

Ксения Гусарова —

историк моды, канд.
культурологии,
старший научный
сотрудник ИВГИ РГГУ,
доцент РАНХиГС.
kgusarova@gmail.com

Поза и насилие взгляда: пределы сопротивления

Аннотация

В статье рассматривается позирование для фотографий с точки зрения проблемы агентности модели. Развитая исследовательская традиция подчеркивает авторитетность мужского взгляда, которому непросто и помыслить убедительную альтернативу, и что-то противопоставить, будучи объектом наблюдения. Статья исходит из того, что подобный теоретический дискурс в большей степени способствует закреплению гендерного неравенства, чем его преодолению, и предлагает альтернативный язык описания позирования. Исторические и более недавние свидетельства, связанные с мужским позированием, демонстрируют достаточно высокую степень уязвимости для взгляда Другого, в качестве защиты от которого используются различные техники тела, в том числе основанные на пластике классической скульптуры. В наши дни эти приемы оказались феминизированы, однако это не означает по умолчанию их неэффективности, а скорее описывает изменившиеся условия видения (к которым относятся и концептуализирующие

позу теоретические языки). Вдохновляясь рассуждением Дэвида Гетси о пассивном сопротивлении статуй, статья предлагает рассматривать устоявшиеся в фотографическом каноне «скульптурные» позы как ориентированные не столько на доступность взгляду, сколько на противостояние ему.

Ключевые слова: позирование; фотография; гендер; мужской взгляд; объективация техники тела; скульптура; контрапост; агентность; пассивное сопротивление.

«Сфотографировать — значит присвоить фотографируемое», — пишет Сьюзан Сонтаг в начале своей знаменитой книги о фотографии (Сонтаг 2013: 13). Объективирующие, апроприирующие и даже насильственные свойства фотографического взгляда стали своего рода общим местом в исследовательской литературе и в частности, когда речь идет о фэшн-съемке, гендер фотографа и модели во многих случаях дополнительно усиливает коннотации активности и пассивности, закрепленные за каждой из ролей. В данной статье поднимается вопрос о месте позирования в рамках этой теоретической конструкции: следует ли считать позу и телесную экспрессию модели индифферентными факторами, никак не влияющими на «паноптическую» асимметрию отношений (Фуко 1999: 295) между объектом и субъектом фотографирования, или же можно приписать им некую агентность? И если мы говорим об агентности, то в чем именно она заключается и на что направлена: является ли позирование исключительно пособничеством объективации, своего рода конвергенцией женского тела и мужского взгляда, или в нем находится место и неким тактикам сопротивления (Де Серто 2013; Andersson 2018: 14)? Можно ли сказать, что «плохое» позирование в этом смысле лучше «хорошего», и какие критерии используются в подобных оценках? Возможно ли вовсе ускользнуть от позирования, оставаясь при этом в пределах видимости? Не претендуя дать исчерпывающие ответы на эти принципиальные вопросы, статья ставит задачу по крайней мере разметить поле рефлексии о позе как реакции на насилие фотографического взгляда.

Гендер взгляда: всегда ли мужчины смотрят на женщин?

Один из первых вопросов, которые имеет смысл задать в этом контексте, — кто смотрит? Для исследований моды крайне важной и продуктивной оказалась концепция «мужского взгляда», которую

сформулировала Лора Малви в своей хрестоматийной статье 1975 года о кино. Согласно Малви, «[к]онституирующий мужской взгляд проецирует свои фантазии на женскую фигуру, которая в соответствии с ним обретает свою форму» (Малви 2000: 288). Чуть раньше сходную мысль высказал британский культурный критик Джон Берджер в известной серии телепередач, которая впоследствии легла в основу сборника эссе «Искусство видеть». По мысли Берджера, возможности смотреть и быть видимым имеют отчетливую гендерную окраску и гендерно специфичное распределение как на уровне общества в целом, так и на уровне индивидуальной психики: «Наблюдатель внутри женщины — мужчина, а наблюдаемый — женщина. Таким образом, она превращает себя в объект, в объект видения — в зрелище» (Бергер 2012: 55–56). Не отрицая значимость этих идей, нельзя не отметить, что они фактически восстанавливают едва ли не онтологическое различие между мужским и женским, которое феминистская мысль пыталась проблематизировать на протяжении многих десятилетий. В то же время формулировки Берджера как будто возлагают на женщину ответственность за ее объективацию, предвосхищая восторжествовавшую в последние десятилетия неолиберальную логику, согласно которой практически все в жизни индивида является предметом свободного выбора и женщины, в частности, могут выбирать, как им относиться к собственной внешности (Widdows 2018).

В противовес идее «мужского взгляда» развивалась концепция альтернативного «женского взгляда», хотя ее отстаивание оказалось сопряжено с теоретическими трудностями. Так, приводя рассуждение Кэролайн Эванс и Минны Торнтон о фигуре «уходящей женщины» на фотографии как о воплощении активной позиции ускользания от контроля взгляда, с которой может идентифицироваться читательница модного журнала, Аньес Рокамора добавляет: «но тем самым читательница также становится женщиной, чья идентичность постоянно на виду — под наблюдением ее самой или воображаемого другого» (Рокамора 2017: 157). Зрительница фактически оказывается перед выбором: отождествиться с конституирующим изображением мужским взглядом или с женственностью объекта фотографирования. У модели же как будто и вовсе нет выбора: независимо от того, удаляется она или приближается, смотрит в камеру или отводит взгляд, она в любом случае находится на виду, представляя собой квазипассивный экран, на который могут свободно проецироваться чужие значения.

Как показывает приведенный в предыдущем абзаце фрагмент научной дискуссии, теоретические споры зачастую ведутся о допустимости различных прочтений одного и того же снимка — что скорее

подтверждает, чем опровергает низкий уровень контроля модели над изображением, оставляя «последнее слово» за зрителем. В попытке найти выход из этого концептуального тупика я предлагаю обратиться не к многообразным интерпретациям одних и тех же фотографий с позиции зрителя, а непосредственно к опыту позирования, исполнения роли и наблюдения за самим собой, который при этом не нес бы ярко выраженной гендерной окраски. Это позволит одновременно лучше понять специфику положения женщин и выявить универсальные черты нахождения под взглядом камеры, выводя дискуссию за рамки классической берджеровской оппозиции «мужчины действуют, а женщины выглядят» (Бергер 2012: 55; курсив оригинала).

В действительности, конечно, мужчины тоже «выглядят». И речь даже не о растущем значении внешности в жизни мужчин, особенно молодых, в XXI веке (Widdows 2018). Хотя гендерная асимметрия в визуальной культуре абсолютно реальна и ее нельзя игнорировать, сводить ее к категоричным противопоставлениям также представляется непродуктивным. Предполагать за мужчинами возможность смотреть, не являясь в то же время объектами наблюдения, означает воспроизводить веками существовавшую фикцию бестелесного взгляда, которая долгое время лежала в основе производства научного знания (Hagawa 1988: 581; Hagawa 2018). Однако взгляд всегда укоренен в теле (Мерло-Понти 1999), и каждый смотрящий, по крайней мере потенциально, может оказаться также и рассматриваемым. Выставляя кадр и нажимая на кнопку, фотограф тоже позирует — пусть даже на сделанном им снимке эта телесная работа остается практически невидимой (если не считать нестандартных ракурсов, иногда способных намекнуть на специфическое положение тела, головы, шеи).

Любой зритель спектакля общественной жизни является в то же время и актером — эта мысль лежит в основе социологии Ирвинга Гофмана, в особенности его классической работы 1956 года «Представление себя другим в повседневной жизни». Сама по себе позиция невовлеченного, безучастного зрителя — это тоже роль, которую можно отыгрывать с различной степенью экспрессии и убедительности. И эта роль не обязательно закреплена за мужчинами (хотя у Гофмана часто оказывается так). В целом в анализе гендерных аспектов социального взаимодействия Гофман демонстрирует одновременно редкую проницательность и готовый набор сексистских предрассудков. Так, он решительно проблематизирует весьма распространенную в США 1950-х годов идею «естественного превосходства» мужчин, показывая, каким образом она поддерживается благодаря активному соучастию женщин, порой не без энтузиазма исполняющих роли простушек

и слабых созданий (Гофман 2000: 72). В той мере, в которой такой взгляд может использоваться для того, чтобы возлагать на женщин ответственность за гендерное неравенство, он едва ли состоятелен. Однако подход Гофмана представляется продуктивным для рассмотрения взаимодействий в их комплексной динамике и взаимообусловленности поведения участников. Кроме того, приводимые Гофманом примеры наглядно иллюстрируют власть стереотипа над его носителями, от тех, кто его воплощает, до сторонних наблюдателей (включая, по-видимому, и самого исследователя) — фактически предвосхищая трактовку гендерного регулирования и перформативности гендера у Джудит Батлер (Батлер 2011; Батлер 2022; Уиссингер 2023).

Еще одно не свободное от сексистских обертонов рассуждение Гофмана непосредственно связано с темой моей статьи: «модель журнала *Vogue* вполне способна позой, одеванием и выражением лица живо изобразить утонченное понимание книги, с которой в руках она снималась. Но в действительности женщины, стремящиеся к совершенству самовыражения в роли фотомодели обычно имеют на чтение очень мало времени и сил» (Гофман 2000: 65–66). Задолго до того, как в научный обиход вошло понятие «нематериальный труд» (Lazzarato 1996; Wissinger 2015), Гофман демонстрирует четкое сознание того, что деятельность модели — это серьезная работа, требующая сил, времени и мастерства. Приведенный фрагмент подчеркивает агентность позирующей женщины, способной, по Гофману, создавать именно тот образ, который нужен в каждом конкретном случае, и полностью контролировать зрительское впечатление. Однако примечательно, что этот контроль не распространяется на самого исследователя, сохраняющего ясное видение «действительности», что таится за интеллектуальной маской, которую присвоила себе модель (и эта предполагаемая действительность очевидным образом укоренена в гендерных стереотипах).

Таким образом, то, что Гофман пишет о женщинах, не лишено двойственности. Тем не менее представляется важным, что за ними не закреплена эксклюзивная позиция объекта наблюдения: мужчины точно так же играют роли и пытаются управлять зрительскими впечатлениями. С гендерной точки зрения могут различаться «исполняемые партии», но не сами драматургические принципы повседневных взаимодействий¹. Наконец, принципиально важно, что Гофман уделяет внимание тому, как мужчины наблюдают за собой — «Представление себя другим в повседневной жизни» открывается развернутым фрагментом из рассказа британского писателя Уильяма Сэнсома, где описывается первый выход на испанский пляж английского

курортника, чрезвычайно озабоченного тем, как он выглядит в глазах местных отдыхающих. Любопытно, что в этом эпизоде упоминается даже позирование с книгой, эффектно оттеняющее дальнейшие рассуждения Гофмана о нечитающих моделях *Vogue*: «Как бы невзначай он даст шанс любому, кто захочет, увидеть мельком титул книги в его руках (испанский перевод Гомера — чтение классическое, но не вызывающее, к тому же космополитичное)» (цит. по: Гофман 2000: 36). При всей комичности приводимого отрывка в нем нет и намека на феминизацию центрального персонажа, и Гофман в своем комментарии к этому литературному примеру далек от заключений, к которым впоследствии придет Берджер, приписавший наблюдателю по умолчанию мужской гендер, а объекту (само)наблюдения — женский.

За пределами человеческого: технологический взгляд и позирование вещи

Ситуация фотографирования обостряет как гендерно специфические, так и универсальные аспекты предъявления себя чужому взгляду. Технологическая опосредованность этого взгляда не только акцентирует перформативные характеристики самопрезентации (Andersson 2018: 7), но и разворачивает внутри момента съемки длительность неустановленной протяженности, соответствующую возможному сроку последующей циркуляции изображения. Как писал об этом Ролан Барт, «в случае Фото какая-то вещь позировала перед небольшим отверстием и осталась (подсказывает мне чувство) в нем навсегда» (Барт 2011: 139). Тем самым можно сказать, что центральная коллизия фотопозирования разворачивается не столько в плоскости гендерных различий, сколько в столкновении человеческого и машинного, живого и неживого. Примечательно, что Барт пишет о позировании вещи, апеллируя к фотографиям Гарольда Эджертона, в 1936 году запечатлевшего падение капли молока на стекло. Так позирование выводится за пределы человеческого, обнаруживая характеристики сугубо машинной сборки — в том числе и в тех случаях, когда перед камерой оказывается индивид, являющийся в момент съемки, согласно известному рассуждению Барта, «субъектом, который чувствует себя превращающимся в объект» (там же: 33).

В действительности эта трансформация зачастую происходит еще до того, как щелкает затвор объектива: предвосхищая собственную объективацию, позирующий заранее застывает в том виде, в котором окажется на снимке. Комментируя свой проект «W», посвященный

исследованию женского позирования и канонов красоты в массовой культуре, художница Яна Романова говорит о позе как о способе превратить собственное тело в фотографию (Gusarova 2023: 279–280): здесь важна не только статичность образа в обоих случаях, но и его тиражный характер — репертуар поз достаточно устойчив и ограничен, и, «надевая» одну из них, мы прямо или косвенно копируем других людей, как снимок копирует то, что попало в объектив. Позирование в этом контексте предстает методом стандартизирующей формовки тел, не предполагающим индивидуальных, отклоняющихся значений.

На первый взгляд может показаться, что достаточно не позировать (или позировать намеренно «плохо»), чтобы уклониться от тирании клише и привнести в фотографию «себя». Однако небрежное позирование, призванное создать впечатление, будто субъект не позировал вовсе, само по себе является изобразительной конвенцией, возникновение которой на много веков опережает изобретение фотографии. Еще один Берджер — американский искусствовед Гарри Берджер — младший — проследил бытование этой стратегии самопрезентации начиная с трактатов о хороших манерах Бальдассаре Кастильоне и Джованни делла Каза и ее преломление в итальянской и нидерландской портретной живописи Нового времени (Berger 2000). В XIX веке нестандартное, «неловкое» позирование оказалось тесно связано с идеей реализма, востребованность которой в фотографической практике, как показал Петер Андерсон, достигла пика в 1910–1920-е годы (Andersson 2018: 38). Эжени Шинкл проанализировала использование «неуклюжих» поз в современной фэшн-фотографии, продемонстрировав последовательную коммерциализацию инаковости на уровне телесной экспрессии (Шинкл 2017; Shinkle 2008). Таким образом, отказ от устоявшихся в популярной культуре конвенций позирования предполагает не выпадение из общего порядка, а другие способы включения в него.

Кроме того, сознательное или случайное пренебрежение позированием отнюдь не отменяет технических условий съемки, в которых человеческое тело — подобно капле молока у Эджертон — оказывается захвачено плоскостью изображения. Развивая тему позирования как превращения тела в фотографию, британский исследователь Дэвид Кампани отмечает: «даже если мы не позировем, фотоаппарат придаст нам позу — возможно, неожиданную» (Campani 2006: 107). В такой оптике позирование это не то, что мы делаем, а то, что с нами неотвратно происходит в ситуации фотографирования. Исходя из этих обстоятельств, тщательно выстроенная поза может выглядеть уже не

столько как внешнее по отношению к индивиду клише, навязываемое ему визуальной культурой, сколько как достаточно эффективная стратегия сопротивления насилию технологического взгляда, дробящего и комкающего тело самым нелепым образом. И действительно, современные руководства по позированию нередко описывают рекомендуемые техники тела как способы противодействовать искажениям, заложенным в самой механике фотографического видения (Gusagova 2023: 274–275).

Итак, в попытке переосмыслить культурную ситуацию, в рамках которой женщины неизбежно оказываются объектами мужского взгляда и означивания, с позиций, учитывающих агентность технологий, мы сталкиваемся с похожей дилеммой, когда взгляд камеры в любом случае навязывает человеку позу: либо совершенно произвольную, либо взятую «напрокат» из устоявшегося репертуара (выбор позирующего в этом случае сводится к добровольному отождествлению со стереотипом). Но я не отказываюсь от идеи выработать альтернативный язык для описания опыта позирования и предполагаю сделать это в следующем разделе статьи, опираясь на связь фотографии со скульптурой.

Активный объект: язык скульптуры как ресурс сопротивления

Начиная с ранних фотографических экспериментов произведения скульптуры обладали статусом привилегированного объекта съемки². Так, Генри Фокс Тальбот разместил в своей книге «Карандаш природы» (1844), призванной проиллюстрировать возможности фотографии, сразу два снимка одного и того же «бюста Патрокла»³ с разных ракурсов (в профиль и три четверти), отмечая: «Статуи, бюсты и другие скульптурные образцы в основном хорошо представляются Фотографическим Искусством» (Talbot 1844: 23). Интерес фотографов к скульптуре, согласно тому же автору, подпитывался многообразием эффектов, которых можно было достичь, работая с одним-единственным объектом, при съемке с разных сторон, в разном освещении, вблизи и в отдалении (Ibid.: 24). Наглядно проявляя как выразительные возможности, так и трудности, сопряженные с переводом объемного изображения в плоскостное, скульптура служила идеализированным эквивалентом человеческого тела не только в смысле воплощенного в ней канона красоты, но и в силу четкости линий, сравнительно легко преобразуемых в графическую схему.

Эталонный статус скульптуры в визуальной культуре XIX века, ее роль в художественном образовании и, как показывает пример Тальбота, в техническом и эстетическом самосовершенствовании фотографов способствовали тому, что портретные фотографии эксплицитно ориентировались на этот образец. Ракурс в три четверти, в котором «бюст Патрокла» впервые появляется в «Карандаше природы», становится стандартным для фотопортретов и широко используется до сих пор. Другая техника тела, «подсмотренная» у античной скульптуры, — это контрапост — перенос веса тела на одну ногу, позволяющий создать динамическое впечатление в статичной фигуре. Будучи ограничена задачами данной статьи, я намеренно не затрагиваю здесь вопрос влияния на фотографию конвенций живописного портрета (Andersson 2018: 30–31; Gusarova 2023: 272–277), а также аристократических телесных практик, бытовавших в повседневной жизни задолго до изобретения фотографии (Вайнштейн 2005: 110–112; Гавришина 2007: 273–275). Все эти традиции тесно связаны друг с другом, но для меня в данном случае важна именно сцепка скульптура — фотография, значение которой ярко прослеживается в источниках XIX — начала XX века, где изображения античных статуй нередко использовались в качестве иллюстративных примеров, раскрывающих секреты фотопозирования (Andersson 2018: 39).

Обращение к ранним руководствам по позированию для фотографии позволяет отметить два примечательных момента. Во-первых, многие позы, которые в современной нам культуре однозначно маркированы как женские, изначально бытовали как универсальные или даже специфически мужские. Даже понятие «изгибов» (*curves*), которое в наши дни сложно помыслить себе в применении к мужской фигуре, в XIX веке функционировало совершенно иначе. Так, шотландский фотограф Хью Бребнер видел основную задачу фотографа в том, чтобы придать фигуре портретируемого изящные извивы, поясняя: «если лицо обращено в одну сторону, а тело повернуто в другую, основная направляющая линия будет напоминать изгиб как у буквы S» (цит. по: Andersson 2018: 37). Другой его совет — избегать параллельного положения рук и ног — также в наши дни в первую очередь относится к женскому позированию, в соответствии с представлением, будто «тело женщины состоит из плавных кривых» (Эдельман 2013). В современном мужском позировании, когда оно вообще удостоивается специального внимания авторов руководств, считаются допустимыми более резкие геометричные контуры: «Мужское тело — это не изгибы, а углы и необузданная мощь. Это треугольник торса и линия подбородка» (цит. по: Гусарова 2020: 199).

Такая конструкция мужественности, которая вышла на первый план примерно в середине XX века и, несмотря на появление различных альтернатив (Geczy & Karaginas 2018), не теряет актуальности до сих пор, исторически восходит к культуре социально непривилегированных групп, в первую очередь, рабочего класса, для представителей которого собственное тело, его сила и энергия являлись основными доступными формами капитала (Бурдьё 2006: 38–40). Примечательно, что в XIX веке многие фотографы не хотели работать с подобной «натурой» в принципе, полагая, что портрет простого человека никогда не будет обладать необходимой художественностью (Andersson 2018: 40). «Цивилизованное» мужское позирование в это время предполагало ориентацию на плавные очертания античной скульптуры, используя демонстрацию утонченного эстетического вкуса как показатель социального статуса. В наши дни такого рода демонстрация оказалась феминизирована, подобно тому как, по наблюдению Валери Стил, черты аристократического костюма раннего Нового времени (пышность, декоративность, интенсивные цвета, обилие отделки) впоследствии превратились в маркеры женственности (Стил 2010: 58).

Другой момент, привлекающий внимание исследователей в ранних руководствах по позированию, связан с авторством позы. До некоторой степени этот вопрос также имел социальное измерение: предполагалось, что «люди образованные и утонченные» сами знают, что делать с руками и как расположить тело для наиболее благоприятного визуального эффекта (цит. по: Andersson 2018: 40). Но в целом авторы советов по позированию с середины XIX века до наших дней, если это профессиональные фотографы, чаще всего настаивают на том, чтобы позу выставлял их коллега, отказывая портретируемым в способности самостоятельно выбрать стратегию самопрезентации, которая была бы эстетически приемлемой.

В этом настойчивом подчеркивании авторитета фотографа можно усмотреть полное стирание агентности модели, чьи попытки позировать пренебрежительно сбрасываются со счетов, а порой даже подвергаются едкому высмеиванию. Однако если фотограф берет на себя ответственность за позу, то теперь уже перед ним встает проблема клише, которую я обсуждала в предыдущем разделе статьи применительно к самому позирующему. Действительно, достаточно рано в источниках появляются предостережения не только против «искусственных» поз, которые самовольно пытаются принимать портретируемые (Disdéri 1862: 279–280), но и против любых стандартных положений тела (Andersson 2018: 36–38). Выставляя позу, фотографы сталкиваются с двояким «сопротивлением материала»: с одной

стороны, модель может плохо поддаваться идеализации и слишком явно не совпадать с навязываемым образом, с другой стороны, вполне успешное приведение портретируемого в соответствие с визуальным каноном может восприниматься как деиндивидуализированное и в этом смысле неправдивое изображение. При этом даже коммерческие портретисты, по крайней мере на словах, выражали озабоченность задачей представить на фотографии «подлинного» человека и создать впечатление естественности.

Кажущееся противоречие между кодифицированной позой и идеалом естественности по крайней мере отчасти следует признать мнимым. Руководства по позированию снова и снова обращают внимание на зазор между впечатлением от снимка и непосредственными ощущениями портретируемого: «поза, в которой модель чувствует себя комфортно, не обязательно выглядит естественно и непринужденно» (Эдельман 2013). До некоторой степени классическая поза и служила ответом на этот вызов, искусственно создавая «естественные» эффекты за счет сдержанной внутренней динамики контрапоста. До наших дней можно увидеть в руководствах по позированию рекомендации и пояснения, укорененные в традиции «скульптурных» поз: «Асимметричные линии добавляют непринужденности и естественности» (12 секретов 2018). Таким образом, невозможно отрицать вклад модели в снимок, однако в фотографиях, традиционно считающихся наиболее удачными, этот вклад оказывается неразрывно связан с тем сращением органического и неорганического, которое Вальтер Беньямин считал основополагающим принципом моды (Беньямин 2000: 159) — а именно с добровольным, привычным и «естественным» превращением в статую.

Понимаемое таким образом, позирование может показаться предельной формой (само)объективации, но важно критически отнестись к устоявшимся коннотациям самого понятия «объект». Исторически противопоставление субъекта и объекта в западной интеллектуальной культуре Нового времени предполагало безраздельное физическое и символическое господство первого над вторым, основанное на противопоставлении активности и пассивности. Однако в последние десятилетия, с появлением таких научных и философских подходов, как акторно-сетевая теория, объектно-ориентированная онтология, поворот к нечеловеческому и тому подобных, способность вещей «давать отпор» привлекает все больше внимания исследователей. Применительно к скульптуре мне представляется важным эссе Дэвида Гетси, в котором автор говорит о «пассивном сопротивлении» статуи, сама неподвижная молчаливость которых бесконечно будоражит

и провоцирует зрителя (Getsy 2014). Будучи перенесенной на фотографию (чему тесная связь последней со скульптурой, продемонстрированная в данном разделе, кажется, весьма способствует), подобная логика позволяет увидеть в позировании (причем как хорошо, так и плохо) сопротивление не только навязчивому контролю фотографа, но и исследовательским измышлениям, каждый раз претендующим на «окончательную» интерпретацию снимка.

Заключение

В данной статье была предпринята попытка проблематизировать язык описания позирования для модной и портретной фотографии, который сложился в 1970-х годах в контексте второй волны феминизма и в том или ином виде продолжает доминировать в исследовательской литературе до наших дней. Невозможно переоценить вклад таких авторов, как Лора Малви или Джон Берджер, в то, как мы сейчас понимаем кодирование гендера в визуальной культуре и гендерную асимметрию позиций наблюдателя и объекта наблюдения. Тем не менее многократное повторение этих идей уже не несет в себе того освобождающего потенциала, который заключался в их первоначальном вынесении в дискуссионное поле, а наоборот, как представляется, закрепляет и реифицирует подчиненное положение женщин.

В то же время мне категорически не близки постфеминистские рассуждения неолиберального толка, игнорирующие более общий культурный и социально-политический контекст в пользу индивидуального выбора женщины, которая, предположительно, реализует свою свободу и агентность, принимая решение, к примеру, сниматься обнаженной в соблазнительных позах. В этой статье я стремилась предложить альтернативную позицию, с которой можно было бы обсуждать позирование, оставаясь между полюсами полной свободы и тотальной объективации.

Для этого я рассмотрела универсальные черты опыта позирования и нахождения под наблюдением, не зависящие от гендера, а также проследила историческую подвижность женского и мужского языков тела, продемонстрировав, что многие техники позирования, в наши дни однозначно маркированные как «женские», в XIX веке кодировали в первую очередь значения социальных привилегий, достоинства и эстетического вкуса. Такая перспектива позволила нюансировать бинарную картину, в которой «[м]ужчины смотрят на женщин» (Бергер 2012: 55), однако внимание к технологическим аспектам съемки породило во многом симметричную проблему

главенства нечеловеческого взгляда, способного навязывать позу и условия видимости независимо от интенции фотографируемого.

Возможный выход из этих теоретических тупиков мне видится в пересмотре концепции объекта таким образом, чтобы вместо традиционно приписываемой пассивности акцентировать, напротив, неподатливость. В первую очередь в этой связи приходит на ум намеренно или произвольно «плохое» позирование — предполагаемая неспособность некоторых портретируемых принять элегантную позу, составляющая предмет неустанных жалоб фотографов на протяжении более полутора веков. Но даже идеальное совпадение с эстетическим каноном и добровольное превращение себя в статую не означает полной утраты потенциала к сопротивлению внешнему контролю. Масштаб и возможности этого сопротивления под взглядом Другого весьма ограничены, но признать их существование — это наименьшее, что мы можем сделать.

Литература

12 секретов 2018 — 12 секретов позирования на пляже, которые делают вас звездой соцсетей (Ким Кардашьян делает точно так же) // Портал AdMe. 26.07.2018. www.adme.ru/tvorchestvo-fotografy/12-bitrostej-s-pomoschyu-kotoryh-vy-vsegda-budete-kruto-smotretsya-na-foto-v-kupalnike-1843015.

Барт 2011 — Барт Р. Camera lucida: Комментарий к фотографии / Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011.

Батлер 2011 — Батлер Дж. Гендерное регулирование / Пер. с англ. А. Захарова под ред. И. Калинина // Неприкосновенный запас. 2011. № 76 (2). nlobooks.ru/article/13602.

Батлер 2022 — Батлер Дж. Гендерное беспокойство: Феминизм и подрыв идентичности / Пер. с англ. К. Саркисова. М.: V-A-C Press, 2022.

Беньямин 2000 — Беньямин В. Париж, столица XIX столетия / Пер. С. А. Ромашко // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 163–167.

Бергер 2012 — Бергер Дж. Искусство видеть / Пер. с англ. Е. Шраги. СПб.: Клаудберри, 2012.

Бурдьё 2006 — Бурдьё П. Различение: социальная критика суждения / Пер. с фр. О. И. Кирчик под ред. Н. А. Шматко, В. В. Радаева // Экономическая социология. 2005. Т. 6. № 3. С. 25–48.

Вайнштейн 2005 — Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

Гавришина 2007 — Гавришина О. «Снимаются у фотографа»: режимы тела в советской студийной фотографии // Теория моды: одежда, тело, культура. 2007. № 3. С. 271–284.

Гофман 2000 — Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. А. Д. Ковалева. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2000.

Гусарова 2020 — Гусарова К. Невозможная фигура: женское тело в онлайн-руководствах по позированию // Укрощение повседневности: нормы и практики Нового времени / Сост. М. Неклюдова. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 186–218.

Де Серто 2013 — Де Серто М. Изобретение повседневности: Искусство делать / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Изда-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.

Малви 2000 — Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Пер. с англ. А. Усмановой // Антология гендерной теории / Сост. Е. Гапова, А. Усманова. Минск: Прописи, 2000. С. 280–296.

Мерло-Понти 1999 — Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.

Рокамора 2017 — Рокамора А. Одевая город: Париж, мода и медиа / Пер. с англ. К. Гусаровой. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Сонтаг 2013 — Сонтаг С. О фотографии / Пер. с англ. В. П. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

Стил 2010 — Стил В. Корсет / Пер. с англ. М. Маликовой. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Фуко 1999 — Фуко М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы / Пер. с фр. В. Наумова под ред. И. Борисовой. М.: Ad Marginem, 1999.

Уиссингер 2023 — Уиссингер Э. Джудит Батлер: Мода и перформативность // Осмысление моды: обзор ключевых теорий / Под ред. А. Рокамора, А. Смелик. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

Шинкл 2017 — Шинкл Э. Несуразная женственность: неказистые тела и образ женственности в модной фотографии // Теория моды: одежда, тело, культура. 2017. № 46. С. 163–182.

Эдельман 2013 — Эдельман Дж. Что делать с руками? // Фото-монстр: советы по фотосъемке от профессионалов. 19.05.2013. photo-monster.ru/lessons/read/chto-delat-s-rukami.html.

Andersson 2018 — Andersson P. K. Silent History: Body Language and Nonverbal Identity, 1860–1914. Montreal; Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2018.

Berger 2000 — Berger H. Fictions of the Pose: Rembrandt Against the Italian Renaissance. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

- Campany 2006* — Campany D. Posing, Acting, Photography // Stillness and Time: Photography and the Moving Image / Ed. by D. Green J. Lowry. Brighton: Photoworks/Photoforum, 2006. P. 97–112.
- Disdéri 1862* — Disdéri A.-A.-E. L'art de la photographie. Paris: Imprimerie de J. Claye, 1862.
- Geczy & Karaminas 2018* — Geczy A., Karaminas V. Fashion and Masculinities in Popular Culture. London; N. Y.: Routledge, 2018.
- Getsy 2014* — Getsy D.J. Acts of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance // Criticism. 2014. Vol. 56. No. 1. P. 1–20.
- Goffman 1987* — Goffman E. Gender Advertisements. N. Y.: Harper Torchbooks, 1987.
- Gusarova 2023* — Gusarova K. O. Fantasies of being somebody: Auto/biographic potential of posing conventions // ШАГИ/Steps. 2023. Vol. 9. No. 4. P. 268–285.
- Haraway 1988* — Haraway D.J. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective // Feminist Studies. 1988. Vol. 14. No. 3. P. 575–599.
- Haraway 2018* — Haraway D.J. Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience. N. Y.; London: Routledge, 2018.
- Lazzarato 1996* — Lazzarato M. Immaterial labor // Radical Thought in Italy: A Potential Politics / Ed. by P. Virno, M. Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. P. 142–157.
- Shinkle 2008* — Shinkle E. The Line Between the Wall and the Floor: Reality and Affect in Contemporary Fashion Photography // Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion / Ed. by E. Shinkle. London; N. Y.: I. B. Tauris, 2008. P. 214–226.
- Talbot 1844* — Talbot H. F. The Pencil of Nature. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.
- Widdows 2018* — Widdows H. Perfect Me: Beauty as an Ethical Ideal. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2018.
- Wissinger 2015* — Wissinger E. This year's model: Fashion, media, and the making of glamour. New York University Press, 2015.

Примечания

1. В более поздней работе Гофман напишет об этом: «Таким образом, в реальности человеческая природа мужчин и женщин заключается в способности научиться воспроизводить и считывать изображения маскулинности и феминности и в желании придерживаться расписания в представлении этих образов, а этой способностью

они обладают благодаря тому, что они люди, а не женщины или мужчины» (Goffman 1987: 8).

2. Этим наблюдением я обязана Оксане Гавришиной.
3. В результате позднейших археологических изысканий выяснилось, что этот мраморный бюст из коллекции Британского музея изображает не Патрокла, а одного из спутников Одиссея. См.: *collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8554747/bust-of-patroclus*.