

ЮРГЕНЕВА А.Л., ЗАРИЦКАЯ А.Б.

Современные социальные фотопроекты в медиапространстве: эстетика и смыслы

В статье анализируются современные социальные фотопроекты, отличительной чертой которых является специфическое взаимодействие с аудиторией, которое во многом определяется их активным существованием в интернет-среде. Здесь тяжелые, часто натуралистичные материалы фотопроектов на остросоциальные темы оказываются вовлеченными в сферу досугового и развлекательного контента. По мнению авторов, этот факт заставляет выделиться негативной стороне подобных фотопроектов. Выполняя задачу продвижения идей толерантности, гуманности и активной социальной позиции, они становятся обширной частью того избыточного информационного фона, который оказывает ежедневное воздействие на человека и вводит его в состояние перманентной тревожности и эмоциональной истощенности.

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
lvovushka@yandex.ru

Зарицкая Анастасия Борисовна

Психолог, экзистенциальный аналитик, независимый исследователь, Москва – Мангейм (Германия)
ORCID ID: 0000-0002-1196-8354
Anastasia.zaritskaya@gmail.com

Ключевые слова: социальная фотография, телесность, интернет-СМИ, социальные сети, культурная травма, фоторепортаж, флешмоб.

Yurgeneva Alexandra L.

PhD in Cultural Studies, senior researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
lvovushka@yandex.ru

Zaritskaya Anastasia B.

Psychologist, existential analytic, independent researcher, Moscow – Mannheim
ORCID ID: 0000-0002-1196-8354
Anastasia.zaritskaya@gmail.com

Key words: social photography, physicality, internet media, social networks, cultural trauma, photo essay, flash mob.

YURGENEVA ALEXANDRA L.,
ZARITSKAYA ANASTASIA B.

Modern Social Photo Projects in Media Space: Aesthetics and Meanings

The article analyzes modern social photo projects, the distinctive feature of which is a specific interaction with the audience, which is largely determined by their active existence in the internet environment. Here heavy, often naturalistic materials of photo projects on acute social themes are involved in the sphere of leisure and entertainment content. According to the authors, this fact makes the negative side of such photo projects stand out. Performing the task of promoting the ideas of tolerance, humanity and active social position, they become an extensive part of the excessive information background that has a daily impact on the person and introduces him into a state of permanent anxiety and emotional exhaustion.

УДК 77.044
ББК 71

Сегодня обширную часть информационного пространства занимают видеоматериалы и фотографические изображения. В интернет-среде почти любое текстовое сообщение, чтобы привлечь внимание, стремятся дополнить подходящим по смыслу снимком. Картинка и текст уже стали стандартом цельного законченного произведения, которое размещается как на личных страницах, так и на специализированных информационных порталах. В этой статье мы сосредоточимся на жанре социального фотопроекта, который можно считать одной из самых актуальных форм продвижения идей гуманности и толерантности, но одновременно и информирования человека о его уязвимости. Предметом нашего внимания стал именно фотопроект как целостное произведение, все составные элементы которого объединены единой темой и целью.

Социальная фотография выделилась в самостоятельное направление из фотожурналистики, где выразительные кадры должны были дополнять статьи, подтверждая подлинность сказанного в них, и, что для нас важно, работать на усиление эмоционального воздействия на читателя. Довольно быстро сформировалось представление о том, что серия фотоизображений может образовывать самостоятельное произведение. Это, несомненно, был отклик фотографии на успехи своего стремительно набирающего силу младшего брата – кинематографа. В 1930-е годы фотосерия стала одним из действенных средств политической пропаганды, как это было в тоталитарных государствах – в Германии и СССР. Сьюзан Сонтаг в своей работе отмечала способность документальной фотографии того времени пробуждать общественное сознание [14, с. 88–89]. И в то же время в США Доротея Ланг создает огромный документальный цикл фо-



Илл. 1. Фотография пользователя selfloveclubb в Instagram #faceofdepression

тографий, посвященный Великой депрессии. В своей работе она продолжает развивать принципы американского фотографа Льюиса Хайна, чья фотокамера в 1910-е служила борьбе за права мигрантов и выступала на стороне противников детского труда. Это были, как мы бы сегодня сказали, растянувшиеся на десятилетия фотопроекты.

Возможность складывать фрагменты реальности, объединяя их определенной авторской идеей, сделала фотопроект одной из востребованных художественных форм. В одном из исследований социальную документальную фотографию определяют непосредственно как «художественную фотографию, которую художник использует для привлечения внимания к социальным вопросам» [17, с. 22]. Однако в настоящее время благодаря возможности существования фотопроектов социальной направленности внутри интернет-среды этот феномен стал намного сложнее. Такого рода фотопроект обнаружил способность к самоорганизации с помощью

знака хештега (#). Незнакомые между собой люди со всего мира, связанные общей бедой или проблемой, выкладывают в сети свои собственные фотографии или снимки близких. Так это происходит со флешмобом #faceofdepression (#лицо депрессии), где страдающие от депрессии пользователи ставят целью борьбу со стереотипным представлением об этом заболевании. Их основная идея – доказать с помощью фотографии, что депрессия это сложное, глубоко внутреннее состояние, которое невозможно распознать по внешним признакам, поскольку они не являются постоянными. Чтобы наглядно это продемонстрировать, здесь размещаются парные снимки, на одном из которых лицо человека грустное или заплаканное, а на другом – улыбающееся, в случае, если изображена девушка – с ярким макияжем. На изображении может стоять пометка о том, что между снимками прошло всего пятнадцать минут, за которые у девушки случилась паническая атака.

Этот проект бросает вызов очень старому суждению о том, что внешность способна сказать о человеке если не все, то очень многое. Он призывает быть более чуткими к близким людям, чьи проблемы могут быть глубоко скрыты от окружающих. Одновременно в нем содержится своеобразный выпад в сторону фотографий, размещаемых в социальных сетях, буквальное послание может звучать так: «вы никогда не знаете, что происходит за границами этого снимка». Под этим же хештегом публикуются повседневные снимки, на которых люди улыбаются, играют с домашними животными, находятся в окружении родных на семейных праздниках, но из сопровождающего изображения текста становится известно, что человек через считанные дни или даже часы покончил с собой. Отсутствие автора со своей личной концепцией и принадлежности к какой-либо организации освобождает этот «стихийный фотопроект» от связи с такими областями культуры, как искусство или политика. Поэтому на его примере очень ясно видны задачи и основной принцип воздействия социальной фотографии.

Темы, с которыми работает социальная фотография, могут быть самыми различными. Это может быть депрессия, домашнее насилие, женское обрезание, проблемы мигрантов, анорексия, несоответствующие условия жизни в домах престарелых или домах для душевнобольных, наркомания и т.д. – в любом случае это будет

та проблема, которая предполагается замалчиваемой или неявной для большинства, требующей внимания.

Целая группа тем возникает в связи с тем, что европейская культура сталкивается с обычаями и представлениями народов, которые относительно недавно попали в область ее влияния. Обновив политическую структуру, встроившись в образовательную систему и систему потребления вещей массового производства, приняв внешний усредненный интернациональный облик, они сохраняют в повседневной жизни архаичные, с точки зрения господствующей европейской культуры, элементы. Они, как правило, связаны с телесными практиками и в силу своей интимности скрыты от стороннего наблюдателя. Но, когда эти очаги несоответствия современным нормам вскрываются, в том числе с помощью социальной фотографии, они становятся проблемами европейского мира, который, по сути, принял на себя роль основного источника ценностей гуманизма. «Любой тип социума специально занимается тем, что конфигурирует в коллективном сознании свойства человека, требующие одобрения, и свойства, требующие осуждения. В этом суть любой культуры, любого типа ментальности» [9, с. 49]. Поэтому социальная фотография безусловно является одним современных проводников этих установок, ориентированных на толерантность, неприкосновенность детства, равенство мужчин и женщин, понимание боли как абсолютного зла и т.д.

Соответственно можно выделить следующие задачи социальной фотографии: 1) заявить о существовании проблемы; 2) изменить отношение общества к заявленному феномену; 3) выразить поддержку тем людям, которых она непосредственно уже коснулась. Первая задача, безусловно, часто подразумевает под собой обращение не только к простым обывателям, но и к источникам крупных финансовых средств и к властным структурам, в ведении которых есть механизмы для ее решения. Отсюда становится очевидно, что подобный фотопроект требует максимально возможной публичности. Форма его демонстрации должна происходить в среде с высоким градусом коммуникации и предполагать возможность для дискуссии. Он может перемещаться с одной площадки на другую и задействовать различные репрезентативные формы. После презентации на выставке выходит печатный фотоальбом, создается отдельный сайт, посвя-

щенный проекту, фотографии могут монтироваться в видеоролик и дополняться закадровым текстом. При этом наиболее активной жизнью современный фотопроект начинает жить в интернет-среде, что можно считать его характерной отличительной особенностью.

Когда фотопроект попадает в цифровое виртуальное пространство, он начинает распространяться в социальных сетях и нередко становится частью информационного потока в СМИ, где выделяются специальные разделы-галереи. Фотографии из проекта (или проект целиком) также может стать иллюстративным материалом в образовательных учреждениях и на открытых публичных лекциях. Таким образом он может пройти разные стадии взаимоотношений со зрителем, от контакта в стенах художественной галереи до пролистывания снимков на экране телефона наряду с чтением коротких новостных материалов. Эта близость к принципам существования СМИ, а порой и слияние с ними, происходит на основании задачи проинформировать членов общества, убедить их в реальности того или иного явления. Ларс Свендсен отмечает, что «значение СМИ так велико, что едва ли можно считать опасность или катастрофу „реальными“, пока они не были освещены в СМИ» [13, с. 36–37]. Поэтому социальной фотографии просто не выгодно придерживаться существования лишь в сфере искусства, это не отвечает ее задачам.

Суть социальной фотографии заключается в том, чтобы сообщить зрителю ту информацию о действительности, о которой он не знает или не хочет знать, или которую неверно трактует в силу устоявшихся клише. В любом случае она претендует на правдивость своего содержания. Но речь идет не о сухой правде документа, а об истинных чувствах и эмоциях, поскольку именно они являются тем инструментом, с которым работают авторы (или сами герои, если они же являются и авторами). Сила эмоций, которые переживает зритель, выступает дополнительным подтверждением правдивости сообщения, хотя они напрямую зависят от эмоций и взгляда на объект фотографа. Неслучайно С. Сонтаг называет фотографии одновременно «облаками фантазии и гранулами информации» [14, с. 96].

Социальная фотография оказывается на пике того парадокса совмещения денотативного и коннотативного сообщения, который обнаружил в светописии Ролан Барт: «...парадокс фотографии заключен в сосуществовании двух сообщений – одно из них без кода

(фотографический аналог реальности), а другое с кодом („искусство“, обработка, „письмо“, риторика фотографии)» [3, с. 382]. Зритель, глядя на эти снимки, все время балансирует между картиной знакомой ему реальности, которая держится на правдоподобии (на снимках реальные люди, в антураже знакомые предметы), и тем содержанием, которое возникает из названия проекта, вступительного текста или из подписей. Фотография этого направления, сохраняя информативность СМИ, не просто предлагает зрителю некие эмоциональные переживания, а буквально требует от него испытать, насколько это возможно, те же чувства, что и герои фотографий или сам фотограф, оказавшийся свидетелем ситуации или «интервьюером». И это эмоциональное содержание в подавляющем большинстве случаев носит негативный характер, о чем мы поговорим подробнее немного позже. А пока мы проанализируем то, какие формы принимает социальная фотография и к каким она прибегает средствам воздействия на зрителя.

Первое, что следует отметить, – это серийность. Фотопроект всегда строится на множественности, распространенности того явления, которому он посвящен: как правило, это явление представляется галереей судеб столкнувшихся с ним людей. Авторам важно подчеркнуть, что это не единичный случай, а распространенная ситуация, о которой большинство просто знает слишком мало. Так принцип серийности поддерживает представление о достоверности снимков. И именно поэтому к форме фотосерии обращалась пропаганда при визуализации счастливой жизни советского рабочего в псевдодокументальных проектах «24 часа из жизни московской рабочей семьи Филипповых» Аркадия Шайхета и «Гигант и строитель»⁽¹⁾ Макса Альперта. Здесь серийность позволяла создать убедительный объемный образ, показать жизнь рабочего в СССР с разных сторон, выстроив продуманную драматургию: «Появлялась возможность следить за развитием факта, явления, осмысляя это развитие в сюжете» [15, с. 186]. Фотография как метод фиксации окружающей действительности способна выдать сиюминутное положение вещей за закономерность.

(1) Эта фотосерия демонстрирует жизненный путь Виктора Калмыкова, который из крестьянина в лаптях, каким мы его видим на первых снимках, сумел превратиться в квалифицированного рабочего на передовой стройке в Магнитогорске.

Предъявленное зрителю некое множество снимков, отражающих разные варианты явления, отчасти снимает момент недоверия, который может возникнуть. Кроме того, серия предполагает элементарно более длительный процесс знакомства смотрящего с репрезентируемой темой, во время просмотра формируется достаточное пространство для погружения в нее и для рефлексии.

В центре социальной фотографии стоит человек, поэтому не удивительно, что многие проекты берут за основу жанр студийного фотопортрета. На фотографии мы часто видим человека, сидящего в спокойной позе, его лицо не выражает никакой экспрессивной мимики. Его не принято называть «моделью», в фотопроекте всегда представлен «герой», получивший возможность на свое высказывание. Собственно в самом кадре ничего не происходит, изображенное ничего не говорит нам о теме проекта. До тех пор, пока мы не прочитаем подпись к снимку. Здесь формула «фотография + текст» является смыслообразующей, это тот случай, когда суждение Вальтера Беньямина о том, что создание подписи к снимку является ключевым, завершающим его размещение в информационном пространстве элементом [4, с. 22], можно применить без каких-либо оговорок. Одновременно взаимодействие этих компонентов оказывает и необходимое эмоциональное воздействие на зрителя. Сложно сказать, когда именно стали публиковаться фотографии с подписями, полностью переворачивающими смысл изображения. Но можно точно сказать, что для первых авторов социального направления Льюиса Хайна и Доротеи Ланг было характерно создание подписи, развивающей сюжет, уже заявленный на снимке. Совершенно иначе построен душераздирающий проект петербургского фотографа Аши Маилз «Шрамы» (2017, в виртуальном пространстве более известен по названию «Это сделает тебя спокойнее»), посвященный теме женского обрезания. Мы видим портреты женщин Гамбии разного возраста, снятые с профессионально выставленным светом. Сразу бросается в глаза, что ни одна из них не смотрит в камеру: они повернуты в три четверти и их взгляд устремлен в сторону. Это позволяет передать их погруженность в воспоминания прошлого, а также указывает на их положение жертвы. «Обычность» облика женщин идет вразрез с тем, что мы о них узнаем из сопровождающего текста. Отсюда, в этой паузе осознания содержания, рождается

ощущение драматизма каждой фотографии и всего проекта в целом. Так же, как в случае с #faceofdepression, смотрящий понимает, что если бы не было подписи, он ни о чем бы не узнал. Точно так же в повседневной жизни при взгляде на соседей и даже близких мы не можем знать со стопроцентной точностью, что происходит в их жизни. Ужас, который испытывает смотрящий при таком построении информационного сообщения, возникает не только из-за разрыва представления о норме и действительности, характеризуемого Юлией Кристевой как отвращение: «Отвратительное и отвращение – то ограждение, что удерживает меня на краю. Опоры моей культуры» [10, с. 37]. Впечатление усиливается тем, что, оказывается, нет визуальных маркеров для выявления этого чужеродного, «отвратительного» явления, визуальная идентификация, на которую мы так рассчитываем, оказывается неприменима. Окинув взглядом снимок, мы читаем текст, всего несколько строк, где героиня рассказывает об обстоятельствах, при которых ей было сделано обрезание, и после этого невольно опять возвращаемся к ее портрету, но смотрим на него уже иначе.

В своем исследовании, посвященном роли представлений о прошлом, настоящем и будущем в культуре, Алейда Ассман говорит о случившемся в науке и политике 1980-х годов сдвиге, который характеризуется пересмотром собственной истории и формированием совершенно новой стратегии – «политики признания» [1, с. 239]. Произошедшее изменение в отношении к прошлому, которое больше не является неприкосновенным, инициировало обращение к новым ракурсам, новым источникам. Чужой опыт перенесенной травмы оказывается важным и востребованным: «„Возвращение“ травматических воспоминаний ознаменовало собой поворот в исторической науке, ибо история теперь рассказывается с точки зрения жертв. Если ориентированный на будущее темпоральный режим модерна игнорировал и замалчивал историю жертв, то темпоральный режим новой мемориальной культуры возвращает их голоса в настоящее» [1, с. 242]. В мире фотографии этот процесс начался раньше, но в работах Доротеи Ланг и Льюиса Хайна за героев в большей степени говорит сам фотограф, вплоть до того, что он придумывал за них слова для подписи. Современные фотопроекты выстроены так, чтобы фотоснимок каждой модели уподоблялся высказыванию от

первого лица. Да и само существование такого множества фотосерий, посвященных чужому травматическому опыту, на наш взгляд, было бы невозможно без описанного Ассман феномена.

Фотопроект «Душа под прицелом» Драгоша Кожокару (2014), по его собственным словам, несет идею о том, что «каждый человек делает ошибки, но каждый имеет право исправить их, изменив тем самым свое будущее»⁽²⁾. Это черно-белые фотопортреты, на которых запечатлены люди, подверженные наркотической зависимости или ее преодолевшие. В качестве примера наркозависимых представлены люди с очевидными разрушительными последствиями для организма: некоторые фотографии сделаны непосредственно в больнице, на других в кадре хорошо видны медицинские повязки. Им противопоставлены снимки улыбающихся мужчин и женщин, которые проходят программу реабилитации или уже ее завершили. Некоторые запечатлены в паре, в одной из распространенных композиций, характеризующих влюбленных. Текст включает краткие биографические данные (возраст на данный момент, возраст, когда попробовал впервые наркотики, дети, количество лет трезвости) и высказывания самих героев в форме прямой речи. Герои очень честно и искренне рассказывают о том, что давал и что забрал у них наркотик. Этот фотопроект – своеобразная исповедь, которую мы слышим благодаря его автору. С одной стороны, он полностью отвечает обозначенной автором цели сформировать с помощью фотографии образ «наркомании» как болезни, которую можно побороть, с другой – он также говорит о том, что мы можем ничего не знать об опыте прошлого окружающих нас людей.

Специфика таких проектов заключается в том, что они с помощью формулы «фотография + текст» сообщают смотрящему чужой опыт. Автор может создавать иллюзию изложения от лица самого героя, этому соответствует исполнение в жанре портрета, где фигура человека формирует композицию кадра, и подпись в форме прямой речи. Благодаря этому создается иллюзия адресного обращения к каждому зрителю. Причем это может быть не только опыт сознания, пережившего некую ситуацию, часто привлекается и телесная

составляющая, поскольку фотография позволяет транслировать обнажение и души, и тела.

Ряд проектов посвящен мотиву шрамов – это те видимые знаки страдания, которые способна запечатлеть камера. Когда на фотографии изображен человек (если это не художественная фотография, на которой модель не равна собственной личности, а выступает в той или иной роли), и тем более если в подписи указаны некоторые факты его биографии, представление о нем не ограничивается запечатленным моментом. Чем больше деталей заметно на снимке, тем больший объем обретает его жизнь вне кадра. Шрамы – это знаки страдания, это следы прошлого, которые не вызывают сомнений у зрителя. Именно такая трактовка отражена в разделе «Миссия» проекта The Scar Project («Шрам», 2011) Дэвида Джея: «...изображения превосходят болезнь, высвечивая шрамы, которые объединяют всех нас»⁽³⁾. Запечатленные шрамы от мастэктомии позиционируются как знак любого негативного телесного опыта и, шире, – подразумевают также душевные травмы. Этот проект и подобная ему фотосерия Эми Барвелл «Мастэктомия» (2017) показывают последствия удаления груди, которые обычно скрыты от окружающих. Больше не надо с опаской пытаться себе это представить: фотография безапелляционно ставит нас перед фактом, что это выглядит таким образом. Мы беззащитны перед прямотой ее высказывания.

На всех этих фотографиях запечатлены обнаженные до пояса женщины, но фотографии Дэвида Джея представляют более разнообразную гамму чувств героинь: они плачут, смеются, держатся спокойно, выглядят серьезными или подавленными. Он в равной степени сосредоточен на передаче их состояния и на демонстрации их тела. Женщины позируют на фоне постеров своих кумиров, с домашними животными, детьми и возлюбленными. Задний план тщательно подобран, чтобы подчеркнуть их индивидуальность, снимки отличаются стилистически, одни из них черно-белые, другие выполнены в сепии, третьи – в цвете. Смысл этого проекта – рассказать зрителям о том, что после операции, которая, казалось бы, кардинально меняет жен-

(2) Цит. по Locals [Электронный ресурс]. URL: <https://locals.md/2014/fotovystavka-ogolennyih-dush/> (дата обращения 16.09.2019).

(3) Цит. по The scar project. Breast cancer is not a pink ribbon. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.thescarproject.org/mission> (дата обращения 25.09.2019).

ское тело, можно оставаться собой, быть любимой, дарить жизнь (на одном из снимков мы видим беременную женщину).

Эстетика работ Эми Барвелл строится на меньшем количестве вариаций элементов изображения. Все героини проекта сняты в черно-белом цвете на одинаковом темном фоне с едва заметной фактурой. Автор сконцентрирован на том, чтобы показать их смелость и стремление к жизни: почти на всех снимках они улыбаются, их позы динамичны, а тело выделяется на темном фоне. Женщины без смущения демонстрируют свое тело, в котором прежде жила смерть и которое теперь стало доказательством их внутренней силы и знаком самой жизни. В подписи к одной из фотографий приводятся слова женщины о том, что ей нравится «свобода быть плоской». Героиня запечатлена в черных брюках, отчего нижняя часть тела почти неразличима. Голова запрокинута, а высоко поднятые руки раскинуты как крылья, что делает ее похожей на снятую с земли летящую птицу. И в этом можно заметить присутствие указания на освобождение от гендерных стереотипов, которое неожиданно принесла ей операция.

Эти социальные проекты, как и другие, о которых пойдет речь в этой статье, имеют две грани. С одной стороны, они ориентированы на то, чтобы поддержать тех, кто прошел подобную хирургическую операцию или готовится к ней. Они действительно могут вызвать облегчение и снятие напряжения. С другой, пролистывание этих фотографий создает ощущение тотальной близости болезни, а у человека, столкнувшегося с репрезентированной проблемой в собственной жизни, может наблюдаться и обратный эффект ретравматизации, как его называют психологи (когда психологическая травма переживается заново и приводит к еще более тяжелому состоянию). Дисгармония репрезентированного тела, нарушающего представления о нормальном теле, и даже, конкретнее, о женском теле, запускает механизм сопоставления: сравнение смотрящим увиденного с собственным телом как нормой или своим телом как таким же исключением, не вписывающимся в существующие рамки представлений, но также требующим признания своего права на существование. Можно сказать, что перенос этой негативно окрашенной визуальной информации на собственное тело в этом случае неизбежен. В качестве положительного эффекта возникающей у зрителя тревоги можно рассматривать



Илл. 2. Каролина. Фотосерия Эми Барвелл «Мастэктомия» – это часть масштабного проекта Stand up to cancer UK. Изображение доступно на официальном сайте автора <http://www.musicphotographer.co.uk/mastectomy-2/>

вариант, когда после знакомства с этим проектом человек решается на медицинское обследование, которое спасает ему жизнь.

Очень спорным в этой связи выглядит фотопроjekt Анны Каваевой, посвященный теме анорексии (2017). Фотограф не может удержаться от того, чтобы не эстетизировать тела героинь. Фотограф ловит красоту изгибов тела, которую сообщает ему худоба, кладет на них мягкие тени, фрагментирует тела таким образом, чтобы именно такие характеристики объемов создавали гармоничную композицию. При этом каждый снимок в качестве основной мысли выражает идею об одиночестве (девушки сняты в помещениях, где видна лишь минимальная, «нежилая», обстановка, в кадре нет никого, кроме них); их обнаженность должна сообщить нам понимание их незащищенности.

Сам проект выстроен так, что фотографии героинь перемежаются фотографиями таблеток слабительного, которые часто в пре-

вышенных дозах принимают больные анорексией, и предметами, вызывающими ассоциации с пропорциями их тел (вилка, зубная щетка). Однако ничто, кроме подписи и изображений медикаментов, не говорит нам о том, что их тела репрезентируют болезнь. Все дело в том, что пропорции героинь не сильно отличаются от изображений в рекламе, глянцевого издания и аккаунтах Instagram-моделей, где используется ретушь. Как это ни ужасно, но они соответствуют образу нормы, существующему в медиапространстве (и с которым сейчас идет борьба), и могут вызвать обратный эффект, став также образцом для подражания. Фотоснимок с более высокой степенью коннотации не может спровоцировать у зрителя сильную шоковую реакцию. Ролан Барт выводит для этого эффекта следующий закон: «чем более прямо действует травма, тем затруднительнее коннотация; или иначе – „мифологический“ эффект фотографии обратно пропорционален ее травматическому эффекту» [3, с. 392].

Однако действительно есть ряд фотопроектов, которые стараются привлечь внимание аудитории к той или иной проблеме через изображения, почти полностью лишённые документальности. Они чаще всего строятся на метафорах, которые призваны отразить суть реальной проблемы. Такие работы, как правило, сделаны с применением большого количества компьютерной графики или эффектных постановочных кадров. Подобный подход чаще всего используется для создания социальной рекламы, которая обращается как к фотографии, так и к графическим иллюстрациям. На этом направлении социальной фотографии мы не будем сейчас останавливаться подробно, поскольку оно выделяется не только чисто техническим исполнением, но и своими задачами. Здесь каждая серия имеет конкретного заказчика и тщательно разработанную концепцию, поэтому текст, представляющий собой некий лозунг и название благотворительной организации или фонда, помещается непосредственно в пространство изображения, которое заведомо создается как плакат. Кроме того, важной отличительной чертой является то, что чаще всего для создания фотографии привлекаются люди, в чей жизненный опыт не входит заявленная проблема. Это просто модели, примерившие на себя роль. Для создания изображения, мимо которого почти невозможно пройти мимо, авторы нередко обращаются к опыту сюрреалистической фотографии. Например, кадр компози-

ционно делится на две части: на первом плане мы видим сидящую в дорогой белой кровати с кожаной обивкой девочку, которая читает книгу и кутается в розовое одеяло, атласная лента окантовки которого тянется по полу и приводит нас на второй план изображения, где за столом в полумраке другая девочка шьет на швейной машинке. Текст, в данном случае фраза «Не у каждого ребенка есть детство», призван раскрыть содержание визуальной метафоры. Точно так же проект социальной рекламы от фонда Save the Children представляет собой серию фотографий, на которых дети из бедных районов или с территорий, где проходили военные действия, оплакивают свои мечты, репрезентированные в виде распростертых на земле пожарного, врача или космонавта. Дети плачут и пытаются вернуть их к жизни, делая им массаж сердца. Парадоксальность происходящего становится ясна после прочтения фразы «Не дай умереть их мечтам» (вариант с космонавтом представляется самым абсурдным, но и одновременно наиболее доступно передающим суть сообщения). Такие фотопроекты существуют по законам вирусной рекламы и распространяются между пользователями интернет-пространства благодаря своей эффектности, так же, как пересказываются анекдоты или пересылаются демотиваторы.

Одновременно уход от документальности при сохранении остросоциальной проблематики можно наблюдать в авторских фотопроектах. Здесь художественные средства направлены также не на репрезентацию ситуации, а на передачу ощущений людей, страдающих от психических заболеваний или столкнувшихся с той или иной формой насилия. Нередко это бывает серия, в которой фотограф старается передать свой личный опыт. В проекте Му Anxious Heart фотограф Кэти Кроуфорд визуализирует те переживания, которые сопровождают ее диагноз – тревожное расстройство. Каждое изображение в метафорической форме или, напротив, довольно наглядно визуализирует страх теней, страх одновременно и перед жизнью, и перед смертью (девушка в песочных часах) или ощущение нехватки воздуха (замотанный пищевой пленкой рот); подпись поясняет содержание фотографии. В проекте «Дисморфофобия» Натальи Перейры лица моделей деформированы с помощью черного эластичного жгута. Этот жгут, по сути, и является тем психическим расстройством, которое не позволяет человеку принять себя таким,

какой он есть на самом деле, каждый мельчайший недостаток в сознании видится чудовищным уродством. Подобные проекты находятся в области авторского высказывания, они создают художественный иносказательный мир, соотносенный с определенной темой. Но в них на первый план выступает воля автора, его видение, которое должно обеспечить внимание аудитории к проблеме. Здесь нет призыва к действию, они только предоставляют возможность попробовать пережить фрагменты чужих ощущений.

Другое направление социальных фотопроектов относится к жанру репортажа. Такие проекты часто создаются в пределах какой-то конкретной территории, которую исследует фотограф под углом определенной проблемы. Это может быть один район, как в проекте о бездомных в районе Лос-Анджелеса Скид Роу (автор Сьюзан Стейн) или «Спид. Открытые лица» (автор Brent Sturton, 2005–2011), снятом в 11 украинских городах. Если в студийных фотографиях страдание либо целиком вынесено за кадр, либо обозначено в пространстве снимка как прошлое (шрамы это зажившие раны), то в случае репортажа драматическая ситуация разворачивается непосредственно перед зрителем. И совершенно неважно, насколько постановочной является фотография, поскольку они делаются зачастую в таких условиях, где вмешательство фотографа почти ничего не меняет. Причина этого становится ясна из размышлений Джона Берджера. Анализируя творчество Пола Стрэнда (1890–1976), он выделяет в нем очень важную черту, свойственную социальному фоторепортажу в целом: «Для Стрэнда фотографический момент – момент биографический или исторический, протяженность которого в идеале измеряется не секундами, а соотношением между ним и временем жизни» [5, с. 53]. Кадр, в котором отражена типичная ситуация, повторяющаяся изо дня в день, может совпадать с продолжительным периодом жизни. На снимках, сделанных Брендом Стиртоном, мы видим пожилую женщину, которая обреченно смотрит на то, как ее взрослый сын делает себе инъекцию наркотика. Она одета в домашний халат и сидит рядом с кроватью, на которой лежит молодой мужчина в нижнем белье, его тело все покрыто в шрамами и язвами, тут же мы видим его брата с пораженными инфекцией ногами фиолетового цвета. Очевидно, что этот эпизод – ежедневный ритуал.

Точно так же в проекте американского фотографа Андреи Риз Disorder (возможны разные, одинаково подходящие по смыслу варианты перевода названия с английского – «Болезнь», «Расстройство», «Нарушение»; 2011–2012), посвященном психиатрическим лечебницам Индонезии, эпизоды повседневной жизни пациентов, попавшие в объектив, остаются неизменными на протяжении всего времени их заточения. Для репортажной съемки в подобных фотопроектах важным элементом является бытовое наполнение кадра: предметы, окружающие человека, так же как и следы на его теле, создают полноту картины его жизни. Облицованные плиткой клетки, цепи и лавки из простых досок в лечебницах, обшарпанные комнаты квартир-приютов, заброшенные, захламленные дома, где живут беспризорные наркозависимые подростки, наклейки со спортивными машинами на стене шкафа – все это апеллирует к опыту повседневности зрителя и вступает с ним в противоречие при сохранении представления об этих предметах. Мы знаем, каковы на ощупь кафельная плитка и шершавые доски, мы бесконечное множество раз видели узоры на старых советских коврах. Brent Sturton нередко пользуется широкоугольным объективом, что позволяет ему не только выделить фигуру, находящуюся на первом плане, и изогнуть пространство, придав изображению некоторую болезненность и патологичность, но и захватить большой объем того антуража, в котором пребывают герои его фотоснимков.

Важно отметить, что эти проекты могут повлиять на разрешение заявленной ими проблемы в будущем, но вероятность того, что они изменят жизнь людей в кадре, очень мала. Это обостряет этическую сторону создания таких фотографий, связанную с объективацией людей в кадре. Запечатленный человек всем своим существом представляет ту или иную острую социальную тему, причем многие снимки очень натуралистичны. Мы видим без прикрас все увечья и следы заболеваний, почти так же подробно, как это делается в медицинской фотографии. Иногда в проект включена пара снимков: на одном крупный план травмированной части тела, на втором – общий план человека в среде. Публикация снимков визуальных проявлений болезни, сделанных с образовательными целями в области медицины или с целью проследить протекание заболевания для организации дальнейшего лечения, считается допу-

стимой при соблюдении принципа анонимности, то есть пациент не должен быть узнаваем и недопустимо указание его личных данных. В одном из исследований подчеркивается, что основное условие для публикации снимков пациентов – это то, что она «не сможет оказать влияния на их жизнь» [19, с. 65]. В социальной фотографии, напротив, видно лицо человека, в подписи может быть указано его имя (но, как правило, без фамилии), город, где он живет, его возраст и некоторые биографические данные. Но эта подпись не несет такой большой смысловой нагрузки, как в случае с портретом, она может только немного усилить драматизм, добавив некоторые сведения (к примеру, сообщить, что у этого человека, ведущего асоциальное существование, есть дети).

Поскольку серийность снимков подразумевает упоминание многих судеб, концентрация внимания по отношению к отдельным личностям снижается. Наибольший объем информации уже заключен в кадре. Человек на снимке репрезентирован как некий масочный персонаж, чья жизнь измениться уже не может. При всей документальности здесь возникает момент обезличивания, каждый герой олицетворяет собой социальный недуг. Этической проблеме эксплуатации объекта съемки в документальной фотографии посвящена статья Марии Фергюсон, в которой она отмечает, что ключевой установкой является то, какое чувство автор фотоснимка хочет вызвать у зрителя – сочувствие или жалость. Можно предположить, что сочувствие у нас вызывает та модель, которая сохраняет связь с культурой и не выпадает полностью за ее рамки. Фергюсон также заключает, что если фотограф с помощью своего мастерства может помочь тем людям, которые представлены на его снимках, то это не может считаться эксплуатацией⁽⁴⁾.

В целом с этим можно согласиться, если сконцентрироваться на представленной в фотопроекте проблеме как явлении, которое требует принятия каких-либо мер, реакции общества и институтов власти. Но если мы обратимся к персональной судьбе человека,

репрезентирующего ее в фоторепортаже, то можно говорить о том, что он безусловно объективирован и используется в качестве инструмента воздействия на зрителя. Присутствие имени и фрагментарных биографических сведений создают лишь иллюзию концентрации на личности. Логическим выводом следует то, что публикация его фотографии действительно никак не повлияет на его судьбу.

Эти фотографии существуют в едином визуальном пространстве медиасреды, где натурализм уже довольно давно существует как форма откровения. Градус жестокости реальных преступлений в новостных сводках и вымышленных – в кинематографе, так же как драматизм природных или техногенных катастроф, транслируется зрителю посредством неприкрытой или лишь отчасти заретушированной демонстрации тел, пятен крови на поверхностях и предметах. Один из скачков температуры этой визуализированной жесткости Д. Берджер отмечает в связи с информационным сопровождением событий войны во Вьетнаме в 1971–1972 году: в крупнотиражных газетах стали публиковаться снимки, которые еще год назад сочли бы слишком шокирующими. Размышляя об этом, он выделяет мотив, который, на наш взгляд, присутствует в самой природе социальной фотографии: «...подобные снимки печатаются на черном занавесе, за которым скрыто все то, что мы предпочитаем забыть, о чем отказываемся знать» [6, с. 45].

Существует еще один прием в построении социального фотопроекта, в основе которого лежит перечисление и сопоставление. В качестве примеров можно назвать «Где спят дети» (автор Джеймс Моллисон) и «Раскрытие секретов сумки в родильный дом со всего света» (проект организации Water Aid, занимающейся вопросами водоснабжения, санитарии и гигиены). Структура проектов заставляет зрителя сравнивать между собой разные жизненные условия, представленные на снимках, и искать точки соприкосновения и различия с собственной жизнью. По сути, они строятся на идее благополучия, выраженной вещами.

Джеймс Моллисон выстраивает свой проект, составляя пары фотографий: на первой портрет ребенка, на второй – вид его комнаты или того места, где он спит. Фотограф выбрал для съемки детей из разных стран, живущих в совершенно несравнимых по качеству жизни условиях. Девочка из Непала спит с братьями и сестрами на матрасе,

(4) Ferguson M. An analysis of you have seen their faces: the fine line between journalism and exploitation social photography. P. 7. [Электронный ресурс] URL: https://www.academia.edu/27190932/An_Analysis_of_You_Have_Seen_Their_Faces_The_Fine_Line_Between_Journalism_and_Exploitation_in_Social_Photos (дата обращения 12.10.2019).



Илл. 3. Кая, 4 года, Япония. Фотопроект «Где спят дети». Фотограф Джеймс Моллисон. Изображение доступно на официальном сайте автора <http://jamesmollison.com/books/where-children-sleep/kaya-4-tokyo-japan-2/>

который кладется на пол их хижины, комната девочки из Японии похожа на магазин игрушек; кровать мальчика из КНР стоит под плакатом с Мао, висящим на обшарпанной стене, а комната мальчика из Нью-Джерси наполнена атрибутикой бейсбола и американского футбола; вместо комнаты мальчика-мигранта из Румынии мы видим матрас на пустыре. При этом все дети запечатлены фотографом на одинаковом нейтральном белом фоне, и несмотря на разницу того, что представляет для них окружающая реальность, взгляд каждого из них полон уверенности и решительности. В подписи к снимкам каждый дает свой ответ на то, кем он хочет стать в будущем, и очевидно, что у одних есть все, чтобы реализовать свою мечту, кому-то придется очень много для этого трудиться, а для кого-то она вряд ли достижима. В данном случае каждый снимок и подпись к нему составляют некую модель детства. Причем примеры подобраны таким образом, что образцов «нормального» детства оказывается

меньше, чем находящихся на разных полюсах благополучия. Их соседство заведомо навязывает зрителю ориентиры, в результате все фотопары получают яркую социальную окрашенность. Во многом это достигается с помощью элементарного приема наполнения пространства предметами: в кадре либо много (или слишком много) вещей, либо пространство на снимке в основном состоит из поверхностей (стены, пол, потолок, место для сна). Это либо дети из бедных семей, фотографии которых сразу включаются в тему тяжелого детского труда и невозможности получения образования, либо – из обеспеченных, обратной стороной жизни которых выступают ожирение, гиперопека, вещизм и чрезмерное стремление к победе. Стоит отметить, что «резко национальные» традиционные черты также поданы в этой системе скорее в качестве негативных, нарушающих представление о «нормальном детстве», основанном на балансе между достаточным образованием, спортом и личными увлечениями. Но это содержание проступает в большей степени из подписей. Так же как в случае с формой лаконичного фотопортрета, о котором шла речь в начале нашей статьи, определяющей оценку ситуации смотрящим оказывается подпись. Само изображение комнаты девочки, обучающейся в школе гейш, выступает привлекающей взгляд экзотикой, но в сопровождающем тексте говорится о том, что она служит одновременно спальней, столовой и чайной комнатой, и здесь вместе живут пять девочек.

Точно так же в проекте организации Water Aid перечень вещей, которые берет с собой женщина в роддом, выступает в качестве социального маркера. Здесь также снимки идут парами: на одном запечатлена беременная женщина, на втором разложенные вещи. Этот простой принцип перечисления вещей, или «паратаксиста вещей», как писал Ролан Барт [2, с. 423], оказывается очень эффективным в плане воздействия на эмоции зрителя. Окружающий нас предметный мир так или иначе формирует представление о бытовой норме: вещи для нас связаны с определенными знакомыми нам действиями, это заставляет думать о них как о привычных. В этом проекте комплекты, где есть все необходимые гигиенические средства, одежда, книги, телефоны и сладости, контрастируют с наборами вещей, которые носителю современной европейской городской культуры покажутся странными.



Илл. 4. Вещи из сумки в роддом Хазель Шандумба, Замбия: детское одеяло, вата, саронг, детская одежда, подгузник и полиэтиленовая пленка. Фотограф Чилеше Чанда. Фотопроект организации Water Aid. Изображение доступно на официальном канале в Twitter <https://medium.com/@WaterAidUK/baby-clothes-blankets-and-razor-blades-a-look-inside-maternity-bags-around-the-world-8635f9e571d1>

Они идут вразрез с пониманием феномена родов как части медицинской области с ее установкой на стерильность. Нитка для перевязывания пуповины и простая полиэтиленовая пленка, чтобы подложить ее на кровать во время родов, – это предметы, способные шокировать такого зрителя. Любая вещь «обладает транзитивностью – она служит человеку для воздействия на внешний мир, для его изменения, для активного присутствия в нем; вещь – своеобразный посредник между человеком и действием» [2, с. 419]. Поэтому за любой вещью мы видим действие, соотнесенное с известной нам реальностью. Черная полиэтиленовая пленка, которую привычно используют в процессе уборки, ремонта или сбора мусора в одной культурной ситуации, в другой – оказывается частью процесса родов. И тот факт, что до знакомства с этим фотопроектом подобное ее при-

менение находилось вне области представления о действительности у зрителя, служит рычагом воздействия на его чувство ответственности и вины. И если в данном случае на официальном сайте Water Aid на странице проекта есть кнопка «Пожертвовать», указывающая путь для покаяния, то проект Моллисона не дает рецепта. Кроме того, фотопроекты часто целиком или частично размещаются на развлекательных порталах, где может отсутствовать прямая ссылка на первоисточник.

Качество детства сегодня служит одним из показателей социально-экономического состояния государств, оно словно указывает его успех в будущем. И тема неблагополучия детей в социальных фотопроектах апеллирует к одному из самых сильных современных страхов. Социолог Лев Гудков говорит о нем как об одном из самых устойчивых и определяющих «горизонт существования многих людей, в первую очередь женщин»⁽⁵⁾.

Родительство предполагает беспокойство за своих детей, которое определяет необходимость заботы о них. Для многих социальная фотография представляет окно в ту реальность, с которой он не сталкивается и с которой боится столкнуться. Фотография в целом составляет часть той символической сети, которая, согласно Эрнсту Кассиреру, связывает современного человека с физическим миром через произведения, являющиеся частью чужого опыта. «Физическая реальность как бы отдалается по мере того, как растет символическая деятельность человека. Вместо того чтобы обратиться к самим вещам, человек постоянно обращен на самого себя. Он настолько погружен в лингвистические формы, художественные образы, мифологические символы или религиозные ритуалы, что не может ничего видеть и знать без вмешательства этого искусственного посредника» [8, с. 471].

Социальные фотопроекты работают со спектром современных страхов, они визуализируют их и делают их частью опыта зрителей. При этом снимок всегда содержит некоторую долю недосказанно-

(5) См. Гудков Л., Лебедев А., Леонтьев Д. Беседа о страхе. Theory&practice. [Электронный ресурс]. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/17180-boyalis-tak-zhe-i-togo-zhe-kak-izmenilis-strakhi-s-antichnykh-vremen-i-pochemu-trevozhnost-tak-trudno-kontrolirovat?fbclid=IwAR05DvbtuG6tUzqDANqjGZZ9xk3s2mE5rHjBHKK-k5dTtsVKdde45QfzJ2Y> (дата обращения 02.10.2019).

сти: всегда есть что-то, что остается за границами кадра. Подпись, освещающая частную историю или дающая обобщенную статистику, лишь усиливает ощущение причастности каждого к заявленной проблеме. Зрителю предоставляется необходимое пространство для составления проекций на собственную жизнь. И этому, безусловно, способствует документальность фотоснимка (на нем мы видим человека с его реальной историей) и указание даты, говорящей о том, что это происходит в наши дни. В фотопроекте всегда четко выдержана идеологическая составляющая, которая определяется подбором снимков, выстраиванием взаимоотношений внутри «галереи» изображений, составляющих проект, подписями и вступительным текстом, отвечающим на вопрос «зачем нужен этот фотопроект?». Изображения всегда провоцируют зрителя на сильный эмоциональный отклик, располагая источники страхов ближе к зрителю, чем они могут находиться в действительности. Просматривая снимки, зритель убеждается в том, что тот или иной феномен реален и, на самом деле, от многого никто не может быть застрахован, – это область потенциальной опасности. Однако Ларс Свендсен справедливо отмечает, что «наша жизнь достаточно безопасна для того, чтобы мы получили возможность обратить свое внимание на целый ряд потенциальных угроз, которые, судя по всему, не станут реальностью, пока мы живы. Наш страх – это побочный эффект благополучия. Однако это, разумеется, не делает его менее реальным» [13, с. 37–38]. Этот негативный опыт является частью механизма разрушения клише и дестигматизации.

Задача авторов заключается в том, чтобы, сообщая некую информацию о действительности, вызвать у смотрящего настоящий сильный эмоциональный отклик. Этому служит разнесение содержания послания на два плана (текстовый и визуальный), работающие на контрасте. Рональд Айерман пишет об изменении взгляда на социальные движения, которое произошло в том числе благодаря подключению феминистских взглядов: теперь эмоции понимаются «не как иррациональные формы поведения, а как важнейший компонент всех человеческих действий, как коллективных, так и индивидуальных» [16, с. 41]. Это представление становится отправной точкой при формировании материалов в СМИ, а также сферах, принимающих на себя их роль, и рекламе. Идеальная модель работы социального

фотопроекта заключается в том, чтобы нивелировать существующую негативную ситуацию (социальную или экологическую), запустить процесс изменений, апеллируя к субъективным эмоциональным переживаниям. Сопереживание людям на снимках, рождающееся при просмотре фотосерии, негодование от несоответствия их существования или произошедших с ними событий представлениям о гуманности и толерантности провоцируют зрителя к действию. Так выглядит идеальная ситуация. Как это очень точно описывает Берджер, когда мы освобождаемся от власти кадра, нам «представляется безнадежно неуместным откликом на только что увиденное» [6, с. 46] возвращение к собственной жизни. Кроме того, осознание, насколько нас захватила шокирующая фотография, может восприниматься «как собственная моральная неадекватность» [6, с. 47], требующая искупления, которое может принять форму пожертвования в благотворительную организацию. При таком исходе можно полагать задачу социального фотопроекта довольно успешно выполненной.

Следует отметить, что большинство таких фотопроектов выступают с идеей коллективной ответственности за демонстрируемые страдания. Фотография Стиртона из анализируемого нами проекта стала лучшим снимком World Press Photo Contest 2012 в номинации «Проблемы современности». На ней позирует очень худая женщина в потрепанном нижнем белье, на теле множество синяков, одна нога обмотана грязным эластичным бинтом. При этом фотограф расположил ее в позе, повторяющей один из типичных образов фотосъемки для глянцевого журналов. Из подписи мы узнаем, что она наркозависима, обслуживает мужчин в съемной комнате, она отбывала срок в тюрьме, ее муж умер от наркотиков, а о ее маленькой дочери заботится свекровь. Репрезентация ее физических страданий и описание событий, определенно заключающих в себе эмоциональные травмы, в своей откровенности создают эффект индивидуального обращения к зрителю, тому конкретному оппоненту этого произведения, который в этот момент находится с ним в контакте. В материале об этом снимке приводят слова самого Стиртона, содержащие в себе гуманистическую идею, которая должна оправдывать существование его проекта: «Мария – это чья-то дочь и мать. На тот момент она была ВИЧ-отрицательной, и она заботилась о собственной безопасности. Опасность состоит в том, что чем

меньше общество заботится об этих людях, тем меньше они сами заботятся о себе. И решить эту проблему могут только сострадание и поддержка со стороны общества, а также просветительская работа в вопросах ВИЧ/ СПИДа»⁽⁶⁾.

Фотография всегда работает с прошлым: запечатленный момент – то, что уже произошло. За ее долгую историю мы уже привыкли к этому, поэтому фотография незаменима при обращении к историческим событиям. Ряд болезненных тем прошлого существует в форме фотопроектов и подборок, отличающихся возможностью свободно дополнять или сокращать ряд изображений, которые циркулируют в информационном пространстве по тем же законам, что и современные. Эпизоды геноцида в разных частях света и истории жертв сталинских репрессий репрезентированы на выставках, в печатных изданиях и перемещаются по страницам в интернете. Их задача – не допустить повторения тех ужасных событий. Для этого в память новых поколений, которые не застали этот исторический период и сами лично не были участниками событий, внедряются образы прошлого. Кроме того, это необходимо для трансляции новым поколениям представления о своей принадлежности к определенной человеческой общности, частью единства которой может быть «историческая травма». При темпоральном режиме «мемориальной культуры», как пишет Ассман, «прошлое является неотъемлемой частью культуры, человеческого существования, индивидуальной рефлексии и коллективной идентичности» [1, с. 237]. Но самое главное, осуществляется прежде немислимое – отправной точкой может становиться не позитивное, героическое событие, а негативный опыт [1, с. 238]. Это же отмечает в своих работах Аллен Мик: травма от какого-то происшествия, такого как Холокост, 11 сентября или сброс бомб на Хиросиму и Нагасаки, может быть основой идентичности. Более того, «по мере того как наша жизнь становится все более насыщенной коммуникационными технологиями и информационными сетями, наша коллективная идентификация с „травмирующими

событиями“, по-видимому, усиливается» [18, с. 29]. Различные медиа выступают тем хранилищем памяти, которое позволяет объединять поколения, транслируя воспоминания во времени и сохраняя тем самым единую культурную основу. Эта «культурная травма» имеет в своей структуре ту же формулу «текст + изображение», нарратив и изображение, которые «передают воздействие и угрозу катастрофы для больших групп населения» [18, с. 30].

Эти документальные фотографии также представлены двумя типами: фотопортрет и репортаж. Репортажные снимки, как правило, отражают физическое страдание и демонстрируют непосредственно акты насилия: изможденные до предела люди, экспрессивная мимика, исполнители директив властей, которые вырывают детей из рук родителей или понукают своих жертв. Но очень большую часть подобного рода фотографий составляют кадры, полностью заполненные мертвыми обнаженными телами, у которых стерты все отличительные знаки (невозможно определить ни пол, ни возраст), или груды костей и черепов, снятыми с верхней точки или с боковой композицией. Это тотальные картины смерти, совершенно однозначно характеризующие историческую ситуацию.

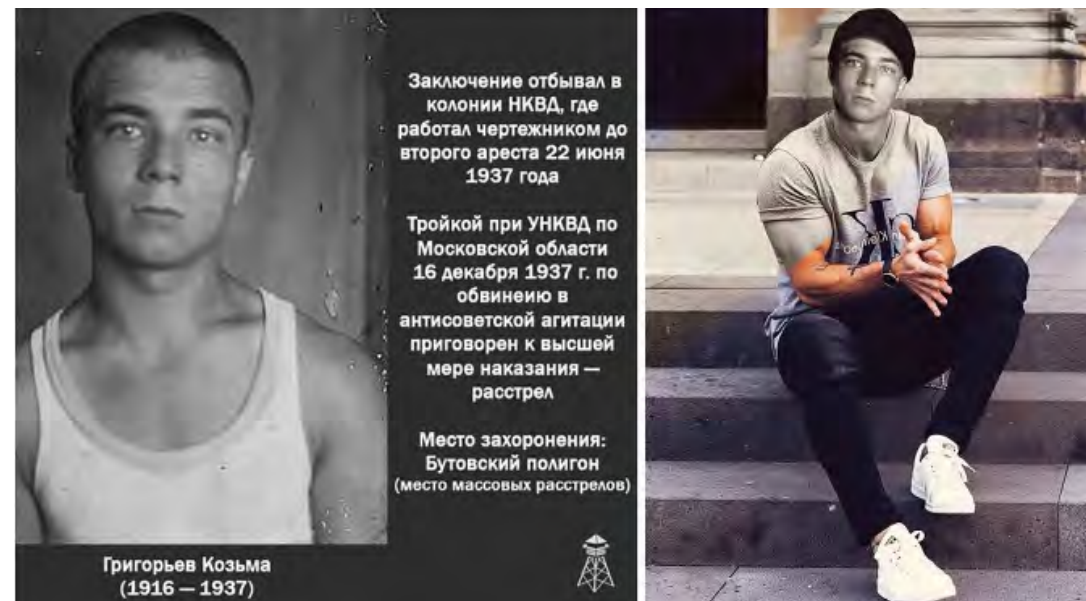
Основанным на жанре фотопортрета является цельный фотопроект «Бессмертный барак», представляющий собой самостоятельный веб-сайт и открытую в 2015 году и постоянно пополняемую страницу в социальной сети. Публикации на их странице представляют собой фотографию и подпись, в которой могут содержаться довольно подробные биографические сведения, описание момента ареста, фрагменты писем или лишь краткая справка о роде деятельности, возрасте, дате ареста и расстрела. Часть снимков – это последние фотографии человека, взятые из дела, другие – из семейных архивов. Пользователи сети, родственники которых стали жертвами репрессий, публикуют здесь истории своих семей. После того, как они долгое время оставались приватными, сейчас они образуют единое полотно, характеризующее сталинские репрессии как масштабный исторический феномен. Здесь так же, как в современных фотопроектах, нет страдания в кадре, эти архивные снимки подобны тем, что хранятся у многих в семейных фотоальбомах, а вся трагическая информация заключена в тексте. Этот проект является одним из ответов на тенденцию сглаживания «углов» истории и стремление

(6) Цит. по Фонд Елены Пинчук. Новости. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.antiuids.org/news/partners/rabota-znamenitogo-juzhnoafrikanskogo-fotografa-dlja-ukrainskogo-fotoproekta-nazvana-odnoj-iz-luchshih-fotografij-2011-goda-1755.html> (дата обращения 15.09.2019).

забыть о ее полных ужаса и боли страницах. В результате прошлое перестает казаться надежной основой и возникает страх за будущее.

Идея проекции ужасов прошлого на настоящее буквально реализована в проекте Хасана Бахаева «Ожившая память» (2017), импульсом для создания которого стала фотография расстрелянной в 1937 году Тамары Лицинской. Художник изначально использовал фотографии 18 репрессированных девушек и юношей, вписав их лица в современные снимки. Бахаев подобрал снимки моделей в модной одежде, очень разные по стилю, но одинаково привычные в наши дни образы, и приставил к ним головы с архивных фотографий, учитывая позу и улавливаемый в портрете характер. Художник отмечает в одном из интервью, что для него было важным сделать фоном современную улицу. То есть он подчеркивает в своей работе, что люди с такой же судьбой могут быть случайно встреченными нами прохожими, что они могут быть среди нас точно так же, как это было тогда для их современников. Прадед художника погиб в ГУЛАГе, и этот фотопроjekt также оказался способом транслировать опыт семьи широкому зрителю.

Каждый фрагмент этого проекта включает две-три составляющие: архивный фотопортрет (взятый из дела или сделанный в ателье), коллаж современного образа и краткая справка с указанием дат жизни и смерти, рода занятий. Проект Бахаева оказался очень актуален, что подтверждает и то, что он принимает разные формы: была создана отдельная страница в Facebook и сделан клип. Проект вызвал неоднозначную реакцию, и наряду с большим числом сторонников есть и те, кто воспринимает его как надругательство над погибшими. Однако многие присылают автору истории своих родственников и просят создать для них «обновленный» образ, поэтому страница «Ожившая память» в социальной сети постоянно пополняется новыми публикациями. Этот факт раскрывает еще один уровень смысла проекта: фотографические отпечатки лиц, созданные в рамках процедуры ареста, когда жертвы уже оказались на границе своей гибели, перемещаются в ситуацию жизни. Мы видим их такими, какими они могли бы быть, если бы ничего не случилось: гуляющими по городу, сидящими на рабочем месте, катающимися на велосипеде. Насколько это останется в области отдаленных страхов, зависит от того повседневного информационного фона, в котором



Илл. 5. Григорий Козьма. Фотопроjekt «Ожившая память». Автор Хасан Бахаев. Изображение доступно на официальной странице проекта в Facebook <https://www.facebook.com/revivedmemory/>

существует проект Бахаева. Но следует отметить, что действительно в аудитории присутствует тенденция сопоставления современной действительности с трагическими событиями прошлого. Кроме того, среди работ, включенных в проект, есть коллаж с участниками «Союза борьбы за дело революции», лица которых вписаны в фотографию Жданова и Яшина, сделанную во время одного из митингов, а также недавний опыт Бахаева по обратному превращению фигуранта «московского дела» Кирилла Журкова в образ арестованного НКВД 1937 года. Опять же, многие полагают такое сопоставление недопустимым, но здесь мы только отмечаем факт сознательного придания автором подобного прочтения своему проекту.

Сегодня информация очень приближена к человеку чисто физически, от нее практически невозможно ускользнуть. Она окружает нас в публичном пространстве в виде табло, экранов, постеров, звуковых сообщений, в приватном пространстве дома, немислимого без телевизора или компьютера, и мы носим персональный доступ

к информационному пространству с собой в виде телефонов и планшетов. Таким образом, мы постоянно находимся в состоянии реакции, мы постоянно раздражены, в некотором смысле, состояние покоя нам уже сложно перенести. Как только оно наступает, мы достаем телефон и получаем новый импульс для эмоциональной реакции.

Сложно сказать, что происходит в других странах, но можно отметить, что в России в последние несколько лет резко возросло число новостей, принадлежащих так называемой желтой прессе или криминальным сводкам, основная цель которых шокировать зрителя или читателя. Насилие и страдания здесь экзотизируются, зрителю стремятся продемонстрировать самые избыточные их формы (например, дети-маугли, найденные в многоквартирных домах столицы; убийство собственных детей и супругов и т.д.). Эти сообщения настроены на то, чтобы удивлять и поражать зрителя или читателя, которые вольно или невольно начинают пытаться нащупать с их помощью, где находится граница человеческой жестокости и возможных угроз человеческой жизни. Частота их публикаций провоцирует культивацию подозрительности среди аудитории, самые дикие преступления уже кажутся неотъемлемой частью повседневности. В своем исследовании негативного информационного фона, формируемого СМИ, Ларс Свендсен отмечает, что «без привычек окружающий мир не казался бы осмысленным, поскольку привычки скрепляют его в единое целое, на фоне которого отдельные вещи могут обретать смысл» [13, с. 82]. Его гипотеза заключается в том, что «страх превращается в такую привычку. Я имею в виду не столько сильный, всепоглощающий страх, сколько то, что можно назвать страхом слабой интенсивности» [13, с. 82]. И действительно, визуальные образы для нашего истощенного сознания становятся наиболее легко воспринимаемыми: ритуал «пролистывания» изображений сегодня является почти машинальным. Мы ищем в них нечто новое, что вызовет в нас отклик ради отклика, ведь «визуальная материя создана для эйфории обретения того, что необходимо душе и чего не дает ей окружающая материальная явь» [12, с. 447]. Социальные фотопроекты с их негативным содержанием попадают как раз в этот массив легко доступной информации, задевающие за живое изображения планируют в сетевом пространстве, обращение к ним происходит в области досуга. Мы погружаемся

в содержание статей и в фотосерии с шокирующими заголовками в поисках очередного эмоционального допинга.

Изначальный смысл фотожурналистики и документальной фотографии заключается в том, что «их демонстрация широкой аудитории посредством различных форм печатных и электронных средств массовой информации может привести к социальным изменениям и переключить сообщества от пассивного поглощения информации к активному поиску и вовлеченности в проблемы, вызывающие озабоченность» [17, с. 18]. Однако нельзя забывать и о том, что подобная информация порой попадает к нам как бы случайно, то есть мы не ищем ее специально в поисковике среди текущих новостей, а видим в «ленте» публикаций в социальной сети цепляющий нас заголовок (у молодой матери есть ребенок, и она хочет, чтобы он был в безопасности, поэтому она как бы сканирует ситуацию в мире касательно маленьких детей со всех возможных точек зрения), «кликаем» на него, и нас поглощает эмоционально затрагивающий нас материал. С точки зрения психотерапии подобное явление говорит о факте нарушения личных границ субъекта. Мы можем столкнуться с подобным материалом случайно в ленте новостей в социальной сети или среди материалов, высвечивающихся в подборке новостей на главной странице браузера, кроме того, они могут распространяться как вирусный контент в пространстве, отведенном под контекстную рекламу. Психологи отмечают, что мы не просто иногда переживаем те или иные сильные эмоции посредством медиа, мы находимся в постоянном эмоциональном тоне и такое напряжение постепенно может приводить к выгоранию, к эмоциональному уплощению и к дистанцированности от проблем в собственной и чужой жизни.

В своем эссе Рольф Добелли выступает с критикой новостных СМИ: «Новости делают нас пассивными. Они преимущественно рассказывают нам о вещах, на которые мы не можем повлиять. Ежедневное повторение новостей о вещах, на которые мы не можем повлиять, ломает нас до тех пор, пока мы не принимаем пессимистичный, полный сарказма и фатализма, взгляд на мир»⁽⁷⁾.

(7) Добелли Р. Информационная диета: почему новости портят нам жизнь. Theory&practice. [Электронный ресурс]. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/8681--news-diet> (дата обращения 13.09.2019).

Добелли и Свендсен отмечают негативное влияние именно новостей, однако в связи с активным использованием интернетом и социальными сетями понятие новостного материала как регулярно поступающей обновляющейся информации значительно расширяется. Регулярные публикации «друзей» в социальной сети мы также воспринимаем в качестве новостей. Разнообразие и пополняемость числа фотоматериалов, посвященных социальным проблемам, позволяют сравнивать их с моделью существования коротких новостных материалов (при этом все интернет-страницы держатся на обновляемости их содержания, регулярная публикация новой информации является основой их выживания в сети). По этой причине те отрицательные стороны новостей в СМИ, которые в своем эссе отмечает Добелли, можно отнести и к фотопроектам, размещенным в сети.

У нашего внимания есть такое свойство – мы можем обрабатывать только ту информацию, которая находится в фокусе нашего внимания. В психологии для описания свойства внимания в том числе используется метафора прожектора (англ. *spotlight metaphor*), автором которой является психолог Уильям Джеймс. «За этой метафорой стоит уподобление внимания испускаемому прожектором лучу света, который обладает как статическими (направленность, охват, интенсивность), так и динамическими (устойчивость освещения, легкость перенаправления) свойствами» [7, с. 341–342]. Мы направляем наше внимание на определенные вещи, и поступившую информацию наш мозг детально обрабатывает. То, что находится в зоне нашего внимания сейчас, не только влияет на наше настроение, но и формирует наше дальнейшее мировосприятие, интересы и суждения в будущем.

В результате в своей практике психотерапевты сталкиваются с травмами, которые имеют прямую связь с давлением информационного пространства⁽⁸⁾. Люди, интересующиеся экологией и здоровым питанием, стараясь расширить свое понимание проблемы, смотрят документальные фильмы о технологиях убийства животных в сельском хозяйстве, о болезнях, вызванных тем или иным типом питания, следят за проектами об экологических последствиях пе-

реизбытка мусора на нашей планете. После этого они оказываются буквально не в состоянии употребить те или иные продукты или же продолжают потребление, но каждый раз испытывают чувство вины. За помощью к психотерапевту обращаются люди, которые путем отказа от пищевых продуктов или предметов из повседневной жизни, характеризующихся как «вредные» (для человека или для экологии), совершают попытку укрепить свою самооценку, усилить контроль над своей жизнью, однако в результате приходят к различным психологическим нарушениям (например, синдром навязчивых состояний, анорексия и проч.). Сейчас существует термин «орторексия», означающий навязчивое стремление к «правильному питанию», приводящее к значительным ограничениям в выборе продуктов. Эта форма нарушения пищевого поведения пока не включена в классификаторы DSM-IV и МКБ-10, однако хорошо описывает негативную сторону современных социальных тенденций [11]. Подобные нарушения могут возникать в результате отсутствия гармоничного расхода тех сильных эмоций, которые вызывают у нас просветительские социальные проекты, в том числе фотопроекты.

Фото- и видеопроекты идут по пути визуализации: мало кого можно заставить поехать в отдаленный дом престарелых, чтобы посмотреть, в каких условиях люди доживают свою жизнь, но не так сложно заставить посмотреть сделанную там серию снимков. Здесь одновременно задействованы два процесса: с одной стороны, это некий соблазн, основанный на жажде зрелища, с другой – культивируемое в информационном обществе чувство вины за то, что человек отгораживается от правды. И можно отметить, что потенциальный зритель это подсознательно ощущает. Знакомясь с фотопроектом, чья тема на данный момент характеризуется в массовой культуре как значимая, он чувствует, что поступает правильно, и это поднимает его самооценку, даже если сам материал принес ему очень сильные негативные переживания. На наш взгляд, социальные фотопроекты не содержат катарсиса как «высшего пика, кульминации художественного переживания, сопровождающегося чувством удовлетворения, независимо от характера воспринятого содержания» [9, с. 40]. Они не несут гармонизирующего начала, так как это не отвечает их функциям: если бы человек после просмотра фотосерии остался с ощущением гармонии и удовлетворения, то

(8) Примеры взяты из психотерапевтической практики Зарицкой А.Б., осуществляемой на территории России и Германии.

просмотр не побудил бы его к дальнейшим действиям. Выныривая из реальности фотопроекта, зритель мог бы испытать облегчение, соотнеся увиденное со своим жизненным пространством, далеким от того, что было репрезентировано, но у него остается то ощущение разрыва, о котором писал Берджер, и опять же чувство вины за него. Ужасы увиденного никуда не исчезают, поскольку все говорит об их близости, и это отсутствие дистанции также не позволяет испытать катарсис. При этом, как мы уже говорили, далеко не все фотопроекты предлагают инструкции к дальнейшим действиям, но все негативные переживания становятся частью опыта субъекта.

Список литературы:

- 1 *Ассман А.* Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: НЛО, 2017. 272 с.
- 2 *Барт Р.* Семантика вещей // Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 416–426.
- 3 *Барт Р.* Фотографическое сообщение // Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 378–392.
- 4 *Беньямин В.* Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
- 5 *Берджер Д.* Пол Стрэнд // Фотография и ее предназначение. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 50–56.
- 6 *Берджер Д.* Страдание в кадре // Фотография и ее предназначение. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 44–49.
- 7 *Большой психологический словарь / Сост. и общ. ред. Б.Г. Мещеряков, В.П. Зинченко.* М.: АСТ: АСТ МОСКВА; СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2009. С. 341.
- 8 *Кассирер Э.* Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 1998. С. 440–722.
- 9 *Кривцун О.А.* Мера человеческого в искусстве: исторические модификации // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. М.: Индрик, 2017. С. 19–54.
- 10 *Кристева Ю.* Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетея, 2003. 256 с.
- 11 *Саволкова О.А.* Нервная орторексия: к постановке проблемы // Клиническая и медицинская психология: исследования, обучение, практика: электрон. науч. журн. 2014. № 2 (4) [Электронный ресурс]. URL: http://medpsy.ru/climp/2014_2_4/article04.php?fbclid=IwAR3SoEdJXkwZKMwKtnf93-VBiY1dJeggqNHNWtWtKVy5TIK8nTkeE7A03hJA (дата обращения 20.09.2019).
- 12 *Сальникова Е.В.* Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 575 с.
- 13 *Свендсен Л.* Философия страха. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 288 с.
- 14 *Сонтаг С.* О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
- 15 *15.Стигнеев В.Т.* Формирование жанра фоторепортажа в советской фотографии 1920-х гг. // Художественная культура. 2018. № 2. С. 16–193. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/834/hk_2018_02_168_193_stigneev.pdf (дата обращения 25.09.2019).
- 16 *Eyerman R.* How social movements move: emotions and social movements. Emotions and social movements. London: Routledge, New York: Taylor & Francis Group, 2005. Pp. 41–56.
- 17 *Griebling S. Vaughn L.M., Howell B., Ramstetter C., Dole D.* From Passive to Active Voice: Using Photography as a Catalyst for Social Action. International Journal of Humanities and Social Science. Vol. 3. № 2. 2013. Pp. 16–28.
- 18 *Meek A.* Cultural trauma and the media. Interdisciplinary handbook of trauma and culture. Springer Int. Pub. Switzerland, 2016. Pp. 27–37.
- 19 *Palacios-González C.* The ethics of clinical photography and social media. Philosophy of Medicine and Health Care. Vol. 18. Issue 1. 2015. Pp. 63–70.

References:

- 1 Assman A. *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima Moderna* [Is time out of joint? Rise and fall of the time regime of Modernity]. Moscow, NLO, 2017. 272 p. (In Russ.)
- 2 Barth R. Semantika veshnej [Semantic of things]. *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The Fashion System. Articles on the semiotics of culture]. Moscow, Izd-vo im. Sabashnikovyh Publ., 2003, pp. 416–426. (In Russ.)
- 3 Barth R. Fotograficheskoe soobshhenie [The photographic message]. *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The Fashion System. Articles on the semiotics of culture]. Moscow, Izd-vo im. Sabashnikovyh Publ., 2003, pp. 378–392. (In Russ.)
- 4 Benjamin V. *Kratkaja istorija fotografii* [A short history of photography]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013. 272 p. (In Russ.)
- 5 Berger J. Pol Strjend [Paul Strand]. *Fotografija i ee prednaznachenie* [Photography and its purpose]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2014, pp. 50–56. (In Russ.)
- 6 Berger J. Stradanje v kadre [Suffering in the frame]. *Fotografija i ee prednaznachenie* [Photography and its purpose]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2014, pp. 44–49 pp. (In Russ.)
- 7 Meshherjakov B.G., Zinchenko V.P., eds. *Bol'shoj psihologicheskij slovar'* [Great psychological dictionary]. Moscow, AST: AST MOSKVA Publ.; St. Petersburg, Prajm-EVROZNAK Publ., 2009, p. 341. (In Russ.)
- 8 Cassirer E. Opyt o cheloveke. Vvedenie v filosofiju chelovecheskoj kul'tury [An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture]. *Izbrannoe. Opyt o cheloveke* [Selected Works. An Essay on Man]. Moscow, Gardarika Publ., 1998, pp. 440–722. (In Russ.)
- 9 Krivcun O.A. Mera chelovecheskogo v iskusstve: istoricheskie modifikacii [Measure of the human in art: historical modifications]. *Antropologija iskusstva. Jazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menjajushhemsja mire* [Anthropology of art. The language of art and the measure of humanity in a changing world]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 19–54. (In Russ.)
- 10 Kristeva Y. *Sily uzhasa: jesse ob otrashhenii* [On Powers of Horror: An Essay on Abjection]. St. Petersburg, Aletejja Publ., 2003. 256 p.
- 11 Savolkova O.A. Nervnaja ortoreksija: k postanovke problem [Nervous orthorexia: To the formulation of the problem]. *Klinicheskaja i medicinskaja psihologija: issledovanija, obuchenie, praktika* [Clinical and medical psychology: research, training, practice]. Digital scientific journal. 2014, no. 2 (4). Available at: http://medpsy.ru/climp/2014_2_4/article04.php?fbclid=IwAR3SoEdjXkwZKMwKtnf93-VBiYldjeggqNHWrWtKVy5TIK8nTkeE7A03hjA (accessed 20.09.2019). (In Russ.)
- 12 Sal'nikova E.V. *Fenomen vizual'nogo. Ot drevnih istokov k nachalu XXI veka* [The phenomenon of the visual. From ancient origins to the beginning of the 21st century]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2012. 575 p. (In Russ.)
- 13 Svendsen L. *Filosofija straha* [A Philosophy of Fear]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2010. 288 p. (In Russ.)
- 14 Sontag S. *O fotografii* [On Photography]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013. 272 p. (In Russ.)
- 15 Stigneev V.T. Formirovanie zhanra fotoreportazha v sovetsoj fotografii 1920-h gg. [The formation of the genre of photo reportage in Soviet photography of the 1920s]. *Hudozhestvennaya kul'tura*, 2018, no. 2, pp. 168–193. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/834/hk_2018_02_168_193_stigneev.pdf (accessed 25.09.2019). (In Russ.)
- 16 Eyerman R. How social movements move: emotions and social movements. *Emotions and social movements*. London, Routledge; New York, Taylor & Francis Group, 2005, pp. 41–56.
- 17 Griebing S. Vaughn L.M., Howell B., Ramstetter C., Dole D. From Passive to Active Voice: Using Photography as a Catalyst for Social Action. *International Journal of Humanities and Social Science*. Vol. 3. 2013, no. 2, pp. 16–28.
- 18 Meek A. *Cultural trauma and the media. Interdisciplinary handbook of trauma and culture*. Springer Int. Pub. Switzerland, 2016, pp. 27–37.
- 19 Palacios-Gonzalez C. The ethics of clinical photography and social media. *Philosophy of Medicine and Health Care*. Vol. 18. Issue 1. 2015. Pp. 63–70.