

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Зав. кафедрой истории русского искусства,
доцент

_____ /ДМИТРИЕВА А.А./

Председатель ГАК,
профессор

_____ /КАРАСИК И.Н./

Выпускная квалификационная работа на тему:

Творчество Синди Шерман и гендерная теория искусства

по направлению 035400 – История искусств
профиль истории западноевропейского искусства

Рецензент:
Аспирант СПбГУ
Шик Ида Александровна
_____ (подпись)

Выполнил:
студентка 4 курса
очной формы обучения
по направлению бакалавриата
Азарочкина Валерия Геннадьевна
_____ (подпись)

Работа представлена в комиссию
«___» _____ 2017 г.
Секретарь комиссии: _____ (подпись)

Научный руководитель:
к. искусствоведения, старший преподаватель
кафедры Истории западноевропейского
искусства СПбГУ
Рыков Анатолий Владимирович
_____ (подпись)

Санкт-Петербург
2017

Содержание

Введение

Историография

Глава 1. Серия С. Шерман «Кадры из кинофильмов без названия» в контексте гендерной теории искусства

1.1. Жанр автопортрета в творчестве женщин-фотографов и его специфика

1.2. Серия «Кадры из кинофильмов без названия» и концепция «мужского взгляда»

1.3. Творчество С. Шерман и автопортрет на рубеже 20-21 вв.

Глава 2. Серия С. Шерман «Портреты старых мастеров» в контексте идей Р. Барта

2.1. «Живопись» в эпоху фотографии: теоретические аспекты проблемы

2.2. Рецепция классического искусства в творчестве Синди Шерман

2.3. Серия «Портреты старых мастеров» в свете теории мифа Ролана Барта

Глава 3. Серии С. Шерман «Сексуальные картины» и «Ужасы» в контексте теоретических идей Ю. Кристевой

3.1. Мотивы кукол и манекенов в фотоискусстве XX века

3.2. Серия «Сексуальные картины» и теория отвратительного Ю. Кристевой

3.3. Рефлексия о женственности и цене красоты в серии снимков «Ужасы»

Заключение

Список использованной литературы

Список использованных иллюстраций

Иллюстрации

Введение

Автопортретная фотография представляет собой широкую область для изучения взаимосвязи между автоматизмом (представлением о том, что фотография является продуктом бессознательного, естественного или механического процесса) и художественным фактором в фотографии. Эти отношения рассматриваются как проблема в философии искусства. Синди Шерман на снимках серий исследует и изображает свою собственную идентичность как художник, работающий в области фотографии. Автоматизм, включенный в воспроизведение фотографии, позволил художникам расширить традицию автопортретов таким образом, что радикально отличается от предыдущих визуальных искусств.

Творчество Синди Шерман включает преимущественно автопортреты. Художница создает свои работы на протяжении сорока лет и до сих пор является одной из самых влиятельных персон в мире искусства. Можно сказать, что Синди Шерман стала знаковой фигурой в международном культурном пространстве. Благодаря её образам многие вдохновились на создание своих собственных работ. Например, японский фотохудожник Ясумаса Маримура, снимающий в жанре автопортрета, создал аллюзию на самый известный снимок Шерман, в точности воспроизведя его. А Мэри Джо Бэнг написала стих к снимку «Без названия №48» из серии «Кадры из кинофильмов без названия». Помимо фотографии, образы Шерман можно встретить в моде, рекламе и кинематографе.

Таким образом, актуальность исследования обусловлена тем, что Синди Шерман является крупнейшим художником постмодернизма, работы которого оказали значительное влияние на развитие современного искусства. В данной работе творчество С. Шерман рассматривается в рамках гендерного подхода, востребованного в современном искусствознании. Предметом исследования в выпускной квалификационной работе является гендерная проблематика в творчестве С. Шерман. Объектом исследования в данной работе являются наиболее известные серии работ Синди Шерман «Кадры из кинофильмов без названия», «Портреты старых мастеров», «Сексуальные

картины», созданные в 1970-х–1990-х гг., которые отчетливо показывают специфику творческого метода художницы.

Целью данной работы является исследование творчества Синди Шерман в контексте гендерной теории искусства. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- Провести аналитический обзор литературы по творчеству С. Шерман, выявив основные проблемы его интерпретации.
- Проанализировать основные особенности зарубежного искусства 1970-х–1990-х гг.
- Выявить роль творчества С. Шерман в искусстве 1970-х–1990-х гг.
- Провести сравнительный анализ творчества С. Шерман и произведений фотохудожников XX века, работающих в жанре автопортрета.
- Рассмотреть творчество С. Шерман в контексте гендерной теории искусства и понятия «мужского взгляда».
- Проанализировать серию «Портреты старых мастеров» в контексте теории мифа Ролана Барта.
- Провести анализ серий работ С. Шерман «Сексуальные картины» и «Ужасы» в контексте теоретических идей Ю. Кристевой.

Поставленная цель и задачи дают возможность выявить специфические особенности искусства Шерман, а также сопоставить ее работы с творчеством других фотохудожников XX в.

Историография

Творчество С. Шерман представляет большой интерес как для зарубежных, так и для отечественных исследователей. При этом в зарубежном искусствознании ее творчество изучено более полно, чем в отечественном. В данном аналитическом обзоре работ, посвященных творчеству С. Шерман, нам хотелось бы сосредоточиться прежде всего на ключевых трудах зарубежных исследователей, предлагающих оригинальные теоретические подходы к его прочтению.

Обзор историографии творчества С. Шерман следует начать с известного американского философа-аналитика Артура Данто. В своем эссе «Синди Шерман: Кадры из кинофильмов без названия» А. Данто рассматривает данную серию работ не просто как объект искусства, но с точки зрения скрытого смысла, содержания, или сущности архетипического персонажа. В данной работе этого персонажа он именует «Девушкой». В своем труде он воспринимает фотографию как нечто «натуральное» и не пытается проанализировать специфическую структуру самого изображения и изображаемого. Также Данто размышляет на тему того, что серия «Кадры из кинофильмов без названия» не относится к традиционной классической фотографии, а является неким трехмерным изображением. Данто предполагает, что изображения в последовательном ряде «кинослайдов», представленном Шерман, есть нечто обратное нашему привычному способу восприятия фотографии: «Камера не просто документирует позу, поза говорит на языке фотоснимка таким образом, что даже если она никогда не будет фотографически записана, поза останется фотографическим элементом живой картины»¹.

В эссе «Синди Шерман: Исторические портреты» Данто пишет, что Синди Шерман является наиболее влиятельной в мире искусства в наше время. Эта серия фотографий, по мысли Данто, более убедительна, нежели «Кадры из кинофильмов без названия». 35 крупноформатных цветных

¹ Danto Arthur C. Cindy Sherman: Untitled Film Stills, New York, 1990, p.47

«репродукций» Шерман, как пишет Данто, полны «безупречной ясности», что дало ему поле для размышлений. В своем эссе он рассуждает о «комической части визуальной философии»² работ Шерман. Так как фотографии крупноформатные (4 на 5 футов), обрамлены в рамы из золота или серебра, Данто пишет, что они иронично обыгрывают присущее классическому искусству стремление к роскоши и репрезентативности. Данто считает, что все «преумножения», которые Шерман использует для создания своего образа, ставят под сомнение многие из убеждений старых мастеров. Актуальные вопросы, как отмечает автор, связаны с предполагаемой правдой о личности и индивидуальности в живописи, с нашими представлениями о почтительном отношении к классическим историко-художественным образам и с проблемой репрезентации женского тела. Для Данто, Синди Шерман является «трансформатором сознания» настолько же, насколько является художником. Недостаточно посмотреть на её работы единожды, это нужно делать в течение продолжительного периода времени, и это является, по сути, удивительным.³ Для Данто, искусство имеет большое значение, так как оно поднимает важные философские вопросы. Творчество Синди Шерман обсуждается в заключительном параграфе его эссе с отсылками к Сартру и Сократу.⁴

О творчестве Синди Шерман писала также Каджа Сильмерман, а именно о серии «Кадры из кинофильмов без названия». В своей книге «Эпистемология Синди Шерман» она рассуждает на тему того, что само название серии «Кадры из кинофильмов без названия» предполагает некий «арест» движения, нечто похожее на замораживание потока фильма в одном кадре. Однако, из-за важности, которая приписывается «позе» со всеми её гиперболическими фотографическими коннотациями, «Кадры из кинофильмов без названия» делают кадр метафорическим, в некотором

² Danto A. Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's History Portraits. – In: Cindy Sherman. History Portraits. With a Text by Arthur C. Danto. New York: Rizzoli, 1997. P. 7-8

³ Ibid. P.9.

⁴ Ibid. P.10.

смысле «сковывающим движение» относительно фотографии. Однако, женские образы Шерман редко «сфотографированы» согласно каким-либо условиям. Количество «Кадров» в серии помогает интерпретировать и комментировать элементы, которые воспроизводят некий образ и помогают нам прийти к более точному пониманию того, что в себя включают изображения⁵. Сильверман использует понятие «общество зрелища» Ги Дебора, чтобы подискутировать о том, как постструктуралистские критики, анализирующие смысл «тревоги» в работах Шерман, проходят мимо изучения мастерских образов «Женщины» в фотосериях Шерман. В целом, это хорошо написанная, четко структурированная статья, в которой рассматриваются результаты следования канонам «женственности» и соучастия публики в этом спектакле.

В ходе написания работы был использован труд современного арт-критика Розалинд Краусс «Холостяки». В своей работе пишет о риторическом использовании фотографии, которое ставит под вопрос эстетическую теорию и, в частности, живописи, как носителя условно регрессивных форм опыта и искусства.⁶ В книге «Холостяки» Краусс рассматривает творчество Синди Шерман, уделяя внимание отдельным сериям работ. Говоря о серии работ «Кадры из кинофильмов без названия» Краусс апеллирует такими понятиями, как «шифтер», «индекс», «icon», интерпретируя подход анализа Барта. Если мы обратимся к статье Барта «Риторика образа», то увидим, что Барт пишет о фотографии, как о новой пространственно-временной категории, соединяющей в себе два момента — «сейчас» и «бытие» в прошлом. Т.е. здесь и тогда. Также в «Холостяках» Краусс анализирует серию работ «Портреты старых мастеров». На страницах книги Краусс размышляет о данной серии работ с точки зрения современной феминистской теории.⁷ Краусс в своей работе

⁵ Silverman Kaja. The Epistemology Of Cindy Sherman , New York, 2000, p.38

⁶ Barthes R. Mythologies, New-York ,1972, p.244

⁷ Краусс Р. Холостяки, М.,2004, 81

обращается к философии Жоржа Батая⁸ и апеллирует такими терминами, как «бесформенное» и «деклассификация». Деклассификация в данном контексте применяется в значении подрыва бинарных пар. Одной из устойчивых бинарных пар в нашей культуре является пара «мужское» — «женское»⁹. Бесформенное — это отказ от мышления логическими категориями, которые жестко противопоставлены друг другу.¹⁰ Далее на страницах книги, мы можем увидеть подробный разбор отдельных картин серии, в которых Краусс трактует серию с помощью теории Лакана, используя термины «означаемого» и «означающего».¹¹

Лора Малвей в своей книге «Фантасмагория женского тела» также исследует творчество Синди Шерман. Она предпочитает использовать некую «игру слов», заменяя, к примеру слово «тело», словом «лицо». В ходе изучения труда Малвей становится очевидным, что Шерман — человек без лица. Невозможно выделить главную «фигуру» или «лицо». Это даёт нам повод предположить, что Шерман использует «множественное» количество лиц для создания своих работ. Предположительно, Шерман создает свои серии, чтобы достичь этого эффекта. Малвей утверждает, что использование костюмирования и грима в работах Шерман привлекает внимание к их одновременно ничтожному и фетишистскому характеру.

Одним из важнейших критических анализов «Кадров» является работа «Образы женщины» Джудит Уильямсон. В данном исследовании она рассматривает серию «Кадры из кинофильмов без названия» как некий культ женской идентичности. В своей работе она пишет об образе женщины в средствах массовой информации, фильмах, рекламе. Женщина формирует взаимовыгодные связи в различных сферах социальной и общественной жизни, создает некую "психологию" образа жизни общественности. По мнению Уильямсон, в наши дни рекламное объявление осуществляет

⁸ Краусс Р. Холостяки, М., 2004, 81

⁹ Там же. С.82

¹⁰ Там же. С.82

¹¹ Lacan J. Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, London, 1982, p.189-190

функцию, принадлежащую искусству — формирование конструкций концепций¹². Уильямсон также считает, что в своих работах Шерман стереотипирует пол и сексуальность, чтобы удовлетворить свои собственные потребности. Исследуя мир стереотипов, визуально переигрывая их, художница строит своих персонажей несвязанными друг с другом.

Эбигейл Соломон-Годо в своей работе «Подход к обрамлению: критическая обработка Синди Шерман» одной из первых попыталась отбросить феминистское составляющее искусства художницы, как некую материю, которая себя изжила¹³. Она одной из первых пишет о Шерман без гендерной подоплёки, ссылаясь на то, что о художнице можно говорить как о «женщине-как-образе». По словам исследовательницы: «женщина и есть ничто иное как маскарад, образ»¹⁴. Обзор работы Соломон-Годо о Шерман показывает, что настойчивая критика в отношении проявления женственности и определенного акцента на сфере женского опыта, который делает работу уникальной, исчезает в более поздних исследованиях, чтобы укрепить позиции Шерман в качестве «видного мастера».

В работе «Синди Шерман: Игра перевоплощений», написанной Хатце Канцем, рассматривается развитие искусства Синди Шерман, уделяя особое внимание ее раннему творчеству. В середине 70-х годов художница начала делать свои ранние работы, в которых она исследовала различные манипуляции над своей собственной персоной. Она экспериментировала с косметикой и костюмами, одевалась на вечеринки и удивляла своих друзей. После этого художница продолжила фотографировать себя в различных образах, которые были очень выразительны, но несколько примитивны. Именно эти снимки были прообразами «Кадров из кинофильмов без названия»¹⁵. Стоит отметить, что именно в этот период Шерман создала

¹² Williamson Judith. *Images of 'woman'*, Screen, 24 (6). pp. 25

¹³ Solomon- Godeau A. Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman// Parkett, №29 (1991), p.112

¹⁴ Ibid. P.113

¹⁵ Cantz Hatze. *Cindy Sherman: A Play of Selves*. 2007. P. 61

некую визуальную сказку о молодой женщине, переполненной различными альтер-эго. Всего в книге 72 снимка и 16 персоналий: костюмированные образы женщин в различных ипостасях. Автор не стремится дидактически интерпретировать работу Шерман, напротив, он поднимает ряд вопросов, связанных с творчеством художницы. Эта небольшая книга может послужить прекрасным введением в изучение работ Шерман. В книге представлены снимки различных периодов, показывающих стилистическую эволюцию автора.

Криста Шнейдер представляет исторический анализ работ Шерман. В книге «Синди Шерман: Исторические портреты» она рассуждает о том, что все работы художницы структурированы по сериям, самыми известными из которых являются «Исторические портреты» и «Кадры из кинофильмов без названия», которые привели Шерман к художественному прорыву. В «Исторических портретах» художница осуществляет радикальные преобразования картин старых мастеров. В своих снимках Шерман предстает в образах женщин и мужчин, изображенных на портретах Боттичелли, Энгра, Караваджо.¹⁶ Криста Шнейдер анализирует работы серии, выявляя четкую модель для каждого отдельного портрета. Автор выявляет метод работы Шерман, который является чрезвычайно точным и тоже время окутан завесой тайны, в котором выразительные средства, используемые Шерман, удивительным образом совместимы с картинами.

Не менее важен труд «Синди Шерман», написанный двумя исследовательницами: Евой Респини и Джоанной Бертон. Эта книга представляет собой анализ работ художницы, в котором представлены 180 фотографий с середины 1970-х годов по настоящее время, включая новые работы и никогда ранее не публиковавшиеся снимки. В книге освещаются основные серии, в том числе «Кадры из кинофильмов без названия»,

¹⁶ Schneider Cindy Sherman: History Portraits: The Rebirth of the Painted Picture after the End of Painting, 2012.

«Портреты старых мастеров», «Выстрелы в голову» и две недавние серии, посвященные опыту и представлению проблем старения в контексте современных навязчивых идей, связанных с молодежью и статусом. В очерке Евы Респини приведен обзор развития творчества Шерман, в котором проводится искусствоведческий анализ и обсуждение методов работы художницы, а эссе Джоанны Бертон предлагает критический пересмотр работ Шерман в свете ее недавних серий. Этот обзор является наиболее полным на сегодняшний день, поскольку он четко документирует трансформации в сериях Синди Шерман. Шерман рассматривается исследовательницами как концептуальный художник, который использует фотографию. Ева Респини начинает свой очерк с критического обзора интерпретаций работ С. Шерман, среди которых постмодернистские и феминистские теории, психоаналитические концепции мужского взгляда и понятие «культура зрелища». Эссе Евы Респини характеризует Шерман как художника, который полностью представляет сегодняшнюю распространенную «культуру саморазвития». Респини ставит в один ряд Шерман с такими современниками, как Элеонора Антин, Ханна Вильке, Сьюзи Лейк и Адриан Пайпер.

Помимо фундаментальных исследований, мы прибегли к анализу статей и интервью, что позволяет воссоздать целостную картину восприятия работ Шерман. Среди них следует особенно отметить статью Анны Керчи «Синди Шерман: Кадры из кинофильмов без названия». Статья представляет собой анализ серии, состоящей из 69 снимков. Автор сравнивает и интерпретирует фотографии, рассуждая о различных составляющих снимков Шерман. Также Керчи рассматривает работы Шерман с точки зрения гендерной теории искусства, говоря о том, что благодаря «именно этим иконам женственности, этим странным автопортретам, исполняющих воображаемых актрис в патриархальном сценарии, Шерман сразу была провозглашена «наиболее значимым постмодернистским художником»¹⁷.

¹⁷Kerchy A. THE WOMAN 69 TIMES: Cindy Sherman's «Untitled film stills» *Hungarian Journal of English and*

Стоит отметить, что автор пишет о том, что количество снимков в серии является знаковым, поскольку сама цифра 69 замкнута в себе, а если её перевернуть, то превращается почти в бесконечность. Это говорит о том, что этот знак дестабилизирует систему, путём представления реальности, как «постмодернистский симулякр»¹⁸.

Венди Вилкерсон написал обзорную статью о творчестве Синди Шерман для журнала «Материальная культура»¹⁹, в которой он исследует работы художницы, анализируя развитие и построение критического дискурса вокруг творчества данной фотохудожницы. Вилкерсон делает обзор статей и трудов, посвященным Шерман. В своей работе упоминает В. Беньямина, который считал, что фотография может обладать некой «аурой», а так же Краусс, которая рассказывает про концепцию «мифа» Ролана Барта. Он начинает свою статью с обсуждения ценности, которая должна быть отнесена к артефактам искусства и массового производства. Прежде чем говорить об уникальности и проблематичности искусства фотографии, он рассуждает на тему феминисткой составляющей в работах Шерман и её отношении к гендерной политике, которые возникают благодаря её представлению о полиморфных состояниях женственности, раскрывающих её социально сконструированную природу. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что искусство Шерман во многом опирается на контекст, обеспечиваемый хорошо документированными жанрами материальной культуры, моды, рекламы.

Из отечественных исследований творчества С. Шерман следует выделить работу Елены Петровской. В своей статье «Сгинувшие персики или живопись в эпоху фотографии», написанную для журнала «Диалог искусств» она вновь переосмысляет значение серии «Портреты старых мастеров». На страницах своей статьи она рассказывает об эффекте, который производит

American Studies (HJEAS), Vol. 9, No. 1, FEMININITY AND SUBJECTIVITY (Spring, 2003), p. 181

¹⁸ Ibid. P.182

¹⁹ Wilkerson Wendi D. Cindy Sherman. *Material Culture*, Vol. 43, No. 1 (Spring 2011), pp. 128-130

данная серия. Исследовательница упоминает труд Данто, где он писал об открытии выставки, на которой были представлены «Портреты»: «осмотр выставки в Метро Пикчерс напоминал сдачу экзамена по предмету История искусства²⁰. Автор анализирует снимки и сравнивает их с «оригиналами», пытаясь найти прямую отсылку. Однако, становится очевидным, что в ходе анализа можно обнаружить лишь несколько прямых цитат, все остальные снимки серии являются собирательным прообразом, состоящим из нескольких «оригиналов». В своей работе Петровская называет работы Шерман «живой фотографией», ссылаясь на то, что художница «репродуцирует живопись, посредством технических средств воспроизведения»²¹.

Из отечественных исследований, рассматривающих творчество С. Шерман также следует отметить эссе Е. Ю. Андреевой «Синди Шерман: бытие в пустоте глагола “быть”»²² и статью А. В. Волковой «Сюрреалистическая традиция репрезентации куклы в актуальном визуальном и медийном искусстве»²³.

В данной работе мы обращались также к интервью с самой художницей, для того, чтобы полностью понять замысел серий. Бетси Саслер в интервью с Синди Шерман для журнала BOMB обсуждает процесс создания снимков²⁴. Затрагивая ранний период творчества, а также более поздние работы, по ее мнению, можно сделать вывод, что Шерман изменчива как модель, её серии несут разный посыл и мотив. В ранних работах Шерман прослеживается вуайеристский характер изображений, тогда как поздние

²⁰ Петровская Е. Сгинувшие персики, или живопись в эпоху фотографии. Диалог искусств № 5, 2009. С. 91.

²¹ Там же. С.92

²² Андреева Е. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины 20 века / Е. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 78-85

²³ Волкова А.В. Сюрреалистическая традиция репрезентации куклы в актуальном визуальном и медийном искусстве / А.В. Волкова // Артикульт. 2016. 21(1). С. 3-25

²⁴ Sussler B. An Interview with Cindy Sherman. *BOMB*, No. 12, Photography in Fashion/Writing from Central America (Spring - Summer, 1985), PP. 30-33

работы затрагивают более интимные черты, прежде всего это проявляется в самом создании серий, где Шерман уже не использует безумное количество бутафорских предметов и пышные костюмы. От серии к серии Шерман трансформирует свой образ, так же, как и идентичность, подобно смене масок. Создается впечатление, что работает не одна модель в лице художницы, а совершенно разные люди. К тому же, атмосфера каждой серии уникальна и неповторима, поскольку серии носят разную репрезентативность. Стоит упомянуть, что Шерман никогда не пыталась возвести себя в статус «великого мастера» и по началу делала снимки исключительно для себя. В конечном итоге, её работы – это способ самовыражения, путём трансформации образа и идентичности. За всё время работы в студии, Шерман ни разу не придерживалась чёткого плана действий. Перевоплощение в различных персонажей это прежде всего возможность побыть другим человеком, хоть и на время. Как отмечает сама Шерман, примеряя на себя чужой образ, она невольно психологизирует его, пытаясь почувствовать то, что чувствует «персонаж». Например, в «Кадрах» есть снимок, где Шерман изображает плачущую девушку, стоящую у кровати. Перед съёмкой она установила зеркало рядом с камерой, подходила к нему и кричала своему отражению, что она его ненавидит, что ей противно видеть его, после чего по-настоящему плакала. Говоря о создании снимков, Шерман отмечает, что у нее никогда не было наработок, поскольку она мыслит образами, от которых в дальнейшем отталкивается. Следовательно, фотографии Шерман ориентированы прежде всего на момент съемки. Стоит отметить, что персонажи снимков серий остаются в самих сериях, поскольку ни в одной серии нет продолжения развития персонажа.

Близка по своему содержанию к развернутому «интервью» книга Питера Галасси «Синди Шерман: Завершенные Кадры из кинофильмов без названия», в которой он пишет об истории создания серии. Эта книга — проект сотрудничества с самой художницей. Повествование ведется от её лица. Галасси в полной мере раскрыл мотивы и подход Шерман к

фотографии. Книга начинается с детских воспоминаний Шерман о любви к кино. Рассказ о её любимых фильмах помогает понять откуда взялась идея создания «Кадров». Художница увлекалась фильмами Хичкока, исходя из этого некоторые исследователи пытаются найти оригинал «Кадров» в его фильмах, однако, как мы знаем, это сделать невозможно. Галласи пишет о том, что большое влияние на Шерман оказали студенческие годы в университете Баффало. Именно там, познакомившись с режиссерами, мультипликаторами и фотографами, она в творческой атмосфере на одном из студенческих мероприятий сделала свой первый снимок в фотобудке, ставшим прообразом ко всей серии «Кадров».²⁵ Также в книге приводится личное отношение Шерман к серии, где она говорит, о том, что по прошествии многих лет ей трудно дать оценку этим работам. Сама художница не думала, что данная серия будет с таким энтузиазмом воспринята критиками, исследующими гендерную идентичность.

В ходе написания работы мы также обращались к исследованиям, посвященным творчеству других фотографов, работавших в жанре автопортрета (К. Каон, Ф. Вудмен, Э. Гоиколея, Я. Моримура). В книге «Клод Каон: Чувственная политика фотографии», написанной Ген Дой, рассматривается прежде всего творческий путь развития Клод Каон. По мысли исследовательницы, образ художницы затрагивает зрителя, привлекает, и в тоже время пронзает сознание. На творчество художницы в той или иной мере повлияло развитие психоанализа и сюрреализма в целом. Жизнь и творчество Каон сильно отличались от той нормы и морали, что были во Франции того времени в силу исторических обстоятельств: две мировые войны, революции, рост фашизма и борьба с ним, а также появление так называемой «новой женщины» и повышение осведомленности о гомосексуальности. Ген Дой указывает на то, что Каон ставит под сомнение общепринятые представления о фотографии в целом, а также об

²⁵ Galassi P. Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills, New-York, 1997, PP.4-14

автопортрете. Клод Каон прежде всего исследует идентичность и обращается к проблемам сексуальности.

В ходе написания работы было проанализировано творчество Франчески Вудмен, которая создавала автопортреты практически параллельно с Синди Шерман. Юй-Чи Лю в статье «Автопортреты Франчески Вудмен: трансформация тел в области женственности» рассматривает творчество Вудман в контексте гендерной теории искусства. Автор пишет о том, что художница исследует собственную идентификацию, путём пространственного слияния: слиянием её тела со зданиями, природой, окружающей средой. Красной линией прослеживается тема неуловимого «я», которое является центральным элементом самопрезентаций Вудмен. Феминистские критики считают подобное представление «себя» связанным с нарушением физических и психологических границ. На снимках Вудмен предстаёт хрупкой, противопоставляя себя угрожающему миру²⁶.

В статье «Автопортрет после Синди Шерман» Джениффера Далтона в подробности рассматривается творчество других фотографов, снимающих в жанре автопортрета.²⁷ Далтон выделяет таких фотографов, как Никки С. Ли, Энтони Гоиколея, Дэвид Генри Браун. Эти художники не являются прежде всего фотографами в «техническом» смысле, а являются скорее всего концептуалистами, которые используют фотографию, чтобы проиллюстрировать свои представления о социальной идентичности. Показательно, что автор указывает на тот факт, что после возведения Шерман в статус «видного мастера», на всех фотохудожников, снимающие автопортреты так или иначе находятся падает ее тень. В данной работе были рассмотрены сходства и различия в творчестве художников. К примеру, Ли и Браун не сами себя снимают, а работают в команде, а Гоиколея компонует фотографии в графическом редакторе. В этом они отличаются от Шерман.

²⁶ Liu Jui-Ch'i Francesca Woodman's Self-Images: Transforming Bodies in the Space of Femininity *Woman's Art Journal*, Vol. 25, No. 1 (Spring - Summer, 2004), PP. 26-31

²⁷ Dalton J. Look at Me: Self-Portrait Photography after Cindy Sherman. *A Journal of Performance and Art*, Vol. 22, No. 3 (Sep., 2000), P.47

Наиболее заметным из многочисленных вкладов, сделанных Шерман в фотографию, является элемент исполнения: каждая из ее фотографий документирует сложный ритуал постановки, костюмов, макияжа. Шерман работает совершенно одна, ее работа включает в себя и роль фотографа и роль модели, а также ей приходится быть костюмером и гримёром. И творчество Шерман и её работа (создание снимков) целиком и полностью направлены только на неё, однако в случае с Гоиколей, Ли и Брауном всё как раз наоборот: весь процесс работы выставлен напоказ, для общества. Вместо их индивидуальной идентичности их работы затрагивают идеи о классовой идентичности, культурных группах и социальном взаимодействии.

В статье Лин Кук «Культура и современность» идет речь о том, что Ясумаса Моримура, как и Шерман, отказывается от заранее отрепетированных образов, вводя в заблуждение зрителя, путём рассказа о главных моментах истории искусства. С точки зрения Моримура, основные события в мире искусства определяются не внутренними управляемыми реакциями, которые порождают автономную историю, а реакциями на внешние события и проблемы.²⁸ Моримура, в отличие от Синди Шерман работает на шокирующий эффект чистой имитации, зачастую стирая гендерную идентичность, играя понятиями замены расы и национальности, а также культуры. Работы производят двоякое впечатление и временами даже отталкивающее. Важными темами в творчестве Ясумасы Моримура являются дезориентация и потеря идентичности.

При написании работы мы также обращались к трудам по теории фотографии (работы В. Беньямина, Р. Барта, Р. Краусс, Д. Бекера). Среди них следует особо отметить статью Джорджа Бекера «Расширенное поле фотографии». Бекер рассуждает о том, что на сегодняшний день в мире современного искусства с помощью фотоаппарата и объектива можно трансформировать реальность. Со времён развития фотографии была

²⁸ Cooke Lynne. Culture and Commentary. The Burlington Magazine, Vol. 132, No. 1046 (May, 1990), PP. 378-399.

переформулирована теория, которая лежала в основе критики, поскольку фотография казалась жизненной интеллектуальной необходимостью. Арт-критика фотографии развивалась прежде всего из-за важности фотографии в художественной практике 1970-80-х гг. В то время господствовал теоретический труд Розалинд Краусс «Теоретический объект», в котором значительное место занимало рассуждение по поводу подчинения художественных объектов логике копирования действительности, непокорности нормативным концепциям авторства и стиля, а также укорененности в массово-культурных формациях и референциальности²⁹. Однако на данный момент мы можем судить о необычайном расцвете как фотографической теории, так и практики. Фотография была сначала преимущественно теоретизирована, а затем полностью уступила место его цифровой перекодировке. Можно с уверенностью сказать, что мир современного искусства, в буквальном смысле, перешёл на то, что сейчас именуют кинематографическим, а не фотографическим.

На формирование теоретической базы исследования также оказали влияние работы Р. Барта и Ю. Кристевой. Труд французского философа-постструктуралиста Ролана Барта «Мифологии» является одним из самых значимых в ходе написания работы. Стоит отметить, что само название «Мифологии» может ввести в заблуждение читателя, так как в книге идёт речь не о древних мифах, а о мифах современных, которые значительно и неотъемлемо присутствуют в некоторых современных проявлениях, связанных с публичностью. По отношению к работам Синди Шерман стоит учитывать, что понятие «мифа» использовалось искусствоведами в некотором ограниченном смысле. Исходя из анализа работ, можно сделать вывод, что миф в понятии Р. Барта — это копирование действительности и выдача её в качестве некоего оригинала. После того, как зритель принял за реальность происходящее на снимке, он оказался во власти мифа. Это очень характерно для работ Шерман: она проецирует и анализирует миф на

²⁹ Baker G. Photography's Expanded Field. October, Vol. 114 (Autumn, 2005), PP. 120-140

примере своих работ, после чего зритель покупается на «обёртку», не узнав настоящего подлинника. Это присуще сериям работ «Кадры из кинофильмов без названия» и «Портреты старых мастеров» Синди Шерман³⁰. Концепция «мифа» Ролана Барта продемонстрировала, как критики и зрители навязывают мифы, такие как репрезентация, гендерные характеристики и, особенно, рассказ о разнообразных фотосериях Шерман, которые скрывают любую попытку оценить сами фотографии.

В ходе написания работы был проанализирован и взят за основу концепции одной из глав труд Юлии Кристевой всемирно известного психоаналитика и критика «Силы ужаса: Эссе об отвращении». Прежде всего стоит сказать, что в данном очерке были затронуты темы семиотики материального, что в дальнейшем оказало воздействие на формирование философских и гендерных теорий нашего времени. В своем труде она ставит под сомнение маскулинизированную власть, что в последствии привело к социальным изменениям. Кристева в своей работе отказывается от того, что когда-то считалось авторитетными феминистскими «доктринами», «истинами». Анализ предполагает выявление причин искоренения мерзкого и низменного, которое выступает в роли формирования индивидуальности и общности³¹. Она снимает давление «означаемого» и подрывает то, что является авторитетным в нашем привычном восприятии.

Не менее важным для нашей работы стал пласт рассуждений об эстетике постмодернизма. Постмодерн — это культурная эпоха, наиболее близкая нам по времени, и оттого, возможно, наименее четко осознаваемая, анализируемая, понятная современнику. Не случайно Ж.-Ф. Лиотар вообще предлагал отказаться от термина «постмодернизм» в пользу термина «редактируемый модерн», поскольку постмодерн имплицитно присутствует в модерне³². По мнению А. С. Сулеймановой, «вторая половина XX в., наряду с

³⁰ Барт Р. Мифологии, М., 1996. С. 244

³¹ Кристева Ю. «Силы ужаса: эссе об отвращении». СПб., 2001. С.36

³² Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998., С. 160.

утратой авторитета рационалистически обоснованных ценностей буржуазной культурной традиции, характеризуется и утратой позитивистского доверия к научному обоснованию мира как рациональному и потому познаваемому феномену».³³

В сфере художественной культуры возникновение постмодернизма, по мнению Фр. Джеймисона, вызвано реакцией на высокие формы модернистского искусства. Поскольку модернистских форм высокого искусства было несколько, то соответственно сложились разнообразные формы постмодернистского искусства, стремящиеся вытеснить предшествующее в художественной практике»³⁴. Постмодернизм противопоставляет этой точке зрения тотальное отрицание объективной истины, которая воспринимается всего лишь как исторический, социальный и лингвистический конструкт. Для постмодерна характерны сомнения во всех без исключения истинах, прописанных прежними эпохами. Постмодерн провозглашает принцип множественности интерпретаций³⁵. Кроме того, важным для понимания постмодернистского искусства в рамках нашей темы становится такая его особенность, как некая синтаксическая незавершенность: художественное высказывание оказывается оформленным не до конца, и клише, и штампы, чтобы обрести смысл, должны быть дополнены и переосмыслены самим зрителем³⁶.

Что касается эстетики постмодернизма, то она отличается такими признаками, как метисная параэстетика, своеобразная мутация модернизма, заменившая модернистскую форму, намерение, проект, иерархию такими вещами, как постмодернистская антиформа, игра, случайность, анархия. Его характерные черты представлены деконструкцией эстетического субъекта;

³³ Сулейманова А.С. . Постмодернизм: история термина и его толкования // Постмодернизм в литературах Азии и Африки. Очерки. - СПб., 2010. - С. 7

³⁴ Джеймисон. Ф.. Постмодернизм и общество потребления. СПб., 2000., С.8

³⁵ Сулейманова А.С. . Постмодернизм: история термина и его толкования // Постмодернизм в литературах Азии и Африки. Очерки. - СПб., 2010. - С. 18.

³⁶ [Дианова В.М. Постмодернизм как феномен культуры.](#) СПб., 2003. С.125-130.

превращением эстетического объекта в пустую оболочку через имитацию контрастных художественных стилей (стилевой синкретизм); интертекстуальностью, языковой игрой, цитатностью как методом художественного творчества; неопределенностью, культом неясностей, ошибок, пропусков; фрагментарностью и принципом монтажа; ироничностью, пародийностью, деканонизацией традиционных эстетических ценностей, аксиологическим плюрализмом; телесностью, поверхностно-чувственным отношением к миру; гедонизмом, вытесняющим категорию трагического из эстетической сферы; эстетизацией безобразного; смешением жанров, высокого и низкого, элитарной и массовой культуры; театрализацией современной культуры; репродуктивностью, серийностью и ретрансляционностью, ориентированными на потребности массовой культуры, потребительской эстетики, новейшими технологическими средствами массовых коммуникаций³⁷.

Данные признаки позволяют сделать вывод о том, что эстетика искусства постмодернизма является терпимой, гибкой, плюралистичной, открытой, антитоталитарной, принципиально отвергающей идею господства над природой, личностью, обществом. Постмодернизм в искусстве хочет наладить диалог с различными сферами современной культуры.

Однако важно сказать о соединении данных черт с такими аспектами, как эстетическая вторичность, поверхностность, утрата целостности, аутентичности и художественной автономности артефактов, эмоциональной спонтанности и ценностных критериев творчества. Все это приводит к рождению специфического постмодернистского настроения, психологической и эстетической установки, основанной на сочетании цинизма и ностальгии по утраченной гармонии и красоте мира искусства.

Проанализировав библиографию по творчеству Синди Шерман, работы по гендерной теории искусства, а также труды, связанные с другими фотохудожниками, занимающимися автопортретами мы пришли к выводу,

³⁷ Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. <http://media.ls.urfu.ru/519/1362/3095/3022/2112/>

что часть вопросов остаются недостаточно изученными и дискуссионными. Несмотря на то, что творчество Синди Шерман анализируют уже более сорока лет, до сих пор остался не донца изученным вопрос самоидентификации художницы, а также действительно ли творчество художницы всегда стоит интерпретировать с точки зрения гендерной теории искусства, считают ли её зрители феминистским автором или это всё «миф», который навязали теоретики искусства? Так же до конца остался неизученным вопрос влияния Синди Шерман на современное искусство, ведь как известно, есть обзорные статьи в которых анализируется влияние Шерман на фотографов, работающих в 1980-х–1990-х гг, однако нет никаких сведений о том, влияет ли творчество художницы на то, что происходит сейчас.

Глава 1. Серия С. Шерман «Кадры из кинофильмов без названия» в контексте гендерной теории искусства

Для женщин-художниц существует особый стимул для самореализации посредством фотографии. На протяжении долгого времени женщина была

«объектом» искусства, включая фотографию, именно поэтому «автопортретирование» — это способ сохранить контроль над своей собственной репрезентацией и над интерпретацией своего образа.

Главным объектом творчества Синди Шерман, работающей в жанре автопортретной постановочной фотографии, является она сама. Видовую особенность ее произведений можно назвать «антиавтопортретом»: сама художница не называет свои документально оформленные снимки автопортретами. Работы Шерман ближе к традиции запечатления на камеру образов с переодеванием и принятием на себя роли фотографа и модели в одном лице. Однако невольно задаешься вопросом: на всех ли снимках Шерман выступает в роли фотографа?

По нашему мнению, образ и режиссирование — концепция художницы, взятая за основу идейной составляющей работ. Точное и детальное планирование кадра позволяют создать эффект работы нескольких людей, однако из интервью с самой художницей известно, что в процессе создания работ участвовала она одна без чьей либо помощи.

Шерман примеряет на себя множество различных образов, поэтому невозможно уловить её собственный. Даже внимательное изучение целой выставки не дает представления о том, как выглядит сама фотохудожница. Шерман — человек с тысячью лиц и без своего лица. Герой в её мире — это набор частей для сборки, а суть её искусства — рассказ о том, откуда эти части. Анализ ее творчества позволяет понять, что берутся они из самых разных источников: кино, мода, реклама, телевидение, искусство, порнография. Однако всё то, что принято считать идентичностью, может оказаться лишь набором «запчастей» для того, чтобы понять относительность о нашем эго, о нашем «я».

Творчество Синди Шерман демонстрирует, что человек состоит из фрагментов, из картинок и изображений. Серия «Кадры из кинофильмов без названия» представляет собой отсылку к фильмам в жанре «B-movie»: второсортные, малобюджетные кинокартины, популярные в Америке. На

создание данной серии Синди Шерман подтолкнуло увлечение кино: «Я всегда была приклеена к телевизору, когда была ребенком, я любила кино. Было одно шоу — «Кино на миллион долларов», которое играло одну и ту же пленку снова и снова каждую ночь в течение недели. Я помню, как наткнулась на причудливый футуристический фильм, финальная сцена которого меня растрогала: это была «Взлётная полоса» Криса Маркера. Тогда я не знала, что это жанр научной фантастики, это было нечто странное, но притягательное. Совершенно случайно я наткнулась на фильм Хичкока, мне нравилось смотреть на его героев, ведь чтобы понять их жизни приходилось их чувствовать. И эта любовь к кино только росла»³⁸. Это признание фотохудожницы объясняет, почему Шерман заимствует образы у Хичкока: героини его фильмов сложны, они являются некой противоположностью Голливудским актрисам и вместо простых наигранных эмоций можно встретить глубоко продуманные образы, которые невольно переосмысляешь.

³⁸Galassi P. Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills, New-York, 1997. P. 62.

Шерман училась в колледже, где занималась живописью, но вскоре увлеклась фотоискусством: «Я снова и снова переписывала работы других мастеров, пока не осознала, что фотоаппарат может воплотить все мои идеи»³⁹. Прообразом «Кадров» была пародия на Люсиль Болл («Без названия (Люсиль Болл)», 1975 г., Илл.1): Шерман запечатлела образ в фотобудке, что впоследствии натолкнуло ее на мысль создавать образы из кинофильмов. Данный прообраз следует считать лишь наброском, так как это была аллюзия на конкретного человека, чего уже не встретишь в «Кадрах». Шерман была знакома с многими режиссерами, мультипликаторами и художниками. Это помогло ей понять, какого именно эффекта она добивается в своих работах. Шерман использовала метод раскадровки — последовательные эскизы для визуального планирования сцен перед съёмкой: как комикс, сделанный из фото. Данный вид съёмки помог решить ее проблему — желание рассказать историю без привлечения других людей.

Известно, что после создания первого снимка, Шерман отсняла целую плёнку «Кадров», отобрала шесть снимков и хотела представить в арт-пространстве, однако потеряла негативы. Работа над известными теперь снимками серии «Кадры из кинофильмов без названия» длилась три года. В 1980-м году художница презентовала данную серию. Это были снимки небольшого формата размером 20x25 сантиметров. Принцип создания образа в каждом из снимков — художница на них одновременно и модель, и фотограф. Шерман не производит инновацию в мире фотографии, она выступает в роли генератора идей, пытаясь сконцентрироваться на реализации содержания⁴⁰. Художница создала безвременные фотографии, отражающие актуальность снимков и по сей день. И невольно возникает вопрос, интересующий всех, кто видел её снимки: как ей удаётся выглядеть всегда разной от фотографии к фотографии?

³⁹ Ibid. P. 65.

⁴⁰ Loughery J. Short takes. Woman's Art Journal, 1991. Vol. 12, No. 1. P. 56.

1.2. Жанр автопортрета в творчестве женщин-фотографов и его специфика

Автопортрет — это прежде всего исполнение. Фотограф, который пытается исследовать свою физиологию: лицо, мимику, жесты, либо личность, свои духовные составляющие. Он осознанно или неосознанно проецирует идею о себе, о своем внутреннем я, играет роль или несколько ролей. Податливость фотографии позволяет фотохудожнику экспериментировать, примерять всевозможные воображаемые образы, использовать костюм и грим, создавать множество идентичностей. В автопортрете фотограф может стать сразу всем: героем, моделью, фотографом, гримером. При это автопортретируемый проводит всевозможные художественные эксперименты⁴¹.

С развитием фотографии автопортрет являлся лишь представлением художника о самом себе. Несмотря на то что мы осознаем, что фотография не зеркало, мы чувствуем, что действительно смотрим в глаза этому человеку, изображенному на фото. У женщин-фотографов существует особый интерес к автопортретам: таким образом они могут контролировать свою собственную репрезентацию. Художник выступает в качестве объекта и субъекта, именно поэтому отсутствуют иллюзии относительно представлений о конечном результате⁴². Стоит отметить, что современные культурные тенденции лишь усиливают эффект автопортретирования, особенно это касается фотографии. К подобным культурным тенденциям относятся: повествовательный интерес в различных видах искусства, например в изобразительном; эксгибиционизм в поп-культуре и размытие границ между «высоким» искусством и реди-мейдом⁴³. Женщины начали

⁴¹ Kismaric S. Self-Portrait: The Photographer's Persona, 1840–1985. MoMA. 1985. No. 37. P. 5.

⁴² Loewenberg I. The Reflection on Self-Portraiture in Photography // *Feminist Studies*. 1999. Vol. 25, No. 2. P. 400.

⁴³ Ibid.

заниматься фотографией со времен ее появления. После изобретения первого фотоаппарата большинство женщин-фотографов происходили преимущественно из Англии и Франции. Во всех странах обращение женщин к искусству фотографии было неравномерным, связано это прежде всего с экономикой и её развитием в целом. Начиная с 1840-х годов в разных странах, преимущественно в Америке и Европе появляются кружки по фотографии. К 1901-му году возрос интерес к пикториализму, который впоследствии станет самым «модным» направлением того времени. Стоит отметить, что работы мужчин-фотографов хорошо задокументированы и изучены, чего не всегда можно сказать о женщинах-фотографах. В качестве первого профессионального фотографа выступает француженка Женевьев Элизабет Диздери, которая запатентовала принцип «визитной карточки» (фотопортрет на бумажной карточке)⁴⁴. С этого момента по миру прошла волна заинтересованности в маленьких фотокарточках с портретами, которые в дальнейшем станут прообразами современных визитных карточек. Одними из самых первых автопортретов были снимки Вирджинии Ольдоини. Она заинтересовалась фотографией в 1856 году, создала более ста автопортретов, чаще всего на снимках она изображена в разнообразных изысканных театральных костюмах («Графиня де Кастильоне», 1895г., Илл. 2)⁴⁵.

Стоит взять во внимание работы Нан Голдин и Синди Шерман и на их примере рассмотреть разный подход к автопортретированию. Н.Голдин фотографирует свой мир и себя, как часть этого мира. Её работы легко интерпретируются, а персонажи встречаются повсеместно. В 1996 году она выпустила каталог с фотографиями, который назывался «Я буду твоим зеркалом», который полностью отображает сущность её работ. Автопортреты автобиографичны и легко читаемы. Если мы обратимся к снимкам С.Шерман, то без труда увидим, что это «анонимные» автопортреты. Это

⁴⁴Wilder K. E. "[Geneviève Élisabeth Disdéri](#)" // Oxford Companion to the Photograph., 1997. P. 36.

⁴⁵ Munhall E. [Whistler and Montesquiou: the butterfly and the bat](#). Frick Collection. New York and Paris, 1995. P. 42.

ясно даже исходя из названий серий «Untitled film stills» («Кадры из кинофильмов без названия»), «Untitled horrors» («Ужасы»). Темы серий всегда разные, но модель одна, загадочная, без прошлого и биографии. Если в работах Голдин мы видим историю одной девушки, которая рассказывает о событиях своей жизни, то в случае с Шерман одна девушка примеряет на себя великое множество образов, оставаясь безликой.

Задолго до того, как Шерман сняла стереотипные образы о жизни женщин, художники и фотографы проверяли границы самобытности посредством автопортретирования. В начале двадцатого века Фред Холланд Дей сфотографировал себя в образе Иисуса Христа («Семь последних дней Христа», 1896 г., Илл.3), а три десятилетия спустя Клод Каон сделала автопортреты, примеряя на себя образы мужчин и женщин⁴⁶ («Автопортрет с маской», 1928г., Илл.4), («Автопортрет с зеркалом», 1928 г., Илл.5). Художница создавала свои работы в 20-40-х годах XX века. Как известно, Клод Каон это псевдоним, который она придумала для усиления эффекта ее творчества. Так как на французском языке имя может читаться как мужское и женское, оно намеренно тяготеет к гендерной нейтральности. Подобные попытки создать двусмысленность вокруг ее идентичности повторяются на протяжении всего её литературного и фотографического творчества. Принцип работы Каон: отказ от точного определения с помощью ярлыка, навязанного извне⁴⁷. Интересен тот факт, что творчество художницы было заново открыто лишь в 1980-х, на пике популярности С. Шерман, и переосмыслено в контексте идей Шерман. Особое внимание в своем творчестве К. Каон уделяла переосмыслению понятий феминности и маскулинности. Интерес Клод Каон к стиранию гендерных различий многие исследователи, такие как Каролин Дин и Франсуа Леперлье связывают с её

⁴⁶ Heiferman M. Claude Cahun // MoMA. 1997. No. 25. P. 17.

⁴⁷ Oberhuber A. Claude Cahun: contexte, posture, filiation. Pour une esthetique de l'entre-deux // *Dalhousie French Studies*. 2009. Vol. 86: Litteratures francophones: Mythes et exotismesa l'ere de la mondialisation. P. 163.

гомосексуальностью. Однако, в работах Каон речь идёт прежде всего о деконструкции категории пола как таковой.

Эбигейл Соломон-Годо утверждает, что немногочисленные анализы работ Каон имеют мало общего с гомосексуализмом, кроме тенденции превращать однополые отношения в категорию жесткой гендерной идентичности. Творчество Каон нельзя классифицировать по какому-либо полу или сексуальной идентичности. Проводя параллель с Шерман, можно сказать, что её творчество состоит из игры в маски, переодевание, костюмирование и примирения на себя какого-либо образа. Её снимки — это площадка, на которой Клод Каон может оказаться в любой роли. Можно с уверенностью сказать, что её работы носят эгоцентричный характер, так как это не просто образы, это представление о собственном «я», помноженное на воображение. Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что Клод Каон — это автор, который наряду с Шерман является величайшим автопортретистом, открывающим широкое поле для интерпретаций и переосмысления подходов гендерной теории искусства.

В начале 1970-х годов появляется расширенная серия автопортретов Ханны Уилке («Бигуди», 1974 г., Илл.6), а так же публичные перформансы Адрианы Пайпер («Катализ III», 1970 г., Илл.7), в которых она создавала пугающие образы, бросающие вызов общественности. Помимо Синди Шерман в технике автопортрета работали другие женщины-фотографы. Например, Франческа Вудмен начала свою деятельность в возрасте тринадцати лет, юношеские годы провела в Риме, работала в книжной лавке-галерее, где прошла её первая выставка фотографий. Известно, что за столь короткую карьеру, работая в жанре сюрреализма, она создала около пятисот работ. Преимущественно на снимках изображена она сама, однако мы можем встретить и образы других женщин. Так же, как и С. Шерман, Вудмен считают фотографом, исследующим гендерную идентичность. В отличие от Шерман, Вудмен часто снимала себя обнаженной, сочетая жанры автопортрета и ню («Из космоса 2», 1976 г.,

Илл.8) Также как С. Шерман, Ф. Вудмен исследует в своих работах проблемы самопознания, гендерной идентичности, сексуальности, телесности. Как и в случае с Шерман, образ Вудмен постоянно варьируется: она активно использует зеркала, маски, старомодную одежду, съемку в движении, а также возможность «скрыться» в огромном аквариуме, спрятаться за камином или под обоями, отстающими от стены. Создавая снимки, Вудмен использовала долгую выдержку, вращалась вокруг своего тела, тем самым создавая «призрачный» эффект. Её сущность вырывается за телесные границы и растворяется в стенах устаревшего жилища. Самопрезентация Вудмен отличается от привычной фотографии, её снимки — нечто обратное вуайеризму. Как отметила сама Вудмен: «Я показываю Вам то, чего Вы не видите — внутреннюю силу тела»⁴⁸. Чем больше художница растворяет телесные границы, тем больше она пресекает возможность рассмотреть тело. Самопредставление Вудмен похоже на работу, при которой её тело превращается в камуфляж, который сливается с окружающей средой.

Стоит также отметить Ину Левенберг, которая увлеклась фотографией в 1991 году в возрасте 60-ти лет. По словам самой художницы, тема её творчества, казалась очевидной: тема возраста, увядания, старения женщины («Двойной автопортрет», 1993 г., Илл. 9). Однако автор показывает в своих работах противопоставление двух понятий, таких как «старая» и «пожилая». И. Левенберг нашла русское слово «пожилая»⁴⁹ (*pozhilaya*), которое отображает её собственное мироощущение. Прежде всего через это определение художница показывает, что женщина «пожила» жизнь, а не просто обветшала. Фотографический опыт Левенберг показывает, что несмотря на предложенную художником концепцию, нельзя избежать также

⁴⁸ Цит. по: Liu J.-C. Francesca Woodman's Self-Images: Transforming Bodies in the Space of Femininity // *Woman's Art Journal*. 2004. Vol. 25, No. 1. P. 45.

⁴⁹ Loewenberg I. Reflection on Self-Portraiture in Photography // *Feminist Studies*. 1999. Vol. 25, No. 2. P. 401.

интерпретаций, предлагаемых зрителем в соответствии с его мировоззрением.

1.2. Серия «Кадры из кинофильмов без названия» и концепция «мужского взгляда»

К концу 1970-х визуальный характер фотографии способствовал оживленным дискуссиям об изменении восприятия современного опыта, связанного с репрезентацией. Небольшая серия «Кадров» стала полем для дискуссий о проблемах психоанализа и феминизма, а также платформой для теоретических и критических аспектов фотографии. В основном доводы

были сконцентрированы на взаимосвязи фотографии и искусства: неудачный опыт о представлении женщины в кино и массовой культуре, а также терпимость к вуайеризму и фотографическому фетишизму⁵⁰. Эта точка зрения позволяет говорить о двусмысленных подрывах в ранних работах художницы, а именно в «Кадрах». Шерман не только поддерживала эти доводы, но иногда комментировала высказывания, связанные с этим.

Многие исследователи, такие как Артур Данто, Лора Малви, Каджа Сильверман в своих работах о Синди Шерман пишут, что она художница феминистского толка, на примере своих фотографий исследует гендерную идентичность: показывает, что такое «быть женщиной». Но при этом она стремится доказать, что гендерная идентичность — это то, чего нет не только у женщины, но и у мужчины.

В данной серии художница показывает, что девушка на снимках находится в ловушке двойственной роли, зажатой между сексом и насилием⁵¹. «Кадры» фиксируют знаковые моменты, в которых женские роли были сыграны на экране. Как уже отмечалось, одна из особенностей серии состоит в том, что на снимках ощущается чьё-то присутствие, исследователи называют этот эффект «мужским взглядом». Шерман писала о том, что во время создания серии никогда не задумывалась о таком понятии, так как это был способ создания снимков, а именно подражание стилю черно-белых фотографий, который воспроизводит самосознание изображаемых героев, а не знание художницы о феминистских теориях. Стоит учитывать, что «Кадры» сосредоточены исключительно на женских образах, которые встречаются в кино, на их природе, как о заданных наперед, застывших в культурных клише (отсюда и частый в их отношении эпитет «стереотипов»). Автора фотографий волнует и то, как сказывается на судьбах конкретных женщин давление реального мира, требующего эти роли

⁵⁰ Heiferman Cindy Sherman. // MoMA. 1997. No. 25. P. 18.

⁵¹ Danto A. C. Cindy Sherman: Untitled Film Stills, New York, 1990. P. 49.

исполнять⁵². Эта позиция художника объясняет, почему искусство Шерман было с энтузиазмом воспринято феминистскими исследовательницами, считавшими его «неотделимым от анализа и от самой проблемы — феминистской работы в области репрезентации»⁵³. Однако стоит учитывать, что не все интерпретировали творчество художницы в таком ключе, некоторые намеренно «отбрасывали» феминистскую составляющую, говоря о том, что художница делает это лишь для того, чтобы возвести себя в статус «видного мастера».

Значение «Кадров» переосмыслялось в феминистской критике на протяжении многих лет. Анализ этих работ позволяет сделать вывод о том, что за последние десятилетия в исследованиях «места женщины в области репрезентации» произошел сдвиг: во всей сфере дискурса стереотип более не рассматривается как какая-то аберрация масс-медиа, как набор дешевых костюмов, которые женщины могут надеть или отбросить в сторону⁵⁴. С этой точки зрения репрезентация (кинофильмы, реклама и т.д.) предстаёт как часть более масштабного набора приёмов, с помощью которых конструируются персонажи: конструируются как в жизни, так и в кино, поскольку это происходит и в жизни. И если следовать этой логике, женщина и есть не что иное, как маскарад, образ⁵⁵. Этот самый сдвиг описывает Лора Малви: «Изначальное представление о том, что изображения привели к отчуждению женщин от их тел и от их сексуальности, пусть и с сопутствующей надеждой на освобождение и восстановление исходного положения, в итоге обусловило появление теорий, рассматривающих репрезентацию в качестве следа, иллюстрации того, как проблемы, возникшие в результате неравенства полов при патриархальном строе, могут

⁵² Danto A. C. *Cindy Sherman: Untitled Film Stills*, New York, 1990. P. 49.

⁵³ Solomon-Godeau A. *Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman* // Parkett. 1991. № 29. P. 112.

⁵⁴ Краусс Р. *Холостяки*. М., 2004. С. 86.

⁵⁵ Там же. С. 86.

быть перемещены в поле женского»⁵⁶. Примечательно, что отправной точкой, оказавшей решающее воздействие на зарождение последующих дебатов, в которых женщина конструируется как зрелище, становясь пассивным объектом «мужского взгляда», стал текст Лоры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф». В этом эссе можно выделить три главные составляющие:

1) констатация существования различий между ролями, которые играют в кино женщины и мужчины;

2) концепции, согласно которым зрителям кинофильмов присваивают гендерные мужские характеристики, так как структура просмотра кинофильма построена на подглядывании и фетишизме;

3) утверждение, что такое присвоение характеристик обуславливается фундаментальными особенностями психики всех мужчин и женщин, поскольку в неё отражены новые истины о бессознательном конструировании гендерной идентичности, которые выявлены психоанализом⁵⁷.

Некоторые исследователи, такие как Марвин Хиферман, полагают, что изображения серии являются женоненавистническими, так как невозможно представить себе человека, который действительно восхищается женщинами и приходит в восторг от всех снимков серии «Кадров», так как образы женщин в представлении Шерман в большинстве случаев непривлекательны: они расстроены, плачут, растеряны. Однако, стоит отметить, что снимки серии не иронизированы: например, они не интерпретируют клише (образ) женщины в рекламе, все образы серии- это лишь повторение известных стереотипов о женщинах. Так же стоит выделить то, что все роли направляют лишь к лучшему пониманию границ женской

⁵⁶ Mulvey L.A. A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman // New Left Review. 1991. Vol. 188. P.139.

⁵⁷ Mulvey L.A. Visual Pleasure and Narrative Cinema// Screen. 1975. № 13. P. 6–18.

идентичности⁵⁸. Поскольку мы знаем, что на снимках изображена Шерман в качестве модели и актрисы и это не её реальный жизненный опыт, то воспринимаем эти снимки иначе, нежели если бы знали, что на снимках изображены настоящие женщины, оказавшиеся в реальных жизненных ситуациях. Всё это заставляет зрителей думать о содержании и читать их как знаки, а не как простые снимки женщин, которым мы должны сочувствовать. Фактически, Шерман старается стереть с себя все черты индивидуальности, как и в своих образах, чтобы женщины на её снимках казались объективизированными и стереотипными. Этот момент помогает объективно смотреть на образы женщин из «Кадров» и возможно отчасти перестать им сопереживать. Примечательно то, что художница в каждом снимке использует себя в качестве некоего объекта. От фотографии к фотографии она создает «натюрморт», в котором основным элементом является не фарфоровый кувшин или фруктовая чаша, а несчастная женщина. Отсюда следует вывод, что Шерман создает антифотографии, антиавтопортреты. Более того, сама художница не раз указывала на то, что не причисляет себя к фотографам, а так же стоит учитывать, что она не всегда фотографирует только себя. Кроме того, Шерман делает фотографии визуально менее интересными, с целью доказательства того, что содержание намного важнее формы⁵⁹. Само название «Кадры из кинофильмов без названия» подчеркивает парадоксальность серии. Избегая наименования, «Кадры» избегают заголовка, предписывающий определенный путь, который предполагает начало и конец. Назвав так серию художница тем самым лишает женщину на своих снимках какой-либо уникальной особенности. Такое отсутствие детализирования сдерживает память зрителя и ограничивает определенную ностальгию, которая возникает у зрителя при просмотре фотографий. Как бы то ни было, одна из самых важных функций фотографии — это документирование. И глядя на образы, которые создала Шерман, стоит

⁵⁸ Heiferman Cindy Sherman . MoMA, No. 25 (Summer, 1997), P. 19

⁵⁹ Ibid. P. 21.

задаться вопросом, имел ли невероятный успех автора отношение к женоненавистнической объективации женщин, которую воплощают снимки Шерман? По сути, снимки художницы — это мифологизированные образы женственности в проекции патриархального воображения. Безымянные модели серии — объекты мужской фетишизации. Многие исследователи, такие как Мира Шор считают, что при создании серии Шерман пользовалась «мужской камерой». Это некое негативное представление о женщинах «близкое к тому, о чем фантазируют мужчины». Крейг Оуэнс считает, что «зритель, которого работа удовлетворяет, всегда мужчина»⁶⁰, а Надин Леммон приходит к выводу, что Шерман лишь вписывается в уже существующие «стереотипы о женщинах, которые служат для удовлетворения мужских желаний»⁶¹. Благодаря созданию стереотипной серии Шерман быстро стала «наиболее видным художником постмодернизма». Она смогла объединить высокое искусство фотографии (которое выставляется в музеях) и поп-культуру с низкосортными фильмами. Работы художницы связаны с проблемами женского тела, мужского взгляда, «подрыва» феминизма и культурно-социальной конкретизированности. Основная мифологема творчестве Шерман основывается на демифологизации таких понятий, как тело, женственность, мужской взгляд, подчинение. Она деконструирует образы, которые связаны с женским телом, находящимся в рамках патриархальной идеологии для того, чтобы избежать некой субъективности. Идентичность определяется внешностью и модой: женщина всегда должна быть сексуальной, чтобы доставлять удовольствие мужчине. Сами стереотипы вне времени, так как отражают иконографию мифа о женственности, которая установлена патриархальной идеологией. С точки зрения восприятия женского тела фигуры на снимках выглядят

⁶⁰ Kerchy A. THE WOMAN 69 TIMES: Cindy Sherman's «Untitled film stills» // **Hungarian Journal of English and American Studies**. 2003. Vol. 9, № 1. P. 182.

⁶¹ Ibid. P. 183.

гротескными: они создают атмосферу немых, мифологических, женских монологов. Невзирая на это, образы Шерман и представления женственности могут интерпретироваться как умножение патриархальной логики, изувечение женщины, как объекта, ограничение её в роли пассивного, молчаливого, сексуального объекта⁶². Благодаря иконам женственности, исполняющих воображаемых актрис в патриархальном сценарии, Шерман сразу была возведена в статус наиболее существенного постмодернистского художника. Художница связала высокое искусство фотографии, которое выставляется в музеях с второсортными американскими фильмами. Её так же считали приверженцем субверсивного феминизма, так как она сталкивается в своих работах с темой мужского взгляда, женского тела и культурно-социальной конкретизированности женственности, подчинения. Она отображает женские роли и гендерную идентичность как ряд других меньшинств, оставаясь всегда нереальной из-за маргинального расположения в фаллоцентрической истории⁶³. Идентичность всегда определяется внешностью и/или модой: женщина всегда выглядит сексуально, для того чтобы попытаться доставить удовольствие мужчине. Иконография мифа о женственности предписана прежде всего патриархальной идеологией. Стоит обратить внимание на то, что в серии 69 снимков, в которых принудительным образом повторяются образы женственности, при этом в избытке, а именно: макияж, одежда, нижнее белье, игры с сексуальностью, парики с длинными и короткими волосами, накладные ресницы. Можно предположить, что это попытка дестабилизировать искусственную конструкцию женственности, которая расположена в иерархии полов. Например, такую концепцию Анна Керчи называет «бесконечностью зеркал»⁶⁴: Шерман выступает на снимках в качестве модели, образа, и выходит, что она изображает женщину, играющую роль женщины,

⁶² Ibid. P. 186.

⁶³ Ibid. P. 189.

⁶⁴ Ibid. P. 187.

играющая женщину: Шерман фотограф-модель, подражание игры в актрису, воспроизведение образа актрисы из фильмов B-movie. Всё это отображается в одной женщине, которая примеряет на себя эти «модели».

1.3 Творчество С. Шерман и автопортрет на рубеже XX-XXI вв.

В серии «Кадры из кинофильмов без названия» представлены лишь женские образы, которые являются отсылкой к кинематографическим картинам 1960-х годов. На фотографиях созданы образы женщин, оказавшихся в рамках клише: почти каждая фотография показывает одну женщину: женщину на кухне и в спальне, в баре и коридоре. Женщины на

фотографиях Шерман сталкиваются с безумием, одиночеством, изменой, нерешительностью, беспокойством и тоской⁶⁵. Женщины смотрят сквозь полуоткрытые дверные проемы, застигнутые врасплох, застывшие между делом и мыслью. Женщины, которые никогда не смотрят в камеру, но часто поднимают головы к чему-то или кому-то, скрывающемуся за границей фотографии.

Шерман всегда играет перед камерой, пытаясь примерить на себя тот или иной образ. В результате зритель видит разных женщин, оказавшихся в стереотипных жизненных ситуациях. Например, «Без названия № 7» 1977 г. (Илл.10) в котором девушка выглядывает из двери во внутренний дворик, она одета в белую сорочку и чулки. На ней черный парик с короткой стрижкой и очки. В одной руке она небрежно держит коктейльный бокал, второй рукой подтягивает подвязки на чулках. Её поза и выражение лица дают понять, что она недовольна тем, что находится перед ней. В то время как другая женщина на переднем плане сидит в большой соломенной шляпе, прикрывающей её лицо⁶⁶. В целом, можно сказать, что фотография пуста, никто не вторгается в кадр и не пытается нарушить единство композиции. Работа «Без названия №48» 1978г (Илл.11) представляет собой фотографию, на которой изображена девушка, ожидающая, что за ней кто-то придет, она стоит на обочине дороги и смотрит вдаль, рядом находится небольшой чемодан. Снимок создает ощущение ожидания: и зритель и девушка, изображенная на снимке ждут появления кого-то. Все эти образы выбраны не случайно, Шерман показывает стереотипные ситуации, в которых может оказаться любая женщина, независимо от возраста и статуса в обществе. Женщины на снимках художницы невинны и незащищены, иногда чем-то расстроены и смущены, следовательно, любая девушка может найти себя хотя бы на одном снимке из целой серии.

⁶⁵ Heiferman Cindy Sherman. М. Op. cit. P. 16.

⁶⁶ Dorfman E. Mistress of Disguise // The Women's Review of Books. 1985. Vol. 2, No. 11. P. 13–14.

Условия съёмки были разнообразны: художница делала снимки на улице, в офисе, в коридоре, в комнате, в ванной, на пляже, в бассейне. Интересно, что идея названия серии родилась в ходе работы над ней. По словам Шерман, она не хотела давать название фотографиям, потому что это испортило бы их неоднозначность. Поэтому у каждого кадра в серии есть свой номер. Этот принцип присвоения номера художница заимствовала у галереи Metro Pictures: после ее открытия работам присваивались номера, нумерация шла в основном по году создания, но потом всё смешалось и номера стали совершенно произвольными и применялись лишь для идентификации. Шерман использовала тот же принцип и давала номера фотографиям, например, «Без названия №65», и эти цифры могли изменяться по мере того, как она добавляла снимки в серию «Кадров»⁶⁷.

Изначально предполагалось, что художница создаст группу работ, все фотографии которой рассказывают о жизни одной актрисы, поэтому на первых шести снимках она изображена в одном парике белого цвета. Однако, как говорила сама Шерман, она не до конца понимала, какие образы хочет показать. Каждый снимок серии своеобразен – автор стремилась сделать образ «постарше», пытаясь понять, что из этого выйдет. Затем, изображая юную актрису, она пыталась сделать образ моложе. В своих работах Синди Шерман исследовала зрелость на своем опыте, стремясь выяснить социальные и творческие перспективы пожилых и даже старых людей.

Стоит отметить, что в своих работах Шерман не пыталась повторить образ из какого-то конкретного фильма, её не волновало, о чем этот «фильм». Основное внимание художница уделяла разнице возрастов изображаемых ею героев и различию между ними. На момент работы над первыми «Кадрами» Шерман вовсе не думала о продолжении серии, и лишь спустя год решила добавить несколько образов. Каждый раз, когда она инсталлировала какой-либо «Кадр» в группу, она пыталась разрушить ощущение континуума, так как хотела, чтобы все снимки выглядели по-разному. Несмотря на то, что

⁶⁷ Galassi P. Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills. P. 62.

архетипом «Кадров» были именно американские фильмы, в своих работах Шерман пыталась изобразить тип европейских актрис. Художница пыталась создать эффект, когда у снимка нет «оригинала», нет определенного фильма или актрисы, кальку с которой можно было бы уверенно снять.

Однако мнения публики расходились, было много полемики по поводу этой серии: «Порой люди говорили, что могут назвать фильм, стоящий за той или иной фотографией, но на самом деле я никогда не имела ввиду какую-либо конкретную ленту»⁶⁸. Некоторые из персонажей сознательно указывали на влияние какого-либо режиссера или актрисы. Например, «Без названия №13 1980г. (Илл.12) напоминает творчество Брижит Бардо. Именно этот снимок можно отнести к прямой отсылке, а не к копии её образа. «Без названия №16» (Илл.13) заставляет вспомнить Жанны Моро, однако сама Шерман не уверена, что думала именно о её образе в момент создания кадра. На других кадрах из серии можно увидеть знаменитую Софи Лорен «Без названия №35» 1979 г. (Илл.14). Стоит отметить, что на одном из кадров с прямой отсылкой изображена Анна Магнани. На этом прямое «цитирование» заканчивается: во всей серии больше не встречаются «цитаты» из определенной кинокартины или изображения актрисы. Сама художница признавалась, что не хотела изображать всех этих актрис «со стразами», например, таких как Джейн Мэнсфилд и других ей подобных. Шерман стремилась показать европейских актрис, которых не понимал Голливуд⁶⁹. И это очень показательно для творчества С. Шерман, так как выбирая данный типаж художница пыталась избежать стереотипно наигранных образов Голливуда и всё, что связано с американским кинематографом в целом, с целью создания более продуманных образов, представлений о женщине, которые могут встретиться в повседневном жизни.

У Синди Шерман были друзья, которые работали в Barnes & Noble и приносили ей книги с кадрами из фильмов «B-movie». Это были фильмы

⁶⁸ Nilson L. Q&A: Cindy Sherman // American Photographer. 1993. P. 77.

⁶⁹ Galassi P. Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills, New-York, 1997, P. 69

разных жанров и разных эпох — ужасы, немое кино, западно-европейские фильмы. Фотографа в первую очередь интересовали «стоп-кадры» и изображения, при этом самыми любимыми были кадры из фильмов Хичкока. Важной характеристикой творчества художнице является то, что ей не нравились снимки, на которых были изображены сильные эмоции. В большинстве стоп-кадров актёры выглядели милыми, аккуратными, застенчивыми, трогательными, но Шерман интересовали снимки, на которых они выглядели невыразительно. В стоп-кадрах обычно есть переигрывание, так как главная задача режиссера — продать фильм. Художнице это не нравилось, поэтому на страницах журналов и книг она нашла женщин, образы которых не привлекали особого внимания и изобразить их было сложнее.

Шерман подходила к процессу очень скрупулезно и не хотела переигрывать: если изобразить героиню слишком грустной, весёлой или испуганной, то фотография будет выглядеть чрезмерно манерной. Одну из своих работ она назвала «Плачущая девушка» Без названия № 27»1979 г. (Илл.15)⁷⁰. На этом кадре изображена одна из самых сильных и тяжелых эмоций. Лицо девушки «пустое»: она выглядит так, словно уже всё выплакала, и у неё закончились слёзы. Несмотря на то, что в фотографии присутствуют прочие предметы, они не отвлекают внимания от лица таинственной девушки, которую хочется утешить и успокоить.

При создании образа персонажа Шерман обязательно использует прием драматизации: в ее героях кроется некая тайна. Поэтому и возникает желание ворваться в кадр и помочь испуганной или расстроенной девушке. Еще одна важная характеристика творчества Шерман — это то, что ни одно изображение в серии не связано с личной жизнью художницы: это всегда лишь игра. Способ создания фотоснимка такой: Шерман встает напротив зеркала, рядом с которым находится камера, смотрится в него и пытается изобразить эмоцию, которую необходимо увидеть на снимке. Например,

⁷⁰ Ibid. P. 72

чтобы заплакать, она смотрела на отражение и говорила: «Я ненавижу тебя», после чего плакала. У художницы не было четкого плана и полного представления о том, что она хотела бы получить в итоге, поэтому можно утверждать, что ни один из персонажей «Кадров» не был неестественным.

Анализ фотографий всей серию позволяет сделать вывод о том, что есть последовательные снимки в образе одной женщины. Однако это скорее случайность, так как персонажи разных кадров не связаны между собой, они выступают в разных ролях, в разной обстановке и у снимков разный смысловой/эмоциональный посыл. Наиболее сложная группа снимков та, где Шерман пытается изобразить, что за кадром присутствует кто-то еще кроме неё. Например, в левом углу фотографии «Без названия №14» (Илл.16) стоит ломберный стол, который отражается в зеркале. На этом же снимке можно увидеть сигаретный дым, будто кто-то за кадром курит сигарету. Девушка на фотографии с опаской смотрит в сторону, как будто подозревая, что за ней кто-то следит. Таким образом, Синди Шерман заставляет зрителя почувствовать еще чье-то присутствие. Художница в исследуемой серии старалась работать на эффект, где она находится всегда между двумя какими-то действиями.

С развитием рыночной экономики складывается целая эпоха потребителя и потребления. Этот процесс воздействует на представление о мире и на образ жизни в целом. Реклама и кино мотивируют приобретать предметы, которых у нас нет и которые чаще всего нам не нужны. Это целая стратегия, иллюзия выбора: никому не хочется быть просто тем, кем он или она являются. Именно поэтому образы знаменитостей на Западе заменили понятие идентичности. Например, работа «Без названия №83» 1980г. (Илл.17) намекает нам на то, что на снимке изображена девушка, которая скрывается от папарацци: она в очках и прячет лицо, прикрывая его рукой. В руке героиня снимка держит журнал, он раскрыт, поэтому зритель может предположить, что она его только что прочитала и её беспокоит то, что там

написано⁷¹. Женщина выглядит очень смущенной и хочет побыстрее уйти с того места, где она находится. Об этом свидетельствует желание скрыться. Если в других кадрах ощущается желание быть увиденной, то на данном снимке всё намекает на то, художница хотела добиться обратного эффекта. Героиня не ведет с нами диалог, она сосредоточена на себе, она не хочет быть увиденной, не хочет, чтобы её кто-то узнал. Такие противоположные выводы волнуют автора, так как ей было важно показать образы актрис, которые вызовут у зрителей ряд ассоциаций и поспособствуют анализу, который приведёт к чтению внутреннего содержания, а не поверхностного нарратива. Шерман не зря использует разные образы девушек, пытаясь тем самым затронуть проблемы и переживания, а также различные жизненные ситуации, в которых может оказаться любая из женщин. Просмотрев всю серию, не создается ощущения, что на фотографиях изображена одна и та же девушка. От снимка к снимку разные женщины проявляют себя по-разному, но на всех фотографиях мы видим одну единственную, гетерогенную Синди Шерман.

Шерман стала определенным маркером для всех фотохудожников, которые так или иначе соприкасаются с жанром автопортрета. Стоит отметить, что любой фотограф, снимающий в данном жанре, работает под длинной тенью, брошенной Шерман. Например, Дженнифер Далтон в своей работе выделяет 3 ярких фотографов, которые отчетливо показывают, что их работы были сделаны с оглядкой на Шерман. Это такие фотографы, как Никки С. Ли, Энтони Гойколеа и Дэвид Генри Браун-младший. Стоит выделить несколько моментов, которые связывают их снимки с творчеством художницы. Например, Никки С. Ли в своих работах взаимодействует с окружающей средой, вживается в разные социальные слои и роли, перевоплощается в различные роли. В сериях работ, таких как «Проект старших поколений» и «Проект Яппи» Никки С. Ли визуально сливается с расхождениями в субкультуре, указывая на характер идентичности. Эти

⁷¹ Rice S. *Inverted odysseys* : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman. North Miami, 1999. P. 153.

серии характерны тем, что они сняты в стиле «моментального снимка», в стиле «Полароида». Непосредственно привлекает то, что она перевоплощается, играя в маскарад (совсем как Синди Шерман), но усиливает эти образы, выделяя как сложные визуальные элементы маркировки, так и более широкие социальные функции наших культурных границ («Драг-квин (5)», 1997г., Илл.18), («Проект Яппи»(4), 1998г., Илл.19) Несмотря на это, мы чувствуем самоидентификацию, Никки идентифицирует себя с людьми в кадре, ей нравятся играть её роли. Перформативный аспект ее работы требует, чтобы она смотрела за пределы поверхностных маркеров, которые определяют нас, одновременно нападая на эти самые маркировки⁷².

Можно предположить, что «социальная идентичность», которую исследует Никки С. Ли по меньшей мере связана с сознательным выбором одежды, париков и прически, а также с цветом кожи и чертами лица. Здесь сказывается также её азиатское происхождение: ее черты лица четко выделяются в толпе среди группы белых людей. Как уже было сказано, Никки С. Ли делает моментальные снимки, указывая на них дату и время. Здесь можно провести параллель с Шерман, так как несмотря на то, что она снимала не на Полароид, снимки её серий очень похожи на моментальные снимки.

Также можно провести параллель между Шерман и другими художниками, работающими с фотографией, например, Энтони Гоиколея, который по-своему обыгрывает тему костюмирования и наложения макияжа. Основная тема его искусства — это тщеславие, прославление себя. Он показывает нам своё видение мира, и хочет доказать, что его мир лучше. Также в работах мы можем встретить любимую тему художника-подростковую сексуальность⁷³. Он создает сексуально навязчивые образы самого себя в роли мальчика и это вызывает совершенно другие чувства,

⁷² Dalton J. Nikki S. Lee, Anthony Goicolea, David Henry Brown // *A Journal of Performance and Art*. 2000. Vol. 22, No. 3. P. 47.

⁷³Ibid. P. 50.

нежели если брать во внимание женское тело. Однако есть еще один фактор, который влияет на восприятие его работ: по своей ориентации он гомосексуалист и значительная часть его аудитории ценит именно «мальчишескость» в его образах. Здесь складывается прямая параллель с женской сексуальностью в традиционной культуре. Но несмотря на то, что Гоиколея играет несколько ролей, используя свое тело, он четко делает акцент на своем собственном образе. На снимках Э. Гоиколеи дети открываются зрителю в самых разных проявлениях — от милых и наивных «Садовая тачка» из серии «Летний лагерь» 2000 г. (Илл. 20) до ужасающих. «Стрелы» из серии «Сказки» 1996 г. (Илл.21). Фотографии художника имитируют и увековечивают фетишизм в рекламе, моде и музыке, создают атмосферу напряженности и двусмысленности, что мы можем также встретить и у Шерман. Интересен тот факт, что помимо обычного автопортретирования, автор прибегает к использованию метода, в котором все лица участников фотографии заменены на его собственное. К примеру, работа «На следующее утро» 2000 г. (Илл.21).

Также стоит отметить творчество Анны Гаскелл и Джастин Керленд. Эти фотохудожницы показывают невинную диалектику детских фотографий и играют с такими понятиями как «детство» и «сексуальность». Есть некий дискомфорт в сопоставлении детства и сексуальности, и они пытаются в своих работах минимизировать этот эффект восприятия. Женщину гораздо чаще воспринимают как сексуальный объект, нежели мужчину. Это связано с наивностью, невинностью, хрупкостью женского/девичьего тела. Естественно, все эти элементы необыкновенно популярны. В данном случае мы также можем выделить некоторые черты, которые связывают творчество этих фотохудожниц с творчеством Шерман. С. Шерман в своих работах исследует границы сексуальности и хрупкости, желания быть увиденным и желанием защититься от кого-либо. Отголоски её творчества встречаются у Анны Гаскелл и Джастин Керленд.

Говоря об искусстве автопортрета невозможно обойти стороной

японского художника Ясумаса Моримура. Как известно, он создавал свои снимки после С. Шерман и является её последователем. Здесь можно отметить идентичный подход к работе: Моримура перевоплощается в различные образы путём костюмирования и наложения грима. Большинство его автопортретов сделаны вдохновившись известными в современной культуре образами: Мэрилин Монро «Как Мэрилин Монро» 1996 г. (Илл.22), автопортрет Синди Шерман «Без названия №96» — «Моей сестренке: для Синди Шерман» 1998 г. (Илл.23), портрет Фриды Кало «Внутренний диалог с Фридой Кало» 2001 г. (Илл.24)⁷⁴. Отличием работ Моримуры является то, что его автопортреты всегда предстают в качестве прямой цитаты, чего практически нельзя встретить у Шерман. Художник никогда не изображает конкретного человека, мы можем увидеть лишь пародию на уже существующий образ. Чем больше он подражает, тем очевиднее становится что перед нами картинка, имитация. В отличие от Синди Шерман, Моримуро интересуется прежде всего погружение в чужую культуру, а именно западную. Его работы включают анализ глобальной культуры, увиденной с точки зрения человека, воспитанного на восточный (японский) манер. Стоит принять во внимание то, что Моримура играет с прошлым, примеряя на себя образы и делает это довольно шокирующим образом. На некоторых работах можно увидеть прямые цитаты какого-либо произведения искусства. Однако, Моримура также показывает авторское прочтение истории искусств. Создавая свои работы, художник переосмысливает современные тенденции развития искусства и его место в современной культуре⁷⁵. С помощью компьютера он переделывает картины, заменяя собой героев картин. Например, в работе «Рука-другое лицо Дюрера» 2016 г., (Илл.25) мы видим практически точную копию автопортрета Дюрера: поза, свет, одежда, причёска воссоздают образ старинного художника. Однако подмена лица

⁷⁴Kley E. Impersonations: Morimura, Colette, and Dellsperger in Costume // *A Journal of Performance and Art*. 2003. Vol. 25, No. 3. P. 91.

⁷⁵ Tony Godfrey Recent Exhibitions of Contemporary // *Art The Burlington Magazine*. 1992. Vol.134. No. 1068. P. 199.

оставляет смутное, заинтригованное и нечто отталкивающее. В целом, можно сделать вывод, что творчество Моримура является для нашей культуры навязчивым и неестественным. Возможно, это связано с его характерной японской внешностью, так как необычно видеть переосмысление классики в данном варианте.

Глава II. Серия С. Шерман «Портреты старых мастеров» в контексте идей Р. Барта

Шерман получила стипендию в 1980-1990-х годах и поехала в Рим, где должна была ходить по музеям и работать над своим проектом. Но вместо этого она отправилась на блошинный рынок и скупил там бусы, ткани, кружева и прочие недорогие вещи. В конце концов, она создала серию крупноформатных фотографий, которая известна как «Исторические портреты». Кадры из новой серии имеют свой прообраз, иногда несколько. Каждый раз позирует сама художница, даже если ей приходится изображать мужчин. Всё это, безусловно, аллюзии на знаменитые картины.

В этой серии есть снимки, по которым сложно сказать какому автору принадлежит «картина». Критики предполагают, что художница пыталась в своих работах отразить дух эпохи, либо какое-то конкретное изображение. Создавая серию, Шерман пользовалась изображениями музейных каталогов, так и не посетив ни один музей, где представлены знаменитые картины. Как говорила сама Шерман, для неё это б

было принципиально, ведь она создавала аллюзии на работы старых мастеров, а не копировала их.⁷⁶

Данная серия обладает особенным звучанием, если сравнивать ее с другими работами Шерман. В серии представлены мужчины и женщины самых разных эпох, разного возраста и социального положения, причем изображены они несколько странно – со слишком ярким и грубым гримом, с накладными органами – например, с накладной женской грудью, из которой брызжет молоко. Этот прием можно назвать самопародированием, иронизированием, его цель – переосмысление элементов культуры прошлого. Прием распространен в искусстве постмодернизма, автор представляет зрителю пародии на картины великих мастеров прошлого, предлагает увидеть новый смысл, увидеть вульгарность или безобразие, новое настроение в старых, уже набивших оскомину образах.

⁷⁶ Schneider Cindy Sherman: History Portraits: The Rebirth of the Painted Picture after the End of Painting, 2012. P.57

2.1 Живопись в эпоху фотографии

Для творчества Синди Шерман огромное значение имеют прообразы, взятые из классического искусства, поэтому ее серия фотографических портретов «Старые мастера/ Исторические портреты» - это осознанная автором попытка обратиться к классической живописи. Шерман как будто бы задает вопрос и приглашает зрителя поразмышлять над ним, этот вопрос - "Как могли бы выглядеть персонажи классических полотен в наши дни?" Возможно, это происходит потому, что современное искусство зачастую делает из живописи всего лишь объект тогда, как в былые времена она была наделена значимым статусом. Технология репродуцирования подводит к невозвратимости пропадания ауры⁷⁷: означает это то, что дистанция, с помощью которой полотно являлось объектом восторженного лицезрения, меняется на переопределение термина «произведение искусства». В современной культуре этот термин определяется в понятиях не только

⁷⁷Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.,1996 С.24

доступности, но и общественного авторства⁷⁸, которое отсылает к методам бытия произведений в эпоху реди-мейда. Тогда творение искусства лишается тех особых критериев, по которым определяется его подлинность, оно, по словам В. Бенямина, начинает выполнять совершенно новую функцию: его восприятие плавно эволюционирует от эстетики в область политики⁷⁹.

С использованием способов технического тиража уже не представляется актуальным спорить об эстетических критериях произведений искусства. С позиции Бенямина, фотография представляет собой нечто абсолютно новое по отношению к традиционному изобразительному искусству. «Репродуцирующий характер современного искусства заведомо отбирает у произведения его оригинальность, в первую очередь, потому что восприятие выжимает однотипность даже из уникальных явлений, а во вторую. само слово "произведение" подразумевает акт повторения»⁸⁰. Цитируя Бенямина, можно сказать, что «На месте созерцания воцаряется рассеянное восприятие»⁸¹.

Следовательно, уникальность произведений изобразительного искусства становится не культурным вопросом, а историческим. Поэтому серия фотопортретов Синди Шерман и носит название "Исторические портреты". Исторические прототипы подвергаются в ее творчестве оригинальным и новаторским преобразованиям. Рассмотрим их подробнее.

Особый интерес представляет трансформация «Форнарины» 1518-1519 гг., (Илл.26) Рафаэля – «Без названия №205» 1989 г., (Илл.27) - из обольстительной сексуальной красавицы к женщине, которая озабочена лишь тем, каким образом бы удачнее скрыть собственный выдающийся живот. Интересно то, что и живот, и грудь являются здесь накладными частями тела, напоминающие по виду медицинские муляжи. В фотографическом портрете

⁷⁸Бенямин В. Краткая история фотографии. М., 1996, С.86-87

⁷⁹Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М., 1996 С.28

⁸⁰ Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996 С.28

⁸¹Там же. С.29

мы можем наблюдать стилистическое снижение первоначальных деталей картины. Вместо красивого головного убора на голове красавицы мы видим кухонное полотенце, взамен полупрозрачного покрывала - обыкновенная занавеска. То же самое происходит и с другими героями фотографий Шерман. Фотопортрет «Без названия №216» 1989 г., (Илл.28), создан на основе образа Мадонны с младенцем Ж. Фуке. Укутанный ребёнок полностью скрыт от глаз, в отличие от своего пухленького прообраза с Мелунского диптиха⁸². На место символов божественности приходит, опять же, обычная занавеска, а у Мадонны накладная грудь. Темы материнства и восприятия женщины как олицетворения «плодородия» иронически переосмысливаются в работе «Без названия № 225» 1990 г.,(Илл.29), отсылающей к «Портрету Симонетты Веспучи (Аллегория плодородия)», а также образам Мадонн Боттичелли: из обнаженной накладной груди струей брызжет искусственное молоко, лицо героини подобно маске, а глаза словно остекленели⁸³.

Для всех портретов используется грубый грим, что усиливает вульгарность, искусственность и трагический характер образов. Важно отметить, что в процессе проведённых поочерёдно облегчений с картины Вакха исчезают персики, которые размещены Караваджо вместе с виноградом в основе собственного холста: персик – это стандартный иконографический знак точности и правды^{84 85}

Уже упомянутый критик А. Данто пытался в своих работах, посвященных творчеству Синди Шерман, предпринять попытку создать

⁸² Петровская Е. Сгинувшие персики или живопись в эпоху фотографии/журнал «Диалог искусств» №5, 2009, С.90-92

⁸³ Оригинальный портрет Симонетты Веспучи лишен этой религиозной символики.

⁸⁴ Cloutier-Blizzard К.А. Op.cit Для французских искусствоведов два персика на картине Караваджо символизируют мужские достоинства, а их утрата кажется логичной в случае переодевания художницы женщины в мужчину.

⁸⁵ Cruqui J.-P. The Lady Vanishes.- In: Cindy Sherman. P: Flammarion/ Jeu de Paume, 2005. PP.279-280

систему отношений между непосредственным восприятием изобразительного искусства, а также образами-воспоминаниями, которые преобразуют предметы памяти. При том изобразительное искусство в роли источника данных фигур продолжает своё существование. Разумеется, имеет место быть непреодолимое желание зрителя трактовать серию фотопортретов Шерман как несколько неопределенное представление современных людей о живописи предшествующих поколений. Шерман как бы специально сгущает краски для создания подобных представлений, которые при этом отражают не собственно живопись, а, скорее, припоминающих, находящихся аллюзии субъектов, а так же пищу для воспоминаний и сравнений из общего культурного багажа человечества. Получается некая жуткая пародия на форму, порождающая форму искаженную.

Крупнейший американский аналитик искусства Розалинда Краусс предлагает интерпретировать серию фотопортретов Синди Шерман с точки зрения того, что это означает горизонталь. Вертикали портрета находятся в противоречивости с горизонталью, на которой располагаются протезы, стремящиеся вырваться вниз, или олицетворяющие то «низменное», которое не нуждается в изображении⁸⁶. Однако, в этом случае живопись не возможно оградить от элементов постмодернистской интерпретации.

Как искусство воплощается в фотопортретах С.Шерман? Нельзя свести все к отношениям "оригинал - его копия". Прежде чем навязывать зрителю явно существующие отсылки к знаменитым произведениям искусства прошлых эпох, необходимо для начала понять, для чего именно делают отсылки фотографии Шерман. При явных либо не очень аллюзиях в творчестве Шерман, суть и характер первоисточника подвергается преобразованию. Интересны в данном смысле размышления уже упомянутой выше Розалинды Краусс в её трудах "Переизобретение средства", где

⁸⁶Краусс Р. Холостяки. М., 2004. С.106-109

говориться, что сейчас и фотография перестала быть актуальным видом искусства. Поэтому даже в данной области существует возможность возрождения определенного вида искусства и его выразительных средств. Согласно Краусс, средствами такого обновления могут служить только артефакты, которые на данный момент не понимаются как искусство. Например, для нашего времени это могут быть разнообразные медиа-образы, например: графические романы, комиксы, фотороманы, реклама и т.д. Именно таким средством и называет Краусс творчество Синди Шерман, считая, что та изобретает новые средства в сфере искусства⁸⁷. Если под изобретением понимать как некий скачок в какой-либо сфере, то есть разрыв с существующей длительное время традицией, то в серии фотопортретов «Портреты старых мастеров» Синди Шерман, по словам Краусс, изобретает не что иное как изобразительное искусство. Если развить эту мысль, то можно сказать, что американская фотохудожница как бы окружает изобразительное искусство особым контекстом, в котором ее видение, ее новшества становятся прочно слитыми со всеми способами существования изобразительного искусства в современном мире.

Чтобы рассмотреть это положение на конкретном примере, зададимся вопросом: Что же такое "Портреты старых мастеров"? Из чего они состоят? Как мы уже рассмотрели выше, под ними подразумевается некий прототип, основа из мира великих художников прошлого. Но это далеко не все. Синди Шерман, создавая свои фотопортреты, выводит персонажей известных произведений как какое-то застывшее подражательное явление. Помимо этого, стоит также помнить о следующем, это не живописная картина, а фотография, и очень большая. Артур Данто видит в этом три уровня смысла⁸⁸. Скорее всего, это можно назвать даже не уровнями смысла, а типами выразительных средств.

⁸⁷ Краусс Р. Переизобретение искусства. М., 2003. С.105-127

⁸⁸Danto A. Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's History Portraits. – In: Cindy Sherman. History Portraits. With a Text by Arthur C. Danto. New York: Rizzoli, 199/. P. 9.

Интересен тот факт, что для множества собственных фотографий С.Шерман позирует лично. К примеру, происходило это в серии под названием "Кадры из кино без названия", там она, несмотря на переодевания, предстает узнаваемой, предстает самой собой. Иначе происходит в "Портретах". Здесь нарочито используется грубый грим, противоестественные протезы частей тела и явная неряшливость в выборе атрибутов для фотографий. Эффект пародии именно этими средствами и создается: нужно показать, что данные сценки неестественны, разыграны участниками сцены. И конкретно это неестественность, неряшливая игра и будет, по мнению Шерман, характерной чертой современного восприятия изобразительного искусства, именно таким образом живопись и существует в современном обществе, и фотография должна это показать. Получается своеобразная оживлённая картина в одном экземпляре, которая представлена на сцене, и разыграна актерами. Объект изображения на фотографиях Шерман носит лишь условное звание живописи, и эта "живопись" рождает следом за собой ряд интересных переходов, превращений, что, по всей видимости, и было задумано автором, а, возможно, появилось само по себе. Дело даже не в переходах как таковых, а в том, что каждый вид искусства, будь то живопись, фотография либо картина, как - будто перетекает один в другой, и, при том, что они зачастую кардинально различаются, так же способны дополнять друг друга. В современном обществе живопись может бытовать только как этап перехода одного вида искусств в иной вид, это и демонстрирует для нас творчество Синди Шерман, ведь и картина, и фотография - это только последствие попытки воспроизвести некий оригинал, прототип, прообраз. Однако, и то, и другое является формой, имеющей свой изобразительный и выразительный язык. Правда, сегодня такие языки используются скорее как приемы, возможно, потому что искусство уже не служит одной единой конкретной идее. Также стоит упомянуть, что на сценическую площадку выходят непрофессионалы,

именно это и продаёт фотографию, по мере того, как оно изживает себя.⁸⁹. Творчество Шерман- является свидетельством процесса, когда искусство захватывает области, которые к нему не относятся, отсылая к культуре или прямым медиа, чтобы получить от них материал для творчества.⁹⁰.

Следовательно, можно сказать, что герои серий фотопортретов "Старых мастеров" Синди Шерман являются знаками описанного выше "ниспровержения" изобразительного искусства, лишённого всех своих великолепных элементов. Эти персонажи - домохозяйки, трагисты, никому не известные актёры - призваны показать зрителю несоответствие между реальной жизнью и воображаемым искусством.

⁸⁹Беньямин В. Краткая история фотографии.. М., 1996, С. 78

⁹⁰Краус Р. Переизобретение средства.М., 2003. С. 125–127.

2.2. Рецепция классического искусства в творчестве Синди Шерман

В художественном творчестве Синди Шерман важное значение имеет преемственность классического изобразительного искусства. Главное место в этом смысле занимают аллюзии на произведения именитых художников прошлого, реализованные в серии «Исторические портреты/Старые мастера», создававшейся в 1980–1990-е годы.

В данной серии художница оригинально переосмысляет и преподносит художественные формы, законы искусства и его традиции, созданные художниками эпохи Возрождения. Работы данной серии отсылают к формальному уровню искусства эпохи Возрождения, апеллируя к проблеме вертикально ориентированного гештальта⁹¹ в классическом искусстве.

Эти работы Шерман наполнены воссозданными ею из классического искусства знаками, так называемыми «означающими вертикальности», тесно взаимосвязанными с означающими единства гештальта, открытого для зрителя посредством стремления художницы смотреть ввысь, т.е. вертикально, на высокое искусство. В этом нам открывается в первую очередь особый интерес Шерман к акту сублимации, который прячется под

⁹¹ Краусс Р., Холостяки. М., 2004, С.107

обращением к произведениям высокого искусства. Главным из означающих вертикальности является то означающее, которое сформировано разнообразными смыслами такого элемента как рама. Основным значением рамы является то, что она как бы огораживает пространство произведения искусства от мирского, обыденного пространства, зачастую не имеющего формы. Таким образом, произведение искусства становится независимым, самодостаточным. Кроме того, благодаря рамочному контуру форма имеет возможность выражаться в знаках отгороженности и замкнутости⁹².

Лучшими примерами, подтверждающими вышесказанное, могут служить две известнейшие «картины» Синди Шерман: одна отсылает к единственному прототипу, другая – сразу к нескольким. Так, иллюстрацией простой формы выступает интерпретация художницей «Форнарины» «Без названия №205» 1989г. (Илл.27) – портрета любовницы Рафаэля. Другая картина «Без названия № 204» 1989г. (Илл.30) соединила в себе ряд известных портретов кисти Энгра: сидящих мадам Ривьер, мадам де Сенонин и мадам Муатесье, и представляет собой пример второго варианта благодаря своей сложной композиции, можно сказать, нагромождению образов: драпировка, жесты и зеркало вновь и вновь обвивают изображенное тело в головокружительном примере рам в раме⁹³.

Следом идет еще одно означающее, несущее в себе знак «высокого», подразумеваемого в словосочетании «высокое искусство». Это означающее возникает путем трактовки Шерман героев «Старых мастеров», которую она осуществляет, используя накладные части тела, прикрепленные к самому телу или к голове персонажа, тем самым как бы маскируя поверхность полотна подобно маске или занавесу, который можно в любой момент поднять, раздвинуть и увидеть суть. Способность предметов отделяться друг от друга образует особое герменевтическое пространство произведения искусства, в результате чего у смотрящего на картину возникает ощущение

⁹² Там же, С.108

⁹³ Краусс Р., Холостяки. М., 2004, С.108

наполненности увиденного чем-то скрытым, тайным, особым значением, которое способно открываться взору в зависимости от трактовки. Традиции герменевтики дают произведению искусства возможность занять «высокую позицию: это не позиция вертикального по отношению к горизонтальному, но идеального – к материальному или разума – к телу»⁹⁴.

«Исторические портреты» – это игра в цитаты из классической живописи. Здесь определить источники немного легче, чем в «Кадрах», это несколько прообразов. Например, Вакх Караваджо – он совсем как на картинке, это точная имитация, но не всегда так всё просто в этой серии работ.

Например, «Юдифь с головой Олоферна» «Без названия №228» 1990 г. (Илл.31) очевидно, что это Боттичелли, но сходство приблизительное, т.е. это не настолько прямая «цитата», как «Вакх» Караваджо, и многие из картин может быть и не имеют первоисточника. Принцип тот же, что и в «Кадрах»: зрителю кажется, что он знает классическую живопись, но легко находит 10 различий, а на самом деле их будет больше. Таким образом, зритель уверен, что где-то видел эти картины.

Конец 80-х годов является периодом постмодернизма, и именно с ним связываются работы Синди Шерман. Ее творчество – открытие или это возврат к культуре прошлого; в чем специфика ее возврата к этому прошлому. Можно играть в прошлое, в старинное искусство, в классику, но как только к этому прикасаешься, классика возможна только как имитация, только как бутафория. И как только это становится бутафорией возникает еще один очень важный сюжет: классическое искусство уравнивается с китчем.

Широко известна пародия Шерман на Боттичелли «Без названия №228» 1990г. (Илл.32). В данной снимке художница прекрасно передает выражение лица, изображенного на оригинальной картине. Также Шерман профессионально работает с костюмом и гримом, это можно увидеть обратив

⁹⁴ Там же. С.115

внимание на бутафорную голову, которую держит в руках автор. Шерман использует разные приемы при съёмке данной серии. Художница делает это очень красиво, гламурно и тонко, но ни в коем случае не имитируя полностью этих героинь и героев классической живописи. На снимках она не хочет выглядеть красиво (что обычно делают фотографы для гляцевых обложек журналов), она хочет, чтобы эта фоторабота была такой же прекрасной, как и старинное полотно, стать героиней классического искусства, стать гротеском: здесь возникает очень густой, очень пластический грим и много всяких муляжей и протезов, которые она использует и которые она использует как гротесковые.

При первом знакомстве с картинами Синди Шерман из серии «Исторические портреты/Старые мастера» у смотрящего возникает желание находить аллюзии на те или иные работы признанных мастеров живописи. Первая выставка портретов из этой серии прошла в нью-йоркской галерее «Метро пикчерс» в самом начале 1990-го года. Согласно воспоминаниям американского арт-критика Артура Данто, именно подобный поиск прообразов имел место на выставке: «осмотр выставки в Метро пикчерс напоминал сдачу экзамена по предмету «История искусства». Люди говорили: “О, я это видел. Кто же это написал? Я знаю точно – это что, Микеланджело? Нет. Рембрандт? Рафаэль?»⁹⁵. Однако критик отмечает, что желание найти прообраз в любой работе и, тем более, в работах, подобных творчеству Шерман, зачастую обречено на провал.

Вместе с тем критик оставляет полупрозрачный намек на то, что и сама Шерман не всегда сознательно прибегала к использованию аллюзий и вряд ли смогла бы установить все те источники, которые можно найти в ее картинах. Они лишь напоминают зрителю о чем-то, уже виденном им ранее, но при этом являются самодостаточными, самобытными произведениями искусства. Кроме того, важно получить впечатление от всей серии картин

⁹⁵ Петровская Е. Сгинувшие персики или живопись в эпоху фотографии/журнал «Диалог искусств» №5, 2009, С.90-92

Шерман в целом, а не от одной единственной, только так можно ощутить всю силу ее искусства и все те смыслы, которые в нем заложены.

Как бы то ни было, искусствоведы, и критики обычно начинают описывать свои ощущения от тех или иных картин именно путем поиска аллюзий на шедевры признанных художников. Однако, несмотря на это, можно выделить 3 работы, где читается прямая цитата из произведения. К этому числу относятся «Форнарина» Рафаэля, «Богоматерь с младенцем» с Мелунского диптиха Жана Фуке, «Больной Вакх» Караваджо «Без названия №224) 1989 г (Илл.33)

Что касается остальных работ серии, то зачастую на снимке изображено несколько прообразов, так как невозможно соотнести их напрямую с каким-либо произведением искусства. К примеру, кадр «Без названия № 204» 1989 г. (Илл.34) имеет несколько цитат из классической живописи, а именно: портреты мадам Филибер Ривьер, мадам Муатессье и мадам Сеннон, принадлежащие кисти Энгра⁹⁶. А мадонну Боттичелли Без названия №225) (Илл.29) скорее всего осталась бы неузнанной, в частности для тех людей, кто не знаком с творчеством Боттичелли. Однако, мы можем выделить несколько прообразов для данной работы. Несомненно, это были работы Боттичелли, а именно «Мадонна с младенцем (ок.1469-1470), «Мадонна под балдахином» (1493), а также «Алтарь Барди» (1484).

⁹⁶ Петровская Е. Сгинувшие персики или живопись в эпоху фотографии/журнал «Диалог искусств» №5, 2009, С.93

2.3. Серия «Портреты старых мастеров» в свете теории Мифа Ролана Барта

В своих работах Шерман самопародирует и иронизирует. Этот прием распространен в искусстве постмодернизма, автор представляет зрителю пародии на картины великих мастеров прошлого, предлагает увидеть новый смысл, увидеть вульгарность или безобразие, новое настроение в старых, уже набивших оскомину образах.

Например, в образах мадонн разных эпох Шерман постоянно стремится показать их неестественность, их наигранное отношение к детям, к процессу вскармливания грудью, что выражается в использовании искусственных протезов и накладок, делающих грудь слишком выраженной, со слишком ярким соском, причем автор даже не пытается скрыть накладную деталь: делает ее выпуклой, намеренно заметной, яркой. Цель такого приема – зритель должен наткнуться взглядом на эту деталь, рассмотреть тщательно, удостовериться в наигранности происходящего.

Еще одним бросающимся в глаза приемом является грубый, резкий грим, который нанесен так непрофессионально, что становится ясно: это сделано специально, нарочито.

В серии фотопортретов Синди Шерман можно выделить три отдельные линии – образы Мадонны, образы светской дамы и образы мужчин в старинных одеждах или драпировках.

Так, Мадонна в Красном «Без названия № 223» 1990г. (Илл.35), представленная на этой фотографии, кроме накладной груди, из которой вскармливается пластиковый пупс, имеет такой «кривой» грим, что его не постеснялись расположить прямо на незакрашенных бровях. Отношение Мадонны к младенцу, которого она кормит, показано в положении губ, несколько даже брезгливом, выражающем неуверенность в необходимости этой процедуры, а также в касании рук, которые едва поддерживают куклу, так, что кажется, будто эта Мадонна скоро отнимет ребенка от груди и положит его прочь от себя.

А вот Мадонна с золотыми волосами «Без названия № 225 (Илл.36), у которой Шерман отняла не только настоящую грудь, дав ей протез с возможностью изливать из него белесую жидкость, но и зрение: глаза ее подернуты/закрыты бельмами, она не видит ничего, и кормит пустоту, сцеживает свое молоко, которым надо накормить младенца, в пустоту. Нос Мадонны, загримированный с помощью грубой и бросающейся в глаза накладкой, и брови, нарисованные поверх собственных бровей художницы, явно диссонируют с ярко-золотыми роскошными волосами, что показывает, как убивает себя слепой верой в своего младенца эта Мадонна, принеся свою красоту и молодость на алтарь деторождения.

Другой образ Мадонны «Без названия №222» 1990г. (Илл.37) еще более страшен – это постаревшая, одинокая Мадонна, старая женщина с огромными отвисшими грудями, которая безвольно и обреченно сидит полуобнаженная. Младенца давно нет, и ее женская сущность, единственное, что у нее есть, уже никому не нужна, потому и грустна эта женщина, при этом огромные груди ее явно полны молока и готовы поделиться им с кем-то. На это указывают яркие розовые соски. Она стремится отдать хоть кому-то свои старые груди, изуродованные странными полосами, отвисшие и слишком большие для нее и для ее возраста, для всей ее фигуры: седина странно и жалко прикрыта кружевными воротниками.

Еще одна Мадонна «Без названия №225» 1989 г. (Илл.27) изображена беременной, то есть, готовящейся к появлению на свет младенца, который высосет из нее жизнь и сделает ее опустошенной, слепой и потерявшей молодость. И сейчас, еще беременная, она уже обречена – об этом говорят ее потерянный взгляд, измученное лицо и глаза, а также огромная, одутловатая грудь, уже отяжелевшая от молока и уже готовая к кормлению.

Наконец, в качестве кульминации образа Мадонны Шерман представляет зрителю мадонну «Без названия №216» 1989г. (Илл.38) в полный рост – молодую и сосредоточенную на процессе приближения младенца к груди. Однако ужас этого портрета в том, что не только накладная грудь и грубый грим обезображивают еще молодую женщину, но и постепенное разложение, старение, которое уже охватило ее: следы заметны на голове, на лбу, на других частях лица. Страшные морщины и наросты обезображивают ее прекрасный лоб, работа говорит о том, что женское естество не должно замыкаться только на деторождении и на функциях кормления младенцев, на жертвование себя всей материнству.

Шерман изображает так же и женщин (не Мадонн), тех, кто не занят непосредственно процессом деторождения или вскармливания. Однако и они вынуждены сосредоточиться исключительно на поддержании своей красоты и сексуальности, что нелепо и даже грустно, ибо некоторые из них созданы для интеллектуальной жизни. В ее «Без названия №216» 1889г. (Илл.38) в волосах героини на снимке уже давно седина, ее лицо стареет, и она не выглядит особенно сексуальной, однако ее накладная грудь молода и упруга, ее одеяния прозрачны, а соски едва прикрыты кружевом, так как она нужна только для того, чтобы радовать мужчину, быть усладой его глаз и тела, в то время как ее интеллект, который кроется в ее сединах и в сосредоточенном выражении лица, ее начитанность (о чем говорит толстая книга в руке) вовсе не представляют ценности.

Образы мужчин в серии «Исторические портреты» так же стилизованы и грубо загримированы, как и женские. Например, Вакх сидящий в позе

атлета, загримирован так, что зритель видит сиреневые тени и усталое лицо стареющего красавца и жуира, уже утомленного своей ролью, но все еще продолжающего играть ее. При этом даже грязь под его ногтями говорит о том, что ему пора уже прекратить игру, успокоиться и найти себе место в жизни. Для Шерман данный образ – показатель того, что время и старость берут свое, и от этого не уйдет ни мужчина, ни женщина.

Необходимо отметить, что зачастую Синди Шерман изображает и персонажей, которые не были никогда никем изображены, то есть выдуманы автором, но тщательно вписаны в антураж определенной эпохи, стиля, положения в обществе и возраста. Здесь просматриваются другие, не менее важные постмодернистские приемы: прием игры, принцип зрительского/читательского сотворчества и неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков, фрагментарность.

Например, в работе «Без названия №213» 1990г. (Илл.39) перед нами дож со спелой хурмой в руках Шерман показывает одновременно и молодого и старого человека, утомленного жизнью и грустного. Взгляд его устремлен вдаль и несчастен, а рука, сжимающая плод, нерешительна, что придает легкий меланхолический флер его образу.

В серии снимков «Исторические портреты» Синди Шерман применила типичный для искусства постмодернизма прием одновременного обращения к двум адресатам: с одной стороны, к интеллектуальной элите, которая понимает сущность культурного кода всех предшествующих эпох, которая может быть отражена в том или ином произведении постмодернизма, и с другой – к простому зрителю, который может считывать только наиболее простые культурные коды, дающие почву для интерпретации. Причем фотохудожница делает это с особым цинизмом, «срисовывая» картины с репродукций, то есть, изначально не собираясь обращаться к первоисточникам, изучать тему, погружаться в нее. Она демонстрирует, что намеренно хочет пройти путем обывателя, который никогда не пойдет в

картинную галерею, поэтому воспримет классическое искусство в отрыве от него самого, вне его критериев, черт и особенностей.

В основе концепции серии «Исторические портреты» лежало стремление воспроизвести старинные полотна и собственные образы в таком виде, в каком их могли бы представить или даже воссоздать обыватели, люди, которые не могут или не хотят прикоснуться к классическому искусству. Поэтому она ориентировалась на альбомные репродукции и открытки, которые не способны качественно и полноценно передать ни цвет, ни свет, ни особенности мазка художника, и которые изначально держат зрителя как бы на расстоянии от настоящего произведения. Таким образом, целью проекта стала возможность создания таких фотографий или иллюстраций, которые могут быть воспроизведены любым желающим, в любое время и в любом месте.

Таким образом, в этой серии классическое искусство подвергается постмодернистскому переосмыслению, и автор словно бы задается вопросом: а нужно ли оно современному человеку, если он не знает подлинников, образы которых Шерман предлагает в своей серии фотографий, если ему не отличить копию картины старинного мастера от подделки, от придуманного образа.

Шерман в своих работах анализирует и проецирует миф, подобно Ролану Барту, выступает в роли мифофотографа: демистификатора мифа, демификатора.

Оказаться во власти мифа, значит, купить некий товар, сверток, поддаться на уговоры продавца. Продавец называет товар, а покупатель, даже не заглянув под обертку, принимает его название, удовлетворяется приманкой («покупается» на неё)⁹⁷. Более «специализированный» анализ этого феномена опирался бы на понятия «означаемого» и «означающего» или на понятия формы и содержания. Означающими являются материальные компоненты составного целого, при помощи которых складывается каждый

⁹⁷ Barthes R. Mythologies, New-York ,1972, p.109-15

знак. Содержание, которое располагается на уровне формирования идей и выражается единицами, очерченными при помощи означаемых⁹⁸.

Миф есть речь, лишенная полемичности. Миф – это идеология, выхолащивание из знаков истории и последующая реконструкция этих знаков как «примеров», в частности примеров универсальной истины или законов природы. Миф прокрадывается в самое сердце знака, чтобы преобразовать историческое в «естественное» – нечто безальтернативное, объяснимое лишь тем, что «просто так устроено»⁹⁹.

Под «обёрткой» остается означающее: материал, обуславливающий означаемое уже самой своей артикуляцией. Возможно, что продолжение работы под этим чехлом – будь то работа над или с означающим – призвано преградить путь множеству непостоянных и перетекающих друг в друга означаемых или, напротив, поощрить такое перетекание и даже способствовать ему. Для создания подобной преграды в романах и кинофильмах необходим реализм: каждому означающему должно соответствовать одно и только одно означаемое¹⁰⁰. И наоборот, смешение и распространение всегда привлекали художников-антиреалистов (или, как их называли раньше, авангардистов)¹⁰¹.

Шерман обращается в своих работах к Искусству, т.е. проявляет очевидный интерес к наиболее открытой и ясной разновидности акта сублимации. Уже сам термин «высокое», дополняющий и изменяющий «искусство», указывает на то, что корни этого эффекта сублимации следует искать в устремлении взгляда ввысь, к плоскости вертикального, открывающей смотрящему поле гештальта¹⁰². И работы Шерман из серии «Старые Мастера» создают означающие, которые отсылают к превозносимой

⁹⁸ Краусс Р. Холостяки, М., С.76

⁹⁹ Barthes R. Mythologies, New-York, 1972, p.244

¹⁰⁰ Coward R., Ellis J, Language and Materialism. London, 1977, P.43-44, 47

¹⁰¹ Barthes R. Mythologies, New-York, 1972, P. 257

¹⁰² Краусс Р., Холостяки., М., 2004, С.107

высоким искусством форме, – означающие вертикальности, переплетающиеся с означающими единства гештальта.

Глава 3. Серии С. Шерман «Сексуальные картины» и «Ужасы» в контексте теоретических идей Ю. Кристевой

3.1 Мотивы кукол и манекенов в фотоискусстве второй половины XX века

На протяжении всего 20 века мотивы кукол и манекенов занимали заметное место в искусстве. Однако об актуализации данной темы в большей мере можно говорить со второй половины 20 столетия, когда вступает в свои права постмодерн.

Во второй половине 20 в. можно говорить о существенных трансформациях в культуре, которые привели к трансформациям внутри искусства. Искусство постмодернизма основано на переориентации с художественного произведения на процесс его создания; от автора оно стремится к массовой аудитории, от вербальности переходит к телесности, жесту, ритуалу и невербальному общению. Нельзя не сказать о возрастающей роли компьютерных методов производства артефактов, достаточно явно свидетельствующих о том, что современное искусство стремится не к подражанию жизни, а к тому, чтобы представлять собой данную жизнь, посредством формирования игрового, альтернативного типа личности¹⁰³.

Здесь речь идет об ориентированности постиндустриальной культуры и искусства на мир, связанный с воображением, сновидениями, бессознательным, поскольку именно это и соответствует таким аспектам, как

¹⁰³Резникова О. И. Реалистическое изобразительное искусство в контексте культуры постмодерна современной России // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XXXIV междунар. науч.-практ. конф. № 3(34). Новосибирск: СибАК, 2014. С.128–129.

хаотичность, абсурдность, эфемерность, постмодернистская картина мира в целом.

Искусствоведами осуществляется рассмотрение постмодернизма в качестве нового художественного направления который отличается от неоавангарда тем, что он возвращается к красоте как к реальности, к таким ценностям, как повествовательность, сюжет, мелодия, гармония (речь идет об итальянском трансавангарде и гиперманьеризме, французской свободной фигуративности, немецком новом экспрессионизме, американской «Bad painting» (плохой живописи)).

Мотивы кукол и манекенов в конце XX века приняли форму репрезентации фрагментированного человеческого тела, а также игр с куклами. Здесь также можно говорить о выходе на первый план аспектов игровой ситуации и интерпретации. Мотивы кукол и манекенов в искусстве 20 века пережили своего рода эволюцию, в частности, сначала проявилась сама тенденция игры, однако затем игровые мотивы усиливаются¹⁰⁴.

Для этого существовали определенные причины. В первую очередь, для эстетической программы постмодернизма требовалась выраженная связь с прошлым, изжившие себя культурные формы, в частности, модернистская, выступают в качестве основы, материала для того, чтобы создавать новые произведения, находить новаторские решения в сфере искусства. Именно поэтому художники 20 века заметно увлекались сюрреалистическими мотивами. Также следует сказать о глобальных проблемах человечества, которые сильно влияют на развитие искусства, а именно, специалисты говорят о всемирной моде на пластическую хирургию, распространении технологий генной инженерии, создании новых видов оружия и новых методах ведения войны. Это как раз приводит к обесцениванию человека, утрате значимости личности в ходе исторического процесса, его начинают «отождествлять» с куклой, марионеткой, которой руководит «кукловод».

¹⁰⁴Волкова А.В. Сюрреалистическая традиция репрезентации куклы в актуальном визуальном и медийном искусстве. Артикульт. 2016. 21(1). С. 34.

Специалисты указывают на то, что искусство постмодерна развивалось под влиянием современных технологий, цифровой мир становится частью повседневной жизни, вследствие чего художники получают широкий арсенал творческих методов. Именно с этим обстоятельством и связано то, что появился так называемый медиаарт, медиаискусство. Под данным термином понимают искусство, которое основано на гибриде жанров, для его создания используются новые технологии: цифровая фотография, компьютерная графика, компьютерная анимация, 3D печать, видео-игры, биотехнологии, роботехника и др.¹⁰⁵. Кроме того, медиаискусство использует проекторы, виртуальную реальность, иные приемы, дающие возможность преодоления границ, так рождается новое пространство взаимодействия между художником и зрителями.

Что касается мотива куклы, манекена в фотоискусстве и искусстве 20 века, то он обретает связь с массовой культурой, развивался он под воздействием СМИ, рекламы на человеческую личность. За счет новых технологий личность современного человека сильно изменилась. Виртуальное общение меняет представление о коммуникации и общении, например, человек и его собеседник — это своего рода виртуальные тела, фактически проекции или цифровые куклы-двойники. Эта тема обыгрывалась многими художниками 20 века, в частности, Т. Оурслером, который занимался созданием уникальных медиакукол, состоящих из проекций лица на материальные предметы (речь идет о коврах, диванных подушках, опрокинутых креслах и т.п.).

Мир массовой культуры задает человеку собственные стандарты, однако несет для личности определенные опасности. А именно, здесь мы говорим об утрате собственной идентичности, превращении человека в объект манипуляций.

¹⁰⁵Там же. С. 35.

Синди Шерман занималась посредством использования мотивов кукол и манекенов разработкой проблемы идеальных моделей жизни, ролевых моделей поведения человека. Ею создавались фотографические серии на основе анализа стереотипов о роли женщины в современном обществе. Шерман осуществляет использование эмоционально сильных образов для критической оценки ситуации, разрушения новоявленных тифов.

Мотив кукол и манекенов ярко проявился в творчестве чешского режиссера, художника, сюрреалиста Яна Шванкмайера. Он использовал мотивы кукол и манекенов для того, чтобы раскрыть тему страха личности перед превращением в марионетку, современный человек скорее превращается в часть социальной машины, в ее «винтик». Художники 20 века остро переживали данный кризис человеческой личности, ее одиночество в мире бездуховности и обезличенности.

Художники и фотохудожники 20 века обращались к мотивам куклы и манекенов, используя достижения и творческие находки сюрреалистов, однако происходила их интеграция в структуру новых актуальных дискурсов постмодерна, связанных в большей мере с воздействием технологий и новых медиа на современную реальность. Например, выдающийся чешский режиссер Ян Шванкмайер и Синди Шерман являются наследниками сюрреалистической традиции. Они использовали художественные приемы и стратегии сюрреализма, в частности, речь идет о черном юморе, эстетике ужасного, намеренной игре с психоанализом. Эти художники занимались исследованием социальной среды и внутреннего мира человека. Во многих случаях именно темные, пугающие стороны нашего существования были сюжетом их работ.

Творчество художников 20 века, использующих мотивы кукол и манекенов, можно охарактеризовать в качестве непрерывного диалога с великими художниками-сюрреалистами: в частности, речь идет об аллюзиях на «Трубку» Р. Магритта, образах знаменитой человека-птицы М.Эрнста и т.п. И совершенно не случайно, что Шванкмайер и Шерман увлекались

искусством и теорией сюрреализма, использовали мотивы творчества С. Дали. Эти работы неизменно шокируют сознание зрителя. Частым мотивом в такого рода работах является эротика, которая также широко представлена в сюрреализме. Также следует сказать о влиянии на этих художников фильма Л. Бунюэля «Золотой век», сюрреалистических фотографий. В частности, в «Золотом веке» (1930) человека заменила имитация человека – движущееся платье, которое тащили на вешалке так, что край его волочится по полу, будто бы самостоятельно. В творчестве С. Шерман представлены более сложные взаимодействия художника с сюрреалистической традицией, основанных на переосмыслении сюрреалистических принципов репрезентации куклы.

Можно привести высказывание Ю. Кристевой относительно кукол Шванкмайера: «куклы сразу распознаются как гуманоид и очевидно состоят из неживой материи, являются одновременно субъектом и объектом, настаивание на материальности марионеточного является средством для Шванкмайера подчеркнуть фундаментальную инаковость куклы, свойственного ей ни живого, ни мёртвого статуса»¹⁰⁶. Данное высказывание является актуальным для всего визуального искусства второй половины 20 века, где используются мотивы кукол и манекенов.

Ю. М. Лотман в статье «Куклы в системе культуры» отмечал, что «специфика куклы как произведения искусства заключается в том, что она воспринимается в отношении к живому человеку, а кукольный театр — на фоне театра живых актеров. Поэтому, если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера. Она становится изображением изображения»¹⁰⁷. Это высказывание Лотмана также отражает многие аспекты эстетической программы тех художников, которые использовали мотивы кукол и манекенов в своем творчестве.

¹⁰⁶Андреева Е. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины 20 века. СПб., 2011. С. 78.

¹⁰⁷Лотман Ю. Куклы в системе культуры // Ю. Лотман. Избранные статьи: в 3-х тт. Таллин: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. С. 377–380.

Подобного рода состояние было описано З.Фрейдом в статье «Жуткое». И действительно, куклы Шванкмайера, Шерман, других художников часто являются источником тревожных чувств, они могут шокировать, очевидно только одно, что они не могут оставить равнодушными.

Важно подчеркнуть, что в творчестве Шерман куклы обладают не только самым разным обликом, образом и характером, но с технической позиции их также отличает удивительное и уникальное разнообразие.

В конечном итоге можно заключить, что все персонажи и объекты в художественном мире мастеров 20 века подчинены так называемой самобытной идее кунсткамеры — это эклектичное собрание удивительных, аномальных предметов. Здесь также можно говорить о своеобразном «искажении реальности», что в значительной мере было заимствовано из эстетической парадигмы сюрреализма.

Также в фотоискусстве 20 века при разработке мотивов кукол и манекенов использовалась техника коллажа, когда соединяются парадоксальные и несовместимые детали. Кроме того, здесь играет роль разрушение нарратива, полное нарушение логики. Все строится на нарушении повествовательной логики, разрушении стереотипов. Происходит актуализация своеобразного мотива игры.

Куклы Шерман, Шванкмайера носят столь жуткий характер не только по причине их внешнего вида, имеет значение способ съемки, дающий возможность представления данных кукол как существ одушевленных.

Согласно замечанию, В. Мазина, «существуют такие психические расстройства, когда человеку кажется, что он марионетка, что им управляют, что он автомат. Эту идею Фрейд с Лаканом проясняют как то, что в человеке есть страх, что он может оказаться автоматом. Марионетка, центр управления которой вынесен в Другого». Страх обрести в кукле живого человека или обнаружить механизм внутри себя — вот, что интересует

художников, и эта тема становится лейтмотивом для многих творцов 20 века, равнодушных к мотиву кукол и манекенов¹⁰⁸.

Куклы в искусстве 20 века подвергаются таким действиям, как деконструкция, мутация, деформация. Техника коллажа особенно органично вписывается в репрезентацию мотивов кукол и манекенов и способствует расширению смыслового контекста сюжета. Семантический коллаж дает возможность эстетического обыгрывания пары противоположностей «живое» – «мертвое», создания сложносоставных объектов, усложнения дискурса.

Наконец, фетишизация объектов у Шерман и Шванкмайера является также наследием сюрреализма, основным принципом в подходе к выбору предметов. Куклы, а также их отдельные части, бытовые предметы, манекены обретают статус полноправных персонажей и героев. Благодаря им происходит создание уникального художественного мира.

Подводя итог вышесказанному, следует отметить, что в творческих практиках 20 века образ куклы обладает дополнительной семантической нагрузкой, а интерес к сюрреализму можно рассматривать в качестве успешной попытки переосмысления неразрешенных в течение века исторических вопросов, событий и проблем нового времени.

Для каждого художника мотив кукол и манекенов имеет собственную значимость. Если Ян Шванкмайер использует данный мотив, чтобы формировать собственный стиль, то Синди Шерман акцентирует внимание на теме социальной и гендерной идентичности, а Тони Оурслер обращается к изощренным психологическим экспериментам.

Мотив кукол и манекенов позволяет не только исследовать вечные проблемы социального и культурного характера, но и с новой позиции рассмотреть проблемы воздействия массового производства и средств массовой информации на самосознание современного человека. Подобное

¹⁰⁸Мазин В. Техника и призраки: Виктор Мазин о «жутком» у Фрейда [Электронный ресурс]. Теории и практики. 2014. Режим доступа: <http://special.theoryandpractice.ru/unheimlichkeit>

расширение границ проявляется и в самом образе куклы, которая по-прежнему представляет собой семантический коллаж, использовавшийся сюрреалистами, но превратившейся в фото и медиаколлаж. Эта трансформация не изменила его сути – соединения разных семантических пластов в одном объекте — но позволила добиться значительного усиления эмоционального эффекта. Куклы Синди Шерман, Яна Шванкмайера и Тони Оурслера возвращают нас к «жуткому», но заставляют переживать этот эффект с новой силой. Таким образом, специалисты совершенно справедливо говорят о мутации сюрреалистической традиции репрезентации куклы в их творчестве, а сама кукла выступает в качестве анимированного персонажа, существующего в параллельной реальности¹⁰⁹.

Использование мотива кукол и манекенов в искусстве и фотоискусстве 20 века предполагает не воссоздание идеальных форм человеческого тела, а актуализацию эстетики жуткого, безобразного и пугающего, вызывающее у зрителя шок.

Через образы кукол и манекенов художники занимаются исследованием проблемы психологии, поведения человека. Особый интерес для них представляет феномен человеческого сопереживания, способность «читать чужие мысли», а также проблема раздвоения личности. Роль зрителя при встрече с куклой подразумевает не пассивное созерцание, а способность воспринимать, сопереживать и сочувствовать ей. Заметим, что художник может намеренно создавать кукол с лицом, лишенным некоторых его частей – глаз, носа, рта¹¹⁰.

В 1975 году был окончен короткий черно-белый немой фильм «Одежда для кукол» (Dolls Clothes). Фильм был сделан, когда Шерман была студенткой отделения гуманитарных наук в Государственном колледже

¹⁰⁹ Brehm M. The Body and its Surrogates. Rotterdam, 1996. P. 135.

¹¹⁰ Tribe M. New Media Art/ Introduction // Brown University Wiki: Art, Technology and Culture Colloquium 2007. [Electronic resource]. Access: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/New%20Media%20Art%20-%20Introduction%20-%20Mark%20Tribe%20-%20Brown%20University%20Wiki.pdf>

Буффало в Нью-Йорке, где она училась между 1972 и 1976 гг. Этот фильм стал первым использованием образа куклы в ее творчестве.

Фильм начинается с кадра, показывающего обложку книги, которая украшена цветочной рамкой и фотографическими очертаниями женщин, носящих старомодные шляпы и одежду. В книге слева фотографическое очертание молодой женщины (Шерман) в нижнем белье, размещенной в ячейке под этикеткой «кукла» (DOLL). Справа под этикеткой «одежда» (CLOTHES) пластмассовые кластеры, содержащие очертания различных образов. «Кукла» выбирает одежду, сгруппированную по категориям, таким как «школа» или «повседневное». Одевшись, она оставляет книгу и переходит на смежную поверхность, показывающую расческу, косметику и другие аксессуары. Кукла проверяет свою внешность в зеркале, прежде чем пара больших человеческих рук войдет в кадр, снимет одежду с куклы и разложит все по соответствующим кластерам. Вынужденно оставшись только в нижнем белье, кукла, кажется, чувствует себя неполноценной. Книга закрывается. В течение фильма многократные очертания переодевания куклы в различных позах выстраиваются в линию через кадр. Шерман первоначально построила книгу, показанную в фильме «Одежда для кукол», вырезав изображения одежды и чисел из фотобумаги.

В интервью 2006 года Шерман разъяснила некоторые детали фильма: «Когда я была подростком, я сделала небольшие рисунки всей своей одежды, и каждое воскресенье ночью я анализировала свой школьный образ...»¹¹¹. Писатель и куратор Кэтрин Моррис оценила «Одежду для кукол» в контексте более поздней карьеры Шерман: «Вместо того, чтобы делать фильм, в котором она фактически появляется, Шерман приняла решение сделать автобиографический фильм представлениям ее подростковых лет»¹¹². Синди Шерман в этом фильме раскрывает тему познания себя и своего тела

¹¹¹Волкова А.В. Сюрреалистическая традиция репрезентации куклы в актуальном визуальном и медийном искусстве. С. 39.

¹¹² Там же. С. 40.

подростками, поднимая проблему самоидентификации — ключевую проблему в искусстве сюрреализма и искусства XX века в целом, которая в пубертатный период становится наиболее острой. Шерман не случайно выбирает именно куклу для воплощения этой проблемы: с помощью куклы человек реализует свои желания — ей можно управлять. В фильме куклой руководит рука, которая возвращает ее в книгу, не дает вырваться из пространства и насладиться изначально выбранным платьем. Образ руки — метафора родителя: зачастую именно так взрослые критикуют внешний вид подростка, который стремится выйти за границы предложенного ими образа.

Работая почти всегда с постановочной фотографией, Шерман продолжает исследовать, как построена идентичность, как поведение и работа формируют концепции пола, при этом вновь обращаясь к образу куклы.

В фильме «Синди, кукла моя» («Cindy, the Doll is mine»), созданном как самостоятельный комментарий к работам Синди Шерман, как реминисценция на тему «куклы» у художницы, показано взаимоотношение художника и модели — здесь художник отражает происходящее с моделью, представляющую эту самую «идеальную проекцию». Образ модели в фильме явно отсылает нас к сюрреалистической кукле. Бинт на ее руке словно бы напоминает о подвижности и хрупкости, а также и потенциальной потере конечности. Создается ощущение, что бинтовая повязка вот-вот спадет, обнажив вместо девичьего локотка механический шарнир — и здесь перед зрителем неминуемо возникают образы кукол Ханса Беллмера.

Постмодернисты воспринимают сюрреалистическую эстетику как свою еще и потому, что осознают себя внутри напластований автоматического письма культуры — в толще уже созданных историй, в безвыходной протяженности и тесноте многократно пересобранных образов. И фрустрация, телесная скученность, ощутимая в произведениях Шерман, может быть связана с отсутствием выхода к неискаженной реальности, с невозможностью прорыва на свободные территории из этих мощных пластов

уже погибших и снова обросших плотью образов. Образы кукол и манекенов Синди Шерман — это не просто «жуткие» подобия человека, но копии копий, которые с каждой новой серией подвергаются фрагментации, приводящей к почти полному их разрушению¹¹³.

3.2 Серия «Сексуальные картины» и теория отвратительного Ю. Кристевой

Концепция отвратительного Ю. Кристевой имеет огромное значение для развития постмодернистской эстетики, так как она нетрадиционно трактует основные эстетические категории и понятия, актуализируя феномен отвратительного и безобразного.

Согласно данной эстетической теории, искусство должно реализовать функцию приближения к тому, что сложно называть — это ужас, смерть, увядание, кошмар и бессмыслица. Этим проблемам посвящена книга Ю. Кристевой «Власть ужаса. Эссе об отвращении». Основой этой концепции является постмодернистская трактовка теории катарсиса.

Задача искусства состоит в отвержении низменного, очищении от скверного. В каком-то отношении искусство замещает религию. Если то, что является физически отвратительным, организм отторгает через рвоту, иные физиологические процессы, то искусство занимается отторжением мерзкого, однако для этого ему необходимы духовные аналоги физических спазмов. В концепции Кристевой можно говорить о противопоставлении аристотелевского очищения через сострадание и страх подобных аффектов физиологического толкования катарсиса¹¹⁴.

¹¹³ Смолянская Н. В. Между эротическим и «жутким»: куклы Синди Шерман // Артикульт. 2012. 6(2). С. 1–10.

¹¹⁴ Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 27.

Таким образом, современное искусство выполняет функцию выявления универсальных механизмов субъективности, на которых зиждется смысл и власть ужаса. Путем демонстрации отвратительного искусство занимается выполнением рентгена ужаса, выступает как его означающее и код. В присвоении священного права ужаса основывается апокалиптический характер власти искусства. Речь идет не о сопротивлении ужасу, но его заклинании, извержении отвратительного: выработке, уяснении отвратительного и освобождении от него через искусство.

Кристевой было осуществлено выстраивание своего рода феноменологии отвратительного, она предпринимает попытку выявления его структуры, основываясь на сентенции «каждому Я — свой объект, каждому Сверх-Я — своя мерзость»¹¹⁵. Здесь она говорит о противостоянии гнусности «Я», но одновременно здесь реализуется функция предохранения и защиты его через конвульсивную разрядку, крик, тошноту. Кроме того, Кристева говорит о расположении мерзкого на границе небытия и галлюцинации, той реальности, которая, если не признавать ее, может привести к уничтожению личности.

Отвратительное и отвращение являются предохраняющими перилами, приманкой культуры. Самой элементарной архаической формой гадкого является отвращение к пище, и одновременно к навязывающим ее — это родители; рождение собственного «Я» происходит из тошноты.

Следующей ступенью отвратительного является содрогание перед трупом и смертью — это «предел мерзости», идентификация с которым может даже вызвать оцепенение и обморок. Далее, мерзким является то, что приводит к нарушению идентичности, системы, порядка, в этом смысле отвратительный характер присущ двусмысленным имморальным преступлениям; при этом аморальность, которая открыто презирает закон через бунт, может носить величественный характер¹¹⁶.

¹¹⁵ Там же. С. 29.

¹¹⁶ Там же. С. 31.

Кристева также говорит об особой роли отвращения к своему Я, самому себе, что есть проявление кризиса нарциссизма, это есть фундаментальная нехватка, предшествующая бытию объекта и воплощающая его. Нехватка приводит к пробуждению воображения.

Кристева предпринимает попытку исследования механизма становления эстетического. Как она полагает, для индивида, который оказался в катастрофическом пространстве существования и заблудился в нем, искусство есть единственное средство самосохранения.

Через выстраивание собственного языка, в произведении искусства происходит припоминание пережитого ужаса, наступает ощущение удовольствия от этого ужаса. Гадкое и отвратительное является не объективным, а выступает в качестве границы двусмысленности, здесь смешиваются суждение и аффект, знак и пульсация. Тогда происходит преодоление границ означаемого — ужаса — речь идет о спасении художника через эстетическую терапию. Кроме того, Кристева говорит о кристаллизации творческого «Я» в эстетическом бунте против ужаса. Отвращение — катарсис — творческий экстаз — именно так выглядит творческий процесс.

Далее уместно задаться вопросом относительно того, как происходит превращение ужасного в возвышенное. Наличие многочисленных фобий, страхов — это метафоры нехватки, фетиши позволяют их заместить. То есть, художник является жертвой фобий, прибегающей к метафорам, чтобы не умереть от страха, но обрести воскресение посредством знаков.

Таким образом, согласно Кристевой, культуру продуцирует субъект отвращения, который преодолевает ужас и отвращение через механизм символизации¹¹⁷.

Именно это и представлено в серии С. Шерман «Сексуальные картины». Через откровенно отвратительные и безобразные образы Шерман преодолевает страх перед ужасным, то есть, это репрезентация творческого

¹¹⁷ Там же. С. 44.

процесса в понимании Ю. Кристевой. «Сексуальные картины» Синди Шерман — это очередной этап в ее творчестве. Эта серия появилась в самом начале девяностых. Серия погружает зрителя в рефлексию художницы относительно проблем современности. Для создания серии она использовала только модели людей, манекены. Ею был осуществлен заказ по каталогам различных учебных пособий для медицинских учебных заведений, причем и «мужчин», и «женщин». Речь идет о цельных манекенах, а также копиях отдельных частей человеческого тела. Шерман сама дорабатывала эти манекены, занималась раскрашиванием их в различные цвета, приклеивала различные объекты, чтобы сделать манекены максимально непривлекательными.

По своей откровенности эти снимки приближаются к порнографии, однако в данных работах нет и тени эротической привлекательности. Но это и не входило в ее эстетические задачи. «Возможно, в этом есть что-то инфантильное» — говорила Синди Шерман. Согласно всем законам теории отвратительного Ю. Кристевой, Шерман чувствовала наличие наивно-детского влечения к тому, что вызывает исключительно чувство отвращения. Ее сексуальные картинки являются попыткой эстетического исследования тех или иных предметов, чтобы понять причину возникновения этого чувства отвращения.

«Сексуальные картины» Шерман — это полноценное исследование понятий сексуальной объективации и гротеска. Нельзя не сказать о влиянии традиций сюрреализма на эти работы. Розалинда Краусс отмечала, что «Сексуальные картины» сопоставимы с сюрреалистическим прототипом — это фотографии такого мастера 20 века, как Ханс Беллмер¹¹⁸.

Манекен у Шерман имитирует людей, что дает возможность художнице представления человеческой жизни. Здесь мы видим противопоставление идее человека стандартизированной копии тела: манекен отрицает, что индивидуальность и духовная глубина могут

¹¹⁸ Краусс Р. Холостяки. М., 2004. С. 110.

существовать. Также на манекенах уже есть отпечаток смерти. Как мы уже отмечали ранее, в теории отвратительного Кристевой уделялось особое внимание страху смерти, который художник преодолевает посредством творчества, репрезентации смерти.

Например, в одной из работ из серии «Сексуальные картинки» кукла-манекен на фотографии полностью собрана за исключением области половых органов, которые Шерман оставляет пустыми, так происходит создание зияющего отверстия, которое показывает полый интерьер. Это представление не может не вызывать чувство отвращения. Вместе с тем, в этой работе Шерман акцентирует внимание на проблеме вырождения человека в пустую раковину, вещь. Для дискурса постмодерна эта проблема всегда имела особое значение.

В другой работе из той же серии Шерман идет еще дальше, обращаясь к вопросам гендерной и сексуальной проблематики, которая стала для нее традиционной. На снимке «Без названия №263» 1992 г. представлена кукла, имеющая облик гермафродита: на одной фигуры располагается мужской таз, а на другой — женский, а рядом лежит «оторванная» голова. На примере данной работы можно говорить о проблеме невозможности дифференциации половой принадлежности, о пересмотре традиционных подходов к проблеме гендерной идентичности в творчестве С. Шерман. Посредством изображения тела, которое одновременно есть и мужчина, и женщина, Шерман вступает в борьбу против социальных и сексуальных стереотипов, разделения, «создавая вид уменьшения, которое предназначается, точно, чтобы запятнать их значение, вместо того, чтобы овеществить его, или лучше, создать значение себя, как запятнаное»¹¹⁹.

Также весьма показательной является работа «Без названия №250» 1992г., где у куклы голова старухи, укороченные ноги и таз, на который наклеены волосы, а изнутри тянется посторонний предмет. Эта кукла одновременно вызывает и ужас, и рефлекссию относительно увядания

¹¹⁹ Краусс Р. Холостяки. М., 2004. С. 113.

человеческого тела. Женственность и красота — это вещи преходящие и весьма хрупкие, о чем нас заставляет задуматься С. Шерман. Анализируя работу в контексте концепции отвратительного Ю. Кристевой, мы видим, как художник через создание шокирующего и пугающего своей безобразностью образа как бы преодолевает страх перед смертью, старением. Вместе с тем, здесь можно выявить и еще одну важную для Шерман идею о том, что к женщине в обществе сложилось потребительское отношение; при этом «клеймо» сексуального объекта сохраняется за женщиной практически до конца жизни. Так Шерман снова выходит на диалог со зрителем на животрепещущую для нее тему гендерного неравенства.

Таким образом, серия «Сексуальные картины» может рассматриваться как последовательная репрезентация теории отвратительного Ю. Кристевой. Через создание пугающих, деформированных и отвратительных образов Шерман преодолевает низменное, акцентирует внимание на проблеме неравенства. Данной серией Шерман пытается показать, что в современном социуме женщина превращается в объект похоти, при этом ей отказывается в самореализации и подлинном развитии. Как следствие, происходит существенная деформация этого женского образа. Через пугающие образы Шерман демонстрирует негативные изменения. В работе «Без названия №264» 1992 г., маска на кукле символична, она показывает, что современное общество погрязло во лжи и притворстве, что всем приходится соответствовать чужим ожиданиям и представлениям. В результате происходит утрата индивидуальности.

Серия снимков «Сексуальные картины» вызвала волну негодования у зрителей и критиков. Но, тем не менее, ей удалось обратить внимание на проблемы репрезентации женщины в искусстве и ее места в социуме.

3.3. Рефлексия о женственности и цене красоты в серии снимков

«Ужасы»

В 1994–1996 годах Шерман представляет «Ужасы и сюрреалистические картины», в которых обращается к теме сказок. И здесь вновь сюрреалистическая эстетика Ман Рэя, Сальвадора Дали и Ханса Беллмера оказывается близкой Синди Шерман. Самая впечатляющая работа серии, «Без названия № 315» (Илл.), представляет собой лицо-маску, вместо глаз на котором зияют щелки, а под подбородком, украшенным ртом с обнаженным рядом зубов просматривается предплечье с кровавым порезом. Сама голова растет из какой-то кожистой материи, на которой расположился чудовищный искусственный глаз. Эта фотография иллюстрирует «жуткое», изображая не просто мертвеца, но мертвую куклу, символизирующую «гибель лика, конечность бесконечного»¹²⁰.

Женственность и красота в концепции Шерман — это то, что способно быстро увядать. Шерман актуализирует проблему страха перед смертью, увяданием, бросая вызов современному обществу, где царит культ вечной молодости и стандартизированной красоты. Подлинная женственность в понимании Шерман — это нечто более сложное, чем, как полагает художница, это принято понимать в современном обществе. Женщина в обществе поставлена в такие условия, что она вынуждена следовать определенным стереотипам, ее загнали в жесткие рамки. Шерман рассуждает

¹²⁰ Андреева Е. Ю. Все и ничто: символические фигуры в искусстве второй половины 20 в. СПб., 2011. С.258.

о проблеме потребительского отношения к женщине и ее красоте, женственности. Через создание пугающих, эстетически отвратительных и безобразных образов художница стремится заставить зрителей вместе с ней поразмышлять об этой проблеме, изменить взгляд на культ вечной молодости и красоты, принять факт неизбежности увядания, а в конечном итоге, неизбежности самой смерти¹²¹.

Например, в работе «Без названия № 173» 1986 г. (Илл.), тема увядания, тлена создается за счет достаточно реалистичных и пугающих образов насекомых, паутины. Эта работа, несомненно, шокирует зрителя, ведь это подлинный протест против жизни, это олицетворение смерти, столь пугающей и отталкивающей. Манекен, лежащий на земле, только усиливает это эстетическое внутреннее восприятие.

Удивительный контраст представлен в работе «Без названия № 153» 1985 г. (Илл.). Это контраст между цветущей и насыщенной травой, сочным зеленым цветом и совершенно безжизненным манекеном со «стеклянным» взглядом. Подобный контраст наводит на мысли относительно дуализма жизни и смерти, цветения и увядания. В природе все эти процессы являются взаимосвязанными. Шерман подчеркивает, что смерть и угасание неизбежны, поскольку они есть часть жизни¹²². Художница будто бы призывает зрителя принять этот дуализм, смириться с его существованием, не отрицать очевидное и, что самое главное, не бояться смерти. Кроме того, стоит обратить внимание на правильность черт лица на данном снимке — несмотря на безжизненность, оно сохраняет свою красоту. Так Шерман выходит на новый уровень осмысления проблемы настоящей подлинной красоты и женственности. И действительно, а может женственность и красота, будучи частью природы, не могут исчезать, и даже в этом увядании и безжизненности возможно отыскать нечто прекрасное?

¹²¹ [July](#) M. Cindy Sherman: Untitled Horrors, New York, 2013. P. 46.

¹²² [July](#) M. Cindy Sherman: Untitled Horrors, New York, 2013. P. 58.

В целом, Шерман часто прибегала к приему контраста, сочетания несочетаемого, чтобы продемонстрировать свой протест против сложившихся норм, предрассудков и традиционных представлений. Каждая ее работа — это своего рода бунт, это шок, переворачивающий сознание, и неизбежно призывающий к размышлению, погружению в себя, к пониманию того, что на этих контрастах выстраивается вся человеческая жизнь. Например, в работе «Без названия № 175» 1987 г., а также «Без названия №190» 1989 г. При этом категории красоты, уродства, безобразного и возвышенного для С. Шерман весьма относительны, что еще более сближает ее с эстетической позицией Ю. Кристевой.

На наш взгляд, эта серия создана с яркой репрезентацией эстетических принципов сюрреализма. Каждая работа Шерман — это своего рода поток сознания, шокирующий своей откровенностью диалог со зрителями. Реализуя принципы сюрреализма, Шерман отказывается от контроля со стороны разума, от традиционных эстетических, моральных принципов. Согласно ее позиции, для истинного сюрреалиста все традиционные эстетические программы не имеют значения, поскольку он не нуждается в фильтрах. Подлинный сюрреалист обладает способностью идеального высказывания своих идей и мыслей по мере того, как они возникают в сознании. Образ идеального сюрреалиста — это художник, который никогда не останавливается долго, чтобы зафиксировать свои мысли, поскольку эта остановка может привести к прерыванию чистого «состояния», канала, тогда как канал — это и есть основа сюрреализма¹²³. Этот чистый канал сюрреализма выполняет задачу соединения мысли и действия. Те художники, которые владеют данным каналом, являются подлинными сюрреалистами. Здесь также идет речь о том, что сюрреалист снимает все психологические преграды, освобождает свой творческий потенциал полностью для достижения наибольшего уровня производительности. Это мы как раз и видим в серии С. Шерман.

¹²³ Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб., 2003, С. 63

Эта серия работ Шерман отождествляется с эстетикой «освобождения». Все здесь основано на вере в наличие творческого акта и момента, абсолютно свободного. Искусство сюрреализма — это, в первую очередь, состояние разума и духа, тогда как форма здесь не имеет глобального определяющего значения, что и демонстрирует С. Шерман. Шерман стремится поддержать непрерывность перемен, к тому, чтобы расширить концепцию момента до статуса моментальной революции, которая шокирует и одновременно преображает зрителя ¹²⁴.

В течение многих лет и с впечатляющей последовательностью Синди Шерман поднимала вопросы фундаментальных проблем человеческого существования, раз за разом открывая новые возможности для репрезентации. Эта серия фокусируется на ужасах и гротеске, а также на проблеме смерти, увядания, гендерных ролей и стереотипов, женственности и цене красоты. Смотря на работы Шерман, понимаешь, что существуют определенные структуры, являющиеся выражением подлинного смысла бытия. Шерман выполняет особую миссию — соединяет обыденную и высшую реальность, то есть, проводит чистый поток сознания, без фильтрации.

¹²⁴ [July](#) M. Cindy Sherman: Untitled Horrors, New York, 2013. P. 62.

Заключение

С самого начала своей карьеры С. Шерман примеряла на себя множество ролей для того, чтобы раскрыть сущность всюду проникающих стереотипов и подвергнуть критическому анализу образные представления СМИ, кино, моды, классической живописи. Творчество С. Шерман, таким образом, может рассматриваться как инструмент для преобразования социального сознания. Рассмотрев творчество Синди Шерман, а также других фотохудожников, мы пришли к выводу, что Шерман повлияла не только на определенных фотохудожников, занимающихся автопортретами, но на искусство постмодернизма в целом.

Проанализировав творчество С. Шерман в контексте идей гендерной теории искусства, мы пришли к выводу, что ее работы критически переосмысливают концепцию «женского», сформировавшуюся в современной культуре. Кроме того, следует отметить, что творчество С. Шерман и его интерпретации, предложенные кураторами, арт-критиками и искусствоведами, оказали значительное влияние на последующее изучение места женщины в сфере репрезентации.

Нами был проведен сравнительный анализ работ женщин-художниц, таких как К. Каон, Ф. Вудмен, Н. Годин, А. Гаскел, И. Левенберг, Д. Керленд и снимков Синди Шерман. Выявлена специфика и подход к созданию снимков, а также общее и различия в методике автопортретирования. Также нами была исследована серия работ С. Шерман «Портреты старых мастеров» в контексте теории «мифа» Ролана Барта. По мысли Барта, оказаться во власти мифа значит «купить» некий товар, даже не удосужившись заглянуть под обертку. Рассмотрев снимки из серии «Портреты старых мастеров» в контексте концепции «мифа», мы пришли к выводу, что в работах нет самостоятельного персонажа перед нами лишь последовательность означающих. Более подробный анализ помог интерпретировать этот феномен через понятия «означающего» и «означаемого».

В ходе написания работы были проанализированы теоретические идеи Ю. Кристевой, центральной из которых является концепция «отвратительного». Мы пришли к выводу, что своими снимками Шерман поднимает острые социальные вопросы, путем фокусировки на отвратительном и неприятном. При этом она затрагивает темы красоты, и тоже время смерти, тему женственности и тему увядания. Благодаря сериям «Ужасы» и «Сексуальные куклы» становится очевидно, что Шерман без прикрас и лести пытается показать окружающую нас действительность.

Список использованной литературы:

1. Андреева Е. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины 20 века / Е. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 78-85
2. Андреева Е. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины 20 века. СПб., 2011. С. 78 – 258

3. Барт Р. Мифологии, М., 1996. С. 244
4. Беньямин В. Краткая история фотографии.. М., 1996, С. 78 – 87
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М., 1996 С.24 - 29
6. Волкова А.В. Сюрреалистическая традиция репрезентации куклы в актуальном визуальном и медийном искусстве. Артикульт. 2016. 21(1). С. 34 – 40
7. Джеймисон. Ф.. Постмодернизм и общество потребления. СПб., 2000., С.8
8. Дианова В.М. Постмодернизм как феномен культуры. СПб., 2003. С.125-130.
9. Краусс Р. Переизобретение средства. М., 2003. С.105-127
10. Краусс Р., Холостяки. М., 2004, С.76 – 115
11. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 27 – 63
12. Куклы в актуальном визуальном и медийном искусстве / А.В. Волкова // Артикульт. 2016. 21(1). С. 3-25
13. Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998., С. 160.
14. Лотман Ю. Куклы в системе культуры // Ю. Лотман. Избранные статьи: в 3-х тт. Таллин: Александра, 1992. Мазин В. Техника и призраки: Виктор Мазин о «жутком» у Фрейда [Электронный ресурс]. Теории и практики. 2014. Режим доступа: <http://special.theoryandpractice.ru/unheimlichkeit>
15. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. <http://media.ls.urfu.ru/519/1362/3095/3022/2112/>
16. Петровская Е. Сгинувшие персики или живопись в эпоху фотографии/журнал «Диалог искусств» №5, 2009, С.90 – 93
17. Петровская Е. Сгинувшие персики, или живопись в эпоху фотографии. Диалог искусств № 5, 2009. С. 91 - 92

18. Резникова О. И. Реалистическое изобразительное искусство в контексте культуры постмодерна современной России // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XXXIV междунар. науч.-практ. конф. № 3(34). Новосибирск: СибАК, 2014. С.128–129.
19. Смолянская Н. В. Между эротическим и «жутким»: куклы Синди Шерман // Артикульт. 2012. 6(2). С. 1–10.
20. Сулейманова А.С. . Постмодернизм: история термина и его толкования // Постмодернизм в литературах Азии и Африки. Очерки. - СПб., 2010. - С. 7 – 18
21. Baker G. Photography's Expanded Field. October, Vol. 114 (Autumn, 2005), PP. 120-140
22. Barthes R. Mythologies, New-York ,1972, p.244
23. Barthes R. Mythologies, New-York ,1972, p.109 – 257
24. Brehm M. The Body and its Surrogates. Rotterdam, 1996. P. 135.
25. Cantz Hatze. Cindy Sherman: A Play of Selves. 2007. P. 61
26. Cooke Lynne. Culture and Commentary. The Burlington Magazine, Vol. 132, No. 1046 (May, 1990), PP. 378-399.
27. Coward R., Ellis J, Language and Materialism. London, 1977, P.43 – 47
28. Cruqui J.-P. The Lady Vanishes.- In: Cindy Sherman. P: Flammarion/ Jeu de Paume, 2005. PP.279-280
29. Dalton J. Look at Me: Self-Portrait Photography after Cindy Sherman. A Journal of Performance and Art, Vol. 22, No. 3 (Sep., 2000), P.47
30. Dalton J. Nikki S. Lee, Anthony Goicolea, David Henry Brown // A Journal of Performance and Art. 2000. Vol. 22, No. 3. P. 47 – 50
31. Danto Arthur C. Cindy Sherman: Untitled Film Stills, New York, 1990, p.47 – 49
32. Danto A. Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's History Portraits. – In: Cindy Sherman. History Portraits. With a Text by Arthur C. Danto. New York: Rizzoli, 199/. P. 7-10

33. Dorfman E. *Mistress of Disguise* // *The Women's Review of Books*. 1985. Vol. 2, No. 11. P. 13–14.
34. Galassi P. *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*, New-York, 1997, P. 4 – 72
35. Heiferman M. *Cindy Sherman* . MoMA, No. 25 (Summer, 1997), P. 18 – 21
36. Heiferman M. *Claude Cahun* // MoMA. 1997. No. 25. P. 16 - 17
37. July M. *Cindy Sherman: Untitled Horrors*, New York, 2013. P. 46 - 62
38. Kerchy A. THE WOMAN 69 TIMES: Cindy Sherman's «Untitled film stills» *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, Vol. 9, No. 1, FEMININITY AND SUBJECTIVITY (Spring, 2003), p. 181 – 189
39. Kley E. *Impersonations: Morimura, Colette, and Dellsperger in Costume* // *A Journal of Performance and Art*. 2003. Vol. 25, No. 3. P. 91.
40. Kismaric S. *Self-Portrait: The Photographer's Persona, 1840–1985*. MoMA. 1985. No. 37. P. 5.
41. Lacan J. *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, London, 1982, p.189-190
42. Liu Jui-Ch'i *Francesca Woodman's Self-Images: Transforming Bodies in the Space of Femininity* *Woman's Art Journal*, Vol. 25, No. 1 (Spring - Summer, 2004), PP. 26-31
43. Loewenberg I. *The Reflection on Self-Portraiture in Photography* // *Feminist Studies*. 1999. Vol. 25, No. 2. P. 400 – 401
44. Loughery J. *Short takes*. *Woman's Art Journal*, 1991. Vol. 12, No. 1. P. 56.
45. Munhall E. *Whistler and Montesquiou: the butterfly and the bat*. Frick Collection. New York and Paris, 1995. P. 42.
46. Mulvey L.A. *A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman* // *New Left Review*. 1991. Vol. 188. P.139.
47. Mulvey L.A. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*// *Screen*. 1975. № 13. P. 6–18.
48. Nilson L. *Q&A: Cindy Sherman* // *American Photographer*. 1993. P. 77.

49. Oberhuber A. Claude Cahun: contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux // Dalhousie French Studies. 2009. Vol. 86: Litteratures francophones: Mythes et exotismes à l'ère de la mondialisation. P. 163.
50. Rice S. Inverted odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman. North Miami, 1999. P. 153.
51. Schneider Cindy Sherman: History Portraits: The Rebirth of the Painted Picture after the End of Painting, 2012. P.57
52. Silverman Kaja. The Epistemology Of Cindy Sherman , New York, 2000, p.38
53. Solomon- Godeau A. Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman// Parkett, №29 (1991), p.112 – 113
54. Sussler B. An Interview with Cindy Sherman. BOMB, No. 12, Photography in Fashion/Writing from Central America (Spring - Summer, 1985), PP. 30-33
55. Tribe M. New Media Art/ Introduction // Brown University Wiki: Art, Technology and Culture Colloquium 2007. [Electronic resource]. Access: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/New%20Media%20Art%20-%20Introduction%20-%20Mark%20Tribe%20-%20Brown%20University%20Wiki.pdf>
56. Tony Godfrey Recent Exhibitions of Contemporary // Art The Burlington Magazine. 1992. Vol.134. No. 1068. P. 199.
57. Wilder K. E. "Geneviève Élisabeth Disdéri" // Oxford Companion to the Photograph., 1997. P. 36.
58. Williamson Judith. Images of 'woman', Screen, 24 (6). pp. 25
59. Wilkerson Wendi D. Cindy Sherman. Material Culture, Vol. 43, No. 1 (Spring 2011), pp. 128-130