

И.М. Сахно

*доктор филологических наук,
профессор кафедры теории и истории культуры РУДН
irinasachno@mail.ru*

НОВАЯ ОПТИКА ВЗГЛЯДА: «УРОДЦЫ» ДИАНЫ АРБУС

В статье предпринимается попытка рассмотреть фотографическое наследие Дианы Арбус в контексте визуального преодоления и трансформации нормы. Интерес к аномалиям, калекам и уродцам как апробированная тема культурного андеграунда обретает в творчестве фотохудожницы новый семиотический статус. Апеллируя к фильму Тода Броунинга «Уродцы» (1932), в котором кинорежиссер вывел группу актеров с физическими отклонениями, Арбус создает свою галерею «уродцев», в которой пытается преодолеть стереотипы поп-сознания по отношению к Другим, непохожим на большинство людей. Отказываясь от вуайеризма и позиции наблюдателя, фотохудожница устраняет дистанцию между собой и персонажами, визуально трансформируя представления о травматическом опыте и норме. Фронтальность и содружество с портретируемыми снимают всякое напряжение и чувство брезгливости, потому что снимок анфас генетических уродов, прямота нарративного высказывания напрямую указывает на их автономную нормальность. Новая оптика и честный взгляд автора на увиденное позволяет зрителю переосмыслить само понятие изъяна, которое фиксируется с помощью фотокамеры и беспристрастного взгляда Арбус.

Ключевые слова: Диана Арбус, уродцы, аномалия, травма, инаковость, визуальная трансформация, новая оптика

This paper describes the photographic heritage of Diana Arbus in the context of visual overcoming and transformation of the norm. Interest in what most people would call outcasts, misfits and freaks as an accepted theme of the underground culture finds a new semiotic interpretation in the artist's work. Inspired by Tod Browning's cult horror movie *Freaks* (1932), which featured an array of marginalized physical disabilities, Arbus creates her own freaks gallery, in which she tries to overcome the stereotypes and prejudices in perceiving the Otherness. By refusing classic voyeuristic position of the observer, the artist shortens the distance between the Author and the Character, transforming the visual notions and icons of traumatic experience, decomposing the concept of the norm. Strong personal relationships between the artist and her models remove any tension and moral disgust. The full-face photos of the freaks and strong narrative author's statement indicate models' autonomous normalcy. Arbus' particular regard allows the viewer to rethink the very concept of flaw, which is fixed with the camera and the artist's imperturbable common sense.

Keywords: Diane Arbus, freaks, anomaly, trauma, otherness, visual transformation, new optics

Постановка проблемы

Известная американская фотохудожница Диана Арбус исследовала современный мир 60-70-х годов XX века с позиции маргинального персонального высказывания. Отвергая глянец и гламур, она фиксировала человеческие аномалии (уродцев и калек, трансгендеров и гомосексуалов, микроцефалов и людей с синдромом Дауна), преодолевая стереотипы поп-сознания по отношению к Другим, непохожим на большинство людей. Эта тема возникает в творчестве Арбус не случайно. Особое влияние на нее оказал фильм Тода Броунинга «Уродцы» (1932), снятый по мотивам рассказа Тода Роббинса «Шпоры», в котором кинорежиссер, рассказывая о бродячем цирке, вывел группу актеров с физическими отклонениями, отобрав для съёмки настоящих маргиналов: сиамских близнецов, карликов, гермафродита, бородатую женщину и многих других. Морально-этическое послание автора было понятно: люди-уродцы нравственно чище и душевно красивее обыкновенных людей, одержимых завистью и страстью к наживе. Однако Америка отвергла столь откровенное

И.М. Сахно *Новая оптика взгляда:
«уродцы» Дианы Арбус*

художественное высказывание автора с элементами хоррора, который впервые снял этические табу на демонстрацию физических аномалий в кино. Лишь в 1961 году фильм становится культовым и вписывается в новые вызовы нонконформистской эстетики. Броунинг создал тот вектор размышления, который будет воспринят представителями европейского андеграунда. Арбус как провокатор и проводник маргинального и табуированного манифестирует себя в особом взгляде, который как «оптическая структура надзора и наказания, дисциплины, воспитания и эмансипации» [Кампер, 2010, с. 61] обнаруживает присутствие Другого.

«Фотограф уродцев»: преодоление телесных границ

Анализируя многообразное фотографическое наследие Дианы Арбус, можно выделить две важные стратегии репрезентации персональных историй. Во-первых, это интерес к аномалиям, калекам и уродцам как апробированная тема культурного подполья. Он проявлен на уровне новой фотографической оптики. Во-вторых, по справедливому замечанию Сьюзен Зонтаг, «все, кого фотографировала Арбус, – аномалии: мальчик перед парадом в поддержку войны, в канотье, со значком «Бомбить Ханой»; Король и Королева бала пенсионеров; тридцатилетняя с чем-то чета, лежащая на шезлонгах у себя на лужайке; вдова, одиноко сидящая в своей загроможденной спальне» [Зонтаг, 2013, с. 52]. Они не понимают, что они – аномалии, потому что не осознают свою некрасивость, проживая судьбу аутсайдеров. Аномальность простых людей, которую фиксирует фотограф в риторике портрета, также впечатляет, как и физические уродства, представленные в галерее маргинальных персонажей. Исторически сложившиеся представления о телесной норме, когда всякое отклонение от нее рассматривалось как нарушение красоты и духовного совершенства человека, в творчестве Дианы Арбус претерпевают изменения. Со времен античности древнегреческое понятие «калокагатия» (греч. *καλοκαγαθία*, от *καλός* – прекрасный и *ἀγαθός* – хороший, нравственно совершенный) рассматривалось как синтез внешнего и внутреннего и основное условие гармонии, пропорциональности и красоты человека. Ненормативное тело считалось проявлением телесного и духовного уродства. Любое отклонение от нормы маркировалось, по наблюдению У.Эко, как явление «отвратительное, ужасное, омерзительное, неприятное, неприглядное, нелепое, ужасающее, мерзкое, непристойное, <...> уродливое, уродское <...>» [Эко, 2008, с. 4]. Эти люди долгое время подвергались жесткой социальной изоляции, а вокруг них существовало множество предрассудков и страхов. Начиная с XVI столетия, физические аномалии перестали считаться приметой дьявола и низших духов. К 1742 году в Санкт-Петербурге по указу Петра 1 была собрана тератологическая коллекция Кунсткамеры, которая насчитывала 46 экспонатов – «монстров»: людей и животных с физическими аномалиями. Они стали объектом пристального изучения ученых-антропологов, так возникла наука об уродствах – тератология, целью которой стало изучение и научное объяснение физических изъянов.

В Викторианскую эпоху в Европе приобретает особую популярность «цирк уродов», который вскоре становится очень прибыльным бизнесом для его организаторов. Как правило, «уродов» – политически корректное слово сто лет назад, либо активно использовали, заставляя участвовать в каком-либо представлении, либо выставляли как музейные экспонаты на цирковом помосте. Обычно их было десять, отсюда и название – Ten in One. Особую популярность приобрели разного рода кунсткамеры. Американская выставка «Pickled Punks» (буквально: «маринованная дрянь») представляла собой демонстрацию заспиртованных увечных животных и детей, их эмбрионов и татуированной кожи. Зрители таким образом удовлетворяли простейшие базовые потребности наряду с едой и сном – испытывали страх и после «комфортного ужаса» возвращались в зону домашнего покоя и уюта. Самым прославленным цирковым менеджером в XIX веке стал Ф.Т. Барнум, который первоначально открыл для себя Тома Тамба (прозвище, аналогичное русскому «мальчик-с-пальчик»), развлекавшего публику смешными пародиями на военных. Предприимчивый шоумен впоследствии собрал собственный паноптикум в цирке Barnum & Bailey. В этом фрик-шоу можно было увидеть удивительных персонажей: Миртл Корбин, у которой был удвоенный таз и четыре

ноги, Мадам Клофулью (Жозефина Буадешен) – женщину с бородой. Георг Костентенус был самым известным татуированным человеком того времени, на теле которого насчитывалось 388 бирманских татуировок [Реальные артисты величайшего шоумена Тейлора Барнума, 2018]. Федор Евтищев страдал редким заболеванием гипертрихозом, отчего получил прозвище «человек-собака». Чан Ю Синг – самый высокий человек на Земле, рост которого достигал 2 метра 40 сантиметров. Все эти шоу были построены на эксплуатации самых низменных человеческих эмоций – интересе и любопытстве к деформированному и ненормативному телу. Отсутствие толерантности и этических норм в то время приводило к глубокой психологической травме людей-инвалидов, которых не принимали всерьез и отказывали им в сострадании и человеческом участии. К концу XIX века «цирки уродов» стали менее популярны, потому что развитие медицины и науки позволило научно объяснить физические аномалии и развеять миф об их таинственном происхождении. Претерпели изменения и этические представления о человеке с физическими уродствами. Но окончательно они исчезли лишь к 1950-ому году, потому что кино и телевидение предлагали зрителям совсем другую, медийную форму развлечений и досуга.

Люди с физическими уродствами всегда привлекали Диану Арбус. Интерес к этой теме возник как реакция на консервативное семейное окружение с диктатом пуританской морали. Отказавшись от семейных ценностей как таковых, обратившись к маргинальным героям, художница создает свою «фотокунсткамеру», предлагая рассматривать уродливое как «интересное» и «необыкновенное». Разрушая дистанцию между собой и персонажами, она заставляет зрителя содрогнуться от ужаса и отвращения, и посредством катарсиса принять Другого: «Тайна Другого (Иного) в уродливом, – справедливо замечает С.А. Лишаев, – явлена относительно, но отчетливей и заостренней, чем в просто «некрасивом» <...>. Стало быть, уродливое вовсе не обязательно связано с уродством как отклонением от нормы в смысле объективной природной нормы (генетические и иные аномалии живых существ), но обязательно связано с эстетическим переживанием дисгармоничности вещи (существа), с ощущением эстетической «нескладности» предмета как целого» [Лишаев, 2012, с. 234]. До того как были сформулированы основные положения постмодернистской эстетики, Диана Арбус радикально обновила содержание эстетической нормы, репрезентируя новые культурные смыслы. Она отвергла репрессивные каноны и стандарты, выработанные всей предшествующей культурой и маркировала *Другого* как особую форму инаковости. В своих художественных поисках фотохудожница приблизилась к феноменологии Гуссерля, который, размышляя о чуде трансцендентальной субъективности, рассматривал категорию *Другого* в контексте интересубъективного мира: «Все верное обо мне верно, как я знаю, и обо всех других людях, – писал философ, – каких обретаю я в качестве наличествующих в моем окружающем мире. Постигая их в опыте в качестве людей, я понимаю и принимаю их как субъекты Я, подобно тому, как я сам есмь Я, и как сопряженные с их естественным окружающим миром. Причем так, что я постигаю их и свой окружающий мир объективно как один и тот же, который лишь осознается каждым из нас различным образом. У каждого свое место, с какого он видит наличные вещи, а потому у каждого различные явления вещей. При всем этом мы приходим к взаимопониманию с находящимися рядом людьми и совместно полагаем с ними объективную пространственно-временную действительность – в качестве сущего для всех нас здесь окружающего мира, которому и принадлежим мы все» [Гуссерль, 2009, с. 23]. Гуссерль не просто рассматривал *Другого* как другого человека. Он поставил вопрос о соотношении нормальности и аномальности, рассматривая ее в контексте идеи совпадения. Нормальность, по мнению философа, – это совпадение собственного *Эго* с поведением *Другого*. Комментируя теорию переживания *Эго-Других* в феноменологии Гуссерля, Альфред Шюц верно заметил, что *Другой* как *Эго-субъект* всегда является спутником человека и способом явления Других. Однако возникает вполне правомерный вопрос, является ли создание сообщества с природой тела *Другого* способом действительной коммуникации с окружающим миром, ведь «сообщество для меня и сообщество для тебя не обязательно должны совпадать» [Шюц, 2003, с. 75], потому что *Другой* обретает смысл только по отношению к психофизическому Я.

Другой для Арбус – это ее ближнее поле, спутник повседневного мира. Другой – это человек, попавший в зону персонального высказывания фотохудожницы. Другой – это новый статус *Иного* объекта в пространстве привычной нормы. Арбус предлагает собственные перцептивные рефлексии и выходит за границы обыденного с помощью трансгрессивного жеста. Ее взгляд фиксирует периферию как центр, боковым взглядом она структурирует новый оптический горизонт, и в этом непривычном акте зрения проникает в мир персонажей, которые показывают себя без прикрас, выставляя свое уродство напоказ: «Смотреть на объект, – замечает М. Мерло-Понти, – значит селиться в нем и из него постигать вещи в тех ракурсах, в каких они к нему обращены. Но поскольку я их тоже вижу, они остаются пристанищами, открытыми моему взгляду, и виртуально располагаясь в них, я уже под разными углами обзираю центральный объект моего видения. Словом всякий объект является зеркалом всех остальных» [Мерло-Понти, 1999, с. 103]. Герои Арбус – это скорее герои зазеркалья, сосуществующие друг с другом в соответствии с видением фотохудожницы. Через эту открытость и непредвзятое видение она выводит их за рамки обыденного мира и человеческого множества, устанавливая внутреннее родство с ними. Так формируется сообщество иных и новый перцептивный опыт, исключаящий «абсолютное полагание одного-единственного объекта» [Мерло-Понти, 1999, с. 107], что означает, по мысли Мерло-Понти, абсолютную смерть сознания. И здесь возникает вопрос о поиске *Другой* идентичности, в процессе репрезентации которой «устанавливается тождество между индивидуальной и коллективной идентичностью» [Woodward, 1997, p. 14]. Можно сказать, что Арбус продуцирует эффект «альтернативной идентичности» [Vågnes, 2018, p. 8], осваивая территорию маргинальной субкультуры. Если внимательно посмотреть на все ее фотографии, можно сказать, что с помощью камеры Диана «дает своим персонажам коллективную идентичность, зафиксированную в социально маркированном слове «уроды» (например, трансвестит, шлюха, гигант, карлик), пытаясь тем самым привлечь внимание общественности к факту существования таких людей» [Vågnes, 2018, p. 7].

Отказываясь от вуайеризма и позиции наблюдателя, фотохудожница устраняет дистанцию между собой и персонажами, визуально трансформируя представления о травматическом опыте и норме: «Фрики – те, кого я часто снимаю, – комментирует этот факт она. – Они были одними из первых моих моделей и остаются ими поныне. Я обожала их. Некоторых люблю и по сей день. Большинство людей проходят через жизнь, страшась травматического опыта. А уроды родились с травмой. Они уже прошли жизненную проверку. Они – аристократы <...>. Было и есть бесконечное количество вещей на земле. Все индивидуальности разные, все хотят разного, все знают разные вещи, все выглядят различно. Все, что было на Земле – отличалось от другого. Это то, что я люблю – различия, уникальность каждого и важность жизни» [Arbus, 2012, p. 2]. Арбус создает свою галерею «уродцев», в которой пытается не просто обнаружить изъян и квалифицировать болезнь своих персонажей, а сквозь оптическое стекло выйти за некоторые границы, ослабив при этом «моральную и чувственную брезгливость» [Зонтаг, 2013, с. 59]: «Постепенное подавление брезгливости, – комментирует Сьюзен Зонтаг, – постепенно подводит нас к довольно логичному выводу – о произвольности табу, предписанных искусством и моралью» [там же, с. 60]. Известная американская писательница и литературный критик не случайно использует интересную метафору в самом названии статьи, посвященной Арбус, – «Америка в фотографиях: сквозь тусклое стекло». Одна из первых, кто зафиксировал свои впечатления от работ фотохудожницы, она заметила формирование прямого взгляда Арбус, который оказался для нее чуждым. «Тусклое стекло», по мысли Зонтаг, – психологическая ловушка, в которую попала фотохудожница, преодолевая гипертрофированный общественный морализм. Оказавшись в плену собственных иллюзий и заблуждений, она вынуждена была противостоять ложному царству успеха и гламура, погрузившись в жизнь уродливого и опасного, репрезентируя антигуманистические идеи. Арбус ставит знак равенства между уродами и серединной Америкой, что само по себе не является корректным, ибо метафора «Америка – театр уродцев» сама по себе демонстрирует меланхолию в американской фотографии и «уцененный

пессимизм» [там же, с. 68,70]. Обвинение Дианы Арбус в том, что она воспекает ужасное и девиантное, на наш взгляд, является слишком прямолинейным и упрощенным. Перед нами иная визуальная сценография, проявленная на уровне внутреннего подтекста увиденного.

Инаковость Другого: новая оптика взгляда

Фронтальность и содружество с портретируемыми в фотографиях Дианы Арбус снимают всякое напряжение и чувство брезгливости, потому что откровенный снимок генетических уродов, прямота нарративного высказывания указывает на их автономную нормальность. Новая оптика и честный взгляд автора на увиденное позволяет зрителю переосмыслить само понятие изъяна, которое фиксируется с помощью фотокамеры и беспристрастного взгляда Арбус. Она не подсматривает за социальными изгоями и маргиналами, а старается познакомиться и подружиться с ними, найти красоту в безобразном, утвердить право *Другого* на признание его социального статуса. Ее камера уничтожает моральные запреты и снимает табу с шокирующих тем искусства. Фотохудожница не эксплуатирует низменные человеческие эмоции – в визуальной репрезентации деформированных человеческих тел она находит подлинную Красоту, переосмысливая современные этические и эстетические нормы. В работе «*Еврей-гигант с родителями в гостиной их дома в Бронксе*» (Н.У., 1970)¹ мы видим мужчину-великана Эдди Кармела, рост которого был более восьми футов, в доме своих родителей. Он опирается на трость, которая помогает ему стоять, и смотрит на своих родителей сверху вниз. Неопрятность героя контрастирует с педантичным обликом отца, одетого в строгий офисный костюм. Еще более поражает мать, которая с огромным усилием старается смотреть на сына-гиганта с выражением некоторого первобытного страха, ведь ее сын совсем не похож на обыкновенных людей. Эта визуальная дистанция между героем и его родителями призвана обнажить новую оптику, когда зафиксированная камерой прямолинейность высказывания позволяет увидеть человека с физическими отклонениями через призму открытого и незамаскированного взгляда фотографа. Арбус фиксирует другую реальность, преодолевая нормативные границы и не задумываясь о реакции своих зрителей на происходящее. О стратегии «визуального бумеранга» [Goldman, 2016, p. 30] пишет Джудит Дайана Голдман, отмечая факт двойного эмоционального воздействия фотографий Дианы: зритель фиксирует уродство фриков, но потом всю ситуацию проецирует на себя. При этом фотохудожница не дает возможность ему дистанцироваться от героев, которые выглядят странно.

Сестры-дауны с пугающими улыбками в работе «*Без названия*» (Н.У., 1970-1971), «*Нагой мужчина, изображающий женщину*» (Н.У., 1971), «*Молодой человек в бигуди. Подготовка к ежегодному травести-балу*» (Н.У., 1966), «*Карлик-мексиканец в своем гостиничном номере*» (Н.У., 1968) и другие работы маркируют непохожесть героев на нормальных людей, что составляет основу маргинальной эстетики Арбус. Специфика ее таланта проявлялась в том, что она не подсматривала в замочную скважину, а создавала такое коммуникативное пространство, в котором ее героям было комфортно, и они спокойно и с человеческим достоинством позировали ей. Эти герои не кажутся сконфуженными. Гермафродит, транссексуал, сестры-дауны и карлик вовсе не стыдятся своих физиологических изъянов, они беззаботны и даже веселы, а художница с восторгом открывает новые грани телесности, полемизируя с классическими канонами красоты. В этом откровенном художественном высказывании многим исследователям творчества Дианы Арбус видится особая форма намеренной провокации, что, на наш взгляд, не является корректным определением. Фотохудожница вовсе не эксплуатирует тему «*Других*», она показывает их без прикрас с помощью фиксации повседневной жизни. Камера для нее – это пропуск в жизнь тех, кого социум воспринимал как маргиналов. И это прямота порой шокирует неподготовленного зрителя. Понимая, что есть разница между намерением фотографа и произведенным эффектом, Арбус никогда не пыталась

¹ К сожалению, любое копирование и тиражирование фотографий Дианы Арбус категорически запрещены ее наследниками, однако их можно увидеть в опубликованных альбомах: *Diane Arbus: An Aperture Monograph* (1972), *Diane Arbus: Magazine Work* (1984), *Untitled: Diane Arbus* (1995), *Diane Arbus: A Chronology* (2011), *Diane Arbus Revelations* (Random House, 2003), *Diane Arbus: An Aperture Monograph: Fortieth Anniversary Edition* (2012).

И.М. Сахно *Новая оптика взгляда:
«уродцы» Дианы Арбус*

постичь весь трагизм жизни аутсайдеров. Она просто фиксировала другой опыт. Налицо и особый психологизм. Он достигался, прежде всего, умением Дианы продемонстрировать понимание и любовь к своим героям. Она никогда не снимала их сразу, просила рассказать о себе, всегда старалась понять, что чувствуют ее модели, какой внутренний кризис они переживают: «Поймите, – комментировала она, – что никакая фотография не является действительно объективной, и что ваши фотографии скорее отражают себя, чем субъект. Однако, если хотите, старайтесь больше узнать о своих персонажах. Если вы фотографируете кого-то откровенно и без их разрешения, возможно, подойдите к ним позже, поговорите с ними и узнайте их личную или жизненную историю» [Arbus, 2012, p. 3].

Фотограф формирует свой особый идиостиль, в котором сливаются документалистика и глубокий психологизм. Она работает не в студии, а в репортажной обстановке, используя технический прием фронтальной съемки (см. об этом: [Pultz, 1995]). С помощью камеры Rolleiflex, а потом Mamiya С33 она увеличивает негативы до 60-60 мм, создавая объем и особую фактуру фотографии, о которой она говорила так: «Я делала зернистые вещи» [Arbus, 2012, p. 4]. Используя прямую (Straight Photography), или непосредственную фотографию, отображая реальную жизнь в свойственной ей документальной манере, она сосредотачивает свое внимание на детализации изображаемого фрагмента, улучшая его качество с помощью резкой фокусировки и высокой контрастности. Все это делает ее снимки особенно выразительными, документально убедительными и насыщенными определенной тональностью: «В камере есть какая-то сила. Я имею в виду, что каждый знает, что у тебя есть преимущество. Вы обладаете некоторой магией, которая что-то делает с ними» [Ibid, p. 6]. Диана не боялась посещать пляж нудистов, ходить на танцпол вместе с людьми ограниченных возможностей, знакомиться с переодетыми в женские платья мужчинами, потому что считала, что фотограф должен работать с фактами: «Моя любимая вещь – пойти туда, где я никогда не была. Что я пытаюсь изобразить – это то, что невозможно вылезти из собственной кожи и влезть в чужую <...>, то, что чья-то трагедия – это не то же самое, что своя собственная <...>» [Ibid, p. 1]. Так создавалась искренняя и проникновенная интонация фотографий Арбус.

Арбус, по сути, отразила общий кризис европейской культурной парадигмы, когда в философском дискурсе стала осознаваться необходимость анализа эстетической периферии. Другой – это не только иная культура и форма мышления, это поле равных и неожиданных возможностей. Это культура социальных аутсайдеров и маргиналов. Фотохудожница протестует против одномерности нормы. Она предлагает альтернативную точку зрения, в которой на первый план выходит внутреннее увеличительное стекло. Ее цель – показать девиантность как особую норму, она не раскрашивает мир мрачными красками, а демонстрирует жизнь без прикрас. Анализируя ее творчество, Сьюзан Зонтаг писала: «Смотреть фотографии Арбус – тяжелое испытание, и в этом смысле они типичны для того рода искусства, которое сегодня популярно у искушенной городской публики: искусство как испытание на твердость. Ее фотографии дают возможность продемонстрировать, что ты можешь встретить ужасы жизни без содрогания. Этот фотограф когда-то сказал себе: да, я могу это принять, зрителю предлагается объявить о том же» [Зонтаг, 2013, с. 59]. Встреча с маргинальным и порочным для большинства миром, по мысли Зонтаг, формирует «произвольность табу, предписанных искусством и моралью», и потому «сочувственная реакция на эти фотографии неуместна» [там же, с. 60]. Такой строгий вердикт имеет свои основания. Для современников фотоработы Арбус оказались слишком шокирующими и радикальными. Поэтика хоррора, приправленная откровенным эпатажем, мрачная тональность многих ее работ вызывали отторжение у американского зрителя 70-х гг. XX века, привыкшего к определенным классическим канонам в морали и эстетике. Особое парадоксальное видение находим в ее портретах нормальных людей. Оптическая составляющая базируется на принципе особой перцепции. В работе «*Мальчик с игрушечной гранатой в Центральном парке*» (N.Y., 1962) шокирует все: сам мальчик (Колин Вуд – сын известного теннисиста Сидни Вуда) с искаженным лицом, застигнутый в напряженный

момент. Его правая рука нервно сжимает игрушечную гранату, скрюченная правая ладонь напоминает когти птицы. Сжатые зубы актуализируют ярость и раздражение. Пустое пространство вокруг него иллюстрирует полное одиночество мальчика. Вся эта «недетскость» персонажа мощно воздействует на зрителя, что делает этот образ одним из самых влиятельных в постмодернистской истории искусства XX века.

Снимок «Близнецы» (N.Y., 1967) с семилетними сестрами-близнецами Кэтлин и Коллин Уэйд, которых заметила Арбус на Рождественской вечеринке, смущает своей мистической откровенностью и производит довольно странное впечатление. Такое ощущение, что это – посланцы *Другого* мира, нездешнего и потустороннего. Перед нами обыкновенные дети, но почему же их фотография вселяет ужас? Арбус уловила какую-то трагическую ноту, придав этому снимку оттенок нуара. Еще более шокирует снимок «Патриот с флагом» (N.Y., 1967). Портретируемый производит впечатление безумного фрика, несмотря на кажущуюся внешнюю нормальность. Эти визуальные перцепции представляют собой новый язык фотоописания. В процессе съемки Арбус, фотографируя психически нормальных людей, выхватывает их из нормальной жизни и фиксирует скрытый контекст их аномальности. Она преобразует привычное в непривычное: детей изображает как источник угрозы, стариков – как милых и приятных людей, и эта иная маркировка делает ее работы необычными: «Если вы также подходите к определенному предмету и хотите быть уникальными – не просто смотрите на него, как это делает остальное общество. Например, дети обычно воспринимаются как очаровательные и милые. Почему бы не попытаться сделать противоположное, и показать их как существа, которые могут угрожать? Пожилые люди обычно воспринимаются как старые и сварливые. Почему бы не сделать фотографии, которые заставляют их выглядеть нежными и сострадательными?» (цит. по: [Eric Kim, 2018]). Трагическое в ее фотографиях лишено сентиментальности, потому что она фиксировала инаковость и непохожесть как неповторимый мир индивидуальности, и эта тема была ей особенно близка. Эти фотографии обыкновенных людей, гуляющих в парке, отдыхающих на побережье, артикулируют их непохожесть на всех остальных. В фотографии «*Молодая семья на воскресной прогулке*» (N.Y., 1967) мы видим на первый взгляд обыкновенную молодую американскую семью с двумя детьми. Взгляд фотографа фиксирует на первом плане гримасничающего мальчика, который визуальнo выглядит как ребенок, страдающий синдромом Дауна. Эта удивительная способность Арбус уловить некий скрытый изъян нормальных людей – форма авторского самовыражения. Регистрация нормы как изъяна и девиации и ее визуальная трансформация в портретах «уродцев» и маргиналов – новое пространство репрезентативных стратегий в фотографии XX века. Видение красоты в аномальном и безобразном демонстрировало главную формулу творчества Дианы Арбус: мир не идеален, он полон причудливых форм и непохожих на других людей: «Я ищу в обычных людях необычное или ищу необычных людей. Это заставляет обычных людей становиться на какой-то миг необычными. И я на какой-то миг задумываюсь: а не сфотографировать ли мне этого человека <...>?» [Антиглянец Дианы Арбус, 2018].

Заключение

Вдохновляясь неконформистской поэтикой, Диана Арбус поместила в центр своей визуальной оптики людей с физическими аномалиями и придала им особый эстетический статус. Эффектная демонстрация людей с физическими аномалиями потребовала освоения нового фотографического пространства, в котором фотохудожница предлагает особое анаморфическое видение, слегка деформированное непривычной визуальной репрезентацией. Основой новой маргинальной эстетики становится восприятие аномалии и девиантности как нормы, и в этой эстетической и психологической установке осуществляется легитимизация аномального тела и «уродцев» как таковых. Не разграничивая сферу публичного и приватного, Арбус становится заложницей прямого нарративного высказывания, в котором драматические персональные истории, шокирующие и откровенные, становятся доступны зрителям. Фотохудожница в своем творчестве

И.М. Сахно *Новая оптика взгляда:
«уродцы» Дианы Арбус*

переформатирует привычные границы нормы, демонстрируя инаковость *Другого*, отстаивая его право на существование не в качестве маргинала, а полноправного члена социума. Эта маркировка *Другого* как культурной нормы и «жестокая честность» [Vågnes, 2018, p. 10] самого нарратива в фотографиях Дианы Арбус расширяет интерпретационные возможности, что, на наш взгляд, утверждает бесконечную множественность форм и стратегий репрезентации современного искусства.

ИСТОЧНИКИ

1. Diane Arbus: An Aperture Monograph: Fortieth-Anniversary Edition (Paperback). Diane Arbus (Author, Photographer), Doon Arbus (Editor), Marvin Israel (Editor). – New York: Aperture Foundation, 2012.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антиглянец Дианы Арбус // Wife Life. – Режим доступа: <http://moda-crossfashion.ru/interesnoe/antiglyanets-diany-arbus.html> (дата обращения 12.06.2018)
2. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга 1. – Москва: Академический проект, 2009.
3. Зонтаг С. Америка в фотографиях: сквозь тусклое стекло // Зонтаг, Сьюзен. О Фотографии. – Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 42-70
4. Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей / Пер. с нем. Составление, общая редакция и вступительная статья В. Савчука. – Санкт-Петербург: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010.
5. Лишаев С.А. Эстетика Другого. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2012.
6. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Перевод с фр. Под редакцией И.С. Вдовиной и С.Л. Фокина. – Санкт-Петербург: Ювента-Наука, 1999.
7. Реальные артисты величайшего шоумена Тейлора Барнума // Flytothesky.ru – Режим доступа: <https://flytothesky.ru/realnye-artisty-velichajshego-shoumena-tejlora-barnuma/> (дата обращения 1.06.2018).
8. Шютц А. Проблема трансцендентарной интересубъективности // Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. – Москва: Институт фонда «Общественное мнение, 2003.
9. Эко У. История уродства / пер. с итал. А.А. Сабашниковой. – Москва: СЛОВО/SLOVO, 2008.
10. Goldman, J. Diane. The Between Gap Intention / Published by: College Art Association Stable, rt Journal, Vol. 34, No. 1, (Autumn, 1974), pp. 30-35.
11. Kim, Eric. 11 Lessons Diane Arbus. Can Teach You About Street Photography // Blog Eric Kim – URL: <http://erickimphotography.com/blog/2012/10/15/11-lessons-diane-arbus-can-teach-you-about-street-photography/> (дата обращения 24.06. 2018)
12. Pultz J. The Body and the Lens: Photography 1839 to the Present. – New York: Harry N Abrams, 1995.
13. Vågnes C. Diane Arbus. Essay. 2018. URL: https://www.academia.edu/26023011/Diane_Arbus?auto=download (дата обращения 4.02.2019)
14. Woodward K. Concepts of Difference and Identity // Identity and Difference. – London: SAGE Publications Ltd., 1997.

SOURCES

1. Diane Arbus: An Aperture Monograph: Fortieth-Anniversary Edition (Paperback). Diane Arbus (Author, Photographer), Doon Arbus (Editor), Marvin Israel (Editor). New York, N.Y., Aperture Foundation, 2012.

REFERENCES

1. Antiglyanecz Diany` Arbus [Anti-glare Diana Arbus date of the application]. URL:<http://moda-crossfashion.ru/interesnoe/antiglyanets-diany-arbus.html> (access date 12.06.2018)
2. E`ko U. *Istoriya urodstva* [The history of ugliness], perev. s ital. A. A. Sabashnikovoj. Moscow, 2008.
3. Goldman, J. Diane. *The Between Gap Intention*. Published by: College Art Association Stable, rt Journal, Vol. 34, No. 1, (Autumn, 1974), pp. 30-35.

I.M. Sakhno *New optics of the eye:
“freaks” of Diana Arbus*

4. Gusserl' E. Idei k chistoj fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii. Kniga 1 [Ideas for pure phenomenology and phenomenological philosophy. Book 1]. Moscow, Akademicheskij proekt, 2009.
5. Kamper D. *Telo. Nasilie. Bol`*: *Sbornik statej* [Body. Violence. Pain: Collection of articles]. Per. s nem. Sostavlenie, obshhaya redakciya i vstupitel'naya stat`ya V. Savchuka. St. Petersburg, 2010.
6. Kim, Eric. *11 Lessons Diane Arbus. Can Teach You About Street Photograph.* In *Blog Eric Kim* – URL: <http://erickimphotography.com/blog/2012/10/15/11-lessons-diane-arbus-can-teach-you-about-street-photography/> (access date 24.06. 2018)
7. Lishaev S.A. *E`stetika Drugogo* [Aesthetics of the Other]. St. Petersburg, 2012
8. Merlo-Ponti M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of perception]. Perevod s fr. Pod redakciej I.S.Vdovinoj i S.L. Fokina. St. Petersburg, YUventa-Nauka, 1999.
9. Pultz J. *The Body and the Lens: Photography 1839 to the Present.* New York, Harry N Abrams, 1995.
10. *Real`ny`e artisty` velichajshego shoumena Tejlora Barnuma* [Real artists of the greatest showman Taylor Barnum]. In *Flytothesky.ru* – URL: <https://flytothesky.ru/realnye-artisty-velichajshego-shoumena-tejlora-barnuma> (access date 22.06.2018)
11. Shyutc A. *Problema transcendentarnoj intersub`ektivnosti* [The problem of transcendental intersubjectivity]. In *Smyslovaya struktura pousednevnogo mira: ocherki po fenomenologicheskoy sociologii* [The semantic structure of the everyday world: essays on phenomenological sociology]. Moscow, Institut fonda “Obshchestvennoe mnenie”, 2003.
12. Vågnes, C. *Diane Arbus. Essay*, 2018. https://www.academia.edu/26023011/Diane_Arbus?auto=download (дата обращения 4.02.2019)
13. Woodward, K. *Concepts of Difference and Identity.* In *Identity and Difference.* London: SAGE Publications Ltd., 1997.
14. Zontag S. *Amerika skvoz` tuskloe steklo* [America in the photographs: through the dim glass]. In Zontag S. *O fotografii* [About the Photos]. Transl. by V.Golyshev. Moscow, 2013.