КОНФЕРЕНЦИЯ
«СТЫКИ МОДЕРНОСТИ: МОРАЛЬНАЯ ГРАММАТИКА В СОВРЕМЕННЫХ ОБЩЕСТВАХ»

УДК 77.03 + 17 + 316.7

Берт ван ден Бринк

БОРЬБА ЗА ЗРИМОЕ ПРИСУТСТВИЕ: О МОРАЛЬНОЙ ГРАММАТИКЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ

В статье представлены особенности политико-философского подхода, предлагаемого для исследования вопросов справедливости в документальной фотографии, которая, зримо предъявляя нам социальные проблемы и конфликты, пронизывающие современное общество, производит на нас сильное морально-эстетическое воздействие. С опорой на разработанную А. Хоннетом концепцию признания доказывается, что документальные фотографии дают нам такой тип зрительного доступа к социальным проблемам, который высвечивает конфликт и одновременно с этим выявляет спорность принятых в обществе социальных ожиданий, регулируемых стандартами признания и отвержения тех или иных идентичностей социальных акторов.

Ключевые слова: теория признания, А. Хоннет, документальная фотография, визуальность, справедливость, социальный конфликт, морально-эстетическое воздействие.

1. От Литтл Рок к документальной фотографии

К философскому анализу документальной фотографии мой интерес возник после прочтения книги Даниэль Аллен «Разговоры с незнакомцами» (2004) [1]. Две первые главы книги посвящены известным фотографиям, сделанным Уиллом Каунтсом, на которых запечатлена неудачная попытка Элизабет Экфорд приступить 4 сентября 1957 г. к занятиям в школе Сентрал Хай, расположенной в городе Литтл Рок штата Арканзас. Элизабет Экфорд — американка африканских корней, которая в соответствии с решением Верховного суда от 1954 г., признавшего незаконной сегрегацию в школе, и после новых законов, принятых в 1957 г. Конгрессом, решила воспользоваться своим законным правом учиться в школе. Но, как пишет Аллен, Элизабет «не смогла войти в школу из-за толпы горожан, требовавших ее линчевания». Одна из этих фотографий разошлась особенно широко. На ней мы видим Элизабет, преследуемую группой учеников и их

© Бринк ван ден Б., 2014

родителей, одна из учениц явно оскорбляет ее. Мы видим Элизабет, только что не допущенную в школу солдатами Национальной гвардии Арканзаса, преследуемую по пятам и осыпаемую бранью ученицей той же школы Хейзел Брайант. Элизабет возвращается на автобусную остановку[1]. На первой фотографии[2] резким контрастом к опечаленной, но сохраняющей достоинство чернокожей девушке выступает перекошенное ненавистью лицо ее белой гонительницы. На втором фото особенно символично выглядит дорожный знак «STOP».

Аллен также отмечает резко разграниченное пространство той ситуации, что изображена на фото. По воле толпы разгневанных родителей и учеников Элизабет находится именно там, где и заслуживает: под знаком «Стоп», на автобусной остановке, откуда ей полагается убраться с территории школы. Толпа окружает скамью, на которой сидит Элизабет, но держится на расстоянии. В пространстве же между толпой и скамьей расположились репортеры, белые, делающие заметки. Толпа им это позволяет, поскольку, по всей вероятности, не видит в них опасности. Как и в фотографе, сделавшем эти снимки, Уилле Каунтсе, белом местном фотожурналисте, бывшем ученике школы Сентрал Хай, работающем в местной газете «Арканзасский демократ». Не все присутствующие журналисты получили такую возможность: на третьем фото Каунтса белые мужчины нападают на чернокожего репортера Алекса Уилсона[3].

В двух первых главах своей книги Аллен анализирует фотографии изгнания Элизабет Экфорд из школы и раскрывает силу этих фотографий, предъявляющих нам «жесткую структуру публичного пространства» и содержащиеся в ней моральные установки «принятия и отвержения». Аллен обнаруживает в изображениях «моральную грамматику социальных ситуаций», грамматику, т. е. совокупность структурных социальных ролей и ожиданий, зримо разделяющую общество на два класса граждан, которые Аллен распознает в отображенной жесткой структуре публичного пространства: один класс господствует, другой — вынужден смиряться. В этой статье я обращаюсь к анализу моральной грамматики фотожурналистики и документальной фотографии, однако вижу свою задачу не в том, чтобы, используя фотографии социальных отношений, сделать философские выводы об обществе или предложить свою теорию фотографии; а в том, чтобы исследовать те морально-эстетические механизмы документальной фотографии социальных конфликтов, которые позволяют им задевать нас за живое.

Мой тезис заключается в том, что документальные фотографии дают нам такой *тип зрительного доступа* к социальным проблемам, который одновременно ставит под вопрос принятые в обществе социальные ожидания. Этот тип зрительного доступа связан с одним особенным эстетическим регистром — очевидным предъявлением проблематики справедливости. Хотя предъявление таких вопросов зрительными средствами является предметом эстетики, сами вопросы справедливости и нравственной жизни не могут быть объяснены в рамках эстетики. Я предлагаю осмыслить их с позиций теории признания,

---

[1] См.: http://photos1.blogger.com/blogger/3454/1639/1600/LittleRock.57.Counts21.jpg

[2] См.: http://webapp1.dlib.indiana.edu/archivesphotos/results/item.do?itemId=P0026600

[3] http://webapp1.dlib.indiana.edu/archivesphotos/results/item.do?itemId=P0026619 и здесь http://www.nieman.harvard.edu/reports/article/100233/The-Civil-Rights-Struggle-and-the-Press.aspx

которая исследует зависимость людей в формировании их личности — развитии их уверенности в себе, самоуважения и самооценки — от отношений любви, уважения и одобрения со стороны других. Для развития ценностного измерения в эстетике (normative aesthetics) фотографии это направление представляется многообещающим не столько потому, что теория признания является мощным инструментом для понимания вопросов справедливости, сколько потому, что в отличие от других аналитических категорий, применяемых к изучению справедливости — распределение, двусторонность, — признание больше связано со зрительным опытом. Я постараюсь показать, что и ценностная, и эстетическая грамматика документальной и журналистской фотографии могут быть осмыслены как грамматики признания.

К такому выводу я намереваюсь вас привести, но в то же время, я оговорюсь, мой вывод никоим образом не исключает другие возможные подходы. Как бы ни был плодотворен поиск социальной или эстетической грамматики человеческих взаимоотношений, в этом предприятии содержится ряд опасностей, на которые я надеюсь обратить ваше внимание. Опасность я связываю с неспособностью увидеть другие возможные грамматики оценивания и осмысления правил наших взаимоотношений. Несмотря на то что есть много преимуществ в интерпретации фотографии из Литтл Рок через призму моральной (normative) и эстетической грамматики признания и непризнания, в ней задействованы и другие грамматики. Мы могли бы, например, проанализировать эти фотографии и представленные в них ситуации через призму грамматики композиционных и технических правил черно-белой документальной фотографии. Подчеркну еще раз: как бы ни был плодотворен анализ социального конфликта, выявляющий конкретную грамматику, которая структурирует отображенную ситуацию или ее восприятие, мы не можем позволить себе игнорировать возможность взглянуть на эти ситуации под другим углом. Так, ограничивая себя предписаниями официальной грамматики национального языка, мы лишаем себя возможности оценить достоинства многих великих произведений поэзии, написанных на этом языке, а считая лишь одну грамматику основной для понимания социальных отношений, теоретики часто оказываются неспособны увидеть ограниченность своего анализа.

2. К идее моральной грамматики

В основе предлагаемого мною анализа лежит социальная философия признания. Наиболее известной она стала благодаря работам Акселя Хоннета, в частности его уже ставшей классической «Борьбе за признание» с подзаголовком «Моральная грамматика социальных конфликтов» [4]. Важно разъяснить, что же Хоннет понимает под «моральной грамматикой», поскольку сам он работает в рамках многообразной и богатой традиции философии признания, начало которой положил Гегель, а Хабермас в своих работах продолжил. Становление автономной индивидуальности предполагает формирование уверенности в себе, самоуважения и самооценки, т. е. трех типов практического отношения к себе как к личности, заслуживающей доверия, уважения и одобрения со стороны других. Отношение других к индивиду как к достойному доверия, уважения и одобрения

Хоннет и называет обобщенно признанием. Следовательно, самореализация в качестве автономной индивидуальности зависит от этих отношений признания. Поскольку все люди, в детстве особенно (но также и будучи уже взрослыми), зависимы в этом смысле от других, то взаимная забота и сотрудничество являются важнейшими аспектами отношений признания.

Здесь перед нами открывается институциональное измерение теории признания. Семейные и дружеские связи, система образования, нравственность, право, политика, экономика, организации гражданского общества каждое по-своему играет роль в поддержании или разрушении отношений взаимного признания, которые, в свою очередь, обеспечивают самореализацию индивидов. Как мы понимаем, ни эти институты, ни самопонимание индивидов не являются исторически неизменными. Действительно, в рамках данных институтов идет борьба за признание не только конкретных индивидуальных и групповых достижений, претендующих на уважение и одобрение, — в перечисленных институтах также устанавливаются и оспариваются критерии признания. Признание кого-то в качестве хорошего сына, дочери, родителя, судьи, прокурора, гражданина, работника, профессора, студента, политического лидера, художника и так далее подвержено историческим изменениям. И эти изменения, успехи или поражения борющихся за признание индивидов, как утверждает Хоннет, отражены в институтах, в писаных и неписаных правилах взаимного признания.

По мнению Хоннета, можно реконструировать моральную грамматику, структурирующую социальные конфликты и споры о легитимности закрепленных в конкретных институтах стандартов ожиданий и оценивания социальных акторов. К сожалению, Хоннет не раскрывает, что здесь, собственно, есть грамматика. В лингвистике под грамматикой понимается совокупность структурных правил, регулирующих построение предложений, фраз и слов в естественном языке. *Моральная* грамматика социальных конфликтов тогда может быть определена как совокупность структурных правил, регулирующих социальную борьбу за закрепление и легитимацию стандартов признания, т. е. социальных ожиданий и критериев оценивания акторов в конкретной социальной ситуации. Подобно различению в лингвистике описательной и предписывающей грамматики, моральная грамматика социальных конфликтов может быть дескриптивной и прескриптивной. Рационально реконструируя нравственные цели имевших место социальных конфликтов в виде неких структурных правил и схем, мы занимаемся описанием; ценностно осмысляя моральную легитимность этих нравственных целей, мы вступаем в сферу желательного и предписываемого с наших собственных моральных позиций.

Как уже сказано, *моральную* грамматику социальных конфликтов следует понимать как *совокупность структурных правил, регулирующих* социальную борьбу за *закрепление или оспаривание* неких стандартов взаимного признания, за легитимацию взаимных ожиданий акторов в конкретной социальной ситуации. Хоннет утверждает, что структура отношений признания *регулирует* наше трехмерное социальное бытие: в *первичных* — семейных и дружеских — *отношениях*, в *легальных отношениях* в системе права и морали, в *хозяйственных отношениях* (communal relations), т. е. в отношениях сотрудничества

в экономическом и социальном сообществе. Этот троичный строй социального мира стал результатом рационального процесса дифференциации современных жизненных миров в функциональные социальные системы. Обычно, хотя и не всегда, именно наше функционирование в рамках этих социальных систем обусловливает практическое отношение к себе и самопонимание личности. Формы неуважения[4], такие как насилие, попрание прав, унижение, разрушают личность и могут вызвать сопротивление, побудить человека вступить в борьбу за признание, которая в современном мире в ходе истории приобрела определенное направление: универсализация и деформализация легальных и моральных прав, индивидуализация и уравнивание в моральных сообществах (communities of value), например экономических или культурных. Хоннет изменил свое прежнее мнение об отсутствии такой направленности в первичных отношениях, он ныне полагает, что в них также есть некая историческая тенденция: социально обусловленная индивидуализация в первичных отношениях нашей эпохи, вышедшей из культуры романтизма.

Моральная грамматика исходит из того, что основные структурные элементы личности и практическое отношение к себе зависят от взаимодействия с другими людьми, и в конфликтах социальных акторов за взаимное признание мы сможем выявить структуру современного общества. Выявляя значимость ценностных идеалов автономии и индивидуализации в современном обществе, мы оцениваем моральную легитимность соперничающих сторон в социальной борьбе по тому, насколько эти стороны способствуют большей реализации данных идеалов.

3. Сила документальной фотографии

Теперь, после прояснения теоретической основы моего рассмотрения — теории признания, следует сказать несколько слов о предмете — документальной фотографии.

3.1. Документальная фотография, обычно серия фотографий, освещающая некую социальную ситуацию, дает, во-первых, правдивое отображение реальности, которое, во-вторых, превосходит простое использование изображения в личных интересах. Таким образом, carte de visite, мгновенные фотографии (snapshot) и фотографии на документы исключаются из этой категории, но упомянутые типы фотографии могут быть сочтены историческим материалом, ибо такие фотографии являются документами и многие из них могут быть использованы с точки зрения их документальности. Однако это сложная проблема, в которую здесь нет смысла вдаваться.

Более привычный, обыденный смысл термина «документальная фотография», которого я и буду придерживаться, проистекает из главных установок сложившейся в двадцатом веке традиции документирования жизни современного общества посредством фотографирования. Документальная фотография отображает

[4] *Missachtung* — немецкий термин, которым оперирует А. Хоннет, в английской академической литературе передается термином *Disrespect* — неуважение, однако встречается и перевод термина как *Misrecognition* — непризнание, ошибочное распознавание (*Прим. пер.*).

видимое и вызывает нравственную реакцию. Несмотря на различие в стилях и выборе материала, классики жанра — Якоб Риис, Льюис Хайн, Август Зандер, Уолкер Эванс, Доротея Ланж, Роберт Франк, Юджин Смит, Сюзан Мейселас, Себастьяно Сальгадо, Джоел Стернфелд, Мэри Эллен Марк и многие другие — следуют той задаче общественно значимой документальной фотографии, которую удачно сформулировал Льюис Хайн более века назад: «Для того чтобы сделать видимыми темные закоулки общественной жизни, необходим свет, но куда его направить и каким образом представить материал в кадре, зависит от творческих решений, именно они стали главным признаком такого типа фотографии, который способен одновременно информировать и задевать зрителя за живое» [6, *341*].

Задача фотографии, обозначенная Хайном таким образом, содержит целый набор понятий и образов, имеющих свою собственную историю: «освещать тьму» — классическая метафора для привлечения общественного внимания к социальным проблемам, метафора эпохи Просвещения. Документальная фотография глубоко связана с социальной критикой, ибо она информирует, пробуждая чувства публики, и публика начинает осознавать и обсуждать вопросы общественной значимости, достигая некой зрелости в разрешении социальных проблем. Талант фотографа выражается в том, чтобы увидеть скрытое, незамеченное и предъявить его в эстетически завораживающей фотографии; цель фотографа заключается в том, чтобы одновременно информировать и пробуждать публику. В социальной документальной фотографии цели фотографа, стремящегося информировать и пробуждать публику, и творческий талант фотографа, выраженный в выборе предмета, способа и стиля съемки, сливаются в то, что можно назвать морально-эстетическим подходом к жизни современного общества. Информирование и пробуждение зрителя возможно благодаря тем чувствам, что вызывает фотография. Помещая в границы кадра зрительный образ некой социальной ситуации и представляя фотографии в прессе, научных или художественных институциях, документалист захватывает внимание зрителя, который раскрывается для особенного морально-эстетического переживания, производимого фотографией.

3.2. В дискуссиях о фотографии моральное измерение часто отделяется от эстетического. Действительно, критики говорят, что документальные фотографии не способны прояснить нам общественные причины запечатленных ситуаций, а потому, очаровывая зрителя эстетическим переживанием, красотой и погружая в созерцание, деполитизируют то, что на самом деле является проблемами человеческой свободы и справедливости. Итак, вступая в спор с Хайном, такие критики утверждают, что даже если фотограф-документалист нацелен на информирование и пробуждение публики и верит в освободительную ценность своей работы, его произведения скорее воспринимаются как прекрасные и возвышенные явления творчества, а не как явные морально-политические заявления.

На первый взгляд, судя по наиболее популярным в работах о фотографии цитатам, в качестве классиков такой критики чаще всего фигурируют Вальтер Беньямин и Сьюзен Сонтаг. В «Краткой истории фотографии» В. Беньямин высказал мнение, что фотография «может придать любой консервной банке вселенское значение, но не в состоянии постичь ни одну из человеческих связей,

в которых та существует» [3, *526*]. Сходным образом, перефразируя Бертольда Брехта, он заявил: «Меньше, чем когда-либо ранее, простое отражение реальности открывает для нас саму реальность. Фотография заводов Круппа или AEG почти ничего не говорит нам об этих учреждениях» [Там же]. Эти и другие подобные цитаты Беньямина, Брехта и прочих критиков ранней документальной фотографии повторяются ad nauseam критиками и искусствоведами, неустанно порицающими несовершенства фотографии. Рассуждения о том, что самое интересное в фотографии — это отношения власти, остающиеся *за кадром*, не поддающиеся съемке, стали на сегодня неотъемлемым клише в каждой интеллектуальной беседе о медиа.

Сьюзен Сонтаг, как и Беньямин, высказывала такие претензии не для того, чтобы отбросить медиа, но чтобы понять, что можно, а чего нельзя достичь, используя медиа, а точнее, выяснить, в чем подлинная сила фотографии. Сонтаг дает великолепный ответ на этот вопрос: «Настоящая мудрость фотоизображения состоит в том, что нам говорится: “вот плоскость, теперь думай или, точнее, прочувствуй, проникни вглубь, какой должна быть реальность, если она так выглядит”. Фотографии, ничего не объясняя, дают нам неистощимый источник для выводов, догадок, домыслов... Сама немота того, что мы можем предположительно разгадать в фотографии, захватывает и провоцирует нас» [7, *17*].

Здесь перед нами предстает иной взгляд на фотографию, отличный от предложенного Льюисом Хайном. Хайн подчеркивает цели и технику фотографа, стремящегося информировать и пробуждать зрителя. Сонтаг скорее подходит к фотографии как к независимому документу, привлекающему внимание зрителя, провоцирующему и заставляющему задуматься о том, что изображено. Если Хайн, как фотограф, на первый план ставит *творчество и воображение фотографа*, то Сонтаг, как критик, подчеркивает *творчество и воображение зрителя*. Будучи морально-эстетическим документом, хорошая фотография является «посланием в бутылке», которое позволяет ее создателю и адресату вступить в общение и вместе обдумать нравственный смысл изображенной социальной ситуации. От зрителя документальной фотографии ожидается морально-эстетическая реакция на фотографию, пробуждение чувств и сознания. Такая реакция может быть результатом шока, произведенного фотографией, но чаще морально-эстетическая реакция определяется контекстом, в который помещена фотография: сопровождающими ее текстами или демонстрирующими ее институциями.

Вернемся к фотографиям Уилла Каунтса из Литтл Рок и посмотрим, являются ли они документами, имеющими сильное морально-эстетическое воздействие на зрителя. Будучи фотожурналистом, а не свободным фотохудожником-документалистом, Каунтс, возможно, имел преимущество, поскольку в отличие от классиков жанра его фотографии не были технически выполнены столь высокохудожественно и поданы как произведения искусства: они впервые появились в газетах, сопровождаемые текстом, и соответственно вне эстетизирующего контекста. Фотографии были опубликованы в «Арканзасском демократе» и были перепечатаны крупными национальными новостными компаниями, которые увидели, что в ситуации неугасающей борьбы против расизма за гражданские права они смогут задеть за живое простых граждан. Каунтс,

возможно, и не был признанным мастером жанра, но выказал замечательный талант, когда предъявил своим хорошо информированным, но политически разделенным зрителям картину тех общественных отношений, которые стали причиной борьбы.

Как указывает Д. Аллен в первой главе своей книги, некоторые фотографии поражают тем, насколько изображенные на них пространственные разделения легкопереносимы на социальные противостояния. Такой зрительный доступ к социальному миру своего времени производил сильнейший морально-эстетический эффект. Эти фотографии делали зримыми глубокий социальный конфликт и противостояние сторон в споре о том, что подразумевается под гражданством в обществе. Более того, они смогли показать, что одна из сторон является морально неправой и потерявшей связь с освободительными настроениями эпохи, а другая — обладает человеческим достоинством и стремится к образованию ради будущего, в котором не будет расовой сегрегации. Этого оказалось достаточно для некоторых зрителей, чтобы выбрать свою сторону в этом конфликте. Сила фотографий обусловливается тем типом зрительного доступа, который они способны дать благодаря умению и творческим решениям фотографа, но также воздействие фотографий обеспечивается тем институциональным или общественным контекстом, в котором они предстают перед зрителем. В результате производится сильный морально-эстетический эффект, который иммунен к эстетизации.

Однако так происходит не со всякой документальной фотографией. Обратимся к другому примеру — знаменитой фотографии Себастьяно Сальгадо «Голодающий ребенок в поисках еды. Район бывшего озера Фагибин, Мали, 1985»[5]. Фотография прекрасна, ее форма очаровывает, но ужасает своим содержанием, она взывает к нам, требуя помочь ребенку и выяснить, что же стало причиной столь бедственного его положения. Свет, композиция, тона, глубина перспективы, все выполнено в совершенстве, чтобы представить нам голодающего ребенка, ищущего еду. Эта фотография — подлинный шедевр, явное произведение мастера. Именно за эстетизацию человеческого страдания некоторые критики и обрушились на работы Сальгадо. Вкратце, о его работах говорят, что они настолько прекрасны и совершенны по исполнению, что зрители скорее восхищаются ими благодаря их художественным достоинствам, чем задумываются о причинах изображенного человеческого страдания и его социальной обусловленности. Художественные достоинства и гипнотизирующая красота произведений Сальгадо подрывает их морально-эстетическое воздействие. С другой стороны, критики утверждают, что даже в той мере, в какой его работы обладают морально-эстетической силой, они подчеркивают скорее достоинство, проявляемое личностью в страдании, чем социальные условия, порождающие несправедливость. Итак, можно сказать, что работы Сальгадо облагораживают, эстетизируют, превращают в естественную неизбежность и тем самым деполитизируют страдания людей во время

[5] См.: http://cmdaleyphoto.files.wordpress.com/2013/03/imgsebastiacc83o-salgado1.jpg; См. также: www.amazonasimages.com

голода, который можно было предотвратить или облегчить вмешательством неравнодушных людей.

Здесь я не намерен обсуждать этическую составляющую работ Сальгадо, но дискуссии, которые ее сопровождают, показательны для оценки эстетической динамики его стиля: образы Сальгадо выталкивают нас из повседневности и некой данности изображенного на фотографии благодаря тому, что различные эстетические регистры — прекрасного, возвышенного, нравственного, общественно-политического — сталкиваются в борьбе за преобладание в нашей интерпретации и оценке этих образов. Именно столкновение эстетических регистров делает эти фотографии произведениями искусства, а не фотожурналистикой. Будучи искусством, они заставляют нас задуматься о том, насколько по-разному можно видеть страдание, изображенное на одной и той же фотографии. С другой стороны, будучи также документальной фотографией, такие фотографии скорее передают боль и отчаяние, чем указывают на структурную обусловленность социальных проблем вне кадра. Другими словами, они повергают нас в состояние неспособности выявить причины той боли и отчаяния, что мы видим.

3.3. Существенная разница между фотографиями Каунтса и Сальгадо в том, что первый показывает нам всепроникающую роль правил взаимного признания, ожиданий и реакций акторов в социальном взаимодействии. В контексте конфликта за гражданские права он предъявляет зрителю борьбу за применимость формальных и неформальных правил взаимодействия ко всем, кто изображен на фото, и, в своем изначальном контексте, поскольку опубликован в массовой прессе, ко всем зрителям. Эти фотографии помогли сторонникам демократии представить их дело с большей убедительностью и ясностью. Можно утверждать, что это и есть одна из задач жанра документальной фотографии.

Принимая во внимание вездесущность визуального в культуре, в особенности документальной фотографии и фильмов, можно было бы ожидать, что множество исследований будет посвящено изучению функционирования ценностей в документальной фотографии (normative theory of documentary photography), подобно работам по теории справедливости, теории демократии, теории мультикультурализма, теории глобализации, теории прав человека. Возможно, из-за того, что я работаю в области практической философии, а не культурологии и искусствоведения, я не знаком с достойными исследованиями по этой теме. Важным исключением можно считать «Гражданский договор фотографии» («Civil Contract of Photography») Ариэллы Азулай [2]. А. Азулай разрабатывает радикальную теорию гражданства, независимого в своем основании от государственного суверенитета, где фотография рассматривается как один из способов подвергнуть сомнению и расшатать дисциплинирующую силу суверенной власти. По моему мнению, идея общественного долга — по модели «гражданского договора» — фотографии, которая должна бороться с государством за свободу, слишком радикальна, чтобы содействовать моим целям в осмыслении механизмов одновременного информирования и морально-эстетического пробуждения в документальной фотографии. Это связано прежде всего с тем, что Азулай сосредоточена на фотографии, существующей в условиях кризиса

и делегитимации государства. Ее подход теряет убедительность, когда во внимание принимаются концепции государства, гражданства, публичной сферы в менее делегитимированных политических режимах.

Я полагаю, что начинать социальную философию ценностного измерения документальной фотографии следует с менее политизированного подхода к социальным отношениям. Моральная грамматика документальной фотографии охватывает отношения, часто довольно сложные, между фотографом, предметом фотографии и зрителем. И я утверждаю, что здесь имеет место отношение признания. Будучи формой взаимозависимости в социальных отношениях, признание, можно сказать, есть бытие ego в восприятии alter, и наоборот. Согласно наиболее влиятельному и систематичному исследователю признания, А. Хоннету, теория признания исходит из установки, что в центре социальных отношений лежит эмпатическая связь между индивидами в качестве взаимозависимых, нуждающихся друг в друге субъектов, которые могут личностно развиваться только при условии непрекращающейся поддержки конкретных окружающих и обобщенного другого, т. е. в институционализированных формах, вследствие базовых человеческих потребностей в любви, сочувствии, уважении и одобрении. Также из этой установки следует, что при системно обусловленном отсутствии эмпатической и поддерживающей связи с другими через любовь, сочувствие, уважение и одобрение развивается патологическое практическое отношение к себе и другим, искаженное самопонимание, ведущее к неспособности стать автономной личностью.

Если эту главную идею применить к документальной фотографии, мы неизбежно придем к выводу, что в качестве морально-эстетической практики документальная фотография предполагает эмпатию, сопереживание представленным на фотографиях людям в их зависимости и нужде в других и нацелена на то, чтобы выявить такую зависимость и сделать ее видимой. Нужда в других и зависимость от них могут здесь рассматриваться с двух сторон. Во-первых, как конкретные социальные нужды и насущная зависимость изображенных людей от признания другими, например зависимость Элизабет Экфорд или ребенка из Мали от признания другими. Хороший фотограф-документалист знает, как «считать» моральную грамматику ситуации, опознает такую зависимость от других, когда видит ее. Во-вторых, можно говорить о зависимости фотографируемого от фотографа, который способен сделать проблемную ситуацию зримой и тем самым обладает некой властью по отношению к своему предмету. Эти связи еще более усложняются с появлением зрителя. В той мере, в какой зритель реагирует на морально-эстетические вопросы изображенной на фотографии жизни, он также «входит в кадр» благодаря сопереживанию зримым или обнаруживаемым на фото нужде и зависимости от других.

Когда я говорил о том, что фотография обладает морально-эстетической силой, способной объединить фотографа, фотографируемого и зрителя, то здесь я подразумевал совместное сопереживание, возникающее в результате того, что изображенная ситуация активирует наш опыт социальных отношений и пробуждает понимание чувств, испытываемых представленными в этих ситуациях людей.

Фотографии Каунтса пробуждают в нас сопереживание несправедливо исключенным и подвергнутым насилию; работы Сальгадо раскрывают перед нами нужду и зависимость изображенного ребенка, возможно, приводят нас в отчаяние и смущение оттого, что мы не ведаем, как это можно исправить. Мы ранее пришли к выводу, что хорошая документальная фотография поражает нас благодаря как тому зрительному доступу, раскрывающему для нас некую общественную проблему, так и тому институциональному или общественному контексту, в котором этот конфликт осмысляется. Но этого недостаточно. Морально-эстетическая сила документальной фотографии проистекает из сопереживания фотографа и/или зрителя изображенным людям, обретающимся в трагических обстоятельствах, и осознания социальных отношений, эти обстоятельства порождающих. Без такого сопереживания фотография может восприниматься как прекрасная или уродливая, захватывающая или скучная, но не как общественно или этически значимая. Без такого сопереживания фотографии Каунтса не очень интересны, тогда как работы Сальгадо — подлинные шедевры черно-белой фотографии. Без такого сопереживания фотограф будет оставаться в лучшем случае художником, а социологический контекст фотографии останется вне поля зрения.

В принципе, сильные документальные фотографии вполне могут рассматриваться независимо от морально-эстетического подхода, исследующего фотографически структуры социальных отношений. Вуайеризм, поиск прекрасного, патологическая одержимость визуализировать страдание, даже бюрократическая задача администрирования и управления или просто денежный интерес могут стоять за съемкой великих документальных фотографий. Но и такие фотографии могут стать документами с морально-эстетическим смыслом благодаря эмпатическому сопереживанию зрителя тем, кто изображен в ситуации несправедливости. Известными примерами могут послужить фотографии заключенных из сталинской России [5] и кхмерской тюрьмы Тул Сленг[6]. Эти фотографии делались не из сопереживания судьбе врагов режима, которых ждали пытки и казнь. Но мы не можем смотреть на эти фотографии иначе, нежели сопереживая жертвам чудовищных режимов и признавая их человечность и достоинство, возможно, даже задаваясь вопросами о несправедливости общественной ситуации того времени. Именно поэтому я ранее заявил, что отношение признания между фотографом, фотографируемым и зрителем часто бывает сложным, неожиданным. Не обязательно должно присутствовать полное трехстороннее отношение взаимного признания для того, чтобы произвести моральный эффект.

3.4. Может показаться, что предшествовавшие размышления противоречат моему тезису о том, что моральная грамматика есть грамматика признания. Признание является симметричным (reciprocal) отношением. Уилл Каунтс фотографирует (takes photos) Элизабет Экфорд, но можно ли сказать, что она ему это позволяет (gives him hers)? Сальгадо делает снимки мальчика из Мали, но можно ли говорить о том, что тот ему в этом помогает? Маловероятно, что арестованные ожидали сочувствия от тех, кто фотографировал неугодных

[6] См.: http://photos1.blogger.com/blogger/3454/1639/1600/LittleRock.57.Counts21.jpg

Сталину, и тех, кто делал снимки ожидающих смерти узников в Тул Сленг, или что их тюремщики испытывали к ним сочувствие во время фотографирования.

Неверно искать симметрии и взаимности в отношениях признания непосредственно на уровне контакта фотографа и фотографируемого. В той мере, в какой взаимность здесь играет роль, она проявляется в восприятии зрителя, задающего вопрос об отношениях признания на следующем уровне абстракции (meta-recognitive): какие отношения неуважения (misrecognition), какие асимметричные стандарты ожиданий сработали в изображенных ситуациях и в тех ситуациях, что стоят за ними? Чем обусловлены дискриминация, голод, подавление и уничтожение этих конкретных людей? Этот более абстрактный (meta-recognitive) вопрос о признании есть своего рода следствие того, что столь хорошо сформулировала Сонтаг: «Настоящая мудрость фотоизображения состоит в том, что нам говорится: “вот плоскость, теперь думай, или, точнее, прочувствуй, проникни вглубь, какой должна быть реальность, если она так выглядит”. Фотографии, сами ничего не объясняя, дают неистощимый источник для выводов, догадок, домыслов... Сама немота того, что гипотетически мы можем постичь в фотографии, захватывает и провоцирует нас» [7, *17*]. Озадаченность вопросом о признании на более высоком уровне абстракции (meta-recognitive), т. е. вопросом об общественной обусловленности признания или о его отсутствии, и есть наш ответ на морально-эстетическую силу фотографии.

Я называю этот аспект документальной фотографии метарекогнитивным (meta-recognitive), поскольку в нем отражены ценностный статус и функция спорных или однозначно разрушительных стандартов признания, которые фотограф и/или зритель улавливают почти интуитивно в своем сопереживании. Далее, инстинктивный или физический шок от сопереживания, которое нас захватывает в образах с высокой выразительностью и которое побуждает нас задаться метарекогнитивными вопросами о причинах и условиях несправедливости, уступает дорогу моральному оцениванию причиненного зла и возможности его исправить. Итак, обнаружив сначала на уровне сопереживания, а затем на уровне метарекогнитивного (meta-recognitive) размышления, мы видим значимость признания третий раз уже на уровне теории справедливости, например, точнее, теории неприкосновенности личности. Мы завершаем анализ морально-эстетической практики первых двух уровней и обращаемся теперь к собственно философии.

Я полагаю, что на этом, третьем уровне теория признания менее важна, чем на двух, уже рассмотренных выше. Я бы не смог предложить более подходящего понятия для осмысления нашего сопереживания нужде или зависимости от других, чем концепт признания. На этом фоне то, что размышления о метарекогнитивных вопросах, касающихся справедливости и социальной обусловленности нашей жизни, могут пробудиться в результате морально-эстетического воздействия документальной фотографии, кажется вполне оправданным. Теория признания наиболее убедительна тогда, когда она сосредоточена на анализе личностно-центрированных моральных вопросов, личностной цельности и социального согласия (integrity), идентичности и ее формировании, общественном признании или, напротив, стигматизации в глазах других. Как показала Н. Фрейзер, как только моральные вопросы затрагивают системные характеристики общественной

жизни, которые менее связаны с идентичностью индивидов, понятие признания и теория признания существенно уступают другим теоретическим подходам.

Подводя итоги и говоря более привычным языком, можно сказать, что документальная фотография побуждает нас, во-первых, признать нужду в других и зависимость от них и, во-вторых, задаться вопросом о том, какие формы признания служат освобождению от зависимости, а какие формы неуважения, искаженного отношения к другим могут стать причиной патологических зависимостей. В-третьих, образы документальной фотографии побуждают к дальнейшему обдумыванию как моральных вопросов о сути справедливости и неизбежной зависимости нравственной жизни от социальных условий, так и их возможных теоретических и практических решений. Документальные фотографии, предъявляющие нам социальные конфликты и насилие, задевают нас, поскольку они запускают в нас эмпатическое сопереживание и озабоченность общественным миром и благополучием наиболее незащищенных и нуждающихся. Наилучшей аналитической теорией для понимания такой моральной грамматики, по моему мнению, является теория признания.

4. Борьба за зримое присутствие: к теории ценностей в документальной фотографии

Я изложил лишь пролегомены к более полной теории ценностей, которые мы можем исследовать благодаря документальной фотографии, именно ее я намереваюсь разрабатывать в дальнейшем. Она не будет ограничена трехсторонним отношением фотографа, фотографируемого и зрителя, но включит также институциональных акторов, например, пресс-агентства, сообщества фотографов, негосударственные организации, государства, политические партии и другие организации, которые глубоко заинтересованы в использовании фотографии в отображении социальных отношений. Такая теория потребовала бы обращения к интересным исследованиям в рамках истории и культурологии о том, что называют Afterlife или Nachleben (последующая жизнь. — *Прим. пер.*) документальной фотографии. Известность приобрели проекты изучения фотографий нацистских лагерей, врагов народа в сталинской России, фотографий узников в тюрьме красных кхмеров Тул Сленг и многие другие отображения жестокостей колониальных властей.

Теория ценностей в документальной фотографии, которая оперирует понятиями сопереживания людям, оказавшимся в несправедливых социальных обстоятельствах, и осознания зависимости людей от признания другими, могла бы содействовать философскому прояснению тех ценностных идеалов, которые часто являются идеалами гуманистическими, и раскрывать критический потенциал подобных фотографических проектов. Таким базовым ценностным идеалом, как я бы мог предположить, является в общем и целом идея уважения к личности; ирония заключается в том, что личность, чье достоинство действительно признано, уже не интересна для такого типа фотографии.

Перевод с английского А. С. Меньшикова

1. *Allen D.* Talking to Strangers: Anxieties of Citizenship since Brown v. Board of Education. Chicago, 2004.

2. *Azoulay Ar.* The Civil Contract of Photography. N. Y., 2008.

3. *Benjamin W.* Little History of Photography // Selected Writings. Boston, 1999. Vol. 2 : 1927–1934 (русский перевод: *Беньямин В.* Краткая история фотографии. М., 2013).

4. *Honneth A.* The Struggle for Recognition. The moral grammar of social conflicts. Boston, 1995.

5. *King D.* Ordinary Citizens: The Victims of Stalin. L., 2003.

6. *Rosenblum N.* World History of Photography. N. Y., 1997 (имеется электронная версия: URL: http://www.all-art.org/history658_photography8.html).

7. *Sontag S.* On Photography. N. Y., 2005 (русский перевод: *Сонтаг С.* О фотографии. М., 2013).

Рукопись поступила в редакцию 31 июля 2014 г.

УДК 177.9 + 172 + 316.752

А. А. Сычев

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ СПРАВЕДЛИВОСТЬ: РАСПРЕДЕЛЕНИЕ, ПРИЗНАНИЕ, УЧАСТИЕ*

Экологические риски («грязные» производства, захоронения токсичных отходов) сегодня концентрируются в районах проживания этнических меньшинств и людей с низким доходом. В этой связи актуальность приобретает проблема экологической справедливости, объединяющая вопросы социального равенства и охраны окружающей среды. В статье показывается, что ликвидация экологической несправедливости в рамках распределения благ является борьбой со следствиями. Предлагается бороться с причиной проблемы — структурной несправедливостью, обусловленной отсутствием признания.

Ключевые слова: экологическая справедливость, распределение, признание, участие, равенство.

В конце XX столетия в списке тем, вызывавших публичную озабоченность, на одно из первых мест выдвинулась проблема неравномерного распределения экологических благ и рисков среди различных групп населения. Реакцией общества на эту диспропорциональность стало формирование групп и организаций, провозгласивших в качестве своей основной цели борьбу за экологическую справедливость.

Движение сторонников экологической справедливости явилось духовным преемником двух наиболее влиятельных общественных движений XX столетия. Одним источником его идеологии стало природоохранное движение, ратующее за благоприятную окружающую среду, вторым — движение за социальную справедливость, выступающее против дискриминации по расовым, этническим, половым, классовым и прочим подобным признакам. До определенного времени

* Статья написана при поддержке РГНФ и Правительства РФ, грант № 14-13-13009а(р).

© Сычев А. А., 2014