

⁹ Kozloff M. *The Uncanny Portrait: Sander, Arbus, Samaras*. *Artforum* 11, no. 10, June 1973. P. 60

загроможденной спальне»¹⁰. В подтверждение своих слов она приводит высказывание самой Арбус: «Ты видишь кого-то на улице, и то, что в нем подмечаешь, в сущности, является изъяном»¹¹.¹² Сонтаг даже пытается объяснить подобный выбор персонажей душой фотографа¹³ и «желанием расстаться с невинностью»¹⁴. Джеймс Гудвин также обращает внимание на несостоятельность подобных утверждений Сонтаг. Он анализирует фотографии «Мальчик в соломенной шляпе в ожидании парада в поддержку войны, Нью-Йорк. 1967» и «Патриотичный юноша с флагом, Нью-Йорк. 1967» и приходит к выводу о том, что, даже если мы будем воспринимать участие в параде в поддержку войны и значок “Бомбить Ханой” как нечто экстремистское, этот факт не делает молодых людей на портретах монструозными¹⁵. Далее Гудвин пишет: «Однако даже в человеческих крайностях, как с искажениями лица и тела от мальчишеской ярости в "Ребенке с игрушечной ручной гранатой в Центральном парке, Нью-Йорк. 1962", снимки Арбус не демонстрируют чего-то действительно монструозного или на грани этого. Суждения Сонтаг согласуются с ее более общей паникерской риторикой того времени»¹⁶.

Существует большая разница между высказыванием «Все, кого фотографировала Арбус, являются странными» и высказыванием «Все, кого фотографировала Арбус, выглядят странно на фотографиях». Проблема не в том, что Арбус сознательно выбирала исключительно фриков и маргиналов, а в том, что Арбус фотографировала всех так, что они выглядят как аномалии. Обратимся к одной из самых известных работ Арбус «Мальчик с игрушечной ручной гранатой в Центральном парке, Нью-Йорк. 1962»: на

¹⁰ *Сонтаг С. О фотографии. С. 52*

¹¹ Там же.

¹² Все же на мой взгляд, подметить изъян во внешности человека и вынести суждение о том, что он выглядит странно, - разные вещи. К примеру, у меня маленькие уши и несколько опущенные вниз глаза, но моя внешность вполне заурядна, никто никогда не говорил, что я выгляжу странно.

¹³ *Сонтаг С. О фотографии. С. 58*

¹⁴ *Сонтаг С. О фотографии. С. 63*

¹⁵ *Goodwin G. Modern American grotesque: Literature and photography. P. 165*

¹⁶ *Goodwin G. Modern American grotesque: Literature and photography. P. 166*

фотографии светловолосый мальчик, в правой руке у него – игрушечная граната, его тело неестественно выпрямлено и напряжено, а лицо исказилось в гримасе. Если мы посмотрим контрольные отпечатки¹⁷ с фотографиями этого мальчика, то увидим, что на многих снимках мальчик принял типичную позу для ребенка: руки на боках, одна нога выставлена вперед, на лице улыбка. Таким образом, перед нами самый обычный ребенок, который ведет себя вполне типично для детей, однако Арбус добивается неестественной позы и выбирает соответствующий вариант. Назвать этого ребенка (даже на фотографии, которую в конце концов выбрала Арбус) «монстром» или «пограничным персонажем» - очень громкое заявление, требующее обоснования. В тексте Сонтаг мы его не находим.

Так или иначе, Сонтаг пишет, что персонажи Арбус – жалкие и отталкивающие, а сама Арбус была «фотографом, отправившимся в мир, чтобы собирать мучительные образы»¹⁸. Однако проблема заключается не столько в подобном выборе персонажей, сколько в отсутствии сострадания и со стороны фотографа, и со стороны зрителя. Дэвид Дэвис, рассматривая этические проблемы, поставленные Сонтаг в контексте работ Арбус, отмечает: «То, что Сонтаг находит спорным с моральной точки зрения в работах Арбус, это не просто тот факт, что выбранные портретируемые страдают или являются проблемными. Скорее это та манера, в которой портретируемый представлен, отсутствие сострадательного намерения, которому, согласно ожиданиям, должен служить подобный проект»¹⁹.

Сонтаг обращает внимание на крайне важный аспект работ Арбус – отстраненный, но вместе с тем внимательный взгляд фотографа. Именно это и воспринимается ей, как агрессивность по отношению к зрителю: главное – не вздрогнуть. В этом-то и заключается этическая проблема работ Арбус: изображая страдания, по мнению Сонтаг, фотограф сам не испытывает

¹⁷ Diane Arbus: Revelations. New York: Random House, 2003. P. 164

¹⁸ Сонтаг С. О фотографии. С. 58

¹⁹ Davies, D. Susan Sontag, Diane Arbus and the Ethical Dimensions of Photography. Art and Ethical Criticism edited by Garry Hagberg. Oxford: Blackwell, 2008. P. 217

никакого сочувствия и, следовательно, не призывает к нему зрителя: «фотографии Арбус – с их принятием ужасного – склоняют к наивности, и робкой, и зловещей, поскольку в основе ее отстраненность, собственное превосходство, чувство, что увидеть тебе предлагают – другое»²⁰. Сонтаг обвиняет Арбус в том, что, спускаясь «в нижний мир», она всегда смотрит на обитателей этого мира извне. Сонтаг считает, что работы Арбус – хороший пример популярной тенденции в современном искусстве. Цель подобного искусства – с одной стороны, шокировать зрителя, а с другой, «приучить к ужасному»²¹. Претензии к подобной тактике очевидны: во-первых, это эксплуатация мучительных образов, во-вторых, стремление «подавить или хотя бы ослабить моральную и чувственную брезгливость»²².

Здесь нам стоит остановиться и зафиксировать несколько важных моментов. Во-первых, мы сталкиваемся с важным мотивом «фотографирование как насилие». Во-вторых, все нарастающая и агрессивная демонстрация ужасов и страданий, которая, в конце концов, приводит к перенасыщению подобными изображениями и к утрате нами способности реагировать на подобные изображения. И в-третьих, обвинение не только Арбус, но и «современного искусства»²³ в моральной наивности или даже в «антигуманистической идее»²⁴. Как мы увидим ниже, критика творчества Арбус проистекает из общей критики фотографии, построенной Сонтаг. Поэтому сперва нам необходимо обратиться к ее концепции фотографии.

²⁰ Сонтаг С. О фотографии. С. 51

²¹ Сонтаг С. О фотографии. С. 59

²² Сонтаг С. О фотографии. С. 59

²³ Конечно же, это очень громкое заявление. Мало вероятно, что Сонтаг обвиняет все современное искусство. И конечно же, мы не имеем цели в рамках данной работы проанализировать все искусство 1970-х годов. Но к сожалению, Сонтаг лишь пишет о некоей тенденции в современном искусстве, при этом не указывая ни одного представителя (кроме Арбус) этой самой тенденции. Лишь в конце эссе она пишет: «Подспудная задача Франка, Арбус и многих их современников, в том числе младших, - показать, что Америка все же могила Запада» (Сонтаг С. О фотографии. С. 69). На мой взгляд, это единственная зацепка в тексте Сонтаг, по которой мы можем сделать предположения о представителях упоминаемой выше тенденции.

²⁴ Сонтаг С. О фотографии. С. 49

1.2 Общая концепция фотографии Сьюзен Сонтаг

Ситуация, в которой Сонтаг начинает свою критику фотографии, - это ситуация повсеместного распространения фотографии, рост значимости визуального в нашей культуре и, соответственно, изменений в функциях и роли образов²⁵. Конечно, сегодня власть образов и распространённость фотографий и практики фотографирования (особенно после появления различных социальных сетей) кажутся несравнимыми с ситуацией 1970-х²⁶, однако уже тогда существовала проблема перенасыщения визуальными образами. О вездесущем распространении образов, а также об изменениях, которые приносит это распространение визуального, писал еще в 1936 году Вальтер Беньямин в своей работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»²⁷. А в 1994 году теоретик искусства Готфрид Бём предложил термин «иконический поворот»²⁸. Валерий Савчук, поднимая вопрос об иконическом повороте, пишет: «В наше время перепроизводство визуальной продукции достигло столь небывалых масштабов, что перестроило критерии оценки событий: мы чаще доверяем не букве и слову, а визуальному образу»²⁹. Проблема здесь заключается в том, что визуальные образы как способ коммуникации меняют наш способ восприятия реальности. Сонтаг прямо обвиняет современность в вуайеристическом³⁰ отношении к миру и фотозависимости³¹. По ее мнению,

²⁵ *Инишев И.* «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // *Философско-литературный журнал Логос.* 2012. Т. 85. № 1. С. 184

²⁶ В конце концов, визуальные образы заполняли повседневную жизнь людей в основном через газеты, рекламы и телевидение, сегодня же у нас есть интернет. Проведем небольшой эксперимент: я захожу в Твиттер и в течение пяти минут читаю свою новостную ленту. Всего за пять минут я наткнулась на 34 изображения, хотя изначально Твиттер является социальной сетью для публикации небольших *текстовых* сообщений.

²⁷ См. *Беньямин В.* Краткая история фотографии. С. 70-140

²⁸ *Инишев И.* «Иконический поворот» в теориях культуры и общества. С. 187

²⁹ *Савчук В.В.* Философия фотографии. СПб: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2005. С. 10

³⁰ *Сонтаг С.* О фотографии. С. 22

³¹ *Сонтаг С.* О фотографии. С. 40

эта тенденция с неизбежностью ведет к отношению к реальности как к зрелищу и эстетическому потребительству.

Эстетическое потребительство выражается в постоянном стремлении расширить свой опыт изображениями, но в действительности, вместо расширения мы получаем замену. В философии фотографии важное место занимает развенчивание одного из главных мифов о фотографии, а именно, заблуждения, что фотография помогает нам помнить. Ролан Барт писал, что фотография не только не является воспоминанием, но блокирует его, становясь «contre-souvenir», противоположностью воспоминания ³² . Фотография есть застывший момент, вырванный из контекста, для того, чтобы вспомнить нечто, смотря на снимок, необходимо уже иметь воспоминания об этом нечто. Опасность здесь заключается в том, что фотография является доказательством того, что нечто действительно было. Объект, запечатленный на фотографии, с необходимостью действительно должен был оказаться перед объективом. В этом и заключается сила фотографии, и основа доверия к ней. А памяти, напротив, свойственно подводить нас, и этот факт мы всегда имеем в виду. Но даже если мы доверяем нашей памяти, изображения обладают такой силой, что с легкостью проникают в наше сознание, они преследуют нас. К примеру, чтение литературного произведения после просмотра его экранизации (особенно если она нам понравилась). Думаю, все, кто сталкивался с подобной ситуацией, согласятся с тем, что при чтении мучительно сложно избавиться от образов, навязанных фильмом. Даже если в книге написано, что главный герой был брюнет, а фильме он блондин, необходимо приложить усилия, чтобы перестроить визуальный образ героя в голове.

В работе «Сморим на чужие страдания» Сонтаг утверждает, что мы не просто помним с помощью фотографий, мы помним исключительно фотографии³³. Она обращает внимание, что для большинства американцев

³² Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С. 114

³³ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 68

вторая мировая война – это, в первую очередь, фотографии концентрационных лагерей, сделанные после их освобождения³⁴. Однако, как пишет Сонтаг несколько раньше, Ханна Арендт обратила внимание на то, что фотографии концентрационных лагерей вводят в заблуждение, поскольку они сделаны, когда лагеря были оставлены нацистами: «То, что делает эти изображения непереносимыми – штабеля трупов, люди-скелеты, оставшиеся в живых, - вовсе не типично для лагерей: пока они функционировали, заключённых непрерывно уничтожали (газом, а не голодом и болезнями) и немедленно сжигали»³⁵.

Более того, фотографии, будучи видом риторики, могут создавать иллюзию согласия, сочувствия и солидарности. Это особенно заметно на примере военных фотографий. Многие великие военные фотографы снимали ужасы войны, с надеждой (а иногда и с уверенностью), что, если изображения страданий тех, кого война коснулась непосредственно, придут к нам в дом, это поспособствует антивоенным настроениям, пониманию того, что война есть зло, которого нужно избегать всеми силами. Говоря словами Джона Донна: «не спрашивай никогда, по кому звонит колокол; он звонит по тебе»³⁶. Фотографии войны, особенно если на снимке страдания мирного населения, совершенно естественно вызывают чувства беспокойства и сопереживания. Мы смотрим на эти кадры и думаем: «Какой ужас! Бедные люди», это порождает чувство соучастия и солидарности: есть «мы» - жертвы войны и сочувствующие им, и «они» - те, кто виновен в этой войне. Но Сонтаг пишет: «Тем не менее никакое «мы» нельзя воспринимать как самоочевидность, когда речь идет о взгляде на боль других». «Мы» - это люди во всем мире, которых совершенно искренне тревожит война, кто не хочет и не может закрывать на нее глаза. Однако среди этих «мы» оказываются те, в чей дом пришла война, для кого война – действительность,

³⁴ Там же.

³⁵ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. С. 64

³⁶ Donne J. Devotions Upon Emergent Occasions [Электронный ресурс]: Luminarium. URL: <http://www.luminarium.org/sevenlit/donne/meditation17.php> (дата обращения: 06.04.2017)

с которой они сталкиваются ежедневно, и те, кто наблюдает за этой войной, находясь в уюте и безопасности своих домов. Такие войны, как война в Ираке³⁷, начавшаяся в 2003 году, или война в Сирии, начавшаяся в 2011 году, ведутся ради нас³⁸. Нас убеждают, что война происходит там для того, чтобы она не пришла к нам домой. Страдает и погибает мирное население, а значит, они гибнут и страдают для того, чтобы не гибли и страдали мы. Вот и получается, что «мы» вовсе не очевидно, а солидарность наша сомнительна. «Поскольку мы сочувствуем, мы не считаем себя соучастниками того, что причиняет страдания. Соучаствуя, мы объявляем и о нашей невинности, и о нашем бессилии»³⁹. Через фотографию происходит присвоение чужих страданий, чужого опыта. Чужие страдания становятся зрелищем.

И проблема заключается не только в том, что мы получаем изображения ужасного, не сталкиваясь с ним непосредственно. По мнению Сонтаг, этическое содержание фотографии в принципе сомнительно. Она называет фотографию «псевдомудростью»⁴⁰ и «знанием по заниженной цене»⁴¹. Во-первых, знание, которое мы можем получить из фотографии, фрагментарно. Фотография – это момент, вырванный из всего потока времени, это всегда объект, лишенный контекста (контекст создаем мы сами при прочтении фотографии). Фотографический взгляд на мир лишает его взаимосвязей. Во-вторых, фотография никогда не рассказывает о том, что есть, ее область – то, что было. Как пишет Ролан Барт, «это было» и есть ноэма фотографии⁴². Исходя из этих двух посылок Сонтаг делает вывод о том, что фотография замалчивает намного больше, нежели рассказывает. Джон Берджен также обращает внимание на то, что, во-первых, событие,

³⁷ Нельзя не обратить внимание на тот факт, что работа Сонтаг «Смотрим на чужие страдания» вышла в год начала Иракской войны.

³⁸ Вопрос не в реальных причинах войны и реальных мотивов участвующих сторон. В любом случае, эти войны оправдываются именно так. И обычно большинством населения подобная риторика принимается

³⁹ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. С. 77

⁴⁰ Сонтаг С. О фотографии. С.

⁴¹ Сонтаг С. О фотографии. С.

⁴² Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С. 142

запечатлённое в кадре, всегда выхвачено из континуума, и что, во-вторых, фотография есть напоминание об отсутствующем⁴³. Однако в отличие от Сонтаг, Берджен не видит в этом недостатка фотографии, напротив, по его мнению, в этом и заключается ее сила. В случае с фотографией мы имеем дело с выхваченным событием, и в месте с тем, пишет Берджен, формальное расположение объектов в кадре, то есть композиция, не могут стать основой для интерпретации снимка, поскольку фотография имеет дело не с формой, а со временем (фотограф выбирает момент *x*, а не *y*). Смысл фотографии формируется между полюсами отсутствия и присутствия, сообщаемыми в кадре. «Показанное на снимке наводит на мысль о том, что на ней не показано»⁴⁴. Зритель оказывается в герменевтической ситуации: сила фотографии заключается в том, что истина, заключенная в запечатленном событии, обнажает в одинаковой степени и то, что на фотографии показано, и то, что на ней отсутствует. Прочтение фотографии, обнаружение ее истины различны и целиком зависят от зрителя, так как то, что запечатлено на фотографии, лишено контекста, зритель сам каждый раз привносит контекст. Позиция Берджена, на мой взгляд, отсылает нас к традиции философской герменевтики. В введении к «Истоку художественного творения» Мартина Хайдеггера⁴⁵ Ханс-Георг Гадамер пишет, что неверно трактовать сокрытость как заблуждение, она так же, как несокрытость, является свершением самого бытия, а истина художественного творения (и даже всего сущего) заключается в споре открытия и сокрытия. «К бытию сущего равным образом принадлежит и то, что оно отказывает нам в себе. Истина как несокрытость заключает в себе самой и обратное движение»⁴⁶.

Однако Сонтаг приводит еще один аргумент: фотография есть акт невмешательства⁴⁷. Фотограф, особенно если речь идет о фотожурналистике

⁴³ Берджен Дж. Фотография и ее предназначение. М.: Ад Маргинем пресс, 2017. С. 21

⁴⁴ Берджен Дж. Фотография и ее предназначение. С. 22

⁴⁵ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М: Искусство, 1991. С. 99-115

⁴⁶ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. С. 12

⁴⁷ В действительности этим аргументом Сонтаг противоречит сама себе. Сонтаг пишет, что камера может обвинять и оправдывать (Сонтаг С. О фотографии. С. 15). А

или документальной фотографии, сохраняет заинтересованность в происходящем, пытается оказаться в гуще событий, но не может стать участником событий, он всегда должен оставаться наблюдателем. Фотограф всегда занимает позицию «вне», поэтому дистанция между ним и фотографируемым объектом сохраняется. Вместе с тем, по мнению Сонтаг, камера навязывает подобный взгляд зрителю, а, следовательно, и вуайеристические привычки.

Проблема заключается еще и в том, что реальность не всегда отвечает требованиям, которые предъявляют ей как зрелищу. Она может оказаться недостаточно ужасной, впечатляющей, а значит, убеждающей. Сонтаг приводит пример с первой военной кинохроникой (сражение на горе Сан-Хуан, испано-американская война 1889 года): реальная атака, будучи снятой, показалась недостаточно впечатляющей, поэтому полковник Теодор Рузвельт срежиссировал постановочную специально для камеры⁴⁸. Однако куда более пугающим является тот факт, что зрелище должно быть интересным, оно привлекает наше внимание, а самый простой способ этого добиться – шокировать. Однако то, что шокирует должно быть новым, неизвестным прежде. Вот здесь и встает проблема, которая, на мой взгляд, является одной из основных для Сонтаг. Работа «Смотрим на чужие страдания» была написана через тридцать лет после «О фотографии» и является ее продолжением и переосмыслением, через тридцать лет Сонтаг возвращается к теме, которая уже была озвучена в «О фотографии» - рост количества изображений ужасного. Мысли Сонтаг можно резюмировать идеей о том, что постоянно окружающие нас изображения ужасов (войны или повседневной мирной жизни) в конечном итоге приводят к моральной гипестезии, мы перенасыщаемся ужасами, и они больше не шокируют нас. Мы разглядываем ужасы с интересом, мы получаем удовольствие от того, что смогли посмотреть и не отвернуться. И в работе «О фотографии» и в работе

ниже утверждает, что съемка – сама по себе является событием (Сонтаг С. О фотографии. С. 22).

⁴⁸ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. С. 49

«Смотрим на чужие страдания» Сонтаг пишет о том, что изображения ужасного – это испытание себя на стойкость и храбрость, это вызов «Сможешь ли смотреть?». Она пишет: «Всякий раз ужасное ставит нас перед выбором: быть либо зрителями, либо трусами, отводящими взгляд»⁴⁹, и подобная риторика не кажется ей верной. Действительно, отношение к фотографиям ужасного как к вызову («Я смогу, я не отвернусь») с легкостью приводит к двум крайностям: либо мы смотрим, не содрогнувшись, и после наслаждаемся своей стойкостью, что в действительности является наивным цинизмом, либо мы смотрим на эти фотографии, содрогнувшись, и начинаем говорить о несправедливостях и жестокостях этого мира, что в свою очередь является сентиментализмом. Однако меня удивляет, что Сонтаг не предлагает третий вариант: *сознательный* отказ от просмотра таких фотографий. В действительности сложно не только смотреть на ужасное, но и отвести взгляд (водители, проезжающее мимо аварии, притормаживают, чтобы *посмотреть*). Если мы ходим сохранить ясный ум, избежать предвзятого отношения, порой необходимо сказать: «Нет, я не буду на это смотреть». В конце концов, чтобы ужаснуться Иракской войне нет необходимости искать фотографии разрушенных городов, убитых мирных жителей или покалеченных солдат, достаточно прочитать о продолжительности этой войны и количестве жертв.

Итак, по мнению Сонтаг, этическое содержание фотографии крайне сомнительно, вместе с тем фотография приучает нас к вуайерестическому отношению к миру: мир становится зрелищем, мы жаждем все новых и новых изображений с одной лишь единственной целью – удовлетворением наших зрительских привычек. Потребность в изображениях подобна вожделению (*obsession*), она не удовлетворима, да и сами изображения – неиссякаемый ресурс, они повсюду. Подобная потребность есть потребность в новом, интересном, шокирующем, а ничто так не шокирует как ужасное. Поэтому растет распространение изображений ужасного, что в свою очередь

⁴⁹ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. С. 34

приводит к тому, что мы теряем способность реагировать на них. Для Сонтаг Арбус – ярчайший пример описанных выше тенденций.

1.3. Основания критики творчества Дианы Арбус в общей концепции фотографии

Как мы видели выше, важным местом в критике, построенной Сонтаг, является утверждение о том, что Арбус концентрирует свое внимание на мучительных сюжетах. Выше мы также отметили, что портфолио самой Арбус опровергает подобное утверждение. На мой взгляд, в действительности сама Сонтаг концентрирует свое внимание на «монстрах и пограничных экземплярах», поскольку ее пугает тенденция, - к анализу которой она вернется тридцать лет спустя – а именно: все нарастающая волна изображений страданий, ужасных образов, которая обрушивается на нас. Сонтаг обвиняет современников в эксплуатации мучительных сюжетов. Так как этическое содержание фотографии непрочное, даже гуманистические проекты прошлого, как работы Уолкера Эванса во время великой депрессии или выставка «Семья человеческая», оказываются сомнительными. Арбус же даже не скрывает своего исключительно вуайеристического интереса. Она без содрогания с интересом рассматривает альбиноса на карнавале (Глотатель шпага-альбинос на карнавале, Мэриленд. 1970), русских карликов (Русские друзья карлики в гостиной на 100-й стрит, Нью-Йорк. 1963), и точно такой же внимательный взгляд направляет на прохожих в парке или на Хорхе-Луиса Борхеса (Хорхе-Луис Борхес в Центральном парке, Нью-Йорк. 1969). Подобная трактовка отстраненного взгляда Арбус строится на идее о том, что современность характеризуется вуайеристическим отношением к миру, и на утверждении о том, что Арбус смотрит на снимаемых ею людей *извне*, как на диковинку, а следовательно, навязывает зрителю взгляд на героев своих портретов как на нечто *иное*. Взгляд Арбус выстраивает дистанцию между персонажем на портрете и зрителем, пресекая возможность сопереживания. Более того, Сонтаг, описывая персонажей с портретов Арбус, задает крайне важный вопрос: «Видят ли они себя

такими?», и отвечает: «Кажется, нет»⁵⁰. Какими бы странными не казались нам персонажи этих портретов, они себя таковыми явно не ощущают. Будь то молодой человек с бигуди, нарисованными бровями и остатками макияжа на глазах на портрете «Молодой человек в бигуди в доме на 20-й Уэст-стрит, Нью-Йорк. 1966» или официантка нудистского пляжа, чей наряд сводится к небольшому фартуку и аксессуару для волос (Молодая официантка в нудистском лагере, Нью-Джерси. 1963). Молодой человек абсолютно расслаблен, его рот несколько приоткрыт, и очень сложно понять, является ли подобное выражение лица результатом позирования, или же он просто начинает говорить. Абсолютно точно можно сказать, что ему комфортно, можно даже предположить, что съемка происходит у него дома. Девушка на второй фотографии тоже смотрит прямо в кадр, ее глаза распахнуты, тело расслаблено, левая нога выставлена немного вперед, плечи опущены – нет ни одного намека на то, что девушка как-то смущена своей наготой или считает свой наряд нелепым. Таким образом, сострадательная реакция на портреты Арбус оказывается неуместной еще и потому, что персонажи этих портретов не демонстрируют осознания своей гротескности, а напротив, выглядят вполне жизнерадостными, или хотя бы не менее жизнерадостными, чем большинство из зрителей. Жалость к этим людям оказывается невозможной, поскольку зритель не может понять, какая внутренняя жизнь скрывается за выражениями лица и позами.

Мы нашли основания позиции Сонтаг относительно творчества Дианы Арбус, однако насколько они прочны? Отстраненный взгляд Арбус Сонтаг интерпретирует как сознательно занимаемую позицию извне, эмоциональную дистанцию между фотографом и портретируемым. Вспомним, в своей общей критике фотографии Сонтаг также указывала на то, что фотограф оказывается вне события, его взгляд – это лишь взгляд не вовлечённого наблюдателя, что ставит под сомнение этическое содержание фотографии и приводит к вуайеристическим привычкам. В работе «Смотрим

⁵⁰ Сонтаг С. О фотографии. С. 53

на чужие страдания» Сонтаг видит необходимость в пересмотре некоторых положений, высказанных ей в «О фотографии». Она пишет, что кажется безнравственным возможность стоять в стороне, наблюдать страдания других, при этом выбирая то, что нам наиболее интересно⁵¹. «Но это ведь, - отмечает Сонтаг, - и есть характеристика самого сознания»⁵², а чуть ниже добавляет: «Перефразируя сразу нескольких мудрецов: «Ни один человек не может думать и бить одновременно»»⁵³. Действительно, наше познание устроено так, что зачастую для того, чтобы понять объект, нам необходимо отстраниться от него, отойти в сторону и подумать. Славой Жижек в работе «О насилии» отмечал, что сегодня со всех сторон нас призывают к безотлагательным действиям, и действовать надо *прямо сейчас*, однако то, что нам в действительности необходимо, так это остановиться и подумать⁵⁴.

Сонтаг также пересматривает положение о том, что мы теряем способность реагировать на образы ужасного в связи с возрастающим количеством шокирующих изображений, которые окружают нас, что в свою очередь, является результатом вуайеристического отношения к миру, навязанного фотографией. Шквал изображений меняет наше восприятие реальности, происходит «выветривание»⁵⁵ реальности. Безусловно, Сонтаг была далеко не первой, кто высказал подобные опасения. В 1967 году Ги Дебор, писал об утрате непосредственных переживаний, а жизнь современных капиталистических обществ, по его мнению, «проявляется как необъятное нагромождение спектаклей»⁵⁶. При этом спектакль можно интерпретировать как общественные отношения⁵⁷, опосредованные образами, а СМИ являются крайне важным фактором в становлении общества спектакля. Однако в последние годы своей жизни Сонтаг

⁵¹ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. С. 88

⁵² Там же.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Жижек С. О насилии. М.: Издательство «Европа», 2010. С. 165

⁵⁵ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания С. 81

⁵⁶ Дебор Г. Общество спектакля. М.: Издательство «Логос», 2000. С. 23

⁵⁷ Там же.

отказывается от одного из важнейших положений в своей теории фотографии. Сонтаг называет подобную позицию «провинциализмом»⁵⁸, поскольку считает, что говорить о «капитуляции» реальности – это приписывать всем людям, обществам, культурам привычки граждан обеспеченных стран, где «новости превращены в развлечение»⁵⁹. Сонтаг видит в этом цинизм, поскольку исключается возможность искреннего сопереживания, при этом она отмечает, что этот цинизм есть способ сохранения собственного спокойствия, поскольку предполагает позицию превосходства. Сонтаг настаивает, что существует множество людей, не утративших под шквалом ужасающих изображений способность к сопереживанию. Безусловно, реальное страдание и страдание на фотографии – вещи абсолютно разные, и второе никак не может заменить первое. Но фотография и не должна заменять реальный опыт. В конце концов, фотография лишь предлагает обратить внимание, задуматься. И этот факт, на мой взгляд, не умаляет достоинства фотографии, напротив, проблемы начинаются именно тогда, когда от нее требуют большего.

Таким образом, мы смогли найти основания критики творчества Арбус со стороны Сонтаг в ее общей концепции фотографии. В условиях все возрастающей роли образов и роста количества изображений ужасов, которые нас окружают, Сонтаг ставит вопрос о допустимости смотреть на чужие страдания. Так как фотография, по ее мнению, является всего лишь заменой опыта и ненастоящим знанием, чужие страдания превращаются в зрелище. Отсюда критика творчества Арбус: отстраненный взгляд Арбус трактуется как вуайеристический. По мнению Сонтаг, Арбус предлагает посмотреть на иное, что подразумевает позицию превосходства, без каких-либо сострадательных мотивов.

Однако сама Сонтаг впоследствии опровергает многие из высказанных выше положений. Взгляд фотографа, то есть взгляд извне (поскольку

⁵⁸ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. С. 82

⁵⁹ Там же.

фотограф всегда является наблюдателем), Сонтаг перестает трактовать как этический недостаток фотографии. Более того, Сонтаг подвергает критике идею об утрате реальности, а значит, и утрате способности искреннего сопереживания. Отсюда мы можем сделать вывод, что обвинение фотографии в навязывании вуайеристического отношения к реальности, одно из важнейших положений в критике Сонтаг ставится под вопрос. А следовательно, и критика творчества Арбус теряет свои основания, поскольку основное обвинение Сонтаг в ее сторону заключалось именно в приучении публики к ужасному как к зрелищу, что в свою очередь трактовалось как этическая наивность.

Мы показали шаткость позиции Сонтаг. Но все же остается вопрос о допустимости взгляда Арбус – внимательного и пристального взгляда, отказывающегося от всяких суждений – о его этическом содержании.

ГЛАВА II. СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ РАБОТ ДИАНЫ АРБУС

Нам ничего не остается, кроме как обратиться непосредственно к работам Дианы Арбус. Но как к ним подступить? С чего начать? В качестве основы нашего анализа мы возьмем деление фотопортрета на три субъекта, предложенное Роланом Бартом⁶⁰. Ролан Барт исходит из положения о том, что фотографию можно делать, претерпевать и разглядывать, и выделяет трех субъектов: фотографа (*Operator*), зрителя (*Spectator*) и портретируемого (*Spectrum*). Фотограф показывает объект с той или иной точки зрения, это зависит от замысла фотографа, его отношения к фотографируемому, а также культурной, социальной, экономической и прочих принадлежностях фотографа. Фотографируемый позирует или показывает себя таким, каким бы ему хотелось, чтобы его увидели. Этот момент также обусловлен многими факторами. И наконец, зритель интерпретирует фотографию исходя из своих убеждений, отношения к фотографу и модели, образования и культурного контекста.

2.1. Фотограф (*Operator*)

Как уже отмечалось выше, одним из принципиальных отличий Арбус от современников был ее подход к работе с моделями. В противовес популярному в те годы снэпшоту Арбус предложила совсем иной подход: она стремилась сделать процесс фотосъемки не простым пересечением фотографа и портретируемого, а превратить их взаимодействие в осознанную и вместе с тем интимную встречу. Она знакомилась с теми, кого хотела сфотографировать, общалась с ними, порой даже посещала их дома. Существует довольно известная работа Арбус, портрет молодой семьи на воскресной прогулке (Молодая семья из Бруклина на воскресной прогулке, Нью-Йорк. 1966), на фотографии изображены мужчина и женщина с двумя детьми, сфотографированные на улице. Сама по себе эта фотография для нас ничем не примечательна, Арбус часто снимала людей на улице, часто снимала пары, часто снимала детей. Однако в книге «*Diane Arbus:*

⁶⁰ *Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С. 18*

Revelations», выпущенной к одноименной ретроспективе Арбус, мы находим фотографию той же самой молодой семьи, но сделанную уже у них дома⁶¹. А это означает, что, встретив этих людей на улице, познакомившись с ними, сделав несколько кадров, Арбус смогла попасть к ним домой, где продолжила работу.

Во многих работах Арбус мы находим близость фотографа к портретируемому, практически интимную. Арт-директор Harper's Bazaar Алексей Бродович вдохновил Арбус на использование техники монтажа фотографии, при которой изначальный кадр обрезается в поисках истинного кадра, внутри первого⁶². Такая техника позволяла вырывать из толпы или окружения портрет конкретного человека, создавая эффект приватности (например, фотография «Женщина, несущая ребенка в Центральном парке, Нью-Йорк. 1956»). Однако ближе к 1960-м Арбус отходит от этой техники, приоритетом для нее становится работа с моделью, непосредственный контакт.

В отличие от многих документальных фотографов своего времени, Арбус строила свою работу на принципе вовлеченности портретируемого в процесс, результат напрямую зависел от участия модели. На большинстве ее фотографий люди смотрят прямо в кадр, они знают, что их снимают, они позируют. На примере с фотографией «Ребенок с игрушечной ручной гранатой в Центральном парке, Нью-Йорк. 1962», мы увидели, что Арбус начинала работу с того, что просила моделей встать в определенном месте и занять определенную позу, и это продолжалось до тех пор, пока модель не начинала позировать сама. Однако при всех тонкостях ее работы с моделями, люди на ее фотографиях выглядят скованными или, напротив, излишне раскрепощенными, зачастую самые обычные и распространенные позы

⁶¹ Diane Arbus: Revelations. P. 181

⁶² Diane Arbus: Revelations. P. 52

кажутся предельно неестественными. Как писала Сонтаг, модели Арбус «выглядят изображениями самих себя»⁶³.

Важным предшественником, оказавшим на Арбус влияние, был Август Зандер. Сравним хотя бы работу Зандера «Деревенские девушки. 1925» и Арбус «Близнецы, Розл, Нью-Джерси, 1967». На фотографии Зандера мы видим двух светловолосых девушек с одинаковыми прическами, в одинаковых платьях, с одинаковыми браслетами. Хоть их лица и не похожи, этот портрет вполне можно было назвать «Близнецы». На фотографии Арбус мы точно также видим в центре кадра двух девочек (близнецов) в черных одинаковых платьях, с одинаковыми прическами. Если на первой фотографии девушки смотрят в разные точки, то различие девочек на второй фотографии заключается в эмоциях на их лицах. Девушки держатся за руки, девочки – нет, однако они стоят друг к другу так же близко, как и девушки у Зандера.

Творчество Зандера – это уникальный проект, он с удивительной внимательностью и, возможно, даже с исследовательской педантичностью искал человеческие архетипы, пытаясь охватить все социальные классы, профессии и возрасты. Вальтер Беньямин писал, что наследие Зандера – это не просто иллюстрации, а учебный атлас.⁶⁴ Вместе с тем каким бы чопорным и самодовольным⁶⁵ не был нотариус на портретах Зандера, для зрителя он остается реальным человеком, а не набором стереотипов. Берджен начинает свои размышления о Зандере вопросом: «Что говорил своим моделям Август Зандер перед тем, как снять их портрет? И как ему удавалось говорить это так, чтобы все они одинаково ему поверили?»⁶⁶.

Одна фотография Зандера вполне могла бы быть работой Арбус (конечно, если бы не разрыв почти в полвека), а именно, «Крестьяне идут на танцы. Вестервальд, 1914». Перед нами три молодых человека в костюмах-

⁶³ Сонтаг С. О фотографии С. 55

⁶⁴ Беньямин В. Краткая история фотографии. С. 30

⁶⁵ Барт Р. Camera lucida. С. 50

⁶⁶ Берджен Дж. Фотография и ее предназначение. С. 60

тройках с тростями в руках, эти молодые люди выглядят так, как крестьяне одеваются обычно на праздники, в церковь или на похороны. Однако в этой фотографии есть какое-то несоответствие, особенно оно чувствуется, если взглянуть в молодого человек справа: его голова как будто не принадлежит его телу. Что же смущает нас в этой фотографии? Неожиданный ответ мы находим у Берджена: все дело в костюме⁶⁷. Костюмы совершенно не красят этих людей. И дело не в том, что костюмы сшиты не по фигуре, дело в самих фигурах. Большинство крестьян имеют сильные и развитые тела, этот факт обусловлен образом их жизни, который предполагает большое количество физического труда. Костюмы же были созданы для образованных людей с малоподвижной работой. Берджен возводит начало моды на костюмы к сдержанным джентльменам⁶⁸. Таким образом, эта фотография интересна именно этим несоответствием действительности этих трех молодых людей (их тела, обусловленные их образом жизни) и их презентацией себя (костюмы). Однако почему именно эта фотография так близка творчеству Арбус?

Весь наш внешний вид, поведение – своего рода знак, через который мы показываем другим, каким образом мы бы хотели, чтобы они воспринимали нас. Но Арбус отмечала, что существует разрыв между тем, как мы хотели бы, чтобы нас видели другие, тем, что люди знают и думают о нас, и тем, что мы в действительности можем сообщить им⁶⁹. В действительности для Арбус была важна самопрезентация ее моделей именно в контексте этого разрыва. На фотографии «Две дамы у автомата, Нью-Йорк. 1966» мы видим двух немолодых женщин, сидящих за столиком. На мой взгляд, в них примечательно практически все: то, как тщательно ими подобраны аксессуары к их костюмам, их старомодные шляпки, и то, как они держат сигареты. Женщина слева несколько раздвинула пальцы, чтобы придать легкости своей руке, а женщина справа с той же целью манерно

⁶⁷ Берджен Дж. Фотография и ее предназначение. С. 64

⁶⁸ Берджен Дж. Фотография и ее предназначение. С. 70

⁶⁹ Diane Arbus: Revelations. P. 57

закинула кисть назад. Некогда они были очень красивы, но сейчас вынуждены использовать слишком много косметики, чтобы скрывать свой возраст. Их брови нарисованы явно выше, чем они должны были быть, видимо, для того, чтобы сделать взгляд более открытым. Но самое примечательное – выражения их лиц, их губы немного приоткрыты, мы видим нечто, напоминающее улыбку⁷⁰, совсем небольшую, улыбнуться сильнее они просто не могут, так как иначе морщины станут еще более явными. Их выражение лица (оно одно на двоих) является точно отточенным. Весь их облик – это и есть тот самый разрыв: жесты руками, которые делают их похожим на застывшие статуи, легкая фальшивая улыбка, которая как будто бы никак не меняет выражение лица (по глазам совершенно невозможно прочесть их настроения).

Однако, первое, с чем сталкивается зритель при встрече с работами Арбус, это отстранённый взгляд фотографа. Фотография не дает совершенно никаких подсказок зрителю о том, как же относиться к лицам на портрете. Земля уходит из-под ног, и зритель вынужден испуганно бегать взглядом по фотографии. Но в ответ – ничего, в работах Арбус не найти ни сострадания, ни критики. Перед нами фотография «Патриотичный молодой человек с флагом. Нью-Йорк. 1967», на ней молодой человек на митинге в поддержку Вьетнамской войны, в руках у него флаг США, а на его пиджаке значок – «Я горжусь». И мы стоим перед этой фотографией, оставленные фотографом, который забыл дать нам подсказки и объяснить, Вьетнамская война – это хорошо или плохо? Согласна ли Арбус с этим молодым человеком? Или напротив, показывает уродство псевдо-патриотизма, которым прикрывается

⁷⁰ На мой взгляд, фальшивая улыбка – один из самых верных способов обнаружения разрыва. Ролан Барт описывает процесс собственного позирования следующим образом: «Я решаю «пустить» по моим губам легкую усмешку, которую мне хотелось бы сделать «неуловимой», улыбку, с помощью которой я – одновременно с качествами, присущими моей природе, - дал бы понять свое ироничное отношение к церемониалу фотографирования. Я готовлюсь к социальной игре, позирую, я это знаю и хотел бы, чтобы и вы об этом знали, но дополнительная информация такого рода не должна (эта задача, по правде говоря, равносильна квадратуре круга) ни в коей мере изменить драгоценное существо моей личности, то, чем я являюсь вне любого изображения» (*Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С. 21*).

бессмысленная война? Мы не найдем ответа, поскольку эта фотография не о войне, не о патриотизме и не о расколовшемся обществе. Арбус пресекает попытки использования знакомых интерпретаций, к которому американского зрителя приучают СМИ: нет правильных и неправильных, нет наших и нет чужих.

Как мы видели выше, отстраненный взгляд Арбус стал основным полем для критики ее творчества, он трактовался как наивный, любопытствующий взгляд, с мучительной внимательностью разглядывающий людей. И все же, отсутствие сочувствия во взгляде Арбус может быть подвергнуто критике, лишь если портретируемые люди заслуживают сочувствия. Арбус не фотографировала жертв войны или катастроф, она не снимала голодающие семьи, в ее фотографиях мы не найдем темы дискриминации или иной социальной несправедливости. Безусловно, персонажами портретов Арбус часто становились такие социальные «аутсайдеры», как трансвеститы, танцовщицы стриптиз-клубов или нудисты. Но презентуя себя на портретах, сделанных Арбус, они определяют себя как конкретных людей (а не представителей тех или иных социальных прослоек), имеющих право делать выбор, отличный от того, который предпочло большинство. Они не ждут сочувствия, а лишь, как и большинство людей, понимания и признания их права быть теми, кем они решают быть. Дэвид Дэвидс, поднимая вопрос о том, что фотографии Арбус не вызывают сочувствия со стороны зрителей, приходит к похожему выводу: «Сострадание правильно дается только тем, кто его принимает, а модели Арбус, как она их презентует и как они презентуют себя, не просят сострадания»⁷¹.

Таким образом, отстраненный взгляд Арбус не является этически наивным, напротив, она сознательно выстраивает свои фотографии таким образом, чтобы не дать возможности зрителю отмахнуться от ее работ поверхностными выводами, чтобы стала возможной встреча зрителя и

⁷¹ *Davies D. Susan Sontag, Diane Arbus and the Ethical Dimensions of Photography. P. 26*

модели лицом к лицу. Подобно тому, как Арбус выстраивала свою работу так, чтобы модель была максимально включена в процесс съемки, лишая зрителя любых подсказок со своей стороны, она включает и его в процесс интерпретации.

2.2. Зритель (Spectator)

Обращаясь к фотографии с позиции зрителя (Spectator) Барт выделяет два уровня прочтения изображения: *studium* и *punctum*. Первый уровень представляет собой некий культурный интерес и, как пишет Барт, связан «с особо рода дрессировкой»⁷². К примеру, я обращаюсь к работам Надара, потому что мне интересно узнать, как выглядел Александр Дюма-старший, или к фотографиям Стива Маккари, потому что хочу посмотреть на быт людей в странах, в которых я никогда не была (женщины с искусственно вытянутыми шеями в Тайланде, рыбаки на Шри-Ланке, пассажиры поезда в Индии). Прочтение фотографий на этом уровне базируется на той или иной информации (фотографии Анри Картье-Брессона Парижа в мае 1968 года могут прочитываться мной как исторические свидетельства или как политические образы) и знанием общекультурных символов (голубь как символ мира или святого духа). Сам Барт переводит *studium* как «прилежание в чем-то, вкус к чему-то, что-то вроде общего усердия, немного суетливого, но лишённого особой остроты»⁷³.

Punctum – «укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез, а также бросок игральных костей»⁷⁴. *Punctum* является глубоко индивидуальным прочтением фотографии, он приостанавливает *studium*⁷⁵. *Punctum* можно интерпретировать как некую избыточность, которая ранит нас, и в этом и

⁷² Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. С. 38

⁷³ Там же.

⁷⁴ Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. С. 39

⁷⁵ Обращаясь к фотографии Льюиса Хайна «Слабоумные в заведении, Нью-Джерси. 1924», Барт находит *punctum* в воротничке мальчика и забинтованном пальце девочки, эти детали становятся центральными для него, заслоняя неестественно большие головы портретируемый (*studium*). Он пишет: «Я чувствую себя дикарем, ребенком, маньяком, я отказываюсь от любого знания, любой культуры, я воздерживаюсь от того, чтобы получить в наследство всякий иной взгляд» (Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. С. 67)

заключается ее сила. Зачастую *punctum* обнаруживается в мелочах: особенности внешности модели или ее костюма, неожиданный взгляд человека, спрятанного на групповом портрете, произвольный жест. И конечно же, этот «укус» или «пятнышко» существует не в каждой фотографии. Такая специфика *punctum*'а делает его анализ крайне сложным, практически невозможным. В конце концов, что мы можем сказать о *punctum*'е, кроме того, что он есть?

Если сфера «укола» является исключительно моей личной, то *studium* подразумевает сотрудничество с фотографом. Мы пытаемся понять его намерения, принимаем или отвергаем то, как он их добивается.

Прочтение фотографии самой по себе проблематично, поскольку фотография буквальна: фотография рассказывает о том, что некий объект находился в определенной части пространства определенное время (время экспозиции). Чтобы обрести значимый для нас смысл, стать культурным и историческим продуктом, фотографии необходимо надеть маску⁷⁶. Поэтому Барт называет таких фотографов, как Надар, Август Зандер и Ричард Аведон, великими мифологами⁷⁷. Он приводит в пример портрет Уильяма Кэсби, сделанный Аведоном («Уильям Кэсби, родившийся рабом. 1963»): маска, будучи смыслом этой фотографии, обнажает сущность рабства. Однако прочтение маски довольно сложно и неоднозначно. Вспомним фотографию Робера Дуано «Любовь и колючая проволока, Париж. 1944»: на переднем плане мы видим колючую проволоку, а за ней – пара, сидящая на скамейке, женщина прильнула к мужчине, мужчина обнял ее. Кто-то увидит в этой фотографии символ стойкости духа французского народа, находящегося уже четыре года в оккупации. Кто-то предпочтет сентиментальное прочтение этого изображения: «любовь сильнее всего». А кто-то может сконцентрировать внимание на историческом (и политическом) аспекте этой фотографии: Варшава в 1944 году выглядела совсем иначе, и сложно

⁷⁶ Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С. 48

⁷⁷ Там же.

представить пары влюбленных, сидящих на скамейке на улицах польской столицы. Понятие «маска» в фотографии очень тесно сопряжено с понятием «миф».

Барт рассматривает миф как знаковую систему социальных практик, миф мыслится им как скрытые смыслы, не осознаваемые в процессе коммуникации и культурных практик. Миф не является остатком архаического, он появляется из актуальности, из потребности тех или иных обществ. Все социальные и культурные явления, например, спорт, фотография, реклама, могут быть рассмотрены как семиотические феномены. «Даже сами вещи могут стать речью, если они что-нибудь значат»⁷⁸. Поэтому фотография так же, как и текст, может быть прочитана.

Барт использует трехчастную схему, предложенную Фердинандом де Соссюром для анализа семиотической системы: означающее, означаемое и знак. Для примера возьмем обручальное кольцо. В этом случае означающим является кольцо, означаемым – брак, но так как кольцо не есть брак, мы обнаруживаем третий элемент – знак, то есть обручальное кольцо. Такая схема обнаруживает себя и в мифе, однако миф образуется на основе уже существующей семиологической цепочки, он – вторичная знаковая система. Так как первичная семиологическая система выражается естественным языком, для обозначения языка вторичной системы Барт вводит понятие «метаязыка», языка, на котором говорят о первичном языке.⁷⁹ Знак первичной системы становится в мифе означающим. Вернемся к примеру с обручальным кольцом. Предположим общество, в котором проводится пропаганда традиционных семейных ценностей, счастливый и вместе с тем ответственный гражданин – это человек, состоящий в браке. В таком случае знак первой семиологической цепочки – обручальное кольцо – становится означающим для «счастливого и ответственного гражданина» (означаемое), соотношение этих двух элементов и есть значение, сам миф.

⁷⁸ Барт Р. Мифологии. С. 267

⁷⁹ Барт Р. Мифологии. С. 272

В мифе форма довлеет над содержанием. Любая вещь через опосредующую роль языка может отразиться в слове и стать инструментом идеологического воздействия. Высказывание на первичном языке, языке-объекте, Барт определяет как смысл, в то время как его вторичный, мифологический план – как форму. Барт обращается к фотографии молодого африканца, салютующего французскому флагу⁸⁰. Этот молодой человек становится лишь означающим «французской имперскости», теряя всякую живую содержательность. «На поверхности языка замирает какое-то движение; значение, притаившись за фактом, продолжает действовать, сообщая факту силу предписания; но и сам факт парализует интенцию, поражает ее каким-то оцепенением; чтобы придать ей невинность, ее приходится заморозить»⁸¹. Превращая смысл в форму, миф представляет собой похищение языка, это слово, которое похитили, а затем вернули, но несколько иным, изменив его место. Смысл, превращаясь в форму, теряет свою систему значений. Означаемое в мифе, или концепт, включает в себе определенные представления о реальности. Знания, утраченные при переходе смысла в форму, заменяются представлениями из концепта.

Проблема, связанная с мифом, заключается в том, что он определяется своей идеей, но сам миф скрывает ее, миф превращает Историю в Природу⁸². Миф создает образ реальности, совпадающий с ценностными представлениями людей. Мы постоянно прочитываем мифы, при этом даже не замечая их, а значит, неосознанно принимаем сообщения, заложенные в мифе. Обратимся вновь к примеру с обручальным кольцом. Обручальное кольцо – знак счастливого и ответственного гражданина. Почему? Если человек не состоит в браке, причин может быть две: или он одинок (само это слово уже имеет негативные коннотации), а значит, несчастен, или он состоит в романтических отношениях, но не вступает брак, а значит, безответственен (а если человек безответственен в своей личной жизни, что

⁸⁰ Барт Р. Мифологии. С. 277

⁸¹ Барт Р. Мифологии. С. 284

⁸² Барт Р. Мифологии. С. 247

можно говорить о его гражданском долге?). Подобные рассуждения многим кажутся вполне убедительными, и большинство принимает их, даже не осознавая. Хотя малейший анализ показывает, что эти рассуждения не верны. Во-первых, если человек не состоит в романтических отношениях, это не означает, что он одинок и несчастен. Это может быть его выбором, которым он более чем доволен. Во-вторых, если человек состоит в романтических отношениях, но не вступает в брак, это не означает, что он безответственен. Брак может восприниматься как ненужная и устаревшая форма человеческих отношений. Однако миф так сильно внедрен в нашу повседневность, что постоянно оказывает влияние на наши представления не только о других людях и окружающем мире, но и о самих себе. Миф, скрывая идеологичность своего содержания, стремится создать устойчивый образ действительности, он предстает перед нами как нечто само собой разумеющееся, как часть порядка вещей. Таким образом, миф есть неосознаваемая обществом, но властвующая над ним знаковая система.

Столкнувшись с мучительным (для нас) взглядом Арбус, мы (зрители) обращаемся к мифам, чтобы снова обрести почву под ногами. Встречаясь с новым, мы совершенно естественно стремимся вписать его в систему наших ценностных координат. А именно в этом и заключается функция мифа. Однако фотографии Арбус не прочитываются привычным нам образом. Одной из самых показательных в этом плане является фотография «Ветеран с флагом, Нью-Йорк, 1971». Является ли его лицо, как в случае с работой «Уильям Кэсби, родившийся рабом. 1963» Аведона, сущностью войны? Абсолютно нет. Если бы не его пилотка с аббревиатурой V.F.W. (Ветеран зарубежных войн США), было бы довольно сложно догадаться, что перед нами ветеран. Рассказывает ли эта фотография о патриотизме? Нет. Он держит флаг, но этот флаг не в фокусе, он мятый, мужчина держит его так, как будто бы и забыл, что флаг у него в руках, а на заднем фоне мы можем разглядеть девушку с таким же флагом. Да и весь внешний вид ветерана не вызывает подъема чувства патриотизма. Мужчина стоит так, что создается

впечатление, что он куда-то шел, но внезапно остановился, то ли задумавшись, то ли вспоминая что-то. Он смотрит в сторону, разглядывая что-то, что либо ему не очень нравится, либо вводит в состояние задумчивости. А его одежда! Пилотка сползла на одну сторону. Он одет в костюм, это тот вид костюмов, которые бывают у всех американцев из нижней прослойки среднего класса на случай торжества, похода в церковь или похорон. Причем пиджак велик ему в плечах, а под ним – клетчатая рубашка, совершенно не подходящая к костюму, а под рубашкой видна белая футболка, что совсем сбивает с толку. Возможно тогда это фотография несет антивоенный посыл? И опять нет. Фотографии жертв войны могут передавать антивоенную идею, но этот ветеран не вызывает никакой жалости или сочувствия. Негативных чувств он тоже не вызывает. Создается лишь странное чувство, что он там, где и должен быть, но вместе с тем он там не к месту.

Миф никак не получается, хотя перед нами то, что мы могли бы назвать классическими подсказками: ветеран, флаг, парадный костюм, потерянный вид. Арбус начинала свою карьеру фотографа с рекламной и модной фотографии⁸³, а позже сотрудничала с такими популярными журналами как *Harper's Bazaar* и *Esquire*. Реклама, мода и СМИ – все они являются настоящими сокровищницами мифов. Поэтому мы можем предположить, что Арбус отлично понимала (интуитивно или нет), каким образом в визуальной культуре функционируют мифы. Арбус играла со знакомыми для нас образами, заводя нас в тупик. Барт писал, что лучшее оружие против мифа – создать искусственный миф, то есть мифологизировать сам миф, превратить его значение в означающее нового мифа⁸⁴.

⁸³ *Lubow A.* Arbus reconsider [Электронный ресурс]: The New York Times Magazine URL: <http://www.nytimes.com/2003/09/14/magazine/arbus-reconsidered.html> (дата обращения: 03.05.2017)

⁸⁴ *Барт Р.* Мифологии. С. 296

В этом плане интересна фотография «Девушка, сидящая на кровати со своим молодым человеком, Нью-Йорк», поскольку она наводит сразу на два «стереотипных» прочтения. Первое – это социальная проблематика, а именно Сексуальная революция 1960-х. На переднем плане мы видим обнаженную девушку, сидящую на кровати, она частично прикрыта одеялом, а на заднем плане – спящий молодой человек, мы даже не видим его лица. Интимность этой фотографии может быть воспринята как непристойность. Девушка без какого-либо смущения смотрит прямо в объектив, она сидит расслаблено и даже не пытается прикрыть обнаженную грудь. Но как минимум два аспекта этой фотографии опровергают подобное прочтение. Во-первых, спокойное и совершенно невинное выражение лица девушки. Сравним его с взглядом женщины с фотографии «Обнаженная танцовщица в своей гримерной, Сан-Франциско. 1968». На обеих фотографиях мы встречаем спокойный взгляд, но во втором случае в этом спокойствии заложен вызов. Во-вторых, фотограф никак не акцентирует внимание на обнаженном теле девушки. Все напряжение этой фотографии как будто сконцентрировано в складках на постели, в их контрасте и динамике. Второе «стереотипное» прочтение – сентиментальное: вся сцена, запечатленная на фотографии, напоминает кадр из фильма. Образ двух любовников, одного спящего, а второго сидящего на постели, обычно встречается либо как образ нежности, если один из любовников любит тем, как спит второй, либо как образ одиночества, так как в их фигурах происходит разлад, мужчина спит, то есть как будто отсутствует, а женщина задумчиво глядит в пустоту. Образ нежности отпадет сразу, так как девушка смотрит на нас и отвернулась от молодого человека. Но и образа одиночества здесь нет. Лицо девушки не задумчиво и не грустно, оно спокойное и даже немного нежное, более того, она глядит прямо на зрителя, вовлекая его в интимность этой сцены. Важно также обратить внимание на расположение фигур девушки и молодого человека. Девушка находится не в середине квадратного кадра, а смещена вправо, тем самым

уравновешивая композицию, поскольку слева – спящий молодой человек. Мы не находим разлада.

Работы Арбус ставят нас в тупик. Мы находим в них образы, которые, казалось бы, знакомы нам, но при этом привычное для нас прочтение оказывается невозможным. Сначала зритель сталкивается со сложностью интерпретации взгляда фотографа, а потом его и вовсе заводят в тупик. Этот ход направлен на вовлеченность зрителя в процесс интерпретации, на отказ от преждевременных суждений (а самое преждевременно суждение – это суждение автора) и стереотипных прочтений.

2.3. Модель (Spectrum)

Итак, мы подошли к анализу третьего субъекта фотопортрета – Spectrum. Могут заметить, что модель является вовсе не третьим, а вторым субъектом портрета, ведь именно она связывает фотографа и зрителя. Однако подобно тому, как модель связывает зрителя и фотографа, фотограф связывает зрителя и модель, без фотографа они бы просто не встретились, а зритель, в свою очередь, связывает фотографа и модель, так как их встреча стала возможной именно ради зрителя.

Что же происходит, когда нас фотографируют? В действительности фотографирование является очень сложным процессом, как бы часто мы с ним сталкивались сегодня⁸⁵. Фотографируясь, мы показываем себя так, как мы хотели бы, чтобы нас видели другие. Для этого мы призываем улыбку, задумчивый взгляд в сторону или легкую ухмылку. Сложность заключается в том, что фотография имеет дело лишь с нашим лицом и телом, однако мы хотим своим портретом что-то сказать. Поэтому мы принимаем позу: стоит объективу нацелить на нас свой взгляд, как мы вдруг вспоминаем про руки («Правильно ли они лежат? Может спрятать их за спиной? Или скрестить на груди?»), ноги («Может, выставить одну ногу вперед? Или один носок

⁸⁵ И дело не только в том, что сейчас фотографируется практически все, – ужин во время туристической поездки, встреча с друзьями, воскресная прогулка, выезд за город и так далее – в течение всей жизни мы, как минимум, вынуждены фотографироваться для различных документов (паспорт, водительские права, студенческий).

направить в сторону?)), спину («Не сутулюсь ли я?»), которые до этого были лишь частями нашего тела, имеющими функциональный смысл. На мой взгляд, в этом и заключается неловкость позирования, потому что мы вдруг с ужасом обнаруживаем свое тело. Однако в нашей позе так же отражено и то, как мы видим себя сами. Перед объективом уверены те, у кого сходятся их представление о себе и образ, который они хотят создать для других. Но к сожалению (или к счастью), этим могут похвастаться далеко не все люди. Итак, наше тело и лицо разрывается теперь уже между двумя мотивами, двумя образами. Мы застываем перед объективом и переживаем то, что Барт называл «микроопытом смерти»⁸⁶, будучи субъектами, чувствуем, как превращаемся в объект, как становимся образом.

Как мы уже видели выше, позирование как самораскрытие себя портретируемым было крайне важным для Арбус. Великие портретисты характеризуются не своими техническими навыками или экспозиционными решениями, а именно работой с моделью. Берджен начинает свое эссе с вопроса «Что говорил своим моделям Август Зандер?». А что им говорил Ирвин Пенн? А Ричард Аведон? А Юсуф Карш? Стоит лишь вспомнить знаменитый портрет Уинстона Черчилля, сделанный Каршем в 1941 году. Грозный взгляд немного исподлобья – именно таким представляешь себе Черчилля, читая учебник по истории.

Но при всем внимании, с которым Арбус работала с портретируемыми ею людьми, на фотографиях они зачастую кажутся излишне позирующими, присутствует чувство неаутентичности. При этом Арбус была сильным портретистом: на фотографии «Пуэрториканская женщина с родинкой, Нью-Йорк, 1965» мы встречаем очень сильный взгляд, который направлен ни на нас, ни на что-то позади нас, он как будто проходит сквозь зрителя. А сколько трепета прочитывается в фигуре девочки с цветами, стоящей посреди ночного Нью-Йорка («Ребенок, продающий пластиковые орхидеи

⁸⁶Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С. 24

ночью, Нью-Йорк, 1963»)? Неловкость то ли модели, то ли самого зрителя открывает нам тот самый разрыв, зазор в нашей презентации себя.

В процессе фотографирования от всего нашего «я» остается лишь один образ, одно застывшее тело и одно выражение лица. Мы каждый раз хотим, чтобы этот образ совпадал с тем, чем мы себя считаем, со всей изменчивостью нашего «я». Однако в действительности это оказывается невозможным. Удивительным образом фотопортрет может отражать сущность такого явления как рабство, но не сущность человека. Обращаясь к вопросу о функции портрета, Берджен приходит к выводу, что портрет призван подтверждать и идеализировать социальную роль модели⁸⁷, он развенчивает миф о психологической глубине портрета, указывая, что подобную глубину мы можем встретить в работах лишь немногих мастеров, а в девяноста девяти процентах случаев мы ее не найдем⁸⁸. Символом упадка такого понимания портрета являются «Портрет сумасшедшей, 1822» или «Портрет бродяги, 1821» Теодора Жерико: «Он был первым и в некотором смысле последним глубоко антисоциальным портретистом»⁸⁹. Упадок портрета связан с отрицанием возможности фиксации личности в конкретном внешнем облике, человека не уместить в образе.

Немецкий философ Дитмар Кампер указывает на связь гуманности и монструозности: насилие, призванное уменьшать насилие, само становится сильнейшим и властвующим⁹⁰. Оно реализуется во взгляде, осуществляя просвещенческий проект «Сделать все очевидным». При этом сама власть этого насилия становится чем более всеобъемлющей, тем все менее и менее очевидной. Это и есть идеология, спрятанная в мифе, превращающая Историю в Природу. То, что требует тщательного критического осмысления, воспринимается нами как некая часть общего порядка, устройства мира, а точнее, вообще не воспринимается. Но Кампер идет дальше: «Между тем

⁸⁷ Берджен Дж. Фотография и ее предназначение. С. 10

⁸⁸ Берджен Дж. Фотография и ее предназначение. С. 7

⁸⁹ Берджен Дж. Фотография и ее предназначение. С. 12

⁹⁰ Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей. СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. С. 60

повсеместный контролирующий взгляд неумолимо принуждает людей к тому, чтобы превратиться в образ, не выпадающий из установленных рамок и способный удовлетворить требования возрастающей очевидности»⁹¹. Вместе с тем этот процесс связан с удивительной добровольностью, с которой мы обрекаем себя на безмерное существование, и забвением, помогающим нам игнорировать взгляд и его насилие.

Самый простой пример – реклама, она всегда пытается уверить нас в том, что потребляя тот или иной продукт, мы становимся собой. Стоит вспомнить хотя бы боди-позитивную пиар-компанию компании Dove: все женщины, вне зависимости от типа своей фигуры, прекрасны. Прими свою фигуру такой, какая она и есть, и ты станешь полноценной личностью. Но что если я не знаю, к какому типу относится моя фигура? Более того, я даже не представляю, какие типы фигур вообще существуют. Ведь это же является категоризацией, пугающей категоризацией. Каким образом мой рост или пропорции моего тела определяют меня как личность? То же самое происходит и в случае пропаганды: женщина мыслит себя как мать, а *настоящий* мужчина⁹² любит спорт и гордится грядущим чемпионатом мира по футболу. Сами того не замечая, каждый раз в поисках своего «я» мы определяем себя через стереотипы, через внешние вещи: одежда, вкусы в музыке, политические взгляды, национальность, любимые заведения и так далее.

Именно эту гротескность самоопределения мы находим в разрыве, который пытается уловить Арбус в своих работах. Стремление быть собой каждый раз приводит к тому, что мы становимся кем-то еще, помимо себя: на фотографиях есть мы, как мы себя видим, есть мы, как мы себя показываем, и есть мы, как мы хотели бы, чтобы нас видели другие. Все это происходит с нами не только во время позирования перед камерой, но и в нашей повседневности. Руки женщин на фотографии «Две дамы у автомата, Нью-

⁹¹ Кампер Д. Тело. Насилие. Боль. С. 63

⁹² Понятие «настоящий мужчина (или женщина)» является еще более абстрактным, чем понятие «средний россиянин».

Йорк, 1966» замерли в жесте, придающем кокетливость. Мы видим это намерение, но в результате мы сталкиваемся лишь с застывшей позой, с «изображениями самих себя», лишенными всякой жизни.

В фотографиях из контрольных отпечатков, опубликованных в книге «Diane Arbus: Revelations»⁹³, мы встречаем серию портретов мужчины, передевавшегося в женщину. Если сравнить первую и четвертую фотографии, мы увидим, что его образ женщины, базировался не только на одежде, но и на поведении. На обоих кадрах он сидит, положив ногу на ногу, однако в первом случае в этой позе читается женственность, а во втором – нет. Он одинаково убедителен и в образе мужчины, и в образе женщины. Чем же так примечателен этот персонаж для Арбус? Он с легкостью преображался из мужчины в женщину, а из женщины обратно в мужчину. «Быть женщиной» оказывается лишь определенным набором характеристик.

Подобный мотив мы встречаем в серии «Неизвестные кинокадры» (1977-1980) художницы⁹⁴ Синди Шерман. Шерман сделала серию удивительных кадров из никогда не существовавших фильмов. На каждой фотографии из этой серии мы видим Шерман в том или ином образе, нам кажется, что кадр рассказывает нам некую историю, что что-то было до него и что-то случится после, однако это не так. Так же, как и Эдвард Хоппер, Шерман создает иллюзию нарратива: на фотографии или картине что-то происходит, мы уверены, что представленный образ вырван из некоего события, но мы не можем восстановить это события, мы не знаем, что же происходило. При всей прочитываемости этих кадров и их документальной убедительности⁹⁵ не возникает никакого сюжета. Все работы из серии «Неизвестные кинокадры» вызывают чувство дежавю, однако ни одна из них не является цитатой из существующего фильма. Кино для Шерман становится своего рода моделью для сборки, она собирает все возможные

⁹³ Diane Arbus: Revelations. P. 194 - 195

⁹⁴ Несмотря на то, что Синди Шерман работает с фотографией, ее сложно назвать фотографом. См. *Петровская Е.* Антифотография. М.: «Три квадрата», 2003. 112 с.

⁹⁵ *Андреева Е.* Все и ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 250

образы женственности. Розалинд Краусс характеризует творчество Шерман, как репродукцию того, что само является репродукцией или штампов⁹⁶. Все героини Шерман кажутся такими реальными, но они являются лишь образами, сотканными из клише. Тема гротескности нашего самоопределения еще более открыто видна в серии «Hollywood/Hampton types» (2002). Теперь перед нами не кинокадры, а портреты женщин, но чувство дежавю оказывается столь же сильным, как с серией 1977-1980-х годов. Несмотря на откровенную гротескность этих персонажей (Шерман специально использует очень много грима, который невозможно не заметить), они все кажутся знакомыми, мы почему-то все равно видим в них реальных людей. И макияж, и одежда, и аксессуары, и позы этих женщин – все это что-то значит, нам хотят что-то сказать. Все знаки, на которые мы обращаем внимание в работах Арбус (родинка, неподходящий пиджак, вуаль), у Шерман доводятся почти до абсурда. Если в своих фотографиях Арбус акцентировала внимание на эти знаки, через которые нам открываются самопрезентация и самоопределение человека, то работах Шерман создается впечатление, что за этими знаками нет ничего, они полностью довлеют над человеком, и сам человек сводит самого себя лишь к ним.

Фотографии Арбус показывают, что человек становится образом не только в результате фотографирования, но в действительности в своей повседневной жизни мы определяем себя через различные образы, примеряя то тот, то другой. Этот процесс затрагивает абсолютно всех членов общества: и состоятельных, и бедных, и левых, и правых.

2.4. Этические и Эстетические аспекты Арбус

Теперь на основании анализа, проведенного выше, нам необходимо ответить на вопрос об этическом аспекте работ Дианы Арбус. Основная претензия со стороны критиков заключалась в том, что в работах Арбус

⁹⁶ Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 292

отсутствуют сострадательные мотивы. Однако, как мы видели, творчество Арбус ставит перед нами более сложный вопрос: «Всегда ли сочувствие является уместным?». Более того, не становится ли сочувствие с нашей стороны частью социального насилия?

Один аспект этой проблемы мы уже проговаривали выше: а ждут ли сами люди, запечатленные на фотографиях Арбус, сочувствия к себе? Оказывается очевидным, что нет. Как бы странно не выглядели люди на портретах Арбус, они не чувствуют себя в чем-то неполноценными и более того, таковыми и не являются. Сочувствие в этом случае возможно лишь с позиции превосходства. У меня должно быть что-то, чего нет у них, раз они вызывают у меня жалость. Однако гротескность этих людей является проявлением гротескности *нашего* самоопределения: зритель в действительности оказывается столь же странным, как и люди на фотографиях.

Славой Жижек выделяют три вида насилия: субъективное, объективное и символическое. Субъективное насилие – это видимое насилие, то, которое мы можем встретить на улице. Объективное насилие, напротив, незаметно, оно является своего рода «стандартом нулевого уровня»⁹⁷, и исходит из политических и экономических институтов. Символическое же насилие укоренено в самом языке, Жижек иллюстрирует его на примере цитаты Симоны Бовуар: «многие расисты, пренебрегая строгой наукой день за днем, настаивают на том, что, даже если психологические причины этого не выявлены, чернокожие действительно являются неполноценными. Чтобы убедиться в этом, достаточно проехать по Америке»⁹⁸. Бовуар указывает на менее заметную, но более глубокую сущность расизма. Когда белые расисты называют чернокожих неполноценными, вторые действительно становятся неполноценными, но не в своей биологической действительности, а на «уровне своей

⁹⁷ Жижек С. О насилии. С. 6

⁹⁸ Жижек С. О насилии. М.: Издательство «Европа», 2010. С. 58

социально-символической действительности”⁹⁹. Иными словами, здесь встает вопрос не о действительном положении дел (конечно же, неполноценность не является характеристикой той или иной расы), а о восприятии чернокожих и их самовосприятии в социуме. Сочувствие может действовать подобным образом и лишь закреплять социальную неполноценность в тех или иных группах людей.

Более того, работы Арбус ставят перед нами вопрос об обратной стороне сочувствия. Сочувствие может породить чувство ложной солидарности, тем самым становясь частью мифа, превращая Историю в Природу. Сопереживая, мы закрываемся ложным чувством невинности и непричастности. Мы искренне осуждаем некое явление и сочувствуем жертвам этого явления, а значит, снимаем с себя ответственность. Либо мы невинны в этом явлении, либо мы бессильны перед ним. Ужасные события воспринимаются нами как неизбежное зло, с которым мы ничего не можем поделать. Однако такие явления как голод, война, социальная дискриминация имеют *конкретные* причины. Но мы отмахиваемся от политики и истории, принимая иллюзию того, что ничего изменить нельзя.

Помимо этического аспекта, в работах Арбус мы находим важный эстетический – вовлеченность зрителя. Отстраненный взгляд Арбус делает проблематичной постановку вопроса «А что же хотел сказать автор?», тем самым отвергая «авторский» подход к искусству, который кажется самоочевидным для обыденного сознания¹⁰⁰. А раз автор молчит, приходится зрителю что-нибудь сказать. Игра с мифологией, которую мы встречаем при чтении фотографий Арбус, пресекает наши попытки использовать готовые и привычные прочтения. Благодаря этому зритель активно включается в интерпретацию фотографий.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Радеев А.Е. «Художественный треугольник» и варианты его преодоления // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Серия Философия. №3, 2011. С. 182

Конечно, к 60-м и 70-м годам XX века очень многие художники отходят от идеи автора-гения как единственного создателя смыслов произведения искусства. К примеру, в 1967 году Сол ЛеВитт публикует свои «Параграфы о концептуальном искусстве»¹⁰¹, в которых, помимо прочего, утверждает, что восприятие художником даже своего собственного произведения искусства не имеет привилегированного статуса. А значит, предложенное художником понимание его произведения является лишь одним из возможных. В этом же году выходит в свет работа «Смерть автора», в которой Ролан Барт пишет: «...рождение читателя приходится оплачивать смертью автора»¹⁰². В действительности господство «эстетики гения» заканчивается уже в начале XX века¹⁰³. В течение XX века одни теории утверждали, что само художественное произведение содержит в себе те элементы и правила, которые и производит эстетическое значение и смысл произведения, другие провозглашали зрителя главным субъектом искусства, так как именно он порождает смыслы. Третьи и вовсе отказывались от идеи единого субъекта искусства (например, концепт арт-мира, предложенный Артуром Данто).

Так или иначе, художники сами начинают активно включать зрителей в художественный процесс (проект «Food» Гордона Матта-Кларка (1971-1973) или перформанс 1974-ого года «Ритм 0» Марины Абрамович). Однако с фотографией ситуация обстояла несколько иначе¹⁰⁴. Во-первых, статус фотографии как искусства был довольно сомнительным. Это связано и с механическим способом получения изображения, и с тем, что фотография также является и практикой повседневности (мы фотографируем детей,

¹⁰¹ *Levitt S.* Параграфы о концептуальном искусстве [Электронный ресурс]: Художественный журнал. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/> (дата обращения: 13.05.2017)

¹⁰² *Барт Р.* Смерть автора [Электронный ресурс]: Русский филологический портал. URL: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm> (дата обращения: 13.05.2017)

¹⁰³ *Радеев А.Е.* «Художественный треугольник» и варианты его преодоления. С. 182.

¹⁰⁴ То же самое можно сказать и кино. К примеру, в 1950-е зарождает теория авторского кино (Андре Базен, Франсуа Трюффо, Эндрю Саррис).

фотографируемся на праздниках, делаем фотографии для документов). Во-вторых, теоретическое осмысление фотографии начинается довольно поздно (за исключением всего нескольких работ), поэтому вопрос о роли фотографа и зрителя в фотографии в принципе не был проработан (да и четкой постановки этой проблемы не было). Только к 50-м годам XX века деятельность фотографов начинает рассматриваться как художественная практика, но опять же без теоретического обоснования. В-третьих, так как фотография сама по себе буквальна, то и вопрос об интерпретации фотографии оказывается неоднозначным (зачастую он сводился исключительно к вопросу о фотографии как инструменте идеологии).

Арбус предлагает неожиданный ход: отстранённость фотографа порождает некое пустое пространство в структуре художественного портрета, которое и смущает зрителя, поскольку вместо прочтения и принятия или непринятия точки зрения фотографа, зритель вынужден сам заполнить эту пустоту. Сочувствие, отвращение, гнев или жалость фотографа являются своего рода дистанцией между зрителем и сюжетом фотографии, подготавливающей их встречу. Арбус же предлагает зрителю встречу лицом к лицу.

Арбус обвиняли в том, что, так как она ограничивается внимательным, но безучастным взглядом, зритель будет лишь отстраненно разглядывать ее фотографии. В этом случае образы, собранные Арбус, служат лишь эстетическому потреблению. Однако подобное утверждение строится на идее особой эстетической установки или, согласно терминологии современного американского философа Арнольда Берлеанта, незаинтересованности. В своей работе «Историчность эстетики» Берлеант пишет, что современная эстетика строится на положениях, сформированных еще в XVIII веке.¹⁰⁵ Краеугольным камнем этой эстетической идеологии Берлеант считает понятие незаинтересованности. Незаинтересованность провозглашается

¹⁰⁵ Берлеант Б. Историчность эстетики. [Электронный ресурс]: Институт философии Российской Академии Наук. URL: <http://iphras.ru/page50021798.htm> (дата обращения: 11.05.2017)

отличительной характеристикой эстетического опыта, отличающей его от религиозного, морального и других видов опыта (еще Кант отделяет прекрасное от полезного и доброго)¹⁰⁶. Понятие незаинтересованности породило три положения, которые превратились в настоящие догматы, принимаемые и современной эстетикой. Подобное положение дел, по мнению Берлеанта, привело к тому, что современная философия искусства не соответствует современному искусству: если XX век был полон инноваций и экспериментирований в искусстве, то в эстетике все еще царят догматы, берущие свое начало еще в XVIII веке.

Первый догмат гласит, что искусство прежде всего состоит из объектов. Согласно этому положению, искусство есть «некая «вещь», на которую некто направляет особое внимание, называемое иногда эстетическим отношением»¹⁰⁷. Второй догмат утверждает, что объект искусства обладает особым статусом, то есть он обладает особыми характеристиками, которые и отделяют искусство-вещь из множества других вещей. Согласно третьему догмату, объект искусства должен рассматриваться уникальным образом. Созерцание искусства предполагает особую установку, незаинтересованность.

Берлеант на примере не только современного, но и классического искусства подвергает критике все три догмата. Он пишет, что «искусство состоит не из объектов, но из ситуаций, в которых случается опыт»¹⁰⁸. Самые простые примеры – перформансы, художественные акции. Более того, современное искусство ставит под вопрос особый статус объекта искусства. Для Дональда Джадда принципиальным моментом было создание его художественных объектов на обычных фабриках, то есть использование машинного, массового производства, исключая уникальность созданного объекта. И наконец, незаинтересованность как особая

¹⁰⁶ См. Кант И. Критика способностей суждения. М.: Искусство, 1994. 367 с.

¹⁰⁷ Берлеант Б. Историчность эстетики. [Электронный ресурс]: Институт философии Российской Академии Наук. URL: <http://iphras.ru/page50021798.htm> (дата обращения: 11.05.2017)

¹⁰⁸ Там же.

эстетическая установка противоречит не только современному, но и классическому искусству. Многие перформансы предполагают прямое участие зрителя в происходящем, а художественные объекты зачастую играют с пространством, и восприятие зрителем этих объектов напрямую зависит от выбранной точки в этом пространстве (к примеру, структуры ЛеВитта или работа со светом Джеймса Таррела). Традиционные формы искусства также предполагают активную включенность зрителя в художественную ситуацию через восприятие, которое далеко уводит «нас за психологическую модель оценивающего удовольствия, происходящую от предполагаемой установки, воплощающей психическую дистанцию»¹⁰⁹.

Итак, Берлеант предлагает понимание искусства как ситуации, включающей оценивание зрителя, сами объекты и события, творческие усилия и исполнение, которая характеризуется непрерывностью и заинтересованностью. Принцип непрерывности позволяет рассматривать искусство в связи с индивидуальным опытом и иными культурными практиками и объектами. А принцип вовлеченности «ставит ударение на активной природе эстетического опыта и его сущностном качестве участия»¹¹⁰.

Таким образом, отстраненность взгляда Арбус не предполагает навязывание подобного же отношения зрителю. Напротив, фотограф отступает от догматических установок классической эстетики и подобно тому, как это делает Абрамович в перформансе «Ритм 0», через свою отстраненность побуждает зрителя к активному участию в художественной ситуации.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Там же.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диана Арбус стала знаковой фигурой в культуре XX века. Она вошла в историю фотографии не только благодаря своим работам, но и в связи со статьей Сьюзен Сонтаг, ставшей важной частью уже классического текста «О фотографии».

Сонтаг в своей критике была созвучна с современниками, так же, как и Макс Козлофф, она обвиняла в Арбус в том, что фотограф использует фриков и «различных монстров» с целью лишь шокировать зрителя, тем самым навязывая взгляд на мир как на зрелище. В общих чертах критика со стороны Сонтаг строилась на трех утверждениях. Первое: творческий интерес Арбус сводится к «аномалиям», фрикам и тем, кто просто странно выглядит. Второе: в ее работах мы встречаем отстраненный взгляд, свидетельствующий об отсутствии сострадательного мотива со стороны фотографа. Третье: люди, сфотографированные Арбус, не осознают своей некрасивости и гротескности, они выглядят вполне довольными своей жизнью. Из этих трех утверждений Сонтаг делает вывод о том, что и зритель не испытывает никакого сочувствия к людям, которых видит на портретах Арбус, а следовательно, творчество Арбус – лишь еще один пример вуайеристической установки, главенствующей в современной культуре.

Критика в сторону Арбус является лишь частью общей концепции фотографии Сонтаг, поэтому анализ творчества Арбус, проведенный Сонтаг, необходимо рассматривать в контексте общей критики фотографии. Написание работы «О фотографии» было во многом инициировано ростом роли изображений и образов в культуре, и в частности, распространением фотографии через СМИ. Позже эта культурная ситуация обретет название «иконического поворота». По мнению Сонтаг, фотография, обретая свою силу в современности, стремится стать новым знанием о действительности и

навязывает нам новый взгляд на мир¹¹¹. Но во-первых, фотография предлагает нам лишь фрагментарное знание о мире, лишенное всяких взаимосвязей, во-вторых, фотография куда больше замалчивает, нежели сообщает. Более того, этическое содержание фотографии также сомнительно. Фотография не производит реального опыта, а заменяет его на образы. Более того, так как фотограф всегда является лишь наблюдателем событий, фотография навязывает нам свой способ видения – рассматривать нечто в стороне. Все это, по мнению, Сонтаг губительно влияет на нашу способность реагировать на изображения чужих страданий. Испытав шок в первый раз, ужаснувшись во второй, в третий раз мы лишь проявим интерес, а на четвертый и вовсе можем отвернуться.

«Фотозависимость» современности приводит к эстетическому потребительству и вуайеристическому отношению к миру. Мир становится не более чем зрелищем. Но реальность не всегда способна отвечать требованиям, которые применимы к зрелищу. Мы ищем нечто все более яркое, все более шокирующее. Реальность заменяется образами, вечерние новости становятся развлечением, а война – зрелищем.

К таким неутешительным выводам приходит Сонтаг в «О фотографии», из них же, на мой взгляд, она и исходит, приступая к анализу работ Арбус. Сонтаг утверждает, что Арбус ищет мучительные образы, ищет чужие страдания. А значит, как мы видели выше, эксплуатирует шокирующие изображения, число которых и так повсеместно растет. Взгляд Арбус – отстраненный и внимательный – является ярчайшим примером современной вуайеристической установки. Арбус ни сопереживает своим персонажам и нас к этому не призывает, а лишь предлагает *рассматривать* их, как диоксины, показывает их, удовлетворяя наш интерес и потребность в новых образах. Да и сами эти персонажи как будто бы и не ждут от нас никакого сочувствия. Сонтаг выносит приговор: искусство, к которому

¹¹¹ Риторика Сонтаг созвучна Ги Дебору (см. *Дебор Г.* Общество спектакля. М.: Издательство «Логос», 2000. 184 с.) и Жану Бодрийяру (см. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 287 с.)

относится Арбус, ставит своей единственной целью приучить публику к ужасам, предложить публике испытать себя на прочность. В этом она видит не циничную, но этически наивную позицию.

Но утверждение о том, что реальность уступила перед шквалом фотографий, является слишком громким. Во-первых, взгляд фотографа – наблюдателя, стоящего в стороне от события, не обязательно является вуайеристическим. Подобная установка свойственна познанию, и нет ничего плохого в том, чтобы встать в стороне и подумать. Во-вторых, фотографию нельзя рассматривать лишь как замену реального опыта. Безусловно опыт созерцания реального горя и тот опыт, который нам дает фотография, – разные вещи. Фотография является лишь напоминанием, что где-то все иначе, что где-то существует страдание, и эту функцию нельзя исключать. Ролан Барт отмечал, что подрывная сила фотографии открывается именно тогда, когда она пребывает в задумчивости¹¹². Таким образом, рассыпается основное положение критики Сонтаг, заключающееся в том, что фотография навязывает отношение к миру как к зрелищу.

Это относится и к ее критике творчества Арбус. Анализ, проведенный в первой главе, так же показал сомнительность утверждений, на которых строилась эта критика. Во-первых, как указывал Джеймс Гудвин, творческий интерес Арбус не сводился к «монстрам и пограничным персонажам». Во-вторых, отстранённый взгляд не обязательно предполагает надменное отношение к объекту как к иному. В-третьих, люди, которых фотографировала Арбус, действительно не ожидали сочувствия в свою сторону, так как в нем просто не нуждались, что ставит под вопрос необходимость сочувственной реакции со стороны зрителя.

Итак, мы проанализировали и подвергли критике наиболее авторитетную трактовку работ Арбус. Однако перед нами остался неразрешенный вопрос об этическом содержании взгляда Арбус. Для ответа на этот вопрос мы обратились непосредственно к самим ее фотографиям.

¹¹²Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С. 52

Путеводной нитью в этом анализе для нас была предложенная Роланом Бартом структура фотопортрета: фотограф, зритель и модель.

Анализируя фотографии Дианы Арбус на уровне фотографа, мы пришли к выводу о том, что отстраненный взгляд Арбус не является этически наивным. Это сознательный шаг Арбус, не дающий зрителю через принятие сочувствия или, напротив, отвращения дистанцироваться от персонажа. Не давая зрителю отмахнуться от ее работ поверхностными выводами, она предлагает ему встречу с моделью лицом к лицу. Оставленный безмолвным взглядом фотографа, зритель обращается к знакомой и привычной знаковой системе, то есть мифу. Однако Арбус строит свои фотографии таким образом, что казалось бы привычные для нас образы не прочитываются. Этот ход направлен на отказ от стереотипных прочтений со стороны зрителя. Наконец, на уровне фотографируемого мы сталкиваемся с «разрывом», который связан с несоответствием того, как мы сами себя видим, того, какими мы хотели бы быть в глазах других, и того, как мы можем себя показать. Этот разрыв, улавливаемый Арбус в своих работах, демонстрирует нам гротескность нашего самоопределения. Желая быть собой мы каждый раз становимся кем-то другим, определяя себя через стереотипы. Как мы видим, в этой идее нет никакого высокомерия, поскольку подобный вывод относится не только к портретируемым людям, но и к зрителям. Таким образом, работы Арбус не позволяют зрителю эмоционально дистанцироваться от персонажа портретов.

Работы Арбус ставят перед нами вопрос об обратной стороне сочувствия. Во-первых, сочувствие может быть частью символического насилия. Например, жалея людей, страдающих карликовостью, мы невольно дискриминируем их, предполагая их социальную неполноценность. Во-вторых, заявляя о своем сочувствии, мы порой убеждаем себя и других в том, что мы не виновны в чужих страданиях. Мы искренне сопереживаем, но к сожалению, ничего не можем сделать. Более того, нам кажется, что мы на стороне тех, за кого мы переживаем. Но реальное положение дел может

оказаться совсем иным: возводя страдания других в ранг «неизбежного зла этого мира», мы забываем, что у этого зла есть реальные причины, частью которых можем быть мы сами. В этом и заключается этический аспект творчества Дианы Арбус.

Рассматривая эстетический аспект ее работ, мы обратились к тексту «Историчность эстетики» Арнольда Берлеанта, в котором он опровергает догматы классической эстетики. Мы пришли к выводу, что критики Арбус исходили из догмата об особом статусе произведения искусства, а именно из утверждения о том, что объект искусства должен рассматриваться исходя из особой эстетической установки, незаинтересованности. Согласно этой установке, зритель лишь пассивно усваивает смыслы, заложенные в произведении. В этом случае, молчаливый взгляд Арбус сводит созерцание ее работ к простому разглядыванию образов, запечатленных на ее фотографиях. Однако, вслед за Берлеантом, мы рассматриваем зрителя как одного из активных субъектов художественного процесса. Таким образом, фотограф, отвергая эстетические догматы, стремится к активному участию зрителя в художественном процессе.

Итак, проанализировав предшествующие трактовки творчества Дианы Арбус, мы с одной стороны, показали их недостаточность, с другой, сформулировали вопросы, связанные с этическим аспектом ее работ. С помощью анализа фотографий Арбус мы смогли прийти к новому пониманию ее творчества и ответить на поставленные вопросы. Более того, мы также показали значимость ее творчества с точки зрения эстетического аспекта ее работ. Однако перед нами все еще остается довольно широкий круг вопросов. К примеру, Джеймс Гудвин рассматривает современную американскую культуру как культуру гротеска¹¹³. Исходя из этого положения, он анализирует творчество Арбус и характеризует как поиск красоты в гротеске¹¹⁴. Тема гротеска является самостоятельной, большой

¹¹³ Goodwin J. Modern American grotesque. Literature and photography. P. 38

¹¹⁴ Goodwin J. Modern American grotesque. Literature and photography P. 147

темой, поэтому рассмотрение творчества Арбус в контексте гротеска заслуживает отдельного исследования. Более того, выше мы уже указывали общность тематики работ Арбус и работ Шерман. Однако Розалинд Краусс отмечает очень важный момент в работах последней: Шерман фотографирует не других, а себя, показывая стереотипность и самого художника. Это приводит к тому, что художник «больше не рассматривается как источник оригинальности и субъективной реакции, гарант критической дистанции по отношению к миру»¹¹⁵. Перед нами две разные установки, – Арбус и Шерман – сравнительный анализ которых может поставить перед нами новые задачи и открыть новое проблемное поле.

Диана Арбус является яркой, но неоднозначной фигурой искусства второй половины XX века. Как показал анализ существующих исследований ее творчества, мы все еще нуждаемся в философском осмыслении наследия Арбус, которое ставит перед нами множество вопросов, открывающих поле для перспективных исследований.

¹¹⁵ Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. С. 294

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Андреева Е.* Все и ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 582 с.
2. *Барт Р.* Мифологии. М.: Академический проект, 2014. 351 с.
3. *Барт Р.* Смерть автора [Электронный ресурс]: Русский филологический портал. URL: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm> (дата обращения: 13.05.2017)
4. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 192 с.
5. *Беньямин В.* Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 168 с.
6. *Берджен Дж.* Фотография и ее предназначение. М.: Ад Маргинем пресс, 2017. 256 с.
7. *Берлеант Б.* Историчность эстетики. [Электронный ресурс]: Институт философии Российской Академии Наук. URL: <http://iphras.ru/page50021798.htm> (дата обращения: 11.05.2017)
8. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М: Искусство, 1991. 367 с.
9. *Дебор Г.* Общество спектакля. М.: Издательство «Логос», 2000. 184 с.
10. *Жижек С.* О насилии. М.: Издательство «Европа», 2010. 184 с.
11. *Инишев И.* «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Философско-литературный журнал Логос. 2012. Т. 85. № 1. С7 184-211
12. *Кампер Д.* Тело. Насилие. Боль: Сборник статей. СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. 174 с.
13. *Краусс Р.* Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 304 с.
14. *Леваишов В.* Лекции по истории фотографии. М.: Treemedia, 2012. 484 с.
15. *Левитт С.* Параграфы о концептуальном искусстве [Электронный ресурс]: Художественный журнал. URL:

- <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/> (дата обращения: 13.05.2017)
16. *Петровская Е.* Антифотография. М.: «Три квадрата», 2003. 112 с.
17. *Радеев А.Е.* «Художественный треугольник» и варианты его преодоления // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Серия Философия. №3, 2011. С.179-186.
18. *Савчук В.В.* Философия фотографии. СПб: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2005. 256 с.
19. *Сонтаг С.* О фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. 96 с.
20. *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 272 с.
21. *Davies D.* Susan Sontag, Diane Arbus and the Ethical Dimensions of Photography. Art and Ethical Criticism edited by Garry Hagberg. Oxford: Blackwell, 2008. P. 211-228
22. *Diane Arbus: Revelations.* New York: Random House, 2003. 352 p.
23. *Donne J.* Devotions Upon Emergent Occasions. [Электронный ресурс]: Luminarium.
URL: <http://www.luminarium.org/sevenlit/donne/meditation17.php> (дата обращения: 06.04.2017)
24. *Goodwin G.* Modern American grotesque: Literature and photography. Columbus: Ohio State University Press, 2009. 225 p.
25. *Kozloff M.* The Uncanny Portrait: Sander, Arbus, Samaras. Artforum 11, no. 10, June 1973. P. 58-66
26. *Lubow A.* Arbus reconsider [Электронный ресурс]: The New York Times Magazine URL: <http://www.nytimes.com/2003/09/14/magazine/arbus-reconsidered.html> (дата обращения: 03.05.2017)