УДК 77.04

Ида Александровна Шик

кандидат искусствоведения, доцент. ida.shik@bk.ru
ORCID iD https://orcid.org/0000-0002-7953-6283
Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл. 6. 125993

«СИМВОЛИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ»: ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КЛАРЕНСА ДЖОНА ЛАФЛИНА

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется специфика интерпретации женских образов в творчестве американского фотографа К. Д. Лафлина, создавшего оригинальную версию фотосюрреализма. В творчестве мастера женщина принимает образы смерти, войны, безумия, призрака прошлого, Ундины, Ламии, опасной возлюбленной, манекена, оживающей статуи. Все они так или иначе варьируют архетип Анимы в его разрушительных аспектах. Автор показывает, что при интерпретации женских образов фотограф актуализирует такие сюрреалистические концепции, как *чудесное*, *жуткое*, принцип *парадоксальных сопоставлений, черный юмор*. Автор приходит к выводу, что, в отличие от европейских фотографов-сюрреалистов, Лафлин при обращении к женским образам заинтересован в первую очередь в их символической трактовке, применяемой для анализа ключевых проблем человеческой психики и событий современной истории.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Сюрреализм; американская фотография; Кларенс Джон Лафлин; женские образы; архетипы; Анима.

Кларенс Джон Лафлин (1905–1985) – знаменитый американский фотограф, создавший собственную версию фотосюрреализма. Он отмечал, что «в целом, французская школа фотографии …. значит для меня больше, чем работы кого-либо из американцев, включая Эдварда Уэстона (это не пренебрежение к творчеству Уэстона, которое я искренне уважаю). Это просто значит, что в

дополнении к таким ценностям, как мастерство композиции, богатство тона и фактуры, я высоко ценю подлинное качество работы; способность к визуальным экспериментам, возможность разрушить наши привычки "видения", которые заставляют вещи казаться "обыденными". В этом направлении французы лидируют. Для меня, следовательно, камера становится *третьим глазом*. Она позволяет мне видеть более интенсивно, чем только моими двумя глазами, она помогает раскрыть символическое содержание объектов» (Цит. по: Meek, 2007, p. 13). В своем творчестве Лафлин объединил классические для сюрреализма темы и мотивы с исследованием американского исторического прошлого, таинственностью и призрачностью.

С конца 1930-х гг. Лафлин начал творить «мифологию мистического Нового Орлеана, города чудесного» (Kachur, 2008, p. 209), в котором он провел значительную часть жизни, избрав в качестве основных объектов съемки старинные кладбища и плантации. В 1948 г. Лафлин выпустил книгу «Призраки на Миссисипи», включившую в себя около 100 фотографий старинной архитектуры, интерьеров, пустынных пейзажей, монументов американского Юга, принесшую ему известность. Помимо различных «исторических памятников» в творчестве Лафлина — как и в целом в искусстве сюрреализма — значительное место занимают разнообразные женские образы, наделенные психолого-философским подтекстом и служащие метафорическим высказыванием позиции фотографа. Цель данной статьи — выявить особенности интерпретации женских образов в творчестве К. Д. Лафлина и проследить их связь с европейской сюрреалистической традицией.

«Как осведомленный читатель, Лафлин был знаком исследованием сферы симоволических образов К. Г. Юнга. <...> Лафлин интуитивно работал с идеями, выявленными теорией Юнга. <...> Лафлин понимал символы и то, какую силу они пробуждают» (Meek, 2007, p. 26). Одним из важнейших женских архетипов в теории К. Г. Юнга является *Анима* — «внутренняя женщина», присутствующая в мужской душе. «Анима — это олицетворение всех проявлений женственного в психике мужчины: таких как смутные чувства и настроения, пророческие озарения, восприимчивость к иррациональному, способность любить, тяга к природе и — последнее по порядку, но не по значению — способность контакта с подсознанием» (Юнг, фон Франц и др., 2016, с. 183). Сформированная на основе материнского образа и проецируемая на других женщин, Анима может оказывать как позитивное, так и негативное влияние на жизнь мужчины, она способна быть как «демоном смерти», так и «проводником по внутреннему миру» (Юнг, фон Франц и др., 2016, с. 184-193). Анима проходит четыре стадии разви-



Ил. 1. Кларенс Джон Лафлин. Приказ мертвых. 1940.
Источник: http://www.hnoc.org

тия. «Первую стадию лучше всего символизирует образ Евы: чисто инстинктивные и биологические связи. Вторую стадию можно наблюдать в образе Елены в “Фаусте”. Она олицетворяет романтический и эстетический уровень, которому еще присущи черты сексуальности. Третья стадия представлена Девой Марией — образом, поднимающим любовь (эрос) до вершин духовной преданности. Четвертый тип символизирует Сапиенция — высшая мудрость, превосходящая высшие святость и чистоту. Другим символом этого уровня является образ Суламифи в Песне Песней Соломона. (Психическое развитие современного человека очень редко позволяет достичь этой стадии)» (Юнг, фон Франц и др., 2016, с. 190-191).

Одним из самых распространенных образов в творчестве Лафлина является женщина в черных одеждах, чье лицо скрыто. На снимке «Приказ мертвых» 1940 г. «фигура в черном, держащая раковину подле лица, стоит около неоклассического склепа. Между массивными литыми железными дверьми — дверьми, несущими на себе венки французской империи (символы власти) — здесь проскальзывает, с жестом приказа, фигура, чье значение происходит из мира, где наши страхи и ненависти преследуют нас, одновременно как отдельных личностей и еще более как членов группы. Эта фигура символизирует власть мертвых над нами — с помощью наследственности, обычаев и соглашений, созданных мертвыми, и с помощью традиционных норм групп и наций. И потому, что власть мертвых является предельно реальной, эта ненависть и алчность сохраняются в человеческом обществе, так же как и милитаризм — который есть религия смерти» (Цит. по: Meek, 2007, с. 24). Жест поднятой вверх руки модели вызывает ассоциации с нацистским приветствием, которое Лафлин еще более откровенно демонстрирует в работе «Хайль Гитлер» 1940 г. Обращает на себя внимание зловещее отсутствие у модели лица — мотив, активно используемый фотографом, который получит свое логическое завершение в работе «Они одни», где на его месте зритель видит пустоту. Потеря лица, замена его другим объектом — пример использования принципа *парадоксальных сопоставлений* в искусстве сюрреализма. В 1964 г. Рене Магритт создал полотно «Великая война», на котором женское лицо скрыто за букетом сирени. Это символическое воплощение войны как женщины без лица предвосхитил в своих работах Лафлин. Женщина в черных одеждах символически объединяет в себе архетипы Анимы как стихийного начала и Тени как средоточия всего вытесненного («фигура, чье значение происходит из мира, где наши страхи и ненависти преследуют нас, одновременно как отдельных личностей и еще более как членов группы»). Рациональное сознание потерпело фиаско и его место заняло обезумевшее бессознательное, долгое время подавляемое, и наконец прорвавшееся с неистовой силой. Об опасности невнимательного отношения к коллективному бессознательному К. Г. Юнг писал: «Наше время показало, что значит открыть ворота в преисподнюю. События, всего значения которых никто не мог предположить в идиллическом спокойствии первого десятилетия XX века, свершились и перевернули весь мир. С тех пор мир пребывает в состоянии шизофрении. Прежде цивилизованная Германия вдруг предстала в ужасающем своей дикостью обличье <...> Не удивительно, что западный мир чувствует себя беспокойно. Современный человек не понимает, насколько “рационализм” (уничтоживший его способность к восприятию символов и идей божественного) отдал его под власть психического “ада”» (Юнг, фон Франц, 2016, с. 93).



Ил. 2. Кларенс Джон Лафлин. Куда мы идем? 1940.
Источник: http://www.hnoc.org

На снимке «Куда мы идем?» 1940 г. мастер запечатлел женщину в черных одеждах с блюдом сложной формы вместо лица, стоящую на городских развалин. Работа «представляет дилемму тех, кто не может найти дом в мире, который поддался смерти и безумию. Глаза глядят в одну сторону, ноги идут в другую, выражая наше смятение. Глаза смотрят в прошлое (что предполагается тем фактом, что глаза являются частью блюда и блюдо имеет вид модифицированного греческого антемия), в то время как ноги должны идти по направлению к ужасному миру будущего – возможного будущего разрушенных городов, опустошенной цивилизации и, возможно, конца человечества» (Цит. по: Meek, 2007, p. 32). Свой метод работы с действительностью Лафлин называл «символическим ис-



Ил. 3. Кларенс Джон Лафлин. Дом истерии. 1941.
Источник: http://www.hnoc.org

пользованием реальности», «процессом косвенного, воображаемого превращения, при котором предельно конкретный объект становится символом», обнажающим «глубинную реальность нашего времени» (Laughlin, 1957, p. 305).

Своеобразный психоанализ истории Лафлин проводит в работе «Дом истерии» 1941 г. В дверном проеме обгоревшего дома мастер помещает женскую фигуру, лицо которой закрыто, а руки совершают судорожные движения. Зловещий характер пространству снимка придает игра теней «обугливших балок крыши» (Kachur, 2008, p. 214). Сгоревший дом отсылает к пожару Второй мировой, а драматическая поза фигуры, ассоциирующаяся «театральностью современного танца» (Kachur, 2008, p. 214), напоминает зрителю о сумасшедшем

танце Смерти военного времени. Сюрреалисты превозносили истерию как средство самовыражения бессознательного, доступное исключительно женщинам (Брассай, С. Дали «Феномен экстаза», 1933). Лафлин, однако, интерпретирует истерию исключительно в драматическом ключе.

В сюрреалистическом искусстве мотив руин, столь любимый фотографом, является одним из воплощений *чудесного*. «Чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно <...> Страх, притягательная сила всего необычного, разного рода случайности, вкус к чрезмерному — все это такие силы, обращение к которым никогда не окажется тщетным. <...> Представление о чудесном меняется от эпохи к эпохе; каким-то смутным образом оно обнаруживает свою причастность к общему откровению данного века, откровению, от которого до нас доходит лишь одна какая-нибудь деталь: таковы руины времен романтизма, таков современный манекен или же любой другой символ, способный волновать человеческую душу в ту или иную эпоху» (Бретон, 2003, с. 359). Унаследовав вкус к забытому и заброшенному от Эжена Атже, фотографы-сюрреалисты снимают пустынные улицы, блошиные рынки, скотобойни, старинные дома и кладбища, обшарпанные стены — своего рода «бессознательное» современного города (Шик, 2017, с. 201-205). Однако романтические руины у Лафлина в историческом контексте Второй мировой войны приобретают злободневный характер, становясь символами смерти, разрушения, духовной и физической гибели современной цивилизации, а образ женщины в черных одеждах (по-своему не менее романтический) становится иероглифом страдания — смерти, войны, безумия, потери ориентации. С подобной трансформацией мотива «руин времен романтизма» мы встречаемся и в творчестве представителей чешской сюрреалистической фотографии — прежде всего, в книге Й. Штырского и Й. Хейслера «На иглах этих дней» 1941 г., включившей в себя снимки обшарпанных стен, наполовину стертых плакатов, разрушенных кладбищенских монументов, также, как и снимки Лафлина, являющейся метафорическим ответом на военные события.

Значительное место в творчестве Лафлина занимают образы женщин — призраков прошлого, являющихся своего рода проводниками в мир бессознательного. В своих работах Лафлин имитирует способность фотографии фиксировать существа тонкого мира, пытаясь сделать камеру «третьим глазом», выявленную вскоре после изобретения медиума. Сюрреалисты увлекались эзотерикой, гаданиями, посещали спиритические сеансы, стремясь к эмансипации бессознательного. Этот интерес разделяет и Лафлин. На снимке «Дом прошлого» 1948 г. в интерьере старинного дома проявляется безликая женская фигу-



Ил. 4. Кларенс Джон Лафлин. Дом прошлого. 1948
Источник: http://www.hnoc.org

ра в прозрачном одеянии, сидящая в кресле-качалке. Своеобразный «дом прошлого» — материнское тело, и порой взрослому человеку сложно отказаться от желания восстановить утраченное единство. Символом этого «дома прошлого» — материнской утробы — становится обветшалое здание, одно из воплощений *жуткого* (Foster, 1993, p. 163-182). Впрочем, такое стремление губительно для развития личности, что демонстрирует Лафлин в работе «Омерзительная кровать» 1941 г., запечатлевший средних лет женщину в черном платье в интерьере разрушающегося дома, свободно раскинувшуюся на полуистлевшей кровати. Здесь и намек на фантазию об инцесте, и на опасность полностью оказаться под властью своей Анимы, еще не отделившейся от материнского образа, и отсылка к теме отношений, которые уже исчерпали себя.



Ил. 5. Кларенс Джон Лафлин.В память Ундины. 1948.
Источник: http://www.hnoc.org

Один из наиболее опасных аспектов Анимы – развитие «склонности предаваться разрушительным иллюзиям» (Юнг, фон Франц, 2016, с. 184). В мифологии и фольклоре ее персонифицируют прекрасные девы, ведущие мужчину к гибели. Одним из них является Ундина – прекрасный водяной дух, очаровывающий мужчину и завлекающий его в водные глубины. На снимке «В память Ундины» 1948 г. улыбающееся лицо молодой девушки проступает из водной глади. На первый взгляд невинная и трогательная «женщина-дитя» завораживает зрителя своим внимательным взором, от которого он уже не может оторваться. Еще более опасная версия Анимы – Ламия – ведьма-вампир, соблазняющая мужчин и пьющая их кровь, чей образ в виде призрачной фигуры юной девушки на



Ил. 6. Кларенс Джон Лафлин.Ламия возвращается. 1941.
Источник: http://www.hnoc.org

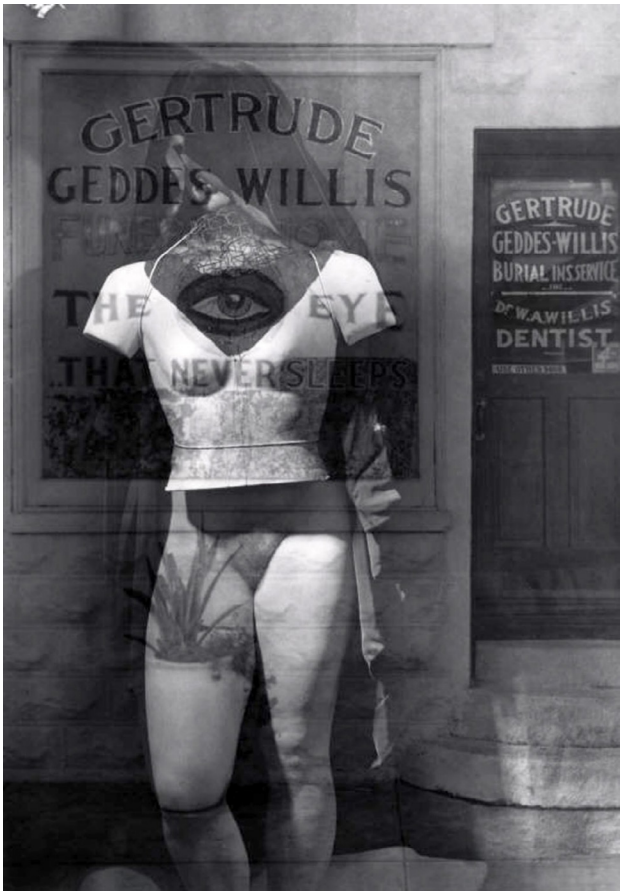
фоне склепа Лафлин запечатлел на снимке «Ламия возвращается» 1941 г. Другой аспект Анимы — «роковая женщина», подчиняющая мужчину своей власти. На снимке «Зайдешь в мою комнату?» 1950 г. мы видим пленительно улыбающуюся прекрасную молодую женщину в проеме деревянного дома, перед лицом которой — тонкая паутина. За сексуальные отношения мужчине, таким образом, придется расплатиться собственной жизнью. Образ женщины-паука — одно из характерных воплощений разрушительной женственности в искусстве сюрреализма (Ман Рэй «Женщина-паук», 1929), наряду с образами Медузы (Ман Рэй «Сюрреалистический портрет Луизы Казати», 1922) и самки богомола (Г. Белльмер «Кукла», 1935). Поскольку женщина таит в себе угрозу мужской идентичности



Ил. 7. Кларенс Джон Лафлин.Зайдешь в мою комнату? 1950.
Источник: http://www.hnoc.org

и — более глобально — его жизни, мужчина-сюрреалист стремится всеми способами ее нейтрализовать, что приводит к появлению фетишистских и садомазохистских образов обнаженного женского тела в сюрреалистическом искусстве. Лафлин, в отличии от своих европейских коллег, не склонен к подобной нейтрализации своих бессознательных страхов — в его редких снимках ню женское тело не подвергается обезличиванию и фрагментации посредством рамки фотокадра.

Свое прочтение у Лафлина получает мотив манекена, который сюрреалисты заимствовали у Дж. де Кирико и Э. Атже, превратив в универсальный эротический символ и воплощение *чудесного*. На снимке «Глаз, который никогда не спит» 1946 г. мастер предается игре необычных сочетаний и отражений,



Ил.8. Кларенс Джон Лафлин.Глаз, который никогда не спит. 1946.
Источник: http://www.hnoc.org

запечатлев нижнюю часть обнаженного женского тела, торс манекена, призрачную фигуру монахини/плакальщицы и огромный глаз на фоне здания, в котором расположено похоронное бюро Гертруды Гедес Виллес, и кабинет дантиста доктора Вавилиса. Сверху фигуры видна надпись: «Gertrude Gedes Willes Funeral Home The eye that never sleeps». В этом сложном фотомонтаже Лафлин объединил множество типичных сюрреалистических мотивов: единство Эроса и Танатоса, одухотворение неживого, недозволенное желания (под монашеским одеянием скрывается прекрасное тело), всевидящее око, работа с надписями, присутствие *черного юмора* (сочетание похоронного бюро и не спящего ока, дополненное соседством кабинета зубного).



Ил. 9. Кларенс Джон Лафлин.Видение желания смерти. 1954.
Источник: http://www.hnoc.org

Любимый Атже и фотографами-сюрреалистами мотив оживающей статуи также находит развитие в работах Лафлина. На снимке «Видение желания смерти» 1954 г. призрачный мраморный ангел опускается к изголовью пожилого мужчины. Анима, превратившаяся в прекрасного ангела смерти, заставляет вспомнить строчки Ч. Павезе: «Придет смерть, и у нее будут твои глаза».

Таким образом, женщина в творчестве К. Д. Лафлина принимает образы смерти, войны, безумия, призрака прошлого, Ундины, Ламии, опасной возлюбленной, манекена, оживающей статуи. Все они так или иначе варьируют архетип Анимы в его разрушительных аспектах и предупреждают зрителя об опасности пренебрежительного отношения к тому, что вытеснено в коллективное бессознательное. Хотя в интерпретации женских образов Лафлина есть общие

моменты с европейским сюрреализмом, он, в отличии от своих коллег, в меньшей степени заинтересован в высвобождении своих эротических желаний и в большей — в символическом использовании реальности для анализа ключевых проблем человеческой психики и событий современной истории.

ЛИТЕРАТУРА

Бретон, А. (2003) 'Манифест сюрреализма', *Поэзия французского сюрреализма: антология*. СПб.: Амфора, с. 347-388.

Шик, И. А. (2017) 'Эстетика разрушения в сюрреалистической фотографии', *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики,* 3(1), с. 201-205.

Юнг, К. Г., фон Франц, М. Л. и др. (2016) *Человек и его символы*. М.: Медков С.Б.; Серебряные нити.

Fijalkowski, K., Richardson, M., Walker, I. (2013) *Surrealism and Photography in Chehoslovakia. On the Needles of Days.* Farnham: Ashgate Publishing Ltd.

Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty.* Cambridge: The MIT Press.

Kachur, L. (2008) 'Clarence John Laughlin, The Regionalist Surrealist', *Journal of Surrealism and the Americas,* 2(2), p. 209-226.

Laughlin, C. J. (1957) 'The Camera's Methods of Approaching Reality', *College Art Journal,* 16(4), p. 297-306.

Laughlin, C. J. (1973) *The Personal Eye.* Millerton (New York): Aperture.

Mahon, A. (2005) *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968.* New York: Thames & Hudson.

Marien, M. W. (2002) *Photography: a Cultural History.* London: Laurence King Publishing.

Meek, A. J. (2007) *Clarence John Laughlin: Prophet without Honor.* Jackson: UP of Mississippi.

Ida Aleksandrovna Shik

PhD in Art History, Associate Professor. ida.shik@bk.ru
ORCID iD https://orcid.org/0000-0002-7953-6283
Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., 125993
Moscow, Russian Federation

THE «SYMBOLIC USE OF REALITY»: FEMALE IMAGES IN CLARENCE JOHN LAUGHLIN'S ART

ABSTRACT

In the article, the researcher examined the specifics of the interpretation of female images in the work of the American photographer C. J. Laughlin, who

created the original version of photographic Surrealism. In the master's art, a woman takes on the images of death, war, madness, the ghost of the past, Undine, Lamia, a dangerous lover, a mannequin, and a living statue. In all of them, he varied the Anima archetype in its destructive aspects in one way or another. The author showed that the photographer actualized such Surrealist concepts as the *marvelous*, the *uncanny*, the principle of paradoxical juxtapositions, and *black humor* while interpreting female images. The author concluded that Laughlin was primarily interested in the symbolic interpretation of the female images using them to analyze key problems of the human psyche and events of modern history, unlike European Surrealist photographers.

KEYWORDS

Surrealism; American photography; Clarence John Laughlin; female images; archetypes; Anima.

REFERENCES

Breton, A. (1969) *Manifestos of Surrealism.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

Fijalkowski, K., Richardson, M., Walker, I. (2013) *Surrealism and Photography in Chehoslovakia. On the Needles of Days.* Farnham: Ashgate Publishing Ltd.

Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty.* Cambridge: The MIT Press.

Jung, C. G., von Franz, M.-L. et al. (2016) *Chelovek i ego symvoly [Man and His Symbols]*. Moscow: Medkov S. B. Publ.; Serebrianye niti Publ. (In Russian)

Kachur, L. (2008) 'Clarence John Laughlin, The Regionalist Surrealist', *Journal of Surrealism and the Americas,* 2(2), p. 209-226.

Laughlin, C. J. (1957) 'The Camera's Methods of Approaching Reality', *College Art Journal,* 16(4), p. 297-306.

Laughlin, C. J. (1973) *The Personal Eye.* Millerton (New York): Aperture.

Mahon, A. (2005) *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968.* New York: Thames & Hudson.

Marien, M. W. (2002) *Photography: a Cultural History.* London: Laurence King Publishing.

Meek, A. J. (2007) *Clarence John Laughlin: Prophet without Honor.* Jackson: UP of Mississippi.

Shik, I. A. (2017) 'Aesthetics of Decay in Surrealist Photography', *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]*, 3(1), p. 201-205. (in Russian)