

УДК 7.017.9+77.03  
ББК 85.16 + 37.94 + 87.8

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.4-29-53  
recieved 01.06.2019, accepted 26.12.2019

**СВЕТЛАНА ПАВЛОВНА КАРПУХИНА**

Московский государственный университет

имени М.В. Ломоносова,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-9751-5411

e-mail: sp.karpukhina@gmail.com

## СПОСОБЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ МОРТАЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА)

**Аннотация.** Статья посвящена явлению трансформации способов репрезентации культуры в ситуации активного развития современного информационного общества. Одним из таких феноменов становится фотография, которая за период своего существования в повседневных культурных практиках выходит из роли вспомогательного средства, завоевывает статус самостоятельного культурного явления и начинает оказывать активное влияние на формирование нового типа визуального восприятия человека. Возникновение принципиально новых способов передачи информации и в связи с этим формирование медиапространства воздействует на все сферы жизни человека, в том числе затрагивает индивидуальный и коллективный опыт переживания и осмысления смерти. В данной статье предпринята попытка проследить различные способы визуализации и интерпретации темы смерти, опираясь на документальный фотографический материал второй половины XX века — «золотого века» документальной фотографии, для которого характерны многочисленные войны и вооруженные конфликты.

Проанализировав фотографический документальный материал военных конфликтов исследуемого временного периода, автор выделяет в нем некоторые особенности: смерть, являясь одним из центральных сюжетов военной фотографии, оказывается фундаментом для выражения этических установок фотографа. Параллельно с целью направить фотографию к гуманистическим целям — остановить войну — развивается тенденция отказа от фактического изображения бедствий войны в пользу эстетизации и усиления художественных эффектов. Во второй половине XX века фотографии перестают быть иллюстрациями к новостным репортажам и преобразуются в самостоятельные художественные артефакты, способными стать каноничными символами отображения трагических последствий войны, в связи с чем оказываются элементами массовой культуры.

**Ключевые слова:** теория искусства, визуализация, экранные искусства, фотография, смертность

**SVETLANA P. KARPUKHINA**

Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-9751-5411

e-mail: sp.karpukhina@gmail.com

## METHODS OF MORTALITY VISUALIZATION (IN THE CONTEXT OF PHOTOGRAPHIC MATERIALS OF THE SECOND HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY)

**Abstract.** In the context of the modern information society's active development, there is a transformation of culture representation methods, its models and values. Since its inception, the art of photography has gone beyond the role of auxiliary tool in everyday cultural practices. It has rapidly begun to gain the status of an independent cultural phenomenon and to actively influence the formation of a new type of one's visual perception.

The advent of fundamentally new ways of communication and information transfer and developing of such thing as “media space” affect all parts of human life, including both the collective and individual comprehensions of mortality. In this study we would like to trace various ways of visualizing and interpreting the theme of death, based on documentary photographic material of the second half of the 20<sup>th</sup> century—the “golden age” of documentary photography, which is remembered by its numerous wars and armed conflicts.

After analyzing the photographic documentary material of the military conflicts of the studied time period, we can highlight some features in its presentation: death, being one of the central subjects of military photography, turns out to be the foundation for the manifestation of the photographer’s own style or his ethical attitudes. At the same time, there appears an urge to abandon the actual image of the war consequences in favor of aesthetization and enhancing artistic effects to emphasize tragedy, with the aim of directing photography to humanistic goals—to stop the war. In the second half of the 20<sup>th</sup> century, photography pictures ceased to be just illustrations for news reports and became independent artifacts that could become canonical symbols for displaying the tragic consequences of war in the future, and therefore transformed into the important element of mass culture.

**Keywords:** art theory, visualization, screen arts, photography, mortality

Возрастающий интерес к визуальным исследованиям связан с возникновением и непрекращающимся совершенствованием новых технических возможностей передачи изображений. Отметим произошедшее в последние десятилетия XX века признание фотографии в качестве самостоятельного художественного средства выражения и культурного феномена. Подобного рода модификации способов передачи информации приводят к углублению исследовательского внимания к визуальной составляющей современной культуры. Расширение влияния визуального образа, распространение фотографии как элемента повседневных социальных практик обуславливает актуальность исследования фотографического материала как техники отражения культурных явлений. В качестве модели интерпретации

действительности фотография обладает такой характеристикой как документальность, что делает ее основным инструментом в социогуманитарных исследованиях. В связи с этим *целью нашего исследования является изучение способов визуализации смертности на примере фотографического материала второй половины XX века.* Это важно, поскольку фотодокументалистика, рассматриваемая в первую очередь как «безупречная запись события» [1, р. 46], в период мировых войн перестает быть только лишь непосредственным его запечатлением. При анализе фотографического материала возникает задача не просто изучения фотографии в качестве объекта исследования, а и детального рассмотрения субъекта, обстоятельств, способов передачи фотографического объекта: кто сфотографировал, каким образом, почему был выбран такой ракурс и данный момент и т.д. [1; 2]. Появление данного направления в исследованиях свидетельствовало о том, что автор фотографии получал большую свободу в использовании различных способов отображения события, придавая ему любой желаемый смысл. Поэтому воспроизводство новых смыслов зависит не только от фотографа, но также от издательства и информационных носителей, в которых появится снимок.

Феномен перехода документальной фотографии от непосредственного изображения события таким, какое оно есть, к некому трансформированному через призму восприятия фотографа оказывается в центре внимания многих современных исследований, в которых выражены разные концепционные позиции. Барба Зелизер заостряет внимание на том, что фотография несет в себе гораздо больший смысл, чем она может отразить. Изображения войны в ней, когда текстового сообщения в современном мире оказывается недостаточно, являются важным инструментом для раскрытия истории [2].

Майкл Гриффин фокусируется на том, что фотографии не только дополняют историю и делают ее более точной, но и позволяют быть им более доступными для зрителя и читателя, стать близкими и актуальными для переживания людям, которые находятся вдали от передаваемых событий [3].

Документальная фотография становится свидетельством, повышающим уровень доверия к произошедшим событиям, и дополнительно, по мнению Сьюзен Сонтаг, делает из человека вуайера. Кроме того, она с непосредственным изображением всех трагических сторон войны становится достоверным средством для поддержания профессионального авторитета и честности репортера — свидетеля военных событий [4, с. 22].

Еще одной интересной тенденцией в исследованиях, рассматриваемых в данной статье, является проблема соотношения фотографии и смерти, способов визуализации телесного опыта. Фотография оказывается способом закрепления момента телесного состояния, который позволяет эти события постоянно актуализировать и посредством телесного восприятия чувственно взаимодействовать с памятью зрителей [5, с. 81]. В данном исследовании утверждается, что *документальная фотография может служить как способом закрепления непосредственного переживания определенного события, представлением документального изображения-свидетельства, так и опосредованным преподнесением художественного образа.* Именно поэтому в документальной фотографии были рассмотрены различные типы визуализации смертности, которые делают одни снимки фактическими свидетельствами, а другие — знаковыми фотографиями вне контекста их использования и вне текстового сопровождения.

Материал настоящего исследования охватывает несколько условных исторических периодов, выстроенных вокруг крупнейших военных конфликтов:

Первый период характеризуется визуализацией темы смерти в годы Второй Мировой войны и представлен в многочисленных фотографических материалах, среди которых есть знаменитые работы Роберта Капы, Дмитрия Бальтерманца, Всеволода Тарасевича, Уильяма Юджина Смита и др.

Второй условный хронологический отрезок охватывает 50–70-е годы XX века, ознаменованные Вьетнамской войной, образ которой

можно проследить, например, в снимках фоторепортеров Ларри Барроуза и Эдди Адамса.

Конец XX века выделен нами в третий исторический период, что включает в себя военные конфликты на Балканах, в Чечне, Ираке и Афганистане, запечатленные в работах таких авторов, как Люк Делайе, Томас Дворжак, Энтони Сво, Рон Хавив, Дона Маккалин, Юрий Козырев, Джеймс Нахтвей и др.

Критерием выбора фотографического материала корреспондентов послужило их широкое международное признание профессиональным сообществом — мастерами военного репортажа. Их работы были номинированы на такие крупные премии в области фотожурналистики и фотоискусства, как World Press Photo, Золотая премия Роберта Капы, Пулитцеровская премия, стипендия Гуггенхайма. Они стали символами войны и ее трагических последствий для всего мира. Отобранные для данного исследования фотографии второй половины XX века и сегодня служат эталоном военной фотожурналистики.

В данном исследовании ключевым является определение моральности как феномена культуры, обособленного от преобладания биологической составляющей. Современные социогуманитарные исследования, в центре которых оказывается тема смерти, акцентируют внимание на этом акте не как части жизненного цикла человека, а как на явлении, которое служит исследовательским полем для развития новых ритуальных практик и представлений, способов мемориализации в сфере медийной реальности. В совместной работе Э. Кэрролл и Дж. Романо прослеживается идея влияния цифровых технологий на повседневную жизнь, которая в некоторой степени превращает смерть человека в публичное зрелище, когда у него, даже после окончания своего существования, уже нет возможности исключить себя из глобального коммуникативного пространства [6]. Похожую мысль высказывает Э. Штейнхарт в рамках развивающейся новой концепции дигитализма, в основе которой заложено представление о формировании новых компьютерных механизмов восприятия тела и души с учетом современных теорий жизни после смерти человека [7]. Таким

образом, подобная интерпретация концепта смертности и его широкое использование в англоязычной научной литературе сообщает ему большую актуальность.

Переживание смерти является одним из ключевых процессов, на котором базируется человеческая жизнь, культура, и который находит свое непосредственное выражение в искусстве. В некотором роде именно искусство оказывается тем необходимым способом снятия эмоционального напряжения от переживания смерти, с которой человек вынужден сталкиваться в повседневной жизни. Новое время с его техническим развитием оставляет мистическую составляющую смерти позади, раскрывая ее с научной скрупулезностью, поскольку с XVIII века визуализация смерти, наряду с идеями романтизма, воспевającego боль, одиночество, смерть, и экспрессионизма, делающего акцент на эмоциональном и иррациональном переживании смерти, *дополнительно приобретает новое воплощение в острых политических и социальных сюжетах*. Этот процесс можно проследить на примере работы Франциско Гойи «Расстрел 3 мая 1808 года» или также «Смерть Марата» Жака Луи Давида, которые обладают в некоторой степени репортажным характером.

В XX веке искусство обостряет тему смерти в отдельных линиях ее развития, как, например, декаданс с эстетизацией смерти, или кубизм и футуризм, которые, раскладывая предметы и стремясь постичь первоосновы, приводили к дематериализации и разрушению бытийных образов. В своем развитии искусство продвигается к этапу еще большей деструктивности в культуре постмодерна, в котором существует смещение границы между областью смерти и праздника, похожее на средневековую карнавальную культуру.

В 70-е годы XX века отмечается интерес к исследованиям восприятия смерти и загробного мира, который произошел во многом благодаря работам Филиппа Арьеса [1914–1984]. Ученый выявил связь между самосознанием индивидов, принадлежащих к определенной исторической эпохе, и существующим на данном этапе отношением к проблеме смерти [8, с. 138]. По мнению Арьеса,

XX век характеризуется как период, неразрывно связанный с чувством страха перед смертью и любым напоминанием о ее неизбежности [там же, с. 455]. Тема смерти становится закрытой для обсуждения, индивидуальная смерть оказывается явлением, которое не заслуживает внимания и которое не несет угрозу разрушения социальной структуры. Подобное отношение к смерти откладывает свой отпечаток на изменении процесса захоронения — тело покойного стараются при помощи косметических вмешательств максимально подвести к образу счастливого человека, каковым он являлся при жизни. Следовательно, согласно концепции Арьеса, *восприятие смерти является элементом социума, который демонстрируется в форме отражения общих культурных установок эпохи.*

Становление фотожурналистики неразрывно связано с проблемой изображения смертности в сфере массмедиа. Фотография обращается к теме смерти на самых ранних этапах своего становления. Сначала она представлялась для человека возможностью запечатлеть нечто большое, когда «глаз художника оказывается скованным, а глаз обычного человека не может увидеть ничего примечательного» [9, с. 25]. Изображение смерти в фотографии обусловлено технической составляющей фотографического процесса, которая приводит к потере четкой границы между изображением живого и умершего. Кадр является ограничителем процесса изменения воспроизводимого предмета, его своеобразным пределом существования и окончательной конструкцией, «символическим убийством» [определение У. Талбота: 9, с. 25], в связи со способностью ухватить то, чего больше никогда не будет. *Фотография, таким образом, оказалась средством, прекращающим изменения в мире.*

Этот процесс отражен в феномене посмертных фотографий, несущих в себе как имитацию жизни, так и непосредственную констатацию факта смерти. Примером подобного типа фотографии являются посмертные портретные фотографии Виктора Гюго, произведенные в 1885 году Гаспаром Надаром. Однако во второй половине XIX века появляются мастера, передающие в своих работах опосредованный образ смерти. Это можно увидеть, например, у Роджера Фентона,



который представил фотопортреты совершенно отрешенных людей, выживших в Крымской войне. По мнению Р. Барта, возникновение фотографических изображений в период «кризиса смерти» XIX века является неслучайным и несет в себе антропологическую связь между феноменом смерти и возможностью ее визуализации при помощи нового способа изображения — фотографии [10, с. 163].

Таким образом, фотография оказывается парадоксальным явлением, поскольку не отображает четкие границы между жизнью и смертью. Тема смертности определена характером техники фотографии. Однако, несмотря на то, что фотография способна достоверно передать образ смерти, даже с самых неприглядных сторон, такие фотоснимки обнаруживают элементы эстетизации и могут являться художественными объектами. Вплоть до XX века фотография не рассматривалась как самостоятельное сообщение, а обладала, скорее, иллюстративную ролью для текстовой информации, поэтому к ней по преимуществу применялись искусствоведческие подходы анализа. Однако с развитием визуальной культуры, фотография начала восприниматься не только как средство для фиксирования определенной информации. Фотографическое изображение в XX веке начинает восприниматься как неразрывно связанное с культурным контекстом, в котором оно существует. Фотография, являясь элементом человеческой действительности, представляет собой трехчастную систему:

- фотография как продукт деятельности человека;
- как образ, представляющий социальную жизнь человека;
- как послание, адресованное определенной аудитории с некой целью.

Именно этим обусловлены выбранные нами методы интерпретации фотографического снимка. Первым способом анализа фотографического изображения здесь служит *герменевтический подход, обращающий внимание на личное отношение автора фотоснимка к запечатленному событию*. Вопрос об общественном статусе создателя фотоснимка является несущественным, но, согласно концепции герменевтического способа интерпретации изображения, изложенной П. Штомпкой, немаловажным оказываются другие аспекты: на-

мерения фотографа, ситуация, при которой был создан фотоснимок, личный опыт и переживания, выражаемые автором [11, с. 12–13]. Для приложения герменевтического подхода необходимо обратиться к подписям, сопровождающим фотографии, авторским комментариям или выдержкам из интервью с фотожурналистами.

Так, например, обращаясь к работам Джеймса Нахтвея [1948], можно в качестве основы для анализа его военных фотоснимков использовать его многочисленные интервью. Важно обратить внимание на призму видения фотографом военных событий, ведь большинство фотоснимков у него является черно-белыми. Такое скупое цветовое решение определяется автором как подчеркивание нереальности происходящего, выступающей здесь в качестве противоположности жизни человека. Цвет, по мнению Нахтвея, оказывается способным изменить восприятие человеком событий: «может смещать восприятие, впечатление может измениться» [12]. Сюжетный выбор в фотоснимках Нахтвея обоснован его верой в способность фотографии изменить мир и отношение к военным конфликтам в обществе, которую он провозглашает на своем сайте: «I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated» («Я был свидетелем, и эти фотографии мое свидетельство. События, которые я запечатлел, не должны быть забыты и не должны повториться») [13]. Мы видим акцент автора снимков не на непосредственной передаче темы смерти через изображение тел погибших, многочисленных жертв военных действий, а на выражении страшной атмосферы ощущения смерти, неразрывно сопутствующей военным конфликтам. В эту общую картину смерти включаются и выжившие люди, что представляется как дополнительный способ обратить внимание на возможность остановить войны ради тех, кто смог выжить. Драма войны находит свое выражение на снимках живых людей, переживающих и оплакивающих смерть близких. Она прослеживается в ряде работ Нахтвея: на фотоснимках «Кладбище солдат на футбольном поле» (Босния, 1993 год) (рис.1).



Рисунок 1.

Джеймс Нахтвей. Кладбище солдат на футбольном поле. Босния, 1993 год<sup>1</sup>.  
James Nachtwey. Mourning a soldier killed by Serbs and buried in what was once  
a football field. Bosnia, 1993

«Женщина относит умершего от голода сына в массовую могилу»  
(Сомали, 1992 год) (рис. 2).



Рисунок 2.

Джеймс Нахтвей. Женщина относит умершего от голода сына в массовую могилу.  
Сомали, 1992 год<sup>2</sup>.  
James Nachtwey. Famine victim sewn into burial shroud. Somalia, 1992.

<sup>1</sup> Источник изображения см.: URL: <http://www.jamesnachtwey.com/>

<sup>2</sup> Источник изображения см.: URL: <http://www.jamesnachtwey.com/>

«На могиле брата, убитого талибами» (Афганистан, 1996 год)  
(рис. 3).



Рисунок 3.

Джеймс Нахтвей. На могиле брата, убитого талибами. Афганистан, 1996 год<sup>3</sup>.  
James Nachtwey. Mourning a brother killed by a Taliban rocket. Afghanistan, 1996.

Фотография, созданная для периодических изданий, по мнению Роланда Барта, является сообщением, которое включает в себя источник — отправителя, канал передачи и среду адресатов [14, с. 378–393]. Однако Барт подчеркивает структурную автономность фотографии, что, в отличие от текстового сообщения, требует иного способа ее исследования. Фотографическое изображение представляется достаточно своеобразным явлением, «сообщением без кода» [14, с. 380]. И как другие типы передачи изображения, фотография несет в себе не только простое аналогическое содержание, но и является репродукцией с глубоким смыслом, которым в процессе своей работы фотограф наделяет объект изображения. Все подражательные искусства, согласно Барту, являются синтезом двух элементов — это денотативное сообщение, которое является непосредственным воспроизведением реальности, и коннотативное сообщение, как оце-

<sup>3</sup>Источник изображения см.: URL: <http://www.jamesnachtwey.com/>

ночное осмысление общество воспроизводимой реальности. К этому добавим, что *фотография при прочтении ее адресатом оказывается в ситуации парадокса: являясь «сообщением без кода», она, тем не менее, обладает некой совокупностью знаков, содержащих код*. Фотография, согласно рассуждениям Барта, предстает как парадоксальное сочетание «объективных» и «инвестированных» качеств, обладает взаимопроникновением денотативного и коннотативного сообщений [14, с. 380].

*Для того чтобы приложить семиотический способ интерпретации к фотографическому материалу, необходимо рассмотреть приемы коннотации*. Коннотация как способ углубления смысловой составляющей фотографического изображения, может быть реализована на нескольких уровнях, представляющих собой отбор конкретного изображения из визуального ряда, монтаж, кадрирование, некие технические средства обработки. Перечисленные методы несут в себе процесс зашифровывания изображения как передачи объективной действительности в изображение; как сообщение, насыщенное кодами. Указанные приемы разделяются на те, которые направлены на преобразование самой реальности во время процесса фотографирования (создание позы, выбор объекта), то есть изображения постановочного характера, и на методы усиления и эстетизации уже созданного изображения посредством монтажа.

Одним из примеров такого приема коннотации, как монтаж, является фотография советского фотокорреспондента Дмитрия Бальтерманца «Горе» (рис. 4), сделанная в 1942 году в Керчи при высадке советского десанта.

Произведение представляет собой синтез репортажного документального изображения и заимствованного компонента: для большей выразительности кадра на первоначальный снимок Бальтерманц добавил облака. Поэтому, согласно семиотическому подходу Р. Барта, эта фотография Бальтерманца может быть интерпретирована как денотативное сообщение, которое механистическим путем было доведено до коннотативного [14, с. 379] Соединение двух фотографий,

возможно, было осуществлено автором для передачи масштаба трагедии, которая унесла гораздо больше жизней, чем смогла захватить в кадр камера.



Рисунок 4.

Дмитрий Бальтерманц. Горе. Из серии «Так это было...». Керчь, Крым. 1942 год<sup>4</sup>.  
Dmitri Baltermants. Grief. From the series of photos «It happened like this...».  
Kerch, Crimea. 1942.

Еще одним приемом насыщения изображения коннотативным сообщением, оказывается поза. Этот способ не является уникальным или специфическим для фотографии, однако он распространен в связи с тем, что, согласно Барту, основывается на «принципе аналогии, на котором основана фотография» [14, с. 384]. Примеры использования обозначенного приема можно проследить в работах советского фотожурналиста Всеволода Тарасевича «Ленинградский фронт. Автоматчики-гвардейцы в отбитых у противника траншеях пункта Р.» (январь 1944 года) (рис. 5) и Уильяма Юджина Смита «Морские пехотинцы США во время ближнего боя с японцами. Битва на острове Сайпан» 1944 года (рис. 6).

<sup>4</sup>Источник изображения см.:  
URL: <https://club.foto.ru/classics/photo/711/>



Рисунок 5.

Всеволод Тарасевич. Ленинградский фронт. Автоматчики-гвардейцы в отбитых у противника траншеях пункта Р. Январь 1944 года<sup>5</sup>.

Vsevolod Tarasevich. Leningrad Front. Guardsmen in the trenches taken from the enemy. January 1944.

Работы имеют схожую композицию с двумя планами (рис. 5, рис. 6). Передний план, отведенный для концентрации внимания на убитом солдате, и задний, который представляет образ продолжающейся битвы, несмотря на постоянно сопутствующую ей смерть. В связи с рассмотрением приемов коннотации интересным представляется отношение Ю. Смита к репортажной фотографии: «Первое слово, которое я бы удалил из лексики журналистики, — слово “объективность”». Это стало бы большим шагом навстречу честности в свободной прессе» [15].

<sup>5</sup> Источник изображения см.: URL: <https://www.photographer.ru/events/afisha/6252.htm>



Рисунок 6.

Уильям Юджин Смит. Морские пехотинцы США во время ближнего боя с японцами.  
Битва на острове Сайпан. Тихоокеанская кампания.

Вторая мировая война. 27 июня 1944 года<sup>6</sup>.

W. Eugene Smith. US Marines during a close combat fight against the Japanese.  
Battle of Saipan Island. The Pacific Campaign.

World War II. 27 June 1944.

Следующим источником создания коннотативного смысла, по Р. Барту, являются сами *фиксируемые объекты*, которые претерпевают изменение от рук фотографа: они либо искусственно передвигаются и располагаются в соответствии с задуманной композицией, либо из визуального ряда и некоторого количества фотографий выбирается снимок с определенным объектом [14, с. 384]. На протяжении нескольких лет ведутся оживленные споры по поводу использования такого приема в создании самой известной военной фотографии «Смерть республиканца» (1936), сделанной Робертом Капой во время Гражданской войны в Испании (рис. 7).

<sup>6</sup> Источник изображения см.:

URL: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/w-eugene-smith-the-battle-of-saipan/>





Рисунок 7.

Роберт Капа. Смерть республиканца. Кордоба. Испания. Сентябрь 1936 год <sup>7</sup>.  
Robert Capa. 10. The Falling Soldier (Loyalist Militiaman at the Moment of Death).  
Cordoba. Spain. September 1936.

Существуют многочисленные гипотезы, доказывающие и опровергающие постановочный характер данной фотографии, однако исследование Ричарда Велана, подтвердившее правдивость фотографии, поставило новую этическую проблему [подробнее см.: 16, с. 53–88] Возможно, убитый республиканец стал жертвой по вине Капы, из-за того что вылез из окопа для позирования корреспонденту, а затем попал под огонь. Капе удалось захватить предсмертный момент, а не смерть, остановив «репрезентацию смерти до действительного ее мига», что оказывает мощное влияние на получателя изображения, возможно, именно этим обусловлена всемирная известность данной фотографии.

Последовательным продолжением применения семиотического подхода представляется структурный анализ, который основан на выявлении социально и культурно значимых явлений. *Структурный метод интерпретации визуального изображения основывается на*

<sup>7</sup> Источник изображения см.:

URL: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/robert-capa-spanish-civil-war/>

выявлении базовых аспектов социальной действительности, таких, как нормы, идеи, интеракции. Хороший фундамент для определения нормативных структур, согласно Штомпке, дают не отдельные изображения, а серия фотоснимков [11, с. 89–94]. В связи с этим, можно обратиться к серии снимков «Так это было...» (рис. 8), выполненных Д. Бальтерманцем, в которой прослеживается выражение таких общественных норм, как захоронение и скорбь (оплакивание погибших).



Рисунок 8.

Дмитрий Бальтерманц. Из серии фотографий «Так это было...». Керчь. Крым.  
Январь 1942 г.<sup>8</sup>

Dmitri Baltermants. From the series of photos «It happened like this...». Kerch. Crimea.  
January 1942.

*Искусствоведческими подходами к трактовке фотографических изображений представляются иконографический и иконоло-*

<sup>8</sup> Источник изображения см.:  
URL: <https://club.foto.ru/classics/photo/714/>

*гический способы интерпретации.* Данный метод анализа фотографии предполагает рассмотрение массива изображений, которые имеют отношение к определенному единому выделенному сюжету на основе подобия композиции и мотива ее конструирования. Указанный способ интерпретации позволяет проследить канонические образы в визуальном ряду. Ключевым в изображении оказывается не столько способ его реализации, сколько сюжет и основная идея, которую пытался донести автор. С помощью иконографического приема можно выявить существующую в культуре тему смерти одиночного героя, которая присутствует на фотоснимках Ларри Барроуза и Роберта Капы (рис. 7).

Но более важным культурным концептом в связи с разразившейся трагедией Второй Мировой войны оказывается концепт «массовых жертв», который был распространен вплоть до Вьетнамской войны. Визуализация указанного явления прослеживается в серии фотографий «Так это было...» 1942 года Бальтерманца, в большинстве из которых отсутствует намеренная эстетизация, технические усовершенствования или композиционное выстраивание реальности фотографом. Данные фотографии можно назвать, скорее, действительно обличающим документом, нежели произведением искусства. Образы массовой смерти отчетливо выражены и в серии фотографий Роберта Капы, заснявшего тела убитых в ходе операции по высадке американского десанта в Нормандии (рис. 9.1 и 9.2)

Смерть, являясь неизменным спутником военных действий, в своих масштабах приобретает ужасающее свойство, она становится обыденностью, частью повседневной жизни человека. В работах Всеволода Тарасовича, посвященных блокаде Ленинграда, отмеченный феномен подчеркивается сочетанием в одном кадре смерти и жизни. Игровая атмосфера группы детей, увлеченных велосипедом, разрывается провозимым на досках двумя женщинами телом умершего сверстника, которому дети смотрят вслед.



Рисунок 9.1 и 9.2

Роберт Капа. Операция по высадке американского десанта во время открытия второго фронта в Нормандии. Франция. 6 июня 1944 года<sup>9</sup>.

Robert Capa. US troops' first assault on Omaha Beach during the D-Day landings. Normandy, France. June 6, 1944.

Образ жертвы отдельного гражданина, женщины или ребенка является достаточно распространенным в военной фотографии и в настоящее время, поэтому современная журналистика сталкивается с проблемой многоповторности сюжетов. У зрителя возникают уже разработанные образы боли, нищеты, войны, смерти. Отсюда возникает необходимость искать новые способы визуализации, относящиеся к теме смерти, складывается традиция передавать бедствия войны не столько через непосредственную фиксацию человеческих жертв, сколько при помощи изображения разрушенной инфраструктуры, безлюдных улиц, опустошенных городов.

В связи с изученным фотографическим материалом, представляется интересным сравнить выявленные нами особенности визуализации смертности и характеристики современного Арьесу отрезка времени с точки зрения проблемы смерти. XX век, по мнению историка, характеризуется ростом страха перед смертью и попыткой уйти от любого упоминания смерти в повседневной жизни, хотя эти переживания на определенных этапах развития европейской культуры не были весомыми. Выделенный исторический период, названный

<sup>9</sup> Источник изображения см.:

URL: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/robert-capa-d-day-omaha-beach/>

Арьесом стадией «смерти перевернутой» [8, с. 455], является апогеем рефлексии на тему смерти, что привело к общему отрицанию смерти как разрушительного фактора социальной структуры. Однако этот тезис французского историка представляется проблематичным, в связи с тем, что XX век — это время крупных военных конфликтов с колоссальными человеческими жертвами. Существование обширного фотографического материала указывает на то, что смерть не исключается из воспринимаемой человеком картины окружающего мира. Визуализация смертности в военных фотографиях не является прямой необходимостью в рамках разрабатываемых сюжетов, но появляется, в том числе, как способ целенаправленной манипуляции общественными настроениями в угоду той или иной идеологической программы. Тема смерти может игнорироваться или замалчиваться, но ее наличие как незыблемого элемента вооруженных конфликтов ощущается и передается опосредованно, при помощи новых приемов фотографического выражения, например, демонстрации разрушенной инфраструктуры городов или эмоций выживших в войне персонажей фотоснимка.

Ф. Арьес выдвигает тезис, что в западных индустриальных странах смерть становится прерогативой врачей и предпринимателей. С данным положением сложно согласиться или полностью его отвергнуть, поскольку, несмотря на частое распространение вооруженных конфликтов, война не является нормой и несёт за собой изменение социального уклада. С опорой на фотографический материал, а также эссе и интервью фотографов, мы приходим к заключению, что чужая смерть всегда остается болезненным явлением для общества, при помощи которого можно и должно пытаться изменить отношение к военным действиям. В то же время массовые жертвы вооруженного конфликта влекут за собой нарушение социальной структуры, обладают национальным подтекстом, и на ее восприятие в общемировых масштабах работает множество военных корреспондентов. В данном контексте обратим внимание на выделенную Арьесом тенденцию противопоставления американского «стремления к счастью» и смер-

ти как незыблемого элемента жизни. Например, в американском журнале *Life*, в выпусках которого были опубликованы ставшие каноническими военные фотографии таких репортеров, как Ларри Барроуз, Роберт Капа, У. Юджин Смит и других, страшные снимки войны соседствовали с жизнерадостной повседневной рекламой. Возможно, подобное обращение с подачей информации в действительности можно назвать понижением трагизма смерти, но признание ее в качестве одного из основных элементов человеческой действительности — окончательно.

Таким образом, для определения восприятия смертности в XX веке типологизация отношения к смерти, разработанная Арьесом, оказывается недостаточной, так как обнаруживает ряд опровержений в изученном нами материале. Однако война, являясь в некотором роде перевернутой социальной реальностью, которая приводит к изменению общественных устоев и бытовой жизни, может не вписываться в историческую концепцию Арьеса.

Проанализировав фотографический документальный материал военных конфликтов второй половины XX века, мы выделили ряд особенностей в его подаче: проблема смертности находит несколько непосредственных и опосредованных способов воспроизводства в изображениях. В первую очередь, смерть, являясь одним из центральных сюжетов военной фотографии, оказывается фундаментом для проявления авторского стиля фотографа или его этических установок. Стремление к достоверному изображению массовых жертв военных конфликтов характерно, скорее, для середины XX века в работах, посвященных Второй мировой войне. Однако параллельно, с целью направить фотографию к гуманистическим целям — остановить войну — развивается линия отказа от фактического изображения последствий войны в пользу эстетизации и усиления художественных эффектов для подчеркивания трагизма. Данное явление используется многими фотографами XX века. Поэтому в более поздних работах больше прослеживается склонность к психологическому воздействию на зрителя посредством отображения разрушения привычного со-

циального уклада, нежели к массивному насыщению новостного потока непосредственными изображениями жертв войны. В этой связи мы приходим к выводу, что документальная составляющая военного фотоснимка второй половины XX века не является преобладающей. Фотографии этого времени перестают визуально восприниматься в качестве только лишь иллюстраций к новостным репортажам. Напротив, становится возможным представлять данный фотографический материал как самостоятельные художественные артефакты, способные выступать каноничными символами отображения трагических последствий войны, а также стать элементами массовой культуры.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. New York: Penguin, 2003. 133 p.
2. Zelizer B. *About to Die: How News Images Move the Public*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 432 p.
3. Griffin M. *Media Images of War* // *Media, War & Conflict*. 2010. Vol. 3(1), pp. 7–41.
4. Сонтаг С. О фотографии / пер. В. Голышев. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
5. Matheson N. *Hiroshima—Nagasaki Remembered Through the Body: Haptic visuality and the skin of the photograph* // *Journal photographs*. 2018. Vol. 11 (1), pp. 73–93.
6. Carroll E., Romano J. *Your digital afterlife: When Facebook, Flickr and Twitter are your estate, what's your legacy?* San Francisco: New Riders, 2010. 216 p.
7. Steinhart E. *Your digital afterlives: computational theories of life after death*. London: Palgrave Macmillan, 2014. 259 p.
8. Арьес Ф. *Человек перед лицом смерти* / пер. с фр. В.К. Ронина; под общ. ред. С.В. Оболенской. М.: Прогресс, 1992. 528 с.
9. Talbot W.H.F. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6 XXIV. 90 p.
10. Барт Р. *Camera lucida* (1980). М.: Ад Маргинем, 1997. 272 с.
11. Штомпка П. *Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учеб.* / пер. с польск. Н.В. Морозовой. М.: Логос, 2007. 169 с.
12. Военный фотограф Джеймс Нахтвей — лауреат премии принцессы Астурийской // *Euronews*. 21.10.2016.

URL: <https://ru.euronews.com/2016/10/21/james-nachtwey-we-must-think-deeply-before-people-commit-to-war> (дата обращения 03.12.2019).

13. Witness: photography by James Nachtwey.

URL: <http://www.jamesnachtwey.com/> (дата обращения: 08.06.2019).

14. Барт Р. Фотографическое обобщение // Система моды: статьи по семиотике культуре / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 378–392.

15. The35th. Фотографы. Запись № 10.

URL: [https://aminoapps.com/c/photography\\_rus/page/item/fotografy-zapis-10/MrPv\\_N4S0I73jDdaMr2XGDmN5mlwxlJoNn](https://aminoapps.com/c/photography_rus/page/item/fotografy-zapis-10/MrPv_N4S0I73jDdaMr2XGDmN5mlwxlJoNn) (дата обращения 30.03.2018).

16. Whelan R. Robert Capa at Work: This is War. New York and Gottingen: International Center of Photography and Steidl, 2007. 288 p.

## REFERENCES

1. Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. New York: Penguin, 2003. 133 p.

2. Zelizer B. *About to Die: How News Images Move the Public*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 432 p.

3. Griffin M. *Media Images of War. Media, War & Conflict*. 2010. Vol. 3 (1), pp. 7–41.

4. Sontag S. *O fotografiji* [About photography]. Transl. V. Golyshev. Moscow: Ad Marginem Press, 2013. 272 p.

5. Matheson N. Hiroshima—Nagasaki Remembered Through the Body: Haptic visuality and the skin of the photograph. *Journal photographs*. 2018. Vol. 11 (1), pp. 73–93.

6. Carroll E., Romano J. *Your digital afterlife: When Facebook, Flickr and Twitter are your estate, what's your legacy?* San Francisco: New Riders, 2010. 216 p.

7. Steinhart E. *Your digital afterlives: computational theories of life after death*. London: Palgrave Macmillan, 2014. 259 p.

8. Aries E. *Chelovek pered litsom smerti* [A man in the face of death]. Translation from French by V.K. Ronin. Ed. by S.V. Obolenskaya. Moscow: Progress, 1992. 528 p.

9. Talbot W.H.F. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6 XXIV. 90 p.

10. Bart R. *Camera lucida (1980)*. Moscow: Ad Marginem, 1997. 272 p.

11. Shtompka P. *Vizual'naya sotsiologiya. Fotografiya kak metod issledovaniya: uchebnik* [Visual Sociology. Photography as a research method: textbook]. Translation from Polish by N.V. Morozova. Moscow: Logos, 2007. 169 p.



12. Voennyj fotograf Dzhejms Nahtvej—laureat premii princessy Asturijskoj. [The War Photographer James Nachtwey—the Winner of the Princess of Asturias Award]. *Euronews* 21.10.2016.

URL: <https://ru.euronews.com/2016/10/21/james-nachtwey-we-must-think-deeply-before-people-commit-to-war> (accessed 03.12.2019).

13. *Witness: photography by James Nachtwey.*

URL: <http://www.jamesnachtwey.com/> (accessed 08.06.2019).

14. Bart R. Fotograficheskoye obobshcheniye [Photographic generalization]. *Sistema mody: Stat'i po semiotike kul'ture* [Fashion system: Articles on semiotics culture]. Translation from French by S.N. Zenkin. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovoykh, 2003. Pp. 378–392.

15. The35th. *Fotografy. Zapis' № 10.* [Photographers. Entry № 10]

URL: [https://aminoapps.com/c/photography\\_rus/page/item/fotografy-zapis-10/MrPv\\_N4S0I73jDdaMr2XGDmN5mlwxlJoNn](https://aminoapps.com/c/photography_rus/page/item/fotografy-zapis-10/MrPv_N4S0I73jDdaMr2XGDmN5mlwxlJoNn) (accessed 30.03.2018).

16. Whelan R. *Robert Capa at Work: This is War.* New York and Gottingen: International Center of Photography and Steidl, 2007. 288 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

**КАРПУХИНА СВЕТЛАНА ПАВЛОВНА**

магистрант,

философский факультет, отделение «Культурология»,

Московский государственный университет

имени М.В. Ломоносова,

г. Москва, Ленинские горы, д. 1

**ORCID: 0000-0001-9751-5411**

e-mail: [sp.karpukhina@gmail.com](mailto:sp.karpukhina@gmail.com)

ABOUT THE AUTHOR:

**SVETLANA P. KARPUKHINA**

Graduate Student,

Department of Philosophy, Culture Studies,

Lomonosov Moscow State University,

1, Leninskie Gory, Moscow

**ORCID: 0000-0001-9751-5411**

e-mail: [sp.karpukhina@gmail.com](mailto:sp.karpukhina@gmail.com)