

- ders., «Aus Katastrophen lernen? Ein zeitdiagnostischer Rückblick auf das kurze 20. Jahrhundert», in: ders., Die postnationale Konstellation. Politische Essays, edition suhrkamp Frankfurt a.M., 1998, S. 66 (рус. пер.: Учиться на опыте катастроф? Диагностический взгляд на «краткий» XX век. В кн.: *Хабермас Ю.* Политические работы. М., «Праксис», 2005).
- Hansen, Miriam, Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer, in: New German Critique Number 56/1992, S. 65.
- Koch, Gertrud, «Unterhaltung und Autorität. Konstellationen der Massenmedien», in: Hauke Brunkhorst (Hg.), Demokratischer Experimentalismus. Politik in der komplexen Gesellschaft, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1369, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M., 1998, S. 92–105.
- Kracauer, Siegfried, Das Ornament der Masse, in: Schriften 5.2, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M., 1990, S. 57.
- ders., Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Gesammelte Schriften Band 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M., 1979 (рус. пер.: *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М., «Искусство», 1977).
- Krenzlin, Norbert (Hg.), Zwischen Angstmetapher und Terminus. Theorien der Massenkultur seit Nietzsche, Akademie Verlag Berlin, 1992.
- LeBon, Gustave, Psychologie der Massen, Korner Verlag Stuttgart, 1964 (рус. пер.: *Лебон Г.* Психология народов и масс. С.-Пб., изд-во Ф. Павленкова, 1896).
- Lippmann, Walter, The Phantom Public, Harcourt, Brace and Co. New York, 1925.
- Moscovici, Serge, Das Zeitalter der Massen. Eine historische Abhandlung über die Massenpsychologie, Hanser Verlag München, Januar 1984 (рус. пер.: *Московичи С.* Век толп. М., Центр психологии и психотерапии, 1996).
- Riesman, David, Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters, Hamburg, 1962.

Оксана Гавришина

Ирония подобия: серия фотографий «Русские автопортреты» Дэвида Атти

Фотографический портрет – это изображение человека, который знает, что его фотографируют, и то, как человек поступает с этим знанием, в той же мере является составляющей портрета, как и то, во что он одет или как он выглядит.

Ричард Аведон

Летом 1976 года в рамках правительственного культурного обмена между США и СССР в Киеве проходила выставка «Фотография США», на которой были представлены новейшие достижения в этой области: четыре сотни фотографий, главным образом большеформатных и цветных, а также три студии и фотолaborатории, где американские специалисты демонстрировали свое профессиональное мастерство. В американскую делегацию входил нью-йоркский фотограф Дэвид Атти, как раз работавший в одной из студий. Атти принимал участие в подобной выставке в Румынии в 1974 году, там он впервые попробовал вовлечь публику в работу студии, предложив делать собственные портреты¹.

¹ Все сведения о работе Атти почерпнуты нами из двух источников: *Attie D.* Russian Self-Portraits. N.Y.: Harper and Row Publishers, 1977; *David Attie.* In: *Portrait: Theory.* Ed. K. Wise. N.Y.: Lustrum Press, 1981, pp. 5–22.

В Бухаресте эта идея возникла почти случайно, Атти не оставлял себе фотографий, но несколько оставшихся снимков – полагаю, еще и потому, что они составили пусть небольшую, но серию, – показались ему интересными. В Киеве он решил повторить румынский опыт более последовательно, сохраняя все негативы. В Киев привезли все необходимое (зеркало в полный рост из Вены, фотооборудование из США, большое количество полароидных пластин, содержащих негатив и заготовку для позитивного отпечатка) и установили небольшую студию, открытую с одной стороны для зрителей, где посетители могли сделать собственные автопортреты в полный рост и тут же получить фотографию.

Среди прочего, Атти хотелось сделать выставку интересной не только для специалистов, но и для обычных людей, в чем он, без сомнения, преуспел. Посещение американской выставки не бывает неинтересным (там дают значки и наклейки), но возможность получить фотографию, да еще и поучаствовать в процессе, привлекла большое количество людей. Недостатка в желающих сфотографироваться у Атти не было, напротив, людей было очень много, они стояли в очереди долгие часы в надежде, что их отберут для съемки, подчас возвращались, наблюдая за работой в студии и комментируя происходящее.

Разумеется, нельзя совершенно абстрагироваться от идеологического контекста. Первой среди выставок в рамках культурного обмена между США и СССР была выставка, проходившая в парке «Сокольники» в Москве летом 1959 года, во время которой состоялись знаменитые «кухонные дебаты» Никсона и Хрущева – разговор на довольно повышенных тонах на кухне типового дома средней американской семьи о сути социалистического и капиталистического строя². И на выставке в Киеве, при том что она носила локальный характер и проходила почти на двадцать лет позже, ситуация не была такой уж простой. Атти не владел русским языком, он выучил несколько фраз, чтобы давать указания людям,

² См., например: *Marling K.A. As Seen on TV: The Visual Culture of Everyday Life in the 1950s.* Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1994. Любопытно, что об этой перепалке помнят куда лучше в Америке, чем в России.

которые готовились к съемке, в остальном он должен был полагаться на помощь переводчиков. В Советском Союзе он до этого не был и в своих наблюдениях мог опираться только на румынский опыт. Атти отмечает, с одной стороны, огромный интерес со стороны посетителей³, бесчисленные вопросы не только о фотографии, но и о жизни в США вообще (ценах, квартплате, расовой дискриминации), общее дружелюбие – подарки, тосты и др. С другой – ощутимую дистанцию. Если после окончания выставки в Румынии был устроен весьма неформальный совместный банкет, то в СССР это было невозможно. Атти пишет о своей неуверенности, как вести себя в тех или иных случаях. В частности, случился довольно любопытный казус. Когда работа студии только началась, Атти просил людей записывать свои имена (по всей видимости, без фамилий) и профессию. Когда стало известно, что американцы ведут какие-то списки, это вызвало беспокойство советской стороны (мыслимое ли дело!), и Атти приказали немедленно такую запись прекратить. Однако записи, которые успели собрать к тому времени, сохранились, и мы к ним еще вернемся.

Посетители также испытывали беспокойство. Так, Атти просит прощения у курсанта, фотография которого вошла в опубликованную позже книгу: он согласился сфотографироваться лишь при условии, что получит не только позитивный отпечаток, но и негатив. Атти действительно отдал ему негатив из полароидного фотоаппарата, но у него осталось несколько негативов в других фотоаппаратах. В свое оправдание Атти замечает, что ни один из фотоаппаратов не был спрятан, все стояли на виду, а молодой человек просто не обратил на них внимания. В этом эпизоде есть некая двусмысленность (американский фотограф как участник

³ Советские люди у Атти предстают этакими любопытными детьми. Это интересный момент, часто встречающийся во впечатлениях иностранцев, но это и важная аналитическая характеристика: советский типаж весьма инфантилен. Ср. с наблюдениями И. Берлина: «Как правило, они дружелюбны, непосредственны, любознательны, любят повеселиться, по-детски отзывчивы к новым впечатлениям, которыми отнюдь не пресыщены...» *Берлин И. Советская интеллигенция // Его же. История свободы. Россия. М.: «Новое литературное обозрение», 2001, с. 500.*

официальной выставки и как потенциальный шпион), которая довольно хорошо передает общую атмосферу. Повторимся: идеологический контекст важен, он был одним из факторов, задававших условия съемки, но все же не самым важным. Определяющим для понимания анализируемой серии фотографий Атти является контекст фотографический.

В целом, возможно забегая вперед, я хотела бы сказать, что серия эта замечательная, во многом уникальная. Нам как исследователям фотографии, аналитикам «советского», наконец, зрителям просто повезло, что случилась эта выставка и именно Атти был на нее приглашен. Атти – не фотограф первого ряда и он не может сравниться в известности, например, с Ричардом Аведоном, о котором мы также будем говорить. Тем не менее, Атти имеет высокую репутацию среди профессионалов⁴ не просто как мастер, обладающий редкими техническими навыками, но как фотограф, очень хорошо понимающий природу фотографического изображения вообще и фотографического портрета в частности. Дэвид Атти – хороший фотограф. В XX веке «хороший фотограф» – это фотограф, обладающий рефлексией в отношении средства, с которым он работает. Что изображает фотографический портрет – точнее, изображением чего является фотографический портрет? Ответ на этот вопрос далеко не так прост, как кажется. Атти в полной мере осознает эту сложность и дает в киевской серии свой, вполне определенный ответ.

Атти родился в 1920 году. Получил художественное образование, работал иллюстратором, но особо выдающимся не был. В 1957 году записался на курс Алексея Бродовича, чрезвычайно влиятельной фигуры в Нью-Йорке в области фотографии⁵ и графического дизайна, художественного редактора журнала «Harper's Bazaar» (с 1934 по 1958 гг.), через мастерскую которого прошли

⁴ Не случайно Атти был приглашен участвовать в антологии, посвященной теории жанра портрета в фотографии, на которую мы ссылались выше (Portrait: Theory; см. сноску 1).

⁵ Бродович издал всего одну книгу фотографий – «Балет» (в 1945 году, совсем небольшим тиражом), – но эта книга обеспечила ему место в истории фотографии.

многие фотографии этого поколения (Ричард Аведон, Ирвинг Пенн, Диана Арбус⁶). Это изменило ход его карьеры. После окончания курса начал работать по заданиям Бродовича, снимал для журналов «Vogue», «House and Garden» и др. Любопытно при этом, что киевская коллекция в некотором смысле выпадает из ряда фотографий Атти, который работал главным образом в коллажной технике. Тем показательнее его выбор.

Студия представляет собой одновременно довольно обычную студию, в которой работает рекламный фотограф (белый фон, искусственное освещение, провода, оборудование), и сцену (одна «стена» у помещения отсутствует, за происходящим наблюдают десятки людей). Техническая сторона осложняется тем, что формально посетители делают автопортреты, так что и подготовка к съемке, и сама съемка организованы иначе, чем в случае, когда фотограф играет традиционную роль. Площадка, на которой стоял человек (люди), делавший портрет, была совсем немного приподнята над полом и покрыта тем же листом белой бумаги, который образовывал фон. На этой площадке был установлен отражатель (на штативе) и фотоаппарат⁷ (тоже на штативе). Напротив располагалось зеркало в полный рост и несколько фотоаппаратов, которыми можно было управлять при помощи провода с резиновой грушей на конце⁸.

⁶ Действительно, Атти принадлежит к вполне четко выделяющемуся культурному поколению, которое проявило себя в том числе и в фотографии: Ричард Аведон (р. 1923), Диана Арбус (р. 1923), Ирвинг Пенн (р. 1917). Умер Дэвид Атти, по разным сведениям, в 1982 или 1983 году.

⁷ Этот фотоаппарат, насколько мне удалось понять, использовался для создания запасного негатива (поршень на проводе, управляющем данным фотоаппаратом, в этом случае нажимал Атти, именно поэтому он часто попадает в кадр), а также в качестве реквизита.

⁸ Первоначально у Атти было намерение использовать одну полароидную камеру, оснащенную пластинами с негативом и заготовкой под позитивный отпечаток. Посетители получали бы фотографию, а у Атти оставался бы негатив. Но возникли технические сложности. Многие негативы оказывались испорченными, и Атти решил установить еще один фотоаппарат, чтобы не беспокоиться о качестве негатива. Позже он установил целых четыре фотоаппарата, которые производили снимок одновременно, но с разных точек.

Перед тем как сделать снимок, человек мог посмотреть на себя в зеркало и принять любую позу, выбрать любое выражение лица. Затем свет в студии гас, и затвор фотоаппарата открывался; когда человек был готов, он (или она) сжимал грушу на конце длинного провода, включалась система искусственного освещения; затем затвор закрывался, и включался основной свет: съемка была завершена⁹.

Если исходить из композиции, все снимки можно разделить на три группы: портреты крупным планом, в которых внимание фокусируется на лице, фронтальные портреты в полный рост, «угловые портреты» в полный рост. Первоначально большинство фотографировавшихся выбирали позы, которые казались Атти «скучными» (фронтальные портреты в полный рост), ему не хотелось, чтобы все модели «делали одно и то же». Он стал просить принимать необычные позы (к ним относятся, в частности, все угловые портреты), а тех, кто мог – продемонстрировать свои таланты, например станцевать. Не всем в публике это нравилось, но желающих сфотографироваться было много, а выбор оставался за фотографом.

Важно понимать, что киевская серия – автопортреты в весьма условном смысле. «Автопортрет» в данном случае не противопоставлен портрету, который делает фотограф, а является частным случаем последнего. Атти признает, что он вмешивался в процесс подготовки к съемке не только с технической, но и с концептуальной стороны.

Через несколько лет, когда Атти готовил сопроводительный текст к публикации своих работ в антологии, посвященной жанру фотопортрета, он напишет о своей роли совершенно определенно.

Автопортрет – опыт особого рода. Этот жанр предоставляет человеку возможность самому (или же самой) определять, когда нажать на кнопку, и в большой мере контролировать, как он (или она) будет запечатлен. Мне кажется, мне удастся добиться куда большей отдачи от людей при таком способе фотографирования, чем когда я снимаю обычные портреты. Когда я работаю с жанром автопорт-

⁹ *Attie D.* Op. cit., pp. [3–4]. Портреты крупным планом снимались на другой фотоаппарат.

рета, в портретах проявляется нечто, что не проявляется в других условиях. Провод служит своего рода посредником между мной и моделью. И хотя людям кажется, что фотографию делают они, ситуацию контролирую я. Когда люди принимают ту или иную позу, я вмешиваюсь только тогда, когда считаю нужным. Зачастую излишне напряженное или нелепое выражение «подходит» человеку. Во всем этом есть и юмористическая сторона¹⁰.

Работа и технически и концептуально была довольно напряженной. Напомним также, что Атти не владел русским языком. За восемь часов работы выставки удавалось сделать около сорока портретов (с некоторыми посетителями Атти делал несколько снимков, но с большинством – один). Таким образом, было отснято несколько сотен портретов. Восемьдесят девять фотографий – весьма тщательно отобранных и расположенных в определенном порядке – Атти опубликовал по возвращении в США в качестве книги «Русские автопортреты». Среди них есть портреты людей самых разных возрастов и профессий; портреты одиночные, парные и групповые, среди последних – семьи, друзья, сослуживцы, коллеги; есть люди разных национальностей; есть горожане и сельские жители, киевляне и приезжие. Все вместе они представляют уникальный телесный опыт «советского» человека.

«Советское» на портретах киевской серии – не составляющая внешнего исторического контекста (фотографии сделаны в Советском Союзе в 1976 году), это фотографический эффект, заданный концептуальными параметрами съемки. Если быть более точными в формулировках, сам Атти, вероятно, не мог назвать этот опыт «советским», а если мог, то как раз в качестве внешнего маркера («Russian Self-Portraits») ¹¹. Однако то, что он сделал предметом серии, – это опыт, который актуализируется как реакция на ситуацию съемки, опыт, как оказалось, не индивидуального, а коллективного тела. В этом заключался его концептуальный выбор как фотографа. В этом заключается его определение жанра фотографического портрета.

¹⁰ *Portrait: Theory*, p. 10.

¹¹ «Russian» для Атти, конечно же, служит синонимом к слову «советские».

Участие в киевской выставке предоставило Атти уникальную возможность создания портретной серии, какой у него не было в США¹². В Америке Атти приходилось выполнять индивидуальные портреты (чаще он использовал коллаж, предполагавший довольно сложную технику фотопечати), но в общем-то он понимал, что там эта ниша занята. Среди «великих» фотографов-современников, работающих в жанре портрета, Атти называет трех: Пенна, Аведона и Арнольда Ньюмана¹³. В Киеве Атти реализовал себя как оригинальный и интересный портретист.

Мы не располагаем большим количеством теоретических высказываний Атти (вербальных высказываний; разумеется, в нашем распоряжении сами фотографии), однако, как представляется, метод работы Атти во многом близок методу работы Ричарда Аведона (и его представлению о природе фотографического портрета). Это сближение основывается не только на внешних обстоятельствах (Атти несколько раз упоминает Аведона, они оба учились у Бродовича и т.д.), но и главным образом на сходных условиях съемки. Аведон также снимает на белом фоне, используя искусственное освещение, его метод работы предполагает сложное взаимодействие фотографа и модели¹⁴. В ряде интервью и лекций Аведон довольно четко сформулировал свое понимание портрета.

Портрет есть род представления (performance) и, как любое представление, в совокупности своих деталей он может быть хорошим или плохим, а не естественным или наигранным. Я могу понять, что подобное утверждение, а именно все портреты суть род представления, лицедейства, может вызвать беспокойство, поскольку, как кажется, это предполагает наличие какого-то искусственного дополнения, скрывающего правду о человеке. Но это совсем не так.

¹² По возвращении в США Атти попытался инициировать еще один подобный проект, но там моделей приходилось искать. Были выполнены отдельные снимки, однако как серия проект не состоялся.

¹³ Portrait: Theory, p. 8.

¹⁴ Киевская серия Атти ближе всего не к портретам знаменитостей, а к проекту «На американском Западе», который Аведон начал в 1979 году.

Все дело в том, что невозможно «дойти» до самого человека, действительной его природы, отбросив поверхность. Поверхность – вот все, чем мы располагаем. Пробриться за поверхность можно только работая с самой поверхностью. Все, что нам дано, – это работать с поверхностью – позой, костюмом, выражением лица – радикальным и корректным образом¹⁵.

Как кажется, Атти понимал это очень хорошо. Вся сложность заключается в том, чтобы понять в каждом конкретном случае (будь то серия в целом или индивидуальный портрет), какой способ работы с «поверхностью» окажется наиболее корректным. В этом смысле можно повторить за Аведоном: портреты бывают хорошие и плохие. Хорошие портреты – не те, на которых человек «красив» или нравится себе или же которые оригинальны с точки зрения композиции или техники исполнения (всего этого достичь сравнительно просто). В хороших портретах удастся найти адекватную форму работы с «поверхностью» (телом человека, условиями съемки, качеством отпечатка, условием восприятия фотографии, хотя последнее фотограф контролирует в меньшей степени). Киевская серия Атти – хорошие портреты.

Предмет фотографий Атти возникает на пересечении социального опыта людей, их предыдущего опыта фотографирования, истории фотографии как средства, «памяти» жанра фотопортрета. В результате на снимках фиксируется (стабилизируется) некое качество, которое с вариациями повторяется от снимка к снимку и, уплотняясь в рамках серии, образует «общее место». Подобное повторение – большая удача (гарантии нет никогда), оно означает, что серия состоялась, что найден фокус сопряжения различных контекстов, в которых только и существует фотографичес-

¹⁵ Avedon R. Borrowed Dogs. In: Richard Avedon. Portraits. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2002. (<http://www.richardavedon.com/conversation/borroweddogs.php>) Статья в каталоге к выставке портретов Аведона, проходившей в музее Метрополитен (Нью-Йорк), основана на лекции, прочитанной в Музее современного искусства в Нью-Йорке 27 сентября 1986 года и приуроченной к большой экспозиции Эгона Шиле. Творчество Шиле для Аведона – образец понимания природы портрета.

кое значение. Таким фокусом в серии Атти становится устойчивость модели советской телесности, сила сопротивления попыткам ее «раскачать».

Я очень хорошо отдавал себе отчет в том, что я не был просто каким-то человеком, делающим фотографии на улице. У меня был полуофициальный статус: участник культурного обмена, «американец». Люди приходили посмотреть на американцев, как если бы мы выступали «на сцене», и сами давали представление для нас. Имело место очень интенсивное взаимодействие, взаимодействие, которое не было бы возможно с их собственными фотографиями. В каком-то смысле – это историческое событие, я имею в виду не обязательно свои фотографии, но то, что это произошло. Нам с этими русскими удалось достичь уникального результата. Они не так свободны в обращении со своими телами, как американцы. Мне удалось добиться от них, чтобы они прыгали, танцевали, больше двигались именно потому, что между нами имело место взаимодействие¹⁶.

Слово «взаимодействие» в этом фрагменте является, безусловно, ключевым. Важно, что в опубликованную подборку Атти включил не так много фотографий с необычными позами. Если не считать угловых фотографий, которые представляют особый случай, то таковых только две: молодого мужчины, играющего на скрипке (на грушу пришлось нажимать самому Атти, он заглядывает в рамку кадра), и девушки-акробатки, стоящей на голове. Да и то во втором случае был дополнительный повод, чтобы опубликовать фотографию: как упоминает сам Атти, он совсем не включил фотографий человека в прыжке. Пытаясь задать более свободные позы, Атти «проявляет», а не разрушает наличный репертуар поз. Напомним, Аведон говорит, что с поверхностью надо работать радикально, но корректно – ее нельзя нарушить.

То, что фотографии являются результатом сложного взаимодействия – не только Атти с людьми, готовившимися к съемке, но

и этих людей с самими собой (чей взгляд встречал их в зеркале?) и с наблюдающей публикой, – четко маркировано в самих фотоснимках. В кадр то и дело попадают штативы от отражателя и фотоаппарата, сам Атти; бумага, которой покрыт пол и стена, топорщится, на ней видны отпечатки ног; свет падает неровно, затеняя половину лица, видны тени от других предметов и т.д. Все это вызвало критику советских фотографов, которые наблюдали за работой Атти. Они указывали ему на эти детали как на технические недостатки, и когда Атти уверял их, что это не случайно – точнее случайно, но именно случайность важна для него в этой серии, – понять этого никак не могли.

Нарочитая условность портретов не делает их, однако, «несерьезными». Напротив, достигается эффект почти гипертрофированной реальности. Мы рассматриваем людей как будто под увеличительным стеклом: каждая деталь приобретает значение, люди становятся типажам самих себя. Оказываются важны любые мелочи. Скажем, сумки. Что делать с сумкой, куда ее девать? Оставить где-то далеко нельзя: много людей, украдут под шумок. (Если нет «своего», кто мог бы «присмотреть за вещами», если все, кто пришел с вами, фотографируются.) Некоторые обыгрывают сумки в кадре, некоторые не обыгрывают, просто держат в руках, некоторые ставят в сторонке так, чтобы те оставались в поле зрения. При этом они делают вид, что никакой сумки нет, но она есть – и попадает в кадр. То же с другими предметами: плащами, зонтиками. Обыгрывать их в кадре не всегда безопасно – становишься почти карикатурой на себя самого: мужчина средних лет с плащом и портфелем – тип командировочного.

Напомним о списке имен и профессий, который Атти начал было вести. В контексте серии этот список обретает поистине символическое значение:

<... > шофер, воспитательница детского сада, дорожный рабочий, две уборщицы, агроном, сотрудник КГБ, четырнадцать фотографов, директор научного института, геофизик, два десятка юных пионеров, актер, однажды исполнивший роль Эрнста Хемингуэя, повар, восьмилетний мальчик – будущая хоккейная звезда, две па-

¹⁶ Portrait: Theory, p. 11.

ры молодоженов с гостями, многочисленные люди в форме, ветераны войны в нашивках и медалях, рабочие, колхозники, журналисты, бесчисленные инженеры, врач, скрипач и четыре участницы украинского фольклорного танцевального коллектива¹⁷.

Здесь напрашивается аналогия с фундаментальным проектом по созданию портретов различных представителей немецкого общества, который осуществил в 1920-30-е годы Август Зандер. Но если для Зандера были важны именно различные типажи, в киевской серии на первый план выступает единый «типаж» – «советский человек», – а все другие являются его частными случаями.

Подробный анализ значения «советского» в серии Атти требует отдельной статьи. Здесь мы ограничимся только краткими замечаниями. Этот тип антропологического опыта достиг наиболее полного выражения именно в 1970-е годы (так что и с этой точки зрения серия удачна). Если сформулировать максимально обще, то можно сказать, что в нем элементы официальной, зачастую принудительной телесности, бывшей отголоском мобилизационного и цивилизационного проекта 1920–30-х годов (униформы и знаки отличия для всех возрастов, занятия физкультурой, регулярные диспансеризации, фотографирование на бесчисленные членские билеты и др.), оказались инкорпорированы в пространство частного, приватного, повседневного, которое только и выделилось как самостоятельная сфера к 1970-м годам. Именно это уникальное сочетание представлено почти на всех портретах. Мы очень коротко остановимся только на двух: девочки, делающей реверанс, и пожилого мужчины на костылях.

Фотографию девочки, делающей реверанс, Атти считал едва ли не самым удачным портретом серии. Он поместил его на обложку книги «Русские автопортреты» и опубликовал в числе трех снимков из киевской серии в антологии, посвященной жанру портрета. В предисловии к «Русским автопортретам» Атти описывает, как была сделана эта фотография.

В один из дней женщина в толпе ожидавших своей очереди людей стала с настойчивостью выталкивать в первые ряды свою семилет-

¹⁷ Attie D. Op. cit., p. [5].

нюю дочь, пытаюсь обратить наше внимание на достоинства девочки. Это был один из дней, когда я пытался добиться большего движения в фотографиях, которые стали, как мне казалось, слишком статичными и однообразными, и я пытался побудить посетителей быть более активными – подпрыгнуть, станцевать, продемонстрировать акробатическое мастерство. Мамаша, услышав наши просьбы, вновь выдвинула вперед свою дочь, говоря, что та может для нас станцевать. Девочка сделала простой и невысказанно очаровательный реверанс, одновременно сжав резиновую грушу на конце провода. Именно так – по чистой случайности – мы получили одну из лучших фотографий в киевской серии¹⁸.

В антологии он называет обстоятельства создания снимка «интересными и ироничными». Для Атти ирония ситуации заключалась в том, что он едва не лишился этого снимка, поскольку так долго не соглашался сфотографировать девочку. Но для меня не меньшая ирония заключается в том, что этот действительно милый и спонтанный снимок возник как результат принуждения (в данном случае со стороны матери девочки). Здесь можно было бы подробно говорить о специфике культуры детства в позднесоветский период – о многочисленных кружках, секциях, через которые проходил почти каждый городской советский ребенок. Занятия в них были важны, но при этом направлены к достижению непонятной цели.

Портрет пожилого мужчины на костылях также вошел в подборку фотографий Атти в антологии. Атти называет его «ветераном», говорит, что тот был польщен, когда его выбрали для позирирования. Формально он – вероятно, действительно ветеран, инвалид Великой отечественной войны, но по типу изображения – нет. В киевской серии много «ветеранов», они обычно одеты в аккуратную гражданскую одежду, на их статус указывают награды. Человек на этом портрете одет в поношенную военную форму без каких-либо наград и, самое главное – единственный из всех портретов, – он не просто не смотрит в камеру, но отводит взгляд. С моей точки зрения, это один из самых удачных портретов се-

¹⁸ Ibid., p. [4].

рии, поскольку он выявляет границы «советского». При всех внутренних различиях, «советский человек» (1960-80-х гг.) как тип достаточно гомогенен, он не исключает никого, или почти никого. Этот человек на костылях не включен, он – слепое пятно, зона умолчания «советского». Это также, возможно, единственный портрет в серии, который Атти подверг манипуляции. Поскольку у нас есть возможность сравнить две публикации этого портрета, ясно видно, что в первоначальном варианте, как и в остальных портретах киевской серии, свет на портрете падал справа. В книге «Русские автопортреты» снимок перевернут: свет падает слева, что создает более сильный драматический эффект¹⁹.

Последней значимой составляющей фотографии как средства, о которой необходимо упомянуть в связи с серией Атти, является зритель. Работа с «поверхностью», о которой говорит Аведон, предполагает не только взаимодействие фотографа и портретируемого, она предполагает и моделирование взгляда зрителя. Рассуждая о своеобразии эротики Эгона Шиле, Аведон вводит понятие кон-фронтации (с полотном), пред-стояния (полотну), которое изменяет человека как субъекта зрения²⁰:

Вам хочется это увидеть? Вам будет на что посмотреть. А мои полотна будут смотреть на вас, смотрящих на меня²¹.

Условия съемки в киевской серии помещают на авансцену под лучи направленного света не только человека (людей) на фотографии, но и зрителя. При этом «предмет» серии реализуется, вероятно, наиболее последовательным образом в случае, когда в качестве зрителя выступает человек, сам являющийся носителем

¹⁹ К слову сказать, портрет девушки-акробатки, которая стоит на голове (в антологии Атти дает два варианта этого снимка: на одном ноги сведены, на другом – разведены, образуя букву V; в книгу вошел второй), расположен на одном развороте с портретом одноногого мужчины, костыли которого образуют перевернутую букву V. Как кажется, это было одной из причин, почему фотография девушки попала в книгу.

²⁰ В этом смысле кон-фронтация как зрительная стратегия отличается от вуйеризма.

²¹ *Avedon R. Borrowed Dogs.*

«советского» телесного опыта. В любом случае, зритель в подобного рода портретах оказывается вовлечен столь же сильно, как и фотограф и модель. Для Аведона это разрешало этическую проблему, которая может возникать по отношению к человеку на снимке. Имеем ли мы право так пристально разглядывать то, что человек, возможно, не хотел бы раскрыть, но фотография раскрывает? Имеем в той мере, в какой взгляд этот направлен и на нас самих.

Киевская серия Дэвида Атти становится «местом» проявления коллективного опыта советской телесности. Это «место» возникает именно как эффект работы «медиума» (средства), а не как результат фиксации уже готовых значений. Фотография – не подобие. Предмет фотографии не существует нигде, кроме как на самой фотографии. При этом он реален. В этом утверждении не заключено противоречия, но заключено вполне определенное представление о природе реальности в условиях культуры серийных изображений, к которым принадлежит и фотография. В условиях культуры серийных изображений реальность имеет медийную природу.