

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОПЫТА СМЕРТИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ С. САЛЬГАДО

**И. Д. Крупник**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия  
krupnik.igor@gmail.com

**С. П. Карпухина**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия  
sp.karpukhina@gmail.com

В данной статье рассматриваются специфические особенности визуализации смерти в XX веке на примере фотографического наследия Себастьяно Сальгадо. Изучая смерть как один из ключевых элементов коллективного сознания, французский исследователь Филипп Арьес выделяет пять исторических этапов развития и изменения отношения человека к смерти. XX век, трагически прославившийся многочисленными войнами и драматическими событиями, повлекшими за собой массовые человеческие жертвы, согласно исследователю, становится временем «смерти перевернутой». Вытеснение смерти на периферию социальной и культурной жизни, которое заметил Ф. Арьес, отражает чувство страха перед смертью, ставшей табуированной и не заслуживающей внимания темой. Стремление к дистанцированию от смерти приводит к тому, что она становится доступной только при использовании различных опосредований, одним из которых является фотография, а медиатизация смерти позволяет создать ощущение подвластности данного феномена человеку, прирученности. В творчестве широко известного бразильского фотографа Себастьяно Сальгадо можно выявить ряд острых фотографических серий, посвященных визуализации смертности различными способами. Фотографические образы смерти, созданные бразильским фотографом, становятся отражением опыта переживания и осмысления смерти. Обратив внимание на фотографические серии из Южной и Центральной Америки и Африки, можно увидеть, что образ смерти, став связующей нитью в творчестве Сальгадо, получает различные способы репрезентации. Основными способами отображения темы смерти становятся эстетизация и стремление к абстрактности контекста, за которые его работы подвергаются многочисленной критике. Фотографическое наследие Сальгадо становится важным звеном между документальной фотографией военных лет, вынужденно несущей в себе образы смерти, и виртуальными изображениями смерти в современных медиа.

**Ключевые слова:** фотография, смерть, смертность, Сальгадо, репрезентация.

## REPRESENTATION OF DEATH EXPERIENCE IN THE S. SALGADO'S CREATIVE HERITAGE

**Igor L. Krupnik**

Lomonosov Moscow State University, Russia  
krupnik.igor@gmail.com

**Svetlana P. Karpukhina**

Lomonosov Moscow State University, Russia  
sp.karpukhina@gmail.com

This article addresses the specific features of visualization of death in the 20th century on the example of the photographic heritage of Sebastião Salgado. Studying death as one of the key elements of collective consciousness French scholar Ph. Aries distinguishes five historical periods of development and modification of the attitude towards death. XX century is tragically known for its numerous wars and dramatic events resulting in massive loss of life and – following the scholar – became the time of “reversed death”. Displacement of death to the periphery of social and cultural life which was noted by Aries, shows the feeling of fear of death which became not worth mentioning taboo. The effort to distance ourselves from death leads to the fact that death becomes available only with help of various indirect methods such as photography. Mediatization of death allows to create a feeling of control over that phenomenon. In creative works of widely known Brazilian photographer S. Salgado one can identify a number of different series dedicated to visualization of mortality. Photo images of death created by the Brazilian photographer become a projection and conceptualization of death. Looking at photo series from South and Central Africa and America one can conclude that the image of death – the central theme of Salgado’s work – gets various ways of representation. The main ways of representation of death became aestheticization and the quest for abstract context for which his works are seriously criticized. The photographic heritage of Sebastião Salgado became an important link between documentary photography of wartime involuntarily filled with images of death and virtual images of death in modern media.

**Keywords:** photography, death, mortality, Salgado, representation.

DOI 10.23951/2312-7899-2020-2-74-90

В 1977 году во Франции выходит хорошо известное ныне исследование Филиппа Арьеса «Человек перед лицом смерти» [Aries 1977]. В своей работе Ф. Арьес на большом материале западной культуры пытается выделить пять исторических культурных установок

по отношению к смерти, которые находятся в тесной взаимосвязи с индивидуальным самосознанием человека. По меткому замечанию А. Я. Гуревича в предваряющей статье к русскому переводу работы Ф. Арьеса, «смерть – один из коренных “параметров” коллективного сознания, а поскольку последнее не остается в ходе истории недвижимым, то изменения эти не могут не выразиться также и в сдвигах в отношении человека к смерти» [Гуревич 1992, 6]. Насыщенный драматическими событиями и обескровленный массовыми человеческими жертвами XX век, сопровождаемый чувством страха перед смертью и напоминаниями о ее неизбежности, интерпретируется Ф. Арьесом как «смерть перевернутая». Тема смерти становится постыдной, запрещенной для обсуждения, индивидуальная смерть воспринимается как то, что не заслуживает внимания и не несет угрозы разрушения социальной структуры. Подобное отношение к смерти накладывает свой отпечаток на изменение процесса захоронения, который заметно упрощается, а также на отношение к покойному, тело которого стараются при помощи косметических вмешательств максимально подвести к образу счастливого человека, каковым он был при жизни. Как пишет Арьес, «в городах все отныне происходит так, словно никто больше не умирает» [Арьес 1992, 455].

При всей неоднозначности обобщений Ф. Арьеса сложно не согласиться с тем, что XX век, особенно после коллективной травмы двух мировых войн, явно и неявно попытался вытеснить смерть на периферию социальной и культурной жизни западного мира, что проявилось в двух взаимодополняющих процессах – индивидуализации и медиатизации. Так, с одной стороны, смерть – частное дело, локализованное в семье, больнице и похоронном бюро. На коллективном же уровне – смерть превращается в образ, объект репрезентации изобразительными средствами. Конечно, визуализация смерти имела место и ранее, особенно ярко – в культуре европейского Средневековья. Приобретая культовый характер благодаря христианству, тема смерти как средства спасения становится одной из первостепенных в культуре Средних веков, и закономерно основными изобразительными сюжетами на данном этапе становятся смерть Христа и христианских святых. В отличие от эмоционального надрыва древних мифологий, идеалом Средневековья становится спокойное принятие смерти.

Визуализация смерти в XX веке получает ряд специфических особенностей, связанных с тем комплексом установок, которые Арьес и пытается зафиксировать словосочетанием «смерть пере-

вернутая». Смерть воспринимается как неприглядная, грязная, постыдная и невыносимая и, кажется, несмотря на очевидную неотвратимость, будто бы досадным недоразумением. В этой связи физическая и социальная смерть, вытесненная на периферию общественной жизни, допускается к коллективному восприятию только в виде системы опосредований, призм. Важнейшую роль в таких опосредованиях играет фотография как средство репрезентации смерти и умирания.

В XX веке развитие фотографии и кино в принципе задают общий тренд визуализации и медиатизации культурных артефактов. Как отмечает В. Беньямин, средства технического воспроизводства художественных произведений на рубеже XIX–XX веков приобретают автономный статус в качестве совершенно новых видов художественной практики, обладающих, возможно, гораздо большим масштабом воздействия на общество. При этом, несмотря на расширение средств выражения, для исследователя оказывается важно констатировать утрату произведением «уникального бытия» [Беньямин 1996, 19] – «ауры», которая присуща рукотворным произведениям искусства, а также трансформация его материальной составляющей, что является фундаментом для переворота в искусстве. Развитие средств воспроизводства приводит к тиражированию произведений и смене традиционной парадигмы в направлении утраты культурным артефактом своей уникальности. Вслед за утратой «ауры» Беньямин выявляет потерю произведением культовой составляющей, переход к доминированию профанной формы. Процесс постоянного воспроизводства изображений приводит к размыванию подлинности. Социальное назначение искусства меняется в сторону преобладания экспозиционной характеристики произведения. Проблема распада «ауры» обусловлена не столько репродукцией произведений искусства, сколько социальными изменениями, выраженными в возрастании роли популярной культуры в обществе: «Ориентация реальности на массы и масс на реальность – процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично» [Беньямин 1996, 25].

Таким образом, смерть, подсмотренная в видеоискатель фотокамеры и растиражированная в виде многочисленных фотокопий, формирует массив репрезентаций – пригодный для того, чтобы отвечать глубинным запросам коллективного и индивидуального сознания в ситуации табуирования смерти здесь и сейчас. Новым способом визуального отображения темы смерти становится прежде всего документальная фотография. Развитие фотодокументалистики XX века

происходило на фоне войн, повлекших колоссальные человеческие жертвы. Многочисленные фотоснимки военных конфликтов, ставшие материальным свидетельством этих трагических событий, формируют основной массив репрезентаций смерти. Примечательно, что Режи Дебре, описывая видеосферу XX века, подмечает, что она является «хрупкой, боящейся смерти и утверждающей ненадежность» [Дебре 2010, 60], и тут же со ссылкой на Р. Барта емко и иронично добавляет, что «этот семиолог – не без пессимизма – усматривал в торжестве фотографии отказ нашей культуры от памятников. Это слетка и сверх ожидания напоминает смерть смерти» [Дебре 2010, 61].

С момента выхода исследования Ф. Арьеса западная культура в своем отношении к смерти сделала несколько шагов вперед. Так, с одной стороны, мы, кажется, и сейчас ведем себя так, как будто обычно вообще никто не умирает. С другой стороны, мы, кажется, приручили смерть, медиатизировав ее без остатка.

Смерть рутинизирована, стала десакрализованным медицинским фактом жизненной повседневности, но преимущественно или даже исключительно в форме объекта художественной репрезентации. Если в первой половине XX века образы смерти – это прежде всего реальные жертвы реальных конфликтов, задокументированные и предъявленные общественности в форме фото- и кинохроники, сегодняшняя политика основных производителей новостей состоит в жестком цензурировании и табуировании демонстраций мертвых тел, ведь «никто не умирает», а реальная смерть это просто статистика – «за последние сутки от коронавируса в России умерли 98 человек».

В то же время современные медиа – кино, телевидение, видеогames – перенасыщены самыми разными образами смерти, в том числе чрезвычайно натуралистичными или, напротив, комичными, когда Смерть, например, оказывается героем юмористического мультсериала. Т. Вебер в своем исследовании показывает, как в последние десятилетия резко увеличивается демонстрация трупов в телесериалах и уделяемое им эфирное время. Исследовательница отмечает, что до 2000 года на американском телевидении был лишь один сериал – «Медэксперт Квинси» (Quincy, M.E.), в котором регулярно демонстрировались трупы в патологоанатомической лаборатории, в то время как в 2000–2010 гг. происходит сдвиг и массовизация таких демонстраций, которыми уже никого не удивишь [Weber 2014, 75]. На этом фоне контрастирует разразившийся в 2015 году скандал, вызванный тем, что ряд западных СМИ опубликовали фо-

тографию тела утонувшего 3-летнего сирийского беженца Айлана Курди на турецком побережье. Представляется, что мировоззренческой подоплекой шока, вызванного обнародованием этой фотографии и заставившего оправдываться редакторов ведущих новостных изданий<sup>1</sup>, является все та же «перевернутая смерть» Арьеса, ведь, как мы помним, «никто не умирает». Таким образом, основное отличие в восприятии смерти между 1977 и нынешним годом, судя по всему, состоит в том, что «никто не умирает» на самом деле, а умирает только понарошку – постановочно, в достаточной степени зрелищно и увлекательно, чтобы приглядно смотреться в разрешении 4к. Иными словами, мы можем предположить, что там, где в традиционной культуре страх смерти снимался религией, выполнявшей компенсаторную функцию утешения человека перед неотвратимостью конца, сегодня эта функция перенесена на медиа, искусственно конструирующие смерть и репрезентирующие ее в эстетизированной форме.

\* \* \*

Предметом нашего внимания является творческое наследие известного бразильского фотографа, посла ЮНИСЕФ Себастьяна Сальгадо. В том же 1977 году, когда Арьес публикует свою работу, Сальгадо начинает свой первый масштабный фотопроект «Другие Америки» («Other Americas»), который сделает его всемирно известным. «Другие Америки» наряду с последовавшими яркими многолетними проектами, в числе которых «Сахель», «Рабочие», «Исход» и, наконец, «Генезис», закрепят за ним славу выдающегося мастера, экстраординарного художника, чьи работы являются «феноменальной концепцией препарирования реальности, в которой изображение не нуждается в косвенной смысловой поддержке, а само источает правду вне всяких доказательств» [Любимович 2014]. Себастьян Сальгадо известен прежде всего как человек, подаривший западному зрителю серии насыщенных фотокартин, показывающих повседневность развивающихся стран, нищету, страдания, голод и смерть. Строго говоря, значительная часть острых и даже шокирующих серий Сальгадо, посвящена визуализации смертности, которую можно определить как «содержательное поле всей совокупности опыта, сопряженного с переживанием и осмыслением смерти» [Моисеев 2016, 276].

<sup>1</sup> См., например, оправдывающийся комментарий главного редактора Deutsche Welle Александра Кудашеффа «Фотография, которая пробуждает совесть» <https://p.dw.com/p/1GQYy>

Пересечение Арьеса и Сальгадо во времени и пространстве кажется нам символичным. В 1970-х оба работают в Париже. Один – теоретик, «определивший саму возможность исследования смерти в гуманитарном поле» [Еремеева 2018, 53]. Второй – практик, «который делает невидимое видимым» [Чапник 2016, 43]. Один – обобщает прошлый и современный опыт западной культуры в конструировании и осмыслении смерти. Второй – проектирует и предопределяет существенные трансформации осмысления смерти и средств ее визуализации, которые произойдут в конце XX – начале XXI века.

Примечательно, что специфика положения С. Сальгадо в современной культуре подтверждается также и полярностью восприятия его фотографических серий. При безусловном признании профессиональных достоинств и мастерства оценки его личности и его творчества колеблются от «фотограф-гуманист» [Советское фото 1991, 45] и «мессианские черты» [Картье-Брессон 2015, 134] до «блестящий фантик» [Sischy 1991] и «фотографический фастфуд»<sup>2</sup>.

Себастьян Сальгадо родился в 1944 году в бразильском штате Минас-Жерайс. Все его детство и отрочество проходят на сельскохозяйственной и скотоводческой ферме отца в долине реки Риу-Доси, где, по воспоминаниям Себастьяна, жило около тридцати семей и люди не знали, что такое деньги [Сальгадо 2015, 14]. Отправившись в Виторию в пятнадцатилетнем возрасте, Сальгадо начинает работать в секретариате общественной организации «Alliance française», которая занималась просветительскими проектами в области культуры Франции и французского языка, и по завершении школы поступает на факультет права, но затем переводится на экономический факультет. Сальгадо вспоминает, как наблюдение за экономическим рывком, который Бразилия произвела при президенте Ж. Кубичеке, привело его к мысли о том, что экономика как область знания и практики гораздо увлекательнее и перспективнее правоведения: «Когда я поступил на факультет, экономика была совсем не такой, как сегодня, когда она означает в основном экономику предприятий. Эта дисциплина тоже входила в нашу программу, но помимо нее существенно были представлены политическая экономия, макроэкономика, общественные финансы. Меня чрезвычайно интересовала макробухгалтерия. Я хотел заниматься долгосрочными проектами, экономическими моделями, в которых, если вы контролируете определенные переменные, вы думаете, что можете обеспечить настоящий экономический прорыв» [там же, 21].

<sup>2</sup> [https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/20160909-serra-pelada-sebastiao-salgado.html](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20160909-serra-pelada-sebastiao-salgado.html)

В 1969 году, пять лет спустя установления в Бразилии военной диктатуры, Сальгадо со своей супругой Лелией переезжают во Францию, где, собственно, и происходит его знакомство с фотографической техникой. Сальгадо начинает с увлечения любительской фотографией, работая по специальности в Международной организации кофе, где он занимается проектам экономического развития в Африке. Параллельно он набивает руку в жанре портрета, снимает свадьбы, спортивные мероприятия, фотографирует обнаженную натуру и в конечном счете в 1973 году решает полностью сосредоточиться на фотографии. Его первый фоторепортаж, снятый в составе гуманитарной миссии по борьбе с засухой, был посвящен африканскому Нигеру, который считается одной из беднейших стран мира. «Моя любовь к Африке, – пишет Сальгадо, – побудила посвятить ей мой первый большой репортаж, но я хотел показать не пейзажи или фольклор – я показал голод, свирепствовавший среди африканцев» [там же, 40].

Свой путь в профессиональной фотографии Себастьян Сальгадо начинает как фоторепортер информационно-новостных агентств Sigma и Gamma, а в 1979 году он был принят в знаменитое агентство Magnum, которое было основано после войны знаменитыми Р. Капой и А. Картье-Брессоном. При этом Сальгадо всегда был достаточно самостоятелен и в своих многочисленных интервью постоянно подчеркивал, что не приемлет быстрого репортажного стиля: «Репортеры приезжают в лагерь беженцев или голодающих с уже конкретной, сформировавшейся идеей. Они не изучают тему глубоко – работают 2–3 часа и потом уезжают: они сделали свое дело» [Советское фото 1991, 48].

Самые знаменитые из фотографий Сальгадо сделаны им во время длительных путешествий, которым предшествовали месяцы и годы планирования. На предварительном этапе подготовки, как и при отборе и аранжировке готового фотоматериала, огромную роль играла супруга Сальгадо – Лелия. Сам Себастьян подчеркивает, что в свои фотопутешествия его вел зов сердца: «Иногда меня вела идеология, порой это было простое любопытство или желание оказаться в этом месте. Мои фотографии вовсе не объективны. Как и все фотографы, я фотографирую в зависимости от себя самого» [там же, 45]. В этом смысле работы Сальгадо прежде всего слепок его собственного взгляда на мир, и сразу отметим, что этот взгляд блестяще различает оттенки серого, игру света и тени, но не приемлет цвета. Фотографии Сальгадо куда больше похожи на жанр «визуальной антропологии», а не фоторепортажа, а сам он



выступает скорее как включенный наблюдатель, чье положение отличается от отстраненной журналистской позиции.

Анализируя творческое наследие С. Сальгадо, можно сказать, что оно антропоцентрично, поскольку его прежде всего интересует тема человека и человеческого. При этом свое визуальное исследование он предпочитает вести в пограничных областях: на стыке культуры и природы, человека и животного, жизни и смерти. Его привлекают и интересуют простые люди, но такие, которые находятся на грани – в самом широком смысле. Он фотографирует коренное население стран Латинской Америки и Африки, которое в логике биполярного мира находится на периферии, формирует так называемый «третий мир» и, соответственно, как будто бы не существует. «Мир разделен надвое, – утверждает Сальгадо в своей автобиографии, – на одной стороне свобода тех, у кого все есть, на другой – лишения тех, у кого ничего нет» [там же, 42]. Само это разделение осуществляется от центра к периферии, оставляя за рамками экономического благосостояния тех, кому не посчастливилось оказаться ближе к центру современной цивилизации. Себастьяна Сальгадо интересуют мигранты, по разным причинам потерявшие свой дом и вынужденные бежать от войны, насилия, засухи или голода. В объектив его фотокамеры попадают представители рабочих профессий, которые также оказываются на пограничье: на грани смерти в связи с опасностью производства и ничтожной оплаты или на грани исчезновения в связи с вытеснением ручного труда машинным.

Как результат особенностей оптики Себастьяна Сальгадо и его фотокамеры, тема смерти пунктиром проходит через все его творчество, наиболее явно обнаруживая себя в фотографических образах из Южной и Центральной Америки, а также из африканских стран. Анализируя его творчество, мы приходим к выводу, что восприятие и изображение смерти у Сальгадо существенно различается по региональному признаку, формируя как бы два автономных круга репрезентаций.

Смерть в Латинской Америке демонстрируется С. Сальгадо через фотофиксацию ритуальных практик как важного элемента жизненной повседневности. Обобщенным образом этих практик является гроб как универсальный культурный символ. Сальгадо предпочитает ритмические рисунки, когда в кадре оказывается сразу несколько гробов, как на знаменитых кадрах погребальной церемонии погибших в резне в Эльдорадо дос Караджас. Ритмическая композиция задает соответствующее чувство времени и простран-

ства, в котором смерть и погребение воспроизводится постоянно с заданной частотой, а ряд идентичных друг другу гробов прочитывается как тезис об универсальности и уравнивающим эффекте смерти. Вот в кадре запечатлены три одинаковых гроба, выставленных на полке в продуктовой лавке. Их можно взять напрокат – умирают часто, а похороны стоят дорого. Под гробами – фрукты и овощи, тут же сваленная в кучу обувь. Комментируя эту фотографию в документальном фильме В. Вендерса «Соль земли», Сальгадо говорит: «В этих краях жизнь и смерть идут рука об руку»<sup>3</sup>.

В подтверждение этого тезиса Себастьян показывает нам фотографии похоронных процессий, несущих маленькие гробики с детскими телами. Фотограф делает снимки лиц мертвых детей, акцентируя внимание на открытых глазах, поскольку по местным верованиям некрещенные дети с закрытыми глазами после смерти будут бродить неприкаянными целую вечность. Глаза вообще оказываются точкой фокусировки камеры Сальгадо: «В отличие от кино или телевидения, фотография имеет силу производить образы не длинного плана, а срезов плана. В доли секунды рассказываются целые истории. На моих снимках жизнь каждого встретившегося мне человека рассказана через его глаза, выражение лица, через то, что он в данный момент делает» [Сальгадо 2015, 47]. Таким образом, для фотографа открытые глаза мертвых детей рассказывают историю о смещении жизни и смерти. Сами фотографии по своей глубине и трагизму отсылают к целому пласту сходных феноменов от изображений детей *post mortem*, популярных в культуре конца XIX века, до, например, известного снимка В. Тарасевича «Прощание со сверстником», сделанного им весной 1942 года в блокадном Ленинграде. Во всех случаях речь идет о репрезентациях смерти, которые задевают за живое производимой инверсией символических смыслов. Вот похожие на фарфоровых кукол мертвые дети, у которых, как у живых, открыты глаза. А вот детские санки, которые в осажденном городе из средства игры и развлечения превращаются в своего рода лодку Харона. Если судить по фотографическим сериям С. Сальгадо, жизнь и смерть в Латинской Америке перемешаны настолько, что даже кости животных превращаются в подобие детских кубиков для игры. Вот на одном из снимков двое мальчишек показывают свою коллекцию костей, упорядоченную по размеру так, как будто это части детского конструктора. На втором снимке запечатлен срез игровой сцены: фрагменты костей образуют ландшафт, на котором гордо красуются фигурки игрушечных лошадей.

<sup>3</sup> «Соль земли» («The Salt of the Earth»), реж. В. Вендерс, 2014).

Африканские серии выглядят совершенно иначе. Вероятно, не в последнюю очередь это связано с тем, что Сальгадо смотрит на Африку и Америку разными глазами. В 1977 году, отправляясь в путешествие в Южную Америку, он как бы воплощает заветную мечту мальчишки, грезящего о путешествиях: «С самого детства я слышал разговоры о горах Чили, Боливии, Перу. Они принадлежали моей воображаемой вселенной, и мне надо было пожить там» [там же, 50]. Таким образом, для Сальгадо Латинская Америка – его родной домашний регион, который он изучает с любопытством исследователя, картографирующего окрестные земли. Первую поездку в Африку Сальгадо совершает в 1971 году в качестве специалиста по мировой экономике и, как нам кажется, именно эта экономическая оптика в значительной степени определила и его восприятие региона, и его выбор – что снимать и как показывать: «И вот этот заслуживающий уважения ограбленный мир я и хотел через свои снимки показать европейскому обществу, достаточно разбуженному, чтобы понять этот призыв» [там же, 42].

В Африке С. Сальгадо также работает с темой пограничья, вызванной засухой в Сахеле в середине 1980-х, где тема границы даже выносится им в название серии: «Сахель. Человек на грани вымирания», и геноцидом в Руанде в середине 1990-х. В обоих случаях фотограф с позиции длительного включенного наблюдения фиксирует перемещения масс людей и условия их пребывания в лагерях беженцев. Как и в американских снимках, Сальгадо показывает обыденность смерти, ее тотальность, но сами способы репрезентации радикально меняются. На смену фарфоровым мертвым и гробам приходит серия визуальных образов, демонстрирующих человеческое тело в состоянии экстремальной дистрофии – своего рода Ренессанс наоборот. Если в американских снимках смерть – это прежде всего погребальные практики, смерть в Африке демонстрируется с акцентом на телесные состояния и массовость гибели людей, которая не оставляет времени и места для ритуалов, что, таким образом, подрывает базовые модусы традиционной культуры. В африканских фотографиях Сальгадо демонстрируется то особое состояние общества, когда смертность, включающая в себя и смерть, и сам процесс умирания от нехватки еды, воды и медикаментов, полностью дегуманизирует и деперсонализирует мертвых. Омертвление, подобно холерным вибрионам, расползается по скученному сообществу, превращая человека в грудку костей, обтянутых кожей. «Выжившие, казалось, потеряли всякую чувствительность» [там же, 91], – утверждает Сальгадо с позиции очевидца. На

смену похоронной процессии приходит бульдозер Красного Креста, который стребает мертвых как будто это груды строительного мусора. На смену индивидуальному погребению – коллективный могильник, едва присыпанный землей в спешке. Как и прежде Сальгадо, кажется, пристальнее всего обращает внимание на детей, но их предсмертные метаморфозы обезображивают тела так же, как и у взрослых, смерть их не приукрашивает, не выделяет в системе социальных отношений и даже, напротив, судя по всему, разрывает социальные связи, обнуляя, например, статусы родства. Так, Сальгадо с удивлением и досадой демонстрирует В. Вендерсу одну из своих фотографий, сделанных в Конго во время бегства тутси из Руанды: «Я снимал на камеру гору трупов и увидел, как к ней подошел отец с телом сына. Он бросил его в кучу и пошел прочь, болтая с товарищем как ни в чем ни бывало»<sup>4</sup>.

Рассматривая содержание африканских фотографий Себастьяна Сальгадо, создается впечатление, что он работает со смертью как с экономическим понятием, избирая для ее репрезентации соответствующие образы и художественные средства. В объективе его фотокамеры смерть в Африке выглядит образным выражением идеи дефицита, недостатка, дисбаланса. «Несправедливо, – говорит Сальгадо, – что богатство передается всегда одной половине планеты и никогда – другой. Я хотел показать голод в Африке жителям богатых стран, чтобы они осознали, каково главное последствие несбалансированности мира» [там же, 56]. Визуализация смерти в Сахеле и лагерях беженцев в Конго настойчиво проводится Сальгадо одними и теми же образными средствами: дефицит массы тела, вызванный нехваткой еды и жидкости, отсутствие одежды и крова. Кажется, для фотографа очень важен параллелизм состояний человека и природы. Так, на нескольких кадрах, изображающих детей, Сальгадо выстраивает симметрию между обнаженным телом подростка и исхудалой собакой или усматривает параллель между дистрофичным ребенком, опирающимся на палку и стоящим поодаль одиноким иссохшим деревом.

Мы полагаем, что репрезентация опыта смерти в творчестве Себастьяна Сальгадо демонстрирует важную веху изменений отношения к визуализации смертности в западной культуре. Его масштабные проекты оказались своеобразным мостом от документальных фотографий страданий и смерти военных лет к виртуальным изображениям смерти в современных медиа, превратившим смерть в симулякр. Запечатленные в объектив Сальгадо репрезентации

<sup>4</sup> «Соль земли» («The Salt of the Earth», реж. В. Вендерс, 2014).

смерти демонстрируют разрыв между самым продуктом, авторским нарративом, окружающим фотографии в виде многочисленных интервью, способом экспонирования и, наконец, восприятием аудитории. С. Сальгадо, безусловно, талантливый мастер, умело работающий с натурой. Фотография для него – это возможность высказаться о некотором наборе глобальных проблем: «Для меня фотографирование было способом письма. Это страсть, потому что я люблю свет, но это также и язык, причем очень могучий» [там же, 42]. При этом и содержание, и способ высказывания открывают творческий путь Сальгадо для массивированной критики, в том числе по этическим основаниям.

Военная и социальная фотожурналистика всегда порождает внутренний конфликт фотографа и публичные дискуссии о дозволенном и недозволенном к запечатлению. Примером такой дилеммы могут служить воспоминания К. М. Симонова о Великой Отечественной войне. В августе 1941 года Константин Симонов с фотокорреспондентом Яковом Халипом работали бок о бок у переправы под Днепропетровском. В своих воспоминаниях К. Симонов описывает обстоятельства появления известной фотографии Халипа «В горькие дни отступления», на которой запечатлена семья беженцев,двигающихся в сторону тыла: пожилой человек, который был впряжен в повозку с вещами и сидящим на них маленьким ребенком, рядом шел мальчик и помогал тащить повозку, позади её толкала его жена. Желая сделать фотографию этих людей, Я. Халип встретил возражение со стороны К. Симонова, удивившегося, что можно снимать такое горе. К. Симонов пишет: «Тогда мы были оба по-своему правы. Фотокорреспондент мог запечатлеть это горе, только сняв его, и он был прав. А я не мог видеть, как стоит на обочине дороги вылезший из военной машины военный человек и снимает этот страшный исход беженцев, снимает этого старика, волокущего на себе телегу с детьми. Мне казалось стыдным, безнравственным, невозможным снимать все это, я бы не смог объяснить тогда этим людям, шедшим мимо нас, зачем мы снимаем их страшное горе. И я тоже по-своему был прав» [Симонов 1999, 259]. В действительности, экстремальные ситуации, свидетелем которых становится фотограф, порождают вопрос о форме и степени его собственного участия, вопрос, который еще более обостряется позицией включенного наблюдателя. Этот вопрос С. Сальгадо снимает с легкой ноткой раздражения – «Не фотографы создают катастрофы [...]. Фотографы находятся там, где случаются катастрофы, чтобы служить зеркалом» [Сальгадо 2015, 95]. Проблема состоит в том, что

получившееся у Сальгадо отражение катастрофы не соответствует оригиналу уже хотя бы тем, что пропущено через призму его мировосприятия и художественного таланта.

Себастьяна Сальгадо не без оснований упрекают в том, что его образы смерти чересчур эстетичны. Сьюзан Сонтаг в своем знаменитом эссе «Смотрим на чужие страдания» пишет, что «военный снимок, даже не постановочный, выглядит не подлинным, если он похож на кинокадр» [Сонтаг 2014, 59], и критикует Сальгадо за то, что «его портреты несчастий демонстрировались в коммерциализованной обстановке» [там же, 60]. В действительности, проблема страданий в объективе Сальгадо оказывается, во-первых, в том, что они слишком красивы, фактически воплощая в себе диалектику Эроса и Танатоса, понимаемых во фрейдистско-батаевском ключе. Результатом эстетизации смерти в ходе ее медиатизации оказывается то, что зритель превращается в вуайера – преодолевающего отвращение и стыд и в то же время влекомого к запечатленному обезображенному телу [там же, 34]. Во-вторых, снимки Сальгадо, несмотря на гуманистический или даже мессианский посыл, как кажется, бьют мимо цели, потому что пытаются обличать парадигму капитализма и колониализма, не покидая ее пределов. Экспозиции в роскошных залах ведущих галерей мира в конечном счете ничего не говорят купившим билет зрителям о голоде, но лишь демонстрируют в форме высокой эстетики *чужую* смерть. Учитывая анонимность жертв и их отнесение к периферии, зритель по умолчанию отказывается идентифицировать себя с людьми на фото-снимках, а ожидаемые эффекты стыда и озабоченности оказываются кратковременными, если вообще возникают.

Наконец, проблема репрезентации смерти в фотосериях С. Сальгадо состоит в чрезвычайной абстрактности контекста. Его фотографии трупов подобны военным хроникам, но с той существенной разницей, что в показываемой Сальгадо «войне» не задан персонафицированный образ врага. Когда в газете «Правда»<sup>5</sup> за 1942 год мы читаем рассказ Петра Лидова «Таня» с фотографией Сергея Струникова «Труп комсомолки-партизанки Татьяны, зверски замученной и повешенной гитлеровскими бандитами...», шок, вызванный созерцанием истерзанного обнаженного тела, должен трансформироваться в злость и ненависть, имеющую конкретного адресата. Фотографии массовых расстрелов в Бабьем Яру или горы мертвых тел в концлагере Берген-Бельзен являются свидетельствами обвинения против конкретных людей за конкретные преступные деяния,

<sup>5</sup> Правда. 1942. № 27.

совершенные ими в конкретное время в конкретном месте. Горы трупов Себастьяна Сальгадо как будто существуют сами по себе. Люди в Африке умирают, но виноваты в этом абстракции. Фотограф пишет: «Никто не имеет права ограждать себя от трагедий своего времени, потому что мы все ответственны в определенной степени за то, что происходит в обществе, которое мы выбрали для жизни [...]. Катастрофы являются симптомами нарушения функционирования этого мира, нарушений, к которым мы все причастны» [Сальгадо 2015, 94–95]. В такой формулировке послание рассыпается, не преодолев и полпути до адресата, потому что, если к смерти от голода причастны все и все за нее ответственны, изнанкой этого утверждения является мысль о том, что в этом никто не виноват. И даже когда речь идет о последствиях геноцида в Руанде, Сальгадо говорит, что «эта война разразилась из-за этнических проблем. Но над ними было и другое: история нищеты и эксплуатации. Я и знал об этом еще гораздо раньше» [там же, 89]. С. Сонтаг вполне справедливо указывает Сальгадо на то, что такой широкий охват может «поселить чувство, что страдания и несчастья слишком огромны, неотвратимы, всеохватны и локальные политические действия не могут их существенно сократить. Когда тема преподносится в таком масштабе, сострадание может притупиться, стать абстрактным. Но вся политика, как и вся история, – конкретны» [Сонтаг 2014, 60].

В конце концов, в своем осмыслении проблемы насилия, страданий и смерти Сальгадо приходит к утверждениям кантианского масштаба и попытке ответа на вопрос: что такое человек? Он пишет: «Может быть, решение проблемы агрессивности в генетической мутации этой самой двадцать первой пары хромосом, где происходят изменения у тех, кто отмечен синдромом Дауна? Ведь агрессивность у них отсутствует» [Сальгадо 2015, 145]. Закономерным следствием такого утверждения становится перенос ответственности за растиражированную смерть на некий изъян человеческой природы, утверждение, которое отлично интегрируется в религиозную картину мира, например, христианского толка, однако вне религиозного контекста повисает в воздухе, поскольку не находит никакого конструктивного разрешения.

Нам кажется, что именно отсутствие разрешения масштабной проблемы человека приводит к перелому в творчестве С. Сальгадо, в результате которого он отворачивается от социальной проблематики в пользу запечатления дикой природы, не испытавшей на себе воздействия современной цивилизации. В своем последнем на данный момент многолетнем фотопроекте «Генезис» Сальгадо все же

уделяет некоторое внимание людям. Но теперь это малые народности, которые самым многовековым укладом своей жизни демонстрируют пример жизни в согласии с природой, когда грань между животным и человеческим, природой и культурой все еще очень тонка. Быть может, в таком тематическом переломе следует увидеть отголоски общекультурного мифа об умирающей и воскресающей природе или даже аллюзии на христианскую идею воскрешения. Так или иначе нельзя не обратить внимания на символическую и едва ли нарочитую инверсию порядка Пятикнижия. Библия начинается с книги Бытия (Genesis), за которым следует Исход (Exodus). Сальгадо же от Исхода приходит к Бытию.

Шестнадцатая глава автобиографии Себастьяна Сальгадо озаглавлена «Перед лицом смерти», что практически полностью воспроизводит название работы Филиппа Арьеса. Глава завершается экспрессивным суждением фотографа, которое кажется нам достойным воспроизведения в качестве финального аккорда этого исследовательского этюда. «Это моя точка зрения, но я никого не заставляю смотреть эти снимки. Моя цель не в том, чтобы преподать урок, не в том, чтобы вызывать своими фотографиями какое бы то ни было чувство сострадания. Я снимал потому, что имею моральное, этическое обязательство делать это. Меня могут спросить: что такое мораль в такие поворотные моменты? Что такое этика? Это вот что: в момент, когда я нахожусь перед кем-то, кто умирает на моих глазах, я принимаю решение, нажать или нет на спуск моего фотоаппарата» [там же, 96].

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Арьес 1992 – *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. Москва, 1992.
- Беньямин 1996 – *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе. Немецкий культурный центр им. Гёте [предисл., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко]. Москва: Медимум, 1996.
- Гуревич 1992 – *Гуревич А. Я.* Филипп Арьес: Смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. Москва, 1992. С. 5–32.
- Дебре 2010 – *Дебре Р.* Введение в медиологию. Москва, 2010.
- Еремеева 2018 – *Еремеева С.* Боб оставляет Алису: Ars Moriendi в цифровую эпоху // Археология русской смерти, № 6, 2018. С. 52–69.



- Картье-Брессон 2015 – *Картье-Брессон А.* Диалоги. Санкт-Петербург, 2015.
- Любимович 2014 – *Любимович М.* Глубины родства // Искусство кино. № 9, 2014.
- Моисеев 2016 – *Моисеев В. Н.* К постановке проблемы смертности в эпоху новых медиа // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 3. С. 274–279.
- Сальгадо 2015 – *Сальгадо С.* Соль земли. Автобиография одного из величайших фотографов современности. Москва, 2015.
- Симонов 1999 – *Симонов К. М.* Сто суток войны. Смоленск: Русич, 1999.
- Советское фото 1991 – Советское фото. № 1, 1991.
- Сонтаг 2014 – *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. Москва, 2014.
- Чапник 2016 – *Чапник Г.* Правда не нуждается в союзниках. Санкт-Петербург, 2016.
- Aries 1977 – *Aries P.* L'Homme devant la mort. P., 1977.
- Sischy 1991 – *Sischy I.* Good Intentions // The New Yorker. 9 September 1991.
- Weber 2014 – *Weber T.* Representations of Corpses in Contemporary Television // The Social Construction of Death. Interdisciplinary Perspectives. Ed. by L. Van Brussel and N. Carpentier. NY., 2014.

*Материал поступил в редакцию 05.01.2020*