

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 76.03

Е. В. Васильева

ФОТОГРАФИЯ И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ТРАГИЧЕСКОГО: ИДЕЯ ДОЛЖНОГО И ФИГУРА ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9

В культуре Нового Времени изображение трагического приобрело особый статус: оно стало знаком принадлежности искусству. Применительно к фотографии тема страдания и негативного — частый сюжет. В художественной теории и практике эта тема предполагает два основных аспекта — речь идет о выражении страдания и проблеме его потребления. В рамках европейской культуры отношение к изображению трагического менялось с течением времени. Последовательный набор принципов, связанный с демонстрацией и восприятием страдания был сформулирован различными авторами от Аристотеля, Цицерона и Аврелия Августина до Г. Э. Лессинга, С. Зонтаг и Ж. Дерриды. Специфика фотографии применительно к теме травматического связана с достоверностью изображения. Идея подлинности определила новые позиции негативного, которые так или иначе остались связаны с классической схемой. В рамках статьи рассматривается феноменология трагического — прежде всего применительно к такой сфере как фотография. Библиогр. 44 назв.

Ключевые слова: фотография, трагическое, травматическое, страдание, ответственность, возвышенное, трагедия, эпос, ничто.

PHOTOGRAPHY AND PHENOMENON OF TRAGIC: THE IDEA OF DUTY AND THE FIGURE OF RESPONSIBILITY

E. V. Vasilyeva

St. Petersburg State University, 7-9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

In the culture of the early modern period the images of tragedy acquired a special status: it became a sign of belonging to art. Concerning the photography, the theme of suffering and negativity is part of the story. In the theory and practice of arts this topic means two main aspects — it is about the expression of suffering and the problem of its consumption. In the European culture attitude to the tragic changed over the time. The gradual set of principles concerning the demonstration and the perception of suffering has been formulated by various authors from Aristotle, Cicero and Augustine of Hippo to Lessing, Sontag and Derrida. The particularity of photography in connection to the topic of trauma is associated with the reliability of the image. The idea of truth identified new position of the showing of tragedy, which are more or less connected with the classic scheme. The article examines the phenomena of the tragic — especially in relation to the area of photography. Refs 44.

Keywords: photography, tragic, traumatic, suffering, responsibility, sublime, tragedy, epic, nothing.

Идея трагического имела принципиальное значение для культуры Нового Времени: травматическое и негативное стало знаком принадлежности искусству. Представления о творческом и возвышенном после XVII столетия во многом были связаны с этим концептом. Близость идее травматического верифицирует художественное, становится критерием подлинности. Глубина негативных переживаний подтверждает истину художественного статуса. Принадлежать пространству культуры в реалиях Нового Времени — значит соотносить индивидуальное с обстоятельствами трагического. Для визуальной практики травматическое, болезненное, драматическое стало способом понимания предельного. Возможность пересечения границ, достижение абсолютного и невозможного — это программа и практика современной культуры. Применительно к фотографии тема боли и страдания — частый сюжет. Канонические примеры: Сьюзан Зонтаг и ее работа «Когда мы смотрим на боль других» [1], реплики Зонтаг в книге «О Фотографии» [2], или «Camera Lucida» Ролана Барта [3], написанная под тяжелым впечатлением, которое на него произвела смерть матери. Барт говорит о теме болезненного, но, помимо этого, и сам текст является итогом трагического переживания.

Исследование связи фотографии и негативного помещает нас в широкое поле задач. Среди проблем, с которыми мы сталкиваемся, одна из центральных — это вопрос этики, идея представления и потребления страдания как чувства и переживания. Второй момент — это история травматического как тема европейской культуры вообще и европейской культуры XX века в частности. Тема травмы, болезненного, негативного, этическая и физическая возможность их представления является важной в пространстве XX века. Мы находим ее в теории З. Фрейда [4, 5], Ж. Лакана [6, 7], Ж. Бодрийяра [8], М. Фуко [9, 10], Э. Левинаса [11], М. Хайдеггера [12].

Эта тема включает два основных аспекта, две проблемы, с которыми мы сталкиваемся, когда говорим о представлении боли и страдания в фотографии. Их часто объединяют в единый комплекс, но они не идентичны — это проблема выражения трагического и проблема его потребления. При всей видимой близости этих ситуаций речь — не об одном и том же. Проблема выражения — это желание или неизбежность демонстрации негативного состояния, ситуации боли и страдания. Насколько возможно, насколько прилично выражать и изображать страдание как таковое? В разных культурах, в том числе и в рамках европейской цивилизации, отношение к выражению боли было разным. Существует своя последовательность и набор принципов, связанных с демонстрацией страданий. Существует набор текстов и этических норм, регламентирующих изображение болезненного. Иными словами, ощущение боли, страдания и трагического — как это следует переносить?

И это лишь один аспект выбранной темы, важный, но не единственный. Помимо этики выражения боли — того, как мы ее переносим, как мы ее выражаем, выносим на всеобщее обозрение или скрываем, — существует второй аспект: восприятие страданий. И когда мы говорим об этике представления боли на фотографиях, мы фактически обсуждаем другую проблему. Мы говорим о том, насколько возможно потребление боли как продукта. Главный вопрос здесь: существует ли этика восприятия чужого страдания и чужого переживания. Работа Сьюзен Зонтаг «Когда мы смотрим на боль других» построена на решении этих проблем [1]. И в не-

которых случаях не до конца ясно, что вызывает у Зонтаг большее беспокойство: спекуляция на теме боли, превращение темы мучительного в серийный продукт, или понимание того, что фотография занимается спекуляцией на теме гуманистического в целом.

Трагическое и возможное: Аврелий Августин и Роджер Фентон

Проблема потребления страдания и обсуждение этической нормы, связанной с этой ситуацией, имеют в европейской традиции глубокие корни. В частности, эту тему поднимает «Исповедь» Августина Блаженного [13]. Говоря о различных периодах своей жизни, он рассказывает не о фотографии (разумеется), и даже не о визуальном, — он рассказывает о театре. Аврелий Августин вспоминает о том, как будучи молодым человеком, изучавшим риторику, он вел беспечный образ жизни. Один из эпизодов его недоумения по отношению к своей собственной жизни, один из эпизодов раскаяния — это повествование о посещении театра и понимание того, что глядя на сцену, он получал удовольствие от чужих страданий. «Еще увлекали меня театральные зрелища, полные картинок из моей бедственной жизни», — пишет он [13, с. 498]. «Исповедь» — это и название произведения, и степень откровения, которую автор обнаруживает по отношению к миру.

Августин рассуждает о том, как странна сама по себе эта ситуация: он приходил в театр для того, чтобы расшевелить свою чувственность и эмоциональность наблюдением чужих страданий. «Какое наслаждение приносила мне игра актера, если, изображая на сцене придуманные страдания, он вызывал у меня слезы», — говорит он [13, с. 500]. Относительно восприятия страдания реакция Августина абсолютно однозначна — это недостойно. «...Зрителю хочется испытывать печаль, и эта печаль услаждает его. Удивительное безумие!», — говорит Августин [13, с. 498]. Страдание — неотъемлемый эпизод повседневной жизни, но ситуация потребления чужой боли как развлечения — непристойна и неприлична. Она нарушает границы этики, подразумевает наслаждение чужой болью. Августин отмечает: «Но почему человек желает печалиться, видя изображение горестных и трагических событий, хотя сам испытать все это отнюдь не стремится?» [13, с. 498]. Августин говорит о том, что истинное страдание не может приносить удовольствия. А кроме того, ставит под сомнения подлинность страдания, подлинность переживания, подлинность чувства. «...Эта печаль — не истинная печаль, ибо я отнюдь не хотел испытать те же невзгоды, что и герои на сцене...», — говорит он [13, с. 499].

Августина Блаженного беспокоит и идея сопереживания: оно ведет к разжиганию страстей, что негативно по определению. «Хотя человек, опечаленный чужим горем, и заслуживает одобрения, но если он действительно милосерден, то предпочитает, чтобы этого горя не было. <...> Есть скорбь, заслуживающая одобрения, но нет — заслуживающей любви», — считает он [13, с. 499]. Сострадание требует продолжения мучений и тем самым поддерживает их: оно коренится в удовольствии от чужого переживания и несчастья. Наблюдение несчастья двойственно: погружение в чужое мучение бессмысленно — сострадание как удовольствие от чужого мучения аморально.

Представление травматического на фотографии вызывало сложности с самого начала. Основная проблема — разрыв между трагическим и возвышенным, который сразу был обнаружен и преодоление которого оказалось нелинейной задачей. Изображение трагического как возвышенного нарушало принципы фотографического и документального. Стремление передать безысходность мучительной ситуации, ее предельность, желание обозначить ее подлинность приводили к тому, что изображение утрачивало координаты возвышенного. Пример тому — снимки Роджера Фентона [14], сделанные в Крыму в 1855 г., и ставшие каноническим примером ранней репортажной фотографии. Но по сути многие из этих снимков репортажными не являлись. Крымская война 1855 г. оказалась одной из первых военных кампаний, которая была зафиксирована на фотопленку. В связи с этим возник целый ряд проблем и сомнений по поводу того, как должны быть сделаны изображения, и каким образом должен выглядеть кадр. Обстоятельства военной крымской кампании интересны в том числе и потому, что они стали поводом для всеобщего обсуждения вопроса фотографии.

К 1855 г. состоялись основные технические достижения, связанные с кадром. Длительность экспозиции сократилась до нескольких секунд, а в 1851 г. Ф. С. Арчер опубликовал свою технологию съемки на стеклянный негатив: условия фотографической съемки стали принципиально иными. Получив возможность делать быстрые снимки, фотографы отправились на театр боевых действий с тем, чтобы сделать первые моментальные изображения войны, полагая, что их безусловная подлинность будет гарантией возвышенного трагического накала.

Фентон был далеко не первым фотографом, который оказался в Крыму. Попав на фронт, он тут же столкнулся с неприязнью участников боевых действий. Солдаты и генералы полагали, что фотографы занимаются откровенной спекуляцией, искажая смысл того, что происходило на арене боевых действий. По их мнению, фотографы демонстрировали примеры недостойного поведения — во-первых, фотографируя эти события, а во-вторых, они не занимают при этом четко выраженной позиции. Претендуя на объективность, репортеры вели съемку глазами как «той», так и «другой» стороны. Именно в этом состояли основные претензии, адресованные Каролу Шатмари, который предшествовал Роджеру Фентону в качестве военного фотографа, и самому Фентону, который появился в Крыму в результате печальных событий.

Крымская кампания была чрезвычайно непопулярной, и прежде всего в Англии: было непонятно, что Британская армия и Британская империя делает в Крыму. В 1854 г. произошел эпизод, известный как «Атака легкой кавалерии» или «Атака легкой бригады». Британское командование отдало бессмысленный приказ атаковать неприятельские позиции: русские войска захватили британские орудия, которые считались достоянием и символом британской короны. Атака происходила в максимально невыгодной для британцев позиции, и закончилась кровавой бойней: за двадцать минут англичане потеряли около 600 человек убитыми и ранеными, более 300 попали в плен.

История оказалась в газетах, что окончательно скомпрометировало крымскую кампанию. «Атака легкой кавалерии» стала знаком гражданского сопротивления войне. Обстоятельства сражения легли в основу поэмы Теннисона «Атака легкой бригады». На этой волне возникла необходимость привезти в Крым фотографа,

снимки которого могли бы продемонстрировать подлинное положение дел. Британское командование было уверено в своей честности и невиновности — оно было заинтересовано и в объективном освещении событий, и в почтительном отношении к армии. Фотография казалась одним из немногих способов эту объективность подчеркнуть.

Идея была поддержана правительством и гражданами, большинство из которых верили в правду фотографического изображения. Все врут: статьи, стихи, командование. Журналисты придумывают, что хотят. Фотография казалась единственным источником, который сможет отобразить ситуацию во всей ее достоверности. Поэтому был выбран фотограф — Роджер Фентон, — который отправился на фронт одновременно при поддержке издательств и средств массовой информации и под патронажем правительства. Выбор фотографа курировал принц Альберт. Каждый считал, что правда на его стороне: все надеялись признать эту войну примером тяжелого, но героического опыта. Задача заключалась в том, чтобы обеспечить появление более или менее достоверной информации. Все стремились понять, что же на самом деле происходит в Крыму, откуда поступали очень противоречивые сведения.

Но кто был выбран мастером, который должен был отправиться в Крым с целью создания объективной картины военных сражений? Им стал штатный фотограф Британского музея, т. е. человек, который на протяжении всей своей профессиональной деятельности имел дело с произведениями искусства, с выдумкой, с фикцией. Фотограф, который привык воспринимать этику страдания и боли через художественное произведение. Сохранились письма Фентона, написанные им во время кампании [15]. Опираясь на них, а также на косвенные данные его биографии, мы можем сказать, что Фентона интересовал, с одной стороны, пафос военной ситуации, ее трагизм, ее эпический накал, а с другой — он пытался связать эти литературные по сути представления о войне с реальной картиной.

Изменение позиций трагического — возвышенное, постановочное и ничто

Когда речь идет об изображении живописном, мы понимаем, что оно фиктивно — это плод фантазии, воображения, рожденный в голове художника. Перед нами, по сути, вымышленная постановка: набор натурщиков, искусственно выстроенные позы, схема, композиция. В результате возникает полотно, в котором выражено не только и не столько содержание ситуации, сколько фантазия художника, его понимание того, что именно он хочет изобразить, какую идею выразить.

Интерес к темам страдания и боли резко вырос в начале XIX столетия, в том числе потому, что в этот момент резко сократились возможности для наблюдения смерти: об этом пишет Вальтер Беньямин [16], на это обращает внимание Мишель Фуко [17]. Вырос уровень медицины, изменились гигиенические стандарты, присутствие смерти в повседневной жизни редуцировалось — из традиционного жизненного пространства она удаляется в больницы, хосписы, специальные учреждения [16, S. 113]. Одновременно с этим исчезает институт публичной казни — с завершением Французской буржуазной революции данная тема уходит и растворяется [18].

Но именно в этот момент мы сталкиваемся с повышенным интересом к обстоятельствам боли, страдания, мучения, смерти и трагического в изобразительном искусстве. Канонический пример — «Плот “Медузы”» (1819) Теодора Жерико. В основе лежат реальные события — гибель судна под названием «Медуза», перевозившего рабов и заключенных. Полотно рассказывает о тех событиях, которые развернулись на плоту в море после крушения «Медузы»: ужас, насилие и смерть царили в течение тех недель, пока обломки корабля носило в море. Эти обстоятельства произвели сильное впечатление на общество XIX века, когда Теодор Жерико воплотил их в живописи. Но, несмотря на то, что работа была написана по реальным событиям, картина все равно — постановка, фантазия, вымысел.

Когда Фентон ехал в Крым, он ожидал увидеть крайнее напряжение страстей, предельный характер которых был бы определен их достоверностью. Если достоверные события, зафиксированные при помощи кисти и красок, являются сильным изображением, то выразительная сила фотографии, непосредственно привязанной к реальному миру, должна быть еще мощнее. Хорошо известна фраза легендарного фотографа Роберта Капы: «Если кадр не получился, значит, вы недостаточно близко подошли» [19, с. 243]. Капа говорил о физическом приближении к объекту, но этот тезис важен для фотографии вообще. Одна из фундаментальных идей кадра связывает его с исследованием предельных человеческих состояний: организма, психики, восприятия, ощущения. Это попытка заглянуть в самые странные места человеческого сознания, проникнуть на его темные территории. Фотография, по большому счету, стала формой определения границ человеческой психики и человеческой этики.

Фентон стремился попасть в Крым ради наблюдения этих крайних состояний. То, с чем он столкнулся (и это видно по его фотографиям), абсолютно не соответствовало его ожиданиям. Проблема обнаружилась в следующем: когда он фотографировал правду, реальные события, достоверное — он не получал никакого выразительного изображения. Не получалось кадра, который совпадал бы с его представлениями о героическом и возвышенном. «Прямые» изображения выглядели совсем «никак». Не было напряжения, страстей, накала: заурядные, однотипные виды, на которых мы видим лагерь, залитые грязью, дождем или засыпанные пылью. Ничего похожего на трагический пафос «Плота “Медузы”». Другой вариант — мы наблюдаем растерянно позирующих участников боевых действий: в этих постановочных кадрах есть странная в своей растерянности сила. Когда мы смотрим на групповой портрет выживших после «атаки легкой бригады», то понимаем, что это жалкая кучка людей — около 10 человек — все, что осталось. Несмотря на неизбежные инструкции фотографа, они не понимают, что им делать перед камерой. Они не позируют — это люди, которые недоуменно присутствуют в кадре.

Исходя из тех ориентиров, которые были определены для Фентона программой, усвоенной в Британском музее, ему было нужно другое. Это «другое» диктовал и договор с издательством и обязательства перед принцем Альбертом. Требовалось передать идею драматического и трагического — то, чего Фентон ждал от войны. Требовались способы выражения этих идей. Фентон, в конечном итоге, столкнулся с неизбежной дилеммой. Или он снимает все как есть, и тогда единственное пронзительное обстоятельство кадра — это его заурядность. Или он делает постановочные фотографии. Но тогда был бы разрушен весь изначальный замысел: Фентону нужна

была драматическая сущность настоящей войны. Его изначальной целью была не постановочная картина, а доведенный до крайнего градуса ужас. Подлинная жизнь и война оказалась «никаким» художественным продуктом. Поэтому Фентон делал изображения, которые соответствовали бы его представлениям о психологическом смысле войны. Например, он очевидным образом реконструировал композицию Пьеты. Ответом Фентона на вопрос: «Как изображать подлинную войну?» стало: «Делать постановочные фотографии». Или искать не гуманистическое, а нечеловеческое.

Предел и край, к которому стремится Фентон, складывается в результате создания фотографий, на которых вообще нет людей — ни живых, ни мертвых, никаких. Предельной формой изображения человеческих страданий и человеческих мучений, определенной Фентоном для фотографии, является пустота. Никакая постановка не может быть сильнее глухого отсутствия. Напомним, Фентон не искал спекулятивных форм — ему было нужно новое фотографическое откровение. Ни фотопортреты офицеров, ни генералы, сидящие за столом, ни солдаты с собачкой, ни жалкая горстка выживших людей, растерянно позирующих перед камерой, ни даже сентиментальная Пьета оказались не в состоянии передать идею и катастрофическое состояние войны.

Фотографии, запечатлевшие пустое пространство, — это изображение дороги, заваленной ядрами. Их интрига заключалась в том, что таких фотографий — две. Они абсолютно идентичны, сняты с одной точки и отличаются только количеством ядер на дороге. Какая из них первая, какая — вторая, т. е. какая из них была сделана раньше, какая позже — непонятно. Оба снимка сделаны с одной камеры в условиях обстрела: пустая дорога, уходящая в никуда, пушечные ядра, которые поначалу можно принять за щебень, камни или просто тень. И второй (или первый?) снимок, где ядер меньше и на дороге, и в канаве. Не вполне понятно, как и по какой причине эти ядра были убраны или, наоборот, «доложены» в кадр. Фентон приходит к тому, что лучший, если не единственный способ изображения войны — это изображение пустоты. Пустота становится абсолютным вместилищем трагического, стирая грань между возможным и должным.

Администрация по защите Фермерских хозяйств: трагическое как неизбежное

Важная тема, которая многократно обсуждалась в связи с изображением страдания и боли, — это эпизоды, связанные с деятельностью Администрации по защите фермерских хозяйств (Farm Security Administration, FSA). Этот сюжет широко известен благодаря Сьюзан Зонтаг [2]. В 1930-е годы в Америке была создана правительственная организация, цель которой заключалась в преодолении последствий экономического кризиса в сельскохозяйственных регионах. В середине 30-х годов под патронажем этой организации был открыт Фотодепартамент, который должен был освещать деятельность Администрации и демонстрировать достижения нового курса президента Ф. Рузвельта. В этот проект был приглашен целый ряд фотографов, среди которых — Уолкер Эванс, Доротея Ланж, Джек Делано и Артур Ротшайн.

Зонтаг [2], а вслед за ней и другие исследователи говорят о том, что участники этого проекта сильно сгущали краски, стремясь передать собственное впечатление от событий. Уолкер Эванс, Доротея Ланж и другие мастера делали по многу дублей, фотографируя своих героев, добиваясь трагического выражения в кадре. Вместо оптимистического настроения позитивного рассказа о достижениях Администрации, они пытались сформулировать свое впечатление от увиденного: нищета, отчаяние, поставленные на грань физического выживания люди. Мастера Фотодепартамента делали свои кадры, добиваясь максимальной выразительности. Они избегали оптимистических изображений, но в этом стремлении к негативному была определенная программа. То изображение, которое мы видим, не было спонтанной фотографией. Сознательно и последовательно фотографы добивались необходимого им эффекта: делали постановочные кадры, многократно их переснимали, просили своих героев позировать. Зонтаг, в частности, обращала внимание на то, что мы имеем дело с безусловной манипуляцией [2, p. 24]. Фотографы пытались реализовать в кадре свои наблюдения, что было сознательным использованием темы человеческого страдания и неблагополучия.

Помимо этики представления страдания, — а это одна из центральных проблем, когда мы обсуждаем вопрос о демонстрации трагического, — применительно к фотографии постоянно возникает другая — это проблема замысла. Что первично: идея или изображение? Существует ли намеренное стремление передать трагическую, кошмарную, чудовищную ситуацию? Мы «вчитываем» в кадр не только ситуацию, но и наши представления о ней. Или изображение обладает самостоятельным смыслом?

Эту двойственность ситуации отчасти проговаривает и реализует Стивен Шор. Его фотографические проекты не связаны с изображением боли, но они имеют непосредственное отношение к вопросу первичности идеи или картины. Его проект «Американские поверхности» (American Surfaces) был сделан в 1974 г. [20]: он делал случайные кадры в американской провинции как очень многие до и после него. На простую «мыльницу» он снимал счета от гостиничных номеров, сами гостиничные номера, дороги, завтраки в кафе и т. д. Затем, десять лет спустя, возникла необходимость переснять эти фотографии на широкоформатную камеру. Так в 1982 г. появился проект «Необычные места» (Uncommon Places) [21]. Предмет, характер, стиль изображений были сходными, но теперь на создание каждого кадра уходило по 20 минут — они перестали быть произвольными, спонтанными, случайными.

Этот декоративный по сути проект обозначил проблему, сходную с изображением травматического: вопрос первенства. Что первично: замысел или непосредственный объект, готовая идея или живое впечатление? И если мы исходим из того, что существует некая заранее продуманная программа, то возникает вопрос: «В какой момент она формируется?»

Мы сталкиваемся с ситуацией, которую проговаривают фотографы Администрации по защите фермерских хозяйств. Программа, задуманная организацией, была нарушена фотографами, которые приняли участие в ее реализации. Снимки, заказанные Фотодепартаменту, были рекламным проектом: они должны были продемонстрировать успехи правительства в аграрной и социальной политике.

Доротея Ланж рассказывала о том, как возникали ее фотографии. Сейчас не так важно, с какой идеей она ехала в американскую провинцию. Важно, что концепция ее съемки принципиально изменилась, как только она вышла из грузовика, на котором приехала.

То, что она увидела, повергло ее в состояние шока: палаточный лагерь, пыль, недавно прошедший дождь, отсутствие элементарных бытовых условий, отсутствие еды и воды, дети, беременные женщины. То, что выглядело более или менее оптимистично из относительно благополучного Нью-Йорка, становилось кошмаром по мере приближения. На фоне обвинений в подтасовке фактов, мы знаем, что основные усилия фотографов были направлены на то, чтобы каким-то образом «проекти» эти фотографии через цензуру. Они готовили аннотации к фотографиям, которые придавали кадрам совершенно иной смысл. Подписи должны были опровергнуть мрачный смысл изображения.

За этими работами стояли разные программы передачи человеческого несчастья: от стремления их подчеркнуть до желания их завуалировать. Уолкер Эванс создал из этих изображений масштабный эпический проект. Отснятый им материал вышел в 1942 г. с текстом Джеймса Эйджи под названием “Let Us Now Praise The Famous Men” [22]. В основе этого названия — библейский текст. Титул заимствован из «Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова» и мог бы быть переведен как «Воздадим хвалу славным мужам». Эванс стремился представить своих героев библейскими персонажами. В этом смысл изображений: попытка представления страданий и трагического как истории библейского масштаба. Для Эванса важна была ситуация соотношения страдания и достоинства. Смысл героического заключается в том, что люди не демонстрируют страдание — они не жалуются, они просто есть.

В фотографиях Администрации по защите фермерских хозяйств мы фактически сталкиваемся с аристотелевской фигурой понимания трагедии. Аристотель считает трагедией произведение, которое повествует о грустном или страшном — эту позицию мы обнаруживаем в его «Поэтике» [23]. По Аристотелю трагедию маркирует страдание, принадлежность мучительному и болезненному. В частности, он видит различие трагического и смешного: «Смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли» [23, с. 650]. Аристотель не говорит об аффектах. Из того, что подвластно изображению, трагедия должна содержать мысль, характеры, сказание и зрелище. Аристотель считает, что цель трагедии — события, а не персонажи. «Трагедия есть подражание не людям, а действию... а счастье и несчастье состоит в действии. Цель трагедии — изобразить какое-то действие, а не качество», — пишет он [23, с. 652]. Герои же важны как носители идей, персонажи, которые обозначают ситуации. В этом смысле аристотелевская трагедия внеэмоциональна. Она фиксирует последовательный ход событий вне зависимости от того, насколько естественными или искусственными они являются.

В наблюдении негативного, полагает Аристотель, человеку свойственно любопытство. Это несколько снижает драматический пафос и обнаруживает очевидную этическую проблему, но любопытство по отношению к трагическому позволяет делать его основной повествовательной темой, важным прецедентом — смысловым и этическим, — фактически, делает его условием существования трагедии. Для Аристотеля важна схема развития сюжета, его цельность и последовательность, а не

условность представления на сцене. Принципиально важно, что для Аристотеля трагическое не является нарушением моральных принципов. Скорее, наоборот: это попытка их сохранения в неблагоприятных фатальных обстоятельствах. «...Трагическую вину Аристотель склонен понимать вовсе не как моральное преступление, а только как случайную и непреднамеренную неудачу», — замечает А. Ф. Лосев [24, с. 570].

Лосев, в свою очередь, связывает переход от эпоса к трагедии с фактом наличия историчности, т. е. с обстоятельством появления времени. Лишенный хронологического ориентира эпос становится трагедией, как только возникает временной вектор. Эпический характер фотографий Ланж и Эванса — в их хронологической оторванности: они не привязаны к событиям или фиксированным хронологическим ориентирам. «...Возможно, что само появление трагедии вызвано обострением сознания времени у греков, так что трагедия родилась одновременно с историей», — пишет Лосев [24, с. 564]. Эпос не имеет предела во времени: действие начинается в неопределенном прошлом. Трагедия не только исторична, но и демонстрирует поступательный способ развития событий, чего нет в эпосе. Преимущество времени обеспечивает нарастание эпизодов, способствует их продвижению к высшей точке, создавая возможность повествования как такового. Последовательность трагического противоречит статике картины, изображения, фотографии. Застывшая хронология снимка приближает фотографию к сфере эпического. Но хронологическая абстракция эпоса переносит фотографию в пространство трагического: как постоянно повторяющаяся история и вечно существующее событие.

В то же время Аристотель считал, что трагедия — любое действие, завершённое в настоящий момент. Это несколько смещает акценты в понимании трагического: любое законченное событие может быть воспринято как трагедия — отчасти в силу своей завершенности. Любое повествование формирует вокруг себя трагический пафос: трагедия — это последовательность необратимых событий, а не характер их представления. «Сила трагедии сохраняется и без сценического состязания, и без актеров...», — считает Аристотель [23, с. 653]. В этом смысле фотографии Эванса — трагическая форма в силу выбранных акцентов изложения. Они соответствуют формуле Аристотеля, которая предполагает благородство, правдоподобие, последовательность и соответствие характеров. Смысл аристотелевского понимания трагедии — фатальность неудач. Они помещают героев в среду, которая устроена по другим принципам, нежели действительность, — в среду эпическую. Снимки Администрации по защите фермерских хозяйств не соответствуют формуле достоверного. Они становятся эпизодом греческой трагедии. Их замысел — очищение чувства через сострадание и страх.

Фотография: эпос и трагическое

В сущности, Аристотель проводит очень приблизительную границу между трагедией и эпосом. Он говорит об их сходстве, считая основными принципиальными несовпадениями объем и наличие нескольких повествовательных линий. Эпопея отличается от трагедии «единообразием метра, повествовательностью, да еще

объемом, поскольку трагедия обычно старается уложиться в круг одного дня или выходить из него лишь немного; эпопея же временем не ограничена» [23, с. 651]. Принципиальная разница — хронологическая. Трагедия выстроена во времени, эпос — нет. Аристотель настаивает на том, что и трагедии, и эпосу свойственны начало, середина (кульминация) и финал, но, в сущности, это не так. Эпос не знает последовательности, его действие — одновременно и одномерно, оно не разделено хронологическими этапами. Его действие недифференцировано, он совершается сразу в одной точке, вне понятий «раньше», или «позже». Смысл эпоса — в принадлежности страдания вечности. Масштаб эпоса — в хронологической тотальности: страдание абсолютно, оно не разделено на стадии, этапы или фазы. Трагическая связка существует в любой точке эпического повествования, но она не привязана ни к моральной стратификации, ни к сострадательной оценке происходящего. Эпос не знает жалости.

Сходные наблюдения высказывает Жан Бодрийяр в своей работе «Фотография, или письмо света» [25]. Он говорит о том, что в снимках мы сталкиваемся с феноменом новой моральной антропологии. В них идея реального человека демонстрируется через страдание. А страдание и боль есть, по сути, критерий подлинности — что, в свою очередь, размывает гуманистические основы. Если представления о подлинном человеке связаны с травматическим и трагическим, то мы неизбежно сталкиваемся с тем, что и реальность, и изображение должны становиться все более и более радикальными. Бодрийяр иронично замечает, что сегодня на каждого нищего приходится пять фотографов, которые стремятся его сфотографировать. Но это не приближает нас к реальности, а отдаляет от нее. Изображение лишается своей оригинальности, а его восприятие — непосредственности. «Мы разворачиваем процедуру исчезновения реальности под нажимом чересчур обильных изображений. <...> Фактически, реальность гораздо меньше освещается, чем изображение»¹, — пишет он [25, р. 178]. Его основная претензия к натуралистической фотографии заключается в том, что фотографы исходят из заранее заданной программы, поэтому натуралистическое изображение не достоверно, а фантазийно, его психологизм и претензии на объективность — безосновательны. Психологизм и трагичность реалистической фотографии Бодрийяр считает одной из форм насилия — насилием над реальностью. Она сохраняет внешнюю оболочку, но утрачивает внутренний смысл.

В качестве альтернативного примера Бодрийяр приводит фотографии Майка Дисфармера, сделанные в Арканзасе в 1930–1940-х годах. Дисфармер был владельцем небольшого ателье в городе Хебер Спрингс и делал портреты горожан и сельских жителей, из года в год он фотографировал местных фермеров. Его работы не были широко известны и не рассматривались как художественный материал при жизни фотографа — эти снимки были обнаружены после смерти мастера и оказались вплетены в художественный контекст. Бодрийяр обращает внимание, что эти фотографии герметичны по своему характеру: мы ничего не знаем ни об этих людях, ни об обстоятельствах их жизни. Мы ничего не знаем о том, как протекает их жизнь, как протекает их страдание. Эти снимки не предполагают сопричастности тем героям, которые на них изображены. Эти люди принимают участие в ритуале,

¹ Иноязычные источники цитируются в переводе автора.

который не учитывает жизнь и не предполагает использования жизненных или бытовых сцен.

Снимки Дисфармера не скрывают своего постановочного характера. Они — абсолютно безличны, имперсональны, мы можем описать костюм изображенных людей, но ничего не можем сказать об эмоциональном или этическом наполнении жизни, которую они ведут. Бодрийяр обращает внимание на то, что герои Дисфармера отсутствуют там, где протекают их страдания. Эпический характер этих изображений связан с редукцией эмоциональных рефлексий, с отсутствием демонстративного психологизма и сострадания. Дисфармер поднимает своих героев от стадии страданий до уровня трагедии, превращая их в имперсональных абсолютных героев. Эти изображения «раскрывают то, что не морально и не объективно. Они показывают... бедственную часть реальности... что есть нечеловеческое в нас и в чем отсутствует значение» [25, p. 181]. Для Бодрийяра эти снимки — положительный пример: они таковы, какие есть.

О спекуляциях на теме страдания пишет Дитмар Кампер: «Тема “насилия” стала конъюнктурной» [26, с. 102]. Внеэмоциональность трагического не является способом игнорировать насильственное или болезненное. Это попытка уберечь масштабную тему негативного от смысловой и этической девальвации. Попытка сохранить тотальный драматизм эпоса приводит к редукции эмоциональной составляющей.

Здесь мы сталкиваемся еще с одним аспектом представления несчастий и трагического: в некоторых случаях представление страдания есть культурный стереотип. Мы понимаем и оцениваем ситуацию как трагическую, исходя из культурных предпочтений и приоритетов того общества, в рамках которого находимся, исходя из тех социальных ограничений, в которых пребываем. Сходную мысль Бодрийяр высказывает в другой своей работе «К критике политической экономии знака» [27]. В частности, говоря о монетарных рамках, он обращает внимание на условность нижнего предела человеческого выживания: он неизвестен — эта неопределенность была слабым местом всех социальных теорий. «Что более серьезно — потеря статуса, социальное ничтожество или голод?» [27, с. 76]. Но в этом наблюдении — еще одна важная мысль: условность неудачи, фатального, трагического.

В разных обстоятельствах и в разных социальных структурах идея страдания и трагического связана с разными ситуациями. То, что в одном случае будет идентифицировано как несчастье, в другом — может остаться незамеченным. Любое изображение трагического есть проекция условной цивилизационной константы или обстоятельства данной конкретной культуры. В конечном итоге, восприятие темы страдания, негативного и трагического, претерпевает изменения даже в рамках европейской культуры на протяжении относительно небольшого промежутка времени.

В качестве примера можно привести наблюдение Мишеля Фуко в его «Истории безумия в классическую эпоху» [10]. Он обращает внимание на то, что мы наблюдаем формирование нового отношения к бедности, которая до определенного момента считалась достойным состоянием и превратилась в трагедию нищенства за относительно короткий отрезок времени. Это произошло на протяжении XVII–XVIII веков.

Этот дисбаланс дает о себе знать, когда мы сталкиваемся с другими культурами, которые опознаем как чужие, другие или экзотические. Например, снимки Джона

Томаса, английского фотографа XIX века, который очень много фотографировал на востоке. В его снимках, сделанных около 1874 г., отражены европейские представления о различных жизненных обстоятельствах и ситуациях. Многие сюжеты и обстоятельства, которые европейским зрением оцениваются как дискомфортные и фатальные, с точки зрения местных культур таковыми, скорее всего, не были. Они оставались существованием в пределах нормы.

Трагическое и насильственное

Мы сталкиваемся со шкалой оценок, которую не до конца понимаем. Что человек оценивает как достойное, и что — как мизерабельное, унижительное? Что составляет основу системы ценностей и предпочтений того или иного общества? Градация может быть велика. Многие обстоятельства, которые с точки зрения общепринятых культурных стандартов не являются негативными, остаются таковыми для индивида. Поэтому когда мы говорим о проблеме изображения страдания на фотографиях, возникает еще и другая дилемма: что достойно, и что — нет, что есть предмет гордости, и что является формой унижения.

Когда мы пытаемся идентифицировать трагическое и недостойное в рамках человеческой этики, мы сталкиваемся с проблемой идентификации ценностей. Если существует набор обстоятельств, который мы оцениваем со знаком «минус», значит существуют условия, к которым мы стремимся, и которые представляют для нас объект желания. Здесь мы попадаем в сложную ситуацию. Ее неочевидность связана с тем, что на протяжении веков идея ценности по умолчанию рассматривалась как положительная единица. Подавляющее большинство этических систем исходят из предположения, что вектор человеческого стремления есть позитивное направление.

Ситуация, которая стала очевидной в результате усилий Фрейда и Лакана, говорит о том, что человеческие желания не всегда позитивны. Фрейд обсуждал проблему достойного и недостойного [4]. Лакан задает другой вопрос: «Действовал ли ты в согласии со своим желанием?» [6, с. 396]. И это — не этический вопрос: ответ на него предполагает размытую моральную позицию. Мы можем отдавать себе отчет в том, что вещи, к которым мы стремимся, — неправильны, недостойны. Но мы не можем ничего сделать с фактом, что действительно этого хотим. Желание можно задавить, поставить его в зависимость от социального кодекса, но оно не перестанет существовать.

Это обстоятельство, на которое обращает внимание Дитмар Кампер в работе «Взгляд и насилие» [26]. Тезис Кампера: несмотря на многочисленные попытки преодоления насилия, человечество ничего не добилось. «Как и прежде остается загадкой, почему после нескольких тысячелетий пацификации человечества все более настоятельно приходится констатировать неожиданно сильный всплеск насилия по земному шару», — пишет он [26, с. 102]. Человечество снова и снова сталкивается с насильственными эпизодами, которых, по идее, не должно быть: слишком много последовательных усилий было потрачено на их преодоление. Смысл развития человеческого можно свести к редукции насилия. «Глубинным смыслом категории про-

гресса было то, что эволюция и развитие сходятся к совершенству умиротворенного человечества», — замечает Кампер [26, с. 103].

Насилие всегда архаично, оно поддерживает связь человечества с внеисторическим. Насильственное обнаруживает то древнее, что есть в человеческой природе. Дело не только в поступательном развитии от состояния дикости к цивилизованности. Стремление к насилию — компонент, который сохранен в человеческом характере, и способы его преодоления остаются такими же древними, как и само насилие. Насилие и сопротивление ему — обстоятельства, которые приобщают человечество к древности существования и к древности доисторического. Способы преодоления чудовищного в человеческой природе — приручение, дисциплина и нормализация, т. е. внешнее насилие, которое выражает себя в перманентном наблюдении. «В цивилизации прогресса насилие манифестирует себя во взгляде», — говорит Кампер [26, с. 105]. Речь идет о паноптизме, где концентрированная воля сюзерена заменена рассеянной дисциплинарной властью. И в этом смысле фотография всегда насильственна, всегда остается элементом внешнего наблюдения.

Цивилизация придумала множество культурных и общественных институтов, которые пытаются преодолеть и редуцировать ситуацию неконтролируемого насилия. Проблема в том, что факт наличия этих институций приводит к обратному результату. «...Уменьшение насилия, на которое надеялись, привело к его интенсификации, истинные причины которой по-прежнему не ясны. Во всяком случае ожидаемое со всех сторон медиальное примирение не наступило», — пишет Дитмар Кампер [26, с. 107].

Существует система наблюдений, которая связывает насилие и собственность. Людвиг фон Мизес [28] говорит о том, что стремление к насилию связано с необходимостью оперировать имуществом, что любое обладание имеет в своей основе насилие и присвоение. «Вся собственность имеет начало в захвате и насилии», — пишет он [28, с. 33]. И здесь же замечает: «Поскольку собственность не является чем-то независимым от воли и действий человека, невозможно представить себе иного способа возникновения собственности, как присвоения ничьих благ» [28, с. 33]. Возникает имущественное неравенство, имущественный прецедент, который становится источником конфликта. «Все насилие направлено на собственность других. Личность — ее жизнь и здоровье — становится объектом атаки, поскольку она препятствует приобретению собственности», — замечает Мизес [28, с. 34]. Проблема в том, что источником насилия становится не только собственность: в некоторых случаях насилие немотивировано и в силу этого — плохо поддается контролю.

Лакан ставит проблему несколько иначе. Если мы поднимаем вопрос о соответствии наших действий и наших желаний, то прежде чем их преодолеть, их следует осознать. И тут мы приходим к довольно парадоксальной ситуации: ценность — далеко не всегда позитивное обстоятельство и качество. По умолчанию считается, что она обладает положительным вектором, но это представление обманчиво: нас влечет негативное. В своем VII семинаре Лакан [6] рассматривает обаяние негативного с точки зрения привлекательности проступка. Он говорит о том, что негативное становится целью, к которой стремится индивид; оно кажется ему интересным. Лакан обращает внимание на то, что интерес к добродетелям отсутствует на уровне клинической практики: «...разве не интересно было бы задаться вопросом о том,

что само отсутствие у нас интереса к так называемой науке о добродетелях... может значить?» [6, с. 18].

В этом смысле этика становится мифологией ограничения. Лакан вспоминает идею Аристотеля, для которого этика была безоговорочно связана с идеей стремления к положительному. Здесь он говорит о «Никомаховой этике» [29] и замечает: «У Аристотеля, этическая проблема — это проблема блага» [6, с. 19]. Но в то же время Лакан отмечает, что проблема морали у Аристотеля — это идея характера и личности. Нарушение этической системы связано с растворением аристократической фигуры господина, которая редуцируется и фактически исчезает во времени Фрейда. Здесь позиции желания и блага расходятся — благо уводит человека в сторону символического. «Принцип удовольствия толкает человека на поиски не чего иного, как возвращения знака», — замечает Лакан [6, с. 22].

Обращение к действительности требует ограничения принципа удовольствия. Вспоминая Фрейда, Лакан говорит: «...все, что направлено к реальности требует... понижения тона — умерения того, что является, строго говоря, энергией удовольствия» [6, с. 23]. Негативное и желанное становятся объединенными запретом. Но желание часто неясно, невыразимо и химерично. Оно неочевидно и отчасти поэтому — сумеречно. «По ту сторону принципа удовольствия является нашему взору тот темный лик — настолько темный, что мог предстать в глазах некоторых несовместимым не только с биологической, но и с научной мыслью вообще» [6, с. 29]. Иными словами, он связывает желание с негативным и насильственным.

Представление о негативном как о ценности связывает нас с идеей существования. Трагическое, болезненное есть сама неумолимость бытия, полагает Эммануэль Левинас [11]. Страдание опознается как ценность в силу того, что оно связано с существованием и маркирует его. «Вся острота страдания — в невозможности отступления. Это загнанность в жизнь, в бытие. Страдание в этом смысле есть невозможность уйти в ничто», — пишет он [11, с. 68]. Одна из фатальных и абсолютных сторон страдания — его близость смерти. Это делает страдание безвыходным: оно обозначает существование, но грозит исчезновением. «Мы на пороге события по ту сторону...» [11, с. 68]. Таким образом, негативное подразумевает принадлежность к сакральному.

Страдание и его исход имеют отношение к сокрытому, к тайне, к секретному. Отношения со смертью подразумевают, что «субъект вступил в отношение с чем-то, из него самого не исходящим. Можно сказать, что он вступил в отношение с тайной» [11, с. 68]. Трагическое привязывает наше Я к бытию, и в то же время не поддается контролю — оно фатально, оно демонстрирует герметичность будущего, оно связано с секретностью судьбы. Силу обстоятельств, чья непреодолимость обозначена еще Аристотелем, сложно контролировать. Трагическое — это проявление судьбы, но судьбы, которая связывает нас с действительностью. Трагическое — это столкновение с сумеречным, лишенным освобождения. «Нам следует начинать анализ не с ничто смерти, о котором мы ничего в точности не знаем, а с ситуации, где появляется нечто абсолютно непознаваемое, а стало быть, чуждое всякому свету», — замечает Левинас [11, с. 70].

Страдание как экзотическое

Для фотографии страдание и боль обладают еще одним оттенком смысла: это интерес к экзотике. Фотография сделала на это ставку. Стремясь осознать собственную идентичность, определяя свои базовые принципы, фотография рано поняла оторванность от идеи возвышенного. Она стирает разницу между возвышенным и заурядным, нарушает иерархический принцип. Фотография — это система, которая уравнивает в правах компоненты, которые могли бы выстраиваться в определенной иерархической последовательности, занимая приоритетные позиции в нашем сознании.

Смысл снимка в том, что он стирает разницу между возвышенным и повседневным. Что делает фотография? Она превращает возвышенный объект в кадр, стоящий в общем ряду многих других. И в то же время она маркирует предметы повседневной жизни как значимые. Есть ли причины отдавать предпочтение одному предмету по сравнению с другими? Тем не менее мы почему-то делаем этот выбор, фотографируем тот объект, а не этот? Почему? На это может быть множество причин. Когда мы фотографируем, мы маркируем предметы как значимые. Таким образом, мы видим, как фотография уничтожает иерархический принцип: великие архитектурные памятники и уличные бродяги становятся равными по своему статусу.

С момента своего возникновения фотография была заинтересована в экзотических сюжетах, видела свою миссию в приближении к экзотическим темам. Одним из таких маргинальных сюжетов стала мизерабельность, неблагополучие, ситуация жизни «на краю» или за его пределами. Мы снова можем вспомнить кадры Джона Томпсона, снятые в 1871 г. в Китае [30]. И его же снимок, сделанный в те же 1870-е годы на окраине Лондона [31]. Нищета становится объектом социальной критики и свидетельством нарушения стандартов — бытовых, культурных, цивилизационных. В объективе Томпсона ненормативное состояние является экзотическим обстоятельством. С точки зрения несоответствия норме и окраины Лондона, и Китай были идентичными темами. Страдание, бедность, мучения были фактами нестандартного.

Попытка нарушения стандартов приводит к истреблению нормы. Понятие нормы утратило внятные очертания. Что есть норма и что ей противостоит? С точки зрения классической фотографической традиции современная фотография — это абсолютное нарушение всех принципов. Не существует представления о фотографическом каноне, который можно было бы рассматривать как единственный. Не существует стандартных или нормативных форм представления трагического — так же как не существует стандарта трагических ситуаций и обстоятельств.

Этика сострадания: идея Нового времени

Рассматривая вопросы травматического, трагического, болезненного не будем забывать, что помимо проблемы потребления страдания существует проблема его демонстрации. Насколько допустимо в рамках европейской культуры демонстрировать состояние неудач? Насколько возможно говорить о собственных страданиях

или обнаруживать их? Насколько в рамках нашей этической системы может быть представлено или манифестировано страдание? Здесь мы сталкиваемся с любопытным явлением: идея сопереживания тяжелому, болезненному, травматическому далеко не всегда воспринималась как норма. Сострадание не всегда казалось необходимым и достойным. Использование темы трагического, размышление и рефлексия на темы болезненного — это факт истории Нового времени.

Мы можем вспомнить три характерные работы, которые были написаны по этому поводу на протяжении XX века: тексты Сьюзан Зонтаг [1], Ханны Арендт [32] и Симоны Вайль [33]. Одна из этих книг — неоднократно упоминаемый текст Сьюзан Зонтаг «Когда мы смотрим на боль других» [1]. В своей работе она делает важное наблюдение. Зонтаг обращает внимание на то, что на протяжении долгого времени война считалась нормой, а мир, напротив, был исключением, тревожной аномалией. Война с ее страстями и болью, жестокостью и ненавистью на протяжении долгого времени воспринималась стандартной ситуацией. Зонтаг опирается на пример античной культуры, обращаясь, в частности, к «Илиаде» Гомера [34].

Сходные высказывания и сходную идею мы находим у Ханны Арендт. В эссе «Мысли о Лессинге: о человечности в темные времена» [32] она замечает, что в первых, этика сострадания и система моральных запретов долгое время не распространялись на военные конфликты: обстоятельства жестокости войны казались абсолютной нормой. Во-вторых, она полагает, что выражение страдания и боли воспринималось недостойной ситуацией. Статус страдания и статус выражения страдания в античной культуре был очень низок: зазорная вещь, которой следует избегать, и которая никак не может быть связана с чувством собственного достоинства.

Симона Вайль, «Илиада или поэма о силе» [33]. Аналогичная картина. Вайль говорит о том, что центральными темами «Илиады» являются сила, война, прославление силы, а не этических норм. «Илиада» не рассматривает вопросы этики — или рассматривает их в крайне редуцированном варианте. «Подлинным героем, подлинным субъектом, который находится в центре внимания “Илиады”, является сила. Сила, которая захватывает мужчину, сила, которая его поработочает, сила, перед которой сжимается человеческая плоть. В этом произведении... человеческий дух показан началом, сформированным в своем отношении к силе, и человек, ослепленный ее мощью, предполагает, что может справиться с той, которая деформирует его своим масштабом», — пишет Симона Вайль [33, р. 6].

Эти авторы обращают внимание, что в древнегреческом эпосе насилие изображено последовательно, полно и жестоко, без намека на жалость и сострадание. «В кульминационных сценах “Илиады” — пишет Зонтаг, — Война представлена как занятие мужчин, предающихся ему жестоко, продолжительно, не задумываясь о страданиях, которые они причиняют; и для того, чтобы выразить войну словами или описать ее в образах, требуется сильное и решительное отстранение, беспристрастность» [1, р. 3]. Один из принципиальных вопросов — как это страдание представляется и как оно переносится? Он является важным элементом эпической культуры, на котором построено европейское понятие нормы. Каким образом переносятся мучения эмоциональные и физические? Умение сопротивляться страданию, ему противостоять, или, по крайней мере, его не демонстрировать — фактор, который отличает героев от недостойных. Это барьер, по которому проходит гра-

ница эпического мира: невосприимчивость к страданию и боли является основой, которая отличает героическое.

Эмоциональное и трагическое: изображение и текст

Тема трагического находит свое развитие в работах Лессинга. Проблеме выражения страдания, эмоционального напряжения в изображении и в тексте (в частности, в античной культуре) посвящена его работа «Лаокоон или о границах живописи и поэзии» [35]. В этом тексте объединены две интересующие нас темы. Во-первых, представление страдания и боли. Лессинг обращает внимание на ту же ситуацию жестокого представления боли и отсутствие сострадания применительно к ней. Второй момент, о котором говорит Лессинг (и который будет очень важным для развития последующих теорий визуального), — различие между выражением страдания в литературном тексте и в изображении. Лессинг пишет о том, что картина и фраза исходят из принципиально разных возможностей. Речь и текст обладают возможностью развиваться во времени, в то время как изображение — одномоментно. В силу этого у изображения нет возможности передать историю развития сюжета с момента ее зарождения до кульминации и завершения.

То, с чем имеет дело художник или фотограф, — это завершенная ситуация, завершенное изображение, завершенный факт. Изображение — это законченное событие. Работа, о которой идет речь, была написана в середине XVIII века, в 1766 г. Текст связан не с фотографией, а с изображением вообще — во времена Лессинга фотографии не существовало. Он говорит о живописном произведении, обнаруживая в нем эту ключевую проблему, принципиальное отличие от нарративного произведения — текст и речь обладают протяженностью во времени, а изображение — нет. Изображение фиксирует отдельный момент. В силу этого сюжет по-разному развивается на изображении и в тексте.

Возникает вопрос: Как должно быть представлено страдание, как должно быть обозначено эмоциональное напряжение, если мы хотим передать состояние сильного переживания?. С текстом все более или менее понятно: существует развитие события, от начала и зарождения эмоции. Затем сцена развивается к своей высшей точке. Лессинг предполагает, что единственный разумный выход — избегать изображения страдания. Эмоциональный экстаз, высшая точка, наблюдение ситуации в ее крайности — это недостойный прием. Ситуация должна быть показана на стадии своего зарождения, в обстоятельствах скрытого намерения. Он обращает внимание на то, что в греческом полисе живописцы, изображавшие мучения, не пользовались никаким почтением. Лессинг настаивает на том, что греки видели смысл искусства в красоте [35]. Они полагали задачей искусства — обращать внимание на красивое, на прекрасные стороны жизни. Все, что связано с болью и страданием, — находится за пределами искусства. Определению красоты уделяет внимание Платон. В его работах прекрасное является одной из главных феноменологических проблем, а красота — это качество предмета, его внутренняя идея [35].

Лессинг, в свою очередь, говорит о том, что вообще живопись и скульптура не должны стремиться к выражению страдания и боли в их крайней точке. Это связано

с моментальным характером скульптурного или живописного произведения: стремясь передать трагическое или возвышенное, картина, изображающая страдание, создает непристойное или дурное. Греческая стратегия представления трагического заключается в обозначении ситуации в момент ее зарождения. Термин, который задан у Лессинга — «момент зарождения жизни» или «фертильный момент». Он говорит о том, что сцена может быть изображена в миг колебания и сомнения: мы наблюдаем ситуацию и домысливаем дальнейшее изменение обстоятельств. Лессинг предлагает «спрятать» часть сцены и часть сюжета в воображении. Зритель должен домыслить ситуацию, представить, каким образом она будет развиваться. Это делает сцену сложной и интересной.

Трагическое и «решающий момент»

Идея фертильного момента оказалась для фотографии важной отправной точкой. В том числе и потому, что «Решающий момент» (Decisive Moment) Картье-Брессона [36] возник как термин, заимствованный у Лессинга. Само словосочетание, использованное Картье-Брессоном, было взято из текстов кардинала де Реца [37]. «В мире нет ничего, в чем не было бы решающего момента», — эта фраза выбрана эпиграфом книги Картье-Брессона [36, р. 3]. В отличие от Лессинга и Картье-Брессона, де Рец говорит о другом: все моменты едины, все события и обстоятельства равны по своей значимости. Не может быть никакого полноценного выбора по той простой причине, что каждое событие или явление по-своему уникально. Картье-Брессон, напротив, настаивает на принципиальном отличии одного момента по сравнению с другим.

Совпадение идеи решающего и фертильного моментов — обстоятельство, на которое обращает внимание Клаус Хонеф [38]. По его мнению, оба концепта родственны: в основе одного и другого — развитие ситуации в контексте времени. Идеи «моментов» у Лессинга и Картье-Брессона действительно близки. Фактически, Картье-Брессон продолжает рассуждения Лессинга: моменты не равны между собой. Один момент интересен для изображения — другой нет, один момент решающий — другой не заслуживает внимания. Так же, как и Лессинг, Картье-Брессон говорит о развитии сюжета от зарождения до кульминации. Единственное, в чем они не совпадают — это этическое отношение к идее решающего момента. Лессинг считает изображение кульминационного момента делом недостойным, по мнению Картье-Брессона, напротив, это единственно возможный способ создания фотографии. В данном случае не так важно, что «Решающий момент» — не оригинальное название книги, оно было предложено английским издателем. Изначально Картье-Брессон издал свою работу под названием «Изображения налету» (Images à la sauvette) [39], но идея решающего момента проговаривается в тексте вне зависимости от того, отражена она в названии или нет: Картье-Брессон использует идею момента как основную. То, каким образом Картье-Брессон описывает «Решающий момент», связывает его с лессинговским «мгновением зарождения жизни».

В момент перехода от классического искусства к изображению XX века происходит важный перелом. С момента зарождения жизни изображение приходит к принципиально новой идее, когда ситуация представлена в своей высшей точке. Задача

фотографа — дождаться того самого «решающего момента», когда обстоятельства достигают своего апогея. Картье-Брессон говорит о том, что удачно пойманное время обеспечивает сразу все преимущества — и визуальные, и содержательные: композицию, равновесие, эмоциональное напряжение. Идеи Лессинга и Картье-Брессона противостоят друг другу, но связаны идеей «момента». Одна и та же идея по-разному решается в классическом искусстве и в рамках фотографического пространства XX века.

В этой позиции Картье-Брессона есть мистический оттенок. Он верит в то, что использование разных мгновений времени обеспечивает разные последствия, он верит в сакральную силу момента так же, как можно верить в судьбу. Два разных момента обладают разными событийными перспективами и векторами. Выбранное мгновение обладает тайной, которая может быть если не дезавуирована, то, по крайней мере, — замечена. Решающий момент — это обнаружение тайного и секретного. В идее решающего момента есть элемент сакрализации, тайной мистерии. Это понимание того, что таинственное и священное сосредоточено в одном единственном мгновении времени. И в этот момент должен быть сделан снимок.

Этика, сострадание и фигура аристократического

Опыт античного представления трагического сводится к тому, что демонстрировать страдание — недостойно. В «Илиаде» [34] Приам запрещает троянцам оплакивать мертвецов. Стремясь подчеркнуть «цивилизованность» ахейцев и «варварство» троянцев, Гомер подчеркивает то обстоятельство, что ахейцы выступают в полном безмолвии. Они не обнаруживают эмоций и напряжения, не демонстрируют своих переживаний, в то время как троянцы кричат. Наиболее сильная сцена, где страдание и боль скрыты и остаются невыраженными, — это бой за тело Патрокла. Она разворачивается практически в полной тишине. Ее характеризует два момента: внешняя сосредоточенность и абсолютная безжалостность. Она приводит нас к мысли, что идея сострадания и сочувствия напротив развивается как один из демократических институтов.

Сострадание — во многом, демократическая идея. Она подразумевает отношение к человеку, как к равному. Это наблюдение обозначает, например, Аврелий Августин. Он связывает сострадание с идеей дружбы. «Сострадание ведет свое начало из источника дружбы», — говорит он [13, с. 499]. Сострадание подразумевает сопричастность героям, которые испытывают страдание. И в то же время сострадание предполагает принадлежность гуманистическому концепту — оно связано с идеей человеческого. Понимание того, что страдание носит эгалитарный характер и адресовано всем, беспокоит Лессинга [35]. Сострадание смешивает добро и зло, оно не разделяет дурное и доброе. Мы испытываем сострадание по отношению к злодею, что ставит под вопрос гуманистическую идею сострадания, и разрушает ее в том случае, если в сочувствии отказано. О сходных вещах упоминает и Ханна Арендт [32]. Вспоминая Анри Руссо, она говорит о том, что в XVIII веке человеческое манифестировалось через сострадание: «В восемнадцатом веке величайшим и исторически самым влиятельным адвокатом этого вида человечности был Руссо, для которого общая всем людям человеческая природа проявлялась не

в разуме, а в сострадании, во врожденном неприятии, как он писал, вида страдающего ближнего» [32, с. 22]. И Лессинга, и Ханну Арендт беспокоит, что сострадание не избирательно.

Факт сострадания исключает категорию аристократического, предполагает, что мы с одинаковой жалостью относимся и к жертвам, и к мучителям. Мы адресуем им один и тот же эмоциональный жест. Руссо полагал, что человеческое объединяется не разумом: сострадание — и есть тот опыт, через который идентифицируется «человеческое». Это и есть один из вопросов, который остается для нас неразрешимым. Мы не понимаем границы человеческого, не понимаем, с чем связана наша принадлежность человеческому как виду. С разумом? С сознанием? С восприятием? С фактом наличия языка?

Проблема понимания гуманистического через сострадание — это вопрос возникновения этики. И проблема определения того, может ли этическая фигура быть свойственна нечеловеческим сообществам. Классические произведения европейской литературы (в человеческой принадлежности которых нет сомнений) представляют совершенно другую форму отношений к состраданию и трагическому.

Сострадание — есть уравнивающий принцип, принцип эгалитарный, демократический. Уважение и почтение к врагу не имеет ничего общего с демократической фигурой. Уважение — это дистанция, это выстраивание барьера. В уважении к противнику нет намерения воспринять его обстоятельства как часть «своего». Сострадание, напротив, предполагает, что чужая боль воспринимается как своя собственная. В данном случае не важно, о какой стороне идет речь. Античная культура считала выражение страдания вещью недостойной. Эта фигура возникает в разных источниках, в том числе у Цицерона, который говорит о том, что «если мы имеем дело с больным, который лежит и все время стонет... в конечном итоге, мы предложим больному замолчать и потерпеть» [40, с. 245].

Трагическое и должное

Этика выражения трагического подробно рассматривается в «Тускуланских беседах» Цицерона [40]. Основные тексты, посвященные теме страдания — первые три книги этого произведения. Одна посвящена презрению к смерти, вторая — физической боли, и третья — моральному страданию и утешению в горе. По мнению Цицерона, выражение страдания неприлично, оно не подобает людям достойным. Неспособность скрыть страдание — удел изнеженных. «Терпеливо сносить — этого достаточно», — замечает Цицерон во второй книге «Тускуланских Бесед» [40, с. 240]. И далее продолжает: «Ибо если кажется тебе позорным для мужчины стонать, стонать, вопить, сетовать, терять от боли мужество и силу, а нравственность, достоинство, пристойность ты хранишь и блюдешь, меряешься по ним и сдерживаешь себя, — тогда и боль, конечно, отступит перед доблестью и ослабеет перед собранностью души» [40, с. 240].

Презрение к боли, нежелание ее обнаруживать есть презрение к человеческому ничтожеству. Большой пассаж — фактически вся первая глава «Бесед» — посвящен смерти, но Цицерон не рассматривает страдание как нечто, неизбежно имеющее отношение к умиранию. Обсуждение фигуры смерти и страха перед ней также

не имеет никакого отношения к физическому страданию или к физической боли. Здесь Цицерон упоминает платоновского «Федона» [41] — одну из первых европейских работ, посвященных теме смерти. Она рассматривает проблему умирания в связи с идеями существования и отсутствия, поту- и посюстороннего. Ужас смерти в понимании Цицерона происходит из идеи бытия и его прекращения. Страх перед смертью продиктован тем обстоятельством, что «что-то перестает быть», и в представлении Цицерона не связан с физической болью. Любопытно, что фотография приняла самое непосредственное участие и в ослаблении фигуры смерти, и в истреблении идеи бытия. Фотография сняла проблему существования и несуществования, она сместила акценты в вопросах взаимоотношения со смертью: фотография приблизилась к тому, чтобы сделать существование и смерть условными понятиями.

Вторая книга «Тускуланских бесед» — о достоинстве сопротивления физическому страданию. Здесь Цицерон говорит о противостоянии боли. «Жестоки гладиаторские зрелища... но это лучший урок мужества против боли и смерти», — пишет он [40, с. 247]. Проявление мужества Цицерон видит в двух обстоятельствах: презрение к смерти и презрение к боли. Сопротивление боли — сопротивление недостойному, сопротивление позору. Главное в противодействии боли — умение владеть собой. Сопротивление боли Цицерон связывает с понятием долга. «Напряжение души необходимо при исполнении всякого долга», — пишет он [40, с. 247], и тут же вспоминает, что выражение страдания и неумного плача на похоронах было запрещено законом «Двенадцати таблиц». Чувство долга, ответственность он считает главными стражами достойного, а демонстрацию страдания — одним из способов его разрушения. Сопротивление боли — не внешняя фигура, оно не совершается на показ, это — форма самодисциплины, внутреннее требование.

Изображение и демонстрация страдания, по словам Цицерона, связаны с еще одним обстоятельством европейской культуры, а именно с фигурой ответственности. Описание этого феномена мы находим в работе Жака Дерриды «Дар смерти» [42]. Он обращает внимание, что ответственность есть некая попытка преодолеть и упорядочить хаос, из которого складывается человеческое существование. Он рассматривает ответственность как опыт, который складывается за пределами знания и норматива. В ответственности нет уверенности, в ней всегда есть возможность. Деррида замечает, что в ответственности опыт абсолютного решения происходит за пределами аналитического понимания и установленного стандарта [42, р. 5]. Она подразумевает погружение в абсолютный риск в отличие от знания и уверенности. Ответственность — форма опасности. И в то же время она сродни религиозности: ответственность и вера исключают знание и власть. Ответственность противостоит демоническому. И в то же время связана с мистерией жертвенного дара. Это одновременно волевая и религиозная, рациональная и мистическая форма.

Ответственность — всегда вопрос личного решения, стремление принять на себя те или иные обстоятельства, тот или иной дискомфорт. Европейская история, факт историчности, да и событие само по себе есть продукт ответственности. В том смысле, что и событие, и история — итог принятия решений, итог волевого усилия и действия. Ответственность предполагает принятие на себя трагического.

Ответственность — сингулярная фигура, она предполагает отношения индивидуального, единичного. Деррида соотносит фигуру ответственности с зарождением

европейского индивидуализма. Генезис ответственности связан с генеалогией субъекта, который говорит о себе Я, отождествляет себя со свободой и единичностью. Представление о человеке как о личности развивается по мере того, как складывается идея ответственности. Европейская культура воспринимает личность как внутреннюю территорию, как сокровенное, как тайну. Основой европейского представления об индивиде Деррида считает пещеру Платона — тайное пространство иллюзий и сокровенного, в котором пребывает человечество [42, р. 8]. Из этой секретности и сингулярности возникает личность — как результат принятия на себя решения и ответственности.

Ответственность — скрытая мистерия, внутренняя тайна, на которой покоится европейское сознание. Она противостоит культуре и цивилизации демонического, которое вне ответственности. Демоническое не знает границ, не знает должного, оно импульсивно и тотально. Идея изображения страдания есть представление демонического, поскольку страдание безответственно. Страдание, его выражение и наблюдение не подразумевает готовности отвечать за произведенные действия. Выражение страдания предполагает перенос ответственности на Другого. Оно подразумевает насильственное погружение Другого в сферу ответственности и долга. Оно обрекает Другого на действия, которые не являются результатом его собственного решения. Наблюдение страдания исключает действие. Созерцание чужой боли есть, по сути, отказ от ответственности. Нарушение принципа ответственности и долга — вот главная претензия, обращенная к фотографии. Наблюдение чужого страдания не предполагает действий, предпринимаемых ради его ликвидации. В этой ситуации заложен определенный парадокс: идея страдания нарушает фундаментальный принцип европейской культуры — фигуру ответственности, — и в то же время трагическое, болезненное есть основа европейской этики.

Демонстрация страдания поднимает и еще одну проблему: «Что мы можем с этим сделать?» Это вопрос определения социальных позиций, его задает Сьюзан Зонтаг в своей работе «Когда мы смотрим на боль других» [1]. Наблюдение или изображение страдания — это вопрос коллективного действия и общественного приговора. Когда мы видим сцену насилия и смерти на фотографии, такое изображение, являясь документом, всегда выглядит обвинением. Проблема фотографии в том, что интонация этого приговора не всегда однозначна. Не всегда понятен ни предмет обвинения, ни его адресат. Смысл фотографического сообщения ускользает, его симпатии и цели условны: и в этом смысле фотография пугает. Фотография смещает акценты этических позиций.

Мы знаем много примеров, когда обвинение было частью политической программы. Фотографии, сделанные в немецких лагерях в 1945 г., или фотографии Дмитрия Бальтерманц, запечатлевшие обвинения Второй мировой войны, — это обвинения. Это политический проект. Но что делать, если нет фигуры обвиняемого? Фотографическое изображение страдания приводит нас к тому, что нет никого, кому мы могли бы адресовать зрелище мертвых растерзанных тел. Кого мы хотим обвинить? Это вопрос звучит у Сьюзан Зонтаг [1]. Нет персонажа, нет личности, в адрес которой может быть направлено обвинение. Такие изображения выглядят обвинением самой природы. Каким образом мы можем определить этическую составляющую и объект обвинения в таком изображении?

В изображениях страдания, бедности, физической боли должна быть своя программа. Но мы не всегда можем определить ее вектор и смысл. Страдание должно быть представлено в своей крайней стадии? — Но тогда это спекуляция на объекте. Оно должно быть представлено в редуцированном и отредактированном виде? — Тогда это попытка скрыть происходящее. Изображение страдания или его ограничение обнаруживают обстоятельство манипуляции. Как относиться к страданию, если трагическое включено в оборот повседневной жизни? Игнорировать или умалчивать — значит нарушать этические границы, обнаруживать и представлять — значит создавать почву для спекуляций, т. е. снова ставить под сомнение этический императив. Человечество — не только в контексте XX века и не только применительно к фотографии — не может выработать внятной стратегии применительно к теме страдания, боли, трагического. Но эта тема существует, она присутствует в рамках нашей повседневной жизни, и вопрос о том, как эти обстоятельства могут быть представлены, остается открытым.

Трагическое: этика и любопытство

Одна из попыток адаптировать этот механизм — попытка представить страдание как дидактический инструмент. Наблюдение трагического должно нас чему-то научить, это своего рода упражнение в этике. Мы наблюдаем сцену, в которой запрограммирован моральный вывод. Дидактическая функция страдания, боли и бедности активно использовалась в ранней фотографии. Ранняя фотография сама по себе — интересная форма. Любопытно, что с первых лет своего существования это искусство отчетливо осознает свой элегический и нуарный характер. Часто изображение страдания используется как инструмент просвещения и установки этических норм. Такую ситуацию мы наблюдаем, например на фотографии Шарля Негра 1853 г.: маленькая девочка подает милостыню нищему музыканту. Нежность детства, убожество бедности, создание социального механизма и моральных рамок — в этой фотографии соединено множество обстоятельств.

Этика представления страдания связана еще с одним обстоятельством: мы отдаем себе отчет в том, что страдания вызывают у нас любопытство. Это странная особенность человеческой природы, она предполагает потребление страдания отнюдь не в сострадательном плане. Любопытство, обстоятельство развлечения, о котором говорит Аврелий Августин [13] и наивный интерес зрителя делают наблюдение страдания неразрешимой этической проблемой. Лессинг беспокоил тот факт, что наблюдая трагическое, мы равно сопереживаем и героям, и негодяям. Но здесь вопрос стоит по-другому: наблюдая страдания, мы никому не сопереживаем. Наблюдение бедности или физических страданий вызывают у нас праздное любопытство. Это одно из тех обстоятельств, на которые обращает внимание Сьюзан Зонтаг в своем эссе, посвященном великому американскому фотопроекту и, в частности, — Дайане Арбус. Зонтаг говорит о том, что работам Арбус свойственно желание «подглядывать в замочную скважину». Это детский страх, открытая и наивная фигура, которая находит себя в интересе к страшному, уродливому, пугающему. Это идея искреннего непосредственного восприятия.

Искренность, собственно говоря, есть одна из ключевых позиций фотографии вообще. Стремление видеть в фотографии инструмент, способный уловить подлинное, дезавуировать действительность, желание обнаружить в ней механизм, способный передать правду жизни в ее конечной стадии, — это классический взгляд на природу кадра, который мы обнаруживаем практически во всех текстах о фотографии. Но фотография — всего лишь изображение. Она — карта, которая связана с территорией лишь косвенно. Не жизнь как таковая — слепок действительности. Так или иначе, фотография приводит нас к тому, что любой снимок есть искусство выбора, и, в конечном итоге, — раскрытие нас самих. Фотография кажется тотальным приближением к идее искренности и правды. Не так важно, насколько достоверна фотография в своей передаче окружающего мира, она безжалостно раскрывает характер и намерения самого оператора.

В этом смысле, фотография — жестокое искусство. Жестокое не только и не столько по отношению к объекту изображения, — а это общая риторика в разговоре о фотографии. Она воспринимается как форма насилия и уничтожения объекта: пассажи на эту тему мы находим и у Зонтаг [2], и у Барта [3], и у Бодрийера [25]. Они говорят о фотографии в терминологии сублимированного убийства и уничтожения объекта. Фотография уничтожает время, и тем самым уничтожает сам объект.

Но фотография безжалостно и категорично передает и наполнение человеческого сознания. «Выбор объекта — это выбор идеологии», — говорит Сьюзан Зонтаг [2, р. 15]. Выбор объекта многое говорит о нас самих. Он раскрывает наши намерения и тайные устремления, которые были таким важным обстоятельством для Лакана [6]. «Действовал ли ты в согласии со своим желанием?» Фотография есть абсолютный в своей конечности ответ «Да!». Сделать фотографию, которую мы не хотим, не так просто.

Фотографическое: страдание как программа

Изображение страдания и трагического важно для нас как реализация выбранной программы. Есть ли в представлении страдания специальный замысел, идея и концепт? И если да, то в чем они заключаются? В случае с Роджером Фентоном: он отправился фотографировать войну, думая найти там высшие точки человеческого страдания, но оказался в ловушке изобразительной традиции.

Изображение боли и страдания подстраивают — приводят в соответствие с заданной программой. Это свойственно любому кадру в силу того, что каждый снимок есть реализация заданной программы, постановка. Один из самых показательных примеров — это фотографии Уиджи из альбома «Обнаженный город» (The Naked City) 1945 г. [43]. Он снимал события и обстоятельства криминальной жизни Нью-Йорка. В машине фотографа стояла полицейская рация. Вплоть до настоящего момента он остается единственным в истории фотографом, который пользовался рацией, настроенной на полицейскую волну. Некоторые изображения, которые мы сегодня считаем случайными, — в действительности таковыми не являлись. Снимок «Критика» был сделан в 1943 г.: это постановочный кадр. На фотографии изображены миссис Джордж Вашингтон Каванья и леди Десиес во время посещения вечернего спектакля в Метрополитен Опера в Нью-Йорке. Уиджи и его

помощник Луи Лиотта готовили эту скандальную фотографию заранее — об этом мы знаем из рассказа Луи Лиотта. Они нашли в соседнем баре пьянчужку, напоили ее и к тому моменту, когда к театру начали подъезжать машины с гостями, привели к Опере. Они довели даму из бара до такого состояния, что ассистенту Уиджи пришлось держать ее за шиворот, чтобы та не повалилась и попадала в кадр. Когда появились люди, которых ожидали Уиджи и Лиота, окосевшее существо просто втолкнули вперед.

Но возникает и встречный вопрос: А что, если у изображения страдания и боли вообще нет программы?. Кадр разрушает саму идею замысла. Он случаен с точки зрения предпочтений и нет никаких оснований маркировать один объект, оставляя без внимания другой. Фотография ощутимо нарушает границу между важным и заурядным, центральным и периферийным, возвышенным и низменным. Все подвластно фотографической технике, все может стать предметом фотографии. Архитектурный памятник и мусорный пакет, исторический персонаж и забытая под диваном обувь: с точки зрения снимка все эти объекты равны. Фотография применительно к объекту стерла разницу выбора. Великая трагедия и обрывки бумаги, которые плывут в сточную канаву, равно интересны для фотографии и равно значимы. Как уже отмечалось, фотография нарушает иерархический принцип.

Условность кадра приводит к тому, что фотография ставит под вопрос значение трагического. Трагическое теряет связь с возвышенным, перестает восприниматься как исключительный сюжет. Это, в свою очередь, разрушает этический норматив, приводит к девальвации ценностей и норм, и, в конечном итоге, формирует неуправляемое пространство нарушенных этических стандартов. Представление страдания теряет свой драматический и эмоциональный статус — это наблюдение хорошо известно по работам Сьюзан Зонтаг [1]. Зонтаг говорит о том, что бесконечное тиражирование изображений страдания притупляет восприятие боли. А если мы научились быть невосприимчивыми к страданию на изображении, значит мы перестали быть восприимчивы к нему жизни.

Фактически ту же мысль развивает Юлия Кристева [44]. Она связывает трагическое, негативное и событийное: идея события связана с обстоятельством страдания. «Событие сегодня — это человеческое безумие», — замечает она [44, с. 248]. Кристева обращает внимание на то, что через феномен негативного сегодня определяется не только принадлежность художественному, но и абсолют личности, индивидуальности. Этот механизм обвиняет историю в страдании и смерти, тем самым редуцируя идею ответственности и как следствие — фигуру индивида. Спекуляция насильственного — в умышленном использовании идеи униженного блага. «Для этой этики и эстетики, заботящейся о страдании, поруганное честное обрекается неоспоримым достоинством, которое преуменьшает значение публичного, возлагая на историю невыносимый груз ответственности за запуск болезни смерти», — пишет Кристева [44, с. 248]. Это приводит к тому, что мы существуем в реальности нового мира страдания.

Культура и сознание Нового времени покоятся на идее травматического: оно стало своеобразным подтверждением художественного, способом верификации искусства, показателем принадлежности художественному контексту. Но во многом благодаря фотографии трагическое перестает быть аффективной фигурой, одновременно становится элементом апокалиптического и повседневного. Фотография стирает границу между трагическим и будничным. Трагическое становится зауряд-

ным — заурядное трагическим. В этом уничтожении границ между возвышенным и посредственным, в нарушении этического пространства, в девальвации идеи трагического, в ослаблении фигуры ответственности фотография становится новым выражением феномена негативного.

Литература

1. *Sontag S. Regarding the pain of others.* N. Y.: Farrar, Straus and Giroux: Picador, 2003. 126 p.
2. *Sontag S. On photography.* N. Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1977. 165 p.
3. *Барм Р. Camera Lucida: комментарий к фотографии (1980)* / пер., коммент. и послесл. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.
4. *Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции* / пер. с нем. Г. В. Барышниковой. М.: Наука, 1989. 456 с.
5. *Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия* / пер. с нем. А. А. Гугнин. М.: Прогресс, 1992. 569 с.
6. *Лакан Ж. Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа (1959/60)* / пер. с франц. А. Черноглазова. М.: Гнозис / Логос, 2006. 406 с.
7. *Лакан Ж. Имена—Отца* / пер. с франц. А. Черноглазова. М.: Гнозис / Логос, 2005. 84 с.
8. *Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть (1976)* / пер. с франц. С. Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2011. 392 с.
9. *Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности* / пер. с франц., сост., коммент. и послесл. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. 448 с.
10. *Фуко М. История безумия в классическую эпоху* / пер. с франц. И. Стаф. М.: АСТ МОСКВА, 2010. 698 с.
11. *Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм другого человека* / пер. с франц. А. В. Парибка. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 265 с.
12. *Хайдеггер М. Бытие и время* / пер. с нем. В. В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.
13. *Блаженный Августин. Исповедь* // Собр. соч. в 4 т. / сост. и подг. к печати С. И. Еремеева. СПб.: Алтейя, Т. 1. С. 469–741.
14. *Gernsheim H., Gernsheim A. Roger Fenton, photographer of the Crimean War.* London: Secker & Warburg, 1954. 106 p.
15. *Roger Fenton's Letters from the Crimea.* URL: <http://rogerfenton.dmu.ac.uk/> (дата обращения: 20.11.2014).
16. *Benjamin W. Der Erzähler (1936)* // Benjamin W. Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und literarischen Prose. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 2007. S. 103–128.
17. *Фуко М. Рождение клиники (1963)* / пер. с франц. А. Ш. Тхостова. М.: Академический проект, 2010. 252 с.
18. *Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы (1975)* / пер. с франц. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999. 480 с.
19. *Kana P. Скрытая перспектива* / пер. с англ. В. Шраги. СПб.: Клаудберри, 2011. 280 с.
20. *Shore S. American Surfaces (1974).* London: Phaidon Press, 2008. 224 p.
21. *Shore S. Uncommon Places.* N. Y.: Aperture Foundation, 1982. 188 p.
22. *Agee J., Evans W. Let us now praise the famous men.* Boston: Houghton Mifflin, 1942. 85 p.
23. *Аристотель. Поэтика* // Аристотель. Соч. в 4 т. / пер. с древнегреч.; общ. ред. А. И. Доватура. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–680.
24. *Лосев А. Ф. История античной эстетики: в 8 т. М., 1963–1994. Т. IV. Аристотель и поздняя классика.* М.: Искусство, 1975. 672 с.
25. *Baudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image* // Baudrillard J. L'Échange Impossible. Paris: Galilée, 1999. P. 175–184.
26. *Кампер Д. Взгляд и насилие. Будущее очевидности* // Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. С. 102–108.
27. *Бодрийяр Ж. К критике политической экономики знака* / пер. с франц. Д. Кролечкина. М.: Библион-Русская книга, 2003. 272 с.
28. *Мизес Л. Социализм. Экономический и социологический анализ (1921)* / пер. с англ. Б. Пинскера. М.: Catallaxu, 1994. 416 с.

29. *Аристотель*. Никомахова этика // Аристотель. Соч. в 4 т. / пер. с древнегреч.; общ. ред. А.И. Доватура. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 53–293.
30. *Thomson J.* China Through the Lens of John Thomson 1868–1872. Bangkok: River Books, 2010. 168 p.
31. *Thomson J.* Street life in London (1878). N. Y.; London: Benjamin Blom, 1969. 142 p.
32. *Арендт Х.* О человечности в темные времена: мысли о Лессинге // Люди в темные времена / пер. с англ. и нем. Г. Дашевского, Б. Дубина. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 21–27.
33. *Weil S.* The Iliad, or the Poem of Force // Chicago Review. 1965. Iss. 18:2. P. 5–30.
34. *Гомер*. Илиада / пер. с древнегреч. Н.И. Гнедича; ст. и прим. А.И. Зайцева. Л.: Наука, 1990. 576 с. (Серия «Литературные памятники»).
35. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии (1766) / пер. с нем. Е. Эдельсона. М.: Художественная литература, 1953. 132 с.
36. *Cartier-Bresson H.* The Decisive Moment. N. Y.: Simon & Schuster, 1952. 126 p.
37. *Кардинал де Рец.* Мемуары / пер. с франц. Ю. Я. Яхниной. М.: Ладомир: Наука, 1997. 899 с. (Серия «Литературные памятники»).
38. *Honnief K.* Pantheon der Photographie im XX. Jahrhundert. Bonn: Gerd Hatje Verlag, 1992. 230 S.
39. *Cartier-Bresson H.* Images à la sauvette. Paris: Verve, 1952. 126 p.
40. *Цицерон*. Тускуланские беседы // Цицерон. Избранные сочинения / пер. с лат. и коммент. М.Л. Гаспарова. М.: Художественная литература, 1975. С. 207–357.
41. *Платон*. Федон // Платон. Соч. в 4 т. / пер. с древнегреч.; под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. Т. 2. С. 11–97.
42. *Derrida J.* The Gift of Death. Chicago; London: The University Chicago Press, 1995. 115 p.
43. *Weegee.* The Naked City. N. Y., 1945. 239 p.
44. *Кристева Ю.* Болезнь боли: Дюрас (1987) // Черное солнце. Депрессия и меланхолия / пер. с франц. Д. Ю. Кралечкина. М.: Когито-Центр, 2010. С. 233–272.

Статья поступила в редакцию 21 ноября 2014 г.

Контактная информация

Васильева Екатерина Викторовна — кандидат искусствоведения; ev100500@gmail.com

Vasilyeva Ekaterina V. — Ph.D.; ev100500@gmail.com