

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Федотова Вера Олеговна

**КУРАТОРСКАЯ ПРАКТИКА В СОЦИАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ  
ФОТОГРАФИИ НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ НА ПРИМЕРЕ  
РОССИИ, БЕЛАРУСИ И СТРАН ПРИБАЛТИКИ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Кураторские исследования»

Научный руководитель:

Лебедев Игорь Валерьевич,  
старший преподаватель

Санкт-Петербург  
2017

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. РАСКРЫТИЕ ПОНЯТИЯ СОЦИАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ .....	7
1.1 Введение в социально-документальную фотографию .....	7
1.2 Этическая проблематика социально-документальной фотографии .....	17
1.3 Эстетика социально-документальной фотографии .....	26
1.4 Репрезентативная функция социально-документальной фотографии.....	36
ГЛАВА 2. ОБРАЗ БЕЗДОМНОГО В СОЦИАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОЕКТАХ .....	44
2.1 Конструирование образа Другого в фотографии.....	44
2.2 Феномен нормы и нормализации общества .....	52
2.3 Репрезентация бездомности в СМИ.....	58
ГЛАВА 3. МЕТОДЫ АНАЛИЗА ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ .....	73
3.1 Кураторские практики. Куратор как исследователь.....	73
3.2 Введение в методологию .....	77
3.2.1 Описание исследования.....	79
3.2.2 Анализ фотографических проектов.....	80
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	91
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	95
Приложение 1 .....	101
ССЫЛКИ НА ИСТОЧНИКИ ИЗОБРАЖЕНИЙ И ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ .....	101

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена анализу социально-документальной фотографии на постсоветском пространстве и практике репрезентации бездомности в фотографических проектах. Работа строится на междисциплинарном подходе к изучению социально-документальной фотографии и ее репрезентативной функции. Репрезентативность фотографии исследуется через анализ социально-документальных фотографических проектов на тему бездомности с целью выявления методов конструирования образа бездомного человека и феномена бездомности на постсоветском пространстве. Различные методы репрезентации темы бездомности и зачастую пропагандистское конструирование образа бездомного в медийном поле привело к вытеснению этого социального типа из нормализованного общества, дискриминации и к последующей изоляции.

Кураторские практики в контексте данной работы рассматриваются не исключительно как способ актуализации проблемы, но и как метод ее исследования. В работе формулируется концепция фигуры куратора как исследователя и поднимается вопрос о роли куратора в реализации проектов социально-документальной фотографии на постсоветском пространстве.

Исследуемым полем являются проекты социально-документальной фотографии на постсоветском пространстве. Обозначение такого исследовательского поля построено на тезисе о том, что репрезентация одной и той же проблемы будет отличаться в зависимости от того, продукт какой области визуальной культуры рассматривается. Данное исследование является логичным продолжением работы «Механизмы репрезентации темы бездомности на примере Первого канала (Россия) и ОНТ (Беларусь), но с большим охватом исследуемой теории и с иным исследовательским полем и задачами<sup>1</sup>.

Постсоветское пространство представляет собой обширное поле для

---

<sup>1</sup> Федотова, В. Механизмы репрезентации темы бездомности на примере Первого канала (Россия) и ОНТ (Беларусь): бакалаврская работа.; Вильнюс: Европейский гуманитарный университет. Академический департамент медиа, 2015. 55 с.

исследования социальных процессов и изменений в области культуры.

Актуальность настоящей темы и дальнейшего исследования может быть подтверждена тем, что анализируемая проблема существует в действительности: проблема бездомности на постсоветском пространстве не решена и кроме того существует не только фактически, но и в дискурсе современного искусства, социально-документальной фотографии сегодня, социальных исследований и внутри поля массовой культуры и СМИ. В то же время роль кураторских практик и практик культурных институций в актуализации данной проблемы стоит под вопросом в связи с предположением, что в реализации социально-документальных проектов на тему бездомности на постсоветском пространстве в меньшей степени фигурирует куратор, в большей – взаимодействие и сотрудничество авторов проектов с благотворительными фондами и городскими печатными изданиями.

Объектом исследования являются проекты социально-документальной фотографии. Предмет – репрезентация образа такого социального типа как бездомный и феномена бездомности. Ключевая цель исследования и всей работы заключается в выявлении методов репрезентации темы бездомности и способов конструирования образа бездомного человека, учитывая вышеописанное исследуемое поле и объект исследования.

Для достижения поставленной цели, решаются следующие задачи:

В теоретической части:

Создается фундамент для дальнейшего анализа социально-документальных проектов, посредством изучения эстетической, этической и репрезентативной функции социально-документальной фотографии на примерах общемировых и локальных фотографических проектов.

Определяется как можно исследовать такой социальный тип, как бездомный и какими методами может осуществляться и анализироваться его репрезентация в медиа.

В практической части:

Формулируется методология и формируется выборка исследования для осуществления анализа фотографических проектов.

Проводится контент-анализ определенных фотографических проектов.

Совершается анализ роли и значения фигуры куратора и культурных институций в реализации современных социально-документальных проектов на тему бездомности.

Данная работа состоит из введения, двух теоретических и одной практической глав и заключения.

Для решения обозначенных задач в теоретической и практической части требуется обращение к актуальным и фундаментальным теоретическим текстам, а также процессуальная работа над объяснением теоретических форм на примере концепций социальных фотографических проектов и примеров из других областей искусства.

Для достижения задач, обозначенных в контексте теоретической части, используются материалы по теории фотографии и таких фундаментальных понятий как этика и эстетика. Ключевыми авторами можно обозначить Сьюзен Сонтаг, Роланда Барта, Вальера Беньямина, Джона Берджера, Андре Руйе, Петровскую Елену, Лапина А.И, исследователей философских трудов Аристотеля и Платона – Лосева А.Ф, Гусейнова А.А, лекции по теории фотографии Андрея Фоменко и др.

Определение понятия репрезентации и возможные подходы к ее анализу, исследование понятий нормы и нормативности, а также феноменов социальных типов построено на изучении текстов таких авторов как Умберто Эко, Стюарт Холл, Мишель Фуко, Ирвинг Гофман, Говард Беккер, Анджела Дэвис, Шапинская Е.Н, Жан Бодрийяр и др.

Таким образом, тема настоящей работы находится на пересечении нескольких научных дисциплин: социология, семиотика, визуальная антропология, кураторский и художественный дискурс, что позволяет определить отношение работы к такой гуманитарной области исследований как визуальная культура.

# ГЛАВА 1. РАСКРЫТИЕ ПОНЯТИЯ СОЦИАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ

## 1.1 Введение в социально-документальную фотографию

Данный подраздел направлен на раскрытие понятия социально-документальная фотография и будет включать в себя рассуждения о критериях, согласно которым варьируется предназначение и эволюция от документа к социально-документальной фотографии.

В связи с тем, что название термина «социальный» происходит от лат. *socialis* – общественный<sup>2</sup>, предлагаю прежде всего под социально-документальной фотографией понимать фотографию, заключающую в себя социально-ориентированное послание или смысловой подтекст, а также фотографию, прошедшую процесс становления и преобразования от чистого документа, факта к фотографии, специфика которой позволяет рассматривать ее в художественном и социальных дискурсах.

Социальная фотография берет начало в живописи. Как пример предлагаю провести сравнение живописной картины Григория Мясоедова «Земство обедает»<sup>3</sup> с социально-документальной фотографией «Нижегородские босяки»<sup>4</sup> Максима Дмитриева – раннего российского фотожурналиста, члена Русского фотографического общества. На картине Г. Мясоедова изображены скудно обедающие крестьяне, а лакей, натирающий посуду в окне дома, указывает на неравноправное социальное положение в России 1860-х годов. На фотографии Максима Дмитриева практически идентичная композиция с трапезничающими босяками, лишь в открытом окне на заднем плане темно. Предположительно такую фотографию исследователь и фотограф Александр Лапин относит к изобразительной, здесь важна точность компоновки, равновесие компонентов. Об этом автор пишет в

<sup>2</sup> Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь русского языка. М.: АСТ: Астрель, 2009. С. 1040

<sup>3</sup> Мясоедов. Г. Земство обедает, 1872 // Государственная Третьяковская галерея. URL: [https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/204](https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/204) (дата обращения 10.03.2017)

<sup>4</sup> Дмитриев М. Нижегородские босяки // Клуб Foto.ru. URL: <http://club.foto.ru/classics/photo/60/> (дата обращения 10.03.2017)

своей работе «Фотография как...»<sup>5</sup>, указывая при этом на то, что изобразительная фотография – это вид репортажной. Необходимость организованности изобразительной фотографии противоречит понятию А. Лапина о репортажной фотографии, согласно которому «Репортажная фотография - противоположность постановочной, в ней категорически не допускается какая бы то ни было организация, режиссура, постановка»<sup>6</sup>. Преднамеренное или нет обращение фотографа Г. Мясоедова к сюжету классической живописи нельзя считать единичным случаем в фотографической практике, следовательно, необходимо обозначить, что социальная фотография не всегда есть одно и то же, что документальная или прямая, репортажная фотография, при условии, что мы понимаем под ней противоположность постановочной.

Было бы непросто оспаривать свидетельствующую функцию документальной фотографии. Если присутствует необходимость в подтверждении фактов или событий, то изображение становится тем самым подтверждающим доказательством, или, в противном случае, опровергающим. Вальтер Беньямин приводит пример фотографий Эжена Атже, который снимал безлюдные улицы Парижа так, словно место преступления<sup>7</sup>. Несмотря на то, что изображения городских пространств в том или ином смысле являются документом, вместе с этим они представляют собой и результат субъективного видения и восприятия фотографа, образ Парижа Эжена Атже можно интерпретировать иначе: фотограф репрезентирует высокий уровень социальности и изменения, происходящие в пространстве города<sup>8</sup>.

Предлагаю и далее анализировать функции фотографии, обращаясь к глаголам «подтверждать», «доказывать», «свидетельствовать», «опровергать» и «обвинять», «побуждать», «сочувствовать». Такой антропоморфический подход к исследованию и познанию социально-документальной фотографии может упростить задачу, заключающуюся в раскрытии данного феномена. Если большинство из вышеперечисленных глаголов представляются достаточно очевидными, когда

---

<sup>5</sup> Лапин А.И. Фотография как... Учебное пособие. М.: Изд-во Московского ун-та, 2003. С. 201-202

<sup>6</sup> Лапин А.И. Фотография как... Учебное пособие. М.: Изд-во Московского ун-та, 2003. С. 186

<sup>7</sup> Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 23-38

<sup>8</sup> Atget E. Clochard, boulevard Port-Royal // Bibliothèque nationale de France. URL: [http://expositions.bnf.fr/atget/grand/8\\_79.htm](http://expositions.bnf.fr/atget/grand/8_79.htm) (дата обращения 10.03.2017)



разговор идет о документальной фотографии, то «побуждать» и «обвинять» требуют в данном контексте декодера или пояснения. Оба глагола в большей степени имеют отношение к той части конструкции «социально-документальная фотография», которая отвечает за функцию воздействия на социальное восприятие, или хотя бы за попытку осуществления данной функции. Далее в настоящей работе будет подробнее раскрыта такая задача социальных проектов, как «побуждение к участию», но способность фотографии к побуждению можно раскрыть не только с той стороны, что изображение вызывает к моральным ценностям зрителя, но и принимая эту, безусловно присутствующую в социальной фотографии функцию. Сам процесс съемки предполагает совершенно точное «безучастие», по крайней мере, безучастие фотографа осуществляется до тех пор, пока не будет создан удовлетворяющий его кадр. Фотограф пассивен в качестве участника события, но активен в качестве вуйара. В таком же случае конструируется еще одна способность фотографии – «обездвиживание», где само побуждение фотографа создать кадр приводит его в пассивного и безучастного в происходящем перед камерой события субъекта. Для фотографа событием теперь является процесс съемки, акт создания изображения.

Что же касается обвинительной функции фотографии, то если не брать в расчет очевидную ситуацию, когда посредством фотографии как свидетельства преступления производится доказательство вины, обвинительная способность основана на том, что документальная фотография или социальные фотографические проекты иллюстрируют не просто «то, что было», произошедшее или происходящее событие, но демонстрируют саму человеческую природу, свидетельствуют о реальности и жестокости войны, в которой участвует человек, или указывает на безразличие к чужому страданию. Фотография обвиняет сразу всех: изображенного, фотографа, который остается безучастным к происходящему, и зрителя, к морали которого она призывает. Фотография зарождает сочувствие, она может вызвать сочувствие зрителя как реакцию на изображенный сюжет, так и способна вызвать злость на фотографа, который дистанцирован от того, что снимает. Сьюзен Сонтаг приводит цитату-объяснение фотографа Брюса Дэвидсона: «В большинстве моих фотографий есть сочувствие, мягкость и интерес к человеку. Их задача – чтобы

зритель увидел себя. У них нет задачи проповедовать. И изображать из себя произведения искусства»<sup>9</sup>. Очень многие авторы разных регионов и школ работали над многолетними сериями о чужих страданиях. Если обратиться к литовской школе фотографии, то одним из первых примеров будут документальные серии «Дом престарелых» и «Детские больницы» автора литовской фотографии Ромульдаса Пожерскиса<sup>10</sup>. Обращаясь к современному контексту российской фотографии, то одним из примеров является фотоистория авторства фотографа Александры Деменковой, героями которой являются пациенты психоневрологической клиники<sup>11</sup>.

Но чем доступнее и многочисленнее становятся фотографии с запечатленными страданиями, тем сильнее снижается способность зрителя к сочувствию, снижается эмоциональный заряд фотографий за счет каждодневного опыта зрителя в получении большого количества визуальных образов, которые уже не могут шокировать, в связи с тем, что новизна увиденного образа стала почти невозможна.

До появления фотографии ее заменяла живопись и рисунок, изобразительные искусства, которые сами по себе являются интерпретациями, в то время как фотография может представлять собой факт. Ее основное отличие от живописи заключается в том, что снимок можно принимать за отпечаток изображенной реальности, а не исключительно за ее трактовку автором. Но в более широком смысле за опыт, предшествующий фотографии, можно брать память. Сегодня фотографические изображения заменяют память и зачастую не только утверждают статус того или иного события как события, заслуживающего быть запечатленным на фотографии, но и становятся значительнее самого события. Сьюзен Сонтаг пишет о том, что как только люди начали путешествовать, фотография становится доказательством того, что поездка состоялась, а человек посредством съемки фиксирует процесс потребления, который не попадает в поле зрения его семьи. Фотография придает реальность пережитому, а путешествие теперь представляет

---

<sup>9</sup> Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 245

<sup>10</sup> Елизарова Е. Ромуальдас Пожерскис: «Мир, который я снимал, умер» // Российское фото. 2014. URL: [https://rosphoto.com/portfolio/romualdas\\_pozherskis-2790](https://rosphoto.com/portfolio/romualdas_pozherskis-2790) (дата обращения 10.01.2017)

<sup>11</sup> Demenkova A. Mental hospital in Peterhof, Saint-Petersburg, 2005 // Alexandra Demenkova. URL: <http://alexandrademenkova.com/mental-hospital-in-peterhof/> (дата обращения 10.03.2017)

собой способ накопления фотографий.<sup>12</sup> Это связано с тем, что фотография становится доступным и популярным развлечением, но вышеописанные процессы происходили и задолго до распространения любительской фотографии. Такое культурное явление имеет определенную предысторию, связанную с частичной механизацией труда художника. Камера Обскура сближала работу живописца с механизацией на предварительной стадии создания пейзажа. Топографические пейзажи итальянского художника Каналетто (Джовани Антонио Каналь) отличались точностью представления города. Художник использовал камеру Обскура для того, чтобы снимать перспективу городского пейзажа, после чего переносить на холст. Детально точные изображения города зачастую приобретались туристами в качестве сувенира, например, из Венеции. Изображения наиболее репрезентативных мест и достопримечательностей города приобретались у художников, а сейчас с популяризацией фотографического медиума каждый турист или путешественник имеет возможность самостоятельного создания документации о своем опыте. Такая фотография есть предмет частного характера, как сувенир и свидетельство о прожитой жизни, функция, которую также несут и семейные альбомы. Фотографии из семейных альбомов свидетельствуют о единстве родственников или же остаются доказательством того, что семья была едина, если альбом – единственное, что осталось от этого единства. Фотография документирует присутствие в прошлом пропавших, умерших, уехавших родственников, тем самым становясь символом отсутствия, экспонируемым в семейных альбомах.

Также фотография свидетельствует о неминуемом процессе старения и смерти, оставляя изображенному или владеющему портретом ощущение связи с прошлым, с уже измененной реальностью. Строки из общеизвестного стиха Иосифа Бродского достаточно четко иллюстрируют связь фотографии, визуальной информации, которую она несет и памяти, указывая на псевдовладение прошлым: «Повезло и тебе: где еще, кроме разве что фотографии, ты пребудешь всегда без морщин,

---

<sup>12</sup> Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 15-21

молода, весела, глумлива? Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии. Я курю в темноте и вдыхаю гнилье отлива.»<sup>13</sup>

Продолжая на примере литовской школы фотографии, предлагаю рассмотреть, как фотография может свидетельствовать об отсутствии в сегодняшнем времени ушедших народов и культур. Что иллюстрируют слова и фотографические серии литовского фотографа Ромуальдаса Пожерскиса, который в интервью сказал об изменениях, произошедших в культуре сельской местности: «Мир, который я снимал, умер.»<sup>14</sup> Два представителя литовской фотографии Ромуальдас Пожеркис и Римальдис Викшрайтис работали над сериями фотографий по несколько лет, документируя жизнь людей в городах и деревнях Литвы. Сейчас эти работы представляют собой свидетельства о том, что отсутствующее сегодня было тогда<sup>15</sup>. Современные фотографии последнего десятилетия, авторства уже упомянутой Александры Деменковой, говорят о том, что этот мир еще жив, но в других регионах<sup>16</sup>.

Несмотря на то, что фотография является продуктом эпохи позитивизма, человек пытается наделить ее характеристиками близкими к мистификации. Примером тому может послужить культурное явление, присущее Европе в XIX столетии – посмертный дагерротип. Как древние египтяне создавали посмертные маски, так в Европе до середины XX века имела популярность практика создания посмертных фотографий. Изображенным на таких портретах людям зачастую предавали достаточно естественную для живого человека сидячую позу, не допускающую ежесекундное распознавание субъекта как мертвого. Такая традиция иллюстрирует надежды, которые возлагались на фотографию – обессмертить и увековечить. Розалинд Краусс приводит в пример как в 1882 году был опубликован труд Джорджинии Хьюстон под названием «Обозрение фотографий духовных существ и явлений, невидимых вещественному глазу»<sup>17</sup>, что свидетельствует о множественности представлений исследователями о феномене фотографии.

---

<sup>13</sup> Бродский И. Новые стихи // Журнал «Континент». 1989. №61. С. 8

<sup>14</sup> Елизарова Е. Ромуальдас Пожерскис: «Мир, который я снимал, умер» // Российское фото. 2014. URL: [https://rosphoto.com/portfolio/romualdas\\_pozherskis-2790](https://rosphoto.com/portfolio/romualdas_pozherskis-2790) (дата обращения 10.01.2017)

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Demenkova A. Unezhma // Alexandra Demenkova URL: <http://alexandrademenkova.com/unezhma/> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>17</sup> Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 32

Фотография есть самый реалистический и точный иконический знак, который подразумевает, что изображенный субъект или объект существует или существовал в действительности. В то время как в иных изобразительных искусствах, например в живописи или гравюре – это утверждение условно и факультативно. Изображённое нечто могло существовать в действительности, но иметь иные внешние характеристики, например. В случае с фотографией на передний план по значимости размещается тот факт, что субъект или объект действительно существовал в определенное время и в определенном месте, когда и где он был зафиксирован, а не детальность его образа на изображении. Доктор искусствоведения Андрей Фоменко в ходе лекции о фотографии указывает на то, что неспособность фотографии обобщать опыт и неспособность художника, посредством фотографии высказаться о реальности, ранее воспринималось ее принципиальным недостатком, а не уникальным свойством быть эмпиричным средством передачи визуальной информации, что мешало приписывать фотографию к изящным искусствам и рождало понимание процесса фотосъемки как процесса копирования определённого предмета, экземпляра, как продуцирование образов. Фотограф запечатлевает реальность, но ему недоступна способность художника посредством картины создать высказывание, выразить суждение об этой реальности<sup>18</sup>. Вышеописанные характеристики фотографии меняются вместе с прогрессом, сегодня, в отличие от времен аналоговой фотографии, нельзя не поставить под сомнение, что изображенный на фотографии объект действительно существовал в данном месте или отрезке времени. Таким образом, Андрей Фоменко указывает и на тот факт, что в связи с тем, что цифровая фотография открывает более широкое поле для манипулирования на уровне изображения, она начинает заменять живописную картину и имеет больше сходств с живописью, чем традиционная аналоговая фотография. Сложные отношения изящных искусств и фотографии долгое время не давали возможность закрепиться ей в каком-либо статусе, так как изначально

---

<sup>18</sup> Фоменко А. Фотография становится искусством: от Рейландера до Стиглица. Видеозапись лекции // Арт-галерея «Мольберт». 2013. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=h5QT4iu0x\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=h5QT4iu0x_Y) (дата обращения 02.08.2016)

самостоятельного художественного значения она не имела в связи с механическим процессом создания фотографического изображения.

У французского поэта, критика и, безусловно, знатока искусств Шарль Поль Бодлера есть статья, достаточно определенно иллюстрирующая тогдашнее отношение к фотографии, и опасения, связанные с развитием фотографического медиума в качестве произведения изящного искусства: «Если допустить, чтобы фотография заменила искусство в какой-либо из его функций, она очень скоро вытеснит его вовсе или растлит при поддержке естественного союзника – тупости обывателя. Поэтому ей надлежит ограничиться своими истинными пределами, удовлетворившись смиренной ролью служанки науки и искусства, подобно книгопечатанию и стенографии, которые не создавали и не вытесняли литературу»<sup>19</sup>. Долгое время горизонтом фотографии оставалось именно документирование, в то время как художник сочинял, фотограф извлекал фрагмент из видимой реальности окружающего мира.

Сегодня новые медиа представляют собой не только область в современном искусстве, но и рабочий инструмент средств массовой информации, где за фотографией закреплена определенное предназначение, заключающееся в наглядном иллюстрировании текстового материала, подтверждение написанного или же привлечение внимания зрителя/читателя к тексту. Но если обратиться к контекстуальному полю, которое в данной работе занимает ключевое место, а именно социальные фотографические проекты, здесь текст не всегда имеет такое же значение как изображение. Именно фотография работает в качестве рычага, мобилизующего совесть или же моральные установки зрителя. Документальность фотографии в совокупности с социальным контекстом (контекст социального проекта), представляет собой ту грань, разделяющую фотографию художественную в качестве произведения искусства и фотографию – носитель информации, знаменующий текст.

Андре Руйе, раскрывая предназначение фотографии как документа, обращается к ее функциям через глаголы, таким образом, структурируя материал и выстраивая

---

<sup>19</sup> Бодлер Ш. Современная публика и фотография (Салон 1859 года). // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. 189 С.

определенную классификацию, относительно которой можно исследовать данный феномен. Автор пишет о том, что фотография архивирует. В то время как фотография способна к архивации видимой, запечатленной реальности, при коллекционировании фотографий в альбоме или во время хранения дагерротипов в шкатулках функцию архивации выполняет альбом. Образуется два вида процедуры накопления – накопление видимости и накопление изображений в альбоме и архиве. Такое слияние изображений и альбома представляется автору как конструирование первой машины документирования мира, преобразовывающей мир в изображение. Здесь альбом выполняет функцию упорядочивания, он устанавливает порядок, образуя целое из фрагментов, которыми являются отдельные изображения. Таким образом, складывается общее представление о том или ином феномене – о семье или архитектуре отдельного городского пространства и др., зависит от контента фотографического альбома. Упорядочивание переключается с функцией объединения в контексте фотографических альбомов<sup>20</sup>. Так, альбом становится контекстом для изображений, объединяющий их и конструирующий повествование. Такое повествование зачастую свободно от цензуры, если говорить о семейном альбоме, то это приватный проект, который, в прочем, создается, в том числе, и с целью обнародования приватной семейной жизни. Как правило, подчиненные хронологическому порядку фотографии не всегда подвержены строгой выборке. Так, на уровне демонстрации семейного альбома, производится и экспонирование приватного, переводя приватное в категорию публичного.

Способность фотографии к кадрированию приводит в порядок хаос неразличимых для человеческого зрения деталей. Кадр упорядочивает природу, расширяет возможности и способы познания человека и окружающего мира. А также, на что указывает и Андре Руйе, нельзя исключать наиболее актуальное на сегодняшний день утилитарное применение документальной фотографии в качестве способа иллюстрации и информирования. Автор пишет о слиянии фотографии и прессы, приводя цитату французского фотографа, отца фоторепортажа и

---

<sup>20</sup> Руйе.А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. С. 112-117

фотохудожника Анри Картье-Брессона «Между публикой и нами, - отмечает Анри Картье-Брессон в 1952 году, - стоит типография – средство распространения нашей мысли; мы, как ремесленники, снабжаем иллюстрированные журналы нашим сырьем. Я испытал сильное чувство, - вспоминает он, - когда продал мое первое фото (в “Vu”), и это было начало долгого союза с иллюстрированными изданиями»<sup>21</sup>. Интересной здесь представляется стертая грань оппозиции распространения мысли и снабжения сырьем. Фотография, как способ передачи своего суждения о мире, и фотография, как ремесло, которое иллюстрирует и информирует.

Таким образом, документальная фотография способна выполнять перечисленные задачи, одинаково «служить» науке и занимать ключевое место в функционировании мира в эпоху информации. Но социально-документальная фотография представляет собой результат рефлексии автора над той или иной социальной проблемой, транслирование его видения проблемы и реальности зрителю, посредством документирования мира. Один из способов диалога со зрителем, где обратная связь может осуществляться посредством зрительской рефлексии над увиденным или мобилизации его совести. Социальная фотография, мобилизующая совесть, побуждает к действиям. А ее документирующее предназначение отвечает здесь за то необходимое для информационного общества наличие подтверждений и доказательств, что какая-либо проблема или феномен существовала или существует в определенном месте и в определенное время.

Фотография находится в процессе эволюции и трансформации ее предназначения от свидетельствования к побуждению, в контексте данной работы нас интересует процесс эволюции от документа к социальности, о том, как художественный метод привносится в работу над документированием социальной действительности. Такой исследовательский интерес обращается в необходимость рассмотрения эстетической и этической стороны фотографии с целью использования при анализе фотографических проектов в практической части заключительной главы настоящей работы.

---

<sup>21</sup> Руйе.А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. С. 200



## 1.2 Этическая проблематика социально-документальной фотографии

В качестве формы продолжения предшествующего обзора понятия социально-документальной фотографии предлагаю перейти к одному из способов исследования фотографии: через этическую проблематику. Этика в контексте фотографии затрагивает такие проблемы как границы приватности, достоверность материала, пределы моральной нормы и уважение к частной жизни и личности другого. В данном разделе будет предложено рассмотрение основных положений, которые включают в себя этическую проблематику и через которые в дальнейшем можно будет сформулировать на чем основана этическая норма в области социально-документальной фотографии.

Понятие этики окончательно было закреплено Аристотелем и прописано в его трудах. Философ отделяет этику от вопросов истины и относит понятие к добродетелям, которые происходят не от дианоэтических (добродетели разума), а от этических (добродетели, относящиеся к характеру/ этосу человека). Этика есть форма знания практической философии и относится к области нравственного<sup>22</sup>. Таким образом, этика взывает к моральным, нравственным качествам человека, к его характеру, этические знания становятся нормами действия, поведения для человека. Исследователь этики Гусейнов А.А в своем анализе трудов Аристотеля, пишет: «Этика в интерпретации Аристотеля является не просто отражением, но одновременно выражением и продолжением реальной нравственной практики»<sup>23</sup>. Этические понятия получают свое выражение в требованиях к действиям определенным образом, преобразовываясь в ту или иную форму: свод правил, Декларация, кодекс. Понятия этики, незакрепленные юридически, представляют собой еще один способ формирования категории нормы, где то, что выходит за границы этически правильного, может считываться как ненормальное или неприемлемое в том или ином контексте и условиях. В настоящем разделе будут рассмотрены примеры того, через какие методы может осуществляться приведение деятельности, поведения человека к нравственным нормам, приемлемым для этики

<sup>22</sup>Гусейнов А.А. История этических учений: Учебник для вузов. М.: Академический проект, Трикста, 2015. С. 378

<sup>23</sup> Гусейнов А.А. История этических учений: Учебник для вузов. М.: Академический проект, Трикста, 2015.С. 380

профессиональной и художественной деятельности, непосредственно связанной с созданием и использованием фотографического изображения.

В области изучения фотографии проблема этики зачастую начинает рассматриваться с вопроса о том, все ли можно фотографировать и публиковать? А также не менее редко поднимается вопрос, этично ли делать фотографии людей без их согласия. Все это связано с тем, что фотограф, и часто это касается жанра уличной фотографии или фотожурналистики, пересекает черту между частным и публичным пространством окружающих. Для самого автора, будь то фотограф, художник или писатель, представляется естественным процесс преобразования частного в художественное высказывание. В фотографии таким примером могут являться скандальные фотоработы американского фотографа Салли Манн. Целые альбомы, посвященные ее детям, содержали фотографии обнаженных дочерей и сына фотографа. Альбом «Ближайшие родственники»<sup>24</sup> включает в себя работы, которые по мнению общества, критиков и членов комитетов по защите детства граничили с детской порнографией. Также массу негативных отзывов вызывали фотографии уставших, плачущих детей, фотографа обвиняли в том, что она принуждала их к позированию. Отзывы и комментарии, когнитивный диссонанс и конфликт между тем, что красиво или художественно и тем, что (в данном случае - детство) не должно быть показано таким образом, рождает необходимость в критическом (где критика – есть анализ, разбор) осмыслении того или иного фотографического проекта. Результатом такого анализа будет суждение, вынесенное согласно установленным в обществе моральным нормам. А также относительно того, что в рассматриваемом обществе представляет из себя оппозиция частного и публичного. Понятие нормы напрямую зависит не только от принятой в том или ином обществе модели, но и от времени. Как пример может служить уже упомянутый в данной работе ранний дагерротип или традиция создания фотографии непосредственно во время похорон<sup>25</sup>. Это представляется странным и чуждым в сегодняшней культуре общества, но было совершенно нормальным и даже признаком достатка и престижа в европейской

---

<sup>24</sup>Mann S. Immediate Family. NY.: Aperture, 1992. 78 p.

<sup>25</sup>Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 41

культуре XIX века. Салли Манн, как представитель фотографии XXI века, также обращается к теме смерти в серии фотографий «Останки»<sup>26</sup>, которая включает в себя фотографии человеческих тел в процессе распада.

Иначе воспринимается документирование останков, здесь фотография снова выполняет роль служанки, но уже не медицине, а археологии. Но такой пример, как фотографии процесса перезахоронения партизан, автором которых является литовский фотограф, член фотохудожников Литвы Ромас Юшкелис, выполняет другую функцию: документирование события, а не фиксирование останков в качестве эстетизированного свидетельства или доказательства<sup>27</sup>. Таким образом, ключевым в этическом вопросе является цель создания фотографии и контекст, в котором она будет представлена далее. Если руководствоваться категориями «нормального» и «ненормального», то можно предположить, что для современной культуры и затрагиваемого контекстуального поля, изображения мертвого человека и человеческого тела воспринимаются «нормальными» при условии, что основной целью таких снимков является использование в научных целях или же в криминалистической фотографии. Но необходимо понимать, что зачастую такие фотографические сюжеты есть репрезентация произошедшего события: войны или катастрофы. Лучшая фотография 2013 года, по мнению жюри конкурса «WorldPressPhoto» Паула Хансена, репрезентирует последствия израильского авиаудара по сектору, на снимке изображены мужчины, которые несут в мечеть тела двух погибших детей<sup>28</sup>. В подобных случаях нередко возникает не этическая проблема, а вопрос цензуры, связанный с политическими интересами, где вопрос о том, этично или не этично, таким образом, объективизировать мертвое человеческое тело, а тем более ребенка, отодвигается на второй и третий планы.

Авторы социально-документальной фотографии, в особенности те, кто по профессии являются фотожурналистами или сотрудничают со средствами массовой информации, имеют четкое представление о наличии этического кодекса в

---

<sup>26</sup> Mann S. What Remains. NY.: Bulfinch, 2003. 132 p.

<sup>27</sup> Kscenaviciene V. Lietuvos spaudos fotografija 2013 / Lithuanian Press Photography. Vilnius : Lietuvos Spaudos Fotografu Klubas, 2013. p. 54

<sup>28</sup> Hansen P. Caza Burial // World Press Photo. URL: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/spot-news/paul-hansen> (дата обращения 10.03.2017)

фотожурналистике, но нарушать или расширять границы этического кодекса – личное решение фотографа, основанное на его субъективных взглядах и моральных принципах. В то время как журналистская этика остается скорее моральным предписанием и сводом правил, этические кодексы не имеют юридической силы. Например, контроль над соблюдением этического кодекса российского журналиста осуществляется органами общественного контроля<sup>29</sup>. Предлагаю обратиться к кодексу профессиональной этики российского журналиста<sup>30</sup>, одобренному Конгрессом журналистов России 23 июня 1994 года, г. Москва. В настоящем кодексе отсутствуют положения, связанные с фотографией, в которых было бы обозначены этические границы для работы фотожурналиста. Кодекс не включает фотожурналистику, которая в мировом контексте признана одной из форм журналистики и прописана в международных этических кодексах. Полагаю, отсутствие в российском контексте обозначенных границ этической нормы, обозначает, что этика, в контексте российской фотожурналистики – есть категория из области морального, такая абстрактность может привести к тому, что этическая норма будет привнесена в область субъективного и тем самым освободит автора от каких-либо правовых обязательств и ограничений. Обращаясь к Декларации принципов поведения журналистов, принятой международной федерацией журналистов на Втором Всемирном Конгрессе Международной Федерации журналистов в Бордо 25–28 апреля 1954 года; изменения внесены на XVIII Всемирном Конгрессе МФЖ в Хельсинки 2–6 июня 1986 года, можно обозначить наличие одного пункта, указывающего на правила работы с фотографией: «4.Получая информацию, фотографии и документы, журналист должен использовать только честные методы.»<sup>31</sup>. Единичное и поверхностное обращение к фотографии, указующее исключительно на приемлемость только честного способа получения материала, не включающее в себя информацию о достоверности и уместности фотографического

---

<sup>29</sup>Лазутина Г.В. Профессиональная этика журналиста. М.: Аспект-Пресс, 1999. 208 с. Приложение 1-6. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Gurn/Lazut/pril\\_01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Gurn/Lazut/pril_01.php) (дата обращения 10. 04.2017)

<sup>30</sup>Кодекс профессиональной этики российского журналиста // Союз журналистов России, 1994. URL: [http://www.ruj.ru/about\\_organization/kodeks-professionalnoy-etiki-rossiyskogo-zhurnalista/index.php](http://www.ruj.ru/about_organization/kodeks-professionalnoy-etiki-rossiyskogo-zhurnalista/index.php) (дата обращения 10.04.2017)

<sup>31</sup>Лазутина Г.В. Профессиональная этика журналиста. М.: Аспект-Пресс, 1999. 208 с. Приложение 1. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Gurn/Lazut/pril\\_01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Gurn/Lazut/pril_01.php) (дата обращения 10. 04.2017)

изображения и касательно его содержания. Более подробное обращение к фотожурналистике имеет кодекс этический норм, принятый обществом профессиональных журналистов (ОПЖ) в 1996 году. ОПЖ является крупной мировой ассоциацией, основанной в 1909 году под названием SigmaDeltaChi, с 1988 года ассоциация называется «The Society of Professional Journalists»<sup>32</sup>. Во всех пунктах, связанных с работой фотожурналиста или работой журналиста над фотографическим материалом, идет привязка к необходимости проверки достоверности и предоставления достоверных, неискаженных в своем содержании фотоматериалов. Необходимо указывать на фотомонтаж, если таковой имеется. Важным этическим положением, которое обязует журналиста и призывает к его моральным ценностям, является формулировка: «Журналист обязан» с последующим пунктом: «Быть особенно чутким при сборе информации или публикации интервью и фотографий к тем, кого непосредственно затронули трагедия или горе». Также присутствуют положения с формулировкой: «Уважение и соблюдение неприкосновенности частной жизни. Сбор, хранение и использование информации о частной жизни лица, включая аудиозапись, фото- и видеосъемку на частной территории, без его согласия не допускаются»<sup>33</sup>. Таким образом, международные своды правил, согласно которым должны действовать журналисты, более подробны и расширены по отношению к фотожурналистике, их содержание указывает на то, что ответственность за визуальный фотографический материал входит в обязанности, закрепленные за журналистом кодексом профессиональной этики.

Взывание к соблюдению профессиональной этики во всех случаях ( где наличествует обращение к фотографии или фотожурналистике ) основано на контроле подлинности материала, с целью возможности рассмотрения и предоставления фотографического изображения в качестве документа. А также присутствуют положения, которые призывают к моральным ценностям и даже чуткости журналиста. В вышеописанных примерах затрагивается уже рассматриваемая в настоящем разделе проблема разделения на приватное и публичное. Более глубоким

---

<sup>32</sup>Society of Professional Journalists. URL: <https://www.spj.org/a-sdx.asp> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>33</sup> Лазутина Г.В. Профессиональная этика журналиста. М.: Аспект-Пресс, 1999. 208 с. Приложение 5. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Gurn/Lazut/pril\\_01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Gurn/Lazut/pril_01.php) (дата обращения 10. 04.2017)

может являться вопрос о чуткости и уважении журналиста по отношению к переживающим горе, жертвам трагедий. Данная тема является одной из основных тем в исследованиях и анализе социально-документальной фотографии. Тема изображения чужих страданий не остается исключительно этической проблемой, она граничит между этикой и эстетикой, охватывая обе области и подхода к прочтению социально-документальной фотографии.

При анализе документальной фотографии выявляется прочная связь этики и эстетики. Сам процесс эстетизации фотографии может привести к амбивалентности переживания, которое она вызывает у зрителя. Этично ли получать наслаждение и восхищаться красотой изображения чужих страданий или последствий катастрофы? В связи с этим этическим вопросом фотографии с подобными сюжетами, попадающие в категорию красоты, подвергаются критике. Следовательно, можно утверждать стремление к разделению фотографии на два подхода: художественный (эстетический) и социальный, где социальный подход тесно связан с понятием достоверности и этической проблематикой. Связь этики и эстетики анализирует Сьюзен Зонтаг в книге «Когда мы смотрим на боль других», посредством приведения примеров документальных изображений пейзажей – места военных действий, превращенные в руины. «Предполагается, что красивая фотография переключает внимание с предмета изображения на способ его изобразить, подрывая тем самым статус фотографии как документа. Фотография как бы дает нам двойной сигнал. Остановите это мгновение, настаивает она. И тут же восклицает: «Какое зрелище!» [...]»<sup>34</sup>. Фотография представляет собой преобразование реальности с целью манипуляции зрительским восприятием, чувствами смотрящего, что сегодня, в эпоху пресыщения изображениями и сюжетами, является необходимостью. Фотограф стремится воссоздать то острое, болезненное восприятие чужих страданий на изображении, которое утрачено современным зрителем. Образы пострадавших, умирающих людей как и изображения тотальных последствий войны или катастроф стали общепринятыми. В эпоху тиражированной цифровой фотографии и во время,

---

<sup>34</sup> Когда мы смотрим на боль других // Сеанс: журнал URL: <http://seance.ru/n/32/shockumentary/kogda-myismotrim-nabol-drugih/> (дата обращения: 20.03.2017)

когда основным подтверждением слов является изображение сказанного, вырабатывается привыкание к визуальному свидетельствованию смерти, жестокости, беззакония и несправедливости. Теперь, когда такие фотографические сюжеты выдерживают оценочное разделение на «красивое» и «некрасивое», шок практически невозможен.

Проблема этики не всегда связана с полученным результатом, которым может являться конкретный, несоответствующий моральным принципам зрителя сюжет фотографии. Значимой остается проблема бездействия фотографа во время съемки, его безучастие как человека, а не как автора изображения. Широко известным примером является фотография умирающей девочки, рядом с которой сидит стервятник в ожидании добычи. Автор фотографии фотокорреспондент из ЮАР Кевин Картер. Снимок шокировал общественность, разрушил карьеру и жизнь фотографа.

Комментарии, которая вызывает та или иная фотография или фотографический проект, могут иметь прямое отношение как к изображенному сюжету, например реакция на военные действия или катастрофу, а могут быть направлены на автора или же субъекта, изображенного на фотографии.

Возвращаясь к оппозиции частного и публичного в контексте данного раздела об этической проблематике, важно определить какая фотография рассматривается. В связи с тем, что основная тема для практической части настоящей работы включает в себя феномен бездомности, а значит и фотографические проекты на данную тему, то, в рамках раздела в качестве примера в основном фигурирует такой жанр как уличная фотография. Зачастую бездомные и нищие на улицах города документируются уличными фотографами как часть городского пространства. Если рассматривать серию фотографий, где изображен город, то сидящий на улице нищий представляет собой такой же объект на изображении как архитектурный или природный. Это может быть связано с тем, что особенно в небольших городах или же на немногочисленных улицах, видеть сидящего на одном и том же месте бездомного человека – каждодневная практика прохожих. Так, человек становится чем-то статичным, он вынесен за скобки мобильного

общества и встроен в городской ландшафт. Проект литовского фотографа Сигитаса Балтамайтиса под названием «Старый город и его жители»<sup>35</sup> представляет собой репрезентативный цикл изображений старых улиц города Вильнюса. Это фотографии пустых улиц города, наполненные деталями, объектами – отсылками к прошлому, другому городу. На одной из фотографий запечатлена сидящая на тротуаре нищая с картонкой, на которой подаяние от прохожих. Только прохожих на изображениях нет, как и нет признаков городской жизни, а на одном из изображений автомобиль закрыт тканью. Таким образом, фотограф показывает как человек может быть встроен в пространство города, быть частью улицы. Но имеет ли право на приватность человек без определенного места жительства, для которого улица и публичные места города заменяют дом? Обладает ли бездомный такой роскошью как приватная жизнь, или тот факт, что он находится в публичном городском пространстве, определяет его повседневность как публичность? Вопросы остаются открытыми, во всяком случае каждый человек, покидающий свой дом, также попадает на территорию публичного, фиксируется камерами слежения, фотоаппаратами профессионалов и любителей уличной фотографии.

Заключительным примером, который одновременно поднимает общий вопрос этики, ангажированности автора и неоднозначности в характере его работы, а также затрагивает проблему приватного и публичного, является практика датско-американского журналиста и фотографа Якоба Августа Рииса. Тот факт, что Якоб Риис не был равнодушен к социальной несправедливости и проблеме перенаселенных кварталов Нью-Йорка, раскрывается в его литературных публикациях, проиллюстрированных ранними репортажными фотографиями<sup>36</sup>. Но какова позиция автора, чем руководствовался фотограф, когда, после того как добился первого назначения полицейским корреспондентом для *New York Evening Sun*<sup>37</sup>, он начинает вторгаться в приватное, но незаконно оккупированное

---

<sup>35</sup> Baltramaitis S. Vilnius old town and its inhabitants // Lithuanian Photography. URL: <http://www.photography.lt/lt.php/Parodos?id=595> (дата обращения 10.01.2017)

<sup>36</sup> Jacob Riis // International Center of Photography URL: <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/jacob-riis?all/all/all/all/0> (дата обращения: 20.10.2017)

<sup>37</sup> About The sun. (New York [N.Y.]) 1833-1916 // The Library of Congress. URL: <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030272/> (дата обращения 10.01.2017)



пространство, участвуя в полицейских рейдах для создания репортажей? Такое вторжение предполагает положение автора «на одной стороне» с властью, которой в данном примере располагает полиция. Однако, несмотря на неоднозначность характера и методологии сбора материала, фотографические и литературные эссе фотографа публикуются, Теодор Рузвельт - уполномоченный полиции закрывает полицейские приюты для бездомных, в связи с обнародованием свидетельств о жестоким отношении к задержанным. Таким образом, смелая фотографическая практика Якоба Рииса оказала влияние на положение нищих жителей Нью-Йорка того времени.

В одной из статей о фотографии Педро Мейер обращает внимание на другую сторону уличной фотографии, которая связана не с нарушением границ частного пространства или проблемой того, что люди на улицах могут быть запечатлены на фотографии вопреки их желанию, интересу и даже без знания об этом, а с тем, что является проблемой именно для фотографа: небезопасность уличной съемки и нежелание людей быть в кадре<sup>38</sup>. Проблема этики приобретает совершенно другой характер, преобразовываясь в столкновение, конфликт интересов или же оппозицию двух сторон. Оказывается, человек на улице может сопротивляться трансформированию из субъекта в объект, в фрагмент изображения. Здесь видится несоответствие представлений о безопасности и посягательстве на приватность. Приводя к короткому выводу, можно остановиться на том, что фотограф, лишая человека на улице безопасности не быть захваченным (captured) камерой, видит проблему и свою небезопасность в этом сопротивлении. Данный пример, который можно считать за некоторое отступление, иллюстрирует неоднозначность проблемы, ее постановка может зависеть от ролей членов одной или разных социальных групп и от того, какие этические, моральные нормы присущи субъекту или сообществу.

Исходя из вышеприведенного рассуждения и анализа основных положений и примеров, на которых базируется этическая составляющая работы с фотографией, можно утверждать, что проблема этики непосредственно связана с социальным

---

<sup>38</sup> Meyer P. Street Photography // ZoneZero. Editorail 16. 1999. URL: <http://v1.zonezero.com/editorial/july99/july.html> (дата обращения 10.01.2017)

комментарием: реакцией общества на увиденное. Уровень морали и нравственности фотографа условен. Этические вопросы и критика фотографических проектов, как и любого произведения искусства, не только продукта или результата человеческого труда, но, что не маловажно, человеческого поведения, всегда обусловлены установленными нормами и, кроме того, степенью отклонения автором от заданных в обществе норм и приемлемой модели поведения.

Сегодня понятие этики, в которое Аристотель закладывал стремление к добродетели и практическое применение в качестве правил поведения, не имеет четких границ и в связи с необходимостью контроля профессиональной деятельности фотожурналиста (в нашем примере) приобрело поддающиеся изменениям версии, так и не приведенные к единой форме.

### **1.3 Эстетика социально-документальной фотографии**

Прочтение эстетики фотографии представляет собой процесс работы со зрительским чувственным восприятием изображения, считывание зрителем сюжета фотографии, его глубинных и поверхностных характеристик. Какое автор конструирует восприятие, делая фотографию чужих страданий прекрасным и с чем связано переживание зрителя, когда он получает удовольствие в процессе любования последствиями катастроф и чужих трагедий? Для того, чтобы проанализировать эти явления, предлагаю обратиться к философским учениям с целью раскрытия понятия эстетики и дальнейшего анализа тенденций эстетизации фотографии и работ авторов социально-документальной фотографии.

Понятие эстетики зародилось в античной философии и известно как предмет трудов Платона и Аристотеля - представителей классической эстетики. Мы можем понимать под эстетикой науку о чувственном восприятии. Философ и исследователь Лосев в работе «История античной эстетики»<sup>39</sup> сформулировал некоторые подходы к рассмотрению понятия эстетики выразительности, представленные Аристотелем.

---

<sup>39</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики // Аристотель и поздняя классика. Т.4 URL: <http://psylib.org.ua/books/lose004/txt02.htm> (дата обращения 10.03.2017)

Например такой как «внутреннее и внешнее». Здесь эстетика представляет собой выражение созерцательной ценности предмета, то есть является синтезом внутреннего и внешнего, включая и противоположность и единство этих понятий. Вторым подходом является рассмотрение «потенции и энергии» - учение, в котором материальное и идеальное является единым и совмещенным в процессе текущей сущности - процесс, в котором идеальное и материальное неотделимы и представляют собой и внутреннее и внешнее предмета. Третий термин, через который можно рассматривать понятие эстетики, – это «Энтелехия»: «Собственно говоря, им Аристотель хочет обозначить сразу и синтетично все те свои «причины» вещей, без которых не может существовать ни одна вещь. Причины эти следующие: материя, эйдос-форма, причинное происхождение вещи и ее целевое назначение»<sup>40</sup>. Таким образом, Аристотель объединяет форму/идею и материю предмета, и это отождествление представляет собой энергию вещи и ее выражение. Четвертым понятием является «Чтойность» - это состояние вещи, которое является результатом процесса приведения вещи к цельному состоянию, результат, выраженный в переходе от внутреннего к внешнему состоянию вещи - выразительному, чувственно воспринимаемому. Таким образом, эстетика Аристотеля есть синтез идеи и формы выражения, идеального и материального, скрытого и видимого.

Учению Аристотеля противопоставляется эстетика Платона, которая получает свое выражение через понятие прекрасного и красивого. Красота по Платону не есть исключительно форма, она включает в себе три принципа: единое, мировую душу и ум. Где единое или благое есть невозможность описания отдельных признаков или свойств предмета, мировая душа – это то живое, что является выражением внутренней жизни. « [...] движет всем прочим по тем идеям и законам, из которого состоит ум.»<sup>41</sup> Понятие красоты или прекрасного является значимым для настоящего раздела в связи с тем, что эстетика выразительности тесно связана со зрительским восприятием предмета, возвращаясь к такому медиуму как фотография, можно утверждать, что эстетика выразительности есть совокупность эстетического и

---

<sup>40</sup>Лосев А.Ф. История античной эстетики // Аристотель и поздняя классика. Т.4 URL: <http://psylib.org.ua/books/lose004/txt07.htm> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>41</sup> Там же.

этического, заключенного в изображении. Это как поверхностное - «внешнее», то, что воспринимается зрителем чувственно и, возможно, на уровне вкуса. Например, получает ли зритель наслаждение от увиденного, является ли для него изображение прекрасным. И второе, более глубокое - «внутреннее». То, что изображено на фотографии и то, что может создавать у зрителя противоречивые чувства. Например, когда он смотрит на визуализацию чужих страданий и наслаждается изображением, его казалось бы только внешней, эстетической стороной. Но эстетика есть синтез внутреннего и внешнего и возможно, такое наслаждение происходит от катарсиса – эстетическая категория Аристотеля. Мы переживаем чужую боль через зрительский опыт и отходим от изображения освобожденными и удовлетворенными. А.Ф. Лосев указывает на то, что в «Поэтике» Аристотеля катарсис включает в себя такие два чувства как страх и сострадание, от переживания в наивысшей степени этих чувств, происходит очищение. Очищение для зрителя есть основная цель просмотра трагедии. Так может работать и изображение трагедии, которой мы страшимся больше всего, но примеры которой, заключенные в сюжеты произведений искусств, восхищают и «очищают» нас<sup>42</sup>.

Возвращаясь к понятию прекрасного и помещая его в контекст исследования фотографии, предлагаю обратиться к статье Екатерины Васильевой «Сьюзен Зонтаг: идея красоты и проблема нормы»<sup>43</sup>. Автор статьи обращает внимание на то, что прекрасное, как явление, присуще любому предмету, при этом красота невозможна без безобразия или уродства, отсутствие которого есть нарушение этического принципа, а внешнее уродство есть нарушение эстетического равновесия. Таким образом, понятие красоты и понятие прекрасного, в которое заключена красота – есть не просто визуальная характеристика предмета, но и его этическая сторона. Этическая категория здесь выступает в качестве отсылки к подлинности изображения и самому его сюжету. Подлинность – есть одна из основных единиц, на которых базируется этическая составляющая фотографии. Внешняя привлекательность имеет

---

<sup>42</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики // Аристотель и поздняя классика. Т.4 URL: <http://psylib.org.ua/books/lose004/txt14.htm> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>43</sup> Васильева Е.В. Сьюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Серия 15. Искусствоведение, 2014, №3. С. 64-80. URL: <http://vestnik.spbu.ru/html14/s15/s15v3/s15v3.html> (дата обращения 01.04.2017)

равное значение с внутренним содержанием, на этом основывается необходимое равновесие. Обращение к подлинности и этики в фотографии здесь имеет значение в связи с тем, что Сьюзен Зонтаг и впоследствии Екатерина Васильева указывают на то, что уродство – есть правдоподобие фотографии, оно свидетельствует о документальности и подлинности изображения.<sup>44</sup> Исходя из вышеописанного можно сделать вывод, что уродство в изображении есть гарант его подлинности, безобразное – есть свидетельство документальности фотографии. Но если обратиться к классическим примерам изобразительного искусства, обнаруживается стремление живописцев утрировать трагичность сюжета. Так, Леонардо да Винчи стремился преумножить драматичность батальных сцен, чтобы они не теряли конкретность, детальность и производили должное влияние на восприятие смотрящего<sup>45</sup>. Художник выступает в качестве безжалостного творца, создающего страшный зритель образ войны, смерти, страданий. И даже здесь зритель со страхом и благоговением смотрит на изображение войны, оно трагично и трогает до глубины души, от того оно и прекрасно. Но такое восприятие не работает с фотографическим изображением - фотография долгое время функционирует как свидетельство, документ, а восхищение вызывали точность и тиражируемость фотографического изображения, другими словами – его технические свойства.

Искусство в представлении эстетики 19 века стремится к синтезу: в то время как фотография предлагает определенный фрагмент реальности, живопись – модель реальности, общую картину мира. Следование правилам и ограничениям долгое время препятствовало фотографии в ее становлении в качестве произведения искусства. Но процесс эстетизации происходил и сегодня фотография окончательно утвердила свои позиции как одна из областей изобразительного искусства.

В полемике о советской фотографии Александр Родченко в письме к Борису Кушнеру напишет: «Плывут миллионы шаблонных фотографий с одной лишь разницей: одна более или менее удачнее другой или один работает под офорт, другие

---

<sup>44</sup>Васильева Е.В. Сьюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Серия 15. Искусствоведение, 2014, №3. С. 64-80. URL: <http://vestnik.spbu.ru/html14/s15/s15v3/s15v3.html> (дата обращения 01.04.2017)

<sup>45</sup>Когда мы смотрим на боль других // Сеанс: журнал URL: <http://seance.ru/n/32/shockumentary/kogda-myismotrim-nabol-drugih/> (дата обращения: 20.03.2017)

— под японскую гравюру, третьи — под «Рембрандта»<sup>46</sup>. Следовательно, еще пройдет немало времени, прежде чем произойдет смена традиций, присущих работе первых из художественно ориентированных фотографов, которые стремились преодолеть качества, отличающие фотографию от живописи и противоречили эстетике того времени.

Начало процесса эстетизации фотографии принято определять с возникновением такого жанра как пиктореализм (конец XIX-начало XX вв.), представители которого стремились приблизить фотографию к графическому или живописному произведению. Но ошибкой, которая повлияла на становление этого жанра и его восприятие в качестве произведения искусства, было стремление авторов скрыть природу фотографии: ее механические и химические особенности, способ производства. Авторы стремились к тому, чтобы их работам позволили выйти за пределы выставочного раздела «Достижения техники». Имела место быть имитация живописной эстетики, посредством дефокусировки и контрастности, характерной для фотографических изображений, созданных в процессе калотипии. В результате фотография сделала шаг в сторону от того, чтобы восприниматься исключительно в качестве служанки науки, но пришла к тому, что начала восприниматься не как искусство, а как его суррогат. Пиктореализм также осуждался авангардистами за искажение одной из основных черт природы фотографии, а именно за сокрытие механичности и четкости фотографического изображения, что и было главным противоречием эстетике и отдаляло фотографию от признания ее искусством. Андрей Фоменко в лекции о фотографии предлагает стратегии, согласно которым художественно ориентированные фотографы 19 века решали проблемы, препятствующие окончательной эстетизации фотографии, приведению ее к должной для произведения искусства художественности<sup>47</sup>. Основная стратегия или модель заключается в преодолении частного характера фотографического снимка, его фрагментарности, а вторая модель представляет собой попытку усиления

---

<sup>46</sup>Родченко А.М. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ : Журнал левого фронта искусств, 1928. № 9 (21). URL: <http://tehne.com/library/novyy-lef-zhurnal-levogo-fronta-iskusstv-m-1927-1928> (дата обращения 02.08.2016)

<sup>47</sup>Фоменко А. Что такое фотография. Видеозапись лекции // Арт-галерея «Мольберт». 2013. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=h5QT4iu0x\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=h5QT4iu0x_Y) (дата обращения 02.08.2016)

психологической составляющей фотографии. Приближаться к рангу искусства фотография начала после того, как художники заинтересовывались в ней в качестве вспомогательного элемента для создания живописной картины. Необходимо брать во внимание тот факт, что даже в качестве вспомогательного инструмента частичной механизации процесса создания изображения с помощью камеры Обскура, использование фотографии допускалось только в наиболее низких в иерархии жанров искусства: пейзаж и портрет. Таким примером является использование фотографии в качестве средства изготовления эскиза к картине английским живописцем и фотографом, но шведом по происхождению и художником по образованию Оскаром Густавом Рейландером, который будучи сторонником академической концепции, в том числе занимался фоторепродуцированием произведений живописного искусства. Одним из наиболее точных примеров того, как фотография имитировала живопись, является его работа «Два пути жизни» (1857)<sup>48</sup>. В данном произведении сочетается классическая композиция живописной картины, аллегорическое содержание и фотомонтаж, посредством которого на фотографическом изображении выстраивается многоплановое синтетическое картинное пространство. Так, при соединении 30 разных кадров, было создано произведение искусства, которое не отвечает заложенной изначально в фотографии фрагментарности, а по всем параметрам приближено к картинному сюжету. Важным является и тот факт, что снимок был напечатан в крупном размере, соответствующим живописной картине. И после того, как в тот же год создания произведения оно было приобретено в коллекцию принца Альберта, за фотографией начал утверждаться статус нового вида искусства, произведения которого достойны королевской коллекции. Факт принадлежности фотографии к коллекции, а в последующем экспонирование в выставочном пространстве является определяющим для периода эстетического дискурса. Допущение или же, напротив, исключение фотографии из экспозиционного пространства есть процесс вступления фотографического медиума в историю модернизма, когда музейные стены стали инструментом определения

---

<sup>48</sup> Rejlander OV. The Two Ways Of Life, 1857 // The Royal Photographic Society Collection, National Media Museum. URL: <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/oscar-gustav-rejlander-pioneered-combination-printing/> (дата обращения 10.03.2017)

демонстрируемого в них объекта как произведения искусства. Процесс утверждения фотографии в контексте истории искусств исследовался Питером Галасси куратором Департамента Фотографии Музея современного искусства в Нью-Йорке (МОМА), автором книги «До фотографии»<sup>49</sup>: «Мы постарались показать, что фотография была не побочным отпрыском науки, которого та бросила на перроне искусства, а законной дочерью западной живописной традиции»<sup>50</sup>. Куратор утверждает родство фотографии с художественными традициями, исследуя формальную структуру мира искусства. И другие современные авторы - оксфордский художник Фрэнсис О'Нилл и исследовательница София Палаццо Корнер в процессе исследования портретной живописи изучали технику создания автопортретов Рембрандта и в ходе данного анализа сформулировали гипотезу о том, что великий художник применял метод плоских и вогнутых зеркал и иных оптических приспособлений для достижения реалистичности изображения<sup>51</sup>. Ориентированные на данную тему исследователи обращали внимание на то, что использование камеры Обскура, наличие у мастеров зеркал влияло на правильность пропорций лица на автопортрете, авторы указывают, что художники использовали оптику как вспомогательный инструмент в процессе ручного труда над картиной, но не ставят под сомнение их мастерство. В то время как в широко известном и обладающим некоторым авторитетом для широких масс ведущем печатном издании Британии «The Times» вслед за статьей Фрэнсиса О'Нилла и Софии Палаццо Корнер был опубликован отклик с ироничным заголовком: «Rembrandt's self-portraits paint artist as a tech-savvy cheat»<sup>52</sup>. Само содержание отклика ставит под сомнение гениальность автора, так как в портретных изображениях голландского художника признаком гения является реализм. Таким образом, Британский Таймс претендует на развенчивание мифа о гениальном творце, после того как исследователями было обнаружено использование художником оптических технологий, его искусство как и статус гения был дискредитирован.

---

<sup>50</sup> Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С.55

<sup>51</sup> O'Neill F., Palazzo S. Rembrandt's self-portraits // *Journal of Optics*. V.18, № 8, 2016. URL: <https://phys.org/news/2016-07-edge-optics-rembrandt-self-portraits.html#jCp> (дата обращения 10.01.2017)

<sup>52</sup> Hazel S. Rembrandt's self-portraits paint artist as a tech-savvy cheat // *The Times*. July 14 2016. URL: <https://www.thetimes.co.uk/article/rembrandt-s-self-portraits-paint-artist-as-a-tech-savvy-cheat-70hpsw6dw> (дата обращения 10.01.2017)



Тема гениальности и уникальности фигуры художника поднимается в контексте социальных исследований феминистского дискурса: «... это полурелигиозное понимание роли художника в XIX в. доходит до степени агиографии, когда искусствоведы, критики и, не в последнюю очередь, некоторые художники стремились возвести искусство в ранг некоего заменителя религии, сделать его последним оплотом высших ценностей в материалистическом мире» пишет Линда Нохлин в работе «Почему не было великих художниц?»<sup>53</sup>. Исследовательница также обращается к мифической фигуре гениального творца и великого художника и описывает отношение к визуальному искусству XIX в. Какую позицию, при данных обстоятельствах, может занимать фотография в иерархии искусств, если фотографическое изображение не является рукотворным трудом, а фотограф долгое время не признается в качестве творца.

Высокий исследовательский интерес к вышеописанной теме, а также содержание отклика The Times на гипотезы, выдвинутые в статье Фрэнсиса О'Нилла и Софии Палаццо Корнер обозначает и по сей день неоднозначное отношение к механическому труду мастеров, которые ранее были общепризнаны великими художниками. Что в очередной раз ставит под сомнение статус фотографии как область искусства, в связи с ее природой или же фигуру фотографа как претендующую хотя бы на равенство с пусть и мифической фигурой великого художника.

Розалинд Краусс в своей работе «Фотографическое: опыт теории расхождений» указывает, что дискурсивные пространства, в которых существует фотографический опыт даже художественно ориентированных фотографов, принадлежат не к художественной области, а к таким жанрам как репортаж, архив, наука<sup>54</sup>. Но Роланд Барт, который также был критиком и исследователем фотографии, подчеркивает, что она внеположна по отношению ко всем дискурсам, и в том числе не является эстетическим объектом, а также социологических или научных практик<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup>Нохлин Л. Почему не было великих художниц? АртНьюс.1971 // Art Arktivist. 2011. URL: <http://artaktivist.org/tag/tekst-pochemu-ne-bylo-velikix-xudozhnic/> (дата обращения 20.07.2016)

<sup>54</sup> Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С.12

<sup>55</sup>Барт Р. Camera lucida. Комментарии к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 83-84

Вписывание фотографии в дискурс искусства возможно не только после ее проникновения в стены музея и обнаружения исследователями ее близкого родства с живописной картиной, но в ходе того, как фотография становится объектом художественной критики. Отрицание авторами принадлежности фотографии к тому или иному дискурсу не отнимает факта, что феномен фотографии исследуется, а фотография как объект искусства подвергается пристальному рассмотрению и визуальному анализу, что делает этот феномен, уже являющийся частью культуры, вписанным в дискурс искусства.

Прочтение эстетики социально-документальной фотографии представляет собой процесс анализа внутреннего и внешнего в изображении, его этической и эстетической стороны. Безобразное, которое разрушает классическое представление об уравновешенной красоте, есть неотъемлемая составляющая фотографического изображения. Составляющая, которая является причиной амбивалентного восприятия зрителем изображенной трагедии, чужих страданий. Фотография, вписанная сегодня в дискурс изобразительного искусства и в дальнейшем будет причиной критики и полемики в отличие от живописи, наслаждение которой общепринято, даже при условии жестокости и трагичности образов и сюжетов произведений искусства. Несмотря на включение фотографии в дискурс искусства, большое значение имеет ее этическая составляющая, предполагаемая подлинность и документальные свойства кадра – есть причины, по которой социально-документальная фотография не может быть включена в категорию прекрасного, как бы красиво не были бы изображены последствия катастроф и человеческие трагедии. В то время как живописное изображение руин или поля битвы – есть пейзаж, который может восприниматься как прекрасное<sup>56</sup>. Так как пишет С. Зонтаг: «В руинах есть своя красота. Назвать красивыми фотографии руин Всемирного Торгового Центра в первые месяцы после атаки — это казалось или легкомыслием или кощунством.», «Но они были красивы, многие из них сделаны маститыми фотографами, такими как Жиль Перес, Сюзен Мэйзелас, Джоэль Мейеровиц»<sup>57</sup>. Есть противоположенное явление, которое

---

<sup>57</sup>Когда мы смотрим на боль других // Сеанс: журнал URL: <http://seance.ru/n/32/shockumentary/kogda-myismotrim-nabol-drugih/> (дата обращения: 20.03.2017)

указывает на разность подхода к изображению трагедии не только между красивой, где-то эстетизированной фотографией последствий катастрофы и документальной, свидетельствующей и тем самым ужасающей, но и между живописным и документальным изображением. Переживания зрителя будут расходиться при просмотре двух изображений: живописного – груда черепов на картине «Апофеоз войны»<sup>58</sup> Василия Верещагина и фотографического – документальный кадр нагромождения обуви, снятых с заключенных в концлагере Освенцим<sup>59</sup>. Вероятно, воздействие второго изображения будет сильнее, несмотря на отсутствие чего-то напрямую человеческого в кадре. Это объясняется одной из, на мой взгляд, сильных и значимых особенностей фотографии, ее как эстетической так и этической категорий – указывать на скрытое, невидимое присутствие чего-то в кадре и за его пределами. В данном случае – это смерть, чужие страдания, одна из величайших трагедий человечества. Изображение, которое не позволяет им любоваться, оно вызывает страх или сострадание, но не переживания прекрасного. В данном случае именно свидетельствование и документальность является причиной невозможности любования.

То же самое касается и бытовых, социальных тем в живописи и фотографии. Изображение нищих в художественных произведениях великих мастеров<sup>60</sup>, драматичность сюжетов может вызывать разные переживания, но это есть примеры прекрасного в изобразительном искусстве, чего нельзя утверждать о фотографических изображениях, которые свидетельствуют о социальном несовершенстве, о наличии в обществе нищих, бездомных, страдающих.

Таким образом, прочтение эстетики фотографического изображения требует исследования и анализа подхода к созданию этого изображения, авторского метода – художественного или социального. Чувственное восприятие зрителя эстетики выразительности напрямую связано с авторским подходом к созданию изображения,

---

<sup>58</sup>Верещагин В. Апофеоз войны, 1871 // Государственная Третьяковская галерея. URL: [https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/183](https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/183) (дата обращения 10.03.2017)

<sup>59</sup>Learning from those who survived // BBC. 2005. URL: [http://www.bbc.co.uk/threecounties/content/articles/2005/01/20/holocaust\\_memorial\\_day\\_events\\_feature.shtml](http://www.bbc.co.uk/threecounties/content/articles/2005/01/20/holocaust_memorial_day_events_feature.shtml) (дата обращения 10.01.2017)

<sup>60</sup>Васнецов В. С квартиры на квартиру, 1876 // Государственная Третьяковская галерея. URL: [https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/3494](https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/3494) (дата обращения 10.03.2017)

где перед зрителем равноценным предстает скрытое внутреннее и внешнее изображения<sup>61</sup>.

#### **1.4 Репрезентативная функция социально-документальной фотографии**

Данный раздел направлен на раскрытие репрезентативной функции социально-документальной фотографии через рассмотрение примеров ее использования в качестве визуального образа того или иного события или явления. Фотография будет рассмотрена как один из способов конструирования памяти, как вспомогательный или же основной инструмент манипулирования коллективной памятью и общественным сознанием.

Собирательное понятие репрезентации и ее работу можно сформулировать согласно исследованию британского социолога Стюарта Холла<sup>62</sup>, который анализирует процессы коммуникации между масс-медиа и масс-медийным сообщением и его получателем - зрительской аудиторией. Стюарт Холл формирует дисциплину под названием «Культурные исследования», его исследовательская работа является междисциплинарной и затрагивает многие академические и культурные области<sup>63</sup>. В работе С. Холла возникает такое понятие как интерпретация. Способность интерпретировать масс-медийное сообщение преобразует зрителя из пассивного получателя информации в активного, мыслящего критично, но результат или же эффективность такого прочтения всегда зависит от культурной рамки получателя сообщения. Расшифровка смысла сообщения или его декодирование будет зависеть от образования получателя, от его политических и религиозных взглядов и других компонентов культурной рамки индивида. Понятие культурной рамки фигурирует в работе Умберто Эко «К семиотическому анализу ТВ-

---

<sup>61</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики // Аристотель и поздняя классика. Т.4 URL: <http://psylib.org.ua/books/lose004/txt07.htm> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>62</sup> Hall S. The Work of Representation: Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. МК.: The Open University, 1997. P. 13-74

<sup>63</sup> Азизов З. Стюарт Холл и локализация культуры // Художественный журнал. № 77/78. 2010. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/77-78/azizov-hall/> (дата обращения 10.01.2017)

сообщения»<sup>64</sup>, но оно также применимо в контексте анализа фотографического изображения. Содержание одной и той же фотографии может быть по-разному прочитано каждым из единиц аудитории. Кто-то будет обладать знанием живописи или художественным образованием, которое позволит, например, в фрагменте фотографии «Рассказчик» Джеффа Уолла прочесть отсылку к картине Эдуарда Мане «Завтрак на траве», а в фотографии «Картина для женщин» (1979) распознать «Бар в Фоли-Берджер», для другого зрителя, который знаком со спецификой работы фотографа, будет также очевидна постановка кадра с продуманной композицией и позами, что не так бросается в глаза в первом примере.

Другая концепция, которая встретила волну критики - коллективное бессознательное<sup>65</sup> согласно Карлу Юнгу представляет собой единую для общества форму бессознательного, работа которого противоположна индивидуальному бессознательному или же приведенной ранее в пример культурной рамки индивида. Данная концепция отсылает к примеру того, как не имея индивидуального, приобретенного опыта видения определенного образа в реальности, зрительская аудитория может считать его с фотографии или другого образа, где использованы те же символические формы. Преподаватель и исследователь истории и теории фотографии Мария Гурьева в ходе лекции «Фотография (не) искусство» приводит пример работы коллективного бессознательного с относительно современными образами девушки в белом платье - Мэрлин Монро в фильме «Зуд седьмого года» и образ мужчины в шлеме - Юрий Гагарин, где коллективное бессознательное формирует широкое узнавание образов по их символическим составляющим<sup>66</sup>.

Подобное узнавание может конструироваться посредством «общих мест», об этом пишет автор книги «Антифотография» Елена Петровская<sup>67</sup>. Она обращает внимание на то, что в социальных проектах советского, украинского фотографа Бориса Михайлова неотъемлемо присутствие пространств, которые и есть публичные

---

<sup>64</sup>Eco U. Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message. In: Working Papers in Cultural Studies. N.Y.: Routledge, 2012. P. 103-121

<sup>65</sup>Юнг К. Г. Ю. Психология бессознательного. Издание 2-е., М.: «Когито- Центр», 2010. С. 79-138

<sup>66</sup> Гурьева М. Фотография (не) искусство: Видеозапись лекции // Школа Академической Фотографии. 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U8myF6HOVDk> (дата обращения 02.08.2016)

<sup>67</sup> Петровская Е. Антифотография. М.: «Три квадрата», 2003. 112 с.

места действий, узнаваемые зрителем. Такие «общие места» есть штамп, указывающий на «советское» ( в случае фотографий Михайлова ). Зрительское, коллективное узнавание может быть связано и со спецификой эстетики в работах Бориса Михайлова, они похожи на любительские фотографии, а присутствие в сериях работ самого фотографа стирает дистанцию между автором, зрителем и героем сюжета. Елена Петровская приводит цитату Бориса Михайловского о том, что снимать нужно так, чтобы фотография была заведомо знакомой, встречаемой и как будто старой<sup>68</sup>. Авторское сообщение фотографа объясняет специфику работы коллективной узнаваемости, общей памяти зрителя даже тех сюжетов, в которых он не принимал участия и не имеет приобретенного личного опыта.

Одним из таких проектов фотографа является книга "История болезни" (1997-1998), в которую вошло около 500 фотографий бездомных города Харькова. Проект, который обращает взгляд зрителя на то, что зачастую общество избегает, что не подразумевает рассматривания, но тем не менее является узнаваемым. Фотографии репрезентируют образ бездомных в том числе через показ их тел. Обнаженные тела, отталкивающие ( или притягивающие взгляд? ) зрителя своим уродством, ситуации и пространства, представляющие собой «общие места» заставляют зрителя узнавать другого, смотреть на другого и испытывать какие-либо переживания через этот зрительский опыт. Видение и участие фотографа конструирует и общественное восприятие проблемы, Б. Михайлов создает портрет общества определенного места и времени, а зритель определяет для себя «это не я, это –другой», но узнавание всегда обозначает, что это отчасти «тоже я», потому что это портрет не только одного социального типа -бездомных, а репрезентация общества в целом и социальной ситуации страны того времени. Но сюжеты фотографий не создают дистанцию между сообществом украинских бездомных и остального общества и современной его ситуации. Все происходящее узнаваемо, но выглядит иначе: быт, социальное взаимодействие между собой и с внешним миром, внешность бездомного человека – это «человеческое» разрушает границы между тем временем и современностью, между сообществом украинских бездомных и бездомными всего постсоветского

---

<sup>68</sup> Петровская Е. Антифотография. М.: «Три квадрата», 2003. С.66

пространства. Искусственно сконструированная фотографом документалистика – есть проникновение в жизнь сообщества, единицы которого - другие, относительно остального общества, а значит и есть конструирование репрезентации бездомности и представления о жизни групп бездомных и образа бездомного человека.

Возвращаясь к репрезентации по Стюарт Холлу, уже можно определить, что это понятие связано со способностью зрителя как распознавать так и интерпретировать полученное сообщение, а, значит, оно никогда не будет одинаковым для всех, а также не будет нести в себе смысл, изначально заложенный в него создателем сообщения. Теория Холла вселяет надежду на то, что манипулировать общественным сознанием и конструировать коллективную память тотально – затруднительно, что критический подход к получаемой зрителем информации невозможно искоренить окончательно. Это иллюстрирует категоризация, сформулированная Холлом, анализ которой проведен во фрагменте работы Каролины Говард<sup>69</sup>. Содержание категории представляет собой деление зрительского восприятия и реакции на сообщение на несколько видов его прочтения. Расшифровка содержания сообщения или прочтение его смысла таким, какой в него был заложен его создателем – это доминирующее прочтение, желательное для его автора. Также прочтение может быть оппозиционным, когда содержание сообщения для зрителя представляется иным и получает другую интерпретацию, и третий вариант прочтения – компромиссный, синтезирующий видение отправителя и получателя сообщения, когда получатель понимает сообщение, но может иметь свои взгляды, противоречащие взглядам адресанта.

Общая формулировка понятия репрезентации, согласно теории Стюарт Холла, может быть такой: репрезентация – есть способ конструирования представления о чем-либо посредством использования символических форм, языка и сформированных в зрительском сознании ассоциаций. В контексте настоящего исследования о социально-документальной фотографии важным является то, что символические

---

<sup>69</sup>Howarth, C, Representations, identity and resistance in communication // The Social Psychology of Communication. Edited by Hook, Derek, Franks, Bradley and Bauer, Martin W., (eds.). London.: Palgrave Macmillan. 2011. P. 153-168.

формы выступают как составляющие собирательного образа, посредством которого формируется представление о чем-то большем.

Так, Андре Руйе, ссылаясь на семиотические труды Чарльза Пирса, указывает, что природа фотографии представляет собой с одной стороны регистрацию чего-либо, след или отпечаток, с другой – образ, репрезентацию<sup>70</sup>. Если обратиться не к изображению, а к референту, событию, то репрезентация представляет собой процесс конструирования смысла, производство или удерживание его вокруг этого события<sup>71</sup>. Как собирательный образ индивида может репрезентировать его социальный тип, так и фотография с его изображением может представлять собой форму репрезентации, например, социального положения индивида в определенной среде. Репрезентация для Андре Руйе есть функция фотографии, наличие которой делает ее более значимой и сложной, чем способ регистрирования реальности. Здесь имеет смысл привести пример, который предлагает Андре Руйе<sup>72</sup>. Оливье Паскье создавал эстетизированные портреты бездомных людей, которые потом были опубликованы в фотографическом альбоме большого формата. Бездомные на фотографиях Оливье Паскье не выглядят как стигматизированные или девиантные, их идентичность преобразуется и на портретах мы видим лица людей, которые могли бы быть вхожими в высшее общество. Важным является здесь наличие текстов, написанные моделями на тему «Кто Вы?». Этот проект, показанный на выставках и опубликованный, не просто предлагает один из возможных механизмов репрезентации Другого или бездомности, но преобразует этот феномен, визуально искореняя его. Концепция проекта построена на визуальном сокрытии социального типа модели на фотографии, но с наличием языкового сообщения о том, что изображен бездомный, иллюстрирует особенность современной ситуации, когда в странах или городах с прочной гуманитарной поддержкой внешний вид бездомного не позволяет считать его социальное положение. Таким образом, отсутствие в изображении знаков, согласно которым зритель считает образ бездомного, соответствует отсутствию таких знаков ( признаков ) во внешнем виде реального

---

<sup>70</sup>Руйе.А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. С.10

<sup>71</sup> Там же. С. 164

<sup>72</sup> Там же. С. 216- 217



бездомного человека. Хорошо одетый бездомный перестаёт быть бездомным в глазах общества, которому он начинает соответствовать внешне, но все ещё остаётся человеком без постоянного места жительства. Проблема искореняется только на уровне зрительного опыта, но не решается. Члены общества перестают сочувствовать, доверять, оказывать помощь тому, кто не соответствует представлению о нуждающемся в их помощи или в поддержке государства.

Авторы книги о изменениях в фотожурналистике предлагают рассмотреть репрезентативность в контексте фотожурналистики, где репрезентация, представление о реальности конструируется не только согласно индивидуальному видению фотографа или фотожурналиста, но и редактором и издателем<sup>73</sup>. Прямая фотография, которая предполагает объективное представление о реальности, создается посредством субъективного фотографического видения автора. Серии фотографий Анри Картье-Брессона не показывают вещи такими какие они есть, они являются изображениями вещей такими, какими их увидел фотограф.

Фотографические изображения в прессе росли стоимости, с 1904 года лидером в фотожурналистике было издание «London Daily Mirror», их девиз «See the news through the camera» является формулировкой работы репрезентации, когда зрительская аудитория видит не событие как оно есть, а событие или же уже новость о нем в форме результата видения фотожурналиста, редактора и др. Примером может быть ситуация, которая проиллюстрирована в статье<sup>74</sup>, когда работа фотожурналистов во время Первой мировой войны контролировалась властями, и поэтому военная фотожурналистика не была честной, первые опубликованные фотографии войны в Южной Африке и Мексике, Турции, Филиппинах не иллюстрировали жестокости. Только по окончании Первой Мировой войны в Германии вместе с распространённым «инакомыслием» фотожурналистика приобретает более свободную форму, т.к. демократическое правительство дает свободу печати. Фотография и искусство в общем становится метафорой современности в Берлине, репрезентацией немецкой реальности. Но во время Второй

---

<sup>73</sup> Caujolle C., Panzer M. Things As They Are: Photojournalism in Context Since 1955. NY.: Aperture, 2007. 384 p.

Мировой войны фотожурналисты эмигрировали в Лондон и Нью-Йорк, где к концу войны фотожурналистика приобретает институциональную форму. Но военная журналистика всегда контролировалась властями, работа фотожурналистов усложнилась с постановкой вопроса морали, когда их убеждения различались с патриотическими ценностями нации. После Второй Мировой войны увеличивается ценность фотографического изображения с ростом крупных изданий, таких как журнал Life. В связи с тем, что фотожурналисты в большинстве своем работали как фрилансеры, такое взаимодействие с издательствами привело к началу периода свободной, творческой фотожурналистики<sup>75</sup>.

В 1955 году в Нью-Йоркском Музее современного искусства открывается выставка «Род человеческий»<sup>76</sup> (куратор Эдвард Стайхен), которая не сразу, но становится причиной перехода фотографов от повествовательной фотографии к художественной, за которой репрезентативная функция не закреплена так прочно как в фотожурналистике.

Послевоенное время стало периодом распространения фотожурналистики в Америке и Европе, но в Америке оно распространялось ужесточением контроля и сдерживанием свободы печати. С развитием цифровых технологий сдерживать и контролировать фотожурналистику становится проблематичным, вместе с тем начинает стираться грань между зрительской аудиторией и автором. Сегодня зритель стремится увидеть событие раньше и «необработанным» редакторами издательства или телевидения, так фотографии любителей или же просто очевидцев, которые фиксируют событие обесценивают работу профессионального фотожурналиста.

Возрастает ценность в мгновенной регистрации и публикации свидетельства о событии и таким образом фотография начинает уступать в популярности онлайн-трансляциям, которые сегодня представляют собой другую форму журналистики. Форму, когда очевидец не просто публикует фотографию или видео происшествия, а показывает в онлайн-режиме, что обеспечивает не только мобильность, но и достоверность материала, большое значение здесь имеет отсутствие редактирования,

---

<sup>75</sup> Caujolle C., Panzer M. Things As They Are: Photojournalism in Context Since 1955. NY.: Aperture, 2007. 384 p.

<sup>76</sup> The Family of Man // MoMa. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> (дата обращения 10.03.2017)

монтажа и другого вмешательства. Появление такого рода широкодоступных мобильных приложений указывает на то, что зрительская аудитория больше не является пассивной, она нашла способ стать независимым актором, который не создает материал, репрезентирующий событие, а транслирует происходящее, что открывает возможность аудитории увидеть вещи такими какие они есть.

Данная составляющая теоретической части настоящей работы, представляет собой фундамент для формулировки методологии анализа социально-документальных фотографических проектов. Раскрытие этических и эстетических понятий в фотографии, ее репрезентативной функции и рассмотрение процесса эволюции фотографии от чистого свидетельствования, документирования к обращению на зрительскую аудиторию и принадлежности дискурсу искусства делает возможным последующий анализ как общемировых так и постсоветских фотографических проектов с поставленной целью выявления различных методов репрезентации темы бездомности и образа бездомного человека в социально-документальной фотографии.

## ГЛАВА 2. ОБРАЗ БЕЗДОМНОГО В СОЦИАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОЕКТАХ

### 2.1 Конструирование образа Другого в фотографии

Прежде чем перейти непосредственно к определению феномена Другого, который будет рассматриваться в рамках данного раздела, необходимо обратить внимание на то, что упомянутый феномен в том контекстуальном поле, которое исследуется в настоящей работе, а именно - проблематика бездомности, не может существовать автономно от понятия девиантности.

Понятие девиантность целесообразно рассматривать в совокупности с процессами категоризации внутри социума и понятием стигмы. Члены того или иного общества, сообщества или группы индивидов конструируют определенную категорию, согласно которой человек выпадает из рассматриваемого общества или же принадлежит ему на равных или неравных правах с остальными включенными в группу индивидами. Данная особенность осуществляется посредством следования ранее установленной категории нормы или рамок нормальности. Девиация от нормы может привести к изоляции индивида из общества, вероятнее всего это будет связано с наличием какого-либо качества, которое определяет социальную идентичность личности как отличную от нормы, установленной в рассматриваемом обществе. В контексте данной работы я предлагаю определять подобное качество как стигму, и, считаю целесообразным обратить внимание на то, что подобным стигматизирующим индивида качеством может быть как какой-то телесный недостаток или изъян, так и отсутствие образования или постоянного места жительства, что имеет непосредственное отношение к исследуемому в настоящей работе социальному типу. О таком процессе категоризации и стигматизации пишет Ирвинг Гофман. В своем исследовании «Стигма: Заметки об управлении испорченной идентичностью» социолог указывает на то, что отношение к другому амбивалентно, так как распознавание индивида в качестве стигматизированного может быть связано с

сопутствующем враждебным отношением, но, в то же время, можно определить и вторую группу общества, члены которой относятся к стигматизированному индивиду или группе индивидов нейтрально или, например, с сочувствием<sup>77</sup>. Необходимо учитывать, что каждому сообществу/группе внутри крупного социума присущ определенный стандарт нормальности, который будет значительно или же частично отличаться от стандарта другой группы. Именно нормализованные внутри общества группы и задают стандарты нормы и нормальности, а тот факт, что общество самостоятельно формирует грани отклонения, является центральным фактором в необходимом для настоящего исследования понятии девиантности.

Второй социолог, к которому я предлагаю обратиться – Говард Беккер, исследуя понятие девиантности, формулирует вышеописанное явление так: «Девиантность не является качеством самого поведения, это – качество взаимодействия между индивидом, который совершает акт, и теми, кто реагирует на него»<sup>78</sup>. Амбивалентное отношение к Другому может сопровождаться и дифференциацией на законодательном уровне, когда законы не применяются тождественно к индивидам из нормализованного общества и представителям маргинальной или группы меньшинств. Тему вариативного применения законов к представителям меньшинств раскрывают многие социологи и теоретики, так, например, в работе «Расизм и миф о черном насильнике»<sup>79</sup> феминистский теоретик Анджэла Дэвис как и Говард Беккер рассматривают процессы, в которых чернокожий мужчина репрезентируется в статусе потенциального убийцы или насильника. В контексте исследуемого феномена бездомности необходимо уточнить, что бездомный человек нередко воспринимается обществом как потенциальный преступник, что непосредственно связано с конструированием определенного образа бездомного в средствах массовой информации, и, в основном, на телевизионной платформе.

---

<sup>77</sup> Гофман И. Стигма: Заметки об управлении испорченной идентичностью. Часть 1. Стигма и социальная идентичность. Часть 2. Контроль над информацией и социальная идентичность. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=145155> (дата обращения 11.11.2016)

<sup>78</sup> Говард, Б. Девиантность как следствие «наклеивания ярлыков». В: Контексты современности-2. Хрестоматия. Казань.: КГУ, 2001. 188 с.

<sup>79</sup> Дэвис А. Расизм и миф о черном насильнике // Антология гендерных исследований. Сб. пер. / Сост. и комментарии Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. Минск: Прописи, 2000. 383 с.

Таким образом, степень девиантности зависит от реакции общества на поведенческие качества Другого, они, в свою очередь, зависят от условий, в котором существует общество. Само существование категоризации и разделения на «нормальный» и «девиантный» представляет собой навешивание ярлыков или же четкое маркирование индивида. Такое маркирование не только приводит к получению индивидом определенного статуса, которым наделяет его социальная среда, но также приводит к изменению его представления о самом себе. В книге «Представление себя другим в повседневной жизни»<sup>80</sup> Ирвинг Гофман также обращается к тому, как сам человек дисциплинарно репрезентирует себя другому в процессе социального взаимодействия. Каждый живущий внутри какого-то общества, индивид применяет определенную модель поведения и роль, согласно которой его воспринимают те, с кем он коммуницирует, в то же время другие члены общества могут распознавать индивида иначе, отлично от его самопрезентации, но при этом, как замечает автор книги, чаще всего в обществе существует негласная договоренность следовать разыгрываемому спектаклю (такую аналогию проводит социолог) и не рушить выстроенную модель представления другого о самом себе. Для сохранения такой модели индивид использует защитные методики, благодаря которым другие могут не распознать «спектакль», и, в то же время, остальные члены общества выполняют покровительственную функцию, не разрушая эту модель. На мой взгляд, данная работа И. Гофмана имеет непосредственное отношение к взаимодействию фотографа и человека в кадре. Бездомный, находясь перед объективом камеры, уже встроен в заданный контекст, вероятнее всего, что контекст определяется фотографом или обстоятельствами. В данном случае под контекстом я предлагаю понимать среду и пространство, в котором находится фотографируемый. А индивид, принадлежащий такому социальному типу, как бездомный, репрезентирует себя, показывая или скрывая те или иные особенности своей идентичности.

---

<sup>80</sup> Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2000. 304 с.

Политика репрезентации конструирует тот или иной подход к определению Другого в зависимости от того, какой сектор мультимедийной культуры исследуется.<sup>81</sup> В контексте данной работы нас интересует образ бездомного человека в фотографических проектах, следовательно будут рассматриваться механизмы репрезентации бездомного в качестве Другого. Сам ярлык «Другого», вероятнее всего, выполняет функцию обращения субъекта в категорию меньшинства. Как было выявлено ранее, бездомный человек наделен статусом девианта относительно современного общества. Следовательно, можно утверждать невозможность культурного плюрализма в структуре сегодняшнего социума, так как совершенно очевидна неспособность свободного сосуществования и качественного взаимодействия меньшинства (бездомные) с нормализованным обществом. В связи с этим, имеет смысл несколько изменить формулировку, чтобы выявить правильный фокус для настоящего исследования. Так, политика репрезентации акцентирует различные подходы к конструированию образа бездомного человека, в зависимости от того, какой сектор мультимедийной культуры рассматривается: бездомный человек может быть наделен статусом девианта или же статусом Другого. На мой взгляд, нельзя утверждать, что такая разность зависит только от того, продукт какой мультимедийной культуры рассматривается, важен контекст, личная независимая позиция или ангажированность автора. Говоря о различных секторах мультимедийной культуры, я утверждаю разность между политикой репрезентации образа бездомного человека в телевизионном новостном поле с механизмами репрезентации в контексте социальных фотографических проектов, кинематографе или на телевизионной арене. В целом фотографический статичный образ может быть более запоминающийся, чем поток образов, который предлагает аудитории телевидение. Мало вероятно, что фотография как способ трансляции ключевого момента может уступить в силе своего воздействия сменяющимся изображениям, когда каждый новый кадр исключает предыдущие. Здесь одно изображение вступает в оппозицию с потоком движущихся образов, но, полагаю, имеет преимущество за счет отсутствия

---

<sup>81</sup> Шапинская И. Образ Другого в текстах культуры: политика репрезентации // Знание. Понимание. Умение, 2009. №3. С. 51-56. URL: <http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2009/3/Shapinskaia/> (дата обращения 20.08.2016)

дезориентации зрительского внимания: фотография не требует расплыть и расширить внимание зрителя, она напротив направляет его на изображенный сюжет, и может «захватить», словно манипулируя, воздействует обманным путем.

Культура масс медиа конструирует массовое сознание. Таким образом, тот или иной продукт, несмотря на разность например телевизионного сообщения с серией социально-документальных фотографий, создает коллективное представление общества о Другом.

Но, в тоже время, можно предположить, что фотография как механизм репрезентации образа бездомного человека допускает возможность его относительно независимой само презентации. Следуя раскрытым ранее определениям понятий девиантности и Другости, я предлагаю рассмотреть проекты, которые не только затрагивают тему бездомности и нищеты, но и обращаются к актуальному на сегодняшний день вопросу статуса беженцев: беженец как вынужденный переселенец, беженец как лишенный дома, беженец как человек в поиске нового места жительства. Все эти свободные категории определяют беженца как бездомного, бродягу. Предложенные мной авторы, проекты которых будут рассмотрены далее, затрагивают тему детской бездомности или жилищных условий детей-мигрантов. Но, прежде чем перейти к теме детской бездомности и детям в статусе беженцев, обращаю внимание на то, что в постсоветском пространстве существует категория «неграждан» - это члены общества, которые не являются иммигрантами или беженцами, они родились в стране, получили образование и платят налоги, но тем не менее не являются полноправными гражданами, что указано и в их паспортах, следовательно не могут и голосовать. Наиболее показательным является проект итальянского фотографа Микеле Лапини, актуализирующий проблему «неграждан» в Латвии. Проект "Граждане без страны" (Citizens of Nowhere)<sup>82</sup> совершенно точно является критикой сложившейся политической ситуации в Латвии, вошедшей в состав стран Европейского Союза. Значимость проекта заключается и в том, что это

---

<sup>82</sup> Lapini M. Citizens of Nowhere //Michele Lapini. URL: <http://www.michelelapini.net/portfoliocpt/citizens-of-nowhere/> (дата обращения 10.03.2017)



способ не только репрезентировать проблему, но и актуализировать ее, рассказав о проблеме вне пределов контекста, в котором она остро поставлена. Проект обращен к личным историям «неграждан» и направлен на утверждение их права являться гражданами своей страны, относительно которых имеют они статус девиантных, на уровне законодательства Латвии.

В качестве примера одного из способов репрезентации девиантности в фотографии можно рассматривать работы Якоба Августа Рииса, который снимал оказавшихся на улице детей в период волны мигрантов, прибывших в США. Возвращаясь к данному примеру, я основываюсь на том, что он раскрывает репортажный метод фотографирования людей на улице, встроенных в городское пространство, а также публичные и приватные пространства, что отлично от портретного жанра, который зачастую используется авторами социальных фотопроектов.

Репортажные фотографии Рииса позволяют распознавать и считывать эмоции на лицах запечатленных людей, несмотря на то, что это не портретный жанр, именно лица фокусируют зрительский взгляд в первую очередь, как если бы это были портреты. Предлагаю обратиться к циклу фотографий, который также раскрывает одну из особенностей искусства Якоба Рииса: центральными объектами съемки становятся дети, или же на ряду со взрослыми занимают ключевые позиции в сюжетах серий и на определённых фотографиях. Руководствуясь этим, я обращаюсь к далее перечисленным работам фотографа: «Homeless children» (1890), «Children sleeping on Mulberry street» (1889), «Bandit's Roost» (1888), «New York» или «без названия» (1901), и другим работам Рииса соответствующего жанра.

Тот факт, что дети на изображениях встроены в городское пространство и находятся на улицах города, не может определить их как девиантов, но именно то, что они спят на улице есть девиантный акт. Дети на фотографиях сплочены и всегда рядом, это может объясняться необходимостью сохранения тепла и обеспечением безопасности, но также эта особенность определяет, что по отношению друг к другу они не являются девиантами или Другими. Таким образом, серия фотографий со спящими на улице детьми может являться подтверждением теории, что девиантность

не есть девиантное действие/акт, поведение, а результат реакции общества на действие или поведение, и отнесение его к категории «ненормального».

В связи с тем, что проблема миграции, которая существовала в период работы Якоба Рииса в США, снова является проблемой острой и актуальной, но уже в форме волны беженцев в Европе, обращаюсь ко второму проекту, затрагивающему уже современную проблему пребывания детей-беженцев на улице.

Работы шведского фотографа Магнуса Венмана были опубликованы автором в виртуальном пространстве его инстаграм аккаунта<sup>83</sup>, также проект занял 3-е место в разделе «Люди» конкурса World Press Photo 2016<sup>84</sup>. Рассматриваемый проект репрезентирует детей как личностей, посредством рассказа их истории, автор пишет об увлечениях детей и препятствиях, с которыми они и их семьи сталкиваются в поисках нового дома. Венман обращает внимание общественности на трудные жилищные условия детей-беженцев, фотографируя их спящими в городе на картоне или на голой земле в лесу. Также, говоря о том, как встроены герои фотографий в контекст городского пространства, необходимо заметить, что в двух представленных проектах не осуществляется оппозиция и противопоставление дорогих чистых городских улиц нищете.

После краткого рассмотрения двух подходов к репрезентации проблемы миграции, нищеты, проблемного положения беженцев, лишенных определенного места жительства, лишенных дома, можно найти одну значимую черту тождественную в двух проектах. Эта тождественность основана на том, что оба автора не работают с объектами съемки как с девиантами, они обращают внимание на то, что дети-беженцы такие же личности, как и те, кому повезло не оказаться в подобном положении, повезло не лишиться дома и не попасть в категорию «беженец». Якоб Риис стремился избежать обезличивания спящих на улице посредством фиксирования их лиц, мимики и эмоций, которые делают его репортажные фотографии практически портретными. Фотографии Рииса приоткрывают занавес, отделяющий от всего, на что многие предпочитают закрывать

---

<sup>83</sup> Wennman M. // Instagram <https://www.instagram.com/magnuswennman/> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>84</sup> Wennman M. // World Press Photo. URL: <http://www.worldpressphoto.org/people/magnus-wennman> (дата обращения 10.03.2017)

глаза: лучше бы им не знать про чужое страдание, которое пусть и на краткий отрезок времени, но охватывает смотрящего.

А Магнус Венман в качестве инструмента индивидуализации героев фотографий выбирает их истории и упоминания о таких, как кажется, незначительных моментах вроде хобби ребенка, тем самым умоляя их Другость в восприятии зрителя.

Проект фотографа Александра Гляделова под названием «Лишние»<sup>85</sup> обращен к социальной ситуации в России и Украине. Работы фотографа иллюстрируют уклад жизни, взаимодействие, коммуникацию детей между собой и с окружающим миром, другим, «нормальным» обществом. На фотографиях считываются сюжеты, разворачивающиеся на улице, в приемнике-распределителе для несовершеннолетних, других публичных местах. Показ детской преступности, образа жизни беспризорника, обращение внимания общества на Другого в лице ребенка - в большей степени есть способ репрезентации кризиса охраны детства в государстве, прямая визуализация несостоятельности властей решения остро-социальной проблемы.

Нередко предлагаемым для рассмотрения примером работы фотографа с Другим являются фотографии Дайны Арбус, которая является одной из фигур в книге Сьюзен Сонтаг «О фотографии»<sup>86</sup>. Героев Арбус объединяет девиантность, изоляция и страдания. Работы Дайаны Арбус можно противопоставить вышеописанным проектам по причине того, что обстоятельства, внешние факторы не являются ключевыми для сюжетов ее фотографий, редко когда они считываются вообще. Значимым является то, что Дайана Арбус поднимает вопрос о существовании границ нормы, из которого следует актуальный для данного исследования вопрос: кто и каким образом устанавливает норму?

В большинстве примеров, социальная фотография поднимает завесу, открывая то, что не попадает под стандарты нормального, заложенного в обществе. Фотографы указывают на существование другого, несовершенного мира, где преобладают идеи изоляции, гонения, несчастья. Авторы проектов оставляют за собой право на свой

---

<sup>85</sup>Гляделов А. Лишние // Александр Гляделов. URL: <http://rus.glyadyelov.com/index.php?id=12&gid=18> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>86</sup>Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 49-70

метод репрезентации проблемы и образа героя их фотографий, которых в вышеописанных примерах, объединяет форма существования и изоляция, причиной которой эта форма выступает. Стандарт нормального, норматив, который предопределяет желательный образ жизни и даже мышления, определяет статус индивида в обществе. В то время как социальная фотография обращает внимание на то, что зачастую изоляция индивида происходит насильственно, а форма его существования - есть последствие изменений и процессов, происходящих в нормализованном обществе. В связи с этим в последующем разделе настоящей главы будет рассмотрен феномен стандарта, нормы и процесса приведения обществу к такому стандарту - процесс нормализации общества.

## **2.2 Феномен нормы и нормализации общества**

В связи с тем, что основной проблемой, затрагиваемой в данной работе, является проблема бездомности, феномен нормы и процессы нормализации социума предлагаю рассматривать в связке со свободой передвижения, которая признается одним из фундаментальных прав, присущих современному обществу. Процессы мобильности связаны с глобализацией, явлением определяющим современность. Эта связь основана на процессах рабочей миграции, а в контексте политической риторики сегодня вновь поднимается вопрос о проблеме вынужденной миграции.

Уровень глобализации детерминирован отношением государств к допустимой степени мобильности населения. Примерно с окончанием II Мировой войны начал формироваться консенсус в отношении содержания универсального права на передвижение: «свободное передвижение и выбор места жительства в пределах своей и иных стран; право покинуть свою или чужую страну с возможностью беспрепятственного въезда в свое государство» (ст. 13 Всеобщей декларации прав человека 1948 г.)<sup>87</sup>. При этом, мировое сообщество исходит из допустимости

---

<sup>87</sup> Всеобщая Декларация прав человека от 10 декабря 1948 г. // Сборник международных документов. - М.: Норма, 2004. С. 39-44. URL: [http://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/declarations/declhr](http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/declhr) (дата обращения 10.04.2017)

ограничения права мобильности, т.к. человек имеет обязанности перед обществом, в котором только и возможно свободное и полное развитие его личности (ст. 29 ВДПЧ)<sup>88</sup>. Механизм таких ограничений следующий: ограничения должны быть установлены законом исключительно с целью обеспечения должного признания и уважения прав и свобод других и удовлетворения справедливых требований морали, общественного порядка и общего благосостояния в демократическом обществе<sup>89</sup>. Впоследствии, в Международном пакте о гражданских и политических правах 1966 г.<sup>90</sup> была подтверждена данная позиция.

Как известно, глобализация влечет за собой в том числе и отрицательные моменты для государств, вовлеченных в этот процесс. Среди таковых могут быть названы проблемы связанные с миграцией населения: этнические и религиозные конфликты, ухудшение криминогенной обстановки, безработица и бездомность среди первоначально трудоустроенных мигрантов и членов их семьи и т.д. В связи с чем, возникает закономерный вопрос: в чью пользу решить конфликт между попавшим в беду мигрантом и государством места его нахождения? Ответ, полагаю, можно найти в Преамбуле ВДПЧ<sup>91</sup>, согласно которой принимается во внимание, что создание такого **мира**, в котором люди будут иметь свободу слова и убеждений и **будут свободны от страха и нужды**, провозглашено как высокое стремление людей. До тех пор, пока согласие мирового сообщества не качнется в пользу отказа от создания такого мира, интересы мигранта должны быть на первом месте. Обязанность же государств - приходить к общему знаменателю в уравнении мира, чтобы, как минимум, снизить уровень экономических и политических миграционных потоков.

Возвращаясь к ключевой теме данного раздела, можно вынести определенное гипотезу: субъект, не привязанный к конкретному месту жительства и, зачастую, не обладающий необходимыми документами (напр. удостоверение личности) представляет собой в той или иной мере неконтролируемое государством лицо, что определяет такого субъекта в качестве предмета тревог и опасений на локальном

---

<sup>88</sup> Там же.

<sup>89</sup> Там же.

<sup>90</sup> Международный пакт о гражданских и политических правах от 16.12.1966. URL:

[http://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/conventions/pactpol](http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/pactpol) (дата обращения 10.04.2017)

<sup>91</sup> Всеобщая Декларация прав человека от 10 декабря 1948 г. // Сборник международных документов. - М.: Норма, 2004. С. 39-44. URL: [http://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/declarations/declhr](http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/declhr) (дата обращения 10.04.2017)

(государственном) уровне. В связи с чем, возникает необходимость приближения такого субъекта к заданным рамкам нормальности, функционирующим в обществе. Таким образом, уже на данном уровне рассуждения можно утверждать, что инструментом нормализации общества является демонизация такого феномена как бездомность, а в более узком понимании предлагаю такую формулировку - в контексте глобальной мобильности непривязанность человека к постоянному месту жительства транслируется обществу как социальная патология ( что также подтверждается приведенной выше выдержкой из ст. 29 ВДПЧ)<sup>92</sup>). В числе средств, с помощью которых производится такая трансляция, являются средства массовой информации и различные платформы массовой культуры, направленной на широкого потребителя. В данном контексте обращаю внимание на то, что одна из целей настоящей работы заключается в ответе на вопрос о том, формируется ли оппозиция нормального и девиантного в фотографии и если да, то посредством каких инструментов осуществляется не только репрезентация бездомности, но в том числе и конструирование ненормальности или девиантности в рамках репрезентации образа такого социально уязвимого типа как бездомный. В качестве развития теоретической рамки данного раздела, в последующем разделе будет представлен анализ фотографических проектов, объектами которых являются оказавшиеся на улице люди, попавшие в волну миграции.

Положение индивида в обществе, в котором он существует и функционирует, с самого рождения неразрывно с такой категорией как норма. Еще до выполнения каких-либо функций внутри социума, индивида наделяют определенным маркером «нормальный» или «ненормальный», начиная с характеристики физических или умственных особенностей. Далее индивид будет функционировать внутри общества, коммуницируя с другими индивидами и обществами. Еще до рождения индивида в него потенциально заложена определенная рамка, которая, вследствие воспитания, формируется в культурную рамку. Среда, в которой рождается индивид, его воспитание, окружение, социальный класс и другие особенности общества, в котором

---

<sup>92</sup> Всеобщая Декларация прав человека от 10 декабря 1948 г. // Сборник международных документов. - М.: Норма, 2004. С. 39-44. URL: [http://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/declarations/declhr](http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/declhr) (дата обращения 10.04.2017)

он существует (например, восточное или западное, религиозное и т.д.), определяют стандарты нормальности, согласно им и будет оцениваться поведение каждого индивида, имеющего отношение к рассматриваемому обществу. Такая вариативность указывает на то, что понятие нормы условно, а градация «нормальности» и «ненормальности» осуществляется согласно рамкам культуры общества, которое задает социально-культурные ограничения. С помощью таких ограничений выстраивается модель поведения и мышления внутри социума.

Для более приближенного рассмотрения понятия нормализации, можно обратиться в первую очередь к трудам Мишеля Фуко<sup>93</sup> и косвенно к письменной академической работе моего авторства<sup>94</sup>. Таким образом, я предлагаю выдержку из упомянутой работы: «Что касается такого феномена, как нормализация, то, по мнению Мишеля Фуко – это принуждение, стремление привести и приведение общества к определённой норме, подобный процесс может быть воспринят и добровольно, посредством сознательного самопринуждения. Сам процесс нормализации в идеале должен привести к единению общества, но создание полного единства невозможно. Как и невозможно влияние на каждого индивида персонально»<sup>95</sup>. Таким образом, индивид подвергается изоляции или социальному отчуждению (с целью нормализации общества, посредством исключения из общества девиантного субъекта или группы субъектов), в связи с тем, что бездомные или уже пребывают в среде, где установлены общепринятые поведенческие нормы, или же попадают в среду с такими характеристиками, уже, например, в статусе вынужденного переселенца.

Рассматривая одного из авторов в контексте фотографии, который работал с девиантностью – уже упомянутую (разного пола об одном человеке, как переделать не знаю) Дайану Арбус, в своей статье «Сьюзен Зонтаг: идея красоты и проблема нормы» кандидат наук, доцент СПбГУ Екатерина Васильева обозначает, что Арбус

---

<sup>93</sup> Фуко М Ненормальные: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974—1975 учебном году. СПб.: Наука, 2004. 425 с.

<sup>94</sup> Федотова. В. Механизмы репрезентации темы бездомности на примере Первого канала (Россия) и ОНТ (Беларусь): бакалаврская работа.; Вильнюс: Европейский гуманитарный университет. Академический департамент медиа, 2015. 55 с.

<sup>95</sup> Там же.

поднимала вопросы о границах нормы: «Это вопрос механизма ее установления, вопрос ее источника. Является ли норматив изначально заданной, природной характеристикой, или это социальное разграничение? Как определяются параметры разделения и параметры нормы? Каким образом, и по каким признакам формируется разделение?»<sup>96</sup> Исходя из вышеописанного, можно утверждать, что вопрос о механизмах установления и источника нормы раскрыт: власть устанавливает норму сохраняет за собой законодательство государства и нормализованное общество, в том числе посредством законов. Механизмы установления нормы – это в первую очередь процесс нормализации общества, а также поддержание стандарта, приемлемого в рассматриваемом обществе. Таким образом, норматив – есть результат этих процессов, не является природной характеристикой, а относится к категории социального разграничения. Формирование разделения происходит согласно степени отклонения поведения субъекта от заданного в нормализованном обществе стандарта. Степень девиации индивида от приемлемой модели определяет категоризацию, которая и есть основа для формирования разделения. Например, признанный ненормальным субъект может существовать в обществе на тех же правах, что и остальные члены общества, распоряжаться правами с ограничением или быть изолированным из общества. Такое разделение представляет собой форму власти, которая позволяет контролировать общество. Форма власти, согласно которой для того, чтобы индивид мог быть полноправным членом общества, он должен следовать правилу, вписываться в рамки норматива.

Екатерина Васильева пишет, что «понятие нормы предполагает возможность отклонения, несоответствие и противостояние ей»<sup>97</sup>. Таким образом, форма нормы имеет четкие границы, она стремится к всеобщей нормализации, но имеет категоризацию, тем самым допуская отклонения и оппозицию. Все явления и индивиды, которые не соответствуют категории нормального, становятся абстрактными, оказываются за пределами границ стандарта и не рассматриваются в

---

<sup>96</sup> Васильева Е.В. Сьюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Серия 15. Искусствоведение, 2014, №3. С. 64-80. URL: <http://vestnik.spbu.ru/html14/s15/s15v3/s15v3.html> (дата обращения 01.04.2017)

<sup>97</sup> Васильева Е.В. Сьюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Серия 15. Искусствоведение, 2014, №3. С. 64-80. URL: <http://vestnik.spbu.ru/html14/s15/s15v3/s15v3.html> (дата обращения 01.04.2017)



контексте нормализованного общества, следовательно, изолируются. На такую абстракцию и изоляцию указывает Бодрийяр, для которого правомерность существования такого феномена как норма стоит под вопросом<sup>98</sup>. Екатерина Васильева включает в свой анализ труда Бодрийяра социальные границы между живым и мертвым, его противопоставление смерти и нормальности. Но немаловажным является то, как Бодрийяр обозначает социальное разграничение между классами. Так, у автора пролетариат примыкает к буржуазии, тем самым организуется стандарт нормального: «сегодняшний пролетарий является 'нормальным' человеком, трудящийся возведен в достоинство полноправного 'человеческого существа', и, кстати, в этом качестве он перенимает все виды дискриминации, свойственные господствующим классам, - он расист, сексист, мыслит репрессивно. В своем отношении к сегодняшним девиантным элементам, ко всем тем, кого дискриминируют, он на стороне буржуазии - на стороне человеческого, на стороне нормы. Оттого и получается, что основополагающий закон этого общества - не закон эксплуатации, а код нормальности»<sup>99</sup>. Бодрийяр связывает образование категоризации не только с развитием экономики и формированием межклассового неравенства, но и с изменениями и развитием культуры:

«А равно и многие другие 'категории', которые, собственно, и стали 'категориями' именно в ходе новых и новых сегрегаций, которыми отмечено развитие культуры. Бедняки, слаборазвитые страны, индивиды с низким коэффициентом умственного развития, извращенцы, транссексуалы, интеллектуалы, женщины - целая мифология террора и отлучения на основе все более и более расистского определения 'нормального человека'. Квинтэссенция нормальности: в последнем итоге все 'категории' подвергнутся исключению, сегрегации и проклятию, и тогда-то общество станет, наконец, универсальным, в нем, наконец, сольются воедино нормальность и универсальность под знаком человеческого»<sup>100</sup>. Рассуждения Бодрийяра можно взять за подтверждение того, что общество обладает властью устанавливать норму, оно

---

<sup>98</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет: КДУ, 2009. 389 с.

<sup>99</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть // библиотека философии Гумер. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Bodr\\_Simv/03.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/03.php) (дата обращения 10.03.2017)

<sup>100</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть // библиотека философии Гумер. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Bodr\\_Simv/04.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/04.php) ( дата обращения 10.03.2017)

ведомо и поддается экономическим и культурным изменениям, но как большинство занимает властную позицию по отношению к меньшинству, так и «нормальные» есть гегемон для девиантных групп.

Несмотря на то, что мы условились принимать границы стандарта как способные к изменению, в современном обществе не наблюдается процесса стирания границ нормы. Борьба за равноправие, в защиту сексуальных меньшинств и др. еще не означает борьбу против разделения членов общества на «нормальных» и девиантов, как не означает борьбу против изоляции членов общества, попадающих в категорию «ненормальных», несоответствующих нормативу. Стремления общества, некоторых групп меньшинств к изменениям категоризации не нарушает границы норматива, но теперь его власть и правомерность стоит под вопросом.

### **2.3 Репрезентация бездомности в СМИ**

Данный раздел в значительной своей степени посвящен кураторским практикам и роли куратора в фотографических проектах. Здесь будет рассматриваться такой актуальный вид кураторской деятельности, который преобразует предпочтения и видения куратора или группы кураторов в основополагающий фактор для совершения выбора: « «кураторство» нынче придает ценность тому, что иначе было бы просто личными предпочтениями, выставляет их не только уникальными, но и особо ценными»<sup>101</sup>.

Но я также предлагаю определять и фотографа в качестве куратора, основываясь на том, что при создании проекта фотограф, как и куратор, наделен не только правом выбирать, но и ответственностью за свой выбор, который здесь играет определяющую роль в конструировании репрезентации. Например, британский писатель и арт-критик Джон Берджер в своей работе «Фотография и ее предназначения» предлагает понимать фотографию в качестве свидетельства о выборе фотографа, где фотография является результатом его решения зафиксировать

---

<sup>101</sup> Токумицу М. Все без ума от кураторов // Артгид. 2015. URL: <http://artguide.com/posts/901> (дата обращения 10.01.2017)

объект или событие в той или иной ситуации и момент времени. Это решение основано на том, что фотограф посчитал нужным запечатлеть, что в большинстве случаев значит и транслировать далее зрителю то, что было увидено<sup>102</sup>. Но здесь, на мой взгляд, важным является не только то, что перед фотографом стоит субъективный выбор фиксировать ли или какой из объектов фиксировать, но и в какой момент протекающего акта сделать фотографию, через которую в последствии данное событие будет обозначено.

Если поставить под сомнение фотографию как чистый документ, становится ясно, что в фотографии заложено определенное сообщение, адресантом которого является автор (фотограф), а получателем – зритель. Таким образом, фотография определена в качестве конструкта того или иного образа, конструкта иной реальности, если угодно. Фотография больше не может претендовать на доверие, эпоха «прямой фотографии», как честного и неэстетизированного документа, забыта, да и существовала ли она в действительности? Обладает ли кто-то компетентностью утверждать достоверность изображенного на снимке сюжета? Сегодня визуальный образ является ядром массовой культуры, а также глобальным и универсальным языком массовой коммуникации (такой статус за визуальностью только закрепляется с развитием новейших технологий, направленных на безостановочный прогресс в работе с изображением, а также широким использованием изображения в СМИ), одновременно с этим можно предположить крах доверия к фотографии как способа непосредственной репрезентации. Но колоссальный опыт каждодневного столкновения с фотографиями у современного человека вырабатывает индифферентное отношение к содержанию изображения, зритель не утруждает себя глубинным анализом или же прочтением фотографии, в то время как фотография выстраивает суждение о реальности. Важным в таком конструировании реальности является и контекст, в который фотография помещена, тот контекст, в котором фотография будет на том или ином уровне прочтена зрителем. В данной работе уже были упомянуты средства массовой информации и Интернет в общем представляющие собой наиболее актуальные на сегодняшний день контексты, в

---

<sup>102</sup> Берджер Д. Фотография и ее предназначения: [эссе]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 19

рамках которых обнаруживаются и распространяются фотографии. Существуют и иные контексты, такие как выставочные, галерейные пространства и международные или же локальные фотографические конкурсы. Согласно разности контекстов может и варьироваться восприятие фотографии зрителем, меняться степень доверия к изображенному сюжету в зависимости от степени доверия зрителя к тому или иному изданию или характеру конкурса, например.

Джон Берджер в книге «Фотография и ее предназначение» предлагает некоторые варианты использования фотографии. Например, использование изображения для иллюстрирования доводов внутри текстового материала, так картинка несет в себе объясняющую функцию. Также изображение используют тавтологически, как дублирование текста посредством визуального языка. Но автор говорит о том, что для фотографии необходимо воссоздание такого контекста, который будет работать так, чтобы фотография прочитывалась одновременно согласно личному опыту зрителя и в политическом, экономическом, историческом, драматическом и обыденном свете<sup>103</sup>.

Действительно, сегодня одним из наиболее действенных способов обратить внимание зрителя на изображение – шокировать его. Так, печатные СМИ постепенно начинали массово публиковать военные фотографии из Вьетнама (Военный конфликт периода 1957-1975), а сегодня уже вся визуальная культура пропитана запечатленными страданиями мира. А все, что есть за изображением (статистика, текст, факты) становится абстракцией. Шокирующий сюжет фотографии побуждает человека остановиться и прочесть изображение. Это наблюдение посредством фотографии резко сокращает дистанцию и разрыв между событиями или героями на снимке и смотрящим на них. Такое сокращение дистанции рождает страх объяснимый человеческой натуре, это как смерть одного незнакомца будет страшнее и трагичнее смерти 10-и человек на другом континенте, если это один погиб где-то непосредственно рядом с вами, на вашей улице или в тех же условиях, в которых вы прибываете и функционируете. Таким образом, общество, которое пресыщено изображениями, остается только шокировать, дабы привлечь его внимание. Теперь

---

<sup>103</sup> Берджер Д. Фотография и ее предназначения: [эссе]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 38-43

фотографии должна быть присуща драматичность, которая вызовет амбивалентное чувство: я не хочу смотреть на чужие страдания, но я не могу не смотреть на них.

Предлагаю обратиться к конкретному примеру сюжета, доверие зрителя, к достоверности которого может быть неоправданно с целью определения причины возможной дискредитации фотографии как документа. Прежде чем перейти к данному примеру, необходимо отметить, что предложенная работа является образцом военной фотографии, которая все же заведомо претендует на какую-то объективность в визуализации реальности и событий, происходящих в рамках кадра. В качестве такого примера можно использовать историю, связанную с фотографией<sup>104</sup> Берта Харди, который работал для издания «Picture Post». Сюжет заключается в том, что американский солдат делится водой с корейским умирающим крестьянином, во время корейской войны. После чего фотограф признается, что данный сюжет сконструирован и представляет собой продукт его вмешательства ради удачного кадра. Берт Харди просит солдата дать воду крестьянину, солдат соглашается, но при условии, что это будет вода из фляги фотографа<sup>105</sup>. Наблюдается не просто вовлеченность Берта Харди в происходящее перед камерой, но и явно сконструированная идеология, которая может быть объяснена также и ангажированностью фотографа в роли автора упомянутого издания. Ролан Барт в «Комментарии к фотографии» выступает за то, что сущность фотографии заключается в достоверности изображаемого, в ратификации того, что она представляет, а значение ее заключается в сообщении о том, что было. Но тем не менее автор признает, что возможны прорехи в достоверности реальности, о которой сообщает фотография: «фотография трудится в поте лица лишь тогда, когда она мошенничает»<sup>106</sup>. На мой взгляд, такой подход к фотографии и к визуальному изображению в целом утратил свою актуальность с началом функционирования изображения внутри контекстов СМИ, например. Фотография в статусе свидетельства или доказательства чего-либо может выступать в качестве рычага влияния на сознание широкой аудитории, влияния на общественное сознание.

<sup>104</sup> An American soldier helping a wounded Korean to drink // Avax News. URL: [http://avax.news/educative/Korean\\_War\\_1.html](http://avax.news/educative/Korean_War_1.html) ( дата обращения 10.01.2017)

<sup>105</sup> Бриггза А., П. Кобли. Медиа. Издание 2-е. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. 550 с.

<sup>106</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарии к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 108

Фейербах в своем труде «Сущность христианства» (1843) предугадывает авторитет, которым наделяет фотографическое изображение современного общества. Авторитет, основанный не на безоговорочном доверии к снимку, а на способности фотографии не только интерпретировать реальность (способность картины, например), но и являться следом реальности, что впоследствии раскрывает Сьюзен Сонтаг в своей работе «О фотографии»<sup>107</sup>.

Таким образом, выявляется иллюзорность суждения, что искусство, а в частности и фотография, не зависит от политических, экономических контекстов. Из этого следует, что контексты политических, экономических и классовых отношений предопределяют происходящее в рамках выставочных проектов. Одним из таких ангажированных крупных выставочных проектов является международный конкурс фотографии «World Press Photo», в данной работе конкурс был упомянут и ранее. «World Press Photo» представляет собой не просто конкурс для фотографов и фотожурналистов, но также осуществляется в качестве крупной международной выставки. Каждый год членами жюри выбирается одна ключевая работа, которая по их суждению наиболее достоверно репрезентирует мировую реальность минувшего года. Основной посыл и цель рассматриваемого конкурса заключается в нецензурированном обнажении остросоциальных проблем, катастроф и актуальных событий, происходящих в мире. Но получается ли у «World Press Photo» находиться «над схваткой»? В рамках конкурса решение о том, какие работы будут выставляться в галереях мира, ежегодно принимает жюри конкурса, они пусть и не являются кураторами в том классическом понимании, каком куратор выставки должен быть, но делают одну из основополагающих вещей в экспонировании или обнажении миру фотографий – выбор. Происходит отбор не только серий и ключевых фотографий в серии, но и производится выбор той одной единственной фотографии, которая будет знаковой. Любой отбор предполагает вынесение за скобки того, что выбрано не было. Именно поэтому конкурсы, как выставочные проекты, представляют собой рабочий пример значения группы кураторов (как в данном случае) или куратора для

---

<sup>107</sup> Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 201

фотовыставки. Продолжая мое суждение о том, что фигурирующие вне конкурса или вне выставки контексты предвосхищают то, что, в конечном счете, экспонируется, я предлагаю обратиться к обзору<sup>108</sup> «World Press Photo 2016» авторства Владимира Нескоромного, который является главным фотографом и редактором российского журнала о фотографии «Foto&Video»<sup>109</sup>. Исходя из материала, написанного Владимиром Нескоромным, я предполагаю, что, когда жюри конкурса отбирает ключевую фотографию, оно не только «пропускает» фотографию для дальнейшего экспонирования, но и определяет одну проблему в качестве острой и актуальной (в 2016 таковой была определена проблема волн мигрантов), тем самым отодвигая на второй и третий планы работы, визуализирующие другие темы. Здесь нельзя говорить о том, что фотография «вторая/третья/последняя, но не по значимости», потому что это не просто выставка, а конкурсная программа, которая так или иначе выстраивает иерархию и приоритетность, согласно которой и распределяются позиции фотографий.

Но что происходит, когда представлено несколько серий от разных авторов на одну и ту же тематику? Ранее я писала о серии Магнуса Венмана<sup>110</sup> про детей-беженцев, так почему же данный проект не может претендовать на призовое 1-ое место «World Press Photo 2016», а занимает только третье место в определенной категории? Проект Венмана не просто драматично затрагивает проблему миграции, как это происходит в призовой работе, но и в большей степени разворачивает ее, обнажает. Как и в работах Венмана, центральной фигурой сюжета фотографии Уоррена Ричардсона является ребенок. Но в чем же тогда заключена разность? На мой взгляд, тождественность этих проектов рушится при столкновении с механизмами репрезентации проблемы. То, какими инструментами пользуются оба автора, является определяющим моментом разности их проектов. Если Уоррен Ричардсон прибегает к явной эстетизации фотографии, делая кадр монохромным, и,

---

<sup>108</sup> Нескоромный В. По следам черной кошки, или Как раздеть короля? Субъективный анализ результатов фотоконкурса World Press Photo 2016 // PhotoWebExpo, 2016. URL: <http://photowebexpo.ru/articles/analiz-itogov-world-press-photo-2015-i-2016> (дата обращения 02.07.2016)

<sup>109</sup> Foto&Video. URL: <http://www.foto-video.ru/> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>110</sup> Wennman M. // World Press Photo. URL: <http://www.worldpressphoto.org/people/magnus-wennman> (дата обращения 10.03.2017)

вероятнее всего, работа представляет собой постановочную композицию<sup>111</sup>, то серия Магнуса Венмана может показаться широкому зрителю не только деэстетизированной, но и депрофессиолизированной.

Возвращаясь к репрезентации, мне кажется, что основополагающим фактором является то, что Магнус Венман не только обращает внимание зрителя на проблему посредством высказывания, но и репрезентирует проблему через детей, расставляя акценты на том, что такое отсутствие нормальных условий для существования есть результат политических игр, жертвами которых они стали. Дети как инструмент репрезентации иной стороны проблемы, они в отличие от мужчины в работе победителя конкурса не выглядят подозрительно, агрессивно или вообще отталкивающе. Несмотря на то, что центральными объектами в обеих сериях являются дети, в работе победителя не ребенок выступает инструментом репрезентации проблемы, а мужчина, драматичность его взгляда, окружающей обстановки, и конечно название: «Надежда на новую жизнь». Вот оно отсутствие финитности, незавершенность, которая предполагает возможность любого развития, в отличие от серии Венмана, где дети словно заключены, фиксированы в своем катастрофичном положении.

Таким образом, мой вывод заключается в том, что посредством выборки и расставления приоритетов, можно не только оставить в тени не менее актуальные на сегодняшний день вопросы, но и определить наиболее удобную репрезентацию той или иной проблемы. Выбрать не только проблему, но и способ ее постановки, что входит в компетенцию жюри конкурса, а тем самым и является определяющим фактором их деятельности как кураторов при выборе контента для реализуемой в дальнейшем выставки.

На мой взгляд, ограничение одним предложенных вариантов с целью раскрытия кураторской деятельности в фотографических проектах или конкурсах не является верным. Для проведения более развернутого анализа, я предлагаю ознакомиться со вторым вариантом конкурса фотожурналистики. «Pictures of the Year

---

<sup>111</sup> Подробный разбор фотографии представлен в обзоре Владимира Нескоромного: Нескоромный В. По следам черной кошки, или Как раздеть короля? Субъективный анализ результатов фотоконкурса World Press Photo 2016 // PhotoWebExpo, 2016. URL: <http://photowebexpo.ru/articles/analiz-itogov-world-press-photo-2015-i-2016> (дата обращения 02.07.2016)



International (POYI)<sup>112</sup>. Он проводится Школой журналистики Миссури (Donald W. Reynolds Journalism Institute at the Missouri School of Journalism) и является старейшим (с 1944 года!) конкурсом фотожурналистики в мире.»<sup>113</sup> Хочу заметить, что причина, по которой в качестве наиболее знакового примера я определяю «World Press Photo», заключена в том, что в POYI не наблюдается склонности к заострению определенных проблем посредством вынесения за скобки других. Конкурс действительно является фотожурналистским, без претензии на художественную эстетизацию проблемы, постановочную композицию и шантажа зрителя посредством использования в качестве инструментов репрезентации рычаги психологического, эмоционального воздействия. Думаю, что здесь в меньшей мере имеет значение человеческий фактор жюри, если уместно такое выражение, а в большей – чётко определенный характер конкурса, как конкурса фотожурналистики, что связано также и с институционализированностью<sup>114</sup> POYI, в то время как «World Press Photo» позиционирует себя как независимая некоммерческая организация<sup>115</sup>. Тем не менее, конкурс POYI также выстраивает определенную иерархию, определяя «фотографа года», при наличии звания фотографа года во всех остальных категориях. Описанные кратко конкурсы предложены в качестве иллюстрации суждения, что значение куратора является определяющим в вопросе о том, какая проблема и, главное, каким образом будет репрезентирована в контексте будущей выставки.

Далее предлагаю рассмотреть контекст, важный для раскрытия темы бездомности в социально-документальной фотографии. Зачастую социальные проекты создаются или же после размещаются на официальных сайтах благотворительных организаций. Таким образом, обращаясь непосредственно к заявленному в названии работы пространству, далее будет представлен проект, созданный для благотворительного фонда «Ночлежка» города Санкт-Петербурга. Данный пример будет подтверждением тому, что основная цель проектов,

---

<sup>112</sup> Pictures of the Year. URL: <http://www.poyi.org/>(дата обращения 10.03.2017)

<sup>113</sup> Нескоромный В. По следам черной кошки, или Как раздеть короля? Субъективный анализ результатов фотоконкурса World Press Photo 2016 // PhotoWebExpo, 2016. URL: <http://photowebexpo.ru/articles/analiz-itogov-world-press-photo-2015-i-2016> (дата обращения 02.07.2016)

<sup>114</sup> Конкурс Pictures of the Year International (POYI) организуется Школой журналистики Миссури (Donald W. Reynolds Journalism Institute at the Missouri School of Journalism).

реализуемых в сотрудничестве с фондами, создаются с целью привлечения внимания общества и меценатов к благотворительной организации, ее поддержки и дальнейшего развития. Так, проект авторства фотографа Государственного Эрмитажа Юрия Молодковца «Жизнь под открытым небом» был заявлен и реализован в качестве социальной рекламы, направленной на привлечение внимания широкой аудитории к проблемам жителей Санкт-Петербурга, оказавшихся без крыши над головой. Григорий Свердлин, директор СПбБОО «Ночлежка»<sup>116</sup> о проекте: «Идея социальной рекламы проста: бездомные – это не другой биологический вид. Это такие же люди, как и мы с вами. Мы живем в одном городе, ходим по одним и тем же улицам, дышим одним воздухом. Единственное отличие – отсутствие дома. К сожалению, сейчас от потери жилья никто не застрахован. А выбраться с улицы только своим силами практически невозможно. Помогать таким людям - задача всего общества, кроме нас им никто не поможет»<sup>117</sup>.

Тот факт, что выставка, где разместили рассматриваемые рекламные фотографии, была организована на факультете журналистики СПбГУ, отсылает к тому, что социальная реклама была ориентирована в основном на молодежь, что также упомянуто и на сайте фонда.<sup>118</sup> В рамках выставки был объявлен и конкурс среди студентов, в том числе и на «лучшую рекламную компанию» для организации. Естественно, что кроме привлечения внимания студентов к проблеме бездомности и формированию у них определённого суждения, что «бездомные – это не другой биологический вид. Это такие же люди, как и мы с вами», а «Единственное отличие – отсутствие дома»<sup>119</sup>, а также побуждения молодежи к волонтерской деятельности, такие рекламные компании осуществляются и с целью привлечения новых партнеров и попечителей фонда, благотворительной организации или центра. Джон Берджер пишет о том, что многие фотографии, на которых изображены страдания, нацелены

---

<sup>116</sup> Ночлежка. URL: <http://www.homeless.ru/> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>117</sup> Жизнь под открытым небом. «Ночлежка» запустила проект социальной рекламы. 2012. URL: [http://www.homeless.ru/news/soc\\_reklama/](http://www.homeless.ru/news/soc_reklama/) (дата обращения 10.08.2016)

<sup>118</sup> Жизнь под открытым небом // Ночлежка. URL: <https://homeless.ru/about/akcii/2234/> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>119</sup> Жизнь под открытым небом. «Ночлежка» запустила проект социальной рекламы. 2012. URL: [http://www.homeless.ru/news/soc\\_reklama/](http://www.homeless.ru/news/soc_reklama/) (дата обращения 10.08.2016)

на «вымогание максимального участия»<sup>120</sup>. Что зритель, рассматривая такие снимки, рефлексирует, он обращается к себе, обращается к своей моральной неадекватности, что приводит к желанию зрителя совершить акт покаяния, например сделать пожертвование благотворительной сети. Полагаю, что в рассматриваемом на данном этапе примере рекламной компании «Ночлежки», немалое значение имеет встраивание бездомного в городское пространство чистого, исторически богатого культурного города. На изображении бездомные расположены перед главными достопримечательностями парадного Санкт-Петербурга, что, на мой взгляд, рождает определенную оппозицию «видимого» и «невидимого», основанной на каждодневной практике, где видимым выступает архитектурное сооружение, а невидимым - бездомный. Такой способ встраивания в городское пространство бездомного отличен от зачастую используемого варианта, когда бездомный изображен среди трущоб и неблагоприятной городской среды, что обращает внимание прохожего (а рекламные фотографии были расположены на улицах города), посредством помещения бездомного, словно инородного субъекта, которого и не должно было быть здесь, рядом с Исаакиевским собором, к примеру. Достаточно занимательным, что нельзя было бы не обратить на это внимание, здесь является взгляд бездомного на зрителя. Прямой взгляд субъекта, который, тем не менее, является взглядом невидящим. Фронтальное положение и присутствие взгляда изображаемого «прямо в глаза» зрителю, отличает механизмы работы со зрительскими эмоциями и чувствами, с «захватыванием» зрителя внутри данного проекта от репортажных проектов вышеописанного контекста фотожурналистского конкурса. Ролан Барт пишет, что репортажные фотографии о чрезвычайных происшествиях и несчастных случаях не позволяют ничего говорить, писать о себе. Невозможны очерки о фотографиях, где зритель прочитывает смерть, видит носилки и белые халаты, но где на него не обращен взгляд субъекта.<sup>121</sup> Ранее описанные фотожурналистские проекты заключают в своих снимках stadium: зритель осведомлен на какой территории, в какое время и что за события разворачиваются на фотографии перед ним, он

---

<sup>120</sup> Берджер Д. Фотография и ее предназначения: [эссе]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 49

<sup>121</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарии к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 138

приходит к пониманию какая проблема или тема поднимается, возможно, прочитывает сюжет, рефлексируя над ним. Так и в исследуемом на данный момент проекте социальной рекламы stadium фотографии дает избыточную информацию, включающую даже цифры. Но что здесь будет определено как *punctum*<sup>122</sup>? Предельно субъективное понятие, которое позволяет нам отрицать любой ответ на этот вопрос, отличный от нашего. Та страсть, с которой Ролан Барт настаивает на наличии взгляда субъекта в фотографии, может говорить о том, что это один из вариантов *punctum* близкий автору. Взгляд, что укалывает его подобно стреле и не отпускает, заставляя рассуждать об изображенном образе. Но выступать как *punctum* может любая обнаруженная зрителем деталь и даже отсутствие взгляда в глаза зрителю может быть тем самым, что обнажит его чувства. В контексте же данного проекта эта особенность меня заинтересовала по причине создания возможной связи между невидящим взглядом невидимого субъекта (бездомный) обращенного из фотографии на зрителя, который, в свою очередь, захвачен этим фиксированным на изображении взглядом, принадлежащим тому, кого зритель в реальности привык не видеть. Зритель обнаруживает невидимого другого, через ощущение обращенного на него, взгляда.

Тема взгляда на фотографии наиболее актуальна в портретном жанре и часто встречается в неочевидно инсценированных сюжетах. Так современный американский фотограф Кэти Греннен по объявлениям в печатных изданиях искала моделей для портретной съемки: «Их желание быть увиденными и мое желание сфотографировать их дают начало чему-то большему»<sup>123</sup>. Именно «желание быть увиденными» является ключевой конструкцией и вероятно побуждением для людей откликаться на объявления автора. В работе «Фрэнк, род.1956» изображен мужчина, который выглядит слабым и уязвимым, в то время как его взгляд направлен прямо в камеру: «своим взглядом мужчина бросает вызов», « между чужаками произошел обмен взглядами» так описывает фотографию Джеки Хиггинс<sup>124</sup>. Акцентируемый зрительный контакт между портретируемым и фотографом свидетельствует о

---

<sup>122</sup> Там же. С.36-39

<sup>123</sup> Хиггинс Д. Современная фотография в деталях: почему они не нуждаются в фокусе. М.: Магма, 2014. С. 138

<sup>124</sup> Там же.

занимаемой позиции мужчины в сюжете фотографии, он не просто встроен в контекст фотографии, например городское пространство, а является центральным объектом сюжета – он увиден.

Предлагаю обратиться к работе авторства Антанаса Суткуса – классика советской и литовской фотографии. Работа, которая, полагаю, имеет место быть в контексте разговора о *punctum* и взгляде субъекта, несмотря на то, что не имеет самого прямого отношения к ключевой теме настоящего раздела, в связи с тем, что изображенный на ней не является бездомным, а это портрет незрячего пионера<sup>125</sup>, портрет мальчика с невидящим взглядом, устремленным вдаль, в сторону от зрителя. Здесь, как и в иных примерах, *punctum* для зрителя может быть заключен как и в “отсутствующем взгляде” мальчика, который, по моим ощущениям, не обнажает его слепоту, за счет наклона головы, словно пока зритель рассматривает портрет, мальчик рассматривает нечто, что зрителю недоступно, так может заключаться и в пионерском галстуке, отсутствии волос или шраме на лице. Данному портрету можно противопоставить фотографию Антанаса Суткуса, где на первом плане также стоит пионер, а из-за его спины выглядывают другие дети («Пионер», 1964 г.)<sup>126</sup>. Здесь на зрителя устремлено сразу семь пар глаз, разных по настроению, но резко отличающихся от взгляда пионера на первом плане. Строгий взгляд мальчика не выражает любопытства, он направлен на камеру фотографа и представляет собой пример фронтального положения субъекта, взирающего на зрителя. Практически отсутствующие брови и волосы на голове обоих мальчиков, настроение и взгляды, которые передают фотографии несхожесть мальчиков с детьми на заднем плане, все отсылает к их отличию от остальных, перечисленные особенности говорят о другости изображенных на переднем плане. Фотографии, на которых словно никто до конца не владеет собой, кроме автора снимка, который вынесен за рамки кадра. Дети здесь представляют собой объекты с устремленными на нас взглядами, но сами при этом остаются пассивными зрителями. Данный пример был приведен в качестве краткого отступления с целью иллюстрации вышеописанных рассуждений о фотографии

---

<sup>125</sup> Антанас Суткус: Фотография для меня – способ общения с людьми // Российское фото. URL: [https://rosphoto.com/history/antanas\\_sutkus-3076](https://rosphoto.com/history/antanas_sutkus-3076) ( дата обращения 11.03.2017)

<sup>126</sup> Антанас Суткус: Фотография для меня – способ общения с людьми // Российское фото. URL: [https://rosphoto.com/history/antanas\\_sutkus-3076](https://rosphoto.com/history/antanas_sutkus-3076) ( дата обращения 11.03.2017)

Ролана Барта и присутствии представленных автором особенностях изображений субъекта.

Изображение является свидетельством о существовании тех, кого общество маркировало как девианта и предпочитает не замечать, фотографии как визуальное доказательство их присутствия в городской среде, доказательство их жизни. Изображение отсылает к человеческой природе в частности и к общественному сознанию в общем: бездомный – другой, он существует, но существует вне общества, а значит для общества, из которого он изолирован, остается невидимым. Факт, что зритель или же автор посредством изображения признает существование бездомного, который относительно его, если не является девиантом, то в некоторой степени является другим, сокращает дистанцию и разрыв, о котором было написано ранее.

На рекламных плакатах такому сокращению дистанции способствует также присутствие текстового сообщения, которое содержит в себе описание архитектурного сооружения, а также статистику того, что 28874 человека могут любоваться достопримечательностью круглосуточно, потому что у такого числа человек нет дома. Также присутствует и информация об изображенном на снимке бездомном, в частности и причина по которой этот человек оказался на улице. Так у зрителя рождается осознание, что он (бездомный) – другой, но и я мог бы быть им и, более того, я не застрахован от того, чтобы стать таким, оказаться на его месте, а значит и стать невидимым.

Максимально сокращенное расстояние между зрителем и другим – есть то, что может побудить участие. А «вымогание участия»<sup>127</sup> можно определить как основную цель исследуемого проекта.

Если в только что рассмотренном проекте бездомный был встроен автором в контекст (здесь – городская среда), а значит и объективирован, то в следующем проекте кураторские практики наделяют бездомного статусом функционирующего субъекта. В настоящем проекте бездомные люди выступали не только в качестве изображаемых на фотографиях, но и самими авторами. Проект начал

---

<sup>127</sup> Берджер Д. Фотография и ее предназначения: [эссе]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 49

функционировать в Нидерландах, идея принадлежит Франку Дриссу редактору журнала *Straatnieuws*<sup>128</sup>, он дал одноразовые фотокамеры бездомным, которые распространяли журнал, чтобы узнать их видение городских улиц и окружения. Проект был реализован в 2003 году, а в следующем году при поддержке Генерального Консульства Королевства Нидерландов в Санкт-Петербурге проект реализуется изданием «Путь домой». В результате такого сотрудничества в Нидерландах публикуется фотографический журнал «Eyes of the street»<sup>129</sup> и осуществляется международная выставка с одноименным названием. Таким образом, контексты локальных печатных изданий расширяются и перерастают в международный проект. Немаловажным является то, что упомянутая выставка в Санкт-Петербурге была экспонирована в Государственной библиотеке для слепых и слабовидящих, а фотографии были адаптированы путем тифлокомментария к выставке, а слабовидящие жертвовали одежду бездомным. Осуществился диалог двух сообществ, которые могут быть не только другими или девиантными относительно иных сообществ, но и являться другими по отношению друг к другу. Такое сотрудничество приводит к обращению внимания читателя фотографического альбома или посетителя выставки не только к конкретным проблемам как бездомность или болезнь, но и к чему-то более глобальному, как человечество в целом, обращению внимания зрителя к разности человеческой природы, и свидетельство того, что возможен не только диалог, но и взаимопомощь между социально уязвимыми группами, что, на мой взгляд, является таким же побуждением зрителя к участию.

Таким образом, во всех вышеперечисленных контекстах, в которых рождается или же развивается социальный проект, осуществляется обращение к эмоциям и чувствам зрителя через репрезентацию чужой боли или страдания другого. Ролан Барт в своих рассуждениях, опубликованных в издании «Camera Lucida. Комментарий к фотографии», предлагает последовательный переход от «я вижу, я чувствую» к «я

---

<sup>128</sup> *Straatnieuws*. URL: <http://www.straatnieuws.nl/> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>129</sup> *Eyes of the street*. URL: <https://www.eyesofthestreet.org/> (дата обращения 10.03.2017)

замечаю, рассматриваю и мыслю»<sup>130</sup>. Следовательно, если за социальным проектом стоит цель, чтобы зритель/читатель принял участие, то в первую очередь должны быть затронуты его чувства, после чего он обратит свое внимание, заметит и начнет действительно прочитывать фотографию и осмысливать поднимаемую тему. Ролан Барт пишет, что фотография, представляющая собой очевидность, говорящая «это было», рождает в нем самом безумие: оно трогает, цепляет, рождает новые, другие или забытые образы, они потрясают и «укалывают»<sup>131</sup>, вызывая чувство сострадания, которое и может выступить в качестве побуждения к участию зрителя. Полагаю, что как фотография не может создать моральную позицию, а лишь подкрепляет ее, способствует ее изменению, так и мало вероятно зарождение желания или побуждения к участию зрителя с нулевой отметки.

Механизмы коммуникации со зрителем могут быть различными, как и нетождественны способы повествования о проблеме бездомности в вышеописанных примерах. Но все они обращаются к человеческой природе, сокращают разрыв между чужим, захватывающим зрителя, страданием и его реальной жизнью, и работают, главным образом, через репрезентацию страдания других, сокращая дистанцию между тем самым другим и зрителем, дистанцию между чужой болью и тем, кто начинает прочитывать эту боль на изображении, в случае, если чувства были затронуты. А если нет, то, цитируя Джона Берджера: «Мне известно, что есть люди, проскакивающие мимо подобных снимков, но о таких и говорить не стоит»<sup>132</sup>, предлагаю приостановить разговор о разности контекстов и сходствах работы социальной и документальной фотографии внутри них и перейти к следующему разделу настоящей работы.

---

<sup>130</sup> Барт Р. *Camera lucida*. Комментарии к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 33

<sup>131</sup> Там же. С. 142

<sup>132</sup> Берджер Д. *Фотография и ее предназначения*: [эссе]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 45



## ГЛАВА 3. МЕТОДЫ АНАЛИЗА ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ

### 3.1 Кураторские практики. Куратор как исследователь

Тему кураторских практик в социально-документальной фотографии на постсоветском пространстве можно развивать, обозначив две взаимосвязанные проблемы: крайне малое число институций рассматриваемого направления в фотографии и отсутствие закрепленного статуса куратора как специалиста в профессиональном плане на исследуемой территории.

В 20 веке посредством выставок и деятельности куратора происходит узнавание о существовании большей части искусства и авторов<sup>133</sup>. Сегодня медиум выставки не является единственным функционирующим в данном направлении. Не только само искусство, но и его информационное освещение выходит за рамки выставочных пространств и получает глобальную известность. Искусство как таковое – его художественный язык, представление о нем и методы экспонирования, имеет глобальный характер. Наблюдается другая проблема – недостаточная включенность локальной художественной сцены в мировой контекст<sup>134</sup>. Но локальные фотографические проекты становятся общеизвестными, не становясь частью выставки – это связано с тем, что искусство как и общество существует и функционирует в информационной эпохе и в том числе продуктами визуальной культуры занято не только выставочное, но и киберпространство. Контекст глобальной Сети как альтернатива экспозиционной выставочной форме актуален в большей степени для социально-документальных фотографических проектов. Таким образом, куратор не является обязательной фигурой, которая помогает или же дает возможность состояться проектам социально-документальной фотографии. Малое число кураторов работает сегодня с документальной фотографией, наиболее развиты институции современной фотографии с образовательной направленностью и выставочные центры. Функция

---

<sup>133</sup> Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 11

<sup>134</sup> Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 148-195

фотографии находится в постоянном переосмыслении, а рассмотрение ее как документа и объективного изображения реальности устарело.

Фотография включается в крупные международные выставочные проекты, начиная с проходящей каждые пять лет в городе Кассель выставки современного искусства Документы 6 в 1977 году<sup>135</sup>. Куратором Документы выступал Манфред Шнекенбургер. Куратор включил в выставку новые медиа: фильм и фотографию, расширив таким образом художественную практику, а также проблематизировав информативную функцию фотографического изображения. Манфред Шнекенбургер обращает внимание общества на недостоверность репрезентативной функции фотографии и широкое пропагандистское использование ее в СМИ до того как ведущее место в СМИ и формировании общественных настроений займет телевидение. Уже упомянутые ранее с подробным описанием работы Якоба Августа Рииса были экспонированы на Документе 1977 года как пример репрезентации социального положения в США и инструмента попытки изменить сложившуюся ситуацию в стране. Так документальная фотография с проблемным социальным сюжетом становится частью выставочного дискурса на глобальном уровне.

На сегодняшний день актуальна проблема низкой заинтересованности представителей кураторской деятельности в реализации выставочных проектов социальной направленности. Но можно предположить, что такая проблема в большей степени характерна для локальных кураторов. Обратным примером, когда кураторы выражают высокий интерес к постсоветскому автору являются выставочные проекты Бориса Михайлова.

Анализируя значение уже рассмотренного в настоящей работе проекта «История болезни» за рубежом ( выставка «История болезни» в галерее Саатчи, Лондон), Александр Раппопорт обращает внимание на то, что работы Бориса Михайлова представляются иностранной публике в качестве «острой приправы»<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup>Documenta 6 // documenta archiv / Galerie m, Bochum. URL: <http://www.documenta-archiv.de/en/documenta/113/6> (дата обращения 10.01.2017)

<sup>136</sup>Раппопорт А. Человек без определенного места // Художественный журнал. № 42, 2002. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/42/bez-mesta/> (дата обращения 10.03.2017)

Фотографии как противостояние рекламе и привычной эстетике, они показывают нищету и уродство, но фотограф репрезентирует группу людей, выпавших из общества и, казалось бы, оказавшихся на самом дне, как людей свободных, демонстрирующих свое достоинство. Именно осознание истинности беспристрастного свидетельства реальной жизни, которое предлагает публике Борис Михайлов, рождает чувство узнавания у локального зрителя, а у иностранной публики - осознание того кошмара, который выходит за рамки категории нормальных или привычных кошмаров, характерных современному миру. «Снимки патологоанатомического кабинета и тюрьмы, концентрационных лагерей, кошмары войн и терактов невыносимы, но имеют свое место в классификации общественных явлений. Но, вопреки названию, снимки из «Истории болезни» Михайлова – явление, еще не вошедшее в реестр нормальных ужасов и уродств.»<sup>137</sup> - пишет Александр Раппорт.

Феномен автора украинской социально-документальной фотографии Бориса Михайлова выражается, в том числе, в большом количестве персональных выставок и высокой заинтересованности украинских, российских и зарубежных институций в экспонировании проектов фотографа. Михайлов стал художником украинского павильона на 57-й Венецианской биеннале 2017 года, куратор павильона – Питер Дорошенко и Лилия Куделя<sup>138</sup>. Проект Михайлова и молодых украинских художников будет обращен к положению фотографии в современном искусстве, преобразованию и изменениям современной фотографии в процессе взаимодействия аналоговых и современных цифровых способов создания изображения.

Крупные выставки более раннего проекта «История болезни» были реализованы на постсоветском контексте, но вместе с этим, куратор департамента фотографии MOMA в Нью-Йорке Эва Респини делает презентацию целого проекта и, таким образом, Михайлов в очередной раз становится репрезентантом фотографического искусства за рубежом.

---

<sup>137</sup> Раппорт А. Человек без определенного места // Художественный журнал. № 42, 2002. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/42/bez-mesta/> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>138</sup> Петракова А. Художником украинского павильона на 57-й Венецианской биеннале стал Борис Михайлов // The Art Newspaper Russia. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3968/> (дата обращения 10.05.2017)

Посредством заинтересованности крупнейших институций в локальных авторах, фотография регионов постсоветского пространства становится известна на общемировом уровне, и таким образом репрезентация социального положения, общественных и политических настроений получает видимость на выставочных площадках. На постсоветском пространстве реализуется большое количество фотографических проектов и акций на тему бездомности, которые не имеют форму выставок галерейных, музейных или уличных. Подавляющее их число – это проекты, реализованные городскими журналами, газетами и авторские проекты, которые получили видимость в Интернете или в результате участия и отбора в крупных международных конкурсах, после чего попадали в итоговую выставку, как один из примеров – уже упомянутый конкурс фотожурналистики World Press Photo.

В контексте данной работы предлагаю охарактеризовать фигуру куратора как исследователя, где выставочный проект непосредственно является частью исследовательской работы. Общемировым и общеизвестным примером социального проекта, который можно рассматривать как визуальное антропологическое исследование – это кураторский проект Эдварда Стайхена под названием «Род человеческий»<sup>139</sup>. Первая выставка была открыта в 1955 году, в MOMA в Нью-Йорке. Куратор обращает внимание на универсальную опыта человека не зависимо от региона его происхождения и культурной среды. Проект этнографичен, но реализован как исследование и документации феномена человеческого: эмоции, предназначения, жизни в целом.

Одна из задач роли куратора – актуализировать проблему, но в остросоциальных проектах проблема чаще всего представляется очевидной и не единожды проговоренной в разных контекстах и практиках. Куратор, концептуально выступая как исследователь, склонен предлагать некоторое количество примеров, общее число и характеристика содержания которых позволит опровергнуть или подтвердить выдвигаемую гипотезу или сделает возможным решение исследовательских задач.

---

<sup>139</sup> The Family of Man // MoMa. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> (дата обращения 10.03.2017)

Таким образом, в данной работе далее предложен пример реализации концепции куратора как исследователя через анализ фотографических проектов, каждый из которых является частью экспозиции кураторского проекта, направленного на выявление механизмов репрезентации образа бездомного человека в социально-документальной фотографии и актуализацию проблемы социальной невидимости фигуры бездомного.

### 3.2 Введение в методологию

Методология фотографических проектов может включать в себя анализ через эстетическую или этическую составляющие. Если планируется рассмотрение не отдельного изображения, а серии фотографий, то возможен анализ выборки, последовательности и взаимодействия изображений как между собой так и с авторским текстом. При рассмотрении отдельной фотографии, выбранной в качестве ключевой всего проекта, может быть применен семиотический анализ и анализ сообщения, содержащиеся в изображении. Например, Роланд Барт в «Риторике образа»<sup>140</sup> предлагает три вида сообщений, согласно которым может быть проведен семиотический или семиологический анализ изображения. Одна из форм сообщений – языковая, где текст может выполнять закрепляющую или связующую функцию. Фотограф зачастую прилагает текстовое сообщение к сериям фотографий социального проекта, этот текст может быть в большей степени поэтичным, включать в себя рассуждения автора, в меньшей – описательным. Роланд Барт выделяет два других вида сообщений: иконическое сообщение с кодом (коннотативное значение) и иконическое сообщение без кода (денотативное значение). В первом случае коннотативное значение в изображении может быть прочитано зрителем при наличии знаний или опыта, оно включает «культурное» сообщение, когда как денотативное значение считывается каждым зрителем. Способ разбора изображения, предложенный Р. Бартом, может быть основой для последующего анализа социально-документальных фотографических проектов.

---

<sup>140</sup>Барт Р. Нулевая степень письма/Пер. с фр. М.: Академический проект, 2008. С.297-319

Анализ изображения через разбор системы связей предлагает Александр Лапин<sup>141</sup>, где система связей представляет собой взаимодействие между знаками и смыслом, содержанием. Но выявление таких смыслов есть ни что иное как умозаключение зрителя, его предположение, интерпретация. Тот или иной жест может означать что-либо, быть знаком чего-либо, а может не значить ничего. Работа интерпретации связана с субъективным восприятием и культурной рамкой зрителя, что было описано ранее, в теоретической части исследования. А.Лапин предлагает анализировать фотографию через разбор ее организации, где содержимое – иконические знаки или же изображенное ( зафиксированный факт, событие, фигура и т.д) конструирует содержание, смысл, который в некоторых случаях не имеет отношения к реальной ситуации, а рожден как новый смысл, посредством восприятия и интерпретации и от не знания контекста<sup>142</sup>. Изобразительные и смысловые связи базируется на фабуле сюжета, если сюжет ситуативный, то есть зафиксирован момент разворачивающегося действия, или это изображение застывшей фигуры, важным является не исключительно то, что делает фигура, какие мы видим жесты, а также и как – эмоциональная составляющая и изобразительная связь, согласно которой можно выстраивать взаимодействие между фигурами на фотографии. Александр Лапин смотрит на фотографию как на метафору, где интерпретация смыслов изображения есть вымысел. Но для запланированного анализа, включенного в данное исследование может быть полезна категоризация связей, сформулированная А.Лапина. Категоризация представляет собой три типа связей: внешние смысловые (фабула изображения, отсылка к реальности, событиям и фактам), внутренние смысловые ( изобразительно-смысловые, при которых иконические знаки задают смысл ), внутренние изобразительные (чисто изобразительные, при которых фигуры, предметы на изображения взаимодействуют на композиционном уровне )<sup>143</sup>. Основываясь на том, что анализ фотографических проектов будет включать в себя поиск и выявление механизмов, с помощью которых формируется зрительское восприятие и конструируется представление о бездомном, репрезентация этой фигуры в целом,

---

<sup>141</sup> Лапин А.И. Фотография как...Учебное пособие. М.: Изд-во Московского ун-та, 2003. С. 70-94

<sup>142</sup> Лапин А.И. Фотография как...Учебное пособие. М.: Изд-во Московского ун-та, 2003. С.70

<sup>143</sup> Там же. С.81-82

можно предположить, что внешние смысловые и внутренние смысловые связи, предложенные А.Лапиным, имеют наибольшее значение для настоящего исследования.

### **3.2.1 Описание исследования**

Данный параграф представляет описание исследования, исследовательские вопросы и задачи, выборку, план и методы проведения анализа.

Исследовательские вопросы и задачи:

1. Какую функцию выполняют авторские тексты?
2. Роль фигуры куратора в реализации проектов.
3. Согласно каким составляющим наиболее целесообразно проводить анализ фотографических проектов, принимая во внимание поставленную цель: выявить методы репрезентации темы бездомности и способы конструирования образа бездомного человека.

Метод:

Настоящее исследование основано на контент-анализе фотографических проектов: социально-документальные проекты. Исследование является качественным и включает анализ как содержательной, так и эстетической составляющей изображений, а также анализ языковых сообщений – авторских текстов, при их наличии.

Выборка: Отбор проектов выполнен согласно двум условиям:

1. Социально-документальные проекты, связанные с темой бездомности.
2. Проекты репрезентируют феномен бездомности в постсоветском контексте.

План исследования:

1. Поиск и выборка проектов
2. Анализ авторских текстов (при их наличии) в совокупности с изображениями
3. Анализ этической и эстетической составляющих изображения

### 3.2.2 Анализ фотографических проектов

Проекты: «Едоки»<sup>144</sup>, «Ночной приют»<sup>145</sup>.

Автор: Александр Саенко. Родился в 1986 в г. Гродно, Беларусь. В профессиональной журналистике с 2006 г. Сейчас фрилансер, занимается личными проектами. Победитель и призер Пресс-фото Беларуси, фотоконкурса Фонда EVZ (Берлин), CIWEM's Environmental Photographer of the Year, Премия «Фонд Развития Фотожурналистики», KaunasPhoto STAR.

В качестве одного из первых фотографических проектов для анализа предлагаю рассмотреть авторский проект белорусского фотографа Александра Саенко. Название проекта «Едоки» - это первая составляющая проекта, которую можно принимать за языковое сообщение с кодом. Сообщение, которое включает в себе коннотативное значение и может иметь несколько вариантов прочтения. Прочтение будет зависеть от культурной рамки читающего. Первый вариант прочтения – это общеизвестное значение слова, имеющее денотативный характер. Например, едок – тот, кто ест.

Одна из характеристик слова едок – это отсылка к любителю плотно, много поесть и совсем необязательно, чтобы этот человек сам обеспечивал себя едой.

---

<sup>144</sup>Sayenko A. Eaters // Alexander Sayenko. URL: <http://asayenko.com/eaters> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>145</sup>Sayenko A. The night shelter // Alexander Sayenko. URL: <http://asayenko.com/the-night-shelter-#> (дата обращения 10.03.2017)



Едок как тот, кто питается за общим столом, принимает еду.

Второй вариант прочтения, который совершенно точно требует наличия конкретных знаний у читателя сообщения - это отсылка к картине Винсента Ван Гога «Едоки картофеля»<sup>146</sup>. Художник акцентирует внимание на руках крестьян, которыми они капают землю и тем самым показывает, что они заработали свою еду честным и тяжелым трудом. Данный вариант имеет противоположную характеристику слову «Едок» и противопоставляется первому. Таким образом, название проекта представляет собой сообщение, которое может по-разному охарактеризовать изображенных субъектов: как тунеядцев или же как работающих, трудящихся людей.

Продолжая разбирать языковые сообщения, предлагаю перейти к авторскому тексту – «истории проекта»<sup>147</sup>. Логичная связь названия и текста представляет собой ключевую особенность всего проекта, несмотря на то, что проект фотографический, именно языковые сообщения представляют высокую значимость для прочтения и понимания внутреннего содержания.

Авторский текст описывает место, где бесплатно питаются бездомные. Благотворительная организация «Катарсис», в которой служат католические монахини, оказывают гуманитарную помощь и в том числе обеспечивают нуждающихся бесплатным обедом, но чтобы получить бесплатное питание, необходимо иметь две медицинские справки. Текст расшифровывает сообщение, заложенное в названии проекта. Характеризуя бездомного как того, кто принимает бесплатную пищу. А так же содержание текста обращает внимание на то, что благотворительная помощь оказывается только тем, кто имеет две медицинские справки, автор делает это замечание не для того, чтобы проинформировать, можно прочесть в этом сообщении отсылку к постоянному контролю, которому подвергается каждый член общества, если он претендует на какое-либо взаимодействие или же помощь с другими, в особенности если он занимает в этом процессе взаимодействия слабую, а не властную позицию. Так же текст автора подчеркивает труд, который прикладывают монахини из этой организации: «Каждый день сестра Санция с

---

<sup>146</sup>Van Gogh V. The potato eaters, 1885 // Van Gogh Museum. URL: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0005V1962> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>147</sup>Sayenko A. Eaters // Alexander Sayenko. URL: <http://asayenko.com/eaters> (дата обращения 10.03.2017)

помощницами чистят десятки килограмм свеклы, картошки и других овощей для приготовления супа.» Но изображения практически не показывают работниц в процессе вышеописанного труда – только «на раздаче» хлеба, в большей степени проект направлен на изображение едоков – бездомных, таки образом, обращая внимание зрителя на то, что бездомным для получения еды нет необходимости в приложении усилий – на их благо работают другие.

Визуальная составляющая проекта имеет немалое количество иконических сообщений с коннотативными значениями. Утверждать авторскую работу со зрительским восприятием через эти сообщения наверняка невозможно, но подвергать анализу необходимо. Так же явными являются взаимодействия между знаками и содержанием. Внешние смысловые значения были описаны через анализ языковых сообщений, и будут встречаться в анализе визуального материала, а внутренние смысловые или изобразительно-смысловые знаки, при которых иконические знаки задают смысл, могут быть рассмотрены непосредственно при разборе и анализе изображений.

Фотограф через сюжеты и построение композиций изображений работает с процессами контроля, властным дискурсом и конструирует восприятие зрителя и его отношение к изображенным субъектам - к бездомным.

В проект включены 15 фотографий, на двух из которых изображен стол.

Первая ( в проекте № 2) из двух фотографий визуализирует порядок и аккуратность: строгая сервировка стола; второе изображение (в проекте № 14) как бы противопоставляется первому: беспорядочно расставленные табуретки и пустой стол. Вероятно, что порядок – это визуализация работы монахинь, беспорядочно расставленные табуретки, на которых сидят бездомные во время трапезы, - это то, что остается после обеда, знак и результат присутствия едоков. На пяти фотографиях изображены монахини, но одна из них представляет собой наибольший интерес тем, что композиционно изображение подчеркивает властную позицию служащих организации по отношению к бездомному или же то, как фотограф пожелал изобразить характер их взаимодействия. На фотографии изображена пожилая женщина, которая принимает из дающей руки хлеб (в проекте № 13). Владелец

хлеба, дающий его женщине, находится сверху и фотография – есть взгляд сверху вниз на практически приклоняющуюся пожилую женщину. Второе изображение, которое выражает власть дающего и смиренность принимающего – это фотография, на которой бездомные ожидают приема пищи за обеденным столом. Они ждут своей очереди в то время, как за их плечами уже обедают другие, чья очередь пришла раньше (в проекте № 4).

Реализация контроля, на который указывает авторский текст, визуализируется и через изображение тетради, на которой ручкой указано: «список бомжей» (в проекте № 9). Упорядочивание посредством списка есть способ контроля и подсчета. Анализ языкового сообщения с разбором употребления слова «бомж» может выглядеть так: БОМЖ – есть акроним от «Без Определенного Места Жительства». И представляет собой еще один признак осуществления контроля, так как ранее слово «бомж» представляло собой термин для протокола советской милиции, сейчас – разговорное слово или же сленг.

Другой важной составляющей проекта является интерьер организации и вписывание в этот интерьер бездомного посредством выстраивания фотографом композиции изображения. Наиболее знаковыми являются изображения, где фигуры бездомных повторяют композиционно фигуры библейских персонажей: поворот головы, взгляд в камеру (в проекте № 7, 9), и фотография на которой над головой сидящего за столом едока с тарелкой у рта, висит общеизвестное библейское изображение фрески Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» (в проекте № 1). Такое выстраивание бездомного в интерьер и отсылки к библейским сюжетам, наделяет бездомного статусом нищего, который нуждается в приюте, еде и помощи – блага, которые обеспечивает церковь. Таким образом, проект подчеркивает, что работа монахинь и подобных организаций – это богоугодное дело, а бездомный находится под защитой и покровительством религии.

Данный проект представляет собой пример, в котором работа языковых сообщений, заложенных в названии и авторских текстах, имеет большое значение в конструировании восприятия образа бездомного человека у зрителя. Так же автор предлагает большое количество иконических сообщений, согласно которым

формируется репрезентация образа бездомного как едока в общепринятом понимании этого слова. Предлагая проанализировать то, как иконические знаки задают смысл, тем самым влияют на восприятие содержания проекта и проследить взаимодействие фигур и предметов на композиционном уровне, авторский проект обращает внимание на властный дискурс и дает свободу работе зрительской интерпретации.

Второй выбранный для рассмотрения проект Александра Саенко называется «Ночной приют»<sup>148</sup>. Текст к проекту представляет собой скорее сопроводительный, информирующий текст о том, какую помощь могут получить бездомные в этом приюте в Гродно. Упоминается, что в Беларуси всего два подобных учреждения – рассматриваемый находится в Гродно и второй в столице – городе Минске. Автор пишет, что жизнь в приюте дает право на изменение положения в обществе. Получение необходимых документов и возможности жить временно на протяжении месяца с возможностью в этого течение периода восстановить удостоверений личности – это те факторы, на наличие которых имеет смысл обращать внимание. Факторы, согласно которым можно оценивать эффективность работы учреждений и их пользу в процессе изменения положения или статуса бездомного в обществе. Целый проект имеет репортажный характер и состоит из 33 фотографий. На некоторых из них мы видим предметы, личные вещи и складываем общее представление об обстановке в приюте и о быте временно пребывающих там бездомных. Есть фотографии, которые представляют собой наглядный пример конструирования репрезентации образа бездомных людей, влияние на формирование зрительского восприятия. Предлагаю рассмотреть фотографическую серию из двух изображений (в проекте № 11,12). На одной из фотографий изображена типичная сцена бытового насилия. Зритель видит кухню, на заднем плане безучастная фигура, а на переднем женщина держит в руке нож, направляя его в сторону мужчины, который, опираясь о стену, держится за плечо, словно заранее защищая его. Рот женщины открыт, выражение лица недовольное. Драматичность этому кадру придает вторая фотография, на которой изображен нож, лежащий на поверхности стола. Это изображение представляет собой

---

<sup>148</sup>Sayenko A. The night shelter // Alexander Sayenko. URL: <http://asayenko.com/the-night-shelter-#> (дата обращения 10.03.2017)

документирование улики, так, если бы нож был орудием физического насилия или убийства. Связка фотографий конструирует репрезентацию, при которой бездомные – люди с приступным настоящим, они агрессивны в своем поведении и опасны для другого, нормализованного общества. Такая репрезентация задается посредством авторской работы с эмоциональной составляющей, изобразительной связью и формирования нового смысла, которые взаимодействуют друг с другом в рассматриваемой связке из двух изображений.

Проект включает в себя тему контроля и его нарушения, фотографии визуализируют попытки обойти правила, очевидно установленные в учреждении. Автор фотографий является персонажем, которому доверяют, он наблюдатель, но не представляет угрозы. На фотографиях присутствуют курящие в помещении бездомные, кадры, где в ботинках обнаруживаются сигареты «Премьер», на других фотографиях пачки сигарет лежат среди личных вещей или просто на прикроватной тумбочке (в проекте № 14, 3). В проекте бездомный становится приступным лицом, автор проекта акцентирует привязанность проживающих к вредным привычкам, попытку обойти правила, драматизирует бытовые сцены и создает унылую картину пребывания в приюте. Присутствует фотография (в проекте № 6), на которой фиксировано камерами слежения перемещение бездомного по коридору приюта – репрезентация властного дискурса и процесса контроля в учреждении, которое направлено на обеспечение безопасности прибывающего, его защиту.

Оба проекта белорусского фотографа Александра Саенко представляют собой полностью авторские проекты, в которых не принимала участие фигура куратора.

Проект: «Без определенного места жительства».<sup>149</sup>

Автор: Олег Яровенко. Родился в 1950 г. в Одесской обл., с.Тузлы. Живет в Минске. Член фотоклуба «Минск» и Общественного объединения фотографов Беларуси «Фотоискусство».

---

<sup>149</sup>Вольный фотограф Олег Яровенко // Знята. URL: <http://www.znyata.com/z-proekty/legends-jarovenko.html> (дата обращения 10.03.2017)

Следующий проект «Без определенного места жительства» авторства белорусского фотографа Олега Яровенко. Данный проект визуализирует авторское отношение к проблеме социальной невидимости бездомного человека и его изоляции из нормализованного общества. Сопроводительный текст к проекту отсутствует, есть речь фотографа, его описание проекта в свободной форме: «Люди-призраки, я их так и снял. Они есть и одновременно их нет, реальные души без определенного места жительства». Фотограф поэтично описывает ситуацию, когда бездомный/другой/девиант перестает быть видимым в связи с отсутствием у них атрибутов, согласно которым человека можно отнести к полноправному члену нормализованного общества. Отсутствие дома и документов делает бездомных призраками, что напрямую репрезентирует фотограф в своей эстетике. Работы Олега Яровенко близки к абстракции, автор отказывается от протокольной фотографии в пользу визуализации видимого исчезновения бездомного. В работе фотографа решающими остаются внутренне изобразительные связи, которое, в прочем, формируют смысловое содержание и авторский посыл.

Фотограф не решает проблему, делая визуально видимым бездомного и обращая внимание зрителя на его фигуру, напротив – он акцентирует это исчезновение. Эстетика фотографий автора приводит к тому, что интерьеры пространства, в которое на фотографиях помещены фотографируемые, забирают внимание зрителя: фактура, «роспись» и цвет стен, их контрастность на изображении резонируют с призрачными фигурами бездомных. Бездомные как скрытые в городском пространстве силуэты, обнаружение которых возможно только в частичной форме, в связи с тем, что для общества, которое строго контролируется государством, для общества, члены которого идентифицированы, бездомные – неучтенные «люди-призраки».

Проект Олега Яровенко представляет собой авторский проект, для реализации которого не принимал участие куратор.

Проекты: «Ночлежка» (2005-2006)<sup>150</sup>, «Бездомный» (2006)<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup>Demenkova A. «Nochlezhka». Saint-Petersburg, 2005-2006 // Alexandra Demenkova. URL: <http://alexandrademenkova.com/shelter-for-homeless/> (дата обращения 10.03.2017)

Автор: Александра Деменкова. Родилась в 1980 г. в городе Кингисеппе. Живет в Санкт-Петербурге. Участвовала в многочисленных международных коллективных, персональных выставках и фестивалях. Работы находятся в музейных и частных коллекциях в России, Европе, США.

Многие проекты Санкт-Петербургских фотографов на тему бездомности связаны с деятельностью благотворительного фонда «Ночлежка». Проект Александры Деменковой «Ночлежка» документирует период в истории приюта, когда была необходимость переезжать в другое здание. Бездомные, несмотря на ужасные условия оставались на предыдущем месте, которое стало им домом. Фотограф описывает атмосферу как дружественную и домашнюю.

Обращение к документированию быта бездомного в период его нахождения в специализированном учреждении распространено среди фотографов и может быть объяснено тем, что это наиболее доступный способ коммуникации и взаимодействия с бездомным человеком. Приют, так или иначе, есть место, где и бездомный и фотограф будет в большей безопасности – пограничная территория между двумя мирами.

Фотограф документирует в каких условиях временно пребывали проживающие в приюте. Здесь приют предстает как противоположность учреждениям, описанным в первых двух проектах настоящего анализа. Складывается восприятие приюта как места, где нет строго контроля, и совершенно точно отсутствует понятие «порядка» во всех его проявлениях. Сцены совместного быта, воспитания детей и коммуникации между бездомными разных поколений. Присутствует фотография, сюжет которой неоднозначен к прочтению: фигура взрослого курящего человека протягивает работающую зажигалку младенцу<sup>152</sup>. Он показывает огонь или пугает ребенка? Так или иначе, сюжет вскрывает отсутствие порядка и контроля над проживающими в приюте, отсутствуют меры предосторожности и безопасности, возможно, в связи с

---

<sup>151</sup> Demenkova A. «Homeless». Saint-Petersburg, 2005-2006 // Alexandra Demenkova. URL: <http://alexandrademenkova.com/homeless/> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>152</sup> Demenkova A. «Nochlezhka». Saint-Petersburg, 2005-2006 // Alexandra Demenkova. URL: <http://alexandrademenkova.com/shelter-for-homeless/> (дата обращения 10.03.2017)

тем, что бездомные остались в старом здании приюта, но не в учреждении, месторасположение которого изменилось.

Дети, молодые, пожилые люди, кошки, бытовой беспорядок и отсутствие комфортных условий для существования документируется автором в ее узнаваемой эстетике. Черно-белые репортажные фотографии и присутствие фотографа за кадром, но среди фотографируемых, а не в роли наблюдателя. При просмотре фотографий не возникает дополнительных вопросов, не связанных с условиями их проживания: нагромождение вещей, теплой одежды, дом, который напоминает деревенскую хату, переполнен людьми, которых не распознаешь как других, отличающихся от представителей нормализованного общества. Возникает противопоставление городской и деревенской жизни, несмотря на то, что проект документирует бездомных города Санкт-Петербург.

Второй проект Александры Деменковой непосредственно связан с затронутой мной темой крупных и малонаселенных городов. Проект «Бездомный»<sup>153</sup> раскрывает наличие такого социального типа как бездомный в малонаселенных пунктах, а конкретно – в городе Кингисепп Ленинградской области. Автор проекта описывает «трудовую» деятельность бездомных – сбор металлолома и бутылок и место их существования – мусорная свалка, откуда на летнее время бездомные перемещались в лес по причине невыносимого запаха мусора.

Как и на фотографиях из предыдущего проекта автора, бездомные живут с животными. В первом случае приюта – кошки, во – втором появляются крупные собаки. Само пространство и сюжеты быта бездомного перекликаются с сюжетами фотографий Олега Яровенко. В двух случаях мы видим заброшенные здания, костры и мужчин. Фигуры женщин в проектах обнаруживаются на фотографиях из специализированных учреждений, редко – в уличном пространстве<sup>154</sup>. В проекте так же присутствует фотография, на которой бездомный изображен с пистолетом, направленным вперед – за кадр. Фотография иронична и может отсылать к теме

---

<sup>153</sup>Demenkova A. «Homeless». Saint-Petersburg, 2005-2006 // Alexandra Demenkova. URL: <http://alexandrademenkova.com/homeless/> (дата обращения 10.03.2017)

<sup>154</sup>Demenkova A. «Homeless». Saint-Petersburg, 2005-2006 // Alexandra Demenkova. URL: <http://alexandrademenkova.com/homeless/> (дата обращения 10.03.2017)



демонизации образа бездомного и конструированию его социального типа как потенциально приступного.

Автор репрезентирует бездомных через их быт внутри двух разных пространств и условий. Проекты Александры Деменковой можно воспринимать как авторское исследование феномена жизни бездомного в пространствах крупного и малонаселенного городов.

Основной, сформулированной в методологии, целью является выявление методов репрезентации темы бездомности и способов конструирования образа бездомного человека в социально-документальных фотографических проектах, реализованных в постсоветском контексте. Вышеописанные авторские проекты представляют собой основную часть экспозиции кураторского проекта, упомянутого ранее.

Конструирование образа бездомного и репрезентация феномена бездомности в целом построена на визуализации жизнеустройства бездомного человека, документирования быта бездомных и их коммуникации между собой, а так же взаимодействия с «внешним миром», остальным социумом. Вышеописанные проекты в отличие от общей тенденции не обращены на фигуры бездомных и не включают отсылок к биографии бездомного и его истории обретения такого социального статуса. Проекты представляют собой социально-документальные рассказы о том, как устроена жизнь Другого. Быт людей, который или кардинально или где-то все же частично отличается от приемлемого для городского или деревенского жителя.

В ходе работы над исследовательской частью настоящей работы и выборки проектов, анализу были подвергнуты фотографические серии некоторых участников кураторского проекта Homeless.img.<sup>155</sup>

Авторы проекта в меньшей мере обращаются к критике властного дискурса и обстоятельствам, согласно которым бездомные остаются бездомными, а проблема не разрешается окончательно. Они ( авторы ) склонны документировать, возможно где-то не рефлексировав над связями и символами, документами которых являются полученные

---

<sup>155</sup> Выставка Homeless.img // Тайга. URL: <http://taiga.space/21-aprelya-14-maya-vystavka-homeless-img/> (дата обращения 10.03.2017)

фотографии. Авторские тексты фотографов несут информативный характер и не актуализируют многие аспекты, которые характерны для существующей проблемы бездомности. Фотографии как способ репрезентации жизни бездомного и его образа могут быть ключевыми, но использование инструментария текстового сообщения – непосредственного авторского обращения к зрителю, позволило бы не только раскрыть позицию автора, которая не оставляла бы его в стороне в качестве критика/аналитика сложившейся ситуации. В вышеописанных случаях авторские тексты есть способ сделать сопроводительное описание, проинформировать зрителя и в редком случае – авторская рефлексия. Фигура куратора как исследователя представляет собой возможность сформулировать критическое осмысление проектов как их визуальной так и текстовой и концептуальной составляющей.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Территориальные, географические разграничения и политические процессы зачастую являются причиной для протестного отношения к самому феномену постсоветского пространства, формулировка которого настаивает на поддержании объединения стран бывшего Советского Союза в контексте единого пространства. В настоящей работе подобное единение происходит на уровне более глубинного и подробного рассмотрения авторских проектов социально-документальной фотографии в отличие от общего рассмотрения проектов мирового контекста.

Исследование и анализ общемировых и относящихся к контексту постсоветского пространства фотографических проектов социально-документальной фотографии разного периода показало, что кураторская практика в социально-документальной фотографии не имеет ключевого значения в процессах реализации авторских проектов. Деятельность куратора, связанная с формулированием концепции проекта, актуализацией проблем и формированием стратегии его реализации, существует при создании выставочных проектов социально-документальной фотографии, но не на этапе зарождения самого проекта – фотографической серии, репортажа, истории.

Рассматриваемые на протяжении всех этапов данной работы проекты являются авторскими и зачастую реализованы без участия фигуры куратора. Автор проекта как самостоятельная единица: фотограф совершает выбор, с какой темой работать, какую проблему актуализировать и каким образом репрезентировать ее относительно своего субъективного видения этой темы и ее проблематики. Личное авторское отношение к тому или иному феномену и процессам есть основополагающая составляющая проекта.

Культурные институции, такие как музеи и галереи, и непосредственно их выставочные пространства не представляют собой основного или же наиболее приоритетного способа реализации проекта и коммуникации автора с аудиторией. Социальные проекты выходят за пределы культурных институций, формируясь или в качестве мобильных выставок, или в форме городских, уличных проектов.

Вышеописанная ситуация, связанная с ролью куратора, так же представляет собой следствие того, что социально-документальные проекты зачастую реализуются в контексте печатных изданий: тематических журналов, городских газет или же в пространстве глобальной Сети. Реализация проектов и формирование их на концептуальном уровне напрямую зависит от контекста, в который проект будет помещен. Зачастую благотворительные фонды сотрудничают с фотографами, таким образом курируя авторов и принимая участие в процессах работы над проектом.

Концепция куратора как исследователя представляет собой способ работы с готовыми независимыми авторскими проектами с целью актуализации поставленной проблемы, а также с целью проведения анализа авторской субъективной позиции и видения. Кураторская практика таким образом актуализирует методы конструирования репрезентации феномена бездомности и образа бездомного человека, исследует репрезентативную функцию социально-документальной фотографии и визуальную – эстетическую и этическую составляющие фотографических проектов. Куратор исследует и формулирует критическое осмысление проектов и передает исследованию материальную форму ( при последующей реализации выставки ).

Рассматриваемые в работе проекты социально ориентированы и через авторское видение репрезентируют проблему бездомности. Репрезентация такого социального типа как бездомный, его образа и феномена бездомности в целом осуществляется посредством использования символических форм и языковых, текстовых сообщений в дополнение к визуальному, фотографическому содержанию проектов.

Репрезентация образа бездомного может конструировать социальное видение этого социального типа как девиантного, относительно общества индивида или же как Другого. Из разности контекстов следует вариативность репрезентации. В настоящей работе была проанализирована репрезентативная функция социально-документальной фотографии и методы использования с этой целью медиа фотографии авторами проектов. По завершению проведенного анализа можно утверждать значительное отличие характера репрезентации рассматриваемого социального типа на телевидении, где бездомность демонизируется, и в контексте фотографических проектов, через

которые авторы исследуют бездомность, изучают ее границы и причины, коммуницируя с бездомными.

Существует два пути, по которым идут авторы проектов, выстраивая рабочий процесс и тем самым выбирая или статус вуйара – стороннего наблюдателя за миром Другого или статус полевого исследователя – проникая в мир и личное пространство Другого и частично или временного разделяя его. Авторы фотографических проектов не следуют стратегии демонизации рассматриваемого социального типа, но зачастую и не обращаются к критическому осмыслению проблемы или же полагаются на самостоятельность изобразительной формы и ее репрезентативной функции.

Роль фотографа значительна для формирования общественного мнения о проблеме или социальном типе в связи с уже изученной проблемой формирования категории ненормального или девиантного не вследствие совершенного индивидом девиантного акта или же ненормальных поведенческих особенностей, а вследствие социального комментария – реакции общества на увиденное. Правильность такой реакции зачастую конструируется пропагандой противоположного типа поведения, образа жизни и внешнего вида, представляемые обществу как нормальные, приемлемые. А социально ориентированные авторские проекты выступают здесь оппозиционно по отношению к приемлемым установкам.

Рассмотренное число проектов в ходе предшествующего заключению анализа является примером синтетического метода проведения исследования репрезентативности в социально-документальной фотографии, который суммирует несколько подходов к анализу изображений и текстового сообщения. Но данный анализ не является достаточным для достижения поставленных исследовательских задач, такой анализ работает в совокупности с краткими описаниями авторских проектов, репрезентирующих положение литовских, латвийских, российских, белорусских, украинских бездомных и общемировых авторских проектов, в качестве примеров, рассмотренных в теоретической части настоящей работы.

Междисциплинарный подход к исследованию репрезентативной и документирующей функций социально-документальной фотографии, ее этической и эстетической составляющих и к анализу фотографических проектов, а также

непосредственно к исследованию репрезентации образа такого социального типа как бездомный и вышеописанной проблемы бездомности, позволяет обозначить роль фотографа как ключевую в процессе конструирования репрезентации образа бездомного через авторские фотографические проекты.

Куратор в настоящем контексте представляет собой необязательную для реализации проекта фигуру, в связи с тем, что проекты, актуализирующие рассматриваемую проблему, крайне редко ориентированы на выход в выставочное пространство музейных и других культурных институций.

Актуализация проблемы контроля и властный дискурс в авторских проектах не является центральной темой/попыткой развенчivanja мифа о социально ориентированном государстве, на статус которого претендует или же утверждает каждое из современных развитых стран, в том числе и страны постсоветского пространства. В гораздо большей степени авторские проекты обращены к общечеловеческим проблемам жизнеустройства, положению индивидов в обществе и коммуникации с внешним миром.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азизов З. Стюарт Холл и локализация культуры // Художественный журнал. № 77/78. 2010. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/77-78/azizov-hall/> (дата обращения 10.01.2017)
2. Барт Р. Нулевая степень письма/Пер. с фр. М.: Академический проект, 2008. 431 с.
3. Барт Р. Camera lucida. Комментарии к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 192 с.
4. Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 168 с.
5. Бердджер Д. Фотография и ее предназначения: [эссе]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 168 с.
6. Бодлер Ш. Современная публика и фотография (Салон 1859 года). // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. 422 с.
7. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет: КДУ, 2009. 389 с.
8. Бриггза А., П. Кобли. Медиа. Издание 2-е. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. 550 с.
9. Бродский И. Новые стихи // Журнал «Континент». 1989. №61. С. 8
10. Васильева Е.В. Сьюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Серия 15. Искусствоведение, 2014, №3. С. 64-80. URL: <http://vestnik.spbu.ru/html14/s15/s15v3/s15v3.html> (дата обращения 01.04.2017)
11. Вольный фотограф Олег Яровенко // Знята. URL: <http://www.znyata.com/z-proekty/legends-jarovenko.html> (дата обращения 10.03.2017)
12. Всеобщая Декларация прав человека от 10 декабря 1948 г. // Сборник международных документов. - М.: Норма, 2004. С. 39-44. URL: [http://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/declarations/declhr](http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/declhr) (дата обращения 10.04.2017)
13. Говард, Б. Девиантность как следствие «наклеивания ярлыков». В: Контексты современности-2. Хрестоматия. Казань.: КГУ, 2001. 188 с.

14. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2000. 304 с.
15. Гофман И. Стигма: Заметки об управлении испорченной идентичностью. Часть 1. Стигма и социальная идентичность. Часть 2. Контроль над информацией и социальная идентичность. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=145155> (дата обращения 11.11.2016)
16. Гурьева М. Фотография (не) искусство: Видеозапись лекции // Школа Академической Фотографии. 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U8myF6HOVDk> (дата обращения 02.08.2016)
17. Гусейнов А.А. История этических учений: Учебник для вузов. М.: Академический проект, Трикста, 2015. 879 с.
18. Дэвис А. Расизм и миф о черном насильнике // Антология гендерных исследований. Сб. пер. / Сост. и комментарии Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. Минск: ПроPILEI, 2000. 383 с.
19. Елизарова Е. Ромуальдас Пожерскис: «Мир, который я снимал, умер» // Российское фото. 2014. URL: [https://rosphoto.com/portfolio/romualdas\\_pozherskis-2790](https://rosphoto.com/portfolio/romualdas_pozherskis-2790) (дата обращения 10.01.2017)
20. Жизнь под открытым небом. «Ночлежка» запустила проект социальной рекламы. 2012. URL: [http://www.homeless.ru/news/soc\\_reklama/](http://www.homeless.ru/news/soc_reklama/) (дата обращения 10.08.2016)
21. Кодекс профессиональной этики российского журналиста // Союз журналистов России, 1994. URL: [http://www.ruj.ru/about\\_organization/kodeks-professionalnoy-etiki-rossiyskogo-zhurnalista/index.php](http://www.ruj.ru/about_organization/kodeks-professionalnoy-etiki-rossiyskogo-zhurnalista/index.php) (дата обращения 10.04.2017)
22. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 304 с.
23. Лазутина Г.В. Профессиональная этика журналиста. М.: Аспект-Пресс, 1999. 208 с. Приложение 1-6. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Gurn/Lazut/pril\\_01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Gurn/Lazut/pril_01.php) (дата обращения 10.04.2017)



24. Лапин А.И. Фотография как...Учебное пособие. М.: Изд-во Московского ун-та, 2003. 308 с.
25. Лосев А.Ф. История античной эстетики // Аристотель и поздняя классика. Т.4 URL: <http://psylib.org.ua/books/lose004/txt02.htm> (дата обращения 10.03.2017)
26. Международный пакт о гражданских и политических правах от 16.12.1966. URL: [http://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/conventions/pactpol](http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/pactpol) (дата обращения 10.04.2017)
27. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 232 с.
28. Нескоромный В. По следам черной кошки, или Как раздеть короля? Субъективный анализ результатов фотоконкурса World Press Photo 2016 // PhotoWebExpo, 2016. URL: <http://photowebexpo.ru/articles/analiz-itogov-world-press-photo-2015-i-2016> (дата обращения 02.07.2016)
29. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? АртНьюс.1971 // Art Arktivist. 2011. URL: <http://artaktivist.org/tag/tekst-pochemu-ne-bylo-velikix-xudozhnic/> (дата обращения 20.07.2016)
30. Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 256 с.
31. Петракова А. Художником украинского павильона на 57-й Венецианской биеннале стал Борис Михайлов // The Art Newspaper Russia. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3968/> (дата обращения 10.05.2017)
32. Петровская Е. Антифотография. М.: «Три квадрата», 2003. 112 с.
33. Раппопорт А. Человек без определенного места // Художественный журнал. № 42, 2002. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/42/bez-mesta/> (дата обращения 10.03.2017)
34. Родченко А.М. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ : Журнал левого фронта искусств, 1928. № 9 (21). URL: <http://tehne.com/library/novyuy-lef-zhurnal-levogo-fronta-iskusstv-m-1927-1928> (дата обращения 02.08.2016)
35. Руйе.А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. 712 с.
36. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.
37. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.
38. Токумицу М. Все без ума от кураторов // Артгид. 2015. URL:

- <http://artguide.com/posts/901> (дата обращения 10.01.2017)
39. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь русского языка. М.: АСТ: Астрель, 2009. 1268 с.
  40. Федотова. В. Механизмы репрезентации темы бездомности на примере Первого канала (Россия) и ОНТ (Беларусь): бакалаврская работа.; Вильнюс: Европейский гуманитарный университет. Академический департамент медиа, 2015. 55 с.
  41. Фоменко А. Фотография становится искусством: от Рейландера до Стиглица. Видеозапись лекции // Арт-галерея «Мольберт». 2013. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=h5QT4iu0x\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=h5QT4iu0x_Y) (дата обращения 02.08.2016)
  42. Фоменко А. Что такое фотография. Видеозапись лекции // Арт-галерея «Мольберт». 2013. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=h5QT4iu0x\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=h5QT4iu0x_Y) (дата обращения 02.08.2016)
  43. Фуко М Ненормальные: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974—1975 учебном году. СПб.: Наука, 2004. 425 с.
  44. Хиггинс Д. Современная фотография в деталях: почему они не нуждаются в фокусе. М.: Магма, 2014. 224 с.
  45. Шапинская И. Образ Другого в текстах культуры: политика репрезентации // Знание. Понимание. Умение, 2009. №3. С. 51-56. URL: <http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2009/3/Shapinskaia/> (дата обращения 20.08.2016).
  46. Юнг К. Г. Ю. Психология бессознательного. Издание 2-е., М.: «Когито- Центр», 2010. 352 с.
  47. About The sun. (New York [N.Y.] 1833-1916 // The Library of Congress. URL: <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030272/> (дата обращения 10.01.2017)
  48. Baltramaitis S. Vilnius old town and its inhabitants // Lithuanian Photography. URL: <http://www.photography.lt/lt.php/Parodos?id=595> (дата обращения 10.01.2017)
  49. Caujolle C., Panzer M. Things As They Are: Photojournalism in Context Since 1955. NY.: Aperture, 2007. 384 p.

50. Documenta 6 // documenta archiv / Galerie m, Bochum. URL: <http://www.documenta-archiv.de/en/documenta/113/6> (дата обращения 10.01.2017)
51. Eco U. Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message. In: Working Papers in Cultural Studies. N.Y.: Routledge, 2012. P. 103-121
52. Glueckmay C., East Side Co-op, Park Views, Includes Camera // The New York Times. 2000. URL: <http://www.nytimes.com/2000/05/07/arts/art-architecture-east-side-co-op-park-views-includes-camera.html> (дата обращения 10.01.2017)
53. Hall S. The Work of Representation: Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. MK.: The Open University, 1997. P. 13-74
54. Hazel S. Rembrandt's self-portraits paint artist as a tech-savvy cheat // The Times. July 14 2016. URL: <https://www.thetimes.co.uk/article/rembrandt-s-self-portraits-paint-artist-as-a-tech-savvy-cheat-70hpsw6dw> (дата обращения 10.01.2017)
55. Howarth, C, Representations, identity and resistance in communication // The Social Psychology of Communication. Edited by Hook, Derek, Franks, Bradley and Bauer, Martin W., (eds.). London.: Palgrave Macmillan. 2011. P. 153-168.
56. Jacob Riis // International Center of Photography URL: <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/jacob-riis?all/all/all/all/0> (дата обращения: 20.10.2017)
57. Kscenaviciene V. Lietuvos spaudos fotografija 2013 / Lithuanian Press Photography. Vilnius : Lietuvos Spaudos Fotografu Klubas,2013. 189 p.
58. Learning from those who survived // BBC. 2005. URL: [http://www.bbc.co.uk/threecounties/content/articles/2005/01/20/holocaust\\_memorial\\_day\\_events\\_feature.shtml](http://www.bbc.co.uk/threecounties/content/articles/2005/01/20/holocaust_memorial_day_events_feature.shtml) (дата обращения 10.01.2017)
59. Mann S. Immediate Family.NY.: Aperture, 1992. 78 p.
60. Mann S. What Remains. NY.: Bulfinch, 2003. 132 p.
61. Meyer P. Street Photography // ZoneZero. Editorail 16. 1999. URL: <http://v1.zonezero.com/editorial/july99/july.html> (дата обращения 10.01.2017)

62. O'Neill F., Palazzo S. Rembrandt's self-portraits // Journal of Optics. V.18, № 8, 2016.  
URL: <https://phys.org/news/2016-07-edge-optics-rembrandt-self-portraits.html#jCp>  
(дата обращения 10.01.2017)

ССЫЛКИ НА ИСТОЧНИКИ ИЗОБРАЖЕНИЙ И ФОТОГРАФИЧЕСКИХ  
ПРОЕКТОВ

1. Васнецов В. С квартиры на квартиру, 1876 // Государственная Третьяковская галерея. URL: [https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/3494](https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/3494) (дата обращения 10.03.2017)
2. Верещагин В. Апофеоз войны, 1871 // Государственная Третьяковская галерея. URL: [https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/183](https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/183) (дата обращения 10.03.2017)
3. Выставка Homeless.img // Тайга. URL: <http://taiga.space/21-aprelya-14-maya-vystavka-homeless-img/> (дата обращения 10.03.2017)
4. Гляделов А. Лишние // Александр Гляделов. URL: <http://rus.glyadyelov.com/index.php?id=12&gid=18> (дата обращения 10.03.2017)
5. Дмитриев М. Нижегородские босяки // Клуб Foto.ru. URL: <http://club.foto.ru/classics/photo/60/> (дата обращения 10.03.2017)
6. Жизнь под открытым небом // Ночлежка. URL: <https://homeless.ru/about/акcii/2234/> (дата обращения 10.03.2017)
7. Мясоедов. Г. Земство обедает, 1872 // Государственная Третьяковская галерея. URL: [https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/204](https://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/204) (дата обращения 10.03.2017)
8. An American soldier helping a wounded Korean to drink // Avax News. URL: [http://avax.news/educative/Korean\\_War\\_1.html](http://avax.news/educative/Korean_War_1.html) (дата обращения 10.01.2017)
9. Atget E. Clochard, boulevard Port-Royal // Bibliothèque nationale de France. URL: [http://expositions.bnf.fr/atget/grand/8\\_79.htm](http://expositions.bnf.fr/atget/grand/8_79.htm) (дата обращения 10.03.2017)
10. Demenkova A. «Homeless». Saint-Petersburg, 2005-2006 // Alexandra Demenkova. URL: <http://alexandrademenkova.com/homeless/> (дата обращения 10.03.2017)

11. Demenkova A. «Nochlezhka». Saint-Petersburg, 2005-2006 // Alexandra Demenkova. URL: <http://alexandrademenkova.com/shelter-for-homeless/> (дата обращения 10.03.2017)
12. Demenkova A. Mental hospital in Peterhof, Saint-Petersburg, 2005 // Alexandra Demenkova. URL: <http://alexandrademenkova.com/mental-hospital-in-peterhof/> (дата обращения 10.03.2017)
13. Demenkova A. Unezhma // Alexandra Demenkova URL: <http://alexandrademenkova.com/unezhma/> (дата обращения 10.03.2017)
14. Hansen P. Caza Burial // World Press Photo. URL: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/spot-news/paul-hansen> (дата обращения 10.03.2017)
15. Jeff Wall in His Own Words // Museum Of Modern Art. URL: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/> (дата обращения 10.03.2017)
16. Jeff Wall in His Own Words // Museum Of Modern Art. URL: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/> (дата обращения 10.03.2017)
17. Lapini M. Citizens of Nowhere //Michele Lapini. URL: <http://www.michelelapini.net/portfoliocpt/citizens-of-nowhere/> (дата обращения 10.03.2017)
18. Manet E. A Bar at the Folies-Bergere, 1882 // The Courtauld Institute of Art. URL: <http://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-folies-bergere> (дата обращения 10.03.2017)
19. Manet E. Lunch on the Grass, 1863 // Musee d'Orsay. URL: [http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire\\_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html?no\\_cache=1&cHash=48427e6bdb](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html?no_cache=1&cHash=48427e6bdb) (дата обращения 10.03.2017)

20. Rejlander OV. The Two Ways Of Life, 1857 // The Royal Photographic Society Collection, National Media Museum. URL: <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/oscar-gustav-rejlander-pioneered-combination-printing/> (дата обращения 10.03.2017)
21. Richardson W. // World Press Photo. URL: <http://www.worldpressphoto.org/people/warren-richardson> (дата обращения 10.03.2017)
22. Sayenko A. Eaters // Alexander Sayenko. URL: <http://asayenko.com/eaters> (дата обращения 10.03.2017)
23. Sayenko A. The night shelter // Alexander Sayenko. URL: <http://asayenko.com/the-night-shelter-#> (дата обращения 10.03.2017)
24. The Family of Man // MoMa. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> (дата обращения 10.03.2017)
25. Van Gogh V. The potato eaters, 1885 // Van Gogh Museum. URL: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0005V1962> (дата обращения 10.03.2017)
26. Wennman M. // World Press Photo. URL: <http://www.worldpressphoto.org/people/magnus-wennman> (дата обращения 10.03.2017)